

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 II**

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 невіршених 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. **Касьяненко Т. А.** Ідейно-естетичні засади літературно-критичної спадщини Івана Зубенка ..... 6
2. **Мажара Н. С.** Вияв авторської візії у метажанровій системі мемуарів ..... 14
3. **Федотенко О. В.** Інтерпретація українського химерного роману другої половини ХХ століття в літературознавчому дискурсі: жанрово-стильовий аспект ..... 20
4. **Ходарєва І. М.** Творчість П. Загребельного в контексті сучасного літературного процесу ..... 30
5. **Черкашина Т. Ю.** Література особистого спогаду в системі словесної творчості ..... 37

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

6. **Будівська Л. П.** Інтерпретація образу князя Ігоря Гнатов Хоткевичем у драмі „О полку Ігоревім” ..... 47
7. **Вечоркін І. О.** Архів М. Малахути: відновлення автентичності ..... 53
8. **Должанська Ю. В.** Концепт Батьківщини в поетичній спадщині С. Мушника ..... 62
9. **Кравченко В. О., Зубець Н. О.** Ретроспекція Вітчизняної війни в повісті Г. Квітки-Основ'яненка „1812 год в провинции” ..... 70
10. **Маркова О. Т.** Образ міста Харкова в поетичній творчості Юрія Герасименка ..... 76
11. **Чик Д. Ч.** Жанр фейлетону у творчості Г. Квітки: проблематика і поетика ..... 84

**Регіональний дискурс**  
**у національній літературі**

12. **Копейцева Л. П.** Жіноча палітра лірики Віри Кулішової ..... 93
13. **Ярошевич І. А.** Художня концепція людини в поезії Миколи Чернявського ..... 99

**Інтерпретація літературних творів**

14. **Багрій М. Г.** Роман у віршах Володимира Сосюри „Тарас Трясило” як зразок становлення канонів соціалістичного реалізму в українській літературі ..... 106
15. **Базів Л. М.** Материнський дискурс у мегатексті Ольги Кобилянської ..... 114
16. **Бойцун І. Є.** Образи Прекрасної Дами та Цариці Зла в новелах Анатолія Галана ..... 121
17. **Галич А. О.** Портрет у мемуарних творах Романа Іваничука ..... 128
18. **Гладир Я. С.** Внутрішні конфлікти „героя” роману В. Винниченка „Хочу!” ..... 137
19. **Лаврусенко М. І.** Часопростір художньої прози Докії Гуменної про дохристиянську епоху ..... 147
20. **Максименко О. В.** „Щоденник страченої” Марії Матіос – щоденник-імітація ..... 154
21. **Негодяєва С. А.** Реставрація архетипу батька в рецепції Ярослава Мельника (на матеріалі повісті „Телефонуй мені, говори зі мною”) ..... 160
22. **Проценко О. А.** Особливості поетики роману Вас. Шевчука „Син волі” ..... 167
23. **Сиротенко В. П.** Осягаючи світ дитини: дещо про жанрово-художні особливості дитячих поезій О. Олеся ..... 175
24. **Стадніченко О. О.** „Книга споминів” Михайлини Коцюбинської: осмислення шляху до національного самоусвідомлення ..... 181
25. **Фетісова О. С.** Міфопоетика образів надприродних істот у романі Галини Пагутяк „Слуга з Добромиля” та трилогії Філіпа Пуллмана „Темні Матерії” ..... 190
26. **Філоненко Н. М.** П’єса О. Ірванця „Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)”: імагологічний аспект ..... 196

27.	<b>Шевченко В. Ф., Білик М. В.</b> Екзистенційний вимір роману Ю. Гудзя „Не-Ми” .....	201
-----	--	-----

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

28.	<b>Нестеренко Ю. В.</b> Біблійні мотиви есеїстики Олени Москаленко: жанрово-тематичний аспект .....	210
-----	--	-----

	<b>Відомості про авторів</b> .....	216
--	------------------------------------	-----

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

УДК 821.161.2 – 2. 09

**Т. А. Касьяненко**

**ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ  
ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ІВАНА ЗУБЕНКА**

Життєвий і творчий шлях письменника І. Зубенка є яскравим прикладом жертвовного служіння українській духовності на чужині. Про оригінальність таланту художника слова, своєрідність його стилю й мотивів свого часу писали І. Вільде, Е. Дороцька-Кулик, М. Кейван, О. Кисілевська, А. Коршнівський (О. Карманюк), О. Кульчицький, А. Курдидик, К. Лавринович (К. Поліщук), С. Лакуста, Ю. Липа, Л. Луців (Л. Гранічка), С. Наріжний, А. Нивинський, Д. Николишин, С. Петлюра, Б. Романенчук та ін.

Літературно-критична та публіцистична спадщина відомого в Галичині в 20 – 30 роках ХХ століття журналіста, поета і письменника, драматурга, літературного критика, публіциста, громадсько-культурного діяча Івана Зубенка (1888 – 1940), уродженця Слобожанщини, вперше вводиться до ідейно-естетичного контексту культурної доби першої половини ХХ ст.

Не випадково його ім'я час від часу згадується при аналізі еміграційної літератури означеного періоду в працях М. Васильчука, В. Дончика, Н. Єржиківської (Лисенко), Л. Залеської-Онишкевич, Л. Куценка, Н. Мафтин, Р. Пилипчука, Ф. Погребенника, Т. Салиги, С. Хороба, В. Погребенника й ін.

Так, за твердженням Ф. Погребенника, невелика за обсягом, але різножанрова і поліаспектна творча спадщина І. Зубенка засвідчує непересічний талант самобутнього лірика, епіка і драматурга й вкладається в рамки літературного процесу на Західній Україні міжвоєнного двадцятиліття та в еміграції. Саме Симон Петлюра у 1923 році благословив Івана Зубенка на подальшу письменницьку працю, зазначивши, що „автору не слід припиняти своєї праці, а навпаки слід поширити її” [1, с. 44].

Літературна й публіцистична творчість письменника була тісно пов'язана з коломийським часописом „Жіноча доля”, до редакції якого він потрапив завдяки А. Чайковському, бо саме з його протекції, І. Зубенка, у якого був певний досвід журналістської праці на інтернації

(у часописах „Залізний стрілець”, „Український сурмач”, „Веселка”), прийняли на посаду редактора.

Наприкінці життя Андрій Чайковський у листі до Івана Огієнка (Коломия, 24 квітня 1934 р.), мовби підбиваючи підсумок свого творчого життя, зазначав: „Я знаю, що досягнув не мало хоч би тим, що кількох письменників пішло моїм слідом і взялося за писання історичних оповідань” [2, с. 247], – майстер художнього слова мав на увазі й Івана Зубенка.

Творча біографія І. Зубенка того періоду була тісно пов’язана з одним із найавторитетніших західноукраїнських видань, активним учасником літературного процесу в Західній Україні до червня 1939 р. часописом „Дзвони”, де він друкувався під своїм прізвищем та криптонімом NN.

У 1936 році львівське Товариство письменників і журналістів імені І. Франка (ТОПЖ) серед студій, присвячених творчості окремих письменників, осібно відзначило літературно-критичну розвідку І. Зубенка „Андрій Чайковський: Жмут споминів замість вінка на могилу” (Дзвони. – 1935. – Ч. 10; 1936. – Ч. 1/2), куди увійшли вісім найсвітліших спогадів-споминів про Учителя, поєднаних спільною ідеєю автора відобразити найпам’ятніші, найвиразніші моменти спілкування з видатним письменником за десять років товариських відносин, з березня 1925-го до останньої зустрічі у грудні 1934 року. Цим самим автор закарбував у пам’яті нащадків світлий образ А. Чайковського – „козацького полковника від галицької літератури”. Твір відзначається лаконічним аналізом узагальнених поглядів на працю письменника, висвітленням його громадської діяльності, з використанням особистих спогадів Зубенка: „Його твори ми читали ще в каліському таборі інтернованих, де культурно-освітні відділи мали невеликі бібліотеки. Рішено: йду з візитом до Андрія Чайковського! ...Мав легку „трему”, адже йду до визначного українського письменника й діяча!” [3, с. 465].

У кожному споміні-„жмуті” яскраво домінують найвиразніші письменницькі і людські риси відомого белетриста, а саме: дотримання літератором історичної правди у художніх творах, його велика відповідальність перед читачами й історією за кожне написане слово, надання права письменнику мати „власне питоме обличчя” (А. Чайковський), особиста відповідальність перед громадою у вирішенні суспільних і громадсько-культурних справ (допомога Театру ім. Тобілевича), ставлення власного сумління вище матеріальних статків: ніколи не йшов на компроміс із власною совістю. Усі ці риси й складають літературно-критичний портрет, який найбільше тяжіє до особистісних оцінок творення цілісного образу автора Сагайдачного, хоч у них переважає емоційне начало, зумовлене безпосередніми враженнями від оцінки громадської та літературної діяльності портретованого, однак вони щирі і сердечні.



Пророчий вислів А. Чайковського про те, що „письменник несе велику відповідальність перед читачами й історією, – тож мусить уважати на кожне своє слово” [3, с. 465], – став для Івана Зубенка благословенням Учителя на подальшу письменницьку працю.

Виявлені нами у тогочасній галицькій періодиці сім літературно-критичних статей Зубенка під криптонімом N. N. („Веселка”; „Українська література в XIX – XXст. в УЗЕ”; „Розум чи серце у поета (Думки читача)”; „Про літературну критику і критиків (Думки читача)”; рецензія на кн.: Николишин Дмитро „Світанки й сутінки”, „Література – мистецтво (Н. Лівницька-Холодна „Вогонь і попіл”, Є. Маланюк „Земна мадонна”); рецензія на кн.: Українка Леся. Твори. Т. IV. Драматичні поеми. – 278 с.; Драматичні поеми. Діяльogi. Драми. Львів, 1939) у 1935 – 1939 рр. свідчать про активну літературно-критичну й публіцистичну діяльність письменника. Він підтримує постійний зв’язок з львівськими часописами „Дзвони” і „Дажбогом”, друкує свої твори.

Найбільшу увагу привертають два дослідження І. Зубенка – „Про літературну критику і критиків” (1935) і „Розум і серце у поета” (1935), де він робить спробу критичного аналізу стану сучасної йому галицької критики, та з позицій наукової критики Івана Франка аналізує поезію Є. Маланюка, М. Рудницького, Я. Гординського, Б. Лепкого, Б. Кравціва.

Суперечки, дискусії, полеміки, попри їх гостроту і пристрасті, займали чимале місце у галицькому літературному процесі. 14 квітня 1935 р. у Товаристві українських письменників і журналістів імені І. Франка (ТОПЖ) відбулася дискусія між М. Гнатишаком та М. Рудницьким на тему „Чи письменник мусить мати світогляд?” Про хід дискусії інформує стаття П. Ісаєва „Розсадникам безсвітогляддя” (1935 – Ч. 4). М. Гнатишак обстоював думку, що справді вартісний мистецький твір виростає з внутрішнього переконання митця, є віддзеркаленням його світоглядних переконань. М. Рудницький навпаки стверджував, що справжній талант керується лише почуттями.

М. Гнатишак у статті „Ще про світогляд у літературі”, надрукованій у „Ділі” 30 травня 1935 р. доводив, що формально-естетичні вартості не можна тлумачити абстрактно. Естетичні критерії перебувають у тісному зв’язку з іншими сферами життя: для людини, яка органічно сприйняла певні релігійно-етичні, національні чи громадські засади, вже тим самим і естетичні вартості твору з протилежними ідеями будуть мати інший характер.

Виступом і водночас відповіддю на „низку досить гострих критичних оглядів п. д-ра М. Рудницького” [4, с. 105], у яких він піддав гострій критиці творчість Б. Лепкого, Р. Купчинського, О. Бабія, Ю. Шкрумеляка, Ф. Дудка та інших (письменник мав і себе на увазі) (Діло. – 1935. – Ч. 20), стала стаття І. Зубенка „Про літературну критику й критиків” (Дзвони. – 1935. – Ч. 2 – 3), яку автор підписав криптонімом N. N. з підзаголовком „Думки читача”. Вочевидь, обравши таку форму спілкування, він, стоячи на позиціях і читача, і письменників, вирішив

відстоювати власну думку щодо об'єктивного і творчого характеру української літературної критики, зокрема галицької.

У короткій передмові автор відзначає, що „роля критики дуже важна і відповідальна. Письменникам подає дружню допомогу, подає дороговкази, помагає відшукати себе, свій шлях, веде на вищі щаблі творчості. А що, на жаль, в нашій добі ми не маємо письменників-геніїв, що творили б, без огляду на критику, свій власний світ (як Шевченко, Франко, Леся Українка) – бо ж хоч Кобилянська й Стефаник живі, але вже віддавна „не чинні” – то виходить, що всі сучасні наші „робітники пера” не відцуралися б такої творчої співпраці з шановними критиками” [4, с. 105]. Автор наголошує, що критика разом з письменством повинна формувати у читачів світогляд, етичні цінності, літературний смак, виховувати характери, зміцнити корисні національні риси – „взагалі формувати душу нації” [4, с. 105].

Літературно-критична розвідка Івана Зубенка відзначається докладним аналізом і толерантністю суджень автора, який відстоюючи принципи „об'єктивного критичного аналізу”, порівнює працю критика з лікарською. Маючи на увазі гіпократове „не зашкодь” – „суворий критик) може легко помилитися, а шорстке слово глуму може завалити не один ніжний цвіт ще не розквітлого таланту”, автор зазначає, що „критик – це лікар і дорадник, а не різник” [4, с. 107].

У розділі „Багато галасу – а мало критики” автор передусім зазначає, що у галицькому літературному процесі, який насичений дискусіями, конфліктами, спостерігається слабо розвинена літературна та науково обґрунтована критика, за висловом Зубенка є „багато галасу – а мало критики”, тому він визначає декілька причин неуспіху літературної критики, вбачаючи головною з них – відсутність об'єктивного аналізу і незалежної позиції критика. Він шкодує про те, що в галицькій літературній критиці немає такої непересічної постаті критика, який би, маючи незаперечний авторитет у письменників і читачів, міг би об'єктивно висвітлювати літературний процес.

У найбільшому за обсягом розділі під назвою „Естетизм”, автор ставить питання літературно-критичної етики в Галичині, бо критики поділились на тих, хто хвалить і тих, хто лає. Письменник наводить як негативний приклад вислів самого М. Рудницького „критик мусить кусати” і додає (чому? N.N) „у нас М. Р., надягнувши плащик естета, узброївшись безпardonною іронією, сарказмом чи просто сказати глумом, „торощить” всіх і вся за виїмком кількох вибраних” [4, с. 106].

Однією з головних причин слабкості критиків Зубенко вважав їх низьку літературну культуру. Підкреслював, що у багатьох рецензентів переважає тенденційний підхід: „залежно від наміру автора – похвалити або зганьбити твір”. Автор вважав, що для покращення сучасного стану літературної критики, рецензентам необхідно більше вивчати літературну, літературно-критичну спадщину попередників, частіше звертатись до „чужої та своєї скарбниці” [4, с. 108].

Захищаючи національний характер популярної літератури для народу, він полемізує з М. Рудницьким, і робить спробу пояснити і критикам, і читачам, і врешті самому М. Рудницькому – відомому і шанованому галицькому критику, власне бачення почуття національної гідності й солідарності, зазначаючи, що „в нашій практиці з тим „естетизмом” не зовсім добре, наші деякі „естети на чолі з М. Р. прибрали собі цікаву методу: іронія, глум над нашою провінційністю, над убогим нашим етнографізмом (в суті речі: над українським духом нашої творчості!)” [4, с. 108].

По суті, Зубенко відстоює право на життя талановитих творів популярної літератури, наголошуючи, що, як правило, більшість естетичних ідей йде через популярну літературу, як найбільш доступну форму літератури для читача різного рівня освіченості, бо високі естетичні твори потребують підготовленого читача, глибоко ерудовану й освічену особистість. Редагуючи в Коломиї популярну бібліотеку для народу „Ряст”, він став гарячим прихильником розвитку творів популярних жанрів літератури, які викликають інтерес у читачів, але, водночас, побудовані на морально-етичних та національно-патріотичних засадах, що формують українську націю і можуть виростити майбутніх письменників.

Декілька цінних штрихів до роз’яснення цієї ситуації знаходимо у листі І. Зубенка від 15 березня 1933 р., де він повідомляє Є.-Ю. Пеленському, що власник друкарні М. Бойчук заходиться видавати „популярні книжечки для народу”. Це будуть передусім оповідання „історичні, стрілецькі й воєнні, побутові з життя селян чи міщан, далі – гуморески в оповідній чи віршованій формі”. І. Зубенко, звертаючись до редактора „Дажбога”, який вважає осередком молодих літературних сил, просить співробітників журналу спробувати свої сили „на цьому полі – популярного повістярства”. З листа, датованого, 25 березня 1933 р., довідуємося, що у „Народній бібліотеці” М. Бойчука вже вийшло дві книжечки А. та Я. Курдидиків зі Львова, що готується книжка спогадів Є. Пеленського” [5, с. 4].

У розділі „Чи „популярне” не може бути мистецьким?” автор запитує, чому критики називаючи літературні твори „популярними речами” надають поняттю „популярний” викривлене значення, „по-їхньому популярний твір – це значить позбавлений мистецької вартості”. Іван Зубенко, відстоюючи позицію чіткої національної ідеї в літературі, розвиває тезу про те, що і „популярні” твори, і твори для обраних можуть бути „мистецькі, гарні, високо вартісні”, або також позбавлені цих прикмет.

Щиро вболіваючи за долю українського мистецтва, представники якого роблять „пропаганду української культури, українського творчого духа” у цілому світі, І. Зубенко приєднується до переконання письменниці І. Федорович-Малицької, яка на сторінках „Діла” зазначала, що „ми повинні творити наше питоме українське мистецтво, органічно

зв'язане з нашим ґрунтом”, та розвиває її думку: „...але щодо форми підтягаючи його під європейський мистецький рівень, тоді тільки ми внесемо щось дійсно вартісне в своє і світове мистецтво, бо дамо плоди творчого українського духа, дамо зі своєї повної скарбниці” [4, с. 108].

Своїм невеликим виступом, предметом якого були вже оприлюднені міркування й оцінки, Іван Зубенко долучився до великої дискусії про розвиток літературної критики, що мала місце на сторінках галицької періодики, та вніс декілька власних конструктивних думок щодо об'єктивного критичного аналізу в літературній критиці. Особливість стилістичних рис цього тексту полягає у виразному динамізмі та полемічності. Стоячи на позиціях Франкової концепції наукової критики, не відкидаючи при цьому глибинної соціальної опосередкованості критичного аналізу, автор, захований під криптонімом, продемонстрував певні знання про предмет аналізу, навіть деяка упередженість і емоційність у другому розділі щодо критичної діяльності М. Рудницького не впливають на наукову переконливість виступу. За тональністю виступ І. Зубенка, його образність і гострота дуже нагадують стиль самого М. Рудницького.

Публікуючи у часописі „Дзвони” (1935, Ч. 6 – 7) статтю „Розум чи серце у поета (Думки читача)”, критик-письменник ставить перед собою завдання через призму сучасного читацького світогляду розглянути поетичну творчість відомих йому поетів, представити власну ідейно-естетичну концепцію поетичної творчості. Чорновий автограф цього твору з криптонімом N. N. зберігається у родинному архіві письменника, який надав нам підставу остаточно стверджувати, що під криптонімом N. N. публікувався саме Іван Зубенко.

На початку статті автор погоджується з думкою Ярослава Гординського („Назустріч”, 1935) про те, що справжнього поета творить сила слова, додаючи, що „тільки... з поняттям „справжній поет” у мене в'яжуться трохи інакші прикмети, як у автора згаданої цитати. Поезія – насамперед творчість. Ось тут то ми й приходимо до того, що одні поети творять, а другі – пишуть вірші (хоч би й досконало орудуючи словесним матеріалом)” [6, с. 310].

Зіставляючи для критичного аналізу поетичні твори Т. Шевченка, у якого „колосальна динаміка й така велика сугестивна сила, що при слуханні доброї декламації у вас мурашки біжать поза спиною”, і поезії Є. Маланюка, автор зазначає, що „Маланюк – розумовець. А це робить з нього тільки „майстра вірша”, техніка-віртуоза, а не поета з Божої ласки” [5, с. 312]. „У Шевченка, – пише критик, – творить серце; в екстазі творчого натхнення народжуються почування, колізії, образи. Слова – це лише засіб, щоб ці творчі візії зробити реальними, тілесними. Це – творить справжній поет!” [6, с. 314].

Проводячи паралелі поетичної творчості способом зіставлення поезій Т. Шевченка і Є. Маланюка, М. Рудницького і Б. Лепкого, С. Гординського і Н. Левицької-Холодної, автор відзначає „візії творчого

натхнення” у Б. Лепкого, „палахкотіння щирого почуття” у Н. Левицької-Холодної, виокремлює поезію Б. Кравціва, який, як зазначає І. Зубенко, „поет, зближений за ідеологією з Маланюком”, проте у Б. Кравціва, на відміну від Є. Маланюка, слово несе в собі символ щирого почуття. Автор відзначає брак сугестивної сили у деяких поезіях Є. Маланюка: „велика частина дотеперішніх його критиків підмічала якраз протилежне: розумовість його творчості, не огріту теплою кров’ю серця, не вистраждану душею”. Характеризуючи поетичний доробок М. Рудницького, І. Зубенко акцентує „механічне зліплювання „нових” і „свіжих”, „сильних” слів, не огрітих натхненням” та протиставляє „європейськості і силі слова – візії творчого натхнення” Б. Лепкого [6, с. 314]. Домінантою цієї статті є твердження критика, співзвучне з Франковими поглядами на поетичну майстерність: щоб вірші стали поезією, потрібен талант, „палахкотливе творче натхнення” (І. Зубенко).

Естетична ідея Зубенкої концепції поетичної творчості співзвучна з кордоцентризмом Г. Сковороди і полягає в тому, що „поет сприймає життєві явища вражливіше, відчуває гостріше, його душа – горнило, вулкан, де палахкотять емоції, зударяються ідеї. І коли думки оформлюються, почування дозрівають – тоді з’являється слово, але вже як знаряддя, як функція того аргументу, що складає творчу візію в душі поета. Тут творить серце; в екстазі творчого натхнення народжуються почування, колізії, образи. Слова – це лише засіб, щоб ці творчі візії зробити реальними, тілесними. Це – творить справжній поет!” [6, с. 315].

Докладне дослідження малознаних літературно-критичних розвідок Івана Зубенка дає підстави стверджувати, що літературно-критична діяльність митця ґрунтувалася на ідейно-естетичних засадах наукової критики Івана Франка. Саме творчість останнього стала сутнісним національно-літературним чинником для письменника, зв’язок з якою спостерігаємо на структурно-типологічному рівні у ліриці, епіці, драмі, публіцистиці й критиці І. Зубенка.

Ідейно-естетичний підхід до літературної критики для письменника полягав у поєднанні засад українського національної ідеї та християнської етики. Публіцистичність критики була зумовлена не лише жанровими вимогами, а й намаганням врахувати смаки і рівень зацікавленості читачів.

Літературно-критична спадщина Івана Зубенка, яка містить основні наукові та ідейно-естетичні засади критика, незважаючи на значною мірою популярний виклад, є цінним матеріалом для дослідників історії української літературної критики.

### **Список використаної літератури**

**1. Петлюра С.** [Рецензія] Т. С. Іван Зубенко : Наші лицарі й мученики. Збірка перша. Каліш, 1922 р., 28 ст. / С. Петлюра // Трибуна України. – Варшава, 1923 р. – ч. 1. – С. 44. **2. Чайковський А.** Спогади. Листи. Дослідження : у 3 т. / А. Чайковський ; упор. Б. З. Якимовича. –

Львів : Літопис, 2002. – Т. 2. – С. 304 – 305; Т. 3 – С. 152 – 163; С. 448 – 490; С. 504 – 540. **3. Зубенко І.** Андрій Чайковський : Жмут споминів замість вінка на могилу / І. Зубенко // Дзвони. – 1935. – ч. 10. – С. 465 – 469 ; 1936. – чч. 1 – 2. – С. 32 – 37. **4. N.N. [Зубенко І.]** Про літературну критику і критиків / І. Зубенко // Дзвони. – Львів, 1935. – ч. 2 – 3. – С. 105 – 109. **5. Зубенко І.** Листи до Є.-Ю. Пеленського від 3 березня 1933р., 25 березня 1933 року / І. Зубенко // Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаника. Відділ рукописів. – Фонд 232. – Справа 42/1. – арк. 1 – 4. **6. N.N. [Зубенко І.]** Розум чи серце у поета (Думки читача) / І. Зубенко // Дзвони. – Львів, 1935. – ч. 6 – 7. – С. 310 – 316. **7. Ільницький М.** Література українського відродження : напрями і течії в українській літературі 20 – 30-х рр. ХХ ст. / Микола Ільницький. – Львів : Львівський наук.-метод. ін.-т освіти, 1994. – 72 с.

**Касьяненко Т. А. Ідейно-естетичні засади літературно-критичної спадщини Івана Зубенка**

У статті досліджено комплекс ідей та естетичних поглядів письменника Івана Зубенка, що були властиві його літературно-критичній творчості протягом першої третини ХХ ст. На прикладі дослідження малознаних розвідок з'ясовано ідейно-естетичні засади кращих здобутків літературно-критичної спадщини митця означеного періоду, яка вперше вводиться до ідейно-естетичного контексту української літератури першої половини ХХ ст.

*Ключові слова:* ідейно-естетичні засади, літературно-критична спадщина, літературна критика.

**Касьяненко Т. А. Идейно-эстетические принципы литературно-критического наследия Ивана Зубенка**

В статье исследуется комплекс идей и эстетических взглядов писателя Ивана Зубенка, которые были присущи его литературно-критическому творчеству на протяжении первой трети XX века. На примерах исследования малоизвестных литературно-критических статей рассматриваются идейно-эстетические принципы его литературно-критического наследия 30-х г. XX века, которое впервые вводится в идейно-эстетический контекст украинской литературы первой половины XX века.

*Ключевые слова:* идейно-эстетические принципы, литературно-критическое наследие, литературная критика.

**Kasianenko T. A. The ideological and aesthetic principles of literary-critical legacy of Ivan Zubenko**

The article studies a set of ideas and aesthetic views of the writer Ivan Zubenko, which were inherent to his work of the literary criticism during the first third of the twentieth century. By the examples of research of the little-known literary-critical articles there are considered the ideological and

aesthetic principles of his literary-critical legacy of 30-th of the twentieth century, which was first introduced to the ideological and aesthetic context of Ukrainian literature of the first half of the twentieth century.

*Key words:* ideological and aesthetic principles, literary-critical legacy, literary criticism.

Стаття надійшла до редакції 14.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 821.161.2 – 94.09

**Н. С. Мажара**

### **ВИЯВ АВТОРСЬКОЇ ВІЗІЇ У МЕТАЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ МЕМУАРІВ**

Наявність мемуарів у художній палітрі письменників різних літературних напрямів, їх дифузія – забезпечує відведене їм місце як наджанровому утворенню, що має власні жанри, може виявлятися у різних формах та є не тільки наслідком потреби часу, а й результатом рецепції попереднього досвіду.

Надзвичайна гнучкість і свобода у вираженні думок, відсутність чітких канонів, трансформація фактографічних і документальних матеріалів, а також пришвидшений хід історії – все це зумовлює актуальність дослідження мемуарів як основного різновиду літератури non fiction.

Основними орієнтирами метажанрової теорії мемуаристики є жанротвірні ознаки, які виявляються більшою чи меншою мірою у всіх її жанрах: літературному портреті, автобіографії, щоденнику, некролозі, письменницькому записнику, нотатках, нарисі, есе, листах, автокоментарі, мемуарній прозі тощо.

У статті ставимо за мету окреслити теоретичні аспекти авторської візії у жанрах мемуарів, що сприятиме розкриттю їх типологічної специфіки та форм індивідуального вираження в контексті генологічної ідентифікації цього наджанру.

Складність заявленої проблеми зумовлена необхідністю розрізнення використання у метажанровій системі мемуаристики таких понять як „образ автора”, „оповідач і герой”, „авторське начало” тощо.

При визначенні нашої концепції ми спиралися на дослідження М. Бахтіна, В. Виноградова, О. Галича, Л. Гінзбург, В. Кардіна, Н. Кожевникової, А. Моруа, Л. Тимофєєва.

Образ автора – складне поняття, що пов'язане з різноманітними функціями та виявляється у відповідності до сюжету твору. Слушним із цього приводу є зауваження В. Виноградова: „під однією номенклатурою „Я” знаходиться безпосередньо автор-письменник та об'єктивований герой-оповідач” [1, с. 53].

Характеризуючи особливу роль автора в мемуарному тексті, Л. Гінзбург наголошувала, що „еволюція мемуарної літератури відбувалася шляхом зближення із загальним літературним процесом за лінією розвитку авторського „Я” [2, с. 27].

Дослідник української документалістики О. Галич стверджує: „...основу кожного мемуарного твору становлять особисті уявлення автора про себе та історичний процес; людей, з якими він зустрічався, спілкувався, разом працював, жив, творив” [3, с. 34].

Своєрідність авторської візії зумовлюється як особою об'єкта оповіді, так і суб'єктивним фактором. Як зазначає В. Кардін: „мемуари – це минуле з його людьми і подіями, пропущене крізь індивідуальну свідомість того, хто пише” [4, с. 154].

Погоджуємося з дослідником і щодо трактування постаті автора мемуарного твору як „другого героя”, оскільки „першим героєм”, на його думку, є власне особа, якій присвячено спогади, тому „другий герой” може займати різне становище, непередбачувано розв'язувати певні завдання, але „одне безсумнівно: він ніколи не є пасивною особою, „кимось у сірому”. Без нього, здатного думати, відбирати, зважувати, мемуарний твір не відбудеться, відомості про минуле залишаться нагромадженням фактів і цитат” [4, с. 154]. Однак, подібне твердження недоречно застосовувати виключно до всіх жанрів мемуарів.

Розглядаючи особливості побудови образу автора у художньо-документальній літературі, насамперед слід звернути увагу на його реконструкцію. Це не образ, створений художньою уявою мемуариста, і не детальне відтворення біографії реальної особи, а результат типізації, синтезу, в якому поряд із втіленням виключно індивідуальних якостей, переживань, присутній і елемент узагальнення (нариси, есе, нотатки), а іноді й художнього домислу в інтерпретації подій, акцентуванні фактів та їх прихованості (мемуарна проза).

У переважній більшості мемуарних творів образ автора реалізується у двох основних іпостасях – оповідача і героя, митець ніби розподіляє вираження авторського „Я” між ними, відтворюючи свій образ із різноманітних вікових позицій, особливостей сприйняття та осмислення дійсності.

При цьому оповідач і герой співіснують у межах загальної моделі автора, об'єднуючись у ході розвитку сюжету поступово в єдине ціле, оскільки описувані спостереження, переживання, враження належать одній і тій самій людині, хоча й відокремлені у часі з огляду на різницю у сприйнятті вікового характеру. Герой переживає, відчуває все описане у творі, а вдумливий автор відтворює для читача епоху і своє біографічне



„Я”, одночасно розкриваючи та конструюючи внутрішній та зовнішній світи.

Подібна організація авторського „Я” у цих іпостасях зумовлює посилення його особистісного начала. Досвід мемуариста трансформується у незалежну самодостатню художню систему, в центрі якої опиняється герой, а відображені події дійсності фіксуються через пошук засобів виявлення прихованих підтекстів буття його особистості, прагнення осмислити конкретні історичні або суспільні події.

У мемуарах представлена багатшарова темпоральна структура, зумовлена особливою системою часових координат, коли кожному оповідному плану відповідає свій час і авторські форми його вираження.

Зазвичай оповідь ведеться від особи автора, а основний зміст, як зазначалося, становлять події його життя, або ті явища, що видалися йому цікавими для відтворення через певний проміжок часу.

Дотримуючись часової дистанції при викладенні спогадів, мемуарист розміщує різні враження від згаданого у контексті власної системи часу. Він виокремлює одні події, завуальовує інші, поєднує факти пам’яті і різні матеріали в цілісну оповідь.

Вибудовуючи події у певній послідовності відповідно своєму задуму, митець підпорядковує простір мемуарного тексту історичним причинним зв’язкам, що дозволяє одночасно відтворювати характери та психологію людей певної епохи. На подібному тлумаченні завдання мемуариста наголошує у своїй дилогії „Зустрічі і прощання” Г. Костюк: „Роль автора спогадів – це роль скромного, чесного свідка і коментатора подій. Головне в спогадах – це люди і події пережитої доби” [5, с. 26].

Разом із тим, необхідно звернути увагу і на умовність образу автора. В деяких жанрах мемуарів він не може повністю відповідати біографічності особистості, оскільки у розповіді про себе важко очікувати повного одкровення (за виключенням жанру щоденника і епістолярію). Деякі надто особисті моменти можуть бути скороченні, приховані або подані у вигідному для автора світлі (есе, літературний портрет, автокоментар). Крім того, на це впливає і домінанта особистісного погляду на описуване.

Виокремлення автора на оповідному рівні у вигляді „героя” або „форми авторської присутності” залежить від типу розповіді та акцентування на ролі автора в описуваних подіях.

Так, для жанру літературного портрета характерним є звуження можливостей для розкриття авторського „Я” внаслідок переплетення з відтворюваними образами сучасників. Мемуарист прагне відтворити в пам’яті постать конкретної людини в її найхарактерніших рисах у певний період життя або створити стислий опис людської долі, свідком якої був. На перший план оповіді висувається образ героя. Автор вдається переважно до суб’єктивних узагальнень і висновків на основі власного життєвого досвіду та спогадів, надаючи перевагу психологічному, естетичному, моральному рівням трактування людського життя.

Створюючи психологічний портрет конкретного героя, мемуарист зберігає констатуючу та характерологічну функції деталі та одночасно вводить просторові та часові елементи, розглядаючи свого персонажа як типового представника відтворюваної доби. Як зазначав А. Моруа: „Герой є таким, яким його бачать інші, його образ варіюється в залежності від того, хто стає свідком подій, тому що кожному з наших друзів ми показуємо нове обличчя свого характеру” [6, с. 18].

Авторські репліки фіксують оповідь у просторі та одночасно слугують сигналом переходу до основної дії, ретельно деталізованої, насиченої подробицями і відступами, присвяченими описам певних сторінок як особистого, так і суспільного життя.

Дослідник епістолярію В. Кузьменко стверджує, що лист „позначений яскраво вираженою психологічною інтроспекцією та особистісним ставленням автора до дійсності, до конкретного адресата” [7, с. 64]. Дійсно, в цьому жанрі мемуарів автор виражає власний світогляд, оцінює сьгоднішні (для нього) події. Завдяки цій особливості читач отримує змогу краще пізнати епоху, сторінки життя як адресата, так і адресанта.

У щоденнику образ автора відтворюється крізь призму подій, учасником і свідком яких він був. Основу твору становлять його особистісні роздуми і переживання, найпотаємніші думки. З-поміж жанрів мемуарів, саме щоденник найяскравіше, найточніше відтворює особистість автора, який зазвичай описує ті факти, що змінили його долю і психологію цілого суспільства.

Намагаючись об'єктивно відтворити минуле, мемуарист часто простежує становлення власної свідомості. При цьому відверті свідчення автора, розмова про себе, про близьких людей вибудовують навіть певну сповідь: „Життя людини проминає дуже швидко. Тільки молодість не бачить цього, не думає про це. Ніколи не писала я щоденників, не зберігала листів. Лише тепер, на схилі віку, бачу, як би мені придалися вони. А все ж багато чого з дорогого, далекого минулого пам'ять таки зберегла”, – нотує у своїх спогадах С. Зерова, дружина відомого неокласика М. Зерова [8, с. 84].

Для записників і нотатників, на думку О. Галича характерним є розміщення автора „десь на периферії сюжету”, коли „він то наближається до його переднього рубежу, то віддаляється в глибину, але ніколи не виступає на передній край” [3, с. 44].

Складніше виокремити образ автора, у мемуарній прозі, оскільки дія розгортається суцільним потоком, до якого залучаються реконструйовані автором різні стани персонажа у відповідності до часових змін. Ці твори з'являються у той час, коли мемуарист уже розуміє сутність минулого, усвідомлює наявність зв'язку між подіями, що відбулися і сучасністю. Тоді образ автора існує всередині плану героя. Відповідно реконструйовані першопочаткові переживання зазвичай вводяться за допомогою спеціальних зворотів – „я пригадую”,

„мені здається”, „із глибин пам’яті зринають спогади”, „якщо б тоді, мені вдалося”, „коли я згадує про” тощо.

Однією з особливостей мемуарної прози є діалектична взаємодія двох протилежних аспектів – дослідницького й естетичного. При цьому автору не вдається бути наскрізно об’єктивним, оскільки і теперішнє, і рецепція минулого з урахуванням вікового статусу, історична оцінка подій неодмінно впливають на нього: живі проблеми й конфлікти, реальні постаті людей, попередників, сучасників, через художнє осмислення дають потужні імпульси творчій активності митця. Для читачів внаслідок цього з’являються нові джерела духовного збагачення й розширення інформації, оскільки мемуарна проза містить у собі відбиток яскравої письменницької індивідуальності, слугує міцною і оригінальною ланкою між конкретним фактом і витонченою творчою фантазією автора.

У низці випадків образ героя може затьмарюватися авторськими роздумами, коментарями, поясненнями. І тоді авторське „Я” може виокремлюватися як самостійне ціле, існувати одночасно і як автор-оповідач, організатор оповіді та її герой.

У підсумку зазначимо, що будь-який мемуарний твір можна розглядати як своєрідний діалог автора із самим собою, з читачем, або ж з іншими творами, цілою епохою, майбутнім. Кожен мемуарист обирає свій спосіб відновити у пам’яті себе та образи своїх сучасників, спираючись на власні враження і відчуття, звертаючись і до реконструкції світу, що їх оточував.

Спільними аспектами для жанрів мемуарів є опис переживань автора, своєрідності бачення ним оточуючого середовища, оцінок відтвореного, реконструкція постатей сучасників. Розповідаючи про події, автор відбирає з-поміж них найсуттєвіші, з його точки зору, факти, висвітлюючи персонажів та події по-різному. Тому не видається дивним той факт, що виокремлення авторського начала в мемуарах призводить до посилення ролі позасюжетних елементів у композиції – оцінок, пояснень, звернень. Їх поява зумовлена специфікою мемуарної оповіді для того, щоб провести різницю у світосприйнятті між іпостасями автора.

Подальше дослідження окреслених аспектів авторської візії в мемуарах допоможе краще зрозуміти їх типологічні особливості, оскільки вони є складною розгалуженою структурою, визначальним елементом якої і є автор.

### **Список використаної літератури**

- 1. Виноградов В.** Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. Виноградов. – М. : изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.
- 2. Гинзбург Л. Я.** О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1971. – 464 с.
- 3. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи : [монографія] /

О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с. **4. Кардин В.** Сегодня о вчерашнем : Мемуары и современность томах / В. Кардин. – М., 1961. – 191 с. **5. Костюк Г.** Зустрічі і прощання : Спогади у двох книгах / Григорій Костюк ; [передм. М. Жулинського]. – К. : Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с. **6. Maurois A.** Aspects de la biographie / A. Maurois. – М., 1955. – 126 с. **7. Кузьменко В. І.** Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст. / В. І. Кузьменко. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1998. – 306 с. **8. Київські неокласики** / [упоряд. В. Агеєва]. – К. : Факт, 2003. – 352 с. (Серія „Українські мемуари”).

**Мажара Н. С. Вияв авторської візії у метажанровій системі мемуарів**

Статтю присвячено окресленню теоретичних аспектів авторської візії у вимірі мемуарів. Зроблено спробу розрізнення використання у метажанровій системі мемуаристики таких понять як „образ автора”, „оповідач і герой”, „авторське начало”. Образ автора характеризується як багатовимірний визначальний елемент мемуарного твору, що переважно реалізується в ньому у двох основних іпостасях – оповідача і героя. Виокремлення автора на оповідному рівні у вигляді „героя” або „форми авторської присутності” залежить від типу розповіді та акцентування на ролі автора в описуваних подіях.

*Ключові слова:* мемуари, образ автора, особистісне начало, оповідач, герой, рецепція.

**Мажара Н. С. Проявление авторского видения в метажанровой системе мемуаров**

Статья посвящена определению теоретических аспектов авторского видения в измерении мемуаров. Сделана попытка различения использования в метажанровой системе мемуаристики таких понятий, как „образ автора”, „рассказчик и герой”, „авторское начало”. Образ автора характеризуется как многомерный определяющий элемент мемуарного произведения, который, в основном, реализуется в нем в двух основных ипостасях – рассказчика и героя. Выделение автора на повествовательном уровне в виде „героя” или „формы авторского присутствия” зависит от типа повествования и акцентирования роли автора в описываемых событиях.

*Ключевые слова:* мемуары, образ автора, личностное начало, рассказчик, герой, рецепция.

**Mazara N. S. The manifestation of the author's vision in the system of metagenre of the memoirs**

Article is devoted to the theoretical aspects of the author's vision in the context of memoirs. The attempt to distinguish between the use in the system of metagenre of the memoirs of such concepts as „the image of the author”,

„the narrator and hero”, „author’s beginning”. Image of the author described as a defining element of a multi-dimensional works of memoir, which are explained as it in two main aspects – the narrator and ‘protagonist. Emphasis added to the narrative level in the form of „a hero” or „forms of authorial presence” depends on the type of story and highlight the role of the author in the course of events.

*Key words:* memoirs, image of the author, author’s beginning, narrator, hero, perception.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 82091.161.2

**О. В. Федотенко**

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ХИМЕРНОГО РОМАНУ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ:  
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

Художня проза другої половини ХХ століття характеризується багатогранною стильовою палітрою. Вона активно обговорювалася в журнальній та газетній критиці, на Всесоюзних з’їздах письменників. Дослідники стверджували тенденцію до поглиблення епічного мислення, його ліризацію, романтизацію та інтелектуалізацію, акцентували на посиленому інтересі з боку митців до оновлення, „освіження” форм і засобів зображення дійсності. Так, учасники „круглого столу” журналу „Вітчизна” (1981р.) зазначали про тяжіння сучасної української прози до символізму, універсальної метафори-жарту, параболи при вирішенні гострих сучасних суспільних проблем [24, с. 147], про здатність романного мислення яскраво виявлятися в осягненні філософії епохи, в узагальненні суспільного досвіду, у своєрідному поєднанні ретроспекції із перспективою, глибокому осмисленні пам’яті людства і її значення для прийдешніх поколінь [24, с. 153, 154]. Чільне місце в літературній панорамі означеного періоду відводилося химерному напрямку, що плідно розвивався поруч із конкретно-аналітичним та лірико-романтичним.

Химерний роман як яскраве, естетично складне, неоднозначне явище української прози одразу привернув увагу критиків. В 1980 – 1981 рр. у журналі „Дніпро” та газеті „Літературна Україна”

відбулися дискусії, присвячені жанрово-стильовим пошукам сучасної прози. Журнал „Вітчизна” провів „круглий стіл” з теми „Сучасний український роман у контексті світової літератури” у якому взяли участь Г. Вервес, К. Шахова, Ю. Покальчук, М. Жулинський, К. Шудря, Д. Затонський, І. Зуб. Тогочасний літературний процес активно обговорювався в щорічниках „Рік 75” та інших до 1985 року, у збірнику матеріалів V пленуму правління Спілки письменників України 12 – 13 квітня 1978 року, у доповідях IX Міжнародного з’їзду славистів (1983), у збірнику досліджень „Художнє розмаїття сучасної радянської літератури” за редакцією Л. Новиченка (1982) тощо. З того часу і до сьогодні робилися активні спроби окреслити межі поняття „хімерна проза”, визначити її генезу, причини появи, жанрово-стильові особливості та місце на літературній карті України. Але єдиного, уніфікованого погляду на це літературне явище наразі немає. Мета нашої статті – дослідити й проаналізувати, систематизувати й узагальнити літературознавчі набутки стосовно жанрово-стильових рис химерного роману як складової химерної прози.

Химерний роман зародився в Україні в XIX столітті, однак поняття на означення цього явища з’явилося пізніше, з виходом роману О. Ільченка „Козацькому роду нема переводу...” 1958 року. Витоки химерної традиції в українській літературі дослідники закономірно пов’язують з періодом бароко, творчістю І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка, М. Гоголя, О. Стороженка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, М. Йогансена та інших. Спираючись на давню традицію (літературну і фольклорну), химерна проза продовжує розвиватися і далі, модифікуючись в жанрово-стильовому плані відповідно до запитів культурно-історичної доби.

Причини, що викликали оновлення зазначеного жанру в другій половині XX століття, були пов’язані з тогочасним літературно-мистецьким життям, активізацію якого викликали: 1) „хрущовська відлига”, що породила особливу атмосферу духовної свободи, сподівання на українське відродження, яка, однак, вже з другої половини 60-х років почала пригасати, і „з’явилися новіші регламентації в мисленні, нові обожнення „єдино правильного” марксистсько-ленінського літературознавства” [16, с. 283]; 2) масштабні процеси в суспільно-політичному житті людства (крах колоніальної системи, виникнення багатонаціональних монополій, дисидентські рухи, науково-технічна революція, загроза екологічної катастрофи тощо). Зміни в суспільній свідомості й психології, в суспільних настроях впливають на мистецтво, зокрема літературу, де відображаються актуальні проблеми, провідні ідеї, що є складовою духовного досвіду народу. А. Погрібний зазначає, що ускладнення відносин людини з дійсністю передбачає й неминучу ускладненість художнього мислення, образної тканини, стилю взагалі. Тому митці разом із традиційними використовують і різні засоби

„стисненого узагальнення” – легенда, притча, міф, символ, які відзначаються універсальністю структури, сприяють виявленню сутності явищ і процесів [21, с. 147]. На нашу думку, відбулася не так *ускладненість* стосунків між людиною і дійсністю (адже вони ніколи простими не були), як змінилася якість цієї складності. Ціла структура стосунків відійшла у минуле, тому література починає корелювати з новою дійсністю: висуваються нові ідейно-філософські концепції, теми, конфлікти й характери, оновлюються жанри, стилі, форми, прийоми, використовуються різноманітні засоби поетики. Поява нової стильової течії, на думку О. Ковальчука, завжди мотивується не необхідністю сконструювати новий художній світ (його не вигадасш, бо він завжди постає як результат естетичної оцінки життєвих явищ, що відображаються), а прагненням пізнати в реальній дійсності певні явища, які не піддаються художньому інтерпретуванню виробленими вже засобами [11, с. 124].

Важливим аспектом у розгляді жанрово-стильових особливостей химерного роману 60 – 90-х ХХ століття є визначення конкретних факторів, що обумовили його появу в цей період, бо вони якраз і визначають художню специфіку цього жанру. А. Погрібний вбачає такі причини, по-перше, в безпосередній зацікавленості письменників у різного роду умовних формах як одного із засобів інтелектуально-філософського об’ємного пізнання людського буття та, по-друге, в „захисній реакції літератури”, де переосмислення фольклорного „минулого” стає спасінням від стереотипізації, нівелювання, від агресивної „масової культури” [20, с. 25]. Схожі думки висловлюють І. Дзюба та А. Горнятко-Шумилович, зазначаючи, що вся химерна проза загалом виросла з потреби подолати пісний натуралізм і „описательство” [7, с. 13] та стала реакцією на так званий виробничий роман з його мовним усередненням і зведенням людини до стандарту [6, с. 14]. Цікавою в цьому аспекті є думка М. Стрельбицького, який пов’язує появу химерного роману з широкою популярністю мультиплікаційного кіно, лялькового театру з репертуаром не для дітей, де деформованість малюнка, маріонетковий спектакль і являють оголену сутність подій і характерів, додають у свіжості бачення [23, с. 111]. Інші дослідники переконані, що тяжіння сучасної літератури до казки та фольклорного символу відображає гостру потребу теперішньої урбанізованої людини [9, с. 61], що звернення до фольклоризму, міфологізму, „химерності” обумовлено письменницькими пошуками художнього інакомовлення, алегорії в умовах жорсткої цензури, тотального пресу національної літератури [8, с. 167].

На відміну від літературознавців, лінгвіст Л. Масенко вбачає причину появи химерних творів і сам факт звернення письменників до бурлескно-пародійного напрямку в тогочасній мовній ситуації в Україні. Химерний роман, вважає дослідниця, з’явився „як реакція

літературного писемного варіанта мови на кризу, що її переживає усне мовлення, як спроба літературної компенсації занепадаючого просторіччя. На великому ареалі української мови над нею нависла небезпека втратити живої уснорозмовної форми. Прагненням письменників зберегти і підтримати просторіччя і пояснюється, очевидно, спроба оновлення жанру, що традиційно спирався на просторіччя” [15, с. 32]. Думка Л. Масенко з приводу мовного питання слухна, але, на наш погляд, вимагає доповнення й уточнення. Починаючи з 30-х років ХХ століття мовна політика радянського керівництва на теренах України була спрямована на нещадне втручання у внутрішній розвиток української мови, на штучне зближення її з російською і знищення як незалежного мовного утворення. Поступово вилучалися питомі риси української лексики, фразеології, а також деякі словотвірні та граматичні форми і замінювалися кальками з російської. Наприкінці 50-х років О. Ільченко опублікував на сторінках „Літературної газети” пристрасну статтю на захист української мови, гостро висміяв різні кальки-покручі, які тоді агресивно впроваджували в мову засобів масової інформації та в повсякденне життя [4, с. 7]. А вже у 70-ті роки І. Кошелівець резюмував: „Зближення і злиття націй, яке тепер форсовано здійснюється, означає відмирання всіх національних мов й експансію російської мови їх коштом” [13, с. 32]. Тому, на нашу думку, письменники-химеристи намагаються зберегти не стільки просторіччя, скільки все багатство української мови як найважливішого духовного джерела нації, її генетичного коду.

Таким чином, оновлення жанру химерного роману в другій половині ХХ століття обумовлено зовнішніми та внутрішніми чинниками. Підтримуючи думки багатьох дослідників, ми визначаємо, що головною причиною цього стало прагнення письменників зберегти власне національне обличчя (мову, традиції, звичаї), відстояти і донести до читача свою мистецьку позицію, погляд на життя і світ в період жорсткого ідеологічно-політичного пресу. В умовах глобалізації та намаганні влади асимілювати народ, перетворити його в єдиний радянський конгломерат, ховаючись за красивим гаслом „дружба народів”, відбувається збіднення мови, стирається почуття патріотизму, поняття нації, сім’ї, змінюється спосіб життя. В цей час і з’являється химерний роман, що став на сторожі самобутності нації як ознака спротиву митців такому процесу. Це закономірно призвело до змін і в глибинних структурах художньої творчості. Саме химерна форма викладу життєвого матеріалу, де своєрідно розкривалася актуальна тема особистості і суспільства, особистості і народу, дала можливість цим творам побачити світ у радянський час.

Серед романів і повістей, які дослідники традиційно зараховують до химерних, найчастіше фігурують такі: „Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця” О. Ільченка, „Лебедина зграя”, „Зелені млини” В. Земляка, „Зорі й оселедці” „На ясні зорі”



В. Міняйла, „Жбан вина”, „Кам'яне поле”, „Жорна”, „Ворожба людська” Р. Федоріва, „Ірій”, „Замглай, або В'язка небилець”, „Самотній вовк” В. Дрозда, „Левине серце” П. Загребельного, „Перо золотого птаха”, „Страж-гора” С. Пушика, „День” В. Стефака, „Оглянься з осені” В. Яворівського, „Манускрипт з вулиці Руської” Р. Іваничука, „Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий”, „Життя феномена”, „Парад планет” Є. Гуцала, „Женя і Синько” В. Близнеця, „Сіроманець” М. Вінграновського, „Хроніка з міста Ярополя” Р. Іваничука, „Дім на горі” В. Шевчука та інші. Але однозначної думки щодо їхньої „хімерності” досі немає. Через естетичну складність явища його межі не достатньо чіткі. Деякі химерні твори фігурують як приклади інших жанрових видів прози, як-от: філософської, фантастичної, інтелектуальної, експериментальної. Одні й тіж романи різні дослідники називають параболічними, притчевими, психологічними, біографічними, лірико-філософськими з елементами міфологізації тощо. Труднощі у визначенні приналежності творів до тієї чи іншої стильової течії виникають тому, що химерна проза синтезує в собі багато прийомів, притаманних іншим жанровим різновидам роману. Тому і сьогодні стосовно приналежності деяких творів В. Шевчука, В. Дрозда, В. Земляка, В. Міняйла до химерного напрямку критики сперечаються. Наприклад, М. Стрельбицький відносить діалогі Земляка та Міняйла до прози монументального історизму. О. Онишко вважає, що роман-балада „Дім на горі” В. Шевчука виразно тяжіє до „хімерних” творів своїми формальними ознаками, окресленими образами, поетичним ладом, провідними ідеями [18, с. 197], а Н. Козачук пропонує розглядати твір цього письменника або як авторську модифікацію химерного роману, або як інтелектуальний роман з ознаками „хімеристики” [12, с. 10]. Сам В. Шевчук, підтримуючи думки зарубіжного вченого М. Павлишина, критично ставиться до означення своєї прози як „хімерної”, вважаючи її своєрідною естетичною дискусією з цим напрямом. Проте письменник погоджується з І. Денисюком, що химерність його творів підпорядкована інтелектуалізації тексту і тому може бути потрактована як неохимерність [5, с. 177 – 178].

Отже, стильовий синкретизм закономірно породжує розходження в інтерпретації жанрово-стильових особливостей химерного роману і у визначенні його головних рис.

Химерний напрям отримав свою назву від підзаголовка твору О. Ільченка „Козацькому роду нема переводу...”, що визначався як „український химерний роман з народних уст”. Академічний тлумачний словник (1970 – 1980) подає широку сітку лексичних значень слова „хімерний”. Ось частина з них. „Химерний” – який викликає подив, незвичний, чудернацький; потворний; сповнений несподіванок; вередливий; нездійснений, нереальний, неправдоподібний, складний, незрозумілий, заплутаний тощо [1, с. 58]. Багатозначність трактувань

цього слова обумовила його наукову невиразність і викликала пошуки „літературознавчого” відповідника. Тим паче, що визначення О. Ільченком жанрового різновиду свого роману, на думку критиків, лише уточнювало своєрідність авторського задуму, характер образності, заснований на народних легендах, уявленнях, анекдотах, їх переплетенні з дійсними історичними фактами тощо. Прагнучи термінологічної конкретики, дослідники на основі доміантних стильових рис окремих творів висунули такі дефініції на окреслення химерної прози: „лірико-гротескова” (М. Стрельбицький), „лірико-химерна” (В. Панченко), „фольклорна”, „умовно-алегорична”, „фольклорно-алегорична”, „фольклорно-міфологічна”, „сказова”, „бурлескна” (В. Дончик), „умовно-іронічна” (Г. Сивокінь), „лірико-бурлескна”, „карнавальна-вертепна” (Л. Новиченко), „фольклорно-філософська” (Г. Насмінчук). Але термін „химерний” міцно закріпився в лексиці літературознавців, і сьогодні на його недосконалість не нарікають, вважаючи адекватним літературному виду, який спирається на власну письменницьку та фольклорну традиції (В. Чайковська). Запропоновані ж критиками назви яскраво демонструють жанрово-стильову полігранність творів цього напрямку, зумовлену різним ступенем застосування багатоманітних засобів і прийомів художньої умовності, яка і становить основну рису поетики химерної прози.

Химерний роман є одним з найбільш досліджених в жанрово-стильовому аспекті. Цьому дискусійному питанню присвячували свою увагу В. Дончик, М. Ільницький, Л. Новиченко, А. Погрібний, М. Стрельбицький, А. Кравченко, В. Брюховецький та інші. Але однакості вчених щодо критеріїв визначення головних рис химерного роману досі немає. А. Погрібний, наприклад, вважає, що такі твори химерно поєднують в собі „ліризм, романтичність і епічність; політ фантазії, міфологізацію і реальність, навіть побутовізм; гротескність і пародіювання; неймовірну ускладненість стилю і його прозорість, простоту; сміх і драматизм”. На думку дослідника, найбільш яскравими ознаками химерної прози є: 1) крайня розкутість писання і уяви, що включає, як правило, елемент фантастичності і сміху; 2) вільна, але цілеспрямована деформація часово-просторових зв'язків і відношень; 3) вага філософсько-епічної думки [20, с. 25]. Л. Новиченко зазначає, що це твори „...яскраво умовного стилю, насичені фольклорним, іноді фантастичним елементом, який іде від казки, легенди, сказання, здебільшого пронизані гумором, але ж нерідко обернені лицем і до романтики та лірики, що може мати навіть замріяно-елегійний відтінок ...” [17, с. 137]. В. Панченко вважає, що химерність химерних романів полягає у неосяжності сюжетного часу, несподіваному переплетенні різних стилістичних шарів – лірики, гротеску, патетики, іронії [19, с. 142]. А. Горнятко-Шумилович серед спільних рис химерних творів виділяє буянню образного бачення,

асоціативну розкутість, багату мовну стихію, сплетення подій буденних і незвичних, багатомірність художнього переказу тощо [6, с. 11].

А. Кравченко розглядає химерний роман як оригінальний різновид філософського прози і називає характерними його ознаками наявність глибокого ідейного підтексту розповіді, використання умовних форм, переосмислення фольклорної символіки, яскраво виражений ліричний струмінь розповіді, іронію, гумор, тяжіння до включення елементів інших жанрів, синтезу різноманітних стилістичних пластів [14, с. 124]. До деяких з названих рис дослідник ставить із застереженням, бо в різних химерних творах названі ознаки або присутні в неоднаковій мірі й відіграють неоднакову роль, або не актуальні взагалі. Наприклад, гротеск і фантастичні умовні образи справедливі щодо романів О. Ільченка, П. Загребельного. Але не настільки важливе місце, наприклад гротеск, посідає у В. Земляка, В. Міняйла, В. Шевчука. Іронічність, гумор, бурлеск актуальні для трилогії Є. Гуцала „Позичений чоловік...”, П. Загребельного „Левине серце”, проте не властиві творам В. Шевчука, Р. Іванчука, Р. Федоріва [14, с. 15]. Принципово важливим видається акцентування дослідником на тому, що самі по собі умовні засоби і прийоми без „другого” плану розповіді не виконують жанроутворювальної функції [14, с. 71].

Жанрово-стильові особливості химерних творів активно вивчали й мовознавці. Наприклад, Л. Масенко вважає, що чітке визначення специфіки жанру химерної прози можливе лише за умови поєднання аналізу образно-змістового і мовностилістичного рівнів творів [15, с. 27]. На образно-змістовому рівні домінуючими ознаками дослідниця називає пародійно-комедійне начало, риси ексцентричності, гротесковості в розгортанні дії і змалюванні персонажів, а в мовностилістичному плані – орієнтацію на усне розмовне мовлення, семантично „низькі” мовні шари, установка на „простонародність”, пародіювання інших мовних стилів, головним чином, офіційних. О. Важеніна, орієнтуючись на химерну трилогію Є. Гуцала, акцентує увагу на прив'язаності до народного мовлення, ускладненості і запутаності тексту, багатстві, своєрідності, авторській видозміні лексико-фразеологічного фонду, прозорій мотивованості власних назв [3, с. 180].

Отже, мовностильові особливості химерних романів також відіграють важливу жанроутворювальну роль.

Всі дослідники визнають, що цілісність химерної прози визначити складно і намагаються знайти її „загальний знаменник”, стильову константу. В. Брюховецький, наприклад, вважає об'єднуючим чинником таких творів образ оповідача, який і зумовлює багатовимірність зображення, визначає інтелектуальну напругу співвіднесеності химерного й реального, їх обопільного злиття, взаємодії [2, с. 144]. В. Саєнко акцентує увагу на рисах народної сміхової культури, в якій „чортівня”, „марення”, „химери” змальовані

м'яко, гумористично, зовсім не страшні, сприймаються як щось натуральне і звичне [22, с. 22]. Але більшість літературних критиків вважають найістотнішою прикметою химерних творів фольклорність. Головним нервом цієї стильової течії, на думку М. Ільницького, є відчуття традиції, що проявляється в образі-концепції, в психології персонажів, у мікроструктурі художньої деталі [9, с. 51] та утвердження історизму як неперервності процесу життя. „Ця сила зв'язку поколінь в українській прозі найвиразніше пробилася крізь призму фольклорних асоціацій, фольклорного світовідчуття (вертепність цапа Фабіана в „Лебединій зграї“, піднесення небилиці до фольклорного образу в „Ірїї“ В. Дрозда, „історичні марення“ героїв роману „Оглянься з осені“ В. Яворівського тощо), але така призма не знижує вагомості проблематики” [10, с. 142]. Саме всеохоплююча природа фольклорного начала і є причиною жанрової багатотонності літературних творів [14, с. 53]. Хоча лунають думки, що при віднесенні того чи іншого твору до розглядуваного жанру фольклоризм не є визначальною рисою, бо він в химерній прозі є специфічним, орієнтованим передусім на створення гумористичного, сміхового ефекту [15, с. 31].

Переконливо звучить теза О. Ковальчука, що стильова константа жанру, його сутність визначається не яскравими художніми атрибутами, а типами естетичних структур, що моделюють характер стосунків героя з оточуючим світом [11, с. 124]. Тому саме форми театральності, які властиві народній обрядовості, побуту, громадському життю, організованому за театральними законами, становлять основу художніх особливостей химерної прози [11, с. 142]. Вона в такий спосіб виявляє тенденцію до змішування родових ознак, продовжуючи традиції барокової культури.

Отже, враховуючи вищесказане, варто акцентувати такі жанрово-стильові ознаки химерних романів: 1) синтез реального і умовно-фантастичного, що виростає з глибин народної творчості і зумовлює умовність ситуацій, образів, характерів; 2) стилістична поліфонія, спричинена особливостями оповідної манери; 3) інтелектуально-філософська наповненість творів; 4) багата мовна стихія.

Не дивлячись на те, що розглядові доміантних рис поетики химерних творів присвячено значну кількість літературознавчих розвідок, стильова поліфонія і сьогодні не дає змогу критикам дійти однастайності в деяких принципових питаннях. Тому вивчення химерного роману триває.

### **Список використаної літератури**

**1. Словник** української мови : академічний тлумачний словник (1970 – 1980) : В 11-ти томах [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sum.in.ua>. **2. Брюховецький В.** Не садами Семіраміди / В. Брюховецький // Дніпро. – 1981. – № 4. – С. 141 – 147.

**3. Важеніна О.** Мовно-стильові особливості химерної прози / О. Важеніна // Лінгвістичні студії : Зб. наук. праць. Випуск 8 / укл. : Анатолій Загнітко (наук.ред.) та ін. – Донецьк : ДонНУ, 2001. – С. 180 – 184. **4. Волинський К.** Уроки майстра : Олександрові Ільченку – 80 / К. Волинський // Літературна Україна. – 1989. – 22 червня. **5. Горнятко-Шумилович А.** Інтерв'ю з Валерієм Шевчуком / А. Горнятко-Шумилович // Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література”. – Львів, 1999. – С. 177 – 183. **6. Горнятко-Шумилович А.** Фольклорна образність „химерної” прози : Типологічні подібності „Лебединої зграї” В. Земляка, „Іррю” В. Дрозда і „Дому на горі” В. Шевчука / А. Горнятко-Шумилович // Українська мова та література. – 2004. – Ч. 15. – С. 11 – 14. **7. Дзюба І.** Рівень довіри : штрихи до портрета Володимира Яворівського / І. Дзюба // Українська мова та література в школі. – 1987. – № 7. – С. 13 – 21. **8. Дончик В.** Через правду життя – до істинної культури : розмова за „круглим столом” / В. Дончик // Прапор. – 1989. – № 8. – С. 167. **9. Ільницький М.** Схожесть несхожего / М. Ільницький // Вопросы литературы. – 1980. – № 11. – С. 36 – 67. **10. Ільницький М.** Від епічності... до епічності / М. Ільницький // Дніпро. – 1981. – № 12. – С. 137 – 147. **11. Ковальчук О. Г.** Український повоєнний роман : Проблеми жанрового розвитку : [навчальний посібник для студентів педуніверситетів спеціальності „Українська мова і література”] / О. Г. Ковальчук. – К. : Вища школа, 1992. – 174с. **12. Козачук Н. В.** Поетика інтелектуальної прози 1960 – 90 рр. : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / Козачук Ніна Володимирівна. – Чернівці, 2007. – 230 с. **13. Кошелівець І.** Дещо про сучасний стан української радянської літератури / І. Кошелівець // Сучасність. – 1975. – Ч. 6 (174). – С. 20 – 36. **14. Кравченко А.** Художня умовність в українській радянській прозі / А. Кравченко. – К. : Наукова думка, 1988. – 126 с. **15. Масенко Л.** Химерна проза як традиційна мовностильова течія української літератури / Л. Т. Масенко // Мовознавство. – 1991. – № 1. – С. 26 – 33. **16. Наєнко М. К.** Історія українського літературознавства / М. К. Наєнко. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2003. – 360 с. **17. Новиченко Л.** Стильові складники багатства сучасної прози / Л. Новиченко // Дніпро. – 1981. – № 7. – С. 135 – 144. **18. Онишко О.** Реальність химерного / О. Онишко // Вітчизна. – 1982. – № 11. – С. 197 – 200. **19. Панченко В.** Реальність розмаїття / В. Панченко // Дніпро. – 1981. – № 6. – С. 137 – 143. **20. Погрібний А.** Мода, новація, закономірність / А. Погрібний // Литературное обозрение. – 1980. – № 2. – С. 24 – 28. **21. Погрібний А.** Сучасний стиль : вдумливість пошуку й підступність моди / А. Погрібний // Вітчизна. – 1984. – № 12. – С. 145 – 153. **22. Саєнко В.** Апокаліптичний звір ізсередини : Поетика збірки „У череві апокаліптичного звіра” / В. Саєнко // Українська мова та література. –

2004. – Ч. 31 – 32. – С. 19 – 28. **23. Стрельбицький М.** Високосний рік роману / М. Стрельбицький // Жовтень. – 1982. – № 1. – С. 105 – 113. **24. Сучасний український роман у контексті світової літератури.** „Круглий стіл” „Вітчизни” // Вітчизна. – 1981. – № 10. – С. 146 – 164.

**Федотенко О. В. Інтерпретація українського химерного роману другої половини ХХ століття в літературознавчому дискурсі: жанрово-стильовий аспект**

Статтю присвячено розгляду жанрово-стильових особливостей українського химерного роману другої половини ХХ століття. Стильовий синкретизм закономірно породив розходження в інтерпретації його головних рис. Автор досліджує, систематизує та узагальнює літературознавчі набутки стосовно цього питання, а також акцентує увагу на причинах оновлення жанру химерного роману в соціалістичну добу, бо ними визначається його жанрово-стильова специфіка.

*Ключові слова:* химерний, химерний роман, жанрово-стильові особливості.

**Федотенко О. В. Інтерпретація українського химерного роману другої половини ХХ століття в літературознавчому дискурсі: жанрово-стильовий аспект**

Статья посвящена рассмотрению жанрово-стилевых особенностей украинского химерного романа второй половины ХХ века. Стилевой синкретизм закономерно породил расхождения в интерпретации его главных черт. Автор исследует, систематизирует и обобщает литературоведческие достижения относительно данного вопроса, а также акцентирует внимание на причинах обновления жанра химерного романа в социалистическую эпоху, поскольку ими определяется его жанрово-стилевая специфика.

*Ключевые слова:* химерный, химерный роман, жанрово-стилевые особенности.

**Fedotenko O. V. Interpretation of the Ukrainian chimeric novel of the second half of XX-th age in the literary criticism: genre-stylistic features**

The article is devoted consideration of genre-stylistic features of the Ukrainian chimeric novel of the second half of XX age. Stylistic syncretism appropriately generated divergence in interpretation of his main traits. The author researches, systematizes and summarizes study of literature achievements in relation to this question, and also accents attention on reasons of update of genre of chimeric novel in the epoch of socialistic realism, as they are determine his genre-stylistic specific.

*Key words:* chimeric, chimeric novel, genre-stylish features.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 811.161.2'42

**І. М. Ходарєва**

### **ТВОРЧІСТЬ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ**

На сьогодні Павло Загребельний залишається одним із найпопулярніших українських письменників ХХ століття, хоча по-справжньому ще не осмислений і не оцінений, незважаючи на велику кількість літературознавчих досліджень, присвячених його творчості.

Мета статті – проаналізувати наявні літературознавчі й літературно-критичні ретроспекції в контексті літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ століть. Для досягнення мети поставлено завдання критичного огляду, осмислення й узагальнення досвіду праць сучасних критиків і літературознавців, в поле зору яких потрапляли твори Павла Загребельного.

У різні часи критиками доробку П. Загребельного виступали: В. Брюгген, З. Голубева, В. Дончик, М. Жулинський, Н. Зборовська, Р. Іваничук, М. Ільницький, О. Логвиненко, Т. Мимрик, Л. Новиченко, І. Осадча, В. Осоцький, М. Павлишин, Н. Санакоєва, Г. Сивокінь, О. Сизоненко, М. Слабошпицький, В. Фащенко, Р. Федорів, Л. Федоровська, В. Чумак, Н. Чухонцева, С. Шаховський, М. Шестопал, А. Шпиталь та інші. Автори прагнули через ідейно-тематичне, проблемно-конфліктне, жанрово-стильове багатство прози письменника розкрити художній метод, простежити еволюцію героїв, показати концепцію людини; проаналізувати образно-символічний словник доробку кінця 80-х – першої половини 90-х років, виділити вдале поєднання романтичної піднесеності та символічно-філософської місткості, визначити жанрові різновиди й модифікації історичних романів. Науковці звертають увагу на проблематику романістики письменника, композиційні, жанрові, стильові особливості його творів (праці З. Голубевої, І. Осадчої, М. Слабошпицького, В. Фащенка, Н. Чухонцевої). Зокрема, В. Фащенко вважає, що „Павла Загребельного особливо приваблюють три сфери людської діяльності: військово-патріотична, державно-історична й виробничо-творча” [1, с. 33].

Один із перших дослідників творчості П. Загребельного – Олександр Сизоненко – у книзі „Мости літературної зрілості” зазначав: „Найбільш привабливою рисою його творів є точність психологічних характеристик, опуклість та предметність зображення, глибоке проникнення у світ героїв” [2, с. 25].

Індивідуальний стиль романіста розкривав О. Кухар-Онишко у статті „Становлення стилю письменника”, яка пізніше ввійшла до монографії „Індивідуальний стиль письменника: генезис, структура, типологія”: „Дуже динамічним є стиль П. Загребельного. Письменник почуває себе впевнено змальовуючи і робітниче середовище, і учених кібернетиків, йому близькі проблеми сучасного села й історія Київської Русі. Кожен раз в іншому стильовому ключі, в іншій тональності веде розповідь” [3, с. 18].

Особливості Київської трилогії П. Загребельного („Диво” (1968), „Первоміст” (1972), „Смерть у Києві” (1973)) відзначив С. Шаховський: „Спільне в мистецькій структурі романів виявляється в монументальності композиції, увазі до інформаційних матеріалів, до позитивного типуажу, вигадливо побудованого сюжету, напруженого мускулястого речення” [4, с. 73].

На думку Л. Федоровської „в історичних романах Загребельного приваблює ... подив перед внутрішньою могутністю людини” [5, с. 93]. Ця думка перегукується з тезою О. Кухара-Онишка: „Павло Загребельний в історичних романах розвиває не стільки оригінальні історичні і мистецькі концепції, скільки концепцію людини, яка крізь віки проносить дух неспокою, творчого пошуку, самовдосконалення” [3, с. 13].

Високо поцінував, хоча й не без зауважень, перший роман письменника „Диво” Л. Новиченко: „Історія – предмет поважний, і Павло Загребельний своїм „Дивом” довів, що загалом він уміє з ним поводитись. У нього – широкі й безнастанно поповнювані знання, увага й смак до подробиць, до промовистих деталей історичного фону, вміння свіжо, по-своєму, часом виключно оригінально прочитати скупі і вже досить затерті в нашому сприйманні „письмена” минулого, нахил до нових, сміливих вирішень тих чи тих істотних питань” [6, с. 523].

Порівнюючи творчість романіста з працями попередників В. Осоцький зазначає: „І роман „Диво” й наступні історичні романи П. Загребельного менш за все нагадують романи-біографії, романи-життєписи історичного діяча, до канонічного типу якого тяжів С. Скляренко. Зовнішня несхожість форми має при цьому своєю основу, яка полягає в критеріях відбору історичного матеріалу, в принципах його осмислення, в нормах авторського відношення до реальних чи вигаданих героїв минулого” [7, с. 161].

Від інших творів письменника критика відрізняє історичний роман „Свпраксія” (1975), зокрема Л. Федоровська вбачає цю різницю у манері письма: „Стиль викладу, не втрачаючи властивої автору



розкутої вільності, став мовби організованіший, ошадливіший в засобах” [5, с. 94].

Аналізуючи жіночий цикл історичних романів П. Загребельного В. Фашенко помічає подібність їх на кількох рівнях: „В обох романах („Євпраксія”, „Роксолана”), збудованих за принципом послідовного розгортання подій (з необхідними ретроспекціями), широко цитуються, коментуються історичні джерела, Коран, східна поезія, усна народна творчість русичів, українців, германців, турків. <...> увагу зосереджено не на приватній долі героїнь, а на психології особистості, взятій у широкому історичному контексті” [8, с. 155 – 156].

Поцінуюючи історичні романи П. Загребельного В. Брюгген відзначає, що: „Роман „Роксолана” приваблює не стільки екзотичністю обстановки, скільки художньою монолітністю, яка народилася від щасливого поєднання тонкого чуття історизму, вільного переселення авторської уяви в дані часи, сміливого (а водночас обережно-тактовного) поводження з незвичним, барвистим, примхливим багажем історії. П. Загребельний демонструє нову й високу здатність до художнього перевтілення..., збереження й відновлення в художньому слові картин минулого, аромату епохи, складнощів суспільного розвитку й особистого побуту людей” [9, с. 133].

В. Дончик характеризує „Роксолану” як „роман внутрішньо цілісний, монолітний, тут даються взнаки вибагливі „фільтри” стосовно авторських емоційних і публіцистично-інформаційних захоплень” [10, с. 184].

М. Слабошпицькому належить низка праць у різних виданнях, присвячених постаті П. Загребельного та його ролі в літературному процесі ХХ століття: „Художнє обличчя історії й сучасності. Над шеститомником творів Павла Загребельного”, „Тріумф и трагедія „Роксолани”, „Золота естафета любові”, „3 книги століть, з голосу історії (Історичні романи Павла Загребельного)”, „Голос музи Клію”, „Він – Загребельний, бо він – Загребельний”, „Загребельний – письменник загадковий”, „Історичний дивосвіт Павла Загребельного (Шкіц до портрета)”, „Три варіації на тему Павла Загребельного”, „Тризе, або таємниця творчості”. На думку дослідника, письменник застосував широкий стильовий (жанровий) спектр: „У його прозі, здається, представлено все: авантюрний роман, пригодницький детектив, репортажний роман, біографічний, автобіографічний, роман-розслідування, історичний роман, роман-виховання, традиційний роман характерів, роман сатири, роман-памфлет... – він усе перепробував, подеколи змішуючи жанри, зухвало перекреслюючи їхню непорочну „чистоту”, схрещуючи стильові манери” [11, с. 147]. Аналізуючи художній метод романіста 90-х років, М. Слабошпицький зазначає: „...чи не менш зухвалий експеримент звести в „Тисячолітньому Миколаї” століття і розкидані в них людські долі у єдиний сюжетний клубок,

створивши цільну контамінацію „прози ідей” та „прози характерів” [11, с. 147].

Неоднозначну оцінку критики отримав роман П. Загребельного „Я, Богдан. (Сповідь у славі)” (1983). Закономірну появу у творчому доробку письменника роману про Богдана Хмельницького відзначив Р. Іваничук: „П. Загребельний від першого свого історичного роману „Диво” через „Первоміст”, „Смерть у Києві”, „Євпраксію” та „Роксолану”, напевне з почуттям великої відповідальності (адже треба було сказати нове слово в освоєній темі і з не меншою підготовкою, бо ж Ярослав Мудрий і Роксолана теж показані в нових історичних ракурсах) йшов до Хмельницького, щоб розкрити перед читачем і осмислити не так його баталії, як особистість геніального полководця, який уособив весь народ” [12, с. 113].

Високо поцінуючи творчість П. Загребельного, Р. Федорів вказує на популярність роману „Я, Богдан”, у якому „Хмельницький постає не традиційним амбітним козацьким ватажком, а справжнім будівничим української козацької держави” [13, с. 112].

Акцентуючи увагу на композиційній побудові роману, В. Чумак наголошує на таких особливостях: „Монологічна форма „сповіді” допомогла прозаїку глибше розкрити психологічну і філософську сутність образу Хмельницького, „пропустити” історію народу крізь особистість героя, по-новому висвітлити діалектичні зв’язки історія – видатний її діяч” [14, с. 94].

До недоліків роману М. Жулинський відносить надмірне осучаснення історії, яке на думку критика призводить до певної деформації конкретно-історичних уявлень сучасника про минуле так, як „характер Хмельницького в романі П. Загребельного „Я, Богдан” завдяки монологічності самовираження і „здатності” подивитися аналітично на себе з вершини історії відкрився нам у діалектичній суперечливості значимих проблем тогочасної дійсності й суто душевних його переживань” [15, с. 24].

Не заперечуючи досягнень П. Загребельного в історичному романі „Я, Богдан”, бо „вір безперечно несе ознаки чималої авторської компетентності” М. Павлишин у полемічній статті „Я, Богдан („Сповідь у славі” П. Загребельного)” все ж зазначає, що „для типового читача, який звик до культурних і літературних традицій Заходу,вір виглядатиме надто нудним і повільним. Його стиль і структура віртуозно зманеризовані, але весь його тон урочисто серйозний, без найменшої крихти грайливості, іронії чи самопародії” [16, с. 28 – 35].

Сучасне прочитання історичних романів П. Загребельного здійснено такими дослідниками, як В. Балдинюк, Н. Зборовська, Т. Мимрик, С. Нестерук, О. Проценко, Н. Санакоєва, Р. Семків, В. Сікорська. Зокрема, предметом аналізу були сюжетні лінії та поетика характеротворення в романах Павла Загребельного (Н. Зборовська,

Т. Мимрик); простежено еволюцію етнопсихічної концепції особистості (Н. Санакоєва); досліджено естетичну функцію символів (С. Нестерук).

Здійснивши порівняльний аналіз романів „Ім'я троянди” Умберто Еко та „Смерть у Києві” П. Загребельного Р. Семків доводить, що в текстах письменників наявні „постмодерні концепції „помсти об'єкта”, „смерті істини”, „смерті влади” [17, с. 76].

С. Нестерук належить дисертаційне дослідження „Естетичні функції символів у творчості П. Загребельного”. Як стверджує автор, символ у творах П. Загребельного посідає вагомe місце як один із видів умовно-образного відображення дійсності. Він виступає не тільки зовнішньою оздобою, а й постає уособленням певної суспільно-політичної ідеї, і тому часто символізована реалія гармонує з багатоплановим підтекстом, органічно витворює цілісну художню колізію [18].

У контексті історичної прози 90-х років ХХ століття О. Проценко розглядає останній історичний роман письменника „Тисячолітній Миколай” (1994). Дослідниця визначає жанр роману як умовно-історичний, твір, у якому документ є елементом додатковим, супровідним. Характеризуючи композицію роману, О. Проценко наголошує на тому, що автор „змалював минуле, ніби зсередини, відкрив приховані пружини подій і фактів, посилив людський фактор суспільного прогресу, водночас прагнучи націлити читача на сприйняття подій минулого з висоти сучасного розуміння історії” [19, с. 8].

В. Сікорська в дисертаційному дослідженні „Художній часопростір в історичних романах П. Загребельного” стверджує, що „художній стиль митця є поліфункціональним, оскільки його манері притаманні риси реалістичного письма, елементи психологічного й романтичного драматизму, ліризму, іронії, сарказму” [20, с. 14]. Виходячи зі співвідношення документа, вимислу і домислу дослідниця виділяє таку жанрову дефініцію романів письменника: історико-пригодницький („Смерть у Києві”), історико-умовний („Первоміст”), історико-романтичний („Євпраксія”, „Роксолана”), історико-філософський („Диво”, „Тисячолітній Миколай”), історико-сповідальний („Я, Богдан”).

На думку В. Балдинюк, „П. Загребельний належить до того типу авторів, які невинно еволюціонують і тематично, і стилістично, переосмислюючи культурні архетипи і символи”. Літературознавець виділяє власне романтичний оповідний модус у творчості письменника, наголошуючи, що „у своїй історичній прозі Загребельний використовує здебільшого традиційні романтичні форми, наприклад, пригодницької прози і романсу, поєднуючи їх з філософсько-культурним коментарем та інтелектуальними параболоми” [21, с. 1 – 2].

Найпалкіший прихильник творчого спадку Павла Загребельного, М. Слабошпицький зосереджує увагу дослідників на винятковості обдарування П. Загребельного: „...треба мати лише таку силу таланту, як

у Загребельного, і саме таку винятково широку освіченість, як у нього, щоб зуміти переступити через теорії, схеми, ідеологеми, догми та приписи й творити книжки із загальнолюдським, справді глибоко гуманістичним звучанням, як романи „Диво”, „Тисячолітній Миколай”, „Юлія, або Запрошення до самовбивства” [22, с. 8].

Відтак, оригінальність манери письма П. Загребельного забезпечила його органічне входження до когорти митців „нової хвилі” історичної прози. Власне кажучи, П. Загребельний став одним із провідних митців цього процесу.

Визначальними рисами історичної прози „нової хвилі” в Україні стали поступовий відхід від фактографічності як принципу історичного твору, розважальності й белетристичності як його обов’язкової функції. Натомість висувалася теза про необхідність якісно нового погляду на національну історію крізь „дзеркало” літератури: погляду, що, апелюючи до досвіду минулого, насправді осмислював би сьогодення в усіх суперечностях його здійснення. Такі засади з усією очевидністю вказували на те, що новочасні митці починають тяжіти до історіософської призматики дійсності.

Вихід на українську літературну арену історичної прози нової якості, до якої був причетний і Павло Загребельний – явище цілком закономірне й відбувалося паралельно з трансформацією поглядів на жанр історичного роману у світовій літературі, що були структуровані ідеєю про історію як величину варту всуціль філософського осмислення.

#### **Список використаної літератури**

**1. Фащенко В. В.** Герой і слово : Проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х років / Василь Васильович Фащенко. – К. : Дніпро, 1986. – 211 с. **2. Сизоненко О.** Мости літературної зрілості / О. Сизоненко. – К. : Рад. письменник, 1974. – 46 с. **3. Кухар-Онишко О.** Становлення стилю письменника / О. Кухар-Онишко // Радянське літературознавство. – 1974. – № 7. – С. 13 – 18. **4. Шаховський С.** Романи Павла Загребельного / С. Шаховський. – К. : Радянський письменник, 1974. – 175 с. **5. Федоровська Л.** Всесвіт у кожному серці / Л. Федоровська // Прапор. – 1976. – № 10. – С. 88 – 95. **6. Новиченко Л.** Хто звів семибрамні Фіви / Л. Новиченко // Новиченко Л. Життя як діяння. – К. : Дніпро, 1974. – С. 513 – 531. **7. Осоцкий В.** „Дела давно минувших дней” (Киевская Русь в романах Павла Загребельного) / В. Осоцкий // Радуга. – 1980. – № 6. – С. 159 – 176. **8. Фащенко В.** Павло Загребельний : Нарис творчості / Василь Васильович Фащенко. – К. : Радянський письменник, 1984. – 207 с. **9. Брюгген В.** Настя, Хуррем, Роксолана... / В. Брюгген // Дніпро. – 1981. – № 3. – С. 131 – 135. **10. Дончик В.** Зупинені миті : статті, спогади, полеміка. – К. : Радянський письменник, 1989. – 238 с. **11. Слабошпицький М.** Тризе, або таємниця творчості / М. Слабошпицький // Київ. – 2004. – № 7 – 8. – С. 147 – 156. **12. Іваничук Р.** Минувшину згадують, дбаючи про

майбутнє. Роздуми над романом П. Загребельного „Я, Богдан” / Роман Іваничук // Жовтень. – 1984. – № 1. – С. 112 – 117. **13. Федорів Р.** Історична романістика та національна свідомість / Р. Федорів // Дзвін. – 1996. – № 10 – 12. – С. 109 – 113. **14. Чумак В.** Людина в історії, історія – в людині (образ Хмельницького в романі П. Загребельного „Я, Богдан”) / В. Чумак // Українське літературознавство. – Львів. – 1989. – Вип. 53. – С. 93 – 100. **15. Жулинський М.** Роздуми над української прозою 60 – 80-х років / М. Жулинський // Радянське літературознавство. – 1987. – № 11. – С. 18 – 27. **16. Павлишин М.** Я, Богдан („Сповідь у славі” Павла Загребельного) / М. Павлишин // Сучасність. – 1985. – № 9. – С. 17 – 36. **17. Семків Р.** „Втеча” істини. Умберто Еко, „Ім’я троянди”; Павло Загребельний, „Смерть у Києві” / Р. Семків // Фрагменти : есеї. – К. : Смолоскип, 2001. – С. 70 – 77. **18. Нестерук С.** Естетичні функції символів у творчості Павла Загребельного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / С. Нестерук. – Кіровоград, 2001. – 20 с. **19. Проценко О.** Еволюція історичного роману 90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / О. Проценко – Запоріжжя, 2001. – 18 с. **20. Сікорська В.** Художній часопростір в історичних романах Павла Загребельного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец – 10.01.01 „Українська література” / В. Сікорська – Кіровоград, 2007. – 20 с. **21. Балдинюк В.** Наративні моделі сучасної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец 10.01.06 – „Теорія літератури” / В. Балдинюк – К., 2004. – 20 с. **22. Слабошпицький М.** Три варіації на тему Павла Загребельного / М. Слабошпицький // Дивослово. – 2002. – № 10. – С. 7 – 12.

#### **Ходарєва І. М. Творчість П. Загребельного в контексті сучасного літературного процесу**

У статті проаналізовано наявні літературознавчі й літературно-критичні ретроспекції в контексті літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ століть. Здійснено спробу критичного огляду, осмислення й узагальнення досвіду праць сучасних критиків і літературознавців, в поле зору яких потрапляли твори Павла Загребельного.

*Ключові слова:* творчий доробок, сучасний літературний процес, художня проза, історичний роман.

#### **Ходарева И. Н. Творчество П. Загребельного в контексте современного литературного процесса**

В статье проанализированы существующие литературоведческие и литературно-критические ретроспективы в контексте литературного процесса конца ХХ – начала ХХІ веков. Осуществлена попытка

критического рассмотрения, осмысления и обобщения опыта работ современных критиков и литературоведов, в поле зрения которых попадали произведения Павла Загребельного.

*Ключевые слова:* творческое наследие, современный литературный процесс, художественная проза, исторический роман.

**Khodaryeva I. M. Creation of P. Zahrebelniy in the context of modern literature process**

In this article were analysed modern literature-critical and literary retrospectives in the context of literature process of the end XX – beginning XXI century. Made an attempt of critical review, comprehension and generalisation of the experience the works of modern critics and literers, in which eye got a works of Pavlo Zahrebelniy.

*Key words:* creation works, modern literature process, artistic prose, historical novel.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 – 94.09

**Т. Ю. Черкашина**

**ЛІТЕРАТУРА ОСОБИСТОГО СПОГАДУ  
В СИСТЕМІ СЛОВЕСНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Література особистого спогаду – це сукупність творів, в яких автор розповідає про те, учасником або свідком чого він особисто. Синонімічними термінами, які використовують сучасні українські літературознавці, є „мемуаристика”, „спогадова література”, „література особистого документа”, „автодокументальні твори”, „особистісне письмо” (дивись зокрема наукові роботи О. Галича, М. Федунь, Л. Касян) та ін.

Цей різновид літератури є одним із найчастіше досліджуваних, однак, незважаючи на велику кількість робіт, присвячених проблемам спогадової літератури, ми і сьогодні маємо низку дискусійних питань та термінологічних розбіжностей, про що неодноразово писали науковці (як наприклад, О. Галич, Н. Колошук, А. Цяпа, Г. Шевців та ін.).

Сучасна терміносистема української спогадової літератури досі залишається невиробленою. І в наш час у більшості історико-літературних і теоретичних робіт йде нерозрізнення видових, підвидових

і жанрових назв окремих різновидів літератури особистого спогаду. Зокрема, не враховується те, що терміни „мемуари”, „автобіографія”, „щоденники” можуть не лише позначати сукупність відповідних творів (мемуарних, автобіографічних, щоденникових тощо) й бути абсолютними синонімами до понять „мемуаристика”, „автобіографічна література”, „щоденникова література”, а й виступати назвами самостійних літературних жанрів, що мають свої структурно-типологічні характеристики. Щоб уникнути термінологічної плутанини, ми вважаємо за необхідне використовувати терміни „мемуаристика”, „автобіографіка”, „щоденникова література”, „епістолярій” у значенні „сукупність творів” відповідного напрямку, тобто позначаємо ними видові поняття, а терміни „мемуари”, „автобіографія”, „щоденник”, „лист” вживаємо як назви окремих документальних жанрів.

Складним є питання диференціації літератури як художньої і як документальної, оскільки в цих різновидах словесної творчості існує багато проміжних варіацій, що теж не завжди враховується сучасними дослідниками.

Метою нашої статті є дослідження специфіки вживання термінів на позначення різних видів словесної творчості, що побутують у сучасному українському літературознавстві, та з'ясування місця літератури особистого спогаду в парадигмах художньої і документальної, фікційної і нефікційної літератур.

До XIX століття всі твори про себе й своє життя розглядалися в межах риторики, яка охоплювала всі види літературної творчості, відомої ще з часів античності під назвою *narratio*. Її складові – *historia*, *argumentum* і *fibula* – різнилися між собою ступенем правдивості відображених подій.

Уже в XIX столітті із загальної риторичної науки виокремилися художня література, або белетристика, та історіографія. Як зазначає хорватський дослідник А. Златар: „Історіографія й мемуари (включно з автобіографією) під крилом риторики трактувалися як оповідь про те, що відбулося насправді. Їх спільність з романом полягала в модусі оповіді, а від роману їх відрізняла ступінь справжності / правдоподібності на противагу поняттю можливого / вигаданого, що було властиве роману” [1, с. 35].

Твори про себе й своє життя почали розглядатися в межах історіографії, хоча частина з них була написана з використанням белетристичної техніки письма. Традиція відносити літературу особистого документа до історіографії зберігається і в наш час у роботах істориків.

XIX століття, за висловом А. Златара, „дало пріоритет критерію істини, протиставивши брехню і дійсність, перед критерієм вимислу” [1, с. 35], і саме тоді дослідники заговорили про подальше членування художньої літератури та історіографії на види й підвиди.

Так, у Росії виникає поняття літератури людського документа, під якою розуміли мемуари, спогади, автобіографії та листи. Це поняття протиставляло „справжні людські свідчення” художній, белетризованій літературі й розглядалося в межах історіографії.

У 1897 році в роботі „Питання критики” („Questions de critique”) французького науковця Ф. Брюнетьєра з’являється поняття особистісної літератури („littérature personnelle”), яке зібрало в єдину систему „всі форми, які може брати “оповідь про себе” [2, с. 435], серед яких „різноманітні практики більш або менш ретроспективні (спогади чи щоденник), більш або менш уважні до контексту (мемуари чи автобіографія), більш або менш фікційні (сповідь чи мемуарний роман), більш або менш приватні (епістолярій чи щоденник)” [2, с. 435] тощо. Тим самим, було звернено увагу на проміжне становище (на кордоні белетристики й історіографії) літератури особистого спогаду.

Межа XIX – XX століть була позначена домінуванням естетичного начала в літературі, а отже більшу увагу було приділено белетристиці.

З 1920-х років підсилюється вага невігданих історій з реального життя й дослідники заговорили про те, що за ними майбутнє.

У цей час виникає розподіл літератури на художню й документальну, остання з яких розумілася як сукупність дійсних оповідей про те, що було насправді. Саме до документальної літератури увійшла переважна більшість оповідей про себе й своє життя.

Термін „документальна література, або документалістика” уперше був використаний у 1920-ті роки в окремих літературознавчих роботах радянських науковців на позначення творів, написаних на документальній основі. Як зазначає російська дослідниця документальної літератури О. Местергазі, цей термін поєднав „щоденники, листи, мемуари, записки, записні книжки письменників, тревелог (опис подорожей), біографію, автобіографію, а також іноді нарис та есе, тобто жанри, що існували протягом століть і лише в XX столітті об’єднані поняттям „документальна література” [3, с. 8].

Тривалий час цей термін не мав широко поширення, і лише з 1970-х років він знову увійшов до наукового обігу завдяки низці досліджень радянських літературознавців. Не втрачає своєї актуальності він і в наш час, зокрема він побутує в українському та російському літературознавстві й зустрічається в роботах багатьох дослідників, як-от О. Галича, М. Коцюбинської, Л. Оляндер, Н. Колошук, Н. Ігнатів, О. Скнарної, І. Савенко, О. Местергазі та ін.

Словникові та енциклопедичні визначення цього поняття, за висловом Н. Колошук, „викликають більше запитань, ніж дають відповідей” [4, с. 217]. Так, згідно з визначенням „Української літературної енциклопедії”, „документальна література, або документалістика – твори художньо-публіцистичних, науково-художніх і художньо-документальних жанрів, в основу яких покладено



документальні матеріали, подані повністю або частково чи відтворені у вигляді вільного викладу” [5, с. 85], однак автор статті виключає з кола документальних жанрів мемуари й автобіографії, хоча, як відомо, вони теж використовують документ у своїй структурі.

Ю. Ковалів визначає документальну літературу як „художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нариси, нотатки, хроніка, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел” [6, с. 294]. На думку дослідника, документальні жанри „різняються від історичних жанрів, хронік, літописів, діаріюшів, щоденників способом використання документальної бази, що, не зазнаючи типізації та вимислів, закладає структурні підвалини твору, зосереджується на аналізі відповідно фіксованого матеріалу, що іноді komponується на засадах зіставлення й монтажу” [6, с. 294]. При цьому автор не пояснює, які жанри слід зараховувати до документальних, а які до історичних, і чому діаріюші й щоденники виключено з поняття „документальна література”, бо, як відомо, у них теж немає типізації й вимислу.

Більш точним є визначення українського науковця О. Галича, згідно з яким, документалістика – це література, „що базується на реальних історичних документах та фактах і охоплює три найважливіших напрямки: мемуаристику, художню біографію та письменницьку публіцистику” [7, с. 20].

Схоже визначення подає й російська дослідниця О. Местергазі, автор експериментальної енциклопедії „Література нон-фікшн / non-fiction”, згідно з якою „документальна література (документалістика) – прозові твори, в яких художня реальність створюється на основі документальних фактів” [3, с. 8], а отже до царини документальної літератури входять „чисті (первинні) – лист, хроніка, сповідь, щоденник, записник, автобіографія, біографія, мемуари (спогади) – та складні (вторинні) документальні жанри – травелог (опис подорожей), невігдане оповідання, документальна повість, документальний роман” [3, с. 17], межі яких є часто доволі розмитими, внаслідок чого „чисті жанри можуть бути достатньо складними за внутрішньою структурою” [3, с. 17], а „формально документальні жанри в дійсності часто стають псевдодокументальними” [3, с. 17].

Сучасна документальна література, до якої увійшла більша частина текстів літератури особистого спогаду, – це складне багаторівневе утворення, яке й сьогодні доволі неоднозначно сприймається науковцями. Ми і сьогодні не маємо єдиного загальноживаного терміна на позначення сукупності дійсних історій про те, що було насправді, через це й досі в різних літературознавчих системах побутує низка схожих, але не завжди тотожних, за смисловим навантаженням термінів.

Термін „література факту”, як синонім до терміну „документальна література, або документалістика”, активно використовується в більшості

слов'янських літературознавств (зокрема, польському, чеському, словацькому, хорватському, словенському та ін.), зустрічається він і в працях сучасних російських і українських дослідників, як-от О. Местергазі, Н. Копистянської, Н. Колошук, Г. Шевців, О. Скаріної, І. Савенко та ін.

Цей термін був уведений до наукового обігу в 1929 році представниками „Лівого фронту мистецтва” (ЛЕФ) на позначення сукупності творів, які „художньо перетворюють дійсність на основі декларованої прихильності документальному фактові” [3, с. 38]. На їх думку, „література факту – це: нарис і науково-художня, тобто майстерна, монографія; газета й фактомонтаж; газетний та журнальний фельетон (він теж має багато видів); біографія (робота на конкретній людині); мемуари; автобіографія й людський документ; есе; щоденник; звіт про засідання суду, разом із суспільною боротьбою навколо процесу; опис подорожей та історичні екскурси; запис зборів і мітинга, де бурхливо перехрещуються інтереси соціальних угруповань, класів, осіб; вичерпна кореспонденція з місця; памфлет, пародія, сатира; і т. д., і т. ін.” [3, с. 38 – 39]. Первісне визначення поняття „література факту”, згідно з ідеями російського формалізму, передбачало відмову від белетристичних жанрів на користь фактографії, й надавало пріоритет документальним і публіцистичним жанрам. Зустрічається цей термін і в більш пізніх роботах закордонних дослідників, зокрема в розвідках Р. Вебера, В. Р. Вінтероуда, Л. Хоук, А. Хутнікевіча, М. Чермінської, М. Медарич та ін.

У сучасному розумінні цей термін є синонімічним до терміну „документальна література, або документалістика” і вживається на позначення сукупності невігаданих творів, побудованих на дійсних подіях, які можна перевірити за реально існуючими документальними свідоцтвами.

У небагатьох дослідженнях (як-от у розвідках М. Михеєва, О. Местергазі, М. Варикаши та ін.) можна зустріти термін „фактографія”, який можна визначити як „опис фактів без їхнього аналізу й узагальнення” [8, с. 8]. Дослідники віднесли до неї „сухі записи й нотатки митців – усе те, що не має художньої вартості” [8, с. 8]. На думку російського дослідника М. Михеєва, фактографічні тексти особистого характеру – це „ще не література, хіба що початкова її форма” [9], тому в сучасному розумінні цього терміну, фактографічними вважаються анкети, тести, офіційно-ділові автобіографії, розписки, протоколи допитів, нотаріальні папери й і т. ін., тобто ті тексти літератури особистого спогаду, які не мають вимислу й домислу, проте є документальними джерелами.

Термін „художньо-документальна література / проза” використовують О. Местергазі, А. Тоне, Т. Гажа, О. Скаріна, І. Савенко, М. Варикаша), синонімічним до нього є термін „документально-художня література / проза” (у працях В. Федорова, О. Скаріної, Н. Момот та ін.).

Цей термін виник після другої світової війни в радянському літературознавстві, і як зазначає О. Местергазі: „Спочатку художньо-документальною прозою називали мемуари, щоденники й записні книжки письменників та інших авторів, чиї твори були цінними і в плані фактографічному, і в плані естетичному. Пізніше цим же терміном позначали твори, автори яких у художній формі описували реальні події, називаючи справжні імена всіх дійових осіб, та вводили до текстової канви дійсні документи” [3, с. 42], тобто йшлося про органічний синтез художньої й документальної літератури.

На сучасному етапі, на нашу думку, до художньо-документальної прози слід відносити твори, написані на документальній основі з використанням белетристичних технік письма, у цьому розумінні йдеться, зокрема, про нефікційну белетристику, представлену біографічними / мемуарними / автобіографічними романами, повістями, оповіданнями і т. ін.

У західних літературознавствах традиційним є поділ літератури на фікційну („fiction”) та нефікційну („non fiction”), який отримав значного поширення з 1970-х років.

У цей час в англійській термінологічній системі з’являється термін „література non fiction” („literary non fiction”), у франкомовних літературознавствах виникають терміни „нефікційна література” („littérature non fictionnelle”), „нефікційне письмо” („écrit non fictionnel”), „фактуальна оповідь” („récit factuel”) та ін.

Термін „література non fiction” (англ., амер. „literary non fiction”, фр. „littérature non fictionnelle”, „écrit non fictionnel”, ісп. „literatura de no ficción”) побутує з 1970-х років і позначає будь-який невігаданий твір. Він включає в себе широкий спектр творів – від суто наукових розвідок, енциклопедій, довідників, технічних інструкцій, фотографій, мап, кулінарних рецептів і т. ін. до високохудожніх документальних полотен, представлених нефікційними мемуарами, автобіографіями, щоденниками, листами, подорожніми нарисами та ін. Деякі дослідники, як-от Р. Л. Рут та М. Стейнберг, навіть називають нефікційне письмо „четвертим родом” літератури, поряд з прозою, поезією та драмою [10; 11]. Термін „література non-fiction” зустрічається, здебільшого, в англійських та іспаномовних розвідках, як наприклад: Л. Гаткінд, Р. Л. Рут, М. Стейнберг, Р. Вінтермейер, Е. Ортелс Монтон та ін.

Останнім часом все активніше він входить до російської та української терміносистеми, так, цей термін застосовують у своїх дослідженнях О. Местергазі, М. Баліна, А. Чудаков, О. Галич, О. Скарна, І. Савенко, Н. Колошук, М. Варикаша, Н. Мажара, Н. Іванова та ін.

Синонімічними до нього виступають терміни „нефіктивна література” (зокрема в роботах М. Варикаши), „нефікційна література / проза / письмо” (у дослідженнях А. Лазерра, М. Бойер-Вейнманн,

П.-Л. Вейанкура, Т. Гаврилів, Н. Колошук та ін.), „небелетристична література” (Н. Колошук, Н. Іванова та ін.) тощо.

У нашому дослідженні під поняттям „нефіктивна, або нефікційна література” ми розуміємо фактографічні, власне документальні й художньо-документальні твори, в яких ступінь достовірності описаних подій, що мали місце насправді, переважає над ступенем вигадки й домислу. Поняття „небелетристична література”, на нашу думку, охоплює комплекс фактографічних і власне документальних текстів, які написані без використання белетристичних технік письма, а отже терміни „нефіктивна, або нефікційна література” та „небелетристична література” не можуть використовуватися як абсолютні синоніми.

Франкомовні літературознавства як аналог англomовному терміну „література non-fiction” застосовують термін Ж. Женетта „фактуальна оповідь” („*récit factuel*”), уведений до наукового обігу в 1991 році як опозиційний до терміну „фікційна оповідь” („*récit fictionnel*”) [12]. Як пише Ж. Женетт, у фактуальній оповіді „автор несе повну відповідальність за твердження у своїй оповіді” [13, с. 398], а отже на першому місці має бути реальне відображення дійсних подій. Тим самим, за висловом М. Бойер-Вейнманн, фактуальна оповідь залишається „поза полем літературності” [14, с. 12], оскільки так само, як і у фактографії, виключається можливість вигадки. За Ж. Женеттом, дискурс фактуальної оповіді складають „історичні твори, біографія, особистий щоденник, замітка в газеті, поліцейський протокол, юридичне *pagatio*, побутові плітки та інші форми того, що Малларме називав „загальним репортажем” [13, с. 387], тобто, так само, як і у випадку з термінами „література факту” й „література non fiction”, йдеться про широку групу текстів, побудованих без участі вигадки. На сучасному етапі цей термін використовують у своїх дослідженнях Р. Вінтермейер, Ж.-Л. Жаннелль, Е. Кохлер та ін.

Існують також спроби віднести літературу особистого спогаду до масової, або паралітератури. Однак це є доречним лише щодо частини спогадових творів, тому що переважна більшість цих творів має художньо-естетичну цінність.

Таким чином, якщо звернутися до корпусу текстів про себе й своє життя, то вони представлені в обох видах словесної творчості – художньої й документальної, включно із проміжними варіаціями. На нашу думку, до рангу художньої літератури слід відносити фікційні твори, що репрезентують уявне життя уявних персонажів (вигадані мемуари, автобіографії, щоденники, епістолярій і т. ін.) та псевдомемуарні, псевдоавтобіографічні, псевдощоденникові й т. ін. твори, які побудовані з частковим уведенням дійсних подій і фактів з життя реальних людей до вигаданого сюжету (антимемуари, автофікційні твори та ін.). До царини документальної літератури, на нашу думку, треба зараховувати нефікційні (фактографічні тексти та власне документальні мемуари, автобіографії, щоденники, листи й т. ін.) й

фікційні (останні більш відомі як художня документалістика, або документально-художня проза) твори, побудовані на реальних подіях і фактах з різним ступенем белетризації оповіді (з відсутністю вигадки в фактографічних текстах, з мінімальним ступенем художності у власне документалістиці й з максимальною белетризацією в художньо-документальній прозі).

Звертаючись до дихотомії фікційне – нефікційне письмо, слід зауважити, що література особистого спогаду лише частково входить до нефікційної (або фактуальної за термінологією Ж. Женетта) літератури. У даному випадку йдеться тільки про ті спогадові твори, які пишуться з відсутністю або невеликим відсотком вимислу й домислу, наявність яких пов'язана, перш за все, з особливостями людської пам'яті (щось забулося, щось переплуталося, щось свідомо дещо трансформувалося й т. ін.). При цьому спогадова белетристика, так само як і автофікційні твори, є частиною художньої літератури через великий відсоток вимислу й белетризації.

Наше дослідження даної проблематики не є вичерпним і її подальший розгляд допоможе краще осягнути сутність літератури особистого спогаду.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Златар А.** Автобіографія глазами исследователей средневековья / А. Златар // Автоинтерпретация : [сборник статей] / под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998. – С. 33 – 54.
- 2. Le Dictionnaire du Littéraire / Publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala.** – Paris : Presse Universitaire de France, 2002. – 634 p.
- 3. Местергази Е. Г.** Литература нон-фикшн / non-fiction : экспериментальная энциклопедия : русская версия / Е. Г. Местергази. – М. : Совпадение, 2007. – 325 с.
- 4. Колошук Н.** Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурного процесу сучасності : українська ситуація / Н. Колошук // Питання літературознавства : науковий збірник. – Чернівці : Рута, 2009. – Вип. 78. – С. 215 – 223.
- 5. Морозова Е. Ф.** Документальна література / Е. Ф. Морозова // Українська літературна енциклопедія : в 5 т. / редкол. : І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К. : „Українська Радянська Енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2 : Д – К. – С. 85.
- 6. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів.** – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с.
- 7. Галич О. А.** Жанрова система документальної літератури / О. А. Галич // Документалістика на порозі ХХІ століття : проблеми теорії та історії. – Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 18 – 19 вересня 2003 р. – Луганськ : Знання, 2003. – С. 19 – 36.
- 8. Варикаша М. М.** Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец.

- 10.01.06 – „Теорія літератури” / М. М. Варикаша. – К., 2009. – 22 с.
- 9. Михеев М.** Дневник в России XIX – XX века – эго-текст, или пред-текст : [монография] [Электронный ресурс] / М. Михеев // Режим доступа : <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm>.
- 10. Root R. L.** The Nonfictionist's guide : on reading and writing creative nonfiction / R. L. Root. – Lanham : Rowman and Littlefield, 2008. – 223 p.
- 11. The fourth genre : Contemporary writers of / on creative nonfiction /** ed. by R. L. Root and M. Steinberg. – 6th ed. – New-York : Longman Publishers, 2011. – 464 p.
- 12. Genette G.** Fiction et diction / G. Genette. – Paris : Seuil, 1991. – 150 p.
- 13. Женетт Ж.** Фигуры : работы по поэтике : в 2-х т. / Ж. Женетт; общ. ред. и вст. ст. С. Зенкина, пер. с фр. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.
- 14. Boyer-Weinmann M.** La relation biographique : enjeux contemporains / M. Boyer-Weinmann. – Seyssel : Champ Vallon, 2005. – 488 p.

**Черкашина Т. Ю. Література особистого спогаду в системі словесної творчості**

У статті розглядається література особистого спогаду в парадигмах художньої і документальної, фікційної і нефікційної літератур, розглядаються терміни на позначення сукупності творів про те, учасником або свідком чого автор був особисто. Автор статті досліджує історію виникнення й специфіку сучасного вживання термінів „документальна література, або документалістика”, „література факту”, „художньо-документальна література”, „література non fiction”, „фактуальна оповідь” та ін.

*Ключові слова:* література особистого спогаду, документальна література, література non-fiction, фікційне письмо, нефікційне письмо.

**Черкашина Т. Ю. Література личного воспоминания в системе словесного творчества**

В статье рассматривается литература личного воспоминания в парадигмах художественной и документальной, фикциональной и нефикциональной литератур, рассматриваются термины для обозначения совокупности произведений про то, участником или свидетелем чего автор был лично. Автор статьи исследует историю возникновения и специфику современного употребления терминов „документальная литература, или документалистика”, „литература факта”, „художественно-документальная литература”, „литература non fiction”, „фактуальное повествование” и др.

*Ключевые слова:* литература личного воспоминания, документальная литература, литература non-fiction, фикциональное письмо, нефикциональное письмо.

**Cherkashyna T. Y. The self writing in literary system**

The article is devoted to the study to the self writing in the paradigm of the belletristic and documentary, the fictional and non fictional literatures. The terms to the designation of the corpus of works about that, by a participant or witness what an author was personally, are examined too. The author of the article analyzed the history of origin and specific of the modern use of terms „the documentary literature”, „the literature of fact”, „the creative documentary literature”, „the non fictional literature”, „the factual writing” and other.

*Key words:* self writing, documentary literature, non fictional literature, fictional writing, non fictional writing.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 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 – 34.09

**Л. П. Будівська**

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ КНЯЗЯ ІГОРЯ  
ГНАТОМ ХОТКЕВИЧЕМ У ДРАМІ „О ПОЛКУ ІГОРЕВИМ”**

Тема героїчної минувшини в кожній національній літературі є фондовим масивом історичної пам'яті, що визначає міцність менталітету нації. Для української літератури – це особливий інформаційний пласт. Ефективність розкриття цієї теми завжди залежала від кута зору письменника, від міри філософичності підняття проблеми, від здатності автора співвіднести та інтерпретувати історичні та фольклорні факти в контексті героїчної минувшини, визначити характерне, типове. Героїчне минуле стало основним об'єктом художнього зображення слобожанина Гната Хоткевича: у давнині він шукав коріння духовності, культурні традиції народу, його життя.

Дослідженням літературної спадщини Г. Хоткевича займалися Ф. Погребенник, Д. Нитченко, О. Білецький, Н. Шумило, П. Будівський, проте з урахуванням здобутків сучасного літературознавства постала нагальна потреба нової інтерпретації творчості письменника, зокрема досі є малодослідженою його драматургічна спадщина, внесок у розвиток українського театрального мистецтва був розглянутий у праці Я. Партоли (Х., 2003).

Пам'ятка літератури Київської Русі „Слово о полку Ігоревім” неодноразово бралася за основу українськими авторами для створення нових і цікавих інтерпретацій. По-своєму сюжет, тематику і проблематику повісті у різні часи висвітлювали М. Максимович, Панас Мирний, М. Рильський, П. Тичина, О. Коваленко та ін.[1]. У 1926 році до відображення походу Новгород-Сіверського князя Ігоря з військом на половців звернувся і Гнат Хоткевич у своїй п'єсі „О полку Ігоревім”. Через своє художнє слово він продемонстрував читачеві принципово нове, абсолютно інше бачення образу головного героя. У творі письменник досліджує сутність людської природи князя, її витоки, глибинність, випробовуючи не тільки владою й багатством, але й любов'ю, добротою та порядністю.



Метою роботи є висвітлення інтерпретації образу князя Ігоря у драмі „О полку Ігоревім” Гната Хоткевича; своєрідність зображення відомих історичних подій та їх втілення на сцені.

Драма Г. Хоткевича „О полку Ігоревім” є переспівом знаменитої пам’ятки XII століття. Автор п’єси перш за все аматор історичної старовини. Його твір – складна мозаїка зі „Слова о полку Ігоревім”, літописних оповідань, казань і повчань, пам’яток давньої літератури, знаної драматургом не гірше спеціаліста. Зі смаком і запалом художник-реставратор відтворив яскраву картину життя, соціальних взаємин, думок і почуттів XII століття з бенкетами, княжими війнами й суперечками, з боярами і дружинниками, з гусярами й мешканцями нетрів лісових, чаклунами, з барвистою народною юрбою, яка ніколи ще не відіграла такої значної ролі в історичній українській п’єсі. Яскраво подана протилежність інтересів володарів і підвладних: себелюбство, марнославство перших, а поруч – забитість, темнота, убогість простого люду [2, с. 2].

Історизм драми Хоткевича „О полку Ігоревім” підтверджують документальні факти невдалого походу Ігоря на половців. Зокрема історик І. П. Крип’якевич у своїй „Історії України” зазначає: „Святослав приготував новий похід, але його випередили молоді” – Ігор Святославович, його брат Всеволод та інші. Але цей похід, невідготовлений як слід, із малими силами, скінчився поразкою князів. І боротьба з половцями, якій Святослав хотів надати характеру систематичної офензиви (наступу), розбилася на ряд дрібних степових наскоків, метою яких був „сайгат”, тріумфальна здобич, і погоня за славою. Це були часи індивідуального героїзму, коли відзначилися оспівані „Словом о полку Ігоревім” славні вояки – під трубами повивані, під шоломами колихані, кінцем коп’я годовані” [3, с. 73].

Історичний матеріал письменник поєднав із народно-фольклорними джерелами і на цьому ґрунті вибудував самобутній драматичний твір, сповнений справжньою поезією, глибокими думками, спрямованими в нашу сучасність. В історико-соціальну тканину п’єси органічно вливаються психологічні елементи. Спосіб зображення, ракурс авторського бачення наших предків – виразно-поетичний, романтично-піднесений, але надійно опертий на реальну життєву основу. З огляду на драматургічний рід твору й специфіки його подальшого відтворення на сцені вдалою знахідкою Хоткевича є сцена зустрічі Ярославни з дідом Волхвом. Даний епізод п’єси дозволив авторові не тільки своєрідно відтворити масові за кількістю дійових осіб сцени битви війська князя Ігоря з половцями, але привнести до п’єси певний язичницький, таємничий, казково-фантастичний характер.

Гнат Хоткевич у постаті князя Ігоря не шукав чогось незвичайного. Перед нами типовий князь свого часу з позитивними і негативними рисами. Не ідеалізуючи Ігоря, автор зображує його з любов’ю і симпатією. Князь – це перш за все чесний, хоробрий воїн,

самовідданий патріот своєї батьківщини. Чи не найпомітнішою рисою його характеру є відвага, яка настільки нестримна, що переходить у нерозважливість. Він сповнений бойового духу, прагнення здобути славу у збройній боротьбі з половцями: „Того ради не даваймо, браття, мечу нашому спокою, а сумцям дрімання, а твердо поставимо ногу свою на виях половецьких. І буде нам честь і слава до віка віків. І бояни в піснях воспоють і в гусях продзвенять” [4, с. 12 – 13]. В ім'я воїнської слави і честі князь готовий пожертвувати життям і не зупинятися перед небезпекою, що загрожує його війську: „Святослав ходив з половцями битися, на Переяслав поглядаючи, – чекав, що хани самі до нього на побиття прийдуть. А ми в їх землю підемо і самих їх будемо бити! І жінок полонимо і дітей! А й за Дін підемо на них і до кінця виб'ємо. У луку моря підемо по них і до Тмутороканя – а візьмемо до кінця свою славу і честь і землю дідів під себе” [4, с. 13].

Зовнішні обставини не можуть примусити Ігоря змінити рішення. Своєрідним у творі є те, що Гнат Хоткевич із самого початку наголошує, що князь Ігор – поширювач християнської віри на Русі. Тому віщий сон Ярославни – язичниці, що передрікав біду й невдалий похід, не зупинив завзятого князя, адже: „як то можна коня не всівши, вспять ся повернути? Та то ж чести моєї вічне угнушення!..” [4, с. 22]. Наступне затемнення сонця, що також віщувало поганий кінець походу, виття і крик степових звірів з птахами також не змогли завернути князя-християнина назад. Він іде наперекір застереженням і віщуванням природи, здоровому глуздові, думаючи, що повернення без битви запламує його лицарську честь, служитиме приводом для обвинувачення у боягузстві: „Як же можна мені назад? Та засміють же мя і брати, і Ростиславичі, а від Святослава й походу не буде... „То вже воїн”, – сказали б. – „Не токма що стріл половецьких – жінчиної сльози убоявся”... Уб'ють? Ну... Що ж ... Божа воля. Мужеська смерть славна есть” [4, с. 22 – 23].

Але поряд з нерозважливою сміливістю, бажанням слави і багатства Гнат Хоткевич показує нам Ігоря як дбайливого господаря своєї вотчини. Перед походом він наказує посадникові Ларивону: „Людям лиха не твори, ні налогів, і тивунам накажи, нехай блюдуть смердів” [4, с. 25]. Навіть їстівні припаси князь не хоче брати від народу: „В полі станемо, там і риби, і птиць воям. Навіщо тут горожан ограблю вати?” [4, с. 26].

Привертає увагу й ніжне, лагідне ставлення Ігоря до Ярославни, його палке кохання та відданість. Дуже жаль було князеві залишати кохану жінку, у нього серце розривалося від її плачу й прохань відмінити похід. Але наскільки сильні в нього почуття до дружини, настільки ж сильне в нього бажання довести, що він теж, як і старші князі, здатний „напоїти вином” половців.

У Хоткевича Ігор не тільки люблячий чоловік, гарний господар, відважний воїн, але й добрий полководець, який стежить за ходом усієї битви. Коли його брат Всеволод опинився в оточенні, він, наражаючи

своє життя на небезпеку, особисто намагається завернути втікаючих воїнів йому на допомогу: „А тут Ковуї змішалися і побігши, а Ігор князь, хочачи їх вернути, погнав конем по них, знявши шолом, щоб пізнали його та вернулися” [4, с. 54].

Автор співчуває своєму героєві, коли подає щирий і зворушливий монолог князя Ігоря в полоні, зачернений до Бога і сповнений невимовної мольби і каяття. Відбувається еволюція свідомості князя: він зрозумів, якої помилки припустився, пішовши на половців один, не порадившись із старшими князями. Ігор страждає від усвідомлення того, що, засліплений славою, погубив багатьох людей, спричинив жорстоке кровопролиття, і тому благає Бога послати йому смерть, хоче спокутувати свій гріх і прийняти кару лише самому: „Господи, господи, господи... Согрешив багато разів перед тобою, Христом моїм, багато убивства і кровопролиття сотворив на землі християнській, не пощадивши губити душ і життя... кільки зла взяли від мене безвинні християни? Батьки відлучаємі від родженій своїх, брат від брата, друг від друга свого, і жінки від подружій своїх... І старці поривані, юноші моті й немилостиві рани понесли, мужі пересікаємі й розсікаємі, а жінки оскверняємі... І то все сотворив я, я...( Ридає, ридає). Господи, господи... Недостойно ми єсть жити. Пошли мені смерть, господи, боже мій... Не милуй мене, боже. Карай карою лютою, – але мене, мене самого, а тих увільни – нехай я сам покую вину перед тобою, нехай я сам терплю й мучуся.(Знову упав лицем і затих)” [4, с. 74].

Не хоче Ігор пристати на пропозицію бояр, які разом з ним потрапили до полону, тікати на Русь, адже це нечесно й не шляхетно для князя. Але бояри переконують його, що він перш за все потрібен Русі й людям, що залишилися там на поталу половцям: „високу мисль і неугодну господеві держиш у собі, княже. Мученичий вінець на себе силою притягти хочеш, але тим тобі царства божого не здобути і людського благословення. Про нас немовби думаєш, а проте чому ж не розгадаєш – кільки ж то нас тут, а кільки там, на Русі, тисяч людей. Тисячі рільників кидають рільню свою, бортники поли свої, рибарі сіті свої, й кушнірі, й шевці, і всі інші роботи свої. Через кого ж то? Через тебе, через тебе! Бо ти ж князь еси, пасеш богом поручене тобі стадо – чому ж не встеріг еси? Кому відповідь твоя буде? Богові.. Бог питає...” [4, с. 75].

Гнатові Хоткевичу вдалося чітко й переконливо у своїй драмі показати причину одноосібної втечі князя Ігоря з полону без сина та інших русичів. Жорстко, але справедливо пролунали для князя слова бояр, які заставили Ігоря згадати, що він не стільки людина, яка може помилятися, страждати й смиренно приймати покарання, але в першу чергу державний діяч, який зобов'язаний думати про своїх підлеглих не зважаючи на жодні обставини: „Трудне відводши, легке вибираючи. Ми хочемо князя землі дати. Оборонитися. Подумай тільки о тім – хто Руської землі хранитель?.. Поглянь тільки, що тепер робиться на Україні.

Чи не відаєш, як стогне вона від Гзи і Кончакова находження. Подумати тільки – серце кровію обливається. Города попалені, села з землею зрівняні, жінки ображені, дівчата в полон взяті на пониження поганим. І то все через тебе, через тебе... А ти, мученика показуючи, легкого вінця дійти хочеш. Що тобі полон? Не служать хіба тобі половці і своїх слуг п'ять? Не їдиш хіба, де хочеш, і яструбом ловляючи, і кого коня хотя посилаючи? Ото мені полон! І тим хочеш спастися? Паскудник еси, а не мученик... Неугоджна богові мисль твоя і діяння твоє гнусне..." [4, с. 76]. Слушними і мудрими були докази. Князь Ігор за допомогою половчанина Овлура, який „охотою своєю йде, не хотючи бовванам ідоложерти” [4, с. 76] тікає з полону до Києва.

І все ж ставлення автора до князя двоїсте: він не тільки схвалює, а й засуджує його. Г. Хоткевич уважає великою помилкою те, що Ігор вступив у похід непогоджено з іншими князями. Жорстока поразка – це розплата за марнославство, егоїзм і нерозважливість. Прагнення здобути славу для себе призвело до того, що головний герой пересів з князівського сідла у сідло рабське і загубив багато руського добра на дні Каяли:

„– Тмутороканя-града пошукати ходив.

– Знайшов: з сідла золотого в сідло невільниче висівши” [4, с. 60].

У стражданнях руського народу, завданих половцями, є частка провини Ігоря. Але те негативне, яке властиве князеві, є не стільки особливостями його характеру, скільки вадами князівського середовища, у якому панували розбрат, індивідуалістична обмеженість, дрібно феодальний анархізм. Пророче про це каже Старий: „Во вся віки! Душі вже такі наші – малі, себелюбня, себе хвальні, нерозумні. Поспитай князя якого-будь – чому зло твориш? Ні один не скаже: „зло творю”, тільки „добро” мовить, „не люблю неправди”, скаже... І справді, його послухати – за правду ніби йде він. Але не єсть то правда і не правди взискуючи вони суть. На правду ніби дивиться, а істину топче. Правда не ворожнечею кована, а прощенням. І не єсть то у нас правди шукання, але єсть правдою оправдання наготи духа свого. І перебує так до кінця віків. Князі перейдуть і княжества границі погублять свої – тільки ворожнеча не вмере. І в онуках наших не заспить і в правнуках дасть ся збудити. І як половці б'ють нас сьогодні, так і будуть бити вороги і нині, і присно, і во віки віків, амінь!” [4, с. 60 – 61]. Такі слова надають образів Ігоря глибшого, узагальнюючого значення: розкриваються кращі й гірші сторони людей тієї епохи.

Історичне мислення й поетична фантазія Гната Хоткевича органічно переплелися в п'єсі „О полку Ігоревім”. Даний твір багатий на достовірні реалії, життєву конкретику й поетичний вимисел. Своєрідність інтерпретації образу князя Ігоря полягає в наближеності його до читача ХХ та ХХІ століття. Ті особистісні проблеми вибору героя між гуманністю і жорстокістю, жертвністю та марнославством, егоїзмом та обов'язком перед іншими є актуальними в наш час.

Виховний потенціал пам'ятки Київської Русі, що полягає в заклику до єдності всіх слов'янських племен проти спільного ворога й засудженні князівських міжусобиць, з успіхом реалізовано в творі образом головного героя.

Отже, героїчне минуле України стало об'єктом драматургічного доробку Гната Хоткевича. У своєму творі автор творчо інтерпретував фольклорні та історичні джерела, як драматург-новатор своєрідно використовував масові сцени, фольклорно-етнографічні сцени, картини видінь і пророцтв. У подальшому нами планується розгляд драматичної творчості письменника в контексті із українською модерною драмою початку ХХ століття, світовою драматургією. Творчість Гната Хоткевича потребує подальших наукових пошуків та потрактувань.

### **Список використаної літератури**

**1. Слово** о плъку Игоревъ та його поетичні переклади і переспіви [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litopys.org.ua/slovo67/sl.htm>. **2. Білецький О.** Новини драматичної літератури (Гнат Хоткевич і його п'єса „О полку Игоревім”) / О. Білецький // Нове мистецтво. – 1926. – № 17. – С. 2 – 4. **3. Хоткевич Г.** О полку Игоревім : історична п'єса на 7 картин / Г. Хоткевич. – Харків : Рух, 1926. – 95 с. **4. Крип'якевич І. П.** Історія України (від історичних часів до 1914 р.) / І. П. Крип'якевич. – Львів : Світ, 1992. – 555 с.

### **Будівська Л. П. Інтерпретація образу князя Ігоря Гнатом Хоткевичем у драмі „О полку Игоревім”**

У статті висвітлюється інтерпретація образу князя Ігоря у драмі „О полку Игоревім” Гната Хоткевича; своєрідність зображення відомих історичних подій та їх втілення на сцені. Зазначено, що особистісні проблеми вибору героя між гуманністю і жорстокістю, жертвністю та марнославством, егоїзмом та обов'язком перед іншими є актуальними в наш час. Зроблено висновок про те, що виховний потенціал аналізованої пам'ятки Київської Русі, що полягає в заклику до єдності всіх слов'янських племен проти спільного ворога й засудженні князівських міжусобиць, з успіхом реалізовано в творі образом головного героя.

*Ключові слова:* фольклорні та історичні джерела, інтерпретація, історична драма.

### **Будивская Л. П. Интерпретация образа князя Игоря Игнатом Хоткевичем в драме „О полку Игореве”**

В статье отражена интерпретация образа князя Игоря в драме „О полку Игореве” Гната Хоткевича; определяется специфика изображения известных исторических событий и их постановка на сцене. Отмечено, что личностные проблемы выбора главного героя между гуманностью и жестокостью, жертвенностью и тщеславием, эгоизмом и обязательствами перед другими остаются актуальными и в наше время.

Сделан вывод, что воспитательный потенциал анализируемой повести, написанной в эпоху Киевской Руси, который состоит в призыве к единению всех славянских племен против общего врага и осуждении княжеских междоусобиц, с успехом реализован в произведении образом главного героя.

*Ключевые слова:* фольклорные и исторические источники, интерпретация, историческая драма.

**Budiuv's'ka L. P. Image Interpretation of Prince Igor in Gnat Khotkevich's drama „Lay of Igor's Campaign”**

The article deals with the interpretation of the image of Prince Igor in Gnat Khotkevich's drama „Lay of Igor's Campaign” and depicts the originality of images of famous historical events and their realization. Those personal hero selection problems between humanity and brutality, sacrifice and vanity, selfishness and duty to the other are also relevant in our time. Educational potential of Kievan Rus, which is calling for the unity of all the Slavic tribes against a common enemy and condemnation princely feuds, is successfully implemented in the drama by image of its main hero.

*Key words:* folk and historical sources, interpretation, historical drama.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 (091)

**І. О. Вечоркін**

**АРХІВ М. МАЛАХУТИ:  
ВІДНОВЛЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ**

Провідне призначення історії літератури полягає в ґрунтовному дослідженні обставин написання художньо-документальних творів, їх особливостей, постатей авторів. Такі цілі досягаються, зокрема, і за допомогою вивчення письменицьких архівів. Саме робота з архівними матеріалами є шляхом до встановлення художньо-історичної істини в літературі. Тож дослідження письменицьких архівів є актуальним і необхідним на сьогодні, в добу створення нової незаангажованої української літератури, оскільки через цензурні утиски за радянських часів і внаслідок сучасної фінансової кризи чимало художніх творів, гідних посісти самобутнє місце в літературному процесі України, не надруковано і залишається на „шухлядному” зберіганні. Не становить

винятку і творчість одного з представників української літератури другої половини ХХ ст. – Миколи Даниловича Малахути, митця зі Східної України, котрий перебуває в літературному процесі вже понад 50 років і за віком, світоглядом, художньою концепцією належить до когорти шістдесятників. Протягом багаторічної літературної діяльності М. Малахута написав близько 150-ти неординарних прозових творів малих і великих жанрів, є автором багатьох поезій, літературознавчих і критичних публікацій.

Микола Малахута розпочав свій шлях в українській літературі ще в 50-ті роки ХХ-го століття, остаточно увійшовши в літературний процес України в 1960-ті роки. З часом – аж до сьогодні – доробок М. Малахути збільшувався кількісно, покращувався естетично, здобуваючись тим самим на критично-наукові відгуки літературної спільноти. Про М. Малахуту та його твори писали чимало літераторів, як зі Східної України, так і з інших її регіонів, – М. Чернявський [1], І. Низовий [2], М. Ночовний [3], М. Тютюнник [4, 5], О. Дмитренко [6, 7], Г. Половинко [8], Л. Стрельник [9] та інші. Однак найбільш капітальною працею порівняно з іншими, присвяченими творчості М. Малахути, є монографія О. Галича „Творчість Миколи Малахути: текст і контекст” (2006). Передне слово про цю працю про М. Малахуту як письменника належить Б. Олійнику, що високо поцінував роботу О. Галича. У реакції Б. Олійника на монографію відчутні водночас інтонації і подиву („... як же мало я знаю свого однополчанина, і як багато відкрив мені панорамний аналіз його творчості!” [10, с. 5]), і задоволення результатами наукових пошуків („Мені особливо приємно, що моє бачення Миколи Малахути як поета на правому фланзі шістдесятників – науково потвердив талановитий дослідник, поглянувши на його творчість в контексті кращих надбань української словесності” [10, с. 6]). Опрацьовує О. Галич у контексті інших і досить обсяговий масив неопублікованих прозових творів – з архіву письменника. Це перша й остання в сучасному літературознавстві наукова спроба щодо дослідження, інтерпретації саме архівних творів М. Малахути.

Радянська цензура, як відомо, не тільки перешкождала появі публікацій, а й часто ідеологічно вульгаризувала художні риси тих творів, що все-таки виходили друком. Останній факт позначався на художньому тексті, а, відтак, при подальшій рецепції, інтерпретації такого тексту призводив до його викривленого тлумачення, спотвореного уявлення реципієнта про автора. До того ж нерідко і непрофесійні редакторські правки – коли редактор до речі не заглиблювався у художній зміст, замисел – істотно зменшували естетичну вагу твору. Відновлення без купюр таких спотворених у минулому текстів (за можливості опрацювання письменницьких архівів) є одним з провідних напрямків у розвитку сучасного літературознавства, є таке відновлення також і завданням цієї статті.

Отже, позначився і на макротексті М. Малахути той стан обмеження свободи творчості, який установився і був злободенним у Радянському Союзі. Свобода творчості (а точніше її обмеження) загалом може диктувати чимало – певні тематику, проблематику, риси персонажів, наявність конкретних образів, мотивів, „потрібну” модель моральності в суспільстві тощо. Такі штучні щеплення вповні іманентні соцреалізму як літературному методу. Соцреалістичний метод, приміром, зобов’язував до історичного оптимізму, вимагав однополюсовості персонажів (негативні або позитивні), визначав коло магістральних тем і проблем та продукував інші партійні ідеологеми, що більшою чи меншою мірою відобразилися в творах усіх авторів, хто друкувався за часів СРСР, навіть найбільш талановитих (робітнича тема, досягнення науково-технічного розвитку, інтернаціоналізм, ленінська тема, будівництво комунізму тощо). Наперед тоді визначено було як саме писати про війну, про молодь, про колгоспне село і взагалі про сучасність, що створювало відповідний ідеологічний ангажемент. За означених умов деякі митці, аби обійти психостандарти соцреалістичної школи, не розчинилися в ідеологізованому художньо-літературному продукті, працювали „у стіл” або бралися за розробку тем нейтральних, в яких не потрібно було викривлювати відповідним чином дійсність. Це передусім етнопсихологічна гілка літературного шістдесятництва, до якої можна відносити і М. Малахуту. Хоча М. Малахута є водночас і представником тих літературних доробків, які виразно позначені карбом регіональності, що обумовлено впливом географічного чинника проживання. Вплив на того чи іншого письменника цього чинника не обов’язковий – можливий. Географічний чинник – це поняття саме регіональне, а не загальнодержавне, однак не настільки скуте, як описи, пов’язані з конкретною місцевістю, – село, передмістя, приріччя (наприклад, про малу батьківщину). Це не тільки красвид, природні умови, а й певні побутові, життєвий уклад, притаманний конкретній місцевості. Ментальність же й інші ідентифікуючі особливості якоїсь країни – то вже передусім наслідок впливу соціально-історичних умов. Тобто географічний чинник – це відносно вузьке поняття: специфіка району, яка може впливати на письменника – вихідця з цього району або його мешканця, а може й не впливати. Специфікою Донбаського регіону є (принаймні була за царату та радянських часів) гегемонія вугільної промисловості. Звідси й численні шахтарські мотиви, як провідні, так і другорядні, у творах письменників цього регіону (теми, проблеми, дійові особи, сюжети, епізоди і т. д.) – у П. Байдебури, Г. Довнара, О. Кустенка, М. Колесника, І. Будза тощо. Притаманні зазначені в дужках носії письменницького індивідуального стилю й ідіостилу М. Малахути, якому ще й довелося самому працювати гірником. При цьому необхідно зауважити, що необ’єктивною наразі буде часто вживана примітивізація „шахтарська проза”. У багатьох таких творах йдеться передусім не про шахту, шахтарську працю як таку, а про долі людей, пов’язаних з



гірничю працею у зв'язку з місцем свого народження і мешкання. Інакше такій само примітивізації має підлягати (чого немає) і проза західноукраїнських письменників, пройнята, що теж природно, елементами життя і побуту галицького селянства, гуцулів, їх звичаями у галузі тваринництва (скажімо, „гуцульська проза”). Хоча, безумовно, чимало було свого часу написано і творів, які слід віднести до так званої „виробничої прози”, що виступала продуктом на партійне замовлення і виконувала функцію передусім ідеологічну, а не естетичну. У цілому ж, досить точно передано суть впливу географічного чинника А. Загнітком у передмові до прозово-поетичної збірки письменників Сходу України: „... всі художні доробки складають своєрідний цілісний комплекс, який дає розгорнуту картину життя людей донецького краю...” [11, с. 6]. Ці слова можна розуміти і стосовно багатьох інших творів Донецького регіону (не лише тих, що ввійшли до збірки), також вони – якщо їх дещо перефразувати – будуть істинними і відносно Заходу України чи будь-яких інших у державі регіонів із виразною специфікою розвитку: чимало творів письменників цих регіонів відобразатимуть регіональну специфіку життєустрою.

Отже, цікавим і яскравим підтвердженням вищевикладеного стосовно впливу цензури на письменницькі тексти є приклад редакційних і цензурних купюр щодо роману М. Малахути „Поклик” [12] і поява на світ внаслідок цього повісті „Материнський хліб” [13]. Нами було проведено відновлення після редакторських правлень, і ось найхарактерніші зміни, що відбулися з автентичним текстом, зокрема зумовлені і партійним втручанням у літературу:

1. По-перше, необхідно зауважити, що сам текст скоротився майже вдвічі – з 493-х сторінок до 197-и (одна книжкова сторінка вміщує приблизно 1.5 машинописної), але причина цього полягає не лише в цензурі партійної лінії, а й у певному художньому баченні редактора (редактор – В. Сучек), який художньо не вмотивовано, інколи – шкідливо видалив багато фрагментів, що несли корисне для роману як змістовне, так і естетичне навантаження. Таке „відтинання” перетворило роман „Поклик” на епітому (скорочений варіант художнього твору) під назвою „Материнський хліб”, призвело навіть до жанрового перекаваліфікування на повість та до зміни назви, викликані зміщенням ідейних акцентів (за задумом автора – „Поклик”, тобто покликання до гірницької справи, а не метафоризм „Материнський хліб”, слабо співвідносний зі змістом), виділило одну провідну (замість кількох цікавих і глибоких) сюжетну лінію – дитинство та юність Федора Сюдівітра, зробивши інших центральних персонажів роману другорядними – приміром, першорядних у „Поклику” Ганну Сюдівітер, матір Федора, та директора шахти Гудзя, чії долі були висвітлені в „Поклику” не менш широко, ніж Федорова.

Були покрані й окремі фрази, слова. Наприклад, замість вуличного Воло (так малий Федір називав трохи старшого товариша

Пересипайла) – Володька (с. 9 рукопису роману і с. 9 виданої повісті). Були значно скорочені й діалоги, які загалом є однією з домінантних прикмет ідіостилю М. Малахути. У зв'язку з цим складається враження, що редактору головне було не перевищити певного сторінкового обсягу. Порівняймо.

Маленький Федір Сюдивітер запитує Володьку Пересипайла, чому він його так колись обізвав. Володька удає, що не пригадує, запитує, як само. Рукопис:

„ – Байстриюком... – тихо вимовив Федько.

– Невже?... – удавано байдуже зареготав Володька.

– Я ж пам'ятаю...

– Та не може бути!..

– Справді...

– Десь чув таке слово лайливе, то й вилетіло, хай йому грець...

– Ні, ти скажи... – лагідно наполягав Федько.

– Та навіщо воно тобі?... Було – сплигло, і кінці у воду.

– А мені цікаво знаєш як...

Володька цвіркнув слиною крізь зуби:

– Давай забудемо – хай воно бур'яном поросте.

– Так не забувається...

– А! Облиш... Нагадай козі смерть, а вона тобі біжить – та з переляку хвостом деренчить. Давай я тобі ліпше про свого батька розкажу..." [12, с. 10].

Редагований варіант:

„ – Байстриюком... – тихо вимовив Федько.

Володька цвіркнув слиною крізь зуби:

– Давай забудемо, хай воно бур'яном поросте.

– Так не забувається...

– А! Облиш... Давай я тобі ліпше про свого батька розкажу" [13, с. 9].

Редактор дозволяє собі навіть змінювати емоційну картинку письменника. Так, у рукописі: „– Воло! – дивився захоплено на нього Федько. – А звідки ти знаєш, що він ото так?..." [12, с. 14].

І книжний варіант: „– Володько! – співчутливо дивився на нього Федько. – А звідки ти знаєш, що він отак?" [13, с. 11]. Тут уже редактор претендує на краще знання життя, людей, адже він бачить іншу реакцію Федька на Володькину розповідь про подвиг батька – не захоплення, а співчуття.

У подальшому, продовжуючи порівняльний аналіз, бачимо, що редактором видалялися одразу по кілька сторінок, епізодів, кожен з яких ніс певне смислове та емоційне навантаження, а отже брав участь у створенні загального малюнка, того продукту, який і називається авторським мистецьким витвором, який впливає на реципієнта ідейно-естетично. Видалено з авторського тексту: с. 18 – 20 – діалог Федора з матір'ю, що розкриває довірливі, люблячі стосунки між матір'ю і сином

у дитинстві; с. 25 – 26 – епізод, коли Федір, дізнавшись від матері, розповідає хлопцям-приятелям, що батько в нього – шахтар, робить це з гордістю, із повагою до слова „шахтар”, а відтак і до цієї професії, що демонструє тодішню загальнонародну шану до гірницької справи; с. 47 – 48 – вирізано зустріч Ганни Сюдивітер з односельцями, коли вона приїхала вагітна з міста, гадаючи, що зустріне осуд, а вийшла душевна, тепла зустріч; с. 50 – 52 – видалено косовицю, коли допомагати колгоспникам прийшли вчителі, тут наявний народний гумор, дотепи, Ганна знайомиться з учителем Середою, працюючи поруч; с. 258 – 263 – лінію кохання і стосунків Федора і Раї Заболотної, його політ до Києва до неї на вихідні, зустріч, спілкування, Федорове розчарування у першому коханні тощо.

2. Радянський догматизм у сфері моралі не дозволив пропустити у друк чимало характерних епізодів з життя шахтарів, які вносили у твір побутову шахтарську реальність і колорит цієї реальності, гумор. Зокрема, шахтарські звичаї щодо вживання алкогольних напоїв. Погано це, наскільки погано, чи ж, навпаки, нормально, якщо в розумних межах, – це питання інше (не мистецьке), однак так було, є і, напевно, буде. Отже, це реальність. Проте така реальність, хай навіть і художня, була ідеологічно не вигідною владі, і в результаті з „Поклику” кілька такого роду епізодів видалено (в оригіналі с. 206 – 234 – „обмивання” Федора Сюдивітра після його прийому в прохідники, яке розпочалося у парку – громадському місці, а завершилось пізно ввечері вдома в одного з гірників; с. 385 – 394 – „похорон” гірничим майстром Чуренком живої тещі: останній, вийшовши на роботу з похмілля, почувався так погано, що відпросився під приводом смерті тещі, а шахта вислала слідом допомогу, обеліск, і теща, зрозуміло, була дуже невдоволеною тощо).

3. Вирізано роздуми Гудзя, директора шахти [12, с. 234 – 251], про роль і призначення сучасного керівника (в першу чергу не начальник – людина), деякі інші моральні сентенції. Вирізано думки, спогади Гудзя про давні взаємини з головним інженером тресту Храпком, що заважає повному, глибокому розкриттю характерів обох названих персонажів. Наприклад, Гудзь стосовно слів Храпка про товариську партизанську єдність ще з часів війни розмірковує: „Правильно. В одному загоні були. Тільки ти сидів у лісі. Начпродом. Біля продуктів. Сухарі охороняв. І носа з лісу не висував. Поки й наші не прийшли. А я зі своїм розвідзводом піввійни на животі проповзав” [12, с. 340 – 341].

4. Змінено ім'я та прізвище журналіста-крутія Руля Цурканайченка („Поклик”) на Сашуню Каліхайченка („Материнський хліб”), аби викреслити з тексту іронію автора щодо деяких прокомуністичних суспільних явищ, адже в „Поклику” журналіст дає таке пояснення походженню свого дивного імені – Руль: „Руль – це ще нічого, – похвалився. – В нашому селі сусіда після мого батька свого сина назвав Трактором. Мода така була. Тоді, до війни, в село два трактори прибули. „Натики”. Першого батька мого посадили за руль. Він

дуже був радий тому. А тут я народився. Він на radoшах і назвав мене – Руль. А сусіда тоді свого сина – Трактором” [12, с. 426 – 427].

5. Іван Храпко, головний інженер великого вугільного тресту, передчасно (аби вислужитися, піти на підвищення) повідомив своє керівництво і в обласні газети про запуск нового комплексу, спроможного видобувати з лави 1000 тонн вугілля на зміну. Історія з цією газетною публікацією мала в романі певне продовження, котре було в повісті вельми скорочено та партійно заангажовано, а саме телефонну розмову Філарета Гусара, бригадира гірників, із Храпком (повість – с. 132, роман – с. 365 – 366), коли Гусар відрекомендувався міністром вугільної промисловості і розпікав головного інженера за газетну брехню. Без оригінального цього діалогу виданий твір неабияк втратив на гуморі, зникла важлива грань у розкритті Храпка як людини, знищено експресію. Проілюструємо фрагмент із вирізаного (Храпко приймає Гусара за міністра):

„– Слухаю вас, товаришу дорогенький наш міністре... – почув Гусар украдливий, улесливий – аж стелився – голос у трубці.

– Слухай, це ти, Храпко?

– Я, товаришу міністре. Я прямо в шахті.

– Ти що мені брешеш, Храпко? Я ж знаю, який із шахти людський голос на-гора!

– Тобто зараз одягаюся і спускаюся”.

Або нижче:

„– Слухаю вас, товаришу міністре! – слався Храпко.

– Та що ти „розмістрився”? Аж гидко... Ну вже підлиза, ну вже підлабузник, туди твою... Так ти ще в шахту не спустився?

– Ні, зараз одягаюся, їду, товаришу міністре.

– Тоді їдь сюди, на нашу шахту. І негайно. Зараз. Ясно?

– А ви на якій?

– А на своїй, на тій, що ти набрехав у газеті про нашу буцім тисячотонну лаву! Ясно? Так давай, коти негайно сюди! Я тебе сам, туди-д т-твою у три бога і хреста заодно, спушу в нашу лаву і цілу добу не випущу з неї, поки ти, бюрократ, дзвонар сякий-таковський, твою мать!.. – кипів Гусар. – Поки ти, кажу, не видаси своїми брехливими лапами ешелон вуголька на-гора мені!”

Надалі нищення експресії, закладеної автором, триває, додаються ще й партійні ідеологеми. Храпко, дізнавшись наприкінці, що розмовляє не з міністром, обіцяє приїхати і розібратися: за рукописом – „Та я тебе! Та трест тебе! Та я негайно!.. Подавай заяву! Щоб у Гудзя на столі зараз же була про твоє звільнення!”; за виданим усе простіше – „Та як ви смієте! Я з цим розберусь”. Гусар в „Поклику” обіцяє Храпкові по приїзді останнього, зокрема: „...А потім ще шию намиллю тобі по-нашому, по-гірницькому, так, що пам’ятатимеш до нових віників! Ясно?! ...”; в повісті ж після редагування Гусар обіцяє інше: „От-от.

Приїжджай – і будемо розбиратися! По-партійному. Партбюро зберемо, й особисто я зараз же запрошу першого секретаря міськкому партії”.

Вищенаведене – це найбільш типові й художньо відчутні приклади спотворення автентичного тексту роману М. Малахути „Поклик”, хоча порівняльний аналіз невиданого роману й виданої повісті „Материнський хліб” можна продовжити. Саме звідси – від редакторсько-цензурних правлень – часто і походять соцреалістичні елементи або соцреалістичний схематизм в ідіостилях багатьох талановитих письменників радянської доби, зокрема і М. Малахути, тобто обумовлені вони були часто не авторською свідомістю, а, як бачимо, обмеженням свободи висловлення.

Архів М. Малахути великий кількісно й цінний художньо. Неопублікованого внаслідок пильності радянської цензури в письменника назбиралося чи не стільки, скільки й виданого. Сьогодні ж видання „шухлядних” творів також проблематичне, у зв’язку з відсутністю належної фінансової підтримки, неухважністю держави до надбань національної культури. Таким чином, дослідження й інтерпретація архівних творів М. Малахути, зокрема його епістолярію, нині надає плодоносну ниву для вітчизняного літературознавства, є перспективною й малодослідженою сферою наукового пошуку. Теоретичне ж і практичне значення запропонованого дослідження полягає в можливості використання його результатів під час викладання історії української літератури ХХ ст., літератури рідного краю, при укладанні навчальних посібників.

### **Список використаної літератури**

- 1. Малахута М.** Зозулинці : [лірика] / М. Д. Малахута. – Донецьк : Донбас, 1969. – 31 с.
- 2. Низовий І.** Про збірку М. Малахути „Балада про зустріч” / І. Низовий // Молодогвардієць. – 1977. – 30 червня. – С. 4.
- 3. Ночовний М.** Розпрощавшись із тишею : [про збірку М. Малахути „До побачення, тишо”] / М. Ночовний // Прапор перемоги. – 1987. – 2 грудня. – С. 4.
- 4. Тютюнник М.** Зустріч, яка радує : [про зб. М. Малахути „Зустріч увечері”] / М. Тютюнник // Прапор перемоги. – 1989. – 1 квітня. – С. 4.
- 5. Тютюнник М.** На самоті з тишею : [про збірку М. Малахути „До побачення, тишо”] / М. Тютюнник // Ленінським шляхом. – 1988. – 26 квітня. – С. 4.
- 6. Дмитренко О.** Миколі Малахуті – 50 : [про М. Малахуту] / О. Дмитренко // Літературна Україна. – 1989. – 6 квітня. – С. 5.
- 7. Літературна** Луганщина. Вип. 1 : [зб. бібліографічних матеріалів про життя і творчість письменників Луганщини та їх твори / упоряд. М. Ночовний]. – Луганськ : Ред. вид. відділ облуправління по друку, 1992. – 256 с.
- 8. Половинко Г.** Дорога зрілості : [про М. Малахуту] / Г. Половинко // Наша газета. – 1999. – 20 лютого. – С. 12.
- 9. Стрельник Л.** Світлий як сльоза Вітчизни. Якщо слово – від Бога : [про М. Малахуту] / Л. П. Стрельник. – Луганськ : Книжковий світ,

2008. – 216 с. **10. Галич О.** Творчість Миколи Малахути : текст і контекст : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Книжковий світ, 2006. – 256 с. **11. Тепло** рідної землі: поезія, проза / [упоряд. С. В. Ухін]. – Донецьк : Донбас, 1989. – 271 с. **12. Малахута М.** Поклик : [роман] / М. Д. Малахута. – Рукопис. Архів письменника, 1974. – 493 с. **13. Малахута М.** Материнський хліб : [роман] / М. Д. Малахута. – К. : Молодь, 1982. – 198 с.

**Вечоркін І. О. Архів М. Малахути: відновлення автентичності**

Стрижнем дослідження постає архів М. Малахути. Прямим об'єктом вивчення виступає роман „Поклик”, що внаслідок суттєвого редакторського втручання був свого часу вельми спотворений і виданий у вигляді повісті під назвою „Материнський хліб”. Автором статті проведено порівняльний аналіз автентичного тексту й тексту опублікованого, зроблено спробу відновити зниклі ідейні та художні текстуальні ознаки, що були первинно закладені письменником у твір. Також розглянуто деякі особливості регіональних літератур.

*Ключові слова:* архів, автентичний текст, соціалістичний реалізм, цензура, регіональна література.

**Вечёркин И. А. Архив Н. Малахуты: реставрация автентичности**

Предметом исследования является архив писателя Н. Малахуты, конкретным объектом – неопубликованный роман „Зов” в сравнении с опубликованным его вариантом, повестью „Материнский хлеб”. Автором статьи осуществлена попытка демонстрации влияния советской цензуры, редакторских правок, которые привели к существенным изменениям автентичного текста романа и его публикации в идейно и эстетически искривлённом виде. Также в статье рассмотрены некоторые особенности развития региональных литератур.

*Ключевые слова:* писательский архив, автентичный текст, социалистический реалізм, цензура, региональная литература.

**Vechorkin I. O. M. Malakhuta's archive: authenticity restoration**

Object of research is the archive of writer M. Malakhuta, concrete object – the unpublished novel „Call” in comparison with published its option, the story „Maternal bread”. The author of article carried out attempt of demonstration of influence of the Soviet censorship, editorial editings that led to essential changes of the authentic text of the novel and its publication in ideologically and esthetically bent look. Also in article it is considered some features of development of regional literatures.

*Key words:* literary archive, authentic text, socialist realism, censorship, regional literature.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2'09

**Ю. В. Должанська**

**КОНЦЕПТ БАТЬКІВЩИНИ  
В ПОЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ С. МУШНИКА**

Починаючи з 1930-х років у радянській літературі з метою формування суспільних стереотипів мислення громадян соціалістичної держави активно впроваджується певна система уявлень, що стосуються таких понять, як Вітчизна, народ, патріотизм. І. Дзюба, характеризуючи ці процеси, говорить про те, що в радянські часи посилено насаджувалась „теорія” „буцїмто в СРСР замість багатьох народів і націй створюється єдина „радянська нація”, „радянський народ”, не в розумінні сукупності всіх радянських народів і націй як збірне поняття, а як якийсь нібито однонаціональний чи безнаціональний синтез” [5, с. 80].

Проте у творчості українських представників соціалістичного реалізму, зокрема В. Бондаря, І. Виргана, Ю. Герасименка, О. Гончара, І. Ле, І. Муратова, С. Мушника, Я. Шпорти та ін. простежується явна національна ідентифікація себе в першу чергу як українця. Неодноразово зринає образ Батьківщини – України, меншою мірою – Радянського Союзу. Особливо часто у їхній творчості бачимо образ малої Батьківщини. Дослідження мотиву любові до Рідного краю дає змогу простежити індивідуальне мислення поета, побачити його власну світоглядну позицію.

У науковому просторі питання національної ідентифікації, концепту Батьківщини і Рідного краю знайшли своє відображення у

працях відомих учених, зокрема Т. Воропай [2], О. Гриценка [3], І. Дзюби [4] та ін. На літературознавчому ґрунті цікавою з огляду на порушену проблематику видається нам стаття В. Будного „Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології” [1], де дослідник проаналізував деякі літературні етнообрази і етнохарактери, національні стереотипи тощо.

Та попри всі спроби аналізу концепту Батьківщини, ця проблема, особливо в художній спадщині письменників ХХ ст., є недостатньо дослідженою, проте надзвичайно актуальною, бодай з огляду на специфіку літературного процесу того часу.

Постать С. Мушника (справжнє прізвище Мушников) по-своєму цікава. Із біографії митця нам відомо, що народився він у Петропавловську (Сибір), дитинство минуло в Харкові, освіту здобував у Москві, після чого знов повернувся до Харкова. Усі свої поезії він писав виключно українською мовою, хоча російською володів досконало. Його перекладали В. Винокуров, Є. Ісаєв, М. Старшинов, В. Федоров, таким чином не одна книжка поета виходила друком у Москві. Радянська критика закидала йому принципове небажання писати російською, про що свідчить вкрай негативна рецензія С. Наровчатова „Шу да шу, а что такое я пишу?” [15] на збірку „Где течет Донец” (1956).

Утім, це не єдина примха митця. Ще в 1949 році він видає свою першу збірку під назвою „Моя земля”, де відкинувши російський суфікс - ов, підписується просто – Сергій Мушник. Із цим псевдонімом він увійшов до літературного процесу другої половини ХХ століття.

Мета й завдання нашої статті полягають в тому, щоб дослідити концепт Батьківщини і рідного краю через низку мотивів, символів та образів, що простежуються в поетичній спадщині митця.

У літературному процесі середини ХХ ст. спостерігається посилена увага письменників до звеличення образу Вітчизни – Радянського Союзу, значною мірою спричинена подіями Великої Вітчизняної Війни. Патріотична поезія мала підтримати бойовий дух нації та закликати до всенародної боротьби з ворогом. Такими мотивами пройнята поезія І. Виргана, П. Дорошка, А. Малишка, С. Мушника, І. Неходи, Л. Первомайського, М. Рильського, П. Тичини та багатьох інших.

Оспівування краси і величі Вітчизни, мотив самопожертви заради неї – основні елементи поетичного доробку С. Мушника 40 – 50 років:

Їй, Радянській своїй Вітчизні, – труд і подвиг і все життя,  
Кожен задум моєї пісні, незрадливого серця биття,  
Кожен подих її вітрами, спільні радощі і жалі,  
Кожен крок, що ступлю шляхами, і усе, що зроблю на землі!

[10, с. 5].

Радянська земля в поетичній свідомості митця постає синонімом до України, поет не розділяє ці поняття, а навпаки ототожнює їх:

Десь там Чернігів, десь Полтава й Харків,



А десь отам донецька сторона.  
Цю землю – і поля, й ліси, і небо, –  
Свій рідний край радянський я люблю!  
І все, що я зробив, і все, що треба  
Зробити ще, – для нього я роблю! [9, с. 29].

У цьому випадку бачимо, як образ радянської Вітчизни поглинає в себе образ України, наповнює його власним змістом. Д. Наливайко зазначає, що „співвідношення Свого й Іншого / Чужого у структурі імагологічних образів може бути дуже різним, особливо в художній літературі, де образ іншого нерідко нівелюється настільки, що втрачає автотонні якості. Найбільшою мірою це стосується літератури ХХ ст., в якій історичний час і локальний простір фактично редукуються, втрачають самодостатність, перетворюються на умовні декорації і символи універсального. Зникає врівноваженість епістем Свого і Чужого” [14, с. 42]. Ліричний герой даної поезії усвідомлює себе як частину українського радянського народу.

Однак, у пізніших поезіях, особливо в 60-х рр., на перший план у Мушниківських поезіях виходить образ рідного краю, тобто Харківщини. Водночас поет залишається в рамках офіційного радянського дискурсу.

Збірку „Подих життя” відкриває вірш „О рідний краю, я з тобою знов”, де поет описує свої відчуття після вимушеної чотирирічної розлуки з рідним краєм, момент повернення з війни:

Я знаю ненависть свою й любов.  
Як треба буде знов піду я в бій  
За гомін міст, за шум твоїх дібров,  
Вітчизни часка, рідний краю мій [11, с. 5].

Із образом рідного краю тісно пов’язаний мотив дитинства. Поет з теплою і ніжністю згадує його. Саме в таких віршах домінують образи Дінця, степу, Харківщини. Про це свідчать такі поезії як „Гарячим літом у річній затоні”, „Полудень”, „Заводська сторона”, „Не так давно ще зовсім хлопчиками” та ін.

Ясне дитинство, як його забудь:  
Мій степ широкий, спекою налитий!  
Я виріс тут і я змужнів отут,  
І тут бажаю працювати й жити [12, с. 10].

Річку Дінець, на берегах якої пройшло дитинство поета, С. Мушник згадує у віршах „О рідний краю, я з тобою знов” [11, с. 5], „Гуси” [11, с. 13 – 14], „Ішов, ішов я берегом” [11, с. 24], „Вінок” [11, с. 28], „Гарячим літом у річній затоні” [12, с. 6] та ін.

Проте за частотою згадувань серед українських топонімів у творах С. Мушника безперечно провідне місце займає Харків. Образ рідного письменникові міста зустрічається в таких поезіях: „Дружба” [10, с. 60 – 61], „На світанку” [13, с. 62 – 63], „Пісня про Харків” [9, с. 40], „Рідний Харкове мій”, [7, с. 5] та ін.

Я люблю тебе, Харкове,

Місто невтомне моє! [7, с. 5].

Або ж:

Одбігав я в роки дитячі  
В твоїй стороні заводській.  
Тобі мої думи і серце гаряче,  
Харкове мій! [9, с. 40].

Про свою любов до Харківщини С. Мушник говорить у поезії „Листи до москвички”:

Люблю її, – вона хороша  
Й коли шумують пшениці,  
Й коли вкрива її пороша  
Із краю вкрай в усі кінці [12, с. 47].

У цій поезії, а також у „Думі про москвичку” та вірші „Росіянка” поет змальовує образи Росії і Москви, зазвичай у контексті протиставлення українське / російське, Харківське / Московське. Так, у вірші „Росіянка” поет говорить:

Я до Харкова, а вам до Бійська.  
Прощавайте, – стиснув руку. – Катерино...

[12, с. 46].

У С. Мушника етноімагологічні прояви не вичерпуються протиставленням різнонаціональних міст. Здебільшого поет використовує певні елементи, такі як національна мова, культура, природа з метою показати різність світів, так вимальовується опозиція Своє / Інше, Чуже.

Так у „Листах до Москвички” простежується антонімія у змалюванні природи: сосни й ялинки – під Москвою, пшениці й жита – „у степовій стороні” [12, с. 49].

Ліричний герой навчає свою дружину українській мові, і росіянка говорить:

Яка, – додала у задумі, – шовкова,  
М’яка запашна українська мова,  
Начебто дівчина то чорноброва  
Склала у пору її вечорову!.. [9, с. 130].

Описуючи у своїх віршах природу рідного краю, поет широко використовує українські народні рослини-символи, найчастіше це калина („Калинова балка” [10, с. 34-35]), соняшник („Соняшник” [10, с. 37]), пшениця („Розбитий тигр”, [10, с. 47], „Відпускник” [13, с. 19], „Микита Кійко і гості з Польщі” [13, с. 21-22]), а українська земля у С. Мушника неодмінно „вся в житах і у пшеницях” [10, с. 5]. Та найбільше поетові подобається чебрець. Запах цієї духмяної трави досить часто зринає у текстах письменника, як от „чебрецями і материнками м’яко пахне ніч степова” [13, с. 11], вітерець „чебрецем пропах” [10, с. 6] тощо.

У вірші „Не так давно ще зовсім хлопчиками” ліричний герой, згадуючи своє безтурботне дитинство і юність, говорить:

Чебрець шукали ми і вниз обличчям,

Знаходячи, лягали, щоб відчуть  
Пахіття степове того травиччя... [10, с. 33].

А головний герой „Думи про Москвичку” привозить своїй коханій з України подарунок – степову траву чебрець, при цьому говорить: „*Ти лиш нюхни – і степів безмеж зразу ж полюбиш ти*” [9, с. 128]. В українській народній свідомості символіка цієї рослини посідає особливе місце. Із нею пов’язують поняття безсмертя, Батьківщини. В. Войтович стверджує, що чебрець „брали з собою, коли від’їжджали на чужину, як символ рідного дому” [2, с. 446].

Окрім рослин-символів у поетичному доробку С. Мушника часто згадуються журавлі. Їхній образ так само тісно пов’язаний з образом України і рідного краю:

Високо, високо в небі, де синьо,  
Ключ понад фронтом летить журавлиний,  
Ключ журавлиний крізь сонячний гай  
З вирію лине туди, де наш край  
Ми кричимо їм: „Візьміть із собою  
Весну звойовану в лютому бою...  
Рідним скажіть, ждуть і нас хай услід!..”  
... Жури летять, поспішають на схід [10, с. 46].

Також образ журавлів з’являється й у вірші „Над польовим станом”:

В широком небі голубім, під сонцем осяйним  
Летять журавки-журавлі над станом польовим [13, с. 9].

В українській міфології та фольклорі журавель вступає „Божою птицею”, „птахом Сонця”, що переносить на своїх крилах людські душі [2, с. 404 – 405]. С. Мушник не випадково згадує цих птахів у своїх фронткових поезіях. Знаходячись далеко від рідного дому, журавель виступає в його віршовому доробку символом туги за Батьківщиною. Журавлі в поезіях С. Мушника неодмінно змальовані весною, в момент повернення додому, що теж є досить символічно. Цей момент уособлює прагнення поета якомога швидше повернутися з війни до рідної хати.

Безперечно, С. Мушник був обізнаний з українськими традиціями. У його творах часто зустрічаємо використання українського фольклору, наприклад, приказка „Життя прожить – не поле перейти” в однойменному вірші [10, с. 23], а в поезії „У широком степу на Савур на могилі” поет згадує народну думу: „*од хвиль бірюзових віє відгуком думи про втечу з Азова*” [8, с. 14].

Цікавою в художньому плані є поезія „Сватання”, яка описує давній обряд:

Люди ми, хазяїне, мисливі.  
Полювання вранці почали  
Та, йдучи по снігом вкритій ниві  
На сліди куниці набрели... [11, с. 35].

У цьому ж вірші народний обряд поет поєднує з соцреалістичними елементами, наповнює його тогочасними реаліями побуту:

Бачим: слід веде сюди до двору,  
У вікні електрика горить.  
От ми й стоїмо в оцій світлиці.  
І мої кінчаються слова.  
Всі прикмети кажуть: тут куниця,  
Зоотехнік наша бойова! [11, с. 38].

Як бачимо, письменник намагається слідувати приписам соціалістичного реалізму і крокувати в ногу зі своїм часом. Т. Воропай говорить: „Національна ідентичність не тотожна національній свідомості, вона є певним відношенням індивіда до нації. <...> Національна ідентичність ... не можлива без спрямованості на певний ідеал, проект власного майбутнього. Не тільки „Хто ми є?” і „звідки ми вийшли?”, а й „ким ми маємо стати?”, „як ми репрезентуємо себе сьогодні?” [3, с. 7].

С. Мушник вірив в комуністичні ідеали, був членом партії. Тому у своїх поезіях неодноразово стверджував:

Комуніст – це значить: першим всюди йти,  
У труді невтомнім, в бойовім строю,  
На шляху крутому все перемогти... [10, с. 20].

Образ комуніста часто зустрічається у творах письменника, що позитивно оцінювалось радянською критикою, так М. Логвиненко писав: „Ми шукаємо в літературі приклади для наслідування, з кого „робити життя”. Якщо нема в творі героя, що захоплював би своїм життям, своїм діянням, героя, якого можна полюбити, радитись з ним, бачити в ньому свій ідеал, такий твір не зворушить читача” [6, с. 117], або ж: „Герої-комуністи не мислять особистого щастя без щастя інших, борються з різного роду невігласами, людьми з егоїстичними звичками” [6, с. 127].

Соцреалістичні мотиви найбільше простежуються у таких поезіях С. Мушника як „Рекомендація”, „В кімнаті партбюро” тощо. Так у поезії „Розмова з матір'ю” поет стверджує: „Наука, мирна праця, комунізм – на цих китах стоїть тепер земля!” [12, с. 41].

Мотив мирної праці також є визначальним для аналізу концепту Батьківщини, як Радянської держави:

І світ радянський, що навкруг гримів,  
Я через пісню праці зрозумів [10, с. 7].

Праця як сенс людського життя і найвища його мета широко представлена в поезіях „Бондар Бойчук” [12, с. 12 – 13], „Зустріч з бригадиром” [7, с. 18 – 19], „Нас четверо в бригаді слюсарів” [9, с. 9], „Слюсар Чепіжний” [9, с. 17 – 18], „Кочегар Самійло” [9, с. 19 – 20], „Пилипівна” [9, с. 83], поемі „Бурякове поле” [8, с. 112 – 123]), у цілому циклі віршів „Гордість робітничка” зі збірки „Заводська сторона” тощо. Основна ідея таких поезій – самовіддана праця на користь радянської землі, на благо народу.

Найбільш яскраво це помітно в поемі „Заводська сторона” [12, с. 55 – 78], де праця на заводі – основний імператив життя кожного позитивного героя.

Гнат Лукич – інженер – виступає прикладом для наслідування молоді, добрим, чуйним другом та сім’янином. Натомість йому протиставляється непутящий батько головного героя, що покинув завод заради легкого і часто не чесного заробітку. Він намагається негативно вплинути на хлопця, проте відповідно до вимог соцреалізму добре в душі хлопця перемагає.

„Подвиг у праці так само величний, як і в бою, і здійснити його може кожен, хто виховує в собі комуністичні риси характеру” [6, с. 127] – писав М. Логвиненко. С. Мушник цією поемою утверджує думку радянського критика.

Харків постає у творчості митця як великий індустріальний центр:

Уже світає за Держпромом,  
Уже з гудками, дзвоном, громом  
Наш Харків встав в усіх кінцях.  
А нам, здається, те й байдуже.  
Що ми всю ніч не спали, друже,  
Блукаючи по вулицях [13, с. 62].

Іншим містом, так само широко представленим у творчості поета є Київ. Він згадує його у віршах „Пісня” [13, с. 43] „Над Дніпром” [7, с. 23 – 24], „Над літнім Києвом замрія, спека” [9, с. 29] та ін. Однак Київ у художній свідомості митця є містом культурним, духовним. Із ним пов’язане відчуття спокою, відпочинку, замилювання.

Яку б у Києві не був я пору –  
А все ж од справ годину одберу,  
І йду на Володимирову гору  
Вклонитись батьку нашому Дніпру [7, с. 23],

– пише С. Мушник у поезії „Над Дніпром”.

Отже, С. Мушник репрезентує себе як український радянський поет, концепт Батьківщини у його віршах складається з трьох едностей: Радянська земля – Україна – рідний край (Харківщина). Харківщина („заводська / степова сторона”) в поетичному доробку митця представлена як невід’ємна складова Радянського Союзу. Натомість образи Москви й Росії в художній свідомості поета є етнообрами іншої держави, з іншою культурною спадщиною, мовою, традиціями.

У статті ми розглянули концепт Батьківщини в поезії митця, однак ця проблема знаходить своє вираження і в прозовій спадщині С. Мушника, особливо у творах про Велику Вітчизняну війну. Саме на них і буде спрямований вектор наших подальших досліджень.

### **Список використаної літератури**

**1. Будний В.** Розгадка чарів Цірцеї : національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / В. Будний // Слово і

час. – 2007. – № 3. – С. 52 – 63. **2. Войтович В.** Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2005. – 664 с. **3. Воропай Т. С.** Національна ідентичність. Від упорядника // Національна ідентичність. Хрестоматія / Т. С. Воропай. – Харків : Крок, 2002. – С. 7 – 8. **4. Гриценко О.** Радянська міфологія в Україні та українська радянська нація / О. Гриценко // Національна ідентичність : Хрестоматія. – Харків : Крок, 2002. – С. 213 – 222. **5. Дзюба І. М.** Інтернаціоналізм чи русифікація? / І. М. Дзюба. – К. : Вид. дім „Киево-могилянська акад.”, 2005. – 336 с. **6. Логвиненко М. С.** Завжди в перших лавах. Образ комуніста в українській радянській літературі 60 – 70-х років / М. С. Логвиненко. – К. : Дніпро, 1981. – 225 с. **7. Мушник С. М.** Вітер часу / С. М. Мушник. – Харків : Харківське книжкове видавництво, 1960. – 68 с. **8. Мушник С. М.** Заводська сторона / С. М. Мушник. – К. : Дніпро, 1974. – 128 с. **9. Мушник С. М.** Здрастуйте, люди! / С. М. Мушник. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1962. – 142 с. **10. Мушник С. М.** Моя земля / С. М. Мушник. – Харків : Харківське книжково-газетне видавництво, 1949. – 62 с. **11. Мушник С. М.** Подих життя / С. М. Мушник. – К. : Радянський письменник, 1956. – 84 с. **12. Мушник С. М.** Полудень / С. М. Мушник. – Харків : Харківське книжкове видавництво, 1959. – 104 с. **13. Мушник С. М.** У широкім степу / С. М. Мушник. – Харків : Харківське книжково-газетне видавництво, 1951. – 72 с. **14. Наливайко Д. С.** Літературознавча імагологія : предмет і стратегії / Д. С. Наливайко // Літературна компаративістика. – Вип. 1. – К. : ПЦ „Фоліант”, 2005. – С. 27 – 44. **15. Наровчатов С.** „Шу да шу, а что такое я пишу?” / С. Наровчатов // Літературная газета. – 1956. – 15 сентября.

#### **Должанська Ю. В. Концепт Батьківщини у поетичній спадщині С. Мушника**

У статті досліджуються прояви національної ідентичності С. Мушника, концепт Батьківщини й рідного краю, національні стереотипи, що простежуються крізь призму фольклоризмів та символів, акцентується увага на протиставленні образів Харкова / Москви, української / російської природи, культури, аналізується контакт і контраст опозиційних елементів українське / радянське / російське в поетичній спадщині митця.

*Ключові слова:* Сергій Мушник, соцреалізм, національна ідентичність, концепт Батьківщини.

#### **Должанская Ю. В. Концепт Родины в поэтическом наследии С. Мушника**

В статье исследуются проявления национальной идентичности С. Мушника, концепт Родины и родного края, национальные стереотипы прослеживаются сквозь призму фольклорных элементов и символов, акцентируется внимание на противопоставлении образов

Харькова / Москвы, русской / украинской природы, культуры, анализируется контакт и контраст оппозиционных элементов украинское / советское / российское в поэтическом наследии писателя.

*Ключевые слова:* Сергей Мушник, соцреализм, национальная идентичность, концепт Родины.

**Dolzhanska Y. V. Homeland Concept in S. Mushnyk's poetic heritage**

The article studies manifestations of S. Mushnyk's national identity, homeland concept and native land, national stereotypes can be traced through the prism of folkloric elements and characters, focuses on the image contrast of Kharkiv / Moscow, Russian / Ukrainian nature, culture, and the contact and contrast elements of Ukrainian opposition / Soviet / Russian in the poetic writer heritage is analyzed as well.

*Key words:* Serhiy Mushnyk, social realism, national identity, homeland concept.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 Кв.-Основ'яненко-32.09

**В. О. Кравченко, Н. О. Зубець**

**РЕТРОСПЕКЦІЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ  
В ПОВІСТІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА  
„1812 ГОД В ПРОВИНЦИИ”**

Для українців, як і росіян, Вітчизняна війна 1812 р. була лихом, і їй так само єднав патріотичний обов'язок. Події 1812 р. знайшли незначне відображення у творах українських письменників XIX ст.

Найповніше, найоб'ємніше про французьку навалу на Росію і реакцію жителів України розказав Г. Квітка-Основ'яненко в повісті „1812 год в провинции”.

Отже, мета статті – на прикладі повісті Г. Квітка-Основ'яненка „1812 год в провинции” показати життя українців у контексті історичних подій, коли доля втілює в собі долю народу й держави. Для реалізації мети вирішимо такі завдання: простежимо інтерпретацію історичного факту в художньому творі, осмислимо специфіку художнього потрактування подій Вітчизняної війни та її сприйняття українцями,

означимо естетичні та моральні доміанти авторського бачення історичних подій, виокремимо художні засоби, якими оперує автор.

Повість „1812 год в провинции” Г. Квітка-Основ’яненко надрукував у журналі „Отечественные записки” 1843 р. У листі до А. О. Краєвського 17 жовтня 1842 р. автор писав: „Есть у меня статья под названием „1812 год в провинции”. В ней изложено все, начиная от первых известий о вторжении неприятеля, собрании ополчения, вестей о Смоленске, Бородинской битве, занятии Москвы, изгнании и истреблении злодеев. Все это изложено в действии, рассказы, толки, понятия, действия сословий, кое-какие эпизоды проч. и проч.” [1, с. 348 – 349]. Жанр названого твору сучасні дослідники визначають як белетризовані спогади, повість.

Зав’язка твору починається страшною звісткою про нашествя французів (вона була страшною для всіх), яку привезла кума Агафія Семенівна в родину поміщиків Тимофій Петровича та Уляни Іванівни, котрі влаштували свято своїй дочці Ользі на честь дня її народження. Ця новина, за словами автора, перелякала всіх. Г. Квітка-Основ’яненко майстерно передав психологічний стан героїв: „...хозяйка в лице помертвела, задрожала всем телом и чуть не упала... начала тяжело вздыхать и, ломая руки, беспрестанно повторяла: – Ох, кумушка!.. пропали мы...” [2, с. 407], „Русская земля осквернена... и кем же?.. Французами!.. ...Земля потрясется, если враг ногою вступит на нашу матушку Россию” [2, с. 408], „В губернском городе большая суматоха” [2, с. 408].

Господар дому, Тимофій Петрович, зразу ж почав роздумувати над тим, як діяти: „ходил в большой зале в глубоком размышлении... вдруг приосанится, вытянется, даже начнет маршировать, размахивать руками и вдруг охнет, схватит себя за левое колено, за поясицу, грустно вздохнет... пойдет в кабинет, примется пересматривать ружья и, погрузясь в мысли, иногда приговаривает: „Сенька... лихо стреляет; Сидорка... проворная бестия, ко всему способен. Оська... Фомка... Антипка... всех, всех отдам!” [2, с. 409].

Святкування дня народження Ольги звелось до розмов про вторгнення Наполеона в Росію й викликало однакову реакцію гостей: „Как? Злодеи смели ворваться к нам?.. Встретим же мы незваных гостей!.. Все брошу, с сыном иду”, „...Продаю имение, кидаю все, вступлю в службу...”. Загальним схваленням були зустрінуті слова про „...собрание ополчения... массою заслонить Россию и принудить неприятеля отретироваться, а вдогонку бить его без пощады” [2, с. 412].

Тимофій Петрович пояснює, що „...затем и сзывают нас в губернский город, чтоб по нашей возможности и усердию к отечеству выставить ополчение...” [2, с. 417]. Він присоромлює сусідку, яка шукає привід не пустити свого сина на війну, і категорично заявляє їй: „Ну что, если ли бы все думали подобно вам? Матери удерживали бы сыновей, жены мужей, сестры братьев, все бы сидели по домам, а французы



хозяйничали бы у нас по-своему?” [2, с. 418]. Очевидно, письменник в його уста вкладає думки і власні, і народу, бо ними керує одне – „исполнить долг свой” [2, с. 419]. Тимофій Петрович усвідомлює та намагається переконати дружину, що „каждый должен приступить к общему делу и быть полезным по силе своей” [2, с. 422]. Патріотичні вчинки дворянина заслуговують на увагу і потребують похвали, бо він розуміє ситуацію: „Отечество есть первейший священный ближний наш... кровью своею смывает позор, что дерзкий враг осквернил землю русскую” [2, с. 423]. Особливої сили й зворушливості в повісті набуває розмова подружжя, точніше, монолог чоловіка, який переривається кількома репліками Уляни Іванівни, – це намагання не тільки запевнити в необхідності служити вітчизні, а сказати, що то є велика честь. І як вона не намагалася зупинити його, „старый гусар, с своим правым делом, остался на месте, избранном им по руководству чести и долга” [2, с. 423].

Але обов’язок вимагав, щоб і наречений Оленьки Григорій Васильович (вона слідом за першим поцілунком отримала поцілунок прощальний, а, як виявилось, і останній) поспішив до Смоленська, щоб виступити проти французів, яких автор називає „ужасными и лютыми”.

Г. Квітка-Основ’яненко не називає міста, де відбувалися події, він тільки констатує, що це був „губернский город”, тим самим показуючи, що така ситуація була по всій країні: „Везде один дух, одна цель, одно намерение: только ждут повеления, как и где действовать... Нетерпение, жажда мести врагу – всеобщие” [2, с. 424].

Людей всіх станів об’єднувало бажання дізнатися щось нове, але все було одноманітним: ворог швидко поспішав за відступаючою армією, знищуючи все на своєму шляху вогнем і мечем, осквернюючи Божі храми, тирантуючи над беззахисними.

І навіть якийсь поміщик (автор так само не назвав його імені) на пропозиції спекулянта подбати про примноження свого багатства, заявив, що він більше не має боржників, бо дозволив їм у такий сумний час не віддавати боргу, а витратити гроші на державну справу для загального добра. Він (письменник називає його ще й капіталістом) впевнений, що „Россия непобедима”, і страшенно гнівається на спекулянта, котрий пропонує йому скористатися цією ситуацією. Відповідь персонажа вражає – це слова істинного патріота: „Я стыжусь, что почитаюсь помещиком и дворянином наравне с вами. Только ваша черная душа могла придумать такое ужасное средство, воспользовавшись всеобщим смущением, удовлетворять гнусное свое корыстолюбие!” [2, с. 428].

Було отримано наказ створювати ополчення. Полковим командиром став Тимофій Петрович. Імовірно, прототипом цього образу став І. Котляревський. Весь народ піднявся на захист вітчизни, бо „отечество в опасности” [2, с. 432], всі однаково думали, всі однаково діяли – і купці, і дворянство однакостанно давали пожертви для ополчення.

Письменник уважний до деталей. Пейзаж підпорядкований тому смутку, який охопив увесь край. Щоразу автор підкреслював, що навіть сонце, як головне світило, змінилось: „Светит солнце, но как будто совсем иначе против обыкновенного...” [2, с. 438], „...если и светило солнце, то как-то необыкновенно тускл был свет его, точно как бы туман какой-то окружал его – и этот необыкновенный свет, полуматовая явность усиливала всеобщее уныние, овладевшее всеми” [2, с. 447]. І лише тоді, коли Кутузов об'єднав дві армії, ніби роса після смертельної засухи впала на поля, всі стали чекати хороших новин. Але вони були сумні: після генерального бою під Можайськом, де полягло десятки тисяч людей з обох боків, про що отримав лист Тимофій Петрович, російська армія відступала, бо військо ворога було чисельним. Але про те, що надія на перемогу не вмирала, свідчать слова: „Царев ум, Кутузова исполнение да русский штык отведут эту страшную беду” [2, с. 441].

Звістка про те, що Москву віддали французам, глибоко вразила, натовп взявся заспокоїти губернатора, запевнивши, що армію ворога можна перемогти лише хитрістю. Але загальна скорбота помітна була в усьому: „Когда уже Москва, сердце России, душа государства, не защищена, не отстояна, – чего нам осталось ожидать!” [2, с. 453].

Дійсно, Москва була віддана без бою, і все це утвердило сільських політиків у думці, що все загинуло. Хоча народ вірив, що „двадцать, пятьдесят городов займет Бонапарт, но тем не уничтожит России, и никто не будет повиняться ему. На последнем удержанном русском лоскутке земли будет Россия и останется непреклонною врагу” [2, с. 459], і розмови про створення нового ополчення піднімали дух.

Розлогий стиль письма автора дозволив відчутти всю повноту трагедії, передати велике бажання віддати все необхідне для перемоги. Повтори фрази „...подлинно черный, несчастный год!...” [2, с. 466] допомагають збагнути, наскільки важким був 1812 р.

Автор удався до передбачень: згадує про небесне пророцтво – про минулорічну мітлу (комету), „злую провозвестницу” трагічних подій, яка висіла над Москвою, народження дівчат і калік, повинь у Петербурзі. Події були страшними: „– Москва горит!.. Враг жжет святой град!...” [2, с. 471]. Сторінки повісті пронизані відчаєм і болем за теперішній стан Москви. Автор насичує текст то риторичними питаннями, коли йдеться про народне горе, то окличними реченнями, щоб передати трагізм ситуації. Велику роль відведено монологам-плачам, монологам-розмірковуванням над долею держави. Письменник устами губернатора, до якого прийшли посланці запевнити у своїй готовності допомогти армії, стверджує міць і силу російську, „...истинно русское усердие, какого в чужих государствах и слыхом не слышать...” [2, с. 475].

За пропозицією губернського предводителя „все дамы” в'язали теплі вовняні панчохи, рукавиці, шапки для захисників вітчизни, бо наступала зима. Звозився теплий одяг. Почали надходити хороші вісті:

розбили французів у Малому Ярославці, їх переслідував Мценський полк.

Передостанню частину повісті автор розпочинає описом грози, яка символізує нашествя Наполеона. Ця картина дає можливість зрозуміти, наскільки сумними були переживання. Використавши засіб паралелізму, письменник говорить про те, як стає легко на душі після грози, показує піднесений душевний стан персонажів, їх радість, коли вони зрозуміли, що біда минула. Усі тодішні журнали, які подавали відомості про важливі події епохи, читалися з великим інтересом, а п'єса „Певец во стане русских” В. Жуковського була прийнята з великим захопленням. Її знали напам'ять.

Вісті з армії були вже другорядними: французи відступали. Допомогла росіянам і сама природа. „Голод, холод, небо, земля, вода – все восстало велением Божиим против богоотступников” [2, с. 500]. Природа у повісті персоніфікована. У жодного письменника немає такого колоритного персонажа – „коренного русака, мороза”, що був би так живо виписаний. Він уявляється всесильним багатирем-патріотом рідної землі, який по-своєму розправився з ворогами. А в цьому йому допоміг ще один персонаж – „горе-богатырь, голод”. Художньо трансформовані образи морозу й голоду підсилюють емоційний стан переможців, прокладають дорогу царюванню веселості.

Розв'язка повісті – перемога над наполеонівською армією. Але щастя перемоги затьмарювалося великими втратами, і щоб показати їх, автор подав сповідь батька: „Покойная жена моя... родила мне трех сыновей-младенцев. При Бородине средний видит, что старшему худо, бросился выручать брата и вместе с ним пал. Меньшой, израненный, взят в плен и на другом переходе умер в кругу врагов... Вот я и остался на свете жить. Какая же моя жизнь теперь?” [2, с. 491]. А головна героїня Олечка, яка провела на війну нареченого і жила в домі майбутньої свекрухи, чекаючи на його повернення (війна наближалась до завершення, Григорій Васильович отримав чин полковника, все було вже підготовлено до весілля), випадково почула звістку про його смерть, – і це зразу ж витверезує. Безмірного горя завдала війна: радісній матері ще не дано зрозуміти всю глибину трагедії втрати єдиного сина – через повноту щастя. Г. Квітка-Основ'яненко як письменник-філософ розмірковував: „Или благое провидение, настав, по неисповедимым судьбам своим, невыносимый удар, оставляет пораженного в непонятливости, чтобы еще предоставит ему время почитать себя счастливым, или уверенность в непоколебимости счастья до того обладает человеком, что он почитает невозможностью лишиться его” [2, с. 494].

Переправа військ Наполеона через Березину й численні втрати допомагають зрозуміти сутність росіян. Вони дивилися на наполеонівських солдатів уже як на близьких людей, розуміючи, що вони прийшли підкорити їх, але загинули, і вони жаліли їх. Письменник співає

славу російському народу: „Ей-богу, русский народ единственный, беспримерный! Забыто все, что неприятель нанес нам, забыто все разорение, жестокое потрясение отечеству, забыта вся лютость, зверство, хищничество! Смотрели как на гибель ближних, ясно видели тут кару божию богохульникам, святотатцам, разбойникам, но содрогались о таком неслыханном, беспримерном истреблении, с соболезованием судили о бедственной участи, впрочем, так праведно постигшей их” [2, с. 498]. П’ять місяців тому Наполеон прийшов у гордості й злобі підкорити Росію, та вона не піддалась, він позбувся армії.

Закінчувався 1812 р., для всієї Російської імперії він був славним. Автор пророкував, що настає великий час, і закликав: „станем русскими, начнем учиться и будем продолжать говорить на родном русском языке... наконец, Европа узнает русских, захочет с нами ... познакомиться” [2, с. 501].

Отже, повість Г. Квітки-Основ’яненка „1812 год в провинции” – це розповідь про навалу наполеонівських військ на Росію, загарбання ними Москви, про розгубленість в перші дні війни, про здатність народу об’єднатись і перемогти. Історична думка письменника спирається на загальнонародні інтереси. Думки й почуття персонажів розкрилися в діалогах, у тональності розмови. Автор зумів глибоко відтворити переживання героїв, у яких розкрилися мотиви їхньої поведінки.

Стаття залишає простір для подальшої роботи над твором: у перспективі доцільним видається дослідження особливостей процесу характеротворення в повісті, авторського стилю та ін.

#### **Список використаної літератури**

**1. Квітка-Основ’яненко Г.** До А. О. Краєвського / Г. Квітка-Основ’яненко // Збір. тв. : У 7-ми т. – Т. 7 : Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 348 – 349. **2. Квітка-Основ’яненко Г.** 1812 год в провинции / Г. Квітка-Основ’яненко // Збір. тв. : У 7-ми т. – Т. 6 : Прозові твори. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 405 – 506.

#### **Кравченко В. О., Зубець Н. О. Ретроспекція Вітчизняної війни в повісті Г. Квітки-Основ’яненка „1812 год в провинции”**

У статті акцентовано увагу на подіях, художньо змодельованих Г. Квіткою-Основ’яненком у повісті „1812 год в провинции”. Письменник показує ставлення українців до цих подій, їхнє сприйняття страшних картин наступу військ Наполеона і взяття Москви. У творі тісно переплетено дві основні сюжетні лінії: історія життя двох сімей і Вітчизняна війна. Автор зумів заглибитись у психологію персонажів, показати патріотизм різних станів суспільства, їхню єдність бажанням допомогти захистити вітчизну.

*Ключові слова:* інтерпретація, жанр, війна, сюжет, стиль.

**Кравченко В. А., Зубец Н. А. Ретроспекция Отечественной войны в повести Г. Квитки-Основьяненко „1812 год в провинции”**

В статье речь идет о том, как Г. Квитка-Основьяненко художественно моделирует события Отечественной войны в повести „1812 год в провинции”. Писатель показывает отношение украинцев к этим событиям, их восприятие страшных картин наступления и взятия Москвы. В произведении тесно переплетаются две основные сюжетные линии: история жизни двух семей и Отечественная война. Автор сумел глубоко проникнуть в психологию своих персонажей, показать патриотизм различных слоев общества, их сплочение единой целью – помочь защитить отечество.

*Ключевые слова:* интерпретация, жанр, война, сюжет, стиль.

**Kravchenko V. O., Zubets N. O. Retrospection of the Patriotic War of 1812 in the Story of G. Kvitka-Osnovyanenko „1812 in the Province”**

This article is devoted to the events which were artistically modeled by G. Kvitka-Osnovyanenko in the story „1812 in the Province”. The writer shows the attitude of the Ukrainians to those events, their impression of the terrible images of the attacks and the capture of Moscow. In this composition we have two main storylines which are closely connected: life stories of two families and the Patriotic War. The author could penetrate into psychology of his characters, show patriotism of the different segments of society, their uniting by the common aim – to defend their native land.

*Key words:* interpretation, genre, war, plot, style.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 – 31

**О. Т. Маркова**

**ОБРАЗ МІСТА ХАРКОВА  
В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ГЕРАСИМЕНКА**

Зацікавлення топосом міста у вітчизняній філології активно пов'язується з українськими локусами. Як зазначає В. Левицький, „на тлі розвідок про прикметні зарубіжні території, а саме про Москву й Петербург (О. Ніколенко, Т. Шарбенко), Париж (А. Марченко), Прагу (Ю. Польова (Михайлова)) тощо, окреслилися концепції алуштинського

та кримського (В. Нарівська, Г. Степанова), волинського (Л. Оляндер, Н. Плетенчук), львівського (С. Андрусів, М. Гнатюк), одеського (Г. Степанова), чернівецького (О. Харлан) та ін. текстів” [6]. Роль харківського тексту почасти досліджували Я. Цимбал, Т. Веретнюк, проте можемо стверджувати, що особливості харківського топосу 40-х – 70-х років ХХ століття серед перелічених праць не вповні конкретизувалася.

Серед харківських письменників, які зверталися до поетизування образу міста у своїх текстах (Іван Вирган, Юрій Герасименко, Ігор Муратов, Сергій Мушник, Юрій Шовкопляс та інші), особливо виділяється Юрій Герасименко, у чиєму творчому доробку образ рідного міста Харкова набув своєрідних характеристик: у його змалюванні присутні емоційність, психологізм, історіософські, філософські та автобіографічні мотиви тощо.

Протягом багатьох років творчість Ю. Герасименка привертала увагу колег по перу, критиків та літературознавців. Серед літературознавчих розвідок радянського періоду, що досліджують творчість автора, можна назвати праці харківських критиків Ю. Барабаша, В. Бояновича, В. Брюггена, Г. Гельфандбейна, В. Логвіна, Ф. Оленченка, В. Романовського, В. Савченка, А. Сінявського, А. Сіренка та ін. Проте, проаналізувавши ці розвідки, ми дійшли висновку, що в них недостатньо розкриті особливості зображення письменником образу міста Харкова (його різновиди, предметно-тематичний характер, роль у сюжетотворенні тощо), що й спонукало нас до дослідження цього питання. Отже, мета запропонованої розвідки – виокремити основні компоненти харківського топосу 40-х – 70-х років ХХ століття на основі поетичних творів Ю. Герасименка.

Виходячи з зацікавленості сучасного українського літературознавства особливостями прояву топосу міста в художніх творах (праці І. Вихор, Т. Гундорової, В. Левицького, В. Фоменко та ін.), актуальним видається дослідження образу міста у творчості письменника.

Ю. Герасименко народився і виріс у Харкові, й ніколи не поривав зв'язку з рідним містом. Під час Великої Вітчизняної війни він перебував в окупованому місті та працював чорноробочим. Враження від цього періоду лягли в основу багатьох його віршів та повістей „Ой видно село”, „Іван, батьків син”, „Двоє у світі”, „Березневий вітер”. Після закінчення українського відділення філологічного факультету Харківського університету працював учителем української мови та літератури в Дергачівській школі, офіційно перебував на так званій „творчій роботі”, працював редактором видавництва „Прапор”.

Як художник слова Ю. Герасименко почав із поезії. Поетичність стала стрижнем і прози письменника. Ліризмом пройняті її форма та зміст – композиція, авторські відступи, характери головних героїв, пейзажі.

Перша поетична збірка „Повноліття” (1952 рік) одразу ж

засвідчила схильність письменника до зображення рідного міста. Так, оцінюючи її, Ф. Оленченко найкращим віршем називає „В саду Шевченка”. Природа прокинулася від зимового сну. Щоб показати оце весняне напруження, поет говорить, що птахи прямо-таки „захлинаються” від свого співу. Цей весняний пейзаж і ритм вірша надають йому енергії й виразності. Стоячи біля пам’ятника Шевченкові, автор захоплено звертається до великого поета, мов до живого. Свіжа поетична деталь – „Одсвічує зоря на мокрій бронзовій шинелі і на обличчі Кобзаря” і форма безпосереднього звертання роблять образ великого поета живим і одухотвореним [7, с. 202]. Як бачимо, критик звертає увагу на використанні письменником емотивної складової історіософського міського топосу, що полягає в апелюванні до тих духовних, моральних, мистецьких цінностей, які є пріоритетними для життя суспільства та нації. Людські образи, які розкриваються в межах даного типу топосу, – це переважно видатні історичні, політичні, релігійні діячі, представники культурної та мистецької сфери, які помітно вплинули на розвиток нації та особливості її менталітету [1]. Саме такою видатною особистістю й був Т. Шевченко, пам’ятник якому є одним із символів Харкова.

Г. Гельфандбейн, оцінюючи ще одну поетичну збірку „Поезії” (1977 рік), говорить, що в багатьох поезіях простежуються автобіографічні мотиви (вірші „Ми з одвічної робітничої вулиці”, „Гудок”, „Мій скарб”, „Харків”, „Іванівська набережна”, „На вулиці Харківських дивізій”) [2, с. 4]. Дослідивши біографічні матеріали, пов’язані з Ю. Герасименком, які знаходяться в Літературному музеї м. Харкова, ми можемо погодитися з цим твердженням. Слід також зауважити, що автобіографізм – доволі поширене явище в художній літературі, що зумовлено, передусім, тим, що при написанні твору кожен автор, свідомо чи несвідомо, використовує свій власний, особистий досвід: вплітаючи його в полотно своєї оповіді, він таким чином реалізує її метатекстуальність. Тож, на нашу думку, творам письменника властивий автобіографізм.

Як бачимо, крізь призму образу міста Харкова виявляються автобіографічні мотиви та сюжетність, які є стрижнем творчості письменника.

Окреслюючи особливості зображення Ю. Герасименком топосу міста, варто акцентувати увагу на тому, що він оприявлюється в його творах через предметно-сміслову даність, яка відтворена в тексті через сукупність міських реалій, окреслених і локалізованих у певному часопросторі. Тобто, за висловом І. Вихор, „топос міста – це ті його предметно-сміслові ознаки та характеристики, які, з одного боку, виступають як відображення реальних топографічних ознак міста, а з іншого, у процесі їх образного відображення, художньо трансформуються в картину міста, як певним чином (у відповідності до ідейно-естетичних, оцінних настанов автора) упорядкованого простору

з його вулицями, будинками, мешканцями, маршрутами їх пересування, географічним ландшафтом, природними красвидами тощо” [1].

Проаналізувавши поетичні тексти Ю. Герасименка, у яких зображено образ Харкова, можемо, спираючись на класифікацію, запропоновану І. Вихор [1], виділити в них такі типи міського топосу, а саме: 1) власне урбаністичний; 2) індустріальний; 3) архітектурний; 4) пейзажний; 5) історіософський. У свою чергу, у кожному з цих типів можна виділити такі сфери: а) власне предметно-просторову; б) природно-ландшафтну; в) емотивну. Певна річ, типологічне розмаїття міських топосів, представлених у поетичних текстах письменника, не завжди може бути чітко співвіднесене з одним із визначених типів. Проте за характеристикою предметно-тематичних доміант, які переважають у творах, їх можна співвіднести з тим чи іншим міським топосом.

До типу власне урбаністичного міського топосу належать поезії, у яких охоплюється сукупність міських реалій, що визначають звичайний повсякденний міський побут людини, умови її проживання, її професійну орієнтацію, навчання, дозвілля, відпочинок, засоби пересування [1]. Можемо зауважити, аналізуючи цей вид топосу в поезіях Ю. Герасименка, що об’єктом поетичного опису міської лірики могла бути будь-яка предметна реалія, що викликає асоціації з життям Харкова, але водночас можемо говорити і про систему таких реалій міста, до яких він звертався найчастіше. Тож, до цього виду топосу належать такі поезії: „У бібліотеці” (опис будівлі соціально-культурного значення); представлені образами вулиць твори „Толкачівка” (у вірші поет звертається до Толкачівки – краю студентської молоді Харкова, описує повсякденні клопоти мешканців міста), „Вулиця дитинства” (ліричне „я” автора пригадує вулицю свого дитинства. Але, подорослішавши, він не впізнає її: на вулиці з’явилися „яскраво-білі красені квартали”. Йому „сумно якомсь – мов і не вдома”. Та, побачивши дітей, упізнавши в них себе, він розуміє, що знаходиться „вдома”), „На вулиці Харківських Дивізій” (у вірші представлено Харків воєнних часів), „Іванівська набережна”, „Ми з зарічної, Залізничної вулиці” (вірш розповідає про буденне життя мешканців „одвічної, робітничої вулиці”, що „живі, поки у серці живе / Голос вірності – паровозний гудок...” [3, с. 7]); зображено харківський залізничний вокзал у поезіях „За димним вокзалом” (у вірші відбувається персоніфікація міста: „озветься гудками безсонний, освітлений Харків”), „Вечірній Харків” (знову відбувається персоніфікація міста, яке „живе вночі”. І живе воно „нічними гудками”); до зображення Харківського Тракторного заводу Ю. Герасименко апелює в поезіях „Місто, друже суворий” (ліричне „я” поета звертається до Харкова: „місто, наставнику мій у житті, / На твоїх багатошумних заводах / Я кохався і ріс...” [4, с. 5]), „Вже скоро зорями погасати” (емоційно-психологічну складову поезії складають роздуми трудівників Тракторного заводу, що співають пісню проте, як: „виростали в полі чистім / Тракторобуду корпуси... / Як урочисто, басовито / Гудок над



степом пролунав”, „Як перший раз на першу зміну / Селянська дівчина пішла” [4, с. 22]. Твір має мажорний настрій, адже трудівники щасливі від того, що перед ними відкривається нове життя).

Індустріальний міський топос розкривають поезії, у яких зображено образи, що „підкреслюють індустріальний розвиток та науково-технічний прогрес міста, а також відповідний емоційно-психологічний клімат сприйняття усіх цих новацій цивілізації мешканцями міста” [1], сповнені пафосом активного перетворення (що, власне, й характерно для соцреалістичних текстів). Це поезії, де виступають образи, пов’язані з будівництвом: „Харків” (у творі йдеться мова про відбудову Харкова після війни), „І ріст новобудов, і шир майдана”, „Нові будинки” (поезія про район міста, де з’являються нові будинки), „Незнаний ранок” (варто зауважити, що в ній пейзажний топос міста поєднується з індустріальним, адже на фоні природної сфери постає індустріальне місто: „Старезна Лопань, чиста і прозора / на пляжі хлюпа, човники гойда...” і „харків’ян уже і харків’янок / Несе новітнє харківське метро. / Несе туди, де сяють голубі, / Прозорі корпуси, бездимні труби... / Майбутній Харкове, небачений і любий, / Уклін тобі!...” [4, с. 11]. Також у цьому творі присутня орієнтація на майбутнє, на майбутній технічний прогрес, адже засобом пересування в його просторі виступає метро, яке було збудоване за 15 років після написання поезії).

Варто зауважити, що емотивний стрижень індустріального міського топосу поезій автора покликаний передати настрої торжества людського технічного генію, а образ людини постає в контексті героїчних звершень („героїка трудового подвигу”). Саме такий „трудова підвиг” ставили собі за мету здійснити молоді герої поеми „Вічний двигун” – Андрій, Анатолій та Таня, що в суворий воєнний час мріяли про винахід, що принесе щастя людям, – вічний двигун, мріяли про те, як повстане з руїн „Харків – весь новий! – небачено прекрасний!” [4, с. 113]. Відправною точкою в поемі є величезний напис на стіні: „А що зробили ви для відбудови міста?”. Цей напис уплинув на прагнення головних героїв повісті зробити щось „важливе та корисне для свого міста, країни” [4, с. 114].

Окрім сюжетної лінії здійснення „трудова підвигу”, у тексті поеми простежується також лінія кохання між Андрієм та Тетяною. Хлопець закоханий у Тетяну, якій довіряє берегти схему влаштування двигуна. Дівчина, дізнавшись про його винахід, ще більше закохується у хлопця. „Андрію, ти – великий! Ти – найкращий! / Я все життям віддам тобі!” [4, с. 116], – говорить вона йому. І ми розуміємо, що така „несподівана” реакція Тетяни зовсім не випадкова: дівчина кохає в Андрієві багатство мрії, ясність мети, силу волі. Її приваблюють енергія й відвага хлопця, його романтичне ставлення до життя, в основі якого, – здатність до активної, розумної творчості на користь міста.

Щоб почати використовувати двигун, хлопцям потрібно провести експерименти, але їм не вистачає на них грошей. І Тетяна без вагань віддає їм свої: „Тепер двигун найважливіший!” [4, с. 118], – говорить вона. Також дівчина радить хлопцям показати їхній винахід відомому харківському професору Румянцеву. Йдучи до нього, герої мріють про те, як „знищать руїни міста, / згарищ рани загоють” [4, с. 119]. Та їм не пощастило – професор говорить, що неможливо створити вічний двигун. „Ні, не правду я кажу, – говорить згодом він, – / існує на землі великий, вічний / Двигун – то наша думка, наша мрія, / Бажання Батьківщині допомогти!” [4, с. 122]. Підтримавши їх, професор вселив у хлопчачі серця віру в перемогу. Тож, зазнавши поразки з першим винаходом, хлопці не втратили віру в те, що зможуть відродити рідне місто.

Як бачимо, образ міста в цій поемі виконує сюжетотворчу (забезпечує цілісність сюжетної лінії) та характеротворчу (впливає на формування особистості головних героїв) ролі.

Архітектурний міський топос – твори, у яких зображено ті чи інші витвори архітектурного мистецтва [1], – найменше представлений у поезіях Ю. Герасименка. Коло предметних реалій цього типу топосу складає сукупність елементів (будівлі, споруди, пам'ятники тощо), які мають виняткове значення для життя людини і сприймаються нею як пам'ятки культурно-історичного минулого, носії історичної та культурної пам'яті. Це – поезії „В саду Шевченка” (пам'ятник Шевченкові виступає у творі уособленням духовних та моральних цінностей. Варто зауважити, що цю поезію можна віднести й до історіософського типу міського топосу) та „Веселий океан” (образ басейну – акумулятор спогадів про щасливе дитинство).

Пейзажний міський топос представляють поезії, у яких постає природна сфера, що взаємодіє з міським середовищем [1]. Вони виконують роль своєрідного емоційно-психологічного фону тим почуттям, роздумам, що їх висловлює ліричне „я” автора або ліричні герої. Цей вид топосу простежується в таких поезіях: „На світланку” (місто спить, а ліричний герой пригадує своє життя), „Буря, буря по нічному Харкову” (філософське осмислення кохання: кохання – „буря, що створює новий світ”), „Побачення” (у поезії на фоні міської природи зароджується кохання), „Краплі, краплі з усіх піддашків” (опис весни, що прийшла на вулицю Клочківську), „Люблю твою осінь ранню” (вірш про студентську молодь, що їде восени на заняття. Для того, щоб показати вічну весну життя рідного Харкова, Ю. Герасименко вживає протиставлення: осінній пейзаж і відлітання у вирій журавлів – приїзд восени на навчання студентів: „Ти не сумуй, що з неба / прощальний крик журавлів – / злітаються знов до тебе / студенти з усіх країв” [5, с. 30]).

Поезії, у яких відображається історіософський міський топос, орієнтовані не на предметні реалії, а на відображення та інтерпретацію головних історичних етапів розвитку міста, важливих подій його

історичного життя, широкого кола філософських, релігійних, метафізичних узагальнень, що стосуються історичної долі конкретного міста або ж міста як такого [1]. До цього виду топосу належать такі поезії: „З минулого”, „На виставці” (філософське осмислення впливу Великої Вітчизняної війни на життя мешканців Харкова), „Лопань” (філософське узагальнення про джерела духовності українського народу).

Тема Харкова зринає й у прозовій творчості Ю. Герасименка. Так, його любов до міста втілилася в книзі есеїв „Встречи с Харьковом” (1984 рік), у якій письменник зобразив місто як живу людину зі своїм характером.

Таким чином, структура міського топосу у творчості письменника має такі складові: 1) предметно-просторову (вулиці, будинки, заводи, архітектура, засоби пересування); 2) природно-ландшафтну (пори року, пейзаж, час доби); 3) соціальну (образи робітників, інтелігенції, селян); 4) емоційну (ставлення ліричних героїв та ліричного „я” автора до соціальних процесів, що відбуваються в місті Харкові (воєнні події, індустріалізація тощо), до історичних подій). Як бачимо, художня модель міста виявляє себе в тісному зв’язку з предметно-тематичними ознаками певного типу міського поетичного топосу.

Отже, визначення та типологізація різновидів топосу міста та його предметно-тематичного характеру в поетичній творчості Ю. Герасименка свідчить про те, що образ Харкова набув у нього особливих характеристик: у його змалюванні присутні емоційність, психологізм, історіософські, філософські та автобіографічні мотиви. Такі висновки говорять про своєрідність індивідуального стилю письменника та спонукають до подальшого дослідження його творчої спадщини.

### **Список використаної літератури**

- 1. Вихор І.** Поетичний топос міста та його тематичні різновиди : [Електронний ресурс] / Інна Василівна Вихор. – Режим доступу : [www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Npd/2010\\_3/vihor.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npd/2010_3/vihor.pdf).
- 2. Гельфандбейн Г.** Повноліття / Г. Гельфандбейн // Соціалістична Харківщина. – 1977. – 11 травня. – С. 4.
- 3. Герасименко Ю.** Березень / Юрій Герасименко. – К. : Дніпро, 1978. – 199 с.
- 4. Герасименко Ю.** Ми однолюби / Юрій Герасименко. – Х. : Книжкове видавництво, 1960. – 123 с.
- 5. Герасименко Ю.** Повноліття / Юрій Герасименко. – Х. : Харківське книжкове видавництво, 1952. – 52 с.
- 6. Левицький В.** Київський текст в українській поезії 1910 – 1930-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / В. Левицький. – Київ, 2012. – 20 с.
- 7. Оленченко Ф.** Свіжий ліричний голос / Ф. Оленченко // Харків, 1953. – 4 кн. – С. 202 – 203.

**Маркова О. Т. Образ міста Харкова в поетичній творчості Юрія Герасименка**

Статтю присвячено дослідженню образу міста Харкова в поетичній спадщині Юрія Герасименка. У ній характеризуються та типологізуються різновиди топосу міста, його предметно-тематичний характер, роль у характеро- та сюжетотворенні, що дозволяє узагальнити уявлення про художню модель міста автора. Визначається структура міського топосу у творчості письменника, що має такі складові: предметно-просторову; природно-ландшафтну; соціальну; емоційну.

*Ключові слова:* образ міста, типологізація, предметно-тематичний характер, структура міського топосу.

**Маркова Е. Т. Образ города Харькова в поэтическом творчестве Юрия Герасименко**

Эта статья посвящена исследованию образа города Харькова в поэтическом наследии Юрия Герасименко. В ней характеризуются и типологизируются разновидности топоса города, его предметно-тематический характер, роль в характеро- и сюжетообразовании, что позволяет обобщить представление о художественной модели города автора. Определяется структура городского топоса в творчестве писателя, которая имеет такие составляющие: предметно-пространственную; природно-ландшафтную; социальную; эмоциональную.

*Ключевые слова:* образ города, типологизация, предметно-тематический характер, структура городского топоса.

**Markova O. T. The city image of Kharkiv in Yuri Gerasymenko's poetic creativity**

This article is devoted to investigation of city image of Kharkiv in poetic heritage of Yuri Herasymenko. It is characterized and typologized the variety of city topos, its subject-thematic character, the role in character creation and plot creation in it, what is allowed to summarize the conception about the artistic model of author's city. The structure of city image in writer's creativity is determined, which has such elements: subject-dimensional; natural-landscape; social; emotional.

*Key words:* city image, typologization, subject-thematic character, structure of city topos.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 070.448:821.161.2

**Д. Ч. Чик**

**ЖАНР ФЕЙЛЕТОНУ У ТВОРЧОСТІ Г. КВІТКИ:  
ПРОБЛЕМАТИКА І ПОЕТИКА**

Проблема дослідження жанру фейлетону в українській літературі І-ї половини ХІХ ст. є однією з найбільш не розроблених. Зумовлено це, насамперед, поверховим вирішенням складних питань української публіцистики зазначеного періоду в оглядових і синтетичних працях. До ще вповні недослідженого етапу зародження українського фейлетону належить публіцистична спадщина Г. Квітки (Основ'яненка).

Окремі аспекти фейлетону у творчості Г. Квітки розглядали Г. Данилевський, П. Федченко, О. Гончар, С. Зубков та ін. Важливі теоретичні аспекти фейлетону як художньо-публіцистичного жанру досліджували автори досі актуального збірника статей „Фельетон” (1927) (Б. Томашевський, В. Шкловський та ін.), а також Ф. Білецький, Є. Журбіна, Л. Кройчик, С. Курляндська, Б. Стрельцов, Ю. Ярмиш та ін.

Перші фейлетони Г. Квітки „Письма к издателям”, які були опубліковані у 1-4 та 8 частинах журналу „Украинский вестник” (1816 р.), підписані псевдонімом „Фалалей Повинухин” (два „листи” автор підписав „офранцузеним” псевдонімом „Фалурден Повинухин”). Ці твори прийнято вважати продовженням російської сатиричної літератури, а саме відомих „Писем к Фалалею” (1772 – 1775) журналіста та видавця М. Новікова, опублікованих уперше в сатиричному журналі „Живописец”<sup>1</sup> (1772 р.), а згодом об'єднаних у третьому виданні 1775 року в один цикл з іншими „листами”, близькими за ідейно-естетичною проблематикою. Російські сатиричні журнали другої половини ХVІІІ ст. „Трутень” (1769 – 1770), „Всякая всячина” (1769 – 1770), „И то и сие” („И то и сьо”) (1769), „Почта духов, или Ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами” (1789 – 1790) і, вже згаданий, „Живописец” (1772 – 1773) фактично прокладали шлях для російського фейлетону ще до розвою цього жанру в французькій публіцистиці.

Зауважимо, що проблематика новіковських „листів” близька до „листів” Г. Квітки. М. Новіков торкається серйозних проблем тогочасного суспільства, акцентуючи на моральних хибах дворянства. Авторами „листів” є батько, матір і дядько молодого дворянина Фалалея. Фалалей виступає у ролі публікатора „листів”, у яких показано нещастя, жорстокість, нечесність та моральну деградацію його рідних: батьків – Трифона Панкратійовича і Акулини Сидорівни, а також дядька Єрмолая Терентійовича, що є уособленням російських помісних дворян другої

половини XVIII ст. Отож, ідейні витоки образу Фалалея у „листах” українського письменника цілком можна відшукати у „Письмах к Фалалею” М. Новікова.

Актуальною залишається проблема атрибуції частини фейлетонів Г. Квітки, а саме так званих „Писем к Лужницкому Старцу” (1820 – 1822 рр.), що публікувалися у відділі „Смесь” петербурзького літературно-політичного двотижневика „Вестник Европы”. Адже, як відомо, під псевдонімом „Лужницкий Старец” фейлетони писали і видавець журналу М. Каченовський, а також публіцисти М. Погодін та П. Яковлев.

Весь цикл фейлетонів Г. Квітки отримав наступні гетероніми: перший фейлетон був підписаний, мабуть, одним з найдовших в історії української літератури псевдонімом – „Аверьян Любопытный, состоящий не у дел коллежский протоколист, имеющий хождение по тяжбыным делам и по денежным взысканиям” (1820, № 5, март, с. 3 – 11); два наступних – „Влас Терпелов старший” і „Влас Терпелов младший” (1820, № 7, апрель, с. 163 – 170, с. 170 – 177); надалі було використано цифронім „1. – ” (1820, № 10, май, с. 150 – 155) і псевдонім „А. Шестеркин” (1820, № 11, июнь, с. 223 – 229); псевдонімом „Юноша Белого города” підписано два листи (1821, № 5, март, с. 65 – 70; № 6, март, с. 112 – 119), наступний – „N. N.” (1821, № 21, ноябрь, с. 66 – 70). Г. Квітка знову повертається до псевдоніма „Фалалей Повинухин” у першому номері „Вісника Європи” за 1822 р. – ним він підписав два листи (1822, № 4, февраль, с. 306 – 310, с. 310 – 314), а потім ще у квітневому випуску часопису (1822, № 7, апрель, с. 232 – 235); два останні листи з’явилися у № 9-10 (май, с. 141 – 145) і № 11-12 (июнь, с. 302 – 310) за 1822 р. і підписані „Фалалей Повинухин” та „N. N.” відповідно. У наведеному атрибуванні ми послуговувалися авторитетним електронним науковим виданням „Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей” [13].

В окремих працях спостерігаємо спроби приписати деякі з „Писем к Лужницкому Старцу” В. Одоєвському. Наприклад, у монографії „The Life, Times and Milieu of V. F. Odoyevsky, 1804 – 1869” англійського дослідника Н. Корнуелла у бібліографії В. Одоєвського за 1822 р. подані два листи – фейлетон у № 9 – 10 (р. 302 – 310, May) (це помилкові дані, правильно – № 11 – 12 (June)) і фейлетон у № 11 – 12 (р. 305 – 312, June) [16, р. 375]. Останній бібліографічний опис у монографії Н. Корнуелла є невірним повтором попередньої позиції.

М. Турьян всі фейлетони із заголовком „Письмо к Лужницкому Старцу”, які з’явилися у часописі „Вестник Европы” з початку 1822 р., відносить до періоду ранніх сатиричних спроб (так званого першого „московського” періоду творчості) російського письменника. Вправність пера та глибоке знання провінційного життя дослідниця відшукує у щоденнику вісімнадцятирічного В. Одоєвського, де згадано про втечу від суєтного світу зі столиці в глушину. Сатиричне змалювання

неосвіченості провінційних дворян М. Тур'ян підкріплює відповідними рядками з листа письменника про невігластво людей, що зустрілися йому в Рязанській губернії [12, с. 59 – 60]. Такий текстологічний аналіз не витримує жодної критики, адже є надто поверхневим. Цікаво, що перший дослідник творчості В. Одоєвського – П. Сакулін – не зараховував листів, які насправді належать Г. Квітці, до ранньої спадщини російського письменника [10, с. 193].

В одному з останніх пушкінознавчих видань висловлене припущення, що псевдонім „Юноша Белого города” міг належати А. Глаголеву на підставі пізнішої примітки в одній з його статей [1, с. 371] про те, що він „житель Москвы, Юноша белого города” [4, с. 222]. Втім, у виданні „Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей” цей псевдонім приписується Г. Квітці. Крім того, Г. Данилевський, з огляду на близьку стилістику листів „Юноши Белого города” та інших листів до Лужницького Старця, слушно вважав їх творами Г. Квітки [5, с. 51]. Отож, питання стосовно приналежності цього псевдоніма не можна вважати остаточно вирішеним.

Усі гетероніми, використовувані Г. Квіткою, виконують певну художню функцію, мають певне конотативне значення та є особливим літературним прийомом – літературною маскою. Прізвище Фалалей – Повинухин – вказує на характер персонажа, на таку цілком усвідомлювану ним самим ваду – сліпо підкорятися („повиноватися”). Г. Данилевський відшукав у псевдонімі „Аверьян Любопытный, состоящий не у дел коллежский протоколист, имеющий хождение по тяжёбным делам и по денежным взысканиям” прихований натяк на першу державну службу Г. Квітки, коли той у 1793 – 1796 рр. перебував „не при делах” при Департаменті герольдії [5, с. 50]. Авер'ян проживає у Сиромятниках – можливо, що тут використано змінену назву слобідського села Сиром'ятникове (зараз – Путивльського району, Сумської області), що відоме ще з XV ст. [11, с. 4]. „Автор” іншого фейлетону – А. Шестеркин – проживає „в городе Т.” – у цей час, як стверджує Г. Данилевський, Г. Квітка перебував у місті Тула, а псевдонім „Юноша Белого города” вказує на місто Белгород (українська назва – Білгород) (Курська губернія), де знаходилася могила родича письменника – єпископа Й. Горленка [5, с. 51]. Влас Терпелов-старший і Влас Терпелов-молодший (їхні листи поміщено в одному з номерів „Вестника...” один за одним) зазнають утисків через безпідставні плітки, та не вступають у конфлікти, терплячи надоїдливих сусідів і заздрісників. Фалалей, вживаючи подекуди назву села „Фалалеевка” у своїх листах, натякає, ймовірно, на заборонений цензурою роман „Российский Жилбляз или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова” В. Наріжного: родина збіднілих князів Чистякових, про яку йдеться у творі, проживає в селі Курської губернії, що має саме таку назву [8, с. 57].

Г. Квітка викриває вади провінційного дворянства у щирих і наївних листах неосвіченого, обмеженого і затурканого дружиною поміщика Фалалея Повинухіна. Український фейлетоніст підкреслює „територіальну приналежність” описаного ним типу – це представник слобідського дворянства, якому затишно в своєму закритому, „камерному” світі.

Загрозу для спокійного життя Повинухіна становить губернське місто Харків. Досвід вибагливого „театрала” Фалалея засвідчує цілковиту „непотрібність” губернського театру, який не здатен презентувати справді „рідкісних речей”, окрім як блазнювання актора та вищання актриси. Це позиція обмеженої людини, яка вважає візит до театру звичайною розтратою грошей. У другому листі Фалалей уявляє себе великим письменником, майбутні мемуари якого варто друкувати практично у всіх відділах „Украинского вестника” – „Науки и Искусства”, „Живописная проза”, „Детское чтение”, „Смесь”, „Стихотворения” тощо. Очевидно, тут відбито досвід співпраці Г. Квітки-редактора з кореспондентами цього журналу.

У фейлетонах послідовно розвивається тема шкідливості галоманії, яка була актуальною для Російської імперії у II-й половині XVIII – XIX ст. Як зауважує сучасний дослідник Дж. Х. Біллінгтон, французька культура стала для російських дворян дієвим способом осягнення соціальної спільності, який відмежовував їх від україномовних та російськомовних селян і торговців [2, с. 267]. Благоговіння перед французької культурою формувало відчуття першості та „просвітницької” освіченості, а французька мова набувала високого статусу, виконуючи функцію „таємної мови” дворянського „клану”. Як зауважує сам Повинухін, знання французької культури вкрай необхідне його доньці для того, щоб пробитися у вищий світ. Честолюбний поміщик знайомиться „графом” Леконтом, який береться навчати дівчину французької мови і танців, а заодно і реорганізувати управління селянами на „західний манер”. Викриваючи тупість Фалалея та підступність француза-ошуканця, Г. Квітка зображує огиду до французів, яка розвинулася в Фалалея після вияву всіх інтриг „вчителя”, й ілюструє це умовиводом: „Да сохранит вас судьба от всего, что только называется *французское*. Торжественно отрицаюсь французького найменования!” (курсив авторський. – Д. Ч.) [7, т. 2, с. 319]. Таким чином, французи у фейлетонах Г. Квітки – це нація ошуканців і негідників, яка здатна лише на злодіяння.

Євстратій М’якушкін у „Мемуарах Евстратия Мякушкина” пропонує „рецепт” „модного” роману, в якому висміюються шаблонні схеми популярних романтичних творів [7, т. 7, с. 148]. Перелік акцентів у майбутньому романі також може вказувати на полеміку з готичним романом та зразками його наслідування в російській літературі.

Різкі випадки проти романтизму характерні також і для ранніх фейлетонів Г. Квітки. У листі з підписом „Юноша Белого города”



товариш автора фейлетону Трохим Кузьмич з класицистичним прізвиськом Правдін розповідає про поганий вплив на читачів творів поетів, які стали на шлях романтичного зображення дійсності. Змінивши ім'я та по батькові Правдіна, через дванадцять років Г. Квітка створить такого ж дошкульного висміювача зарозумілих літературних критиканів в образі маляра Кузьми Трохимовича з оповідання „Салдацький патрет”, яке мало стати „охоронною грамотою” від російських критиків: „...я, боясь поять цеховых скалозубов, написал для них „Солдатский портрет”, чтоб оградить себя от насмешек и чтоб они поняли, что сапожнику не можно разуметь портного дела” [7, т. 7, с. 217].

Правдін наводить історію з власного життя: прочитавши дітям перед сном баладу „Вівсяний кисіль”, він неабияк їх налякав. Тут Г. Квітка має на увазі баладу Й. П. Гебеля „Das Haberdmuss” у перекладі В. Жуковського (переклад вперше опубліковано у 1818 р.), яка стала сміливим поетичним експериментом свого часу та спробою створення жанру російської національної ідилії [3, с. 119 – 120]. Щоправда, в баладі, яка є християнсько-дидактичною історією про „життя і смерть” вівсяного зернятка, немає привидів чи жахливих сцен, які, за словами Правдіна, так налякали дітей. Цією комічною невідповідністю письменник, можливо, нападає на епігонів В. Жуковського. Наслідування Жуковського багатьма молодими поетами привело до появи балад в дусі оригінальних і перекладних творів на романтичну інфернальну тематику (сам В. Жуковський наприкінці життя в одному з листів жартівливо охарактеризував себе так – „родитель на Руси немецкого романтизма и поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских” [6, с. 664]). Тож розкритикована балада є узагальнюючим типом романтичних „диявольських” балад. Трохим Кузьмич Правдін здійснює класифікацію сучасних йому поетів, поділяє їх на баладників, лунатиків і егоїстів, а також на альбомних віршописців, та підкреслює відсутність в їхніх творах оригінальності. Сучасні пііти, дошкульно пише критик, „навчаються” за методом Дж. Ланкастера, тобто, бездумно наслідують один одного – у підсумку балада перетворюється на твір, в якому обов'язковим є опис привидів, могил, мерців і всього незбагненого, водночас знищуючи сам жанр [15, с. 117 – 118]. Засобом від засилля низькопробних творів „Юноша Білого міста” вважає повернення до вивчення древніх класиків та читання баснописців І. Дмитрієва та І. Крилова. До речі, басні І. Крилова Г. Квітка радитиме ще раз, пізніше, у „Мемуарах Евстратія Мякушкина”, коли вкотре вестиме полеміку з представниками масової літератури, наголошуючи на виховній функції письменства і на тому, що позитивне зображення злодіянь та розпусного життя негативно впливає на молодь [7, т. 7, с. 152].

У своїх фейлетонах Г. Квітка підіймає також і проблему стереотипного сприймання літератури. Персонаж одного з них проводить експеримент зі своїми друзями. Спершу запрошує їх разом прочитати нову повість „Вадим” (мова йде про незакінчений історичний роман

М. Лермонтова), наголошуючи, що вона достойна порівняння з кращими творами В. Жуковського. Проте під час читання гості демонструють нудьгу та неухважність. Іншого разу герой показує своєму другові баладу „Могильщик” – нібито новий твір Жуковського – і той одразу ж переписує її, вихваляючи геніальність поета (насправді романтична балада в стилі В. Жуковського належить П. Плетньову, який на час публікації твору (1820 р.) був молодим поетом-наслідувачем). „Юноша Белого города” приходить до висновку, що ряд творів, як от поема „Руслан и Людмила” О. Пушкіна, стали відомими не завдяки своїм художньо-естетичним якостям, а через стереотипні уявлення критиків. Це фактично змушує читачів пошановувати певні неартістичні твори, обговорювати їх, купувати для своїх бібліотек (як відомо, поема „Руслан и Людмила” розділила табір критиків на тих, хто відгукнувся про твір негативно (О. Воейков, А. Глаголев, П. Катенін та ін.) і позитивно (О. Ізмайлов, О. Перовський та ін.), спровокувавши жваву дискусію на шпальтах журналу „Сын отечества”, яка на певному етапі звелась до „битви” памфлетів). Справжня ж критика, переконаний Г. Квітка, не повинна залишати поза увагою нових, навіть посередніх письменників, адже вони приречені перебувати в тіні [14, с. 69]. Г. Квітка висловлює побажання, що у недалекому майбутньому критики змінять таке упереджене ставлення до авторів.

Твір „Званные гости” (1840) Г. Квітки є нічим іншим як прискіпливим аналізом тогочасних російських газет і журналів – насамперед, „Русский инвалид”, „Литературная газета”, „Северная пчела”, „Художественная газета”, „Современник” і „Сын отечества”, „Отечественные записки”, „Библиотека для чтения” та ін. Автор зображає часописи у вигляді своїх гостей і веде з ними палкі дискусії, хвалячи або критикуючи змістове наповнення, регулярність виходу або редакційну політику. Особливої критики зазнає „Северная пчела” за неоригінальність матеріалів, які часто передрукуються з інших видань, виклад нецікавої інформації. Окреме місце Г. Квітка відводить фейлетону, який, на його думку, не повинен писати виключно про помилки в журналах чи літературних творах: „Что в ваших фельетонах? Похвала кондитеру, пирожнику, сапожнику, по вашим видам; описание спектаклей, о коих в некоторых местах матушки России после представления чрез полгода придется читать” [7, т. 7, с. 122].

Таким чином, у художньо-публіцистичній творчості Г. Квітки можна спостерегти зародження та генезу таких видів фейлетону, як фейлетон-лист, театральний фейлетон і фейлетон-рецензія. Письменник реагує на псевдолітературність у художній творчості своїх сучасників, наголошуючи на необхідності бути вірними високим естетичним принципам.

**Список використаної літератури та примітки**

<sup>1</sup> Проблема атрибуції „Писем к Фалалею” залишається актуальною в російському літературознавстві. Деякі фахівці автором „Писем...” вважали Д. Фонвізіна (фон Візена) (П. Берков, Н. Баранська, Д. Бабкін, П. Орлов та ін.) Тут ми послуговуємося позицією авторів статті „Сатирическая журналистика: [Русская литература XVIII в.]. Новиков” з академічного видання „История всемирной литературы” (1988) [9].

**1. [Б. а.].** Примечания / [Б. а.] // Пушкин в прижизненной критике, 1820 – 1827 / Пушкинская комиссия Российской академии наук ; Государственный пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге ; под общей ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичева ; вст. ст. Г. Е. Поповой ; составление, подготовка текстов, комментарии В. Э. Вацура и др. ; редакторы : И. И. Шефановская, О. Э. Карпеева. – СПб : Государственный пушкинский театральный центр, 1996. – С. 343 – 467. – (Серия „Пушкинская премьера” / редколл. : Д. С. Лихачев, В. Э. Рецпер (редактор серии), А. Г. Тихомиров, С. А. Фомичев, М. М. Шемякин, М. Я. Шейнкер). **2. Биллингтон Дж. Х.** Икона и топор : Опыт истолкования истории рус. культуры / Джеймс Х. Биллингтон ; [пер. с англ. С. Ильина и др.]. – М. : Рудомино, 2001. – 879 с. **3. Винницкий И.** Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле „Овсяного киселя” / Илья Винницкий // Новое литературное обозрение : Теория и история литературы, критика и библиография. – 2003. – № 61. – С. 119 – 151. **4. Г....въ (\*).** Продолжение Разбора Учебной Книги Российской Словесности / Г....въ (\*) // Вестник Европы. – 1821. – № 11, июнь. – С. 198 – 222. **5. Данилевский Г.** Основьяненко / Григорий Данилевский. – СПб. : Тип. Королева и Комп., 1856. – 130 с. **6. Жуковский В. А.** [Письмо] А. С. Струдзе. 10 марта н. с. 1849 г. // Собрание сочинений в 4 т. / Жуковский В. А. – М. ; Л. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – Т. 4. – 1960. – С. 663 – 665. **7. Квітка-Основ'яненко Г. Ф.** Зібр. творів у 7-ми т. / Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко ; [ред. колегія : П. М. Федченко, О. І. Гончар, Б. А. Деркач, С. Д. Зубков, Д. В. Чалий]. – К. : Наук. думка, 1978 – 1981. **8. Нарезный В. Т.** Сочинения. В 2-х т. / Нарезный В. Т. – М. : Худож. лит., 1983. – Т. 1 : Российский Жилблас, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. В. Манна. – 1983. – 623 с. **9. Пигарев К. В.** Сатирическая журналистика : [Русская литература XVIII в.]. Новиков / К. В. Пигарев, Г. М. Фридендер // История всемирной литературы : В 8 томах / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983 – 1994. – Т. 5. – 1988. – С. 379 – 381. **10. Сакулин П. Н.** Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. – Писатель / Сакулин П. Н. – М. : Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. –

- Т. 1. – Ч. 1. – 616 с. **11. Тищенко К.** Дописемна історія в місцевих назвах Путивльського Посем'я / Костянтин Тищенко // Путивльський краєзнавчий збірник. – Вип. 2. – Суми : МакДен, 2005. – С. 4 – 19.
- 12. Турьян М. А.** Странная моя судьба. О жизни В. Ф. Одоевского / Мариетта Андреевна Турьян. – М. : Книга, 1991. – 400 с. – („Писатели о писателях”).
- 13. ЭНИ** „Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/masanov/default.asp?feb/masanov/rub.html>.
- 14. Юноша Белого города.** Письмо к Лужницкому Старцу / Юноша Белого города // Вестник Европы. – 1821. – № 5, март. – С. 65 – 70.
- 15. Юноша Белого города.** Письмо к Лужницкому Старцу / Юноша Белого города // Вестник Европы. – 1821. – № 6, март. – С. 112 – 119.
- 16. Cornwell N.** The Life, Times and Milieu of V. F. Odoyevsky, 1804 – 1869 / Neil Cornwell. – London : The Athlone Press, 1986. – 417 p.

**Чик Д. Ч. Жанр фейлетону у творчості Г. Квітки: проблематика і поетика**

У статті розглянуто жанр фейлетону в українській літературі першої половини XIX ст. на матеріалі публіцистики Г. Квітки. З'ясовано проблематику фейлетонів, розглянуто особливості застосування сатиричних прийомів. Звернено увагу на потрактування образу Іншого в фейлетонах письменників, зокрема сприймання французької нації та її культури крізь призму негативних стереотипів.

*Ключові слова:* жанр, фейлетон, публіцистика, проблематика.

**Чик Д. Ч. Жанр фельетона в творчестве Г. Квитки: проблематика и поэтика**

В статье рассмотрен жанр фельетона в украинской литературе первой половины XIX в. на материале публицистики Г. Квитки. Выяснена проблематика фельетонов, рассмотрены особенности применения сатирических приемов. Обращено внимание на трактовку образа Другого в фельетонах писателей, в частности восприятие французской нации и ее культуры сквозь призму негативных стереотипов.

*Ключевые слова:* жанр, фельетон, публицистика, проблематика.

**Chyk D. Ch. The genre of feuilleton in the works by G. Kvitka:  
Problems and Poetics**

The article deals with the genre of feuilleton in the Ukrainian literature of the first half of the nineteenth century, based on the publicism by G. Kvitka. The problems of feuilletons and the features of satirical techniques are analyzed. Special attention is paid to the interpretation of the image of the Other in writers' feuilletons, in particular the perception of the French nation and its culture through the lens of negative stereotypes.

*Key words:* genre, feuilleton, journalism, problems.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

**Регіональний дискурс**  
**у національній літературі**

УДК 821. 161.2.09

**Л. П. Копейцева**

**ЖІНОЧА ПАЛІТРА ЛІРИКИ ВІРИ КУЛІШОВОЇ**

Віра Семенівна Кулішова – член Мелітопольського літературного об'єднання, його секретар, творчість якої акумульовано в поетичному доробку – збірці віршів „Я не можу не співати”. Вона принесла до літератури мелодії і романтичні традиції поезії літературного краю.

Творчість митця репрезентована дослідниками Н. Зайдлер [1, 2], Н. Куценко [3], які подають деякі факти з життя письменниці, визначають тематичний обрій, художні особливості її лірики.

Відомо, що Віра Семенівна горіла душею за свою Україну. Хоч народилась (у 1925 році) і виросла в селі Клинці Московської області і з дитинства говорила російською мовою, але більша частина її життя пов'язана з Мелітополем [3]: „Шматок землі родючої священний, / Рясної долі світлі береги / Мій Мелітополю, мій світе наречений, / Чому мені такий ти дорогий?” [4, с. 3].

У єдиній збірці письменниці „Я не можу не співати” спостерігаємо добро і ніжність, тепло і страждання, біль та велике відчуття натхнення від створеного. Поетеса, на нашу думку, прагнула не тільки схвилювати і здивувати читача, потрясти його душу, а також прагнула, щоб її ліричні поезії служили каталізатором почуттів і думок.

Багатобарвні тематичні обрії поезій В. Кулішової: поруч із громадянською лірикою – лірика пейзажна, інтимна. Однією з наскрізних тем творчості поетеси є тема поетичної майстерності, ролі митця.

Питання ролі митця в суспільстві було актуальним завжди, оскільки митець є взірцем мудрості, гідності, чесного служіння справедливості, наслідування споконвічних законів моралі. Така відповідальність випала і на долю В. Кулішової: „Якби думок своїх блавати / Я в душах сіяти могла, / Промінням серця малювати / Окраси міста і села, / Як щастя все земного свято, / Свій труд тобі лишила б я. / Ой, я не можу не співати, Вітчизно сонячна моя” [3, с. 11].

Горизонт ліричної героїні В. Кулішової розширюється за рахунок не власне „жіночих”, але загальнолюдських інтересів. Від почуття сум'яття перед загадкою любові жіноча ліра переходить до роздумів над сутністю буття: „Я світлу мудрість бачу, чисту зрілість, / Найвищий гарт прекрасного життя, / О, донеси мою червонокрилість / До берегів святого майбуття” [4, с. 9].

Поетеса міркує над тим, яким повинен бути сенс життя, при цьому вона орієнтувалася головним чином на силу художньої творчості: *„З висоти моїх років / дивлюсь я на світ. / Чи душа западає у душу? / Чи тривога за землю і зоряний світ / І за все, що мені не байдуже? / І за те, що зміліла розлога ріка, / Що порідшали трави й діброви / І що люди позбулись свого словника / І цураються рідної мови”* [4, с. 16].

Надзвичайно місткими думками і почуттями є вірші митця про Велику Вітчизняну війну, які залишаються щирою сповіддю її душі. Для В. Кулішової, з її відчуттям поточного часу, радість від того, що зі славою завершено велику народну справу, невіддільна від пам'яті про грізні випробування: *„Несу тобі, Солдате невідомий, / Ти світ своєю Кров'ю освятив, / Лелекою прилинувши Додому”* [4, с. 19].

Добре знаючи огненну сторінку Мелітополя, – визволення від фашистів та долю старшого лейтенанта Ірбайхана Бейбулатова, В. Кулішова створила вірш „Пісня про Бейбулатова”, який сповнений мотивами патріотизму, інтернаціоналізму: *„Ім'я тут Бейбулатова / Цвіте весняним днем. / І серця світ крилатого / Над вічним б'є вогнем, / І вторять квіти барвнії / Й зорі червоний дзвін, / Що рідним сином Таврії / Став дагестанський син”* [4, с. 27].

Як бачимо, для В. Кулішової властивий потужний мотив глибоко особистісної пам'яті й виразно індивідуальні асоціації. Саме змалювання героїчного і трагічного в сукупності формують національно-патріотичний пафос поезій її збірки.

Відчувається, що з роками до поетеси прийшло відчуття кровно-генетичної спорідненості з прабатьківською та праматеринською калиною, вишневою, соняшnikовою Україною. Вірші, написані поетесою на схилі днів (наше припущення) вражають своєю задушевністю, теплотою і дивовижною щирістю, тою високою щирістю, яка розкриває душу людини: *„Спадає думка інеєм на скроні. / Хоч якби довго й ладно ти не жив – / Ні, щастя не в копійчаному дзвоні, – / Воно в багатстві нашої душі”* [4, с. 30].

Емоційність і щира відвертість поезій В. Кулішової дозволяють припустити: значна кількість її віршів має автобіографічну основу [2]. Природно, що лейтмотивом багатьох поезій митця є материнство. Вражає вірш „Мамо, мамо рідна”: *„Мамо, мамо рідна, порадице щира. / Як мені твоєї ласки не стає, / То твоя в моєму серці грає ліра, / І пісенне слово б'ється в нім твоє. / Хто, як ти утішить смуток і тривогу, / Хто підхопить пісню почуття мого. / Як не вистачає мудрого, живого, / Так не вистачає голосу твого”* [4, с. 17].

Сповнений глибиною почуттів вірш „Мамина хата”, в якому відчуваємо невимовну біль за втратою найріднішої людини – матері: *„Блука стежина, в'ється по садочку, / То виноград, то агрус, то горіх. / Пильнує пам'ять в кожному куточку / Святе відлуння маминих доріг”* [4, с. 20].

Як бачимо, крізь поетичний часопростір В. Кулішової проходить образ хати, доріг. Саме ці асоціоніми використовує поетеса для підсилення емоційної напруги, при цьому вона намагається пробудити в українців усвідомлення значущості їхньої самоідентифікації.

У збірці простежується образ автора, який з вершини любові схвильовано оглядає свої родинні скарби та володіння. Що це саме так, а не інакше, свідчать вірші – присвяти донькам. Тому так природно звучить звернення поетеси: „Серед земної радості й журби – / Свята душі стражденної вірада – / То ви, мої весняні три верби: / Леліянність, любов моя і Лада. / Я вашими тривогами живу, / Завжди в мені і щастя ваше, й горе. / Для вас то світло вічності пливу – / І не кінчається життя – кипуче море” [4, с. 3].

Чуттєвий зв'язок, що з дня народження існує між матір'ю та дитиною, дістає вірне відбиття у зворушливо щирих і безпосередніх колисанках. Цей особливий фольклорний жанр, позначений високим поетичним світосприйманням, глибиною мелодійного звучання, багатством образів [5, с. 72] знаходимо у Віри Кулішової.

Незважаючи на певну кількість нюансів почуттів і думок, висловлених у колискових піснях поетеси, все ж мотиваційний діапазон їх обмежений. Найчастіше трапляються колисанки, у яких йдеться про те, що до немовляти має прийти Сон і приспати його: „Спи, дитя моє прекрасне, / Спи, життя моє, / Хай ніколи не погасне / Сонечко твоє” [4, с. 4]; „Спи, моє щастячко, спи, мій маленький. / Люленьки-люлі-люлі” [4, с. 5].

Саме цей мотив є одним із найдавніших і наближає колискові до замовлянь. У колискових Віри Кулішової з'являються образи тварин, зокрема, птахів (журавлів, лелек, білого голуба). Все, про що йдеться у таких піснях, спрямовано на благо дитини, на забезпечення спокою, добра: „Хай насняться в синім небі / Білі голуби” [4, с. 4]; „Тихо послули у гніздах лелеки, / Марять у снах журавлі, / Сон свої віченьки хай заколише, / Казкою ввійде вночі” [4, с. 5].

Щодо мови колискових пісень Віри Кулішової, то вона образна, емоційна, позбавлена складних поетичних прийомів, адже адресована дитині. Найуживанішими тропами є епітети, метафори: „замріяна тиша”, „здивлявся світ”, „місяць між зірок блукає”, „душа співає”, „марять у снах журавлі” та ін.

Різноманітність мотивів і образів, своєрідна поетика, присутність рідної людини (найчастіше мами, рідше тата чи дідуся, милозвучність – це ті особливості колискових письменниць, які роблять їх невід'ємною часткою нашої національної культури.

Віра Кулішова добре володіла тим „секретом”, який робить її вірші цікавими для всіх дітей. У її віршах риси життя дуже природно поєднуються з казкою, з фантазією. Саме в дитячих віршах поетеси простежується гармонійність, незасмиреність і особлива переконаність в істинності власних уявлень.



В. Кулішова – один із тих митців, для яких тема природи завжди на чільному місці. Природа для неї є предметом художнього осягнення складних взаємостосунків між природою і людиною: *„Дорогі гаї мої крилаті, / Не сумуйте, що злетить вбрання / Лиш були б ви лихом не втяти, / Що летить за вітром навманя... / Винні всі ми в чомусь в чомусь і не винні – / Обгортає всіх одна мета: / Як не загубити в ластовинні / Раз в житті даровані літа”* [4, с. 12].

Природа у поетеси – це ніби жива істота, що думає, переживає, сумує, як людина. У її віршах *„нові першоцвіття дарують черешні”, „і ромашок м'які пелюстки”, „дзвін падолисту”, „тривожні крила річки”, а „старий каштан все жде-пожде надворі”*. Особливо любить Віра Кулішова степ, хлібні поля. *„Ой, пробачте мені, золотаві хліби, / Перед вами я тяжко в житті завинила: / Кине вас тільки той, хто степів не любить”,* – звертається вона до них у своїх *„Чую ночі і дні”*. Для неї степ *„здається книжкою про щасливий труд”,* поле, на якому *„заспіває жатка про вічність людську і про мить”* [4].

Отже, одним із концептуальних образів поезій є степ, земля, поле, цим самим відчувається тісний зв'язок ліричної героїні з ними. Лірична героїня залежна від життєдайної сили землі, степу. Ця любов становить потужну силу в поетичній стихії лірики В. Кулішової.

Глибоко стурбована екологічними бідами планети письменниця все ж вірить у непереможність життя: *„З висоти твоїх років дивлюсь я на світ. / Чи душа западає у душу? Чи тривога за землю і зоряний світ / І за все, що мені не байдуже? / І за те, що зміліла розлога ріка, / Що порідшали трави й діброви”* [4, с. 16].

Поетесу не обминула краса квітучих луків, вишневих садів та зелених дібров. Звідти прийшло до неї захоплення барвами, цвітом, красою. До збірки поетеси ввійшли прекрасні вірші *„Признання”, „Тобі, мій граде”,* з великою любов'ю звернуті вони до рідної Батьківщини, нашої квітучої України, до Мелітопольщини: *„З новим сторіччям і з новоріччям, / Черешньоокий мій степовий, / Навік упав ти мені у вічі, / Мій Мелітополь, о граде мій!”* [4, с. 26];

В. Кулішова – автор, який не просто бачить і розуміє світ, а сприймає його як частку самого себе. Тому, майстерно відображаючи природу у своїх ліричних творах, вона не тільки надає читачам можливість отримати естетичну ейфорію, а й спонукає їх замислитись над вічними проблемами людського буття: *„Садами йде зеленокронними, / Іде зоря, як навесні. / Тополь верхівками – коронами / Вона вклоняється мені”* [4, с. 30];

Для цього митець використовує усі можливі прийоми зображення пейзажу. Зміст пейзажної лірики поетеси розкривається за допомогою таких виражально-зображувальних засобів, як різні види метафор, порівнянь, епітетів, повторів. Тропіка – важлива особливість поезії письменниці. Найчастіше авторка звертається до метафор: *„весна*

*перемогу сурмить*”; „осокор обіймає вербу”, „веселкові перлини відбивають журбу”, „вузьку стрічку повинню морською розливаєш”.

Потужний рушій життєвих людських сил – кохання – постає як незаперечна домінанта в спектрі духовних шукань митця. Ця поезія вражає врівноваженістю тону і чіткістю мислевираження. Спостерігаємо, що в поетеси свій голос, своя, притаманна цьому голосу, інтонація. Голос у віршах Віри Кулішової видає свою жіночу душу. Тут все жіноче: пильні очі, любовна пам’ять про милих; грація – тонка і трохи примхлива. У вірші „Перло моє чарівне” поетеса глибоко передає своє ніжне почуття і щастя від того, що кохання дає наснагу бачити прекрасне, бути духовно багатшою: „Разом з тобою любити навчилась, / Чути співання зорі весняне. / Я чистотою твоєю зігралась, / Перло надії моє чарівне” [4, с. 6].

Можна говорити, що саме в любовній ліриці душа поетеси прагла голосу притишеного, інтимно-зосередженого. Лірична мініатюра „Не було в душі моїй біди” – це коротка сповідь, сповнена розпачу. З останніх рядків поезії, здається, ось уже зірветься нестримний зойк: „Почуттів заснулих не буди, / Не спиняй прозріння чисту повідь” [4, с. 7].

Серед стрижневих образів інтимної лірики поетеси – образ весни, осені. Сконцентрованість уваги на тому, що відбувається в природі – це зосередження водночас і на внутрішніх аспектах людського життя.

Аналогія між природою і людиною, між циклами оновлення і зів’янення, відродженням природи й любов’ю послідовно проводиться поетесою. Весна – символ щастя, зародження нових почуттів, плідності. Яскравим підтвердженням є рядки з вірша „Знов весна”: „Знов весна обдає мене світлом / І свою перемогу сурмить. / Ніжним спогадом серце розквітло” [3, с. 11].

Інтимна лірика В. Кулішової є чи не найбільш „енергонасиченою”. Переживання та почуття, які вилились у ліричну поезію, постають не тільки життєво виразними і переконливими, а такими, що дають поштовх до глибинних мисленневих та емоційних інтерпретацій.

Говорячи про жіночу лірику В. Кулішової, переконуєшся в її різнобарвності. Тільки занурюючись у всю різноманітність ліричної стихії, поетеса знаходила силу, повноту і цілісність відчуття життя.

### **Список використаної літератури**

- 1. Зайдлер Н.** Художні особливості поезії Віри Кулішової / Н. Зайдлер // Поетика художнього тексту. – Херсон, 1996. – С. 121 – 127.
- 2. Зайдлер Н.** Методичні рекомендації, матеріали та завдання для семінарських занять і самостійної роботи студентів до курсу „Літературне краєзнавство” / Н. Зайдлер. – Мелітополь, 2004. – 48 с.
- 3. Куценко Н.** Я не можу не співати / Н. Куценко // Мелітополь літературний. Газета Мелітопольського літературного об’єднання імені

П. Ловецького. – 2011. – № 1 (007), січень. 4. Кулішова В. Я не можу не співати / В. Кулішова. – 2007. – 31 с. 5. Скуратівський В. Місяцелік. Український народний календар / В. Скуратівський. – К. : Основа, 1993. – 207 с.

**Копейцева Л. П. Жіноча палітра лірики Віри Кулішової**

Стаття продовжує цикл публікацій, які присвячені розгляду творчості письменниці рідного краю – Віри Кулішової. Авторка досліджує творчість митця з огляду визначення тематичного об'єкту і художніх особливостей її жіночої лірики. У цьому спектрі з'ясовуються ліричні поезії В. Кулішової, що є каталізатором почуттів і думок, констатується, що для лірики властивий потужний мотив глибоко особистісної пам'яті й виразно індивідуальні асоціації.

*Ключові слова:* жіноча лірика, громадянська, інтимна лірика, пейзажна палітра, колисанки, поетичний часопростір.

**Копейцева Л. П. Женская палитра лирики Веры Кулешовой**

Статья продолжает цикл публикаций, посвященных рассмотрению творчества писательницы родного края – Веры Кулешовой. Автор исследует творчество писательницы учитывая определение тематического горизонта и художественных особенностей ее женской лирики. В этом спектре исследуются лирические стихотворения В. Кулешовой, которые являются катализатором чувств и мыслей, делается вывод о том, что ее лирике свойственны мощный мотив глубокой личностной памяти и индивидуальные ассоциации.

*Ключевые слова:* женская лирика, гражданская, интимная лирика, пейзажная палитра, колыбельные, поэтическое пространство.

**Kopeitseva L. P. Women's palette of lyrics by Vira Kulishova**

This article continues a series of publications devoted to the works of writer native land – Vira Kulishova. The author explores the creativity of the artist because the definition of thematic horizon and artistic features her women's poetry. In this spectrum considered lyric poetry V. Kulishova that is the catalyst of feelings and thoughts, it is stated that the lyrics inherent powerful motive deeply personal memory and distinctly individual associations.

*Key words:* female lyrics, Civil, intimate lyrics, pastoral palette, lullabies, poetic time space.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 – 1.09 „185/189”

**І. А. Ярошевич**

**ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ  
В ПОЕЗІЇ МИКОЛИ ЧЕРНЯВСЬКОГО**

Мій поетичний символ віри – свобода  
у виборі тем і безпосередність у вислові того,  
чим буває повна душа, що проситься  
вилитись у слово.

М. Чернявський

Микола Чернявський здійснив вагомий внесок у розвиток української літератури, мистецтва, культури і національного піднесення України. Він порівнював своє життя з одним днем на швидкоплинному кораблі зазначаючи, що „молодість – це ранок, zenit – сонячний день, а наступне життя – повільний захід сонця за обрій” [1, с. 3]. Митець максимально повно прагнув реалізуватися у житті, свідомо обираючи свій шлях, залишався вільним поетом, бо „не слідував одній, раз і назавжди запрограмованій (ідеологічно, соціально, естетично) концепції, не зв’язував себе стосунками з певною літературною групою, об’єднанням, організацією” [2, с. 137].

Слушною є думка Я. Голобородька з приводу того, що М. Чернявський репрезентував собою „класичний європейський тип „вільного художника”, для якого самовпевненість, узгоджені зі статусом духовної незалежності” [2, с. 137].

Дебютував М. Чернявський поетичними збірками „Пісні кохання”, „Донецькі сонети” та „Зорі”, які були досить схвально оцінені критикою. Зокрема, І. Франко відгукнувся рецензією на збірку „Зорі”, де намагався наголосити на домінантах творчої індивідуальності митця, говорячи про так звану „літературну фізіономію” [3, с. 355], зауважуючи, що „ся фізіономія дуже симпатична”, а сам поет – „тиха, гармонійна натура”, схильна до „глибокого смутку та меланхолії” [3, с. 355]. Тоді як М. Євшан, ніби продовжуючи рецензію І. Франка, звертає увагу на процес становлення творчості М. Чернявського вбачаючи, що вся його поетична сила направлена на те, щоб „принесити потіху і розраду душам сумним, самотнім, зламаним” [4, с. 208].

Серед сучасних дослідників творчості М. Чернявського варто назвати ґрунтовні розвідки Л. Ярошевської (Л. Корівчак), котра з’ясує не тільки естетичні смаки, а й простежує прагнення поета до модернізації української літератури, визначає специфіку жанру ліричного портрета у доробку митця [5; 6, с. 131 – 134].

Про неординарність поезій М. Чернявського, особливості його стилю говорить О. Камінчук, підсумовуючи, що його творчість „засвідчує дискурсивну інтерференцію, співдію романтизму, неоромантизму, просвітництва, неокласицизму, елементів символізму й декадансу” [7, с. 43].

Беручи до уваги досить посиленій інтерес літературознавців до творчості М. Чернявського зауважимо, що його поетичний доробок ще не був предметом дослідження крізь призму художнього вияву концепції людини, що і дає автору статті з’ясувати цю проблему.

Одне із завдань літератури полягає у цілісному осягненні людини, її примх і вад, переваг і досконалостей. Кожен з письменників знаходить певні шляхи реалізації своїх творчих задумів і мистецьких алюзій. Ще з часів Арістотеля сповідувалося, що поезія відтворює життя і її головний предмет – людина, тоді як митець може органічно передавати чи створювати художнє узагальнення життя людини.

У наукових колах домінує думка про те, що людина – це „суб’єкт соціального процесу, творець культури та історії” [8, с. 414]. Людина не мислила без суспільства, – „до реальності її існування причетна не тільки вона сама як щось кінечне, а й вся історія людства” [9, с. 15]. Переконливим є ствердження Л. Кулакевич, що саме концепція світу і людини є „індикатором творчого методу, головним компонентом естетичного кредо митця” [9, с. 16].

Микола Ткачук дещо раніше сформулював теоретичне осмислення концепції людини у творчому надбанні митця: „Людина і світ, особа і суспільство, людська особистість та історичний час – це питання, висвітлення яких має кардинальне значення для розуміння граней між різними творчими напрямками і методами, шлях усіх типологічних узагальнень і побудов” [10, с. 4].

Варто зазначити і переосмислення Л. Кулакевич ідеї Л. Кірокосяти про втілення концепції людини і світу письменника через глибокі, життєві характери, сконцентрованому зображенні побуту. Дослідниця стверджує, що „в художній концепції сфокусовано характери в їх об’єктивній зумовленості і багатоманітності зв’язків зі світом, у діалектиці розвитку особистості й суспільства, соціальний аналіз дійсності” [9, с. 17], тоді як „конкретно-художній – це новаторський синтез героя в певній художній структурі, факт індивідуального самовираження художника” [9, с. 17].

Отже, майже всі науковці намагаються простежити зв’язок концепції людини та її світу з творчим самовиявом митця, його новаторськими тенденціями на різних (естетичних, історіософських, тенденційних, стилетворчих тощо) рівнях.

М. Чернявський у передмові „День на кораблі” до десятого тому поезій писав про своє покликання, яке воно, звідки його уподобання, чим він займається і які наслідки діяльності саме його оточення: „...люди взяли в руки громи небесні й почали розмовляти за допомогою їх без

дроту з усіма кінцями землі. І ось просвітили нові алхемики незнаним досі промінням себе самих і інші речі. І ось, нарешті, серед громів і димів, війн і революцій упали з голів владик земних корони і діадеми, і, окурена димами, од нетрів землі повстала хмура й маслакувата влада робітників. Ось вона на очах наших виправляє тягарем тисячолітнього гноблення зведені члені і з високости димарів фабричних починає оглядати опановані нею простори. Ось вона вже в творчому натхненні закладає основи Дніпрельстану і їй ввижається в майбутньому блискучий Електрополіс..." [11, с. 6].

Про те, як жив сам Микола Чернявський, дізнаємося з його поезій, адже за свідченням самого письменника, він надавав їм „переважно значення документів пережитого життєвого процесу, документів того дня на кораблі, що перебіг передо мною й ровесниками моїми” [11, с. 8].

Саме з цих причин з під пера талановитого митця з’являється цілий ряд глибоко ліричних поезій, „овіяних ніжністю і теплотою почуттів, позначених журливо-сумовитим настроєм, що відбивав страшну дисгармонію між світлими мріями, райдужними надіями людини й сірою жорстокою дійсністю, яка вбиває кращі людські прагнення і поривання” [12, с. 11].

Людина у М. Чернявського глибоко закохана у свій рідний край, в безмежні степові простори, морські й гірські краєвиди, вона безмежно чесна і поступлива коли це стосується долі інших, це людина обов’язку і покликання, людина-творець, людина-оборонець, що ненавидить війну і все що з нею пов’язане, віддана своїй справі.

У ранніх поезіях, як і у більшості початківців, увага сконцентрована на людині-митцеві та його життєвому призначенню змінити світ на краще. Молодий поет лине думкою в таємний край, де народжуються принадні звуки поезій, де „палають зір чисті кришталі”. Поет порівнює свою думу з вільним орлом, який самотньо шугає в піднебесній височині і тільки, стомившись, сідає на землю перепочити. І ці „перепочки” не пройшли марно для поета. Спускаючись на землю зі своїх надхмарних снів, М. Чернявський, бачить тяжке життя народу, його страждання й нестерпний біль. Тоді в мрійно-тихий плін чарівних пісень людини-поета вривається голосна нота, яка руйнує весь стрій його так старанно скомпанованого оркестру, неприємним звуком, що нагадує стогін змученої душі. І тоді лунають поетові слова, сповнені щирим бажанням віддати всього себе, весь свій талант боротьбі за народне щастя:

Поете, встань! Подай свій голос!  
Отчизна жде тебе давно,  
Як косаря достиглий колос,  
Як кожне в колосі зерно [13, с. 73].

Людина-герой несамовито виборює не тільки свою свободу, щастя, а й добробут усіх знедолених, пригноблених в Україні:

Ще поки серце в грудях б’ється,

Як бачу сльози я братів,  
Не раз щодня воно здригнеться,  
Не раз клятьбою відгукнеться  
На підлі вчинки наших днів [13, с. 81].

Більше того, М. Чернявський закликає свого героя до оборони народу, Вітчизни, до розмислів і душевних переживань:

А гей, хто смілу душу має,  
Гукни, озвись, бо загибає  
У людях віра в кращий час,  
В ясний той день, що йде до нас!  
Гукни! Бо пільма стоголова  
Боїться сміливого слова,  
А нам ти віри надаси! [13, с. 263].

Образ сильної вольової людини постає у поезіях „Сором в пільмі духа”, „Кайдани”, „Я в двадцять літ одстав од віку...”, „Товаришеві”, „Вірю – не згину я в пільмі дочасно...”.

Людина яка прагне до необмеженої свободи, до вияву своїх національних прав, що живе не тільки з вірою в душі, а й з глибоким переконанням у непереможність українського народу знаходить свій художній вияв у поезіях „Наші села”, „Встань зі мною, хто несплячий”, „Народ”, „Сини України!”, „Мій заповіт”.

Широко представлена у поезії М. Чернявського соціальна тема, об'єктом зображення постає людина знедолена, людина учасник народних повстань („Сирота”, „До сонця”, „Косарі”, „Засуха”, „В огні повстання” та інші). М. Чернявський сприймав історію як „чинник творення сучасності” [7, с. 42], тому важливою складовою його поетичної творчості є людина історична („Ти не загинеш Україно...”, „Степ”) та реальні прототипи історичних подій вітчизняної історії („Князь Ігор”, „Богданова інтродукція”, „Кінець Дорошенка”, „Іван Брюховецький” й історії наших народів („Атілла”, „Цар і море”, „Євшан”).

М. Чернявський один із перших художньо переконливо зобразив людину-шахтаря, реалістично передавши тяжкі умови праці робітників у Донбасі. Добуток вугілля у забої – справжня каторга для шахтарів – з ранку до ночі, без відпочинку, в темряві довбали вони вугілля, обливаючись потом і проклинаючи свою гірку долю:

У сажі, чорній, як мара,  
Рукою піт з лица втира  
І кайлом вугіль б'є і б'є  
В норі шахтар. На нього лле  
Мутна, холодная вода,  
І лампа світиться бліда,  
Моргає стиха, мов дріма  
Повітря дихати нема  
Чи скоро зміна? Голова

Звиса, неначе нежива...  
Півсуток цілих у норі –  
Тут знайдуть смерть богатири! [13, с. 163].

Завершальним етапом у поетичному доробку М. Чернявського є художня передача людини-творця індустріальних будівництв. Це сповнений енергії і натхнення пристрасний цикл „Гігант”, де поет оспівує людину як представника могутньої індустрії, що є провісником небаченої сили і міцності країни. Він гордий і за свою Батьківщину, і за свій народ, і за здійснений трудовий подвиг людини, яким буде пишатися не одне наступне покоління.

М. Чернявський підсумовує свою подорож „на кораблі життя”, аналізує побачене й зроблене, оцінює досягнення і переймається ще тим, що варто завершити: „...Люди говорили про небо, а плазували по землі. Любили ближнього, а жили з його темноти й кривавої праці”, – від цього письменник прагнув усе життя відмежуватись і робив це як міг. Проте, „тим часом душа росла моя й опановувала світ. І тоді перед моїми очима помалу розвернулась картина життя всього корабля нашого, життя того колективу, що існує на ньому – в теперішньому, минулому й майбутньому” [11, с. 7].

І саме тому вся творчість М. Чернявського пройнята палкою любов’ю до українського народу, щоденними турботами про нього, щирими вболіваннями про майбутнє України.

### **Список використаної літератури**

- 1. Бабишкін О.** Поезія Миколи Чернявського / О. Бабишкін. – К. : Радянський письменник, 1959. – 447 с.
- 2. Голобородько Я.** Мій поетичний символ віри – свобода / Я. Голобородько // Вітчизна. – 2000. – № 11 – 12. – С. 135 – 140.
- 3. Франко І.** Микола Чернявський „Зорі”. Збірник поезій. Київ, 1903 / І. Франко. – Зібрання творів : У 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 34. – С. 355 – 359.
- 4. Євшан М.** Микола Чернявський / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : 1998. – С. 206 – 212.
- 5. Корівчак Л.** Лірика Миколи Чернявського. Проблеми поезики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / Л. Д. Корівчак. – Херсон, 2008. – 21 с.
- 6. Ярошевська Л.** Літературні портрети драматургів у поезії М. Чернявського / Л. Ярошевська // Збірник наукових праць за ред. проф. О. Мішукова : У 2-х т. – Херсон, 2007. – Т. 1. – С. 131 – 134.
- 7. Камінчук О.** Поетична творчість Миколи Чернявського в дискурсивно-типологічному контексті української поезії кінця XIX – початку XX століття / О. Камінчук // Слово і час. – 2004. – № 1. – С. 35 – 44.
- 8. Бахтин М.** Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – 345 с.
- 9. Кулакевич Л.** Концепція світу і людини в системі художніх координат літературної творчості Світлани Йовенко /



Л. Кулакевич. – Дніпропетровськ, 2008. – 190 с. **10. Ткачук М.** Естетична концепція людини в „Енеїді” І. Котляревського / М. Ткачук. – К. : Вища школа, 1995. – 56 с. **11. Чернявський М.** День на кораблі. Замість передмови до поезій / М. Чернявський // Твори. Молодість (1887 – 1896). Поезії : У 10 т. – Харків, Кооперативне видавництво „Рух”, 1928. – Т. VI. – С. 5 – 9. **12. Костенко В.** Микола Чернявський / В. Костенко // Чернявський М. Твори : У 2-х т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 1. – С. 5 – 37. **13. Чернявський М.** Оригінальні твори / М. Чернявський / Твори : У 2-х т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 1. – 515 с.

**Ярошевич І. А. Художня концепція людини у поезії Миколи Чернявського**

У статті досліджується художня концепція людини у поетичних творах Миколи Чернявського. Розглядаються теоретичні засади концепції людини у художньому надбанні митця, що є безпосереднім „індикатором” його творчого методу. Підкреслюється зв'язок концепції людини та її світу з творчим самовиявом М. Чернявського, а разом з тим, окреслюється його новаторський підхід у зображенні людини на різних рівнях: естетичному, історіософському та стилетворчому.

*Ключові слова:* людина, особистість, світ, характер, концепція, автор.

**Ярошевич И. А. Художественная концепция человека в поэзии Николая Чернявского**

В статье исследуется художественная концепция человека в поэтических произведениях Николая Чернявского. Рассматриваются теоретические основы концепции человека в художественном наследии писателя, которые являются непосредственным „индикатором” его творческого метода. Подчеркивается связь концепции человека и его мира с творческим самопроявлением Н. Чернявского, а вместе с тем, обращается внимание на новаторский подход в изображении человека на различных уровнях: эстетическом, историософском и стилеобразовательном.

*Ключевые слова:* человек, личность, мир, характер, концепция, автор.

**Yaroshevich I. A. The artistic conception of person in the poetry of Nicholas Chernyavskiy**

The article investigates the artistic conception of the person in the poetic works of Nicholas Chernyavskiy. Theoretical foundations of the conception of person in the artistic heritage of the writer, which are the direct „indicator” of his creative method, were also examined. Emphasizes the connection of the conception of person and his world with the creative self-expression of N. Chernyavskiy, and at the same time, attention is drawn to the innovative approach in the image of person in various levels: aesthetic, historiosophical and stylistic.

*Key words:* man, person, world, character, conception, author.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

## *Інтерпретація літературних творів*

УДК 821.161.2 – 6.09 Галан

**М. Г. Багрій**

### **РОМАН У ВІРШАХ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ „ТАРАС ТРЯСИЛО” ЯК ЗРАЗОК СТАНОВЛЕННЯ КАНОНІВ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Актуальність нашого дослідження обумовлюється потребою цілісного вивчення ліро-епічної спадщини В. Сосюри за 1920 – 1940-і рр., коли автор перебував в епіцентрі літературного процесу в УРСР і на вістрі творення головних ідеологем, естетичних засад та стилєвих ознак соціалістичного реалізму. У цей період письменник пережив надто стрімку і складну еволюцію від революційного патріотизму 1917 – 1919 рр. до революційного комунізму, якому він змушений був служити в умовах реальної диктатури і її перманентного терору проти суспільства і його інтелігенції. Здебільшого ця частина спадщини В. Сосюри або недооцінюється в сучасному літературознавстві як надто по-примітивному заідеологізована, або просто випускається з уваги. Натомість саме цей пласт ліро-епічних творів містить у собі значну кількість ілюстративного матеріалу до теми утвердження класового мистецтва в суспільстві, витворення специфічно української моделі лівого мистецтва, яка стала одним з найцікавіших явищ в ряду подібних естетико-ідеологічних експериментів в Європі ХХ ст.

Роман у віршах „Тарас Трясило” у творчій спадщині Володимира Сосюри є одним із прикладів пристосування художнього світу твору до ідеологічних завдань. Одночасно крізь густе мереживо вульгарно-соціологічної структури твору прозирають інші світоглядні доміанти творчого світобачення В. Сосюри. Йдеться про приклад того, як у літературі починає реалізовуватися один із факторів, які „визначають формування і еволюцію соцреалізму”, при яких „визнається прямий вплив партійних та ідеологічних інстанцій, і, відповідно, серед його структуротворчих складових найважливішими слід вважати політико-ідеологічні” [1, с. 289]. При цьому термін „соцреалізм” автори дослідження „Інституціональний комплекс соцреалізму” розуміють як сукупність явищ, які складаються із трьох категорій: художнє силове поле, його реальна організація і його проекція (образ) всередині і поза СРСР; естетичний дискурс – „набір явних або приховано сформульованих у політичних, критичних і теоретичних текстах

висловлювань, які циркулюють і всередині різних мистецтв, і між ними – у вигляді „загально організаційного” дискурсу”; „поетика” соцреалізму, тобто формальні структури творів, „які стосуються” естетики соцреалізму і які функціонують у полі соцреалізму [1, с. 289 – 290].

Одним із перших такі тенденції у творчості В. Сосюри помітив ще Микола Зеров. У середині 1920-их років він наголошував, що „серед пролетарських поетів він, може, найчистіший своєю ідеологією, коли під ідеологією розуміти не наївно підкреслену тенденцію, а невидимо розлиту по творах ідейну атмосферу. Всі інші мають у собі якесь зерно від дореволюційної дійсності, чи то школу і виучку, чи то стилістичні уподобання, чи то колорит політичних вірувань. Сосюра ж від революції весь [...]. [Він] збуджена до літературного існування скиба пролетарської цілини” [2, с. 33].

Віршований роман у 1925 р. друкувався у „Червоному шляхові”, № 3, 4, 5; (наступного року вийшов окремим виданням) відразу ж після публікації вийшло кілька рецензій – С. Радугіна [3], І. Шахівця [4]. Однак, чи не першою – й найгострішою та найґрунтовнішою з усіх була розлога рецензія М. Зерова [2], який першим в українському літературознавстві вказав на характерні риси цього твору – його вульгарний соціологізм та ідеологічну заангажованість, не заперечуючи й позитивних рис поеми – її розлогу епічність та ліричне тло. На ці ж проблеми вказував і М. Сиротюк [5, с. 71 – 72]. Жанрові особливості та певні ідейно-естетичні проблеми „Тараса Трясила” розглянуто й у дослідженні М. Васьківа [6, с. 226 – 243]. Загальна характеристика твору подана в публікації В. Краснікової [7].

У вступній статті до „Творів” у трьох томах (1957) О. Кудін теж наголошував, що поезія В. Сосюри „становить оригінальну сторінку в стильовому багатстві української радянської поезії. Як і у кожного талановитого художника, у нього є свій стиль в широкому розумінні слова: свій поетичний світ, свій пафос, коло улюблених тем і мотивів, а звідси свої форми, прийоми і засоби відображення подій і явищ життя, змалювання позитивних героїв” [8, с. 5]. Однак одночасно О. Кудін змушений був визнати, що ця поема зберігає „сліди умовної романтики та вульгарно-соціологічного підходу до історії” [8; 19]. Василь Гришко писав, що хоча цей твір „був неабиякою подією в тогочасній українській підсоветській літературі, як перший твір на тему з історичного „козацького” минулого України, що вважалося тоді самою по собі „петлюрівською” темою”, однак поема написана „безперечно на пряме замовлення влади”. Можна погодитись із твердженням, що „намагаючись переоцінити з советської „класової” точки зору національні своїм змістом події українського минулого, Сосюра написав, по суті, не історичну поему, а своєрідну травестію історичної теми. Окремі її місця звучать просто гумористично. З Тараса Трясила зробив В. Сосюра якогось „комунара” козацької доби, а національно-визвольну боротьбу козацтва проти польського панування подав у вигляді якоїсь

напівбольшевицької соціальної революції”. Проте, „поруч із типовою советською пропагандою в віршованій формі” існують тут, на його переконання, „справді поетичні місця” [9, с. 16 – 17].

М. Сиротюк одним із перших вказував на вплив на віршований роман В. Сосюри Шевченкової та Гоголевої творчості: „Думається, що роман „Тарас Трясило”, як і його головний герой, був навіяний В. Сосюрі Тарасом Шевченком („Тарасова ніч”) та Миколою Гоголем („Тарас Бульба”). Вплив традицій двох великих класиків тут відчутний у всьому – і в патріотичній спрямованості роману, і в нахилі до епічного малювання подій та людей, і в героїчно-романтичному тоні розповіді, і в ліричних та публіцистичних відступах, і в інших формах живописання історії” [5, с. 71]. Твір Володимира Сосюри „Тарас Трясило” можна розглядати як своєрідне продовження поеми Тараса Шевченка „Тарасова ніч”. Постаць Тараса Трясила – неоднозначна в українській історії. У своєму „романі” Володимир Сосюра творить свою власну, легендарну історію повстання Тараса Трясила, міфологізує його постаць. Таким чином події, представлені в поемі Т. Шевченка, стають ніби продовженням, післямовою до подій, зображених у поемі В. Сосюри.

В основу поеми покладені події 1620 – 1630 рр. в Україні. У березні 1630 року група запорозьких козаків на чолі з Тарасом Федоровичем вирушили з Січі на Придніпров’я і стратили гетьмана реєстрового козацтва Грицька Чорного, який був прихильником союзу з польською шляхтою. Федорович звернувся до простолюду з універсалами, в яких закликав підніматися на боротьбу проти шляхти. Виступ запорожців став поштовхом до розгортання селянського повстання.

Гетьман Тарас Трясило (так його названо в „Історії Русів”), він же Тарас (Хасан або Усан) Федорович, підняв повстання проти польського війська під керівництвом польного гетьмана В. Конєцпольського, яке отаборилось по Україні після повернення з походів у 1629 році. Польські вояки „сильно докучали козакам і всякій іншій українській людности” [10, с. 279]. Напруження політичного протистояння тягнулося до травня 1630 року, коли козацькі загони „зібралися під Переяслав, приготувалися до війни [...]. Конєцпольський, позбиравши, яке міг, військо, перейшов під Києвом Дніпро [...] чекав помочи від короля, але той теж не мав чим допомогти, а дрібніші полки, що йшли до польського війська, не могли пробитися до Переяслава через побунтовану Україну [...]. Нарешті по двох тижнях тої переяславської війни сталася рішуча битва [...]. Звістки очевидців потверджують, що поляків сильно погромлено в цій битві...” [96, с. 281]. Ця поразка польського війська в „Історії Русів” отримала назву „Тарасова ніч”.

Сюжетна структура роману побудована на мотиві становлення головного героя, який спочатку є пастухом, а потім утікає від свого пана на Січ, готуючи помсту за своє зневажене кохання та повстання проти „панів і попів”. У поемі присутні кілька драматичних конфліктів та

колізій, які отримують ідеологічну та моральну розв'язку. Йдеться, зокрема, про зраду сестри Тараса, яка полюбила татарина Ятагана, про кохання турецької полонянки Зареми до Трясила (ці два драматичні конфлікти творять у поемі особливу художньо-естетичну симетричну пару). Перший конфлікт отримає драматичну розв'язку (яка надає поемі ознак трагедії), коли у відкритому полі Тарас зустрінеться із Ятаганом та вб'є і його, і (ненароком) сестру Марину.

Архітектоніка поеми „Тарас Трясило” підпорядкована ідеологічним завданням, які, очевидно, ставив перед собою автор. Можна виокремити кілька вузлових ідеологічних доміант у творі. Саме ці доміанти вказують на те, що В. Сосюра вже в середині 1920-х років починає відкрито „імплементувати” в художні тексти (особливо, якщо не йдеться про малі форми поезії) ідеологічні моделі радянських пропагандистських штампів. Йдеться, передусім, про створення історіософської перспективи, в якій визначальна роль відводиться класовій боротьбі (при цьому національний елемент, міжнародний конфлікт цілковито усувається, або завуальовується й відводиться на найдавші плани художньої дії). Поруч із цим дуже важливу роль відіграє антирелігійна пропаганда. Зрештою (і це дуже виразно окреслюється в поемі „Тарас Трясило”) ці дві доміанти у офіційній радянській пропаганді є нерозривно між собою пов'язані.

У сюжетній структурі твору особливим художнім та ідеологічним маркером є мотив крові, який структурує мотиви антирелігійного та класового протистояння. У пастуха Тараса „У кров позбивано коліна / і серце в скроні кров'ю б'є” [11, с. 347]. „Гей, багато буде крові!” [11, с. 352] – думає чи то автор, чи головний герой. У сцені битви, яка переходить у різанину („...мовчки різали селяни / і з піснями – козаки” [11, с. 388]), ріки крові виростають до апокаліптичного символу нищення соціального ворога: „В крові купає кінь копита, / крізь кров не глянути очам” [11, с. 388].

Тарас змушений утікати на Січ, бо той магнат наказує за залицяння до доньки висікти його батогами. Через два роки „вже Трясило – один з козацьких ватажків / О, скільки крові наточили / В Дніпро пістолі і клинки” [11, с. 358].

Січ у поетичному просторі Сосюриного твору – це зібрання не тільки українців, „Тут і поляки, і татари / старі і юні козаки” [11, с. 358]. Єдине протиставлення тут – це протиставлення класове:

Одні невмиті, босі й голі  
На смерть ідуть за п'ятака.

Інша – антагоністична група до попередніх –

... ситі та пузаті...

А кошовий – поглянь, це ж кат.

Хіба це воля в власній хаті,

Коли всім править гетьманат [11, с. 359].

(Відразу ж варто зауважити тут алузії до гетьманської влади в Україні часів гетьмана Павла Скоропадського 1918 року). І одразу ж автор перекидає місток до сучасного йому світу, до „будівників комунізму”:

Послухай, що шумить голота,  
вона зібралась у юрбу,  
вона дзвенить, як на роботі  
рої сьогоднішніх комун... [11, с. 359].

Протистояння антагоністів – можновладців та козацької голоти – проходить по осі їхніх прямувань: перші прагнуть плисти до Туреччини (очевидно, щоб пограбувати турецькі міста), другі („козацький комнезам” [11, с. 369]) – йти війною проти „панського гніту” в Україні, бо „це ж там під паном стогне мати, / це ж там під паном стогне брат” [11, с. 359]. Використання одного з радянських новотворів – „комнезам” – стає в художньому тексті тим історико-політичним маркером, який акцентує на суб’єктивній заангажованості автора власне на боці цих „козацького комнезаму”.

Авторська партія у поемі проявляється у вигуках, які мали б свідчити про антирелігійну поставу: його хвилює, що „голота”

... ще вірить у богів?  
Чого не можу їм сказати я  
й оману прокляту розбити?..

[11, с. 360 – 361].

Інколи ця ідеологічна заангажованість набуває гротескної форми, якої автор, очевидно не помітив (коли він називає себе “баюном”, образом з російських казок „кота-баюна”, великого кота-людоджера, який своїм вкрадливим „баянням” заколисував слухачів і вбивав):

Хочу бути я баюном,  
та всього не зможу сам.  
Поможи мені, Комуно,  
цю поему дописати... [11, с. 388].

Можна твердити, що поема В. Сосюри стає особливим прикладом того, що соцреалістична культура „була породжена глобальним поворотом суспільної думки вліво [...]. Ідеологія революціонізму (з якої й виросла „ліва” авангардна культура) розбестила народну свідомість, вела до люмпенізації, до штучного нагнітання ненависті...” [12, с. 3].

Повстанці-селяни Тараса Трясила – типовий соцреалістичний образ злютованого ненавистю, голодом і бідністю сірого, але грізного натовпу, свідомого своєї класової приналежності. Поетика ж представлення образу козаків ґрунтується на фольклорній пісенній традиції. Козаки – до певної міри вільні й свідомі своєї сили:

Понад полем, понад гаєм  
прапорами має,  
грають коні, зброя грає,

козацтво співає [11, с. 383].

„Повстанців сила” йде окремо; селяни – „злі, голодні, голі”; вони „жилавими босими ногами ...грязь толочуть”, у них „од дощів ... обличчя сині”; у них „обернули в серце камінь / лайдаків знущання”. Саме їм автор зізнається у своїй любові: „Любі, милі, голі, босі, як же вас люблю я!” [11, с. 384].

М. Зеров наголошував на „безпорадності” В. Сосюри „перед відкинутим у минуле сюжетом”: „Скільки анахронізмів, недоречностей в поемі, скільки безсилої вигадки! [...] Взагалі все, що стосується історичного тла поеми, показує в Сосюрі автора найвеселішого і найбезтурботнішого. Справді: почати поему на історичній підбивці і не подбати про елементарну правдоподібність своїх історичних уявлень! Нехай поет і не повинен бути археологом, але, вставляючи оповідання в історичну рамку, йому треба все-таки доложити праці, щоби ця рамка не була з самих лише недоречностей та анахронізмів” [2, с. 34].

У розв’язці поеми автор переходить до засобу, характерного для кіно: спостереження (в уяві) за героєм, який з’являється на фоні величезної заграви. Одночасно ця заграда стає символічною алюзією до революції, можливо – до червоного прапора.

У „Третій Роті” В. Сосюра зізнається, що „ранній геніальний Тичина був вчителем моєї поетичної юності після Шевченка, Франка, Лесі Українки, Вороного, Чупринки і Олеся”, але, „основне, я вчився у мого народу, як і вчусь у його пісень, то трагічних, то ніжних, то повних такої героїки, що серце захлинається од щастя, що я син такого народу” [13, с. 240]. Однак у творчій спадщині В. Сосюри відбувається ідеологічна трансмутація традиційних домінант і модерністичних прийомів його учителів та парадигми української пісенної творчості, на які він покликається у своїх спогадах.

Отже, можемо зробити висновки, що головними ознаками соцреалізму у В. Сосюри є крайня заідеологізованість творчості, явлена у більшості поем 1920 – 1940-х рр., постійна налаштованість на агітацію і пропаганду, посилена увага до соціально-класових тем і проблем. Письменник досконало оволодів такою визначальною рисою соцреалізму, як камуфлювання: реальної історії революції і 1920-х рр. в Україні в його творах нема. У цьому полягала головна сутність цього літературного методу: закрити перед сучасниками правду історії і сьогодення.

Переважно В. Сосюра тяжіє у ліро-епічних творах до стандартності мислення і оцінок; його поетика невибаглива, художні ідеї неглибокі, характери прямолінійні. Домінантною стає псевдогероїчна риторика, часто публіцистичного і вульгарного забарвлення. Порівняно з лірикою 1920-х рр. поеми автора дуже програють: вони мало оригінальні за формами, малопсихологізовані, трафаретні за проблематикою та ідеями.



В усіх аспектах В. Сосюра творив своїм ліро-епосом визначальні естетичні засади й ідеологеми соцреалізму як лівого, тоталітарного мистецтва. Цей пласт його творів цікавий і важливий як переконливе вираження художнього дискурсу раннього тоталітаризму в СРСР і за багатством тематики вирізняється на тлі тодішньої соціалістичної літератури.

### **Список використаної літератури**

- 1. Геллер Л., Боден А.** Институциональный комплекс соцреализма / Леонид Геллер, Антуан Боден // Соцреалистический канон: [сб. статей] / [под общ. ред. Гюнтера Х., Добренко Е.] – М. : Академический проект, 2000. – [1040 с.]. – С. 289 – 319.
- 2. Зеров М.** Володимир Сосюра – лірик і епік : З приводу роману „Тарас Трясило” / Микола Зеров // Життя і революція. – 1925. – № 9. – С. 30 – 37.
- 3. Радугин С.** Володимир Сосюра. Роман „Тарас Трясило” [рец.] / С. В. Радугин // Рабочий клуб. – 1926. – № 6 – 7. – С. 94.
- 4. Шахівець І.** В. Сосюра. Роман „Тарас Трясило” : [рец.] / І. Шахівець // Культура і побут. – 1926. – № 19.
- 5. Сиротюк М.** Український радянський історичний роман : проблема історичної та художньої правди / Микола Йосипович Сиротюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 396 с.
- 6. Васьків М.** Романні форми в українській літературі 1920 – 30-х років : [монографія] / Микола Степанович Васьків. – Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2009. – 326 с.
- 7. Краснікова В.** Історичний роман у віршах „Тарас Трясило” В. Сосюри / В. Краснікова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : [наук. зб.] : Вип. 1. – Донецьк : Кассіопея, 1998. – С. 63 – 68.
- 8. Кудін О.** Творчість Володимира Сосюри / Олексій Кудін // Сосюра В. Твори : у 3-х томах / Володимир Сосюра. – Київ, 1957. – Т. 1. – С. 5 – 47.
- 9. Гришко В.** Серце „другого Володьки” і заборонена любов / Василь Гришко // Сосюра В. Засуджене і заборонене : [вибране з творів] Володимир Сосюра. – Нью-Йорк, 1952. – С. 7 – 39.
- 10. Історія Русів** ; [укр. пер. І. Драча] ; [передм. В. Шевчука] – К. : Рад. письменник, 1991. – 318 с.
- 11. Сосюра В.** Твори : у трьох томах / Володимир Сосюра. – К. : 1957. – Т. 1. – 511 с.
- 12. Добренко Е.** Метафора влади : Література сталинської епохи в історическом освещении / Евгений Добренко. – Мюнхен : Сагнер, 1993. – 408 с.
- 13. Сосюра В.** Третя Рота : [роман] / Володимир Сосюра ; [упоряд. С. А. Гальченко, В. В. Сосюра ; післям. і прим. С. А. Гальченка]. – К. : Рад. письменник, 1988. – 359 с.

### **Багрій М. Г. Роман у віршах Володимира Сосюри „Тарас Трясило” як зразок становлення канонів соціалістичного реалізму в українській літературі**

У статті на прикладі тексту „Тарас Трясило” В. Сосюри досліджено, як у літературі починають реалізовуватися фактори, що визначають формування і еволюцію соцреалізму, як художній світ

твору пристосовується до ідеологічних завдань. Визначається специфіка соцреалізму як класового мистецтва з притаманними йому особливостями естетичних засад та стильових ознак. Аналізується архітектоніка поеми „Тарас Трясило” та її підпорядкованість ідеології.

*Ключові слова:* соцреалізм, класове мистецтво, світогляд, ідеологія, архітектоніка.

**Багрий М. Г. Роман в стихах Владимира Сосюры „Тарас Трясило” как образец становления канонов социалистического реализма в украинской литературе**

В статье на примере текста „Тарас Трясило” В. Сосюры исследуется, как в литературе начинают реализовываться факторы, определяющие формирование и эволюцию соцреализма, как художественный мир произведения приспосабливается к идеологическим заданиям. Определяется специфика соцреализма как классового искусства со свойственными ему особенностями эстетических засад и стилевых признаков. Анализируется архитектоника поэмы „Тарас Трясило” и ее связь с идеологией.

*Ключевые слова:* соцреализм, классовое искусство, мировоззрение, идеология, архитектоника.

**Bagriy M. G. Novel in verse „Taras Tryasilo” by Vladimir Sosyura as a sample of establishing the canons of socialist realism in the Ukrainian literature**

The subject of research in the article, using as an example the text „Taras Tryasilo” by V. Sosyura, is the initial stage when the factors determining forming and evolution of socialist realism in literature start to be realized, and the artistic world of written work is adapted to ideological tasks. The specific character of socialist realism as a class art with all specific peculiarities of esthetic foundations stylistic features is being formed. The architectonics of the poem „Taras Tryasilo” and its connection with ideology are subjected to analysis.

*Key words:* socialist realism, class art, world view, ideology, architectonics.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 82.091

**Л. М. Базів**

**МАТЕРИНСЬКИЙ ДИСКУРС  
У МЕГАТЕКСТІ  
ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ**

Як літературний промоутер „жінки нового часу” Ольга Кобилянська вдало реалізувала у своїй творчості розмаїту парадигму жіночих типажів, котрі, радикально не визнаючи патріархальності, ревно відстоюючи гідне місце в соціумі, залишаються жіночними і свідомими своєї особливої статевої переваги.

Водночас, її прихід в українську літературу інтенсифікував новий материнський дискурс, оскільки поглибив і психологізував сферу материнства, поступово нівелюючи патріархальні стереотипи, що має найбільший ступінь актуалізації та архетипного оприявлення у художньому просторі творів „Земля”, „За готар”, „Valse Mélancolique”, „Природа”.

Українське літературознавство неодноразово здійснювало спробу інтерпретації важливих віх життя Ольги Кобилянської. Здебільшого це торкалось її особистої рецепції світоглядних постулатів фемінізму та їх інверсії у творчості. Ми пропонуємо поглянути на психосвіт письменниці та осягнути передумови її творчості крізь призму архетипної критики, тобто здійснити умовний зсув дослідження із центрального об’єкта герменевтики (мистецтво „як форма самопізнання світу”) на „периферійний тілесний низ духовного творця” [6, с. 60].

О. Кобилянська походить з незаможної багатодітної родини, яка мала велике господарство, через що письменниці від дитинства доводилось багато і тяжко працювати, а коли захворіла мати, догляд за всім домашнім устроєм впав на плечі молодій дівчини. Діаріуш свідчить, що побутові труднощі не давали вповні реалізувати творчі та інтелектуальні потреби і негативно впливали на душевний стан: „О моє нещасне, скалічене майбутнє! О моє писання! В мене серце розривається, коли я думаю про те, як послідовно робиться все, щоб убити в мені хист” [7, с. 193]. Записи письменниці фактично унаочнюють слушність думки В. Вулф щодо „інтелектуальної свободи жінки”, зокрема письменниці, якій для творчості життєво необхідні прості речі – „матеріальні умови, гроші і власна кімната” [2, с. 104]: „Я плачу з горя і обурення, пишучи ці рядки. Хіба я не маю що їсти й пити? Мені ж добре живеться, то чого мені ще треба? О Боже, мені треба чотирьох стін, шматка хліба, коня і спокою...” [7, с. 125].

Авторефлексії О. Кобилянської засвідчують глибоку пошану та любов до батьків, проте не приховують несвідомого натяку на суттєву відмінність між материнським та батьківським світоглядом і, відповідно,

ставленням до дітей. Спогади з дитинства письменниці унаочнюють позитивну перцепцію матері, яка „була зайнята святим почуванням материнським для дітей”, тоді як батько становить їй певну опозицію: „Він працював від рання до вечора, був строгий, поважний, від дітей вимагаючий” [8, с. 233].

Авторка називає матір „святою мислителькою, з небагатьма словами на чистих своїх устах, котрі не сплямувало... жадне грубе, непорочне слово”, яка мала великий благородний вплив на „умовий й чуттєвий розвій дітей” [8, с. 229], акцентуючи безмежну материнську поблажливість та м’якість до неї: „...Вона все дозволяла. Скільки б я не сиділа над книжками, вона все дозволяла. Любила науку...”. При цьому батько письменниці був іншого складу: „був такий далекий від чогось подібного” [8, с. 233], і навіть коли молодій письменниці доводилось поступатись творчим натхненням і братись до найгрубішої праці, то батько не говорив: „дівче, шкода часу та й тебе до того. Ніколи. Підлогу шурувати і писати – се все одно. В нього се не має вартості” [8, с. 389]. Тонка натура доньки для нього не вартувала багато.

Мегатекст письменниці наскрізно уочевидне юнгівське бачення материнства як найбільш зворушливого і незабутнього спогаду в нашому житті, який є „таємничою причиною розвитку і змін; любов, яка символізує повернення додому, пристанище і тривалу тишу, яка є початок і кінець всього, що існує” [12, с. 229]. Не дивлячись на те, що мати письменниці не була надто побожною, у спогадах дочки її образ ідеалізується і набуває божественних рис: „...мама молилася. Не дивилася на нікого... й не говорила... Була тоді якась така інша, така, як свята” [8, с. 229]. Віра О. Кобилянської у божественність материнської постаті підкріплюється арабським прислів’ям про створення матерів, які є намісниками Бога на землі. Зокрема у новелі „Valse Mélancolique” вустами Софії промовляється народна мудрість, що „Бог сам не міг бути всюди, і тому сотворив матерів” [6, с. 340], ушляхетлюючи загальне материнство. Щоденникові ж записи унаочнюють неосяжну силу дочірньої любові, до конкретної постаті матері, і готовність віддати все задля того, щоб мати була жива: „... Боже, все забери, тільки залиши нам матір, дай їй знову здоров’я” [7, с. 352]. Досліджуючи біографію письменниці, Т. Гундорова зауважила, що матір відігравала у її житті настільки важливу роль, що вона стала для неї майже слугою [3, с. 150].

На думку італійського психолога А. Менегетті, всі діти, особливо найбільш чутливі і розумні, формуються шляхом організмичної семантики материнського ядра, і стають материнською зовнішньою копією, в психології доньки діадичний симбіоз з матір’ю взагалі є визначальним [9, с. 47 – 49]. При цьому акцент стоїть на природній амбівалентності матері саме до доньки, яка породжується первісним уявленням про те, що народитися жінкою – це вже горе, оскільки її „також розчавить цей світ” так само, як це відбулося свого часу з нею. Тобто несвідомо любляча мати програмує доньці песимістичний життєвий

сценарій [9, с. 47 – 49]. Психологічна ампліфікація Ольги Кобилянської, виявлена у щоденниках, які вона почала вести з наймолодших літ, вписуючи в них „не лише всякі „произведенія” денні”, але і все те, що займало її „ум і душу” [8, с. 214], є опосередкованим підтвердженням висновку психолога, оскільки яскраво унаочнює усвідомлення своєї нещасливої долі та стан фрустрації: „А душу мою точить самота. Життя моє страшне. Знать, боги і доля супроти мене завзялись. Нема ніякої надії на кращі часи” [7, с. 188 – 189].

Аналізуючи саморефлексії письменниці крізь постулати аналітичної психології, можемо припуститись думки про визначальний вплив на її індивідуальність материнського імаго – несвідомого прообразу, який визначає направленість сприйняття людиною інших, і водночас, є безумовною складовою людських комплексів. Саме імаго матері означає вроджену тенденцію дитини організовувати свої переживання раннього періоду, коли вона беззахисна, навкруги позитивного і негативного полюсів, провокуючи девіантність психологічних станів. Мегатекст О. Кобилянської унаочнює їх певні ознаки – від усвідомлення і утвердження своєї несхожості, особливості у найвищому сенсі цього слова: „Господь покарав мене, дав мені серце, сповнене любові, незвичайне Серце” [7, с. 34], до проявів невпевненості та побоювання від репрезентації себе перед іншими: „Люди добрі, що читатимете все це, не дорікайте мені, що мої думки й почуття повні вічного смутку. Що я вдію... Коли б ви могли зазирнути в моє серце... Ні, все ж таки ви нічого не збагнули б” [7, с. 58]. В означену канву вплітаються рядки ще одного з листів О. Кобилянської, які містять наступне: „Хвилями здаєсь мені, що в мені живе ще якийсь друге „я”, ліпше, тонше; і що я мушу коритись і терпіти задля нього, немов та мати за свою дитину. Мушу його берегти і кормити, щоб не згинуло, а з ним і я” [8, с. 279]. Тобто відбувається імпліцитна самоідентифікація з матір'ю, експліцитно ж оприявнюється „друге я” – що тлумачиться як образ „душі”, який за К.-Г. Юнгом є похідним від материнського імаго, або „символічним визначенням суми libido, ще застряглому в материнському імаго” [13, с. 279].

Т. Гундорова визначає материнський образ в творчості Кобилянської „архетипним для осмислення „природних” і „обраних” ідентифікацій жінки”, та наголошує, що письменниця віддавала „особливу культурну роль матері („Справдешної Марії”) не лише у власному житті, але також у вихованні дітей „чесними людьми і громадянами” держави [4, с. 10].

Українське літературознавство (В. Агеєва, Є. Баран, С. Богдан, Т. Гундорова, Н. Зборовська, Л. Мірошніченко) неодноразово намагалось осмислити передумови схильності О. Кобилянської до дружби з жінками (С. Морачевською, Лесею Українкою), пояснюючи це по-різному: від феміністичного світогляду до прихованої бісексуальності. Підставами для таких висновків слугували відверті щоденникові записи, листи: „Я би так дуже хтіла мати тут лише одну

значну жінку, дуже інтелігентну, з чуттям, і щоб була доброго серця і без „жовчі”, і приставати з нею. Лише одну-одніську” [7, с. 342] і непоодинокі літературні рефлексії, що оспівують інтимну жіночу дружбу: „...я любила її безгранично, пристосовувалася до неї без надумування, і, мов та ріка, пліла я спокійно виробленим нею руслом, щоб знов, як ріка, згубитися, може, і з іншими такими, як я, в житті, як у морі...” („Valse Mélancolique”) [6, с. 316].

Досліджуючи філософію людського кохання, М. Бердяєв виявив, що будь-якій людській істоті притаманна натуральна, хоча і видозмінена, бісексуальність, яка за своїм змістом наближається до андрогонізму, набуваючи свого надприродного, містичного змісту. На його думку, „кожна клітина людської істоти андрогінічна, несе в собі відблиск природи божественної. І поєднання чоловічого і жіночого має бути глибинним, не поверховим. Остаточна таємниця буття андрогінічного ніколи не буде повністю розгадана в межах цього світу” [1, с. 149], тож листування Ольги Кобилянської з Лесею Українкою, може бути своєрідним несвідомим виявом андрогінічності особистостей дописувачок.

Крім епістолярію, проекція материнського імаго унаочнюється в художньому світі письменниці, вустами літературних героїнь промовляються особисті речі, які є задзеркаллям авторського психосвіту: „Вона панувала наді мною, мов над якою підданою, і хоч я могла розпоряджувати своєю волею так вповні, як вона, і супротивитися їй, – я, проте, не чинила сього ніколи. Мене не боліло те підданство під її вдасть; сила якоїсь відпори не прокидалася в мені ніколи” („Valse Mélancolique”) [6, с. 316]. Подібні рефлексії можуть розглядатись як підсвідоме бажання опинитись під символічною материнською опікою і підкоритись її владі, а також своєрідною інверсією теорій раннього К. -Г. Юнга, зокрема його визначення щодо імаго, яке функціонує подібно очікуванням чи фільтру, через який сприймаються окремі категорії людей і визначає поведінку відносно інших, визначаючи те, як ці люди будуть сприйматись індивідом. Проекція материнського імаго та втрата реальної матері, стало поштовхом до життєво необхідного прагнення знайти розумну, гарну, благородну жінку-подругу.

Водночас епістолярій О. Кобилянської є екстеріоризацією ще одного несвідомого психологічного аспекту – прихованої драми бездітності, що неодноразово з’являється на сторінках щоденника, в якому простежуються лейтмотивні бажання мати родину та дітей: „Бувають хвилини, коли мені хотілося б мати дитину. Мені здається, що треба впасти на коліна й благати в Господа, щоб він дав мені її” [7, с. 75], а рядки: „Я... я дуже, дуже хотіла б вийти заміж за Геня” [7, с. 27], або „Якщо я не вийду заміж за українця, то буду пропаща, бо нічого не зумію для своїх зробити, навіть мої діти не зможуть стати українцями...” [7, с. 58] виразно вказують, що авторка гостро реагує на неможливість реалізувати себе соціально та емоційно [10, с. 140].

Рецепція міжстатевих відносин та емоційне примирення зі своєю долею вкладається у уста Ганнусі з новели „Valse Mélancolique”, яка пристрасно промовляє феміністичні постулати: „... незамужня жінка – то не предмет насміху й пожалування, лише істота, що розвинулася неподілено. Значить: не будемо, приміром, жінками чоловіків або матерями, лише самими жінками” („Valse Mélancolique”) [6, с. 315], сублімуючи свою любов на мистецтво, радо жертвуючи сімейним і материнським щастям, широко протестуючи проти того, щоб заглушити в собі „той світ, щоб жити лише для одного чоловіка і для самих дітей” („Valse Mélancolique”) [6, с. 325]. Позиція героїні унаочнює психологічні висновки А. Менегетті, відповідно з якими, сім'я являє собою „відносну, але не абсолютну мету. Абсолютна мета природи людини є у тому, щоб стати особистістю. На перше місце ставиться реалізація душі, а таким чином в більшості випадків в тіні сім'ї жінка ховає свої глибинні проблеми” [9, с. 47], хоча, на переконання психолога, більшості жінок необхідний цей „театр”, в якому вони повинні наслідувати зазначений сценарій, і заради вірності ролі жінка „здатна зрадити своїм об'єктивним інтересам” [9, с. 47]. Радикальність поглядів на материнство, як пережиток колишніх часів, не завадила Ганнусі репродуктивно реалізуватись і по трьох роках перебування в Італії привезти з собою „прекрасного дволітнього хлопчину, темного, мов із бронзи, з її очима” („Valse Mélancolique”) [6, с. 349]. І якщо для дитини в її житті місце знайшлося, то для чоловіка – ні, вона лишилась вірною ніцшеанським поглядам: „...хлопець – мій. Я заробляю сама на нього, і він – мій. Ніхто не має права до нього, окрім мене” („Valse Mélancolique”) [6, с. 349].

Мегатекст письменниці активно інверсує погляди А. Шопенгауера щодо існування духу роду, який через „любовні справи” керує почуттями і вчинками людей, маючи на меті лише одне – створення нового покоління.

Філософ вважає, що кожному „визначеному чоловікові повинна краще всього підходити одна визначена жінка, і критерієм для цього є „те дитя, яке вони мають народити” [11, с. 104], що у всій повноті реaktуалізовано у художньому світі О. Кобилянської. Якнайширше це увиразнюється в новелі „Природа”, коли після зустрічі з „червоноволоосою відьмою” молодий гуцул перестає керуватись власним еством, воліючи лише одного – поєднатись з визначеною для нього жінкою: „Як він її любить, як тужить за нею! Він хворий із туги, йому хочеться плакати, як хлопцеві, вбив би її з гніву, що її не має? Чому він її не здибає ніде? Чому?” („Природа”) [6, с. 311]. Збереження родового типу спонукало і дівчину до переживань аналогічних психологічних трансформацій, вона почала реагувати на „...Щось притягуюче, силуєче, щось таке, що збудило її увагу” („Природа”) [6, с. 292], а коли „він до неї притулився, здавалося їй, мовби щось нерозгадне, мов електричний тік перейшов від нього до неї, і тисячу пламенів бухнуло на неї” („Природа”) [6, с. 305]. Кульмінаційний сплеск статевої прихильності,

що має перерости в родову пристрасть і, згідно з А. Шопенгауером, реалізуватись в спільній дитині, завуальовано унаочнюють наступні рядки: „Лице він страшно ховав у фалди її сукні й поволі та сильно тяг до землі. Вона втратила свою волю...” („Природа”) [6, с. 305]. Загалом манера письменниці була позначена особистісним неприйняттям патріархальної моделі сприймання жінки, що було обумовлено специфікою її психоструктури. Разом із тим амбівалентність материнського комплексу виявилися в авторській запрограмованості на драматичне переживання власної жіночої природи, песимістичному сприйнятті своєї нещасливої долі. Як засвідчує епістолярій і щоденник О. Кобилянської, процес її індивідуалізації відбувався під впливом материнського імаго, що виявилось в формуванні образу „другого Я” – образу душі авторки, яка знаходиться в полоні підсвідомого – Великої Матері. У художньому світі його проєкція реалізується в образах героїнь, які розкривають потаємне авторського „Я” – неусвідомлених поривань і переживань, прагнення опинитися під захистом матері, знайти психологічний захист в її символічному „лоні”, символічним втіленням якого стала розумна, гарна, благородна жінка-подруга („Valse Mélancolique”).

Комплекс нереалізованого материнства О. Кобилянської в художній практиці виявилися у мотивах сексуальної абстиненції, яка сублимується на творчість („Природа”), у рецепції міжстатевих відносин та примирення із власною долею – бути самотньою („Valse Mélancolique”). З’ясовано, що феміністичний дискурс прози авторки був обумовлений її особистісною психологічною колізією зіткнення свідомого і несвідомого (материнського архетипу) у її психоструктурі.

### **Список використаної літератури**

- 1. Бердяев Н. А.** Эрос и личность : Философия пола и любви / Бердяев Николай Александрович. – СПб. : Издательский дом „Азбука-классика”, 2007. – 224 с.
- 2. Вулф В.** Власний простір / Вірджинія Вулф. – Київ : Альтернативи, 1999. – 111 с.
- 3. Гундорова Т. І.** Неоромантичні тенденції творчості Ольги Кобилянської (До 125-річчя з дня народження) / Гундорова Тамара Іванівна // Радянське літературознавство. – 1988. – № 4. – С. 32 – 42.
- 4. Гундорова Т. І.** *Femina Melancholica* : Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Гундорова Тамара Іванівна – Київ : Критика, 2002. – 272 с.
- 5. Зборовська Н. В.** Психологічний аналіз і літературознавство: [посібник] / Ніла Вікторівна Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
- 6. Кобилянська О. Ю.** Земля : [повість, оповідання] / Ольга Юліанівна Кобилянська. – Харків : Фоліо, 2008. – 351 с.
- 7. Кобилянська О. Ю.** Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади / Ольга Юліанівна Кобилянська. – К. : Дніпро, 1982. – 352 с.
- 8. Кобилянська О.** Твори: В 5 т. – Т. 5. – Київ : Держлітвидав України, 1962 – 1963. – 768 с.
- 9. Менегетти А.** Жінщина третього тисячеліття / Антонио Менегетти. – М. : ННБФ „Онтотпсихологія”, 2002. – 328 с.
- 10. Павлишин М.** Мені не



соромно отворити уст про мої чувства : Неопубліковані листи Ольги Кобилянської до Осипа Маковея / Марко Павлишин // Сучасність. – 2003. – № 2. – С. 127 – 143. **11. Шопенгауер А.** Метафізика половой любви / Артур Шопенгауер ; [пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда]. – СПб. : Издательский дом „Азбука-классика”, 2008. – 224 с. **12. Юнг К. Г.** Душа і міф : шість архетипів / Карл Густав Юнг. – К. : Державна бібліотека України для юнацтва, 1996. – 384 с. **13. Юнг К. Г.** Либи́до, его метаморфозы и символы / Карл Густав Юнг. – СПб. : Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. – 416 с.

#### **Базів Л. М. Материнський дискурс у мегатексті Ольги Кобилянської**

У статті комплексно досліджено авторську перцепцію материнства у мегатексті Ольги Кобилянської крізь призму материнського домінування у її несвідомому. Проаналізовано ступінь материнського впливу на формування її психосвіту та оприявлення материнського дискурсу у творчості. Аналізується функціонування та трансформації материнського імаго в структурі текстів літературних творів О. Кобилянської. Досліджено комплекс нереалізованого материнства О. Кобилянської, який в художній практиці актуалізується у мотивах сексуальної абстиненції, а також у рецепції міжстатевих відносин та примирення із власною долею – бути самотньою. З'ясовано, що феміністичний дискурс прози авторки був обумовлений її особистісною психологічною колізією зіткнення свідомого і несвідомого (материнського імаго) у її психоструктурі.

*Ключові слова:* материнський дискурс, амбівалентність, мегатекст, імаго, психосвіт, психоавтобіографізм, перцепція.

#### **Базив Л. Н. Материнский дискурс в мегатексте Ольги Кобылянской**

В статье комплексно исследуется авторская перцепция материнства в мегатексте Ольги Кобылянской через призму материнского доминирования в ее подсознательном. Анализируется степень материнского влияния на формирование ее психомира и актуализации материнского дискурса в творчестве. Анализируется функционирование и трансформации материнского имаго в структуре текстов литературных произведений О. Кобылянской. Исследуется комплекс нереализованного материнства О. Кобылянской, который в художественной практике актуализируется в мотивах сексуальной абстиненции, а также в рецепции межполовых отношений и покорение собственной судьбе – быть одинокой. Определено, что феминистический дискурс прозы писательницы был обусловлен ее личностной психологической коллизией столкновения сознательного и подсознательного (материнского имаго) в ее психоструктуре.

*Ключевые слова:* материнский дискурс, мегатекст, имаго, психомир, психоавтобиографизм, перцепция.

**Baziv L. M. Maternal discourse in megatext O. Kobylyanska'**

Author investigates thoroughly the perception of maternity in the O. Kobylyanska' megatext in the light of mother's domination inside her subconscious. Author analyses the degree of maternity influence on formation of her psychoworld and manifestation of the maternity discourse in her texts. Author investigates perception of maternity, functioning and transformation of mother's imago in O. Kobylyanska' literary texts. The complex of Olga Kobylyanska's unrealized maternity is investigated. Detected that her feminist discourse based on conflict of her consciousness and subconsciousness (maternal imago) into her psychological structure.

*Key words:* maternal discourse, ambivalence, megatext, imago, psychoworld, psychoautobiographysm, perception.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 – 6.09 Галан

**I. Є. Бойцун**

**ОБРАЗИ ПРЕКРАСНОЇ ДАМИ ТА ЦАРИЦІ ЗЛА  
В НОВЕЛАХ АНАТОЛЯ ГАЛАНА**

Людство від часу усвідомленого сприйняття дійсності перебуває в пошуках відповіді на питання: що собою являє жінка? Залежно від суспільної організації її боготворять (за часів матріархату) або, навпаки, доводять присутність темної суті, уособлення сил зла (у патріархальному суспільстві). Релігійна ідеологія (іслам, християнство тощо) ствердила верховність правління чоловіків в суспільстві, що сформувало думку про їх першість. Біблійний міф про гріхопадіння затвердив судження про підступну природу жінки. Як не дивно, на противагу релігійному догмату саме жінка поставала об'єктом поклоніння митців, про що свідчать скульптура Венери Мілоської, картини „Мона Ліза” („Джоконда”) Леонардо да Вінчі, „Сікстинська мадонна” Рафаеля Санті тощо.

Традиційно у творах художньої літератури жіночі образи трактувалися з погляду чоловіків, які намагалися створити стереотипи жінок і подати власну інтерпретацію їхньої поведінки, що не відповідало

реальності. Не випадково Вірджинія Вульф зауважила, що, „якби жінки існували лише в літературі, написаній чоловіками, їх можна було б уявити собі як осіб дуже важливих, дуже різних, героїчних і розумних, розкішних та огидних, нескінченно прекрасних і вкрай бридких, так само великих, як і чоловіки, або навіть більше. Але це – жінка в літературі. Фактично, як свідчить професор Тревелян, вона була бита й замкнена в кімнаті” [1, с. 42].

Саме з такої точки зору постають перші образи жінок в українській літературі у творах Івана Котляревського та Григорія Квітки-Основ'яненка. І Наталка Полтавка, і Маруся, і Ївга повинні були відстоювати власне право на щастя в патріархальному суспільстві. Микола Костомаров у статті „Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке” подав характеристику психологічних типів українок: „Козир-дівка” знакомит вас с другою стороною женского малороссийского мира; здесь тоже народное чувство, но уже при других явлениях и в другом характере. Оно не исчезает в мечтательности, и душа, наполненная им, не делается преждевременною его жертвою; напротив, чем более оно объемлет ее, тем сильнее побуждает к деятельности и ведет не к смерти и разрушению, но к жизни. Ёивга такая же чистая малороссиянка, но совершенно противоположная Марусе....Если Маруся может служить типом малороссиянки под влиянием судьбы, то Ёивга есть та же малороссиянка в нормальном состоянии, то есть такова, какою ей быть должно при ее характере, при свободном развитии ее способностей...” [2]. Микола Костомаров помітив наявність двох психологічних типів: жінки-борця й жінки-берегині.

Натомість сучасний психолог І. Кукуленко-Лук'янець, розглянувши жіночі образи творів Марка Вовчка, Панаса Мирного, Ольги Кобилянської, констатує наявність і третьої грані особистості жінки: „Загалом можна виділити три основні групи жінок у своїй спроможності до побудови власного життєвого простору:

- 1) жінки з великою здатністю до творення світу навколо себе;
- 2) жінки пасивні, індіферентні, схильні довіритися долі і не прикладати вольових зусиль для отримання необхідних їм змін у житті;
- 3) жінки з вираженою деструктивною тенденцією, часто спрямованою на саморуйнування.

До першої групи належать жінки андрогенного типу особистості, до другої – жінки, в яких переважають фемінні ознаки. Тенденція до саморуйнування, найімовірніше, формується у ранньому дитинстві, витісняється на несвідомий рівень та проявляється протягом усього життєвого шляху людини” [3, с. 554]. Здатність до руйнування, найчастіше, і подається чоловіками як конструктивна складова природи жінки.

Як бачимо, проблема характеристики психологічних типів жінок, представлених у творах української літератури, актуальна в сучасній науці.

Метою дослідження є розкрити багатовекторність образів Прекрасної Дами і Цариці Зла в новелах „Чарівна дружина”, „Помста”, „Черешневий сон” і „Гра” представника літератури української діаспори Анатолія Галана, показати через сприйняття героя-наратора жінку-Мадонну й жінку-Демоницю, простежити алузії на інші твори літератури.

Спадщина письменника є маловідомою в Україні. Досліджували твори Анатолія Галана такі літературознавці, як Г. Шевчук, В. Сварог, В. Чапленко, Ю. Тис, Ю. Мовчан, К. Кошарська, Д. Нитченко, проте статті мали переважно біографічно-публіцистичний характер і друкувалися в закордонних виданнях. В українських енциклопедичних виданнях: Українська Літературна Енциклопедія в 5 т. / за ред. І. О. Дзевєріна (К., 1988); Літературознавча енциклопедія у двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів (К., 2007), – письменник не згадується.

Діаспорні дослідники прози Анатолія Галана констатували її оригінальність, злободенність проблематики, жвавість оповіді. Літературознавець Богдан Романенчук зауважує: „Історії ті, як він каже, не видумані, а взяті з життя („знімки з живого життя”, „невигадане”, „розмова з минулим” ), але для читача це й немає особливого значення, бо він тим і не буде цікавитися, котрі вигадані, а котрі правдиві були колись, для нього засадниче значення має те, як вони розказані, цікаво чи нецікаво. Можна без перебільшення сказати, що Галан розповідає цікаво. Майже всі його оповідання починаються з випадку, звичайного або незвичайного, більше або менше переконливого, часом навіть не зовсім імовірного, але він уміє розповідати легко, природно і читач сприймає саму подію як зовсім імовірний факт. Проте, оповідання його роблять враження, наче б були написані в поспіху, наче б авторові хотілося якнайскоріше розказати історію й іти далі, до другої, тому читач читає їх як свого рода мигавки й немає часу познайомитися як слід з персонажами, а вони все таки в творі головне. Тому враження лишається таке, що автор і не дуже дбав про постаті, йому більше хотілося розказати саму подію чи пригоду” [4, с. 321].

Дослідник трактує фрагментарність викладу в новелах Анатолія Галана як певний недолік стильової манери, проте він не враховує того факту, що новели письменника написані в імпресіоністичній стильовій манері. Герої творів митця перебувають у пошуках гармонії. У їхньому уявленні гармонійним повинно бути все: суспільство, стосунки, зовнішня і внутрішня краса людини. Ідеалом жінки постає для героя-оповідача Славка в новелі „Чарівна дружина” Марія Лебідь. Навіть її прізвище доповнює характеристику героїні, котра асоціювалася з гордим і прекрасним птахом: „Муся розквітала з кожним днем. Висока, ставна, бездоганна у фізичній своїй будові, без жодної видимої чи захованої хиби” [5, с. 24]. Образ доповнює невеличка деталь: „Вона мала чоловіка – відповідального урядовця – і мала коханця, дуже обдаровану людину, мого приятеля” [5, с. 23]. Відчувається таємна закоханість Славка в

Марію. Він не сприймає її як земну жінку, для оповідача це Земна Мадонна, ім'я якої Марія: „Я не бажав близькості з нею. Вона була прекрасна, наче витвір славетного скульптора, нею можна було милуватись, як досконалим зразком краси, але в глибоких здалеку очах-озерах виднілося дно і... я розумів свого приятеля” [5, с. 26]. Образ Прекрасної Дами виникає в уяві людей на противагу потворній дійсності, у жорстоку добу Середніх віків: „У часи страшних кровопролиттів, грубих, майже звірячих поривів тіла, нестримної жорстокості навіть верхівки суспільства, до якої відносимо найбільш освічену і виховану еліту – обдарованих талантами представників дворянства, – Сили Провидіння зуміли спонукати поетів витворити бодай уявний, але високий і чистий образ Жінки, який за досить короткий історичний час облагородив кровожерлих рицарів і погрузлих у злочинах ініціаторів інквізиції та хрестових походів аж настільки, що в католицизмі найвищим еталоном Прекрасної Дами стала Діва Марія і такою залишається й досі” [6, с. 121]. Чоловіком Марії Лебідь був колишній матрос на прізвище Гайдай. Він воював під час громадянської війни і за заслуги перед революцією отримав посаду в невеличкому містечку. Щира душа, Гайдай, одружився з нею, не зважаючи на походження, дитину, бо вона для нього, як і для оповідача, була уособленням Діви Марії. Але жінці було цього замало: вона бажала володіти людським душами і, де б не з'являлася, лишала після себе розбиті серця чоловіків. За зовнішньою красою Марії Лебідь приховувалася мстива натура. Звикла до обожнювання чоловіками жінка не могла сприйняти відмови. На Славка вона дивилася як на чергову жертву, не розуміючи чистоти його почуттів: „І тут я зрозумів усе. І напад на чоловіків, і нервові її „без рук”, і тепер оце запрошення. Це була помста, дрібна помста жінки за те, що її випадкова примха не впала одразу навколішки, не стала слухняним цуциком” [5, с. 31]. Сили зла „вдалися до мімікрії, почали маскуватися під існуючі ідеали, під вироблені еталони жіночої краси, уже звичні й близькі митцям, а тому такі, що не викликали підозри і намагання вести себе обачно” [6, с. 121]. Жінка-Демониця, Цариця Зла, репрезентована в новелі, не здобуває перемоги над душею закоханого оповідача, який вчасно усвідомлює її сутність: „Але я цуциком не став. Біс його знає, яка сила відштовхувала мене від Мусі. Не було жодної заборони, було тільки чекання упевненої в своїй владі жінки, і ця упевненість породжувала протест, більший за незалежне, окреме в своїй суті, прагнення крові...” [5, с. 27].

Антиподом Марії Лебідь виступає Віруся-Рижуля з новели „Черешневий сон” Анатолія Галана. Оповідач згадує минуле, яке здається йому сном із присмаком черешні. Крізь марево років образ дівчини вимальовується як найсвітліший момент життя героя: „Боже, як гарно жити на землі! Ранок такий свіжий і прозорий, сон такий легкий і міцний. Мені сниться дівчина, що виполує бур'ян і натомість насаджує ніжні, чарівні, пахучі квіти” [5, с. 39]. Досвідчений, дорослий чоловік оберігає спокій Вірусі-дитини, яка любить слухати казки, довірливо кладе голову

на плече, прагне бути поряд із коханим. Образ дівчини доповнюється деталями портрета: „Рижуля... А втім, це тільки пестливе прозвисько. Волосся у неї світло-каштанове, майже русяве, воно злегка кучерявиться і ледве дістає до комірка сукні. Це мода сучасності, хоч тут надзвичайно пасували б коси” [5, с. 37]. Не випадково іде уточнення стосовно кос, бо символом дівочої краси в українців є коса.

Літературознавець О. Блохин-Сулима, визначаючи специфіку новели, наголошував на особливості художнього образу: „Мистецький образ, закладений в новелі, мусить бути настільки універсальний, що має так чи інакше заторкати струни душі читача, розбуджувати в ньому ті чи інші аналогії з його власного життя, в новелі читач має немовби знайти самого себе, якусь частку своїх переживань і життєвого досвіду, лише піднесених на щабель тієї ідеальної інтенсивності, яка ушляхетнює самого читача, витончує комплекс його суб'єктивного „я” [7, с. 7 – 8]. Почуття закоханих освячені сонцем: „Сонце сліпить очі, лізе за сорочку, гарячить шкіру. Нічого! Від сонця не треба ховатись. У ньому життєдайна сила і ліки від багатьох спокус” [5, с. 40]. Оповідач відмовляється від щастя з коханою. Його вабить мандрівка, але через багато років герой усвідомлює власну помилку, бо такої, як Рижуля, не знайшов.

У новелах „Чарівна дружина” і „Черешневий сон” Анатолія Галана представлено образ Прекрасної Дами (Рижуля-Віруся) та її антипод – Велику Блудницю, Царицю Зла (Марія Лебідь). Уособлення ідеалу жінки можна зустріти лише в селі, на природі, натомість підміна завжди відбувається в місті: „Ризик підміни предмета обожнювання для митця різко збільшувався, якщо автор жив не на лоні природи, а у великому місті, адже мегаполіс завжди є магнітом, який притягає й акумулює негативну енергію” [6, с. 123]. Розуміння природи чарівної жінки Марії Лебідь Славком відбувається на морі, де герой проходить процес очищення. Діями Марії рухало прагнення володіти чоловіками, нав'язувати їм власну волю, але Гайдай розумів дружину і не ревнував до інших. Вчинок героїні новели „Помста” Ліди пояснити складно. Традиційний казковий сюжет оповідає про щасливе життя бездітної подружньої пари. Сюжетні колізії новели нагадують поетику казки навпаки: „Минуло п'ять років подружнього життя, але й досі непізнаний, якийсь загадковий він чоловік. Ще коли залицявся, здавалось, осягнула, проникла в людську душу, сподобала...” [5, с. 33]. Несподіваний любовний трикутник і „людське співчуття” спричиняють трагедію. Зраджений чоловік жорстоко помщається Ліді: чіпляє в коридорі на стіні рамочку з трьома карбованцями. Саме стільки заплатив коханець-технік Стеценко за ніч з його дружиною. Поведінка жінки не вписується в традиційний образ Блудниці, оскільки нею керувало не бажання володіти душами людей, а бажання бути щасливою. Самотність, байдужість до її переживань чоловіка і привело до гріхопадіння. Це тип Марії-Магдаліни, яка щиро розкаюється за скоєні гріхи й готова їх

спокутувати, навіть ціною власного життя: „Кидалась до ранку без сну, з палаючими щоками, самотня, збезчещена, наче забруджена в щось гидке, чого ніколи не можна відмити” [5, с. 36].

У суспільстві, де здійснюється підміна моральних цінностей, відповідно спостерігається й заміна ідеалів. Ірраціональність радянської дійсності окреслюється в новелі „Гра” Анатолія Галана. Первинність бюрократичних принципів позначається наступним фактом: „Власне, це була бригада по обстеженню культурно-побутових умов робітництва, яку вирядив ЦК Професійної Спілки. Бригада відвідувала робітничі житла, їдальні, червоні кутки, щось занотовувала в блокноти, а зрештою нудилася. Вона добре знала, що нічого в тих умовах не зміниш і не покращиш...” [5, с. 43]. До складу бригади входило троє чоловіків і жінка, товаришка Клава. Одразу запрошується аналогія до новели Миколи Хвильового „Кіт у чоботях” про роль окремих людей, „муралів революції”, у будівництві нового життя. І, якщо товариш Жучок була невибаглива у своїх мріях, то товаришка Клава знала собі ціну: „Партійка, але елегантна, з приємними манерами, і сама принадна, як гріх. Сині великі очі, природно – червоні уста, тіло як у статуї. Пробували на дозвіллі залицятись – відсторонили...” [5, с. 44]. Героїня нагадує Снігову Королеву з холодним серцем, для якої на першому місці розрахунок. Тому і болісно реагувала на програш у грі: „У Клави самолюбство на першому пляні. І хочеться відігратись, хочеться ухопити за чуба оте картьярське щастя і повернути його обличчям до себе...”

Майже божевільно блищать великі сині очі, рум’янець відступив від щік, пошерхли губи. І гарна, і разом з тим негарна ця охоплена газартом жінка” [5, с. 46]. Перед читачем постає ще одна маска Цариці Зла: за прекрасною зовнішністю якої ховається темна натура. Жінка-Демониця пристосувалася до умов і очікує на жертву, бо з її даними Клава може розраховувати не менш як на наркома.

Таким чином, можна констатувати присутність в новелах Анатолія Галана образів Прекрасної Дами і Цариці Зла. Жінка як ідеал постає на фоні природи, де інфернальні сили не мають влади. Цариця зла вдається до маскування, приховуючи під чарівною зовнішністю свою суть. Натомість з’являється і образ Блудниці, яка розкалася, – Марії-Магдалини. Письменник звертається до християнської моралі: якщо хтось зійшов зі шляху істинного, то не менш винен той, хто підштовхнув. Провина за зраду дружини в новелі „Помста” лягає і на чоловіка. Образи Прекрасної Дами та метаморфози Цариці Зла у творах українських письменників майже не досліджені, що вбачається нами перспективним напрямом сучасного літературознавства.

#### **Список використаної літератури**

**1. Вулф В.** Власний простір / Вірджинія Вулф ; пер. Я. Чердаклі. – К. : Альтернативи, 1999. – 111 с. **2. Костомаров Н.** Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке

[Електронний ресурс] / Н. Костомаров. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/kostomar/kos12.htm>. **3. Кукуленко-Лук'янець І. В.** Психологічний образ жінки в українській літературі / І. В. Кукуленко-Лук'янець // Зб. наук. праць Кам'янець-Подільського нац. ун-ту імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г. С. Костюка АПН України / За ред. С. Д. Максименка, дійсний член АПН України, доктор психол. наук, професор (відповідальний редактор); Л. А. Онуфрієвої, кандидат психол. наук, доцент (відповідальний секретар). – Вип. 8. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. – С. 546 – 554. **4. Романенчук Богдан.** Азбуковник. Енциклопедія української літератури / Богдан Романенчук. – Філадельфія : Київ, 1973. – Т. 2. – 536 с. **5. Галан А.** Новели / Анатоль Галан // Березіль. – 2012. – № 9 – 10. – С. 22 – 47. **6. Слоньовська О.** Слід невловимого Протея (міф України в літературі української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття) : [монографія] / Ольга Слоньовська. – Івано-Франківськ : Наукове видавництво „Плай”; Коломия : Видавничо-поліграфічне товариство „Вік”, 2007. – Вид. друге. – 660 с. **7. Сулима-Блохин О.** Квітка і Куліш основоположники української новели / О. Сулима-Блохин. – Мюнхен, 1969. – 104 с.

**Бойцун І. Є. Образи Прекрасної Дами та Цариці Зла в новелах Анатолія Галана**

У статті розкрито багатовекторність образів Прекрасної Дами і Цариці Зла в новелах Анатолія Галана, показано через сприйняття героя-наратора жінку-Мадонну й жінку-Демоницю, простежено алузії на поетику казки, новелу „Кіт у чоботях” Миколи Хвильового. У новелах „Чарівна дружина” і „Черешневий сон” Анатолія Галана представлено образ Прекрасної Дами (Рижуля-Віруся) та її антипод – Велику Блудницю, Царицю Зла (Марія Лебідь). Тип Марії Магдалини представляє Ліда з „Помсти”. Товаришка Клава (новела „Гра”) є ще однією маскою Цариці Зла.

*Ключові слова:* маска, вічний образ, новела, жінка, мімікрія.

**Бойцун И. Е. Образы Прекрасной Дамы и Царицы Зла в новеллах Анатолия Галана**

В статье рассматривается многовекторность образов Прекрасной Дамы и Царицы Зла в новеллах Анатолия Галана, показано через восприятие героя-наратора женщину-Мадонну и женщину-Демоницу, прослежено аллюзии на поетику сказки, новеллу „Кот в сапогах” Николая Хвильового. В новеллах „Очаровательная жена” и „Черешневый сон” Анатолия Галана представлены образ Прекрасной Дамы (Рижуля-Веруся) и ее антипод – Великая Блудница, Царица Зла (Мария Лебедь). Тип Марии Магдалины представляет Лида с „Мести”. Товарищ Клава (новелла „Игра”) – еще одна маска Царицы Зла.

*Ключевые слова:* маска, вечный образ, новелла, женщина, мимикрия.



**Boysun I. E. Images of the Great Lady and Queen of the Evil in Anatole Galan's short stories**

In article the mnogovektornost of images of the Great Lady and the Queen of the Evil in short stories of Anatole Galan is considered, it is shown through perception of the hero-naratora the Woman Madonna and Woman Demonitsu, it is tracked hints on fairy tale poetics, the short story „Cat in Boots” of Nikolay Hvilevogo. In short stories „Charming Wife” and „Cherry Dream” Anatole Galan are presented an image of the Great Lady (Rizhulya-Verusya) and her antipode – the Great Loose woman, the Queen of the Evil (Maria Lebed). Maria Magdalini's type represents the Lead from „Revenge”. The comrade the Klava (short story „Game”) – one more mask of the Queen of the Evil which adapted to conditions and expects the victim.

*Key words:* mask, eternal image, short story, woman, mimicry.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2-94.09+929 Іваничук

**А. О. Галич**

**ПОРТРЕТ У МЕМУАРНИХ ТВОРАХ РОМАНА ІВАНИЧУКА**

Зображення зовнішності героя є вагомою складовою будь-якого художнього тексту. Портрету належить особлива роль в палітрі зображувальних засобів, якими користується письменник. У художньому творі портрет ніколи не зможе мати власну, цілком відмінну від героя долю. Кожна портретна деталь (вираз обличчя, блиск очей, зачіска, міміка, жести, посмішка тощо) завжди переплетені з внутрішнім світом героя. Портрет є джерелом спостережень безпосередньо пов'язаних зі специфікою творчого процесу. Портретування в художній літературі стало предметом студій К. Сізової [1], Н. Демчук [2], Е. Костюк [3], І. Семенчук [4], Г. Сириці [5]. Однак досі не має наукових праць, у яких би вивчалися особливості портретування в мемуарній літературі. Ніхто ще не писав під таким кутом зору й про спогади Романа Іваничука. Тому вивчення підходів до відтворення портретів реальних особистостей у мемуарах Р. Іваничука є актуальним.

Мета даної праці полягає в з'ясуванні особливостей портретування в мемуарному доробку 90-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. цього письменника. Для аналізу автор обирає мемуарні твори

Р. Іваничука „Благослови, душе моя, господи...”, „Дороги вольні і невольні”, „Нешоденний щоденник”.

К. Сізова слушно зазначала, що „використання певного виду портрета, зміни портретної техніки, безумовно, визначаються ідейно-творчим задумом письменника, його стилем, естетичною позицією в цілому” [1, с. 32]. Портрет у мемуарному тексті є однією з його складових, що дають підстави говорити про творчу індивідуальність письменника, особливості його естетичного мислення. Відтворення портрету в текстах мемуарних творів Р. Іваничука завжди відбиває авторське бачення постаті реального героя та його оцінку з позицій часу, у який писалися спогади.

Портрети реальних людей, що супроводжували майбутнього письменника в дитячі роки, у мемуарах Р. Іваничука містять романтичні елементи. Простежимо це на прикладах портретних характеристик батька та матері автора спогадів. У спогадах Р. Іваничука „Благослови, душе моя, господи...” ми бачимо такий портрет батька: „Батько завжди вставав досвіта і йшов у поле. Коли ми будилися, він, такий ошатний і елегантний у школі, вертався додому в заглинених і заросених старих штаних, обвіяний м'яким духом жита, солодким запахом кукурудзяного прядива, п'яним конопляним дюком – щасливий і святий” [6, с. 17]. Тут Р. Іваничука використовує запозичену з українського фольклору ідеалізацію цього персонажа. Як романтичний герой, батько постає із зовсім скупю зовнішністю, натомість письменник щедро описує запахи, які він приносив з поля, де працював зрання, а потім ішов до школи „ошатний і елегантний”. З опису видно, що батько був, як личить герою романтичному, натурою сильною. Ставши інтелігентом, він далеко не відірвався від землі, а пробував поєднувати, як і тисячі сільських учителів, хліборобську працю з учительською.

У книжці спогадів Р. Іваничука „Дороги вольні і невольні”, письменник згадує епізод, коли батько в голодні повоєнні роки на вокзалі в Коломиї проводить його на навчання. Портрет батька з відстані прожитих років набуває сентиментальних рис, пройнятих експресивною ідеалізацією: „Обличчя батькове було тоді добре, ласкаве, тужливе і ніби винувате, як у той мент, коли він клав собі на плече Сивкову (коня. – А. Г.) морду; в кутику ока блищала сльоза, батько був достоту такий, як колись у передсвітанковому мареві на святі сливового повидла” [7, с. 9]. Через багато років син напише: „Я ще раз відчув його (батькову. – А. Г.) доброту, взяв її і пішов з нею у світ” [7, с. 9].

Через причинно-наслідковий ланцюжок зміни портретних характеристик Р. Іваничук переконливо показує, як батько сприяє становленню характеру сина, вихованню його як громадянина, позбавленого нарцисизму й пристосуванства. При цьому він не цурається й покарання влучним дотепним словом: „Батько ніколи не пестив мене, рідко бавився зі мною, методично витолочував у моїй натурі бур'янці брехливості, двоєдушності, самозакоханості, пристосуванства –

витолочував ґрунтовно й безжалісно, щоб ніколи не проростали, він без упину чогось навчав, а коли я не все сприймав або був неухважний, карав мене найжорстокішою і найзневажливішою фразою, в якій, проте, ховалася пекельна бомба сміху: „Дурний піп тебе хрестив!” [7, с. 11].

У спогадах Р. Іваничук пише, що він частіше звертається до стосунків з батьком, аніж з матір'ю, і це зумовлено тим, що він був найменшою дитиною в родині, а мама віддавала йому чимало любові, як мазунчику. Отож, йому не хотілося її ніжність використовувати для літературних дослідів: „А батько стояв неначе збоку – оберегом мого життя, контролем моєї поведінки, кодексом правил, за якими – і тільки за ними – я повинен був учитися жити; батько був суворий і непоступливий, коли йшлося про міру порядності того чи іншого вчинку, коли ставились на пробу моралі такі категорії, як чесність, чемність, гордість; він возвисив переді мною на найвищий п'єдестал пошанівку мою націю” [7, с. 10 – 11]. Романтичний, ідеалізований батько в цьому епізоді постає через портретну характеристику, як суворий реаліст, для якого характерні найкращі людські якості, з-поміж яких виділяються чесність, чемність, гордість, для якого національні почуття є найвищими.

Материна зовнішність майже не відбилася в спогадах Р. Іваничука, хоча там є чимало гарних слів на її адресу. Лише в епізоді, що стався вже після смерті батька й арешту старшого брата, з'являються елементи портретної характеристики матері: „Тоді я уздрів матір зовсім не тією, якою звик бачити дотепер: такої метаморфози з нею я не сподівався. Завжди залежна від батька, надміру ніжна і податлива, вона стала враз суворою й рішучою, ніби в одну мить перебрала на себе батькові функції” [7, с. 12]. Проте ці портретні елементи є надзвичайно характерними, важливими для розуміння психологічного стану цієї героїні мемуарного твору Р. Іваничука „Дороги вольні і невольні”, яка після втрати чоловіка й арешту сина набула рішучості й суворості, яких до того мемуарист в її характері не помічав.

Зовсім скупими в спогадах Р. Іваничука постають портретні характеристики брата Євгена, який зовсім юним вступив до УПА, а потім тривалий час перебував в ув'язненні. Йдеться, власне, не про розгорнуті портрети, а про лише окремі їх деталі, що дають можливість показати брата, як людину, котра з юних років заявила про себе як непоступливу в ідейних переконаннях, за що відбула тривале покарання на Півночі: „...Застав Євгена ще дома. Він був одягнений у бушлат, з-під якого визирав кожух автомата” [6, с. 71]; „...Бачу, як центром міста чотири енкаведисти ведуть арештованого. Крадькома придивляюся до нього: руки закладені за спину, обличчя в синяках...” [6, с. 72].

І навіть, коли автор через багато років поїхав провідати брата до Воркути, то портретний опис у мемуарах знову ж таки залишається надзвичайно лаконічним, лише одна деталь – зашкарубле обличчя: „...Був він на вигляд такий же, як у ранній юності, лише із зашкарублюю шкірою на обличчі” [7, с. 20].

Р. Іваничук, у спогадах якого є розгорнуті портретні характеристики багатьох реальних людей – політиків, письменників, науковців – про рідних людей згадує набагато менше. Очевидно, це в нього викликано свідомою позицією – не піддавати рідню літературним досліддам.

Скупим на портретні замальовки постає Р. Іваничук й у випадку, коли він торкається інтимної сфери. Всього кількома штрихами змальовує він своє перше кохання – Анничку Грицик.

„А он ця берізка – то була моя таємниця. Вона уособлювала Анничку Грицик – мою першу любов. Я закохався в Анничку, коли вона була в першому класі, а я в четвертому. Дівча вродилося красунею і красунею померло напередодні свого весілля” [6, с. 16]; „Яке ж то було кохання в мене, якби хто знав! Я мучився, я не спав, весь час ходив попри Анниччину хату, щоб хоч здалеку побачити її; у школі й боявся глянути на неї, щоб не глузували хлопці, які вже почали про щось здогадуватися... Я хотів зріти її личко весь час, тому взявся за пензель і фарби, щоб намалювати її портрет, а що з того нічого в мене не вийшло, я склав тужливого вірша – і з цього все почалося. Коли я став новелістом – кожна друга героїня моїх новел називалася Анничкою” [6, с. 17]. З обох описів запам’ятовується лише те, що Анничка була в уявленні Р. Іваничука красунею, обличчя якої він хотів бачити весь час. Саме оця портретна риса – красуня – є домінантою опису дівчини.

Набагато розлогішими в спогадах Р. Іваничука постають портрети українських письменників, з якими доля зводила його на життєвому шляху.

Так, перший портрет ще юного Дмитра Павличка подається в контрастному зіставленні з портретом його однокласника Аскольда Ганьківського: „Я різко повернувся з твердим наміром зацідити зухвальця у вухо і побачив присадкуватого, по-сільському набитого, широколицього, з великими зеленими очима хлопчиська, що зверхньо посміхався, зовсім не злякавшись мого закуриченого вигляду.

Він стояв поруч з ошатно вдягнутим своїм однокласником Аскольдом Ганьківським, якого знали всі, бо він був синочком знаменитого в Коломії лікаря” [6, с. 31]. Уже в портретних деталях автор показує, що один був селянський син, а інший – мешканець міста із заможної родини коломийського лікаря.

Скупа характеристика зовнішності Д. Павличка далі поглиблюється за рахунок психологічного портретування цієї реальної історичної особистості, з якою Р. Іваничук був знайомий протягом кількох десятиліть, хоча й не став близьким другом: „Наше знайомство з Дмитром не переросло в тісну дружбу: мабуть, тому, що вчилися в різних класах, та й напевне вже тоді відштовхувалися від себе наші вельми егоцентричні біополі, які й нині не перетинаються; моя незалежність та прямота і Павличкова владність виявились несумісними, проте це не завадило нам на протязі десятків літ, як я вже мовив, бути в добрих

стосунках, які ґрунтуються передовсім на взаємоповазі, взаємопідтримці й паритетності” [6, с. 31].

У спогадах Р. Іваничука звернення до постаті Д. Павличка буде неодноразовим, однак якихось портретних рис зовнішності воно не додасть, хіба що поглибить психологічну характеристику реальної особи: „Ще не раз у своїх спогадах я звернуся до постаті Дмитра Павличка, якого, незважаючи на суперечливість характеру, певну непослідовність у літературній і політичній діяльності, а теж на його гріховні порахунки із власним сумлінням, вважаю одною з найвидатніших особистостей нашого українського часу, точною його фотографією – без підфарбувань і ретуші” [6, с. 31].

Портретні характеристики інших українських письменників, з якими звела доля Р. Іваничука, у його мемуарній творчості виявилися більш розлогими, орієнтованими на окремі портретні деталі. Так, в портреті Григорія Тютюнника вражають очі цього реального персонажа: „Того дня за столом сиділа незнайома мені людина. Великогорова, тяжка і понура. На мене глянули втомлені очі й пройняли всього: були виразні, розумні й вимогливі. Признаюсь, я вже й не чекав якоїсь підтримки від цієї непривітної на перший погляд людини. Але почалася розмова, і всі мої упередження відразу пропали. Я побачив перед собою сердечного, розумного і щирого друга. Він розпитав, коли я почав писати, якими темами цікавлюся, сказав, між іншим, що не варто бути аж таким сором'язливим, хоч, як я помітив, моя хлопчача скромність йому сподобалася” [6, с. 85]. Якщо початок портрета тяжіє до опису зовнішності Тютюнника, то в його продовженні розкривається внутрішній світ цієї людини, у якій автор мемуарів уже з першої зустрічі побачив надійного друга. Досить розлогим і деталізованим є опис портрету Г. Тютюнника, зроблений Р. Іваничуком після звістки про смерть цього письменника: „Про смерть Григорія Тютюнника я дізнався, перебуваючи у відрядженні у Владивостоці. Не був на його похороні, тому й донині запам'ятався мені образ таким, яким бачив його востаннє перед від'їздом. Я проходив парком Івана Франка і помітив його на лавочці. Підійшов ближче і зупинився. Тютюнник сидів, ледь відкинувши голову, і не бачив ні перехожих, ні мене. Обличчя його було натхненне, осяяне внутрішнім світлом. У чистих виразних очах лягла задума, біля кутиків уст збіглися скорботні складки, запорошена сивиною чуприна впала на чоло. Я тоді вперше побачив, який він вродливий. Таким залишився в моїй пам'яті й донині” [6, с. 86].

Письменники 50-х років, що мешкали у Львові, увижалися Р. Іваничукові як пасажири галери, більш-менш розлогу портретну характеристику серед яких мали лише окремі з них, зокрема Ірина Вільде, і то в цій характеристиці опис власне зовнішності підмінявся окремими деталями одягу: „... Ірина Вільде, вічно енергійна і мудра жінка, яка увібрала в себе всі галицькі достоїнства і гріхи, сиділа окремішно на палубі із закоченими на ногах камашами і, спустивши ноги

у воду, дивилася в наш бік, терпляче очікуючи, поки золоті і срібні рибки зважаться нарешті вийти в русло і всі зберуться біля її ніг” [6, с. 80]. Мало нового додає до зображення зовнішності й наступний портрет Ірини Вільде: „Вільде була єдиною особою серед львівських письменників, біля якої гуртувалася літературна молодь. Вона була енергійною, дотепною, деколи смішною – якщо брати до уваги її забудькуватість і недбалість щодо зовнішнього вигляду, але завжди цікавою і мудрою” [6, с. 92].

Більше уваги зовнішності героя приділив Р. Іваничук, зображуючи портрет письменника, який повернувся із таборів, Володимира Гжицького. У портретній характеристиці мемуарист наголошує на незламності свого героя, що пройшов через важкі випробування, його енергійності, допитливості: „Якось я зайшов до редакції журналу „Жовтень”, і головний редактор Юрій Мельничук представив мене поставному, з високим чолом і дбайливо зачесаним набік волоссям чоловікові. Був він не молодий, але й зовсім не подібний на шістдесятирічного діда; орлиний ніс, дещо скептично закросені губи й добрі очі приваблювали й заповнювали.

„Гжицький”, – назвав себе чоловік, а мені за невблаганною асоціацією уявився той із одноіменного оповідання гордий, благородний і граціозний лось, і таким – добрим, ніжним, вірним і непоступливим – я сприймав письменника до останнього дня його життя.

Ані сліду втоми, ні тіні озлоблення після тяжких життєвих випробувань не бачили ми в його поведінці, не чули в його мові. Невсипуща енергія, допитливість, широко відкритий погляд на довколишнє життя, доброзичливість, вибагливість і спрага пізнання характеризували його протягом останніх двох десятиліть життя і праці” [6, с. 87].

Р. Іваничук підкреслює, що навіть у поважному віці ця людина зберегла оптимізм і не тільки духовне, а й фізичне здоров’я: „... Посилав усім повітряні поцілунки й, усміхнений та дужий семидесятисемилітній дід, буквально збігав сходами вниз, бо в нього ніколи не було часу” [6, с. 89].

Письменник М. Яцків у портретній характеристиці постає до деякої міри як протилежність В. Гжицькому: „Мені відчинив двері старезний вісімдесятип’ятилітній дідуган з обвислим аж на груди жиром воло і довгим тонким носом, що хилитався, мова п’явка; чорні гострі очі, що збіглися до перенісся, прийняли мене недовірою, цікавістю і лукавим блиском; не маючи вже аж надто доброї пам’яті, старий подумав, певне, що це прийшов до нього Горинь або Лучук, постояв якусь мить – чистий тобі римський патрицій у банному халаті – помахав сварливо пальцем” [6, с. 90 – 91]. Автор акцентує увагу на похилому віці героя, оброслого жиром, що викликає певні негативні асоціації у сприйнятті цього образу, звідси й недовіра у його погляді й жесті („помахав сварливо пальчиком”).

Інші (письменник Д. Лукіянович, художники І. Севера, Г. Смольський, вчені І. Свенціцький, М. Возняк, композитор С. Людкевич) постали з лаконічною узагальненою портретною характеристикою, як „багато-багато знаменитих дідуганів, які пристосуватися до нового життя не вміли, а тому нічого або майже нічого не творили” [6, с. 79]. Якщо когось Р. Іваничук і виділяв із колективного портрету, то портретна характеристика такого персонажу найчастіше була лаконічною, сконцентрованою переважно на деталях: майбутній професор І. Денисюк був погано одягнений: „... Ми брали на танці скромного, всидливого і гірше за нас одягнутого Івана Денисюка, де він – книжкова моль! – ховався за колонами у вестибюлі й крадькома підчитував Євріпіда з хрестоматії античної літератури...” [6, с. 57]; інший професор тряс борідкою: „Професор Рудницький тряс борідкою, придивляючись до мене то скептичним, то поважно-прискіпливим поглядом” [6, с. 61]; Д. Лукіянович нагадував гнома з сивою бородою: „Маленький гном з білою бородою” [6, с. 89].

Портрети молодших письменників, особливо тих, яким автор спогадів явно симпатизує, постають більш розлогими з певною домішкою протиріч. Яскравим прикладом може бути портретна характеристика Ніни Бічуї: „Зарозуміле дівча з довгим до пояса руським волоссям – незалежно і гордо косувала очима на поетичну рать, що збиралася в 114-й аудиторії, по-олімпійськи зверхньо не сприймаючи наших традиційних соплів, і зухвало бомкала перед нами кольоровим м’ячиком: не знала бідолашна, що незабаром сама прийде до нас і ніде від нас не зможе вже подітися, та назавжди залишиться самотньою із своїм оригінальним і неприйнятним у нашій заполітизованій і сентиментальній читацькій громаді – модерним стилем...” [6, с. 79]. Більш чіткими обриси зовнішності Ніни Бічуї постають у наступному описі, хоча й тут є певна негативна конотація: „... До редакції „Жовтня”... зайшла тендітна, з довгим руським волоссям зеленоока молода жінка й запропонувала мені свою новелу. Як на прозаїка, вона здалась мені замало статечною...” [6, с. 106].

„...У творах літератури і мистецтва портрет не можна ототожнювати з простим описом зовнішності людини, її обличчя, фігури, одягу, жесту” [8, с. 41]. Портрет у документальному творі завжди відображає характер героя, час, у який він живе, суспільне середовище, в якому він обертається, світоглядні позиції.

Важливою особливістю портретування в спогадах Р. Іваничука є той факт, що автор має справу з реальною людиною, а не вигаданим персонажем, як це має місце в художній літературі. Портрети реальних історичних особистостей, письменників, політиків, громадських діячів, з якими зводила доля львівського письменника, постають в суб’єктивному сприйнятті автора. Це ж стосується й рідних автора спогадів. Портретні пошуки в мемуарах Р. Іваничука засвідчують про його велике прагнення якомога точніше відтворити власне індивідуальне бачення реальної

історичної особи, передати не лише риси її характеру, а й зовнішній вигляд, соціальне становище в суспільстві. Специфікою портретування в мемуарах Р. Іваничука є те, що автор уникає зосереджуватися лише на відтворенні зовнішності реальної історичної постаті, хоча й не залишає осторонь можливість зосередитися на певній складовій портретної характеристики. Досить часто для цього обирається якась значуща портретна деталь, на якій автор спогадів концентрує свою увагу. Кожен портрет реального героя, незалежно від того, про кого пише Р. Іваничук, про своїх батьків чи брата, письменників, з якими його зводила доля на життєвому шляху, вписується у власну біографію автора. До того ж, кожна творчо знайдена деталь портретної характеристики реальної постаті варта набагато більше, ніж розлогий портретний опис, до якого мемуарист удається досить рідко.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Сізова К.** Людина у дзеркалі літератури : трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : [монографія] / К. Сізова. – К. : Наша культура і наука, 2010. – 356 с.
- 2. Демчук Н.** Портрет у прозі Т. Шевченка : (Мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Демчук. – Львів : Літопис, 1999. – 44 с.
- 3. Костюк Е. Н.** Поетика портрета „разочарованного” героя в русской литературе первой половины XIX века : автореф. дисс. на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – „Русская литература” / Е. Н. Костюк. – К., 1991. – 17 с.
- 4. Семенчук І. Р.** Мистецтво портрета : [навч. посібник] / І. Р. Семенчук. – К. : Ін-т сист. досліджень, Київський ун-т, 1993. – 188 с.
- 5. Сырица Г. С.** Поетика портрета в романах Ф. М. Достоевского : [монография] / Г. С. Сырица. – М. : Гнозис, 2007. – 407 с.
- 6. Іваничук Р. І.** Благослови, душе моя, господи... / Роман Іваничук. – Львів : Просвіта, 1993. – 270 с.
- 7. Іваничук Р. І.** Дороги вольні і невольні : [спогади] / Роман Іваничук. – К. : Укр. письменник, 1996. – 166 с.
- 8. Галанов Борис.** Живопись словом / Б. Е. Галанов. – М. : Сов. писатель, 1974. – 344 с.

#### **Галич А. О. Портрет у мемуарних творах Романа Іваничука**

У статті розглянуто елементи портретування в мемуарах Романа Іваничука. Важливою особливістю цього процесу в спогадах Р. Іваничука є той факт, що автор має справу з реальною людиною, а не вигаданим персонажем, як це має місце в художній літературі. Це можуть бути письменники, політики, а також близькі Р. Іваничуку люди – мати, батько, брат. Портретні пошуки автора мемуарів засвідчують про його велике прагнення якомога точніше відтворити власне індивідуальне бачення реальної історичної особи, передати риси її характеру, соціальне становище в суспільстві.



*Ключові слова:* мемуари, портрет, портретування, портретні елементи.

**Галич А. А. Портрет в мемуарних произведениях Романа Иваницука**

В статье рассмотрены элементы портретирования в мемуарах Романа Иваницука. Важной особенностью этого процесса в воспоминаниях Р. Иваницука является тот факт, что автор имеет дело с реальным человеком, а не вымышленным персонажем, как это имеет место в художественной литературе. Это могут быть писатели, политики, а также близкие Р. Иваницуку люди – мать, отец, брат. Портретные поиски автора мемуаров свидетельствуют о его огромном стремлении как можно точнее воссоздать собственное индивидуальное видение реальной исторической личности, передать черты ее характера, социальное положение в обществе.

*Ключевые слова:* мемуары, портрет, портретирование, портретные элементы.

**Halych A. O. Portrait in Roman Ivanychuk's memoir works**

The article deals with the elements of portrait-making in the memoirs of Roman Ivanychuk. The important feature of this process in R. Ivanychuk's memoirs is the fact that the author is dealing with a real person but not a fictional character, as it is in case of fiction literature. It can be writers, politicians and people close to R. Ivanychuk – his mother, father, brother. Portrait search of memoirs' author testify his great desire to reproduce as accurately as possible his own personal vision of the real historical person, to convey the character traits or social status.

*Key words:* memoirs, portrait, portrait-making, portrait elements.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2. – 31.09

**Я. С. Гладир**

**ВНУТРІШНІ КОНФЛІКТИ „ГЕРОЯ”  
РОМАНУ В. ВИННИЧЕНКА „ХОЧУ!”**

Складові основного внутрішнього конфлікту (сумніви, суперечності, колізії) героя роману В. Винниченка „Хочу!” вже не раз були предметами уваги та дискусій багатьох винниченкознавців.

Так, О. Брайко, влучно помітивши в романі „Хочу!” „своєрідний знак незреалізованих людських можливостей”, вказав на таке зближення подій у творі та на таке „прозріння” героя, котрі впродовж розгортання основного конфлікту вели його до антитетичного самопізнання, а в подальшому привели до „новітньої екзистенційної драми” й „віталістичної декадентської свідомості” [1, с. 6]. Саме тому цей же дослідник помітив і те, що „розв’язка роману, <...> загалом не властива Винниченкові” [2, с. 83].

А от В. Панченко за сумнівами Андрія Халепи побачив дещо інше: по-перше, прообрази майбутніх Винниченкових „сценаріїв щастя”, а, по-друге, передусім художнє віддзеркалення внутрішніх станів самого автора в 1914 – 1915 рр., котрі передували „блискавичному переходові від „самоїдства” до певності <...> великих сил і можливостей” [3, с. 173]. Важливою є й думка В. Панченка про те, що автор „пожалів” героя роману „Хочу!” від справжніх наслідків повного краху „ще одної умоглядної, відірваної від життя теорії” [3, с. 173].

А Б. Пастух доводить, що „Образ Андрія Халепи – центрального персонажа роману – задуманий як кульмінаційний вияв того імморалізму, епатажними носіями якого були Мирон у „Чесності з собою”, Вадим Стельмашенко з „Божків” [4, с. 291].

І все-таки ні детального й поетапного аналізу основного внутрішнього конфлікту, ні хоча б характеристики системи конфліктів цього твору В. Винниченка ще не здійснено, а потреба в тому є (уже хоча б тому, що без системного розгляду всіх конфліктів і конфліктних ситуацій не зрозуміти ні сутності наскрізного поєдинку, ні конфліктів інших планів і рівнів.) До того ж, і конфліктність характеру центрального персонажа роману може бути осмисленою лише в плані тієї ж таки системи конфліктів твору, котрі „ланцюжково” переходять один в один (оскільки сутність цих конфліктів виявляється уже в змінах базових протилежностей, сумнівів і суперечностей у свідомості героя та в його неспроможності їх вирішити).

Оскільки основним конфліктом роману „Хочу!”, як і в попередніх творах В. Винниченка цього жанру, є внутрішній поєдинок героя з самим собою (а його протилежності по-своєму „формуються” й навіть

визначаються в попередніх двох колізійно-конфліктних ситуаціях), варто розглянути спочатку обидва попередні поєдинки – цього вимагає не лише логіка наукового мислення, а й необхідність досягнути процес формування і сутність того внутрішнього світу і стану, з якими герой розпочинає основний поєдинок з самим собою, які по-своєму детермінують основний конфлікт твору взагалі.

Хронологічно перший конфлікт Андрія Халепи вибудовується на сумнівах у тому, що його життя має сенс і взагалі потрібне кому-небудь, та і йому самому, і на суперечностях між такими протилежностями, які описуються вже на перших кількох сторінках роману, при чому дуже своєрідно: автор подає не поступовий і послідовний перебіг подій колізійного плану, а демонстрацію найгострішого етапу поєдинку – його кульмінацію. Власне, саме нею роман і розпочинається. Уже перші речення тексту роману („До останньої хвилини ніхто нічого не підозрював” [5, с. 5]) засвідчують повну „прихованість” внутрішнього конфлікту, а тому кульмінаційне зіткнення, яке сталося й несподівано, і для багатьох незрозуміло, і про яке „довгенько ще балакали потім” [5, с. 7]. Халєпа, нібито безпричинно, встав і при публіці дав ляпаса „по зчервонілому від їжі, благодушно-розумному обличчю Костяшкіна” [5, с. 8], відомого російського літературного критика, котрий від здивування навіть ніяк не відповів йому. І лише пізніше, у своєму „передсмертному” листі до Лі Баранової, він пояснив мотиви цього „препоганого і огидного вибрику” [5, с. 18]. Цей удар став напівсвідомим і справді „незрозумілим” виявом його важкого внутрішнього вибуху – кульмінації давнього внутрішнього конфлікту. За власною оповіддю Халєпи, розпочався цей конфлікт тоді, коли він, відомий російський поет українського походження, вівши певний час богемно-літературне життя, засумнівався в його сенсі, у цінності й потрібності його творів будь-кому, та й у самому собі – „мені нудно жити. Невимовно нудно, до гидливості, до блювання нудно! От і все! Я не можу уявити собі нічого в життю, чого б я хотів. Багацтво? Влада? Слава? Краса? Кохання? Нудне все це до омерзіння, не нове, не піднімає, не вабить” [5, с. 23]. Поступово такі сумніви переростають у розчарування у житті „блошиць”: „Інстинкт життя! Як смішить і злостить ця підла, зла пастка! „Велика, свята сила” [5, с. 23]. Так сумнівне богемно-панське байдикування переростає в потребу погратися в „надлюдину” – у людину „свідому”, інтелігентну, таку, котра розуміє, „що смерть не є баба з косою, що життя не є іспит до вступу в рай чи пекло” [5, с. 24], на противагу людям-„блошицям”, котрі живуть за тваринним інстинктом і не замислюються над сенсом їхнього життя чи над їхнім призначенням у ньому. Так безглузде й пустопорожнє життя „інтелігентів” увійшло в конфлікт із буттям інстинктивним, притаманним йому так само, як і всім живим істотам, хоча до „інстинкту життя” Халєпа зараховував, крім звичайного природного буття, й стан „богемності”: принади кокетки Лі, літературну славу, успадковані від батька гроші, гонорари, які він заробляв тощо. Усе це породило багато

внутрішніх колізій: „Скільки богів я позвергав!” [5, с. 25]. Такий стан розчарування в житті й у його цінностях породив повну духовну порожнечу й відчуття безглуздя самого існування: світ для Халепи „перевернувся в нудну, одноманітну, <...> зрозумілу й вічно повторювану пустелю” [5, с. 25]; „врешті ми перестаємо бути творцями й робимося шарлатанами або ремісниками” [5, с. 26]; „наші душі теж чорніють і спокійно відбивають непроглядну темряву” [5, с. 27], – так міркує герой.

А в результаті багатьох внутрішніх колізій між прагненнями й безглуздям таких цілей він підійшов до повного розчарування: „розвиток веде до розуміння, розуміння до нудьги, а нудьга до знищення самого себе” [5, с. 32]. Усе це остаточно розладнало й переплутало всі його позиції та цінності: „Я, правду кажучи, сам виразно не знаю, через що ударив його (Костяшкіна – Я. Г.). Здається, за те, що він дуже характерна блошиця. Не знаю. Але знаю, що в той момент я почував, що м у ш у вдарити” [5, с. 27], адже то був ляпас усьому його богомно-безвільному життю. Проте, ця кульмінація виявилася суто формальною – адже після неї жодна з протилежностей не перемогла навіть тимчасово, а переможеним виявився сам Халепа: „І от прийшов цілком природний край”; „тепер я можу, нарешті, з полегшенням зітхнути: не треба більше жити” [5, с. 33 – 34]. А остаточною розв’язкою цього внутрішнього конфлікту йому стала видаватися думка про самогубство, хоча здійснити його виявилось не так то й легко – перед „рішуче налаштованим» самогубцею поставав „безсмертний” „інстинкт життя”: „рука не слухалась і тремтіла, <...> по всьому тілі пробігали токи кричущої огиди, від якої хотілось страшно зойкнути й забігти без вісти” [5, с. 35]. І от герой (тепер уже й не герой, а суцільний „клубок” безвілля) намагається перехитрити самого себе: „Це нічого, це нічого” – думав він, роблячи надзвичайні зусилля підвести до чола руку з револьвером” [5, с. 35], – адже на цей раз протилежностями виявилися життя і смерть. І, хоча Халепа все-таки вистрелив, та руки його тремтіли так, що він тільки поранив себе, що досить легко пояснити. На той момент горе-інтелігент довів себе до стану повної фрустрації, упродовж якого навіть незнайомі люди, яких він тільки зрідка зустрічав на вулиці, дивилися на нього „таким зневажливим, злісним поглядом”, що Халепа лише червонів і розгублювався [5, с. 9]. А тому сповна логічною тоді виявилася й „одноразова” колізія з дідусем-незнайомцем, котрий начебто невідомо за що, „грізно трусячи головою”, назвав Халепа прямо посеред вулиці „рenegатом” [5, с. 12], а після короткого діалогу з ним ще й на додаток раптово „люто плюнув йому в лице” [5, с. 13]. Та, конче розслаблений „необхідністю” самогубства, розчавлений внутрішньою порожнечою Халепа тоді не зрозумів, чому „дідусь” так учинив. Він лише подумав про цей епізод: напевно, „хвора людина” [5, с. 34]. Та, здавалося б, епізодичне зіткнення з „хворим” незнайомцем виявилось лише зав’язкою іншого, зовнішнього поєдинку Халепи із затятим українцем-

націоналістом Андрієм Степановичем Сосненком, котрий, як з'ясувалося, і вважав Халепу, українця за походженням, „зрадником свого народу” [5, с. 40] за те, що той писав вірші тільки російською мовою. Та Халепі-індивідуалістові по-справжньому не допомогли ні намагання дідусів-націоналістів „перевиховати” його, ні їхній догляд за ним після невдалого самогубства, – у його свідомості врешті-решт досить чітко вималювався новий внутрішній конфлікт: між бажанням написати щось по-українськи і „раюванням” у його свідомості „слабосилості”, „покірної, безвільної втоми” [5, с. 44]. А коли сусіди-Сосненки разом довели Халепі, що він відступник української нації, горе-поет і сам почав несамовито звинувачувати себе в тому, що він і справді „зрадник, народопродавець” [5, с. 56], хоча й став таким начебто „цілком несвідомо, ненавмисне” [5, с. 57]. Та й цей зовнішньо-внутрішній конфлікт на якомусь етапі нібито вичерпався, оскільки у Халепи поєдинків із Сосненком нібито не стало, а проте розпочався внутрішній конфлікт: у свідомості Халепи зіштовхнулися „поет-рenegат” і „поет національної самоідентифікації”: „мене зачепило ... Мені обидно. Так, мені обидно. Коли я й одступив, то зовсім без участі своєї волі й свідомості. Я, дійсно, не знаю ні мови своєї, ні історії. Але, очевидно, питання це не таке вже просте” [5, с. 61]. І, говорячи це, Халепа умовно звертається то до Сосненка, то до його доньки Олени, то до себе самого, тобто цей конфлікт періодично набуває й ознак полілогу, позаяк позиція Олени вже не зовсім ідентична батьковій. Саме ця, „третя”, позиція наштовхує на справді рятівну для нього думку: „нічого я не зраджував, бо нічого не мав. Який же з мене одступник, коли я навіть не підозривав, що існує якась нація, до якої я належу? Малорос, руський, хіба не все одно? Та й не думав я ніколи про такі речі. Як же я міг зрадити?” [5, с. 67]. І це був новий, і, здавалося б, сповна оптимістичний вихід із цього нового внутрішнього конфлікту – це – справжній порятунок для його ж таки безвільного, кволого, дійсно богемно-інтелігентського ества. Тобто, і на цей раз слабодухість Халепи не тільки не довела його до необхідності закінчити життя самогубством, а ще й наділила оптимізмом самовиправдання – на якийсь момент Халепа стає майже сильною людиною, оскільки внутрішні колізії не руйнують його зсередини, а, навпаки, у нього з'являється новий сенс життя: „Халепа, здавалось, почував, як <...> в його переливається якась сила, тепла, хвилююча, захоплююча дух” [5, с. 71]; „тепер ... <...> здається, що я можу бути дужим, що я зовсім не слабодухий чоловік, а навпаки, що я тільки зледащів, розпустився в цій нашій нездоровій, безпринципній, цинічній атмосфері” [5, с. 71].

Але на фоні цього нового, сповна оптимістичного й, певною мірою, „тверезого” світобачення вже чітко вималювалися зміст, функції і сама сутність ще одного, головного внутрішнього конфлікту Халепи і головного конфлікту роману, адже тепер йому „хочеться” зробити не для себе самого, а для всіх робітників, для всієї української нації і народу

щось таке, що породило б у них почуття необхідності їхньої самоідентифікації, чому сприяє й не менш сильне та природне бажання жити повноцінним життям. Та одразу після завершення формулювань усіх його „хотінь” чорною хмарою насунулася сповна усвідомлювана ним „неможливість” реалізувати ці бажання. І, начебто завершений, навіть якоюсь мірою забутий попередній внутрішній поєдинок став „оживати” і „розвиватися” по-новому: досягти хоча б однієї з щойно визначених цілей Халепі не дадуть ні тодішні суспільні умови, ні тим більше Халепина інтелігентсько-богемна кваліфікація, млявість та пансько-рахітична безвольність, у яких уже зникла не одна сотня таких самих „хотільників”. Ці принципово нові протилежності не просто зіштовхнулися в свідомості й житті Халепи – вони знову стали ще більше небезпечними для Халепиною життя, ніж попередні. Тож не дивно, що внутрішній конфлікт до суттєвої видової зміни протилежностей тривав лише протягом кількох досить гострих колізій, найпомітнішим результатом яких стало те, що Халепи-українець обурився, коли донька Сосненка Олена назвала його „руським”, що прозвучало знову як „український ренегат”: „А чого ви називаєте мене руським? <...> Я походження малорос”, хоча говорив він це, „почуваючи сором і за питання, й за посмішку, й за відповідь її, яку він і сам знав” [5, с. 78]. Лише тоді, коли „він прокинувся з незрозумілою радістю, що холодно замірала в грудях, і ніщо вже не могло вигнати її звідти” [5, с. 81], Халепи став заспокоюватися: придбав кілька українських книжок, засвоїв самостійно український алфавіт, іноді навіть уже „не помічав ні літер, ні слів, ні часу, ні обширу” [5, с. 83], увесь час ходив з українською „книжкою в руці по хаті” і „щасливо, хитро посміхався” [5, с. 85]. А бажання Халепи випробувати його „українськість” з’явилося тоді, коли від Лі Баранової, його колишньої зрадливої коханки, яка уособлювала собою всі найгірші, найогидніші риси богемного кокетства й була, до того ж, українофобкою, надійшов лист із пропозицією повернутися до неї: „Тепер ми випробуємо!”, – сказав сам собі Халепи [5, с. 86] і таки здобув на тому побаченні з Лі „першу перемогу” [5, с. 87] – „ренегат” і „російський поет” у ньому „померли” остаточно, він навіть почав писати вірші виключно українською мовою, „перейшов” в українську літературу та „повернувся” в Україну. Проте, реципієнта зовсім не залишає сумнівність цієї „перемоги”. І, оскільки це була тільки перемога над собою, а бажання звершень для цілого народу навіть певною мірою забулися й героєм, і самим автором – він також майже не згадує про них.

Отже, внутрішній конфлікт між бажанням стати українським поетом („українськістю”) і відчуттям себе частиною російської богемії („ренегатством”), хоча й мав для Халепи конструктивний характер (він дійсно повернув його в національне русло, дав йому новий сенс життя й захоплення новими ідеями, новими життєвими пріоритетами), у той же час і підвів його й до начебто нових, але скоріше – інших протилежностей, а, отже, і до стану продовження цього внутрішнього

конфлікту на новому рівні (або до нового, головного конфлікту). За формальними ознаками перебігу конфлікту він ближче до нового, а за сутністю протилежностей сповна може бути продовженням попереднього – те ж саме бажання щось зробити і внутрішня неможливість це зробити. Нові нав'язливі сумніви: повертатися в безвільну „богемність” чи „опинатися” їй [5, с. 109] знову породив у його мисленні черговий візит Лі, котра відчайдушно намагалася його „повернути”. Переборовши статевий потяг, Халепа спочатку знайшов у собі сили виштовхати кокотку за двері, але почув від колишньої коханки: „Я зневажаю тебе <...> ти безвільний і м'який, як ганчірка. <...> будеш ти в мене тим самим, чим був <...> – себто моїм льокаєм” [5, с. 113]. Так Халепа зрозумів – це початок (зав'язка) нового (рівня) внутрішнього конфлікту, в основу якого лягають те ж саме хочу й та ж сама неможливість його реалізації. На другому етапі конфлікту Халепа вирішує: „Я їй, нарешті, покажу! Тепер не те!” [5, с. 114]. Та виявилось, що „показувати”, власне, і нічого: „Але що показати? <...> І навіщо мені це?” [5, с. 114]. І в результаті „Похиливши голову, він мляво пішов назад” [5, с. 115]. Зіткнення продовжилося вже у формі суперечливих учинків: він пише образливого листа Лі Барановій, але „Перечитавши написане, Халепа почервонів, з огидою скривився й порвав листа” [5, с. 115]. І знову його „перемогло” розчарування: „Все це – нісенітниця. Ніякої сили в мене нема й ніколи не може бути”; „Я той самий, що і був” [5, с. 115]. Але Халепа вже ж боровся сам із собою – тому, щоб перебороти потяг до богемного „болота”, він здійснив „приготування духу” [5, с. 117] і прийшов до такої думки: „Закон життя, усякого: людини, мікроба, блошиці, планети – хотіння. „Хочу!” – ось що співає, дзвенить, гукає, стогне, шумить і всяко виявляє себе в природі” [5, с. 130]. Але тут значення має ще один факт: майже всі його „хочу” були нереалістичними, та ще й помноженими на особисту „інтелігентську” безвільність: „Я знаю: я слабодухий, воля моя довго хворіла на анемію, але я радію з того, що можу хотіти й що хотіння мої з кожним днем міцнішають, як мускули від вправ” [5, с. 133]. І можна було б подумати, що Халепа сам свідомо загострює ситуацію, але навіть бездумно кинутися в обійми безвільля він уже не може.

Наступна внутрішня колізія проявилася уже не в одній, а в кількох формах: перша форма – Халепа приїздить в Україну, і, оселившись у родини Сосненків, „оживляє” колишні наміри зробити щось для України й свого народу, не лише зробити свій внесок в українську літературу, а й полегшити життя робітників тощо, та вже того ж вечора з'ясовується, що бажання реалізувати лише один, перший, намір уже викликає в ньому глибокі сумніви: „І неможливо все те, <...>. Та тут же треба величезної сили, залізної волі, непохитної віри, досвіду, знання людей, обставин, гарячої любові до задуманого” [5, с. 154], від чого „Йому раптом стало соромно й страшно” [5, с. 154]. А далі ще гірше – Халепа сам визнає те, що „перші ж перепони злякають його й викриють перед

ним усю утопічність великих планів” [5, с. 154], поступово починаючи навіть знущатися сам із себе: „Соціальний експериментатор, реформатор, національний діяч і герой? Він, Андрій Халепа, паршивенький поетик, посередність, майже бездара? Господи, як смішно, глупо й соромно!” [5, с. 155]. І ось уже в Халепи виникло бажання „покликати візника, взяти свої речі й їхати на вокзал” – „знов у Петербург, до Ліди, Костяшкіна, <...> літературно-артистичних гуртків з їхньою взаємною ворожнечою, заздростою, дрібязковістю, самовихваленням, порожнечою, нудьгою” [5, с. 155]. А вже в наступну мить це бажання зіштовхнулося в його свідомості з тим, що йому „до болю, до щемлячого болю стало шкода <...> тих образів” [5, с. 155]. Коли ж внутрішня колізія вирішилася на користь бажання здійснювати великі задуми та наміри, йому стало спокійно – так „бува після того, як мине якась небезпека” [5, с. 156]. І всі наступні колізії лише здаються такими, які могли б загострювати внутрішню боротьбу, але все закінчується „велемудрим” осягненням неможливості реалізації будь-яких „великих” „хочу”. Особливо наочно це показано на роздумах Халепи над наміром „здійснити мрію” про „визволення праці” [5, с. 164], адже поет починає шукати для цього однодумців і спонсорів [5, с. 166]. Більше того, він і сам себе, і інших запевняє, що хоче реалізувати цю ідею „Без всяких жартів і все життя!” [5, с. 170]. Але єдине, на що він спромігся для реалізації свого й їхнього „хотіння” – це „уявити собі „царство майбутнього”, схоже на „підчищену Елладу” [5, с. 217], а ще більше – на утопію. Тобто, і свої, і робітничі „хотіння” зіштовхнулися у формі такої уявної колізії не лише з Халепиною інтелігентською безвольністю й млявістю, а ще й з реальною суспільною неможливістю їхніх досягнень. А, отже, поступово все це почало відходити на другий план – робітники відкрито насміхалися зі слів і поведінки Халепи, адже в усіх тих численних роздумах скоро загубилася і сама ідея „визволення праці”. А тому вийшло так, що сутність формальної кульмінації було зведено до спроби „героя” „випробувати себе” [5, с. 226]: чи зможе він відірватися від гнилої літературної богемі і, зокрема, від її символу – Лі. Йому здалося, що він не тільки „хоче”, а й може „піти геть”, хоча йому й „хотілось зостатись” [5, с. 234]. І ось уже Халепа то картає себе за безвільне повернення („Паршивець і дурень. Але як, Господи, як могло це статись?” [5, с. 249]), то йому „хочеться скажено, з одчаєм заревти на всю <...> улицу” [5, с. 249] з горя, що покинув улюблену богему; а то він раптом вибухає прощальною тирадою й до Лі, і до богемі: „Ти гидка мені! Розумієш? Гидка до омерзіння!” [5, с. 254]. І все це остаточно ховає і всі „хочу”, і всі „неможливості” їхньої реалізації – кульмінація боротьби між ними відпадає сама собою. Герой починає видаватися майже безликим – він не реалізував жодного „хочу”, і тому найчастіше просто „тужив бог зна від чого. І що далі, то туга ставала нестерпнішою” [5, с. 279]. Може, саме тому Халепа з однаковою легкістю вступає що в



компанію мільйонера Греблі, що в армію, а що на війну, – він уже втомився і „хотіти”, і „могти”.

Отже, всі три внутрішні конфлікти героя роману – один головний і два „допоміжних”, будучи пов’язаними у формі „ланцюжка”, не так поєднуються, як „переходячи” один в інший, попередній у наступний, вибудовуються й розвиваються у свідомості героя на основі змісту трьох пар протилежностей (особистісні „хочу” безвільного інтелігента і неможливість їхнього здійснення, його ж бажання допомогти іншим людям (робітникам) і всьому суспільству і повна нереальність реалізувати ці бажання, прагнення „гнилого” інтелігента вирватися з безвільної, але нестерпно бажаної богемі, і його ж повна безвільність) використовуються як неперевершений прийом розкриття сутності безхарактерного, навіть повністю безвільного й дуже типового для початку ХХ ст. інтелігента. В. Винниченко у цьому розлозі ланцюжку внутрішніх конфліктів (ліній „хочу”) із безліччю сумнівів, суперечностей і невиразних колізій спробував донести до реципієнта передусім думку про те, що бажання та плани людини повинні бути реальними, і що для реалізації її будь-яких намірів потрібно докладати адекватні зусилля. Крім того, обравши на роль начебто й свідомого інтелігента та зіставивши в ньому все його і свідоме, і несвідоме, автор виявив: не докладаючи належних зусиль навіть до того, що реалізувати в принципі можливо, людина неодмінно приходиться не лише до „рenegатства”, а й до того розчарування, котре робить безглуздом саме життя. І тут розчарованій людині не допомагають ані реальна культура, ані утопії, ані ті „відірвані від життя” (за М. Горьким) інтелігентські розмірковування про неможливість реально досягти бажаного, не змінивши роль саме такої інтелігенції у громадсько-політичному житті нації, народу і держави взагалі. В. Винниченко в цьому романі помітно знехтував суспільними умовами, котрі дозволяють чи не дають можливостей для реалізації „прагнень” і „хотінь” особистості – нереалістичність усіх цих „хотінь” героя автор побачив лише в „богемно-кволий” сутності поета-українця, який пише вірші тільки російською мовою і здатний лише на безглузді самокопання та на безглузді мрії про все те, що не має жодного зв’язку з реально досягнутими цілями за умов відомої реакції початку ХХ ст., котрі породили широченний обшар як надскладних, так і ефемерних ідей. Звичайно, авторові можна було б закинути те, що він усе це розкриває на досить спрощеній системі внутрішніх конфліктів однієї особистості. Але за допомогою цього автор і справді досягає значного ефекту й переконливості в зображенні безвільної й безхарактерної людини, котрої постійне, хронічне конфліктування з самою собою переростає в „нормальний стан” інтелігента „панського” походження, якому не допомагають ні його освіченість, ні авторитетність та талант до творчості, ні здатність до роздумів та навіть до „тверезого” аналізу й сповна адекватної оцінки самого себе. На перший погляд, сучасному читачеві може здатися „зайвим” справжній „туман” із безлічі сумнівів та

суперечностей, крізь який „пробирається” герой навіть до сутності його власних бажань і до досягнення неможливості їхньої реалізації, але в тому то й справа, що і сам В. Винниченко, як і десятки тодішніх митців та сотні персонажів їхніх творів (згадаймо лише одного Кліма Самгіна М. Горького) у перші 15 – 20 років ХХ століття ще помітніше плуталися у хащах протилежностей між їхніми бажаннями та неможливістю їхньої реалізації. Не менш „підозрілою” видається й досить невелика кількість (та ще й не зовсім систематизованість) однотипних колізій практично одного, остаточно не вирішеного внутрішнього конфлікту героя роману. Проте, і цей факт може розглядатися сповна типовим, про що не раз уже сказано й написано винниченкознавцями.

І якщо подібних „героїв” літератури першої половини ХІХ ст. за їхню невизначеність і нездатність уживатися в нових умовах називали „зайвими людьми”, то десятки персонажів літератури початку ХХ ст. вже називали і мрійниками, і неоромантиками, і утопістами, а В. Винниченко побачив саме у героєві роману „Хочу!”, окрім усього названого, ще й те найважливіше, що фактично й вирішує і долю його бажань, і його долю – повне безвілля і такого ж типу громадську та політичну пасивність й егоцентричність – Халепа настільки зайнятий „копаннями” у його власних внутрішніх проблемах, почуттях, настроях, настільки губиться у власних примхливо-мінливих симпатіях та антипатіях, що для справжньої „зовнішньої” боротьби у нього просто не вистачає ні часу, ні сил, ні справжніх бажань – він ігнорує навіть образливі виклики опонентів, пропускаючи їх „повз вуха”. Уже той факт, що Халепа, панський синок, „прогуляв” з богемними друзями-літераторами весь батьківський спадок, може стати своєрідним „ключем” до розуміння передреволюційної інтелігенції, котрій чогось, можливо, і „хотілося”, та вже зовсім нічого не „моглося” – пропиті були не лише капітали, а й сили духу – лишилися тільки слабодухість та бездуховність. Недарма ж і сам В. Винниченко писав про Люсю Гольдмерштейн: „Усією своєю кров’ю з народу ненавиджу я в ній занепадництво панства, нікчемність, <...> непридатність до життя” [3, с. 93]. Більше того, зміст цього, як і більшості попередніх його романів, свідчить про те, що й сам автор тоді ще не знав усіх відповідей на поставлені ним питання, особливо питання національне стало для нього тим „ковтком свіжого повітря”, котрий справді „отверезив” і привів його самого до того ж „ладу”, котрий запанує в його „хотіннях” і свідомості у наступному періоді його творчості.

#### **Список використаної літератури**

**1. Брайко О. В.** Поетика прози Володимира Винниченка 1900 – 1910 років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / О. В. Брайко. – К., 2002. – 16 с. **2. Брайко О. В.** Поетика прози Володимира Винниченка 1900 – 1910 років : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська

література” / О. В. Брайко. – К., 2002. – 190 с. **3. Панченко В.** Володимир Винниченко : Парадокси долі і творчості / В. Панченко. – К. : Твім інтер, – 2004. – 287 с. **4. Пастух Б. В.** Рання романістика В. Винниченка : філософсько-моральний аспект / Б. В. Пастух // Вісник Львівського університету. – 2008. – Серія філол.– Вип. 44. – Ч. 1. – С. 291 – 298. **5. Винниченко В.** Хочу! / В. Винниченко // Твори. – Кив-Відень : Дзвін, 1919. – Т. XI. – 303 с.

**Гладир Я. С. Внутрішні конфлікти „героя” роману В. Винниченка „Хочу!”**

Статтю присвячено проблемам дослідження структури, специфіки та функцій трьох внутрішніх конфліктів центрального персонажа роману – головного та двох допоміжних, пов’язаних один із одним „ланцюжково”. При цьому значну увагу приділено ролі сумнівів, змісту трьох пар протилежностей, на основі яких відбуваються внутрішні конфлікти, а також суперечностей та кожної з колізій усього цього надскладного процесу, що дає можливість побачити авторський прийом розкриття сутності безвільного інтелігента, типового для початку ХХ ст.

*Ключові слова:* сумнів, протилежності, суперечність, колізія, внутрішній конфлікт.

**Гладырь Я. С. Внутренние конфликты „героя” романа В. Винниченка „Хочу!”**

Статья посвящена проблемам исследования структуры, специфики и функций трех внутренних конфликтов центрального персонажа романа – главного и двух дополнительных, которые связаны один с другим „цепочкой”. При этом особое внимание уделяется роли сомнений, содержанию трех пар противоположностей, на основе которых происходят внутренние конфликты, а также противоречий и каждой из коллизий всего этого сложнейшего процесса, что и даёт возможность увидеть авторский приём раскрытия сущности безвольного интеллигента, типичного для начала ХХ ст.

*Ключевые слова:* сомнение, противоположности, противоречие, коллизия, внутренний конфликт.

**Gladyr Y. S. The internal conflicts „of hero” of novel V. Vynnychenko „I Want!”**

The article is sanctified to the problems of research of structure, specific and functions of three internal conflicts of central personage of novel – main and two additional, that is related one to other „by beaded”. Thus the special attention is spared to the role of doubts, to maintenance of three pairs of oppositions on the basis of that there are internal conflicts, and also contradictions, and each of collisions of all this most difficult process, what

gives an opportunity to see the authorial reception of opening of essence of weak-willed intellectual typical first XX of item.

*Key words:* doubt, oppositions, contradiction, collision, internal conflict.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 Гуменна

**М. І. Лаврусенко**

### **ЧАСОПРОСТІР ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ ПРО ДОХРИСТИЯНСЬКУ ЕПОХУ**

Змалювання часу і простору в художньому творі – проблема, яка достатньо часто стає предметом літературознавчих досліджень. У філологічній науці під хронотопом розуміють „взаємозв’язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють статично-сюжетний і оповідально-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляється розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулися і коли про них повідомив оповідач або розповідач як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них” [1, с. 726 – 727]. „Філософський словник” характеризує простір як „співіснування об’єктів, взаємодію їх, протяжність та структурність матеріальних систем”, час – як „послідовність, тривалість, ритми і темпи, відокремленість різних стадій розвитку матеріальних процесів” [2; с. 545, с. 757]. Тобто, час і простір створює уявлення про певну об’єктивну реальність, художньо осмислену автором.

„Кожний літературний твір має внутрішній художній світ, у якому своя атмосфера, свій час і простір, своя колористика... – стверджує Г. Клочек, – автор вибирає з реальної дійсності лише ті предмети, явища, ознаки, які відповідають його світосприйманню і які в своїй сукупності створюють окремий та цілісний світ” [3, с. 56]. Зауважимо, що під художнім світом у літературознавчій науці розуміють створену уявою письменника і втілену в тексті твору образну картину. Він трактується „як друга, власне художньо-естетична, реальність, що має духовний, фікційний характер” [1, с. 730].

Отже, часопростір є складовою художнього світу твору, він, як і художній образ, „випромінює” закладені письменником смисли. Виходячи із викладених вище теоретичних суджень, зауважимо, що дослідження хронотопу в історичній прозі Д. Гуменної є вельми актуальним, адже письменниця змальовує у ній дохристиянську епоху, яка не має писемних свідчень, вона осмислена лише в історико-археологічних розвідках. Потреба вивчення цього аспекту епічних полотен авторки пояснюється ще й тим, що розвідки М. Мушинки [4], А. Погрібного [5], П. Сороки [6] та ін., присвячені доробку письменниці, пропонують окремі міркування щодо специфіки часопростору її романів і повістей про давноминулі часи, які, на наш погляд, мають бути систематизовані й детального розтлумачені. Зауважимо, що перший крок у розробці цієї теми нами уже було зроблено в статті „Трипільський світ у художньому осмисленні Докії Гуменної (на матеріалі повісті „Велике Цабе”)” (див.: Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 3. – С. 192 – 204). Мета ж пропонованого дослідження – окреслити специфіку змалювання хронотопу в повісті Д. Гуменної „Небесний змії” та романі „Золотий плуг”.

Матеріалом художньої реконструкції авторки у повісті „Небесний змії” стає культура, яку в археології називають стародавньою. Назва ця пішла від способу поховань людей у ямах у позі вершника. У підзаголовку до твору авторка вказує: „фантастична повість на тлі праісторії”. Але хоча сюжет повісті побудований на нереальній ситуації – зустрічі людини III – II тис. до н. е. з інопланетянами-науковцями, які вивчають дохристиянські часи на території України у період матріархату й патріархату, – письменниця змальовує реалії праминулого нашої землі відповідно до висновків учених-археологів. П. Сорока у своїй монографії відзначає, що твір вражає „окремими фактами, ніби принагідними згадками і розповідями, які в сукупності творять незабутню мозаїку прадавнини”, дослідник підкреслює, що це ще й розповідь про „повільний, але і впевнений поступ людства на шляху до прогресу і цивілізації” [6, с. 410 – 414].

Повість „Небесний змії” вийшла у супроводі письменницьких роздумів щодо суті й художніх завдань твору, а також списку використаної літератури, пояснень слів та „Тайнопису” – вражень і власних авторських візій від археологічних знахідок Кам’яної Могили. Останні стали головним кістяком змісту повісті. „Кам’яна могила – одна з найдавніших пам’яток нашого степового півдня – українського Надазов’я, що зберігає на своїх кам’яних плитах справді виняткові утвори первісного мистецтва й відбитої в ньому ідеології давніх насельників її околиць” [7, с. 6]. Петрогліфи на стінах цієї археологічної пам’ятки вибудували в творчій уяві Д. Гуменної художні висновки про здобутки наших предків-скотарів. Авторка запрошує читача „до приємної гри уяви...”, а може й влучного відгадування задумів

старожитніх майстрів” [8, с. 251]. Вона по-своєму намагається розшифрувати петрогліфи кам’яних грот, підкреслює багатозначність хаотично поєднаних написів. Аналіз окремих композицій петрогліфів, якими, до речі, оздоблена й повість „Небесний змії”, приводить Д. Гуменну до висновку, що кам’яна книга з III – II тис. до н. е. розповідає про „якесь вироблене суспільство, високий життєвий стандарт” [8, с. 258]. Цей стандарт письменниці ставить на рівень культури Єгипту, Шумеру, о. Крит. Його творців Д. Гуменна побачила у петрогліфах кам’яних грот і, як вона пише у „Тайнописі”, „пережила гостре відчуття, що зустрілася із якимись моїми безпосередніми предками й оце знайомлюся з ними через шість тисяч років” [8, с. 259].

У повісті зіставляються цілком самодостатні світи: землеробська (Трипільської культури) та скотарсько-конярська цивілізація (творців Кам’яної Могили). Ці порівняння авторка подає через сприйняття головного героя повісті Яра, яким зацікавилася інопланетна експедиція. З допомогою Твастра, дослідника Південної Причорноморщини III – II тис. до н. е., герой подорожує світом протягом п’яти століть. Розповіді про його мандри створюють яскраве полотно життя землеробів та кочовиків-скотарів. Це племена, об’єднані спільною мовою, історією і вірою в найвищу силу – Сонце.

Д. Гуменна у своїй повісті вибудовує моделі тих місцевостей, якими мандрує герой. Художня реконструкція авторкою хліборобських і скотарських поселень відповідає віднайденим артефактам прадавніх епох. Хлопця-скотаря Яра, який у пошуках пригод потрапив у матріархальне поселення Вілію, вражає побут, „сповнений мальовил, що звідусюди дивляться на тебе, куди око гляне” [8, с. 67], зачаровує матріархальне поселення героя своїм затишком, спокоєм, багатством і неповторністю матеріальної культури: „І ззовні ці затишні хати обмальовані жовтогарячими або червоними замороками – і то так, що кожна хата має відмінну круговерть... Село Вілія збудоване колом, нагадує собою сонце, як воно грає всіма кольорами веселки” [8, с. 68]. Археологічна наука також свідчить: „Трипільці будували і розписували орнаменти на керамічних виробих по колу” [9, с. 225]. Отож, у змалюванні реалій трипільської доби Д. Гуменна не відходить від історичної правди.

Переконливими є й картини побуту скотарів, змальовані у повісті. Немає у сварожичів такого багатого начиння, немає таких яскравих фарб на стінах осель, на одязі, немає в них „такої затишності, такого замилювання до вигадливих візерунків та яскравих кольорів” [8, с. 68]. Помешкання скотарів дуже скромні й відповідають способу їхнього життя: „У Сварог-хатусі всередині кам’яних стін кімната прикріплена до кімнати дуже щільно, навіть вулиці нема. У степу шатра й намети розташовані далеко одне від одного, щоб бути ближче до своїх пасовиськ. Таке все розкидане... А тут живуть всім нав’єм вкупі... Скотар думає: „Хіба це надовго? Однаково треба зніматись з місця, вже тут обмаль

паші. Скотина все столочила, треба переходити на нові пасовиська”, – міркує Яр [8, с. 68 – 69].

Простір сварожичів-скотарів, вихідцем племені якого є Ярійко, – це голий степ, де „лише камінні стіни, ані деревини, лише хабаззя буяє вище голови ” [8, с. 25]. Але він у повісті не позбавлений привабливості: „Оті тільки будяки повистромлювали високо свої фіалково-бузкові корони, розкішні царі цього птахо-лисо-заячого степового царства” [8, с. 13].

Пейзажам Півдня України протиставляються картини природи Кавказу, Малої Азії та ін. географічних просторів, шляхами яких автор веде свого героя. „Гори, а за тими горами – нові гори, сині здалека, сліпучо-білі зблизька. Особливо феєричні вони, як сходять і заходять сонце. Фіялкові. Пурпурові. Рожеві. Це – вгорі. Як глянеш униз – зелені. Ущелини переходять у широкі долини, внизу клекотять бисторошумливі ріки”, – говорить Д. Гуменна про красу кавказької природи [8, с. 128]. Перед Ярійком постають і малоазійські широти: „Степ, здавалось би, порожній. Ні птиця не пролетить, ні деревина не зазеленіє” [62, с. 138]. Як бачимо, в описах простору прадавньої епохи велику роль відіграє кольорова гама. Вона демонструє недоторканість природи і відкритість, чистоту людської душі.

Картини природи Д. Гуменна стилізує під той час, коли людина не відділяла себе від навколишнього світу, жила в казці і творила її. Наприклад, у повісті читаємо: „Зорі посихлялися низько, що можна хапати їх руками. А місяця нема. І якби не розсіяне золотим просом небо, то вважай, світ проковтнула птьма” [8, с. 13].

Пейзажі демонструють міфологічні уявлення людей дохристиянської епохи. Наприклад, початок весни у Д. Гуменної асоціюється з приходом Юрая, який у народній міфології є захисником тварин: „Сонце вже було у своїй повній силі, як прийшов Юрай на білому коні. Махнув рукою – і все зазеленіло, зацвіло. Значить, Юрай тут” [8, с. 75]. Письменниця використовує також уснонародну символіку для зображень явищ природи. Місяць вона називає „срібним”: „Срібло він посилає на кожен листочок, на кожне стебельце” [8, с. 60]. Грім асоціює з Перуном – „як іде по небі, то гуркотить” [8, с. 97].

Розмова про хронотоп повісті „Небесний змії” Д. Гуменної не буде вичерпною, якщо не сказати про те, якими ж бачить авторка людей того часу, їхню культуру і закони життя.

Мотив туги за світом матріархального устрою Трипілля, що звучить у повісті „Велике Цабе”, романах-есе „Минуле пливе у прийдешнє”, „Благослови, Мати!”, відчувається й у „Небесному змії”. Цей прекрасний світ мальованої кераміки Д. Гуменна ставить в опозицію культурі кочових племен. Представником землеробського світу в жорстокому кочовому є баба Дана – тепер берегиня Сварогового роду. Через цей образ письменниця художньо моделює процес асиміляції культур скотарів і землеробів. Для кочівників основна їжа – м’ясо та

молоко. Бранка із матріархального роду вчить їх вирощувати хліб, бо „зроду-віку не знали б, що то – садити в землю зерно й вирощувати його – якби не Дана” [8, с. 25]. Героїня не приймає антигуманного ставлення кочовиків до жінки, зокрема того, як вони силою забирали дівчат з рідних родів ще й вихвалялися своїми злодійськими витівками: „О, вже подалися наші парубки у здобичницьку виправу! Це ж ганьба! А вони хизуються, славу й честь їм піють – які то спритні та моторні наші молодці” [8, с. 25]. А найбільше Дану вражало жорстоке правило скотарських родів, за яким після смерті матері зі світу мала піти і її малолітня дитина (така доля очікувала Ярїйка, але баба його врятувала).

У „Небесному змії”, як і в інших творах про дохристиянські часи, Д. Гуменна ідеалізує матріархальну епоху, проте вона об’єктивно зображує переваги патріархальних часів. Кочівники змальовані багатими тямущими господарями, які мають великі табуни прирученої худоби. Скотарі – народ войовничий. Бажання влади і багатства стають причиною зговорів, помст і війн. Але саме за часів патріархату відбувався поступ людства на шляху до прогресу. Люди навчалися секретам ливарницької та ковальської справи, відбувався жвавий обмін знаннями. Йдучи крок за кроком за Яром, авторка стверджує, що набутки жителів нашої землі цього часу не поступалися досягненням народів, чії культури розвивались паралельно, більше того, письменниця висуває гіпотезу, що центром, де зародилась перша цивілізація в Європі, був Південь України.

Зауважимо, епоха стародавньої культури у повісті подається через сприйняття істот іншої планети. Зв’язок таких часово-просторових меж служить авторові способом утвердити головну ідею твору – довести самобутність нашої культури і вказати на її місце у світовій історії прадавнини.

У романі „Золотий плуг” Д. Гуменна змальовує дві часові епохи нашої землі. Це Україна періоду 30 – 40 років ХХ ст. та доби Трипілля, Скіфії, перших слов’янських поселень. Сюжетну лінію сучасності авторка передає через долі головних героїв – Миколи та Гаїни; через міркування юнака перед читачами також зринає й минуле. У своїй статті ми зупинимо увагу на тому, як митниця описує дохристиянську епоху.

Манера викладу роздумів Мадія нагадує науково-популярні твори Д. Гуменної „Благослови, мати!”, „Родинний альбом”, „Минуле пливе у прийдешнє”. З міркувань-рефлексій персонажа, який осмислює наукові дослідження Геродота, М. Грушевського, Біблію, світову міфологію, читач дізнається про культуру, побут, зовнішність і вдачу скіфів.

Доба існування держави воїнів-кочівників (III – IV ст. до н.е.) стає об’єктом роздумів студента. „Держава скіфів – держава вершників із центром на Україні і безмежно розтяглою територією. Теренові простори її – від Дунаю до Обі, від Альп до Алтаю”, – говорить Микола про простір його історичних спостережень [10, с. 103]. Але його цікавить не лише скіфська людність, а й зв’язки доісторичної України із західними



кельтами, південними греками, східними саками, кавказцями, з Месопотамією, Індією та Єгиптом, тому читач разом з Мадієм мандрує й історичними шляхами цих народів.

Герой утверджує думку про те, що скіфи заклали підвалини української нації. Він легко пов'язує культури цієї людності зі слов'янами. Зв'язок часів доводиться персонажем і на просторовому рівні. Студент-історик, наприклад, називає місця археологічних розкопок скіфських могил: „...Чортомлик, Солоха, Велика Лепетиха, Баби... біля Нікополя нижче Запоріжжя? То це ж вони й суть ті царські могили, Геродотова „земля Геррос” [10, с. 22].

Наукові мандри дохристиянською Україною перемережані Мадієвими фантазіями щодо мальовничості її природних просторів. „Миколі помережилися безмежні простори-лани жовтої пшениці, хвилібрижі на них, марево над ними, – наче невидний вогонь горить... То це й дві з половиною тисячі років так воно було, що найвиразніший символ чорноземлі – пшеничне колосся”, – пише Д. Гуменна про оцінку героєм епохи землеробства, що передувала кочовикам [10, с. 12]. Скіфський простір уявлявся йому як незорана цілина з нетолоченим степом, де „бур'яни й усяке зілля вище голови, в них спутані коні, за ними вкутані шкурою і повстю вежі...” [10, с. 256]. Мадій міркує й над тими природними катаклізмами, які переживали скіфи, утверджуючись у суворому часі прадавнини: „А зима в Скіфії люта! Мідні казани від холоду тріскають! У безлісому степу бігають холодні вітри, вічно сніг і мороз, а від вітрів ще більша холоднеча. І так вісім місяців. А влітку – нестерпна спека” [10, с. 143].

Микола відчуває свою родову причетність до кочовиків, бо має прізвище Мадій, як і один із головних царів Скіфії. Він бачить зв'язок із скотарями і незнайомки – Гаїни Сай, прізвище якої також свідчить про приналежність до царської родини. Такі часові паралелі письменниця проводить марно. У радянському суспільстві міркувати над національною самобутністю було заборонено. Герої ж твору гостро її відчують.

Часово-просторові координати повісті „Небесний змії” та роману „Золотий плуг” Д. Гуменної засвідчують добру обізнаність авторки із досліджуваною епохою, через їх окреслення письменниця утверджує ідею єдності минулого і сучасності, наголошує на самобутності культури наших предків і потребі вивчати доісторичні часи нашого землі. У „Небесному змії” авторка моделює час і простір дії персонажів, удаючись до художньої реконструкції матеріальних знахідок матриархальних та патріархальних часів, стилізуючи картини буття наших предків під національний фольклор, міфологію. Хронотоп „Золотого плуга” окреслюється через рефлексію головним героєм твору наукових джерел про дохристиянську епоху.

Розмова про особливості змалювання часу і простору в творах Д. Гуменної не вичерпується пропонованим дослідженням.

Систематизованих наукових висновків щодо специфіки хронотопу ще чекає як художня, так і науково-популярна проза мисткині.

#### **Список використаної літератури**

**1. Літературознавчий** словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка. – К. : Видавничий центр „Академія”, 1997. – 750 с. **2. Філософський** словник / за ред. В. І. Шинкарука. – К. : Головна редакція української енциклопедії, 1986. – 796 с. **3. Ключек Г.** Поезія Тараса Шевченка : сучасна інтерпретація : [посібник для вчителя] / Григорій Ключек. – К. : Освіта, 1998. – 234 с. **4. Мушинка М.** П'ять разів „похоронена”, а все ж таки жива / Микола Мушинка // Сучасність. – 1995. – № 4. – С. 139 – 143. **5. Погрібний А.** Повернення Докії Гуменної / Анатолій Погрібний // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Книга друга. – К. : Дніпро, 1993. – С. 444 – 452. **6. Сорока П.** Докія Гуменна. Літературний портрет / Петро Сорока. – Тернопіль, 2003. – 495 с. **7. Рудинський М. Я.** Кам'яна Могила / М. Я. Рудинський. – К., 1962. – 238 с. **8. Гуменна Д.** Небесний змій / Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Науково-дослідне товариство української термінології, 1982. – 263 с. **9. Лозко Г.** Релігійні вірування трипільців : на матеріалі археологічних джерел / Галина Лозко // Трипільська цивілізація у спадщині України (Матеріали та тези конференції, що проходила у Києві 30 – 31 травня 2003 року). – К. : Видавничий центр „Просвіта”, 2003. – С. 223 – 232. **10. Гуменна Д.** Золотий плуг / Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників „Слово”, 1968. – 288 с.

#### **Лаврусенко М. І. Часопростір художньої прози Докії Гуменної про дохристиянську епоху**

У статті наголошується, що зображення часопростору матриархальної і патріархальної історії нашої землі в повісті „Небесний змій” побудоване на принципах моделювання та стилізації подій під матеріальні і духовні набутки давнини, а в романі „Золотий плуг” воно представлене рефлексіями головним героєм фахових праць.

*Ключові слова:* час, простір, Докія Гуменна, стилізація, рефлексія.

#### **Лаврусенко М. И. Время и пространство художественной прозы Докии Гуменной о дохристианской эпохе**

В статье отмечается, что изображение времени и пространства матриархальной и патриархальной истории нашей земли в повести „Небесный змей” построено на принципах моделирования и стилизации событий под материальное и духовное достояние древности, а в романе „Золотой плуг” оно представлено рефлексиями главным героем профессиональных исследований.

*Ключевые слова:* время, пространство, Докия Гуменна, стилизация, рефлексия.

**Lavrusenko M. I. Space and time of Dokia Humenna's prose about pre-Christian epoch**

The article notes that the depicting of space and time of matriarchal and patriarchal history of our land in the novel „The Sky Serpent” is built on the principles of event modeling and stylization for the material and spiritual achievements of antiquity, and in the novel „The Golden Plough” it is represented by leading character's reflections of professional investigations.

*Key words:* time, space, Dokia Humenna, stylization, reflection.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 821.161.2-94.09+989 Матіос

**О. В. Максименко**

**„ЩОДЕННИК СТРАЧЕНОЇ” МАРІЇ МАТІОС –  
ЩОДЕННИК-ІМІТАЦІЯ**

Тенденція сучасних літературознавчих досліджень щоденникової прози націлена на досягнення жанрової модифікації твору, осмислення його змістовності, яка залежить від історичного контексту, психологічного рівня та відвертості письменника.

Теоретичне обґрунтування питань щоденникової спадщини письменників належить працям О. Галича, І. Василенко, О. Єгорова, А. Костенка, Г. Мережинської, М. Федунь та працям зарубіжних літературознавців Н. Банк, В. Барахова, Л. Гінзбург, Д. Затонського, В. Кайзера, Н. Смолякової, А. Тартаковського.

Метою даного дослідження є спроба аналізу жанрової модифікації щоденника Марії Матіос.

„Щоденник страченої” – белетристичний / вигаданий щоденник, який характеризується авторським вимислом відповідно повністю сформований авторською уявою письменника та написаний у формі щоденника.

„Щоденник страченої” в сучасному літературному просторі характеризується як психологічна розвідка Марії Матіос: „Це моя ідея. По суті, я виступаю тут своєрідним співавтором оформлення. Моя ідея книжку, написану у формі щоденника, оформити як щоденник, як папку. Я б хотіла, щоб ця книжка навіть своєю зовнішньою формою служила довше. Вічними залишаються почуття. Книга вічною не може бути, але якнайдовше хотілось би, щоб „служила” [2].

Тематика твору, до якої звернулась Марія Матіос, є поширеною у світовій літературі, зокрема у драматургії. Наприклад, у п'єсі-монологі „Людський голос” Ж. Кокто, відомого французького драматурга, „дослідника людських душ”, яка була поставлена на підмостках Comédie-Française і пізніше за мотивами цієї п'єси була написана опера композитара Ф. Пуленка „Людський голос”, проголошено проблему жінки-коханки, її швидкоплинних хвилин щастя, очікування цих моментів та постійного відчуття болю та страждання.

Роман Марії Матіос „Щоденник страченої” класифікуємо як *щоденник-імітацію*. Роман, написаний у формі щоденника, цілком відповідає основним критеріям створення щоденника за змістом і за формою й окреслює ознаки щоденникової прози. По-перше, це „суб'єктивність підходу” автора до занотовування / фіксації пережитих подій. Головна героїня в щоденнику аналізує події власного життя, відкриваючи свій внутрішній світ у всій його повноті, правдивості та істинності. Наступною ознакою виступає ретроспективність, що втілюється у вмінні головної героїні оцінювати події з позиції майбутнього.

Т. Гундорова наголошує на тому, що літературний прийом імітації „є своєрідним виявом образності, літературної гри, завдяки якому твориться подвійне семіотичне коло...” [3, с. 158]. У світовій літературі яскравим прикладом використання прийому ведення щоденника-імітації є Печорін, головний герой роману М. Лермонтова „Герой нашого часу”. Саме щоденникові записи Печоріна, що займають три останні частини роману, дозволяють читачеві зрозуміти неоднозначну особистість головного героя та більш об'єктивно проаналізувати його вчинки та дії, відштовхуючись від особистих роздумів головного героя. Традицію створення щоденника-імітації продовжують повість „Санаторійна зона” М. Хвильового, новела „Проблема хліба” В. Підмогильного, „Сторінка щоденника” О. Корнійчука.

Щоденником-імітацією виступає сучасний роман Ліни Костенко „Записки українського самашедшого”, що побачив світ у 2010 р. та охоплює часово-просторовий проміжок з 2001 по 2004 рр. Роман створений у вигляді сучасного щоденника програміста, який фіксує кризь призму особистого життя та світосприймання глобальні події державного і світового масштабу. Письменниця за допомогою використання щоденника-імітації відтворює події на початку XXI століття з особливою точністю, деталізацією, оригінальністю, самобутністю історичних фактів.

Використання авторкою концепції ведення *щоденника-імітації* надає можливості досконало змалювати сутність жінки, її емоційну природу, необхідність у тяжкі хвилини окреслити межі своєї проблеми, у даному випадку роль співрозмовника виконує щоденник: „Я кілька разів поривалася обірвати ці записи. Навіть хотіла спалити. Але в якусь мить зрозуміла, що це, може, моє спасіння – ця давня забавка фіксувати своє непутнє життя” [2, с. 60]. Письменниця чітко відокремлює себе від

головної героїні, авторки „Жіночого літопису”, але надзвичайно майстерно змальовує внутрішній світ героїні, її реальну життєву ситуацію, констатує духовну драму та неможливість повноцінної реалізації як жінки, як дружини.

Друга частина твору, безпосередньо щоденник, має назву „Жіночий літопис”, у якому простежується хронологічне ведення записів, не щоденне, а з тривалою періодичністю. Марія Матіос саме завдяки імітації щоденника створює можливість виявити внутрішню драму головної героїні, відтворити її духовний світ, відчутти її трагічні почуття та передати її стан і дозволити читачеві зробити власні висновки. „Щоденник страченої” поєднує елементи психоаналізу, „поєднання сюжету та потоку свідомості”, захоплюючий сюжет та досить неочікуваний фінал.

„Жіночий літопис” репрезентує вислів-афоризм головної героїні: „Жінка проживає життя з очима заплещеними” [2], що є візитною карткою цієї історії, в основу якої покладено реальний сюжет. На думку К. Родика, „простір сюжету замкнено в чотирьох стінах і спостерігати за ним читачеві запропоновано в замкову шпаринку” [2].

„Щоденник страченої” Марії Матіос – це імітація щоденника головної героїні, що використовується автором як увиразнення змісту, що представляє авторське „Я” з позиції емоційної співпричетності письменниці до головної героїні з метою формування уявлення про жіночу сутність й відтворення правдивої інформації щодо узагальненого образу жінки сучасного світу.

Автором щоденника виступає Ковальчук Лариса Михайлівна. Вона створює „Жіночий літопис” та занотовує події переважно особистого життя, з 17 років. Ці записи дозволяють зробити висновок, що головна героїня – практична, цілеспрямована, розумна, незалежна, успішна жінка. Перші нотатки було зроблено ще в юному віці, що характеризують авторку щоденника як романтичну особу: „Я думаю, що багаті жінки – корисливіші від бідних. Мені ніхто цього не казав, але я так відчуваю. О, коли б я полюбила якогось Бальзака!.. Я б не чекала його смерті в обіймах молодого гульця. Але хіба тепер десть є Бальзак?!” [2].

Саме завдяки імітації щоденникових записів Марія Матіос детально формує концепцію особистості героїні, використовуючи її світогляд, психологічний стан та складність життєвих колізій. Письменниця за допомогою авторського прийому „маски” перевтілюється в головну героїню та достовірно, правдиво змальовує її внутрішній світ.

Основою проблематики твору є життєва ситуація Лариси, безмежне кохання та пристрасть до чоловіка, що стають руйнівними для неї та підштовхують до межі між життям, божевіллям та смертю. Щоденникові записи констатують прагнення героїні жити повноцінним життям, але неможливість систематизувати та перемогти думки, що

поступово стають схожими на фобію чи хворобу, поступово призводять до психологічного розладу: „Цікаво, що робить зараз Він? Чи вже кинувся шукати мене, чи й не помітив зникнення” [2].

Поведінка героїні з точки зору психологічного аналізу пояснюється тенденцією особистісного нахилу до сильних любовних переживань, що скеровують іноді неконтрольовану поведінку Лариси. Постає думка про рівень самооцінки героїні, який виявляється високим та забезпечує необхідність кохання до іншої людини. Як зазначав З. Фройд, „лібідо, чи лібідо „Я” здаються нам великим резервуаром, з якого посилаються прихильності до об’єктів і до якого вони знов повертаються” [3, с. 156].

Власний стан авторка відзначає як „стабільно незадовільний”, а думки – „злочинними”. Це є психологічним прийомом „самооголення” з метою відтворення на папері власних думок та подій, які відбуваються в житті з метою покращення власного світовідчуття та світосприймання: „І нараз гостра, мов коса блискавки, думка вдаряє мене усією силою не притаманної мені логіки: я не маю права розпрощатися з життям!” [2].

Соціальна роль жінки в сучасному суспільстві є неоднозначною. Становище, в якому опинилась головна героїня, наштовує її на роздуми, порівняння, пошуки аналогій з історії, з сучасного життя щодо важливості ролі та значення жінки для чоловіка, для родини, для суспільства. У щоденнику Лариса наводить подібні роздуми: „Бо тільки жінка зі своїм ірраціоналізмом є найпродуктивнішим творцем як стратегії наступу, так стратегії красивого відходу, її гаряча литка на нічних простирадлах спальні вкаже найточніший напрямок головного бойового удару й намалює зону миротворчих дій краще, ніж усі генерали-стратегі разом узяті, дорогий мій колего” [2]. Відзначаючи домінуючу функцію жінки в суспільстві, авторка щоденника переорієнтовує філософські роздуми на себе та своє особисте життя: „То чому ж, чому ж цей ненависний і любий одночасно чоловік не йде ані до мене, ані на мене? Не йде ні з бажанням, ні з ультиматумом?” [2]. Відкриття зависи особистого життя головної героїні з усіма його протиріччями, глибиною почуттів, стражданнями підтверджують безвихідну ситуацію, з якої Лариса намагається весь час звільнитися.

Сюжет щоденника побудовано за принципом подолання опору життєвих факторів головної героїні, розв’язання конфліктів вольовою силою характеру. Авторці вдається відтворити атмосферу, пов’язану з постійним подоланням перешкод та невдоволення особистим життям героїні. Заглиблення в щоденникові записи однієї жінки дозволяє передбачити можливість у долі головної героїні відтворити долю інших жінок сучасного суспільства: „Потім я подивилася в дзеркало. Очі схожі на дно криниці. Море сліз” [2].

Щоденник ілюструє широкий жіночий філософський діапазон поєднаний з емоційним станом героїні та домішкою жіночої логіки, що створює більш промовисте зображення душевної драми головної героїні.

У творі домінуючим виступає емоційне начало, яке синтезується з психологічною реакцією на життєві реалії.

Щоденник стає свідком особистих стосунків головної героїні, головним чином, подолання почуттів зневіри та песимізму шляхом всебічного зображення обставин, почуттів і глибоких переживань. „Сьогодні перечитала велику частину своїх багатолітніх записів і зрозуміла, чому я сумніваюся у безсумнівній радості кохання: бо я фіксую переважним чином і є, що зі знаком мінус. Чи із мінусовим присмаком. У час радості моя рука лінива, і мозок мій відпочиває. Тому я не фіксую торжествуючих хвилин серця. Так роблять усі закохані?” [2].

Роман Марії Матіос „Щоденник страченої” характеризується багатством тропів, особливо метафор, що створюють ефект виразності та неповторності художньої мови. Завдяки метафоричності тексту можна яскравіше, повніше, глибше зрозуміти красу слова, досягти образності, ефекту експресивності, емоційної довершеності.

У щоденнику героїня прокладає велику межу між реальними подіями й ідеальними / бажаними. Прагнення звільнення від страждань, необхідності отримання внутрішньої свободи, можливості досягнення спокою є одним із провідних мотивів твору: „Цікаво, людство засвоїло так багато знань, зробило винаходи, вивчило так багато слів, довчало Всесвіт – а не знає елементарних речей: не знає процесу розлюблення одною людиною іншої... Учора був мій день народження. Я брела пізньою вечірньою вулицею міста і плакала” [2].

Подальша низка подій визначається завершенням ведення щоденника, розповіддю головної героїні щодо її перебування в лікарні, засідання суду та опис подій щасливого життя головної героїні 2032 року.

Щоденник написаний прозовою мовою, іноді з уривчастими експресивними фразами та використанням ретроспекції. Твори Марії Матіос – „це не жіноча проза, це література справжніх почуттів, вишуканого стилю й непідробної справжності” [2].

Таким чином, Марія Матіос у „Щоденнику страченої” створила справжній калейдоскоп почуттів певної категорії сучасного жіночого суспільства. Використання прийому *щоденника-імітації* надає можливість реципієнтові відчути та зрозуміти ситуацію більш детально зі сторінок щоденника головної героїні та осмислити життєві факти, враховуючи індивідуальність оповідача.

Щоденникові записи початку ХХІ століття набувають особливого значення та демонструють значну літературну, культурну, історичну цінність. Діарії різних авторів є досить багатограними за змістом, формою, тематичним наповненням і жанровими модифікаціями.

Вибір жанрової модифікації є вмотивованим письменником і ґрунтується на засадах світосприйняття й світорозуміння автора, рецепції навколишнього світу та його спроб до визначення сутності власних пошуків для втілення жанрово-стильових елементів.

**Список використаної літератури**

1. Галич О. А. У вимірах non fiction. Щоденники українських письменників ХХ століття / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 198 с. 2. Матіос М. Щоденник страченої [Електронний ресурс] / Марія Матіос. – Режим доступу : [http://chtyvo.org.ua/authors/Mariya\\_Matios/Schodennyk\\_strachenoj/](http://chtyvo.org.ua/authors/Mariya_Matios/Schodennyk_strachenoj/). 3. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : [монографія] / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.

**Максименко О. В. „Щоденник страченої” Марії Матіос – щоденник-імітація**

У статті досліджено роман „Щоденник страченої”, написаний у формі щоденника. Він повністю відповідає критеріям його написання і за змістом і за формою, ґрунтується на авторському вимислі. Роман „Щоденник страченої” класифікуємо як щоденник-імітацію, оскільки використані основні жанрові ознаки мемуаристики: „суб’єктивність підходу” автора до занотовування / фіксації пережитих подій; ретроспективність, що втілюється у вмінні головної героїні оцінювати події з позиції майбутнього. У статті ми дали визначення поняттю „щоденник-імітація”, розглянули художні особливості та проаналізували мотиви написання щоденника.

*Ключові слова:* документальна література, щоденник, імітація.

**Максименко О. В. „Дневник казненной” Марии Матиос – дневник-имитация**

В статье исследован роман „Дневник казненной”, который написан в форме дневника. Он полностью соответствует критериям его написания и по содержанию и по форме, основывается на авторском вымысле. Роман „Дневник казненной” классифицируем как дневник-имитацию, поскольку использованы основные жанровые признаки мемуаристики: „субъективность подхода” автора к записыванию / фиксации пережитых событий, ретроспективность, которая воплощается в умении главной героини оценивать события с позиции будущего. В статье мы дали определение понятию „дневник-имитация”, рассмотрели художественные особенности и проанализировали мотивы написания дневника.

*Ключевые слова:* документальная литература, дневник, имитация.

**Maksimenko O. V. „Diary of a beheaded” by Maria Matios as a diary-imitation**

In article the novel by Maria Matios „Diary of a beheaded” which was created in the form of diary is studied. It totally corresponds to the criteria of such writing in the aspect of content and form, and is based on the author’s fiction. The novel „Diary of a beheaded” we classify as a diary-imitation because all the features of memoir literature were used: „subjectivity of



approach” of author to the recording / fixation of experienced events; retrospection bases which were represented in the ability of the main heroine to value events from the position of the past. In the article we also have defined the notion of diary-imitation, we considered the artistic particularities and analyzed the motives of diary writing.

*Key words:* documental literature, diary, imitation.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821. 163.2 – 1.09+929 Мельник

**С. А. Негодяєва**

**РЕСТАВРАЦІЯ АРХЕТИПУ БАТЬКА  
В РЕЦЕПЦІЇ ЯРОСЛАВА МЕЛЬНИКА  
(НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ „ТЕЛЕФОНУЙ МЕНІ,  
ГОВОРИ ЗІ МНОЮ”)**

На сьогодні поняття „емігрантська” або „діаспорна” українська література стирає межі етнічних, культурологічних, соціальних чинників, тяжіючи до глобалізації людського буття. І „повернення” на Україну Ярослава Мельника, літературного критика, європейського масштабу прозаїка в рідному україномовному амплу невідповідно: спочатку журнал „Київська Русь” друкує його повість „Рояльна кімната”, потім „Кур ер Кривбасу” – повість „Телефонуй мені, говори зі мною” [1] (саме вона і стала об’єктом нашої розвідки). У 2012 р. видавництво „Темпора” видає книгу його прози під тією ж назвою. У рецензії до цього видання дуже влучно зазначив Ігор Котик: „В моїй суб’єктивній ієрархії книжкою року є збірка „Телефонуй мені, говори зі мною” Ярослава Мельника. Можна сказати – відкриття року. Адже це перша прозова книжка автора українською мовою. Подібної метафізичної прози у вітчизняному письменстві обмаль – традиційно українські прозаїки стоять по коліна в соціальному багні, а тут з’явився хтось, чие перо підноситься над тимчасовим”.

У жовтні 2012 р. книга „Телефонуй мені, говори зі мною” увійшла в п’ятірку кращих книг року премії „Книги року ВВС-2012”. Анотація видавництва одразу спровокувала майбутню долю читабельності номінованої книги: „Ярослава Мельника, людину химерної долі, закордонна критика називає містиком і неосимволістом, одним із найбільш таємничих письменників свого покоління.

У книзі прози цього українського письменника, який мешкає в Литві, читач зіткнеться з гіпнотичним зсувом знайомої нам щоденної реальності, завдяки якому стає можливим духовне звільнення й вихід – через катарсис – в іншу, „паралельну” реальність...

Інтелектуальна насиченість сюрреалістичної прози Ярослава Мельника дозволяє вийти на відображення архетипів Батька, Бога, Матері, Вітчизни.

Прикметні риси повістей та оповідань Ярослава Мельника – напружений сюжет, тонкість психологічного аналізу та рідкісна в наш час „класична” завершеність форми” [2].

„Людиною лісу” назвав себе автор в інтерв’ю В. Панченкову, натякаючи на відвертість, щирість і загальнолюдську філософію власних творів, хоча європейська критика неодноразово відзначала подібність між сюжетами українсько-литовського Я. Мельника й українсько-американського Ю. Тарнавського.

Микола Ільницький на презентації в книгарні „Є” відзначав перегук між оповіданнями Ярослава Мельника і Михайла Яцкова, Андрій Дрозд звернув увагу на паралель між одним оповіданням митця й фільмом „Загадкова історія Бенджаміна Баттона”, знятим за однойменним оповіданням Ф. С. Фітцджеральда, а литовські та французькі критики у своїх рецензіях вказували на спорідненість творчості Я. Мельника з прозою Кафки, Борхеса, Кортасара.

Незвичайний містичний сюжет і напружена психологічна оповідь повісті „Телефонуй мені, говори зі мною” відродили в критичній та літературознавчій думках дискусію про традиційність і постмодернізм сучасної епіки, „він пише страшно: таке враження, що ти у чиємусь сні, і боїшся прокинутися, бо сон може виявитися твоїм власним” (Світлана Пиркало).

Аналізуючи доробок Ярослава Мельника, за мету даної роботи поставили осмислення естетичної природи, художньої специфіки архетипу Батька. Спробуємо довести, що архетипно-символічне образотворення стало усвідомленою домінантою стильової манери письменника. Саме про це неодноразово стверджував автор: „Кажуть, що мої твори здатні викликати в деяких читачів протрацію. Або катарсис. Так, мене не дуже цікавлять буденні стани і думки, які переживає людина. Мене цікавлять „стани на межі”, обличчям до вічного, до вічних питань, в яких тільки і виявляється людський дух. Чим стає людина, якщо вона переступає межі того, що ми умовилися називати „людиною”...

Справа в тому, що я працюю з архетипами. Майже в кожному моєму творі (повторю слова критиків) велику роль грає метафора (привіт Миколі Рябчуку) і символ. Якщо вдається дати голос архетипу – це магічно діє на читача. Вже не кажу, що сам автор тоді просто зникає” [3].

У нашому житті дія архетипів розгортається в часі крізь низку певних послідовних подій, явищ. Сьогодні відчута глибока потреба

розуміння цієї категорії, породженої сучасними дискурсами постмодерної літератури, що правомірно претендує на важливий інструментарій сучасної естетики в поглядах В. Агеєвої, О. Астаф'єва, Т. Бовсунівської, Я. Голобородька, Т. Гундорової, М. Кодака, Н. Копистянської, А. Ткаченка та інших. Архетипи є основою творчості та сприяють внутрішній єдності людської культури, створюють можливість взаємозв'язку різних епох і взаєморозуміння людей. Інакше кажучи, архетипи – це форма без власного змісту (відбиток), яка організовує та спрямовує психічні процеси.

Динамічний феномен літературознавчої категорії архетипу зазнав різних трактувань у світовій філософській думці. За К. Г. Юнгом, це – „несвідомий зміст, який змінюється, коли він стає усвідомленим і сприйнятним, і використовує фарби індивідуальної свідомості, в якій він проявляється” [4, с. 174]. Визначення елемента тексту як архетипу залежить від колективної та індивідуальної авторсько-читацьких установок. Асоціативна основа цієї категорії визначає його принципову невичерпність, пов'язану з психологічно-генетичною пам'яттю, антропологією носія певної культурної спільноти. І архетипні візії Ярослава Мельника, безперечно, невід'ємні від поглядів сучасних українців.

Науковці різних галузей тлумачать архетип як проформу, прототип, первинну форму пізніших утворень [5, с. 56]; як „інваріантну структуру, що пронизує всю історію розвитку об'єктивного світу і має символічний характер” (Н. Мотрич) [6, с. 119]; універсальні прообрази, проформи поведінки і мислення, система установок і реакцій, що визначає життя людини, як „сталі схеми колективного позасвідомого” (К. Юнг) [7, с. 126]; „схеми людського духу” (П. Флоренський); як зв'язки між уявленнями, враженнями, образами, що переходять від покоління до покоління (М. Холодная) [8, с. 242]; психоповедінкові константи колективного позасвідомого (Е. Нойман); повторюваний образ-символ індивідуального і водночас загального досвіду (Н. Фрай), прототип, проформу, первообраз, прадавню категорію-філософему (Н. Слухай) [9, с. 110].

Традиційний архетип Батька демонструє загальне ставлення до чоловіків – Бог, Спаситель, Сакральний король, Мудрий старець (волхв), Закон, Деспот та ін. Автор звертає увагу на родинному призначенні цього архетипу. І Ярослав Мельник не порушує традиційності в трактуванні цієї категорії. Хоча, сюжет повісті ніби реставрує його – архетип батька-учителя, захисника, який в епоху технократії позбавив багатьох дітей справжнього тепла та любові, маскуючись материнськими легендами про батька-героя, льотчика, космонавта, розвідника тощо.

Сучасне родинне життя (у творі на прикладі трьох поколінь: батька, сина та онуків) вільне в праві вибору, матеріально забезпечене, проте позбавлене справжнього батьківського спілкування, любові, розуміння, традицій, від яких відвернув їх соціальний устрій.

Письменник в наративній перспективі героя відтворює кризу комунікативних зв'язків людей. Наратор-сформований середнього віку чоловік на ім'я Сергій – особливий тип героя, який переживає світоглядну та психологічну кризу, і його світоглядні опозиції нівелюються за рахунок прогресу в розвитку свідомості.

Оповідь головного персонажа, побудована на катарсисних процесах усвідомлення власної ідентичності, спроможності, значущості в цьому світі, розповідає нам трагедію батька та сина: батько-винахідник придумав електронний прилад, який після його смерті намагався „надолужити” згаяний за роботою час вербального спілкування з сином. Трагедійність ситуації підсилюють ментальні ознаки зруйнованого українцями патріархату: „Тато – це було ім'я: ім'я, і більше нічого. Коли він давав мені гроші, коли невміло жалів, а то і сам невміло злився, дратувався мною, він для мене як існував?... Зайвими були всі ті почуття, які я по черзі відчував до нього: то незрозумілу жалість, то роздратування, то примирення, то сором... Але коли у зв'язку з переїздом в інше місто я розлучився з ним (тому що реальної людини вже не було поруч) – я полегшено зітхнув... Батько ніби перестав існувати для мене: і я полегшено зітхнув... Мені не треба було батька...”

Мати – це було щось зовсім інше. Вона була іншого виміру, зліплена з іншої стихії. Вона навіть говорила більше, ніж батько: і навіть повчала. Але я тільки посміхався. Я втомлювався від матері, але вона не відбирала мене у себе. Я її не боявся... Як можна було боятися свого батька? Який залишив мене „на самого себе”, який не наказував, не засуджував, був вічно доброзичливий... Він любив мене? Любов його була якоюсь мовчазною, неіснуючою. Він ніколи „гаряче не цікавився” моїми справами. Так, вірив мені, вірив у мене. Він був спокійний за мене! І дивився на мене, на моє життя здалеку: зі свого куточка. Мовчки: так що я не відчував того погляду...” [1, с. 4].

Уведення до оповіді марень, снів, уявних і безпосередніх розмов з батьком по телефону та написання листів йому, які той, імовірно, і не читав, поступово стирають портрет батька як реальної постаті. Саме в цей момент, пройшовши шлях від підліткового віку до власного батьківства, Сергій став усвідомлювати власну потребу хоча б у спілкуванні з батьком, якого не бачив майже 20 років.

Комунікативний перегук між поколіннями моделюється автором філологічним потенціалом безадресатних телефонних штампів, кліше, на зразок: „Привіт”, „Як справи?”, „Усе буде добре”, „Як себе почуваєш?”, „Як родина?”, „Як здоров'я?”, „Обов'язково зустрінемося”, „Завершу справи і...”, „Головне, що ми є один в одного...”, закладених до електронного пристрою-батька, які поступово замінили обом синівсько-батьківські стосунки. Ця підміна спровокувала не лише психічні розлади й вагання Сергія, але й зародило бажання негайно розшукати батька, бо жалюгідне почуття сиріцтва породило зневіру в собі.

Авторська потуга реставрувати архетипний образ батька сформулювала традиційний потяг архетипу сина – ідентифікувати себе з корінням предків. Цей провідний екзистенційний мотив пошуку тотожності з самим собою, усвідомлення особистої унікальності, розуміння того, ким людина є насправді, призводить Сергія до переосмислення постаті батька в його житті: „Раніше не існуюче відчуття якоїсь особливої близькості з ним раз у раз змінювалося у мене почуттям роздратування: батько був і тим, хто став для мене надто реальним – я тепер витрачав на нього стільки нервів і часу (раніше ми з дружиною взагалі про нього майже не говорили) – і в той же час якоюсь примарною, ворожою мені силою, що загрожувала перекинути мені основу, на якій я стояв...

Коли я втомлювався від життя (не „взагалі”, а „від життя”) – а з віком я все більше втомлювався, – я раптом змінював гнів по відношенню до батька на милість. Раніше я не знав, що таке самотність. Але тепер усе частіше бували хвилини, коли хотілося відчутти себе не одним: ні, не так, як я відчував себе з Люсею, дітьми. По-іншому. Зачинившись у спальні, я розмовляв зі своїм батьком” [1, с. 22].

Закономірно романтична, не позбавлена фантастики кінцівка повісті стверджує: людині необхідна система орієнтацій в оточуючому світі, особистий погляд на природу і суспільство, а також об’єкт, у відданості якому людина бачить своє майбуття. І цим об’єктом завжди для Сина опосередковано чи безпосередньо був Батько. Фройдівський комплекс небажаної, нелюбленої дитини закономірно призвів до Юнгівівської архетипної розв’язки: після тривалого марного лікування в психіатричній лікарні Сергій вирішує нарешті розшукати батька. Проте, двадцятирічна могила Анатолія Бондаренка (який був смертельно хворим на рак), скупа інформація з його архівної справи, сусідів, згадки учня Дубова про померлого, екскурсія до батьківської лабораторії, розмова сам на сам з „електронним батьком” нарешті створює власний міф-легенду про Батька як реальну постать.

Зітканий в уяві Сергія колаж-портрет батька нарешті дає втрачену ще в дитинстві основу, на якій стоїть незалежно від віку справжня Людина: „Ваш батько був дивною людиною. Його ніхто до кінця не знав. Хоча зверху він здавався доступним і простим. Він був людиною ідеї. Таких уже більше немає.” [1, с. 34]; „... Він просто не зміг розгорнутись на повну потужність. У своїх можливостях, даних йому Богом, він був не та людина, рядовий електронник, до якого всі звикли. Він – це було те, що він міг. Я це зрозумів це за два роки роботи з ним. Його мозок працював якось особливо. Ми були виконавцями конкретних завдань, а він...” [1, с. 34]; „Тільки геній міг додуматись до такого...” [1, с. 35]; „... Ваш батько постарався, щоб доказів не було. Щоб ви ніколи не дізналися точно, що його немає на цьому світі. Все було передбачено програмою, навіть те, що рано чи пізно ви знайдете його могилу. Ніхто,

до речі, не бачив його мертвим. Усе зроблено, щоб ви вірили в його смерть... Він любив вас" [1, с. 35].

Безперечно, індивідуально-авторська картина світу повісті Ярослава Мельника „Телефонуй мені, говори зі мною”, що виявляє типологічну схожість із творчістю письменників епохи постмодерну, проголошує найголовнішу аксіологічну цінність – Любов – домінуючою рушійною силою суспільства, запорукою гармонійного світовідчуття. Ця категорія, якщо вона справжня, не має дефініції часу. І філологічний потік закодованих в електронній програмі фраз „Телефонуй мені, говори зі мною”, „Я все життя любив тільки тебе одного”, „Ми є один у одного” в уяві Сергія нарешті набули адресата – Батько-Син – і ствердили парадоксальну аксіому життя: починаєш цінувати, утративши.

Архетипи закарбовані генетично і є психологічним корінням містичних ірраціональних рушійних сил життєдіяльності нації, є основою етнічної, національно притаманної віри-релігії, яка, як ніщо інше, найбільш повно відображує душу народу. І дитяче „У мене є Батько – він схвалить або осудить мене, підкаже, підтримає, дасть віру... У мене є небо над головою...” [1, с. 4]. промовисто трансформується в християнську чесноту. З упевненістю можна стверджувати, що світобачення концепту любові в епічній інтерпретації Ярослава Мельника як прояв християнської чесноти – провідна риса індивідуального стилю письменника, яка в авторській рецепції намагається протидіяти хаосу сьогодення.

А „ідея, парадокс, філософема – рушії Мельникової прози. Такого в українській надміру ліричній літературі майже не пишуть. Маємо прекрасний зразок того, як інтелектуальний порух перетворюється на сповнений філософичності й водночас не переобтяжений мікросвіт. Завдяки цьому вмінню тексти Мельника – художня проза, а не філософські трактати. Мельник володіє магією змішування складників у потрібній пропорції: по пучці містицизму, філософськості, детективності, еротики, і жодному з цих інгредієнтів не вдається задомінувати” [3] створюють авторсько-читацький катарсис.

Отже, проведений нами аналіз архетипу Батька в повісті Ярослава Мельника „Телефонуй мені, говори зі мною” дав можливість пояснити ментальну традиційність у зображенні цього образу, як то: вшанування старшого покоління, недовіра і підозрілість до всього невідомого; знецінення родинних авторитетів; емоційність, почуттєвість, естетизм, кордоцентризм; значущість традиційних родинних цінностей тощо. Архетип Батька в рецепції автора виступив як: добрий приклад дітям, хазяїн родини, розум сім'ї, авторитет, вихователь, охоронець, опора своїх дітей, фізична та духовна сила сім'ї, віра, любов, генетичне коріння.

Безперечно, розвідка не охоплює всіх аспектів проблеми, хоча засвідчує збереження основної, базової структури психоаналітичного складу українського етносу та виявлення основних глибинних символіко-архетипних детермінант української ментальності в літературознавчому

просторі. Дослідження допоможе поглибити уявлення про авторський індивідуальний стиль Ярослава Мельника, який увібрав у себе як людські риси самого автора, так і головні риси нашої епохи глобалізації.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Мельник Я.** Телефонуй мені, говори зі мною : [повість] / Ярослав Мельник // Кур'єр Кривбасу. – 2012. – № 266/267. – С. 3 – 37.
- 2. Мельник Я.** Телефонуй мені, говори зі мною : [оповідання, повісті, роман] / Ярослав Мельник. – К. : Темпора, 2012. – 345 с.
- 3. Панченко В.** Ярослав Мельник : „Я є людина лісу” [Електронний ресурс] / Володимир Панченко. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2012/05/11/rozmova-z-batkom/>>ЛітАкцент</a>.
- 4. Юнг К. Г.** Алхимия снов / К. Г. Юнг. – СПб., 1997. – 352 с.
- 5. Ахманова О. С.** Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия, 1969. – 605 с.
- 6. Мотрич Н. А.** Архетип слова в украинской культуре / Н. А. Мотрич // Язык и культура. – 1997. – № 3. – С. 119 – 122.
- 7. Юнг К. Г.** Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 133 – 150.
- 8. Холодная М. А.** Психология интеллекта. Парадоксы исследования / М. А. Холодная. – СПб. : Питер, 2002. – 272 с.
- 9. Слухай Н. В.** Етноконцепти і міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології / Н. В. Слухай. – К. : ВПЦ „Київський університет”, 2005. – 167 с.

#### **Негодяєва С. А. Реставрація архетипу батька в рецепції Ярослава Мельника (на матеріалі повісті „Телефонуй мені, говори зі мною”)**

У статті осмислюється естетична природа, художня специфіка архетипу Батька, який став усвідомленою домінантою стильової манери Ярослава Мельника. Дослідження, побудоване на розгляді повісті „Телефонуй мені, говори зі мною”, дало можливість пояснити символіко-архетипну детермінанту української ментальності в літературознавчому контексті.

*Ключові слова:* Ярослав Мельник, архетип Батька, традиційність, віра, любов як аксіологічні цінності.

#### **Негодяева С. А. Реставрация архетипа отца в рецепции Ярослава Мельника (на материале повести „Звони мне, говори со мной”)**

В статье осмысливается эстетическая природа, художественная специфика архетипа Отца, который стал осознанной доминантой стилевого мастерства Ярослава Мельника. Исследование, построенное на анализе повести „Звони мне, говори со мной”, дало возможность объяснить символіко-архетипную детермінанту украинской ментальности в литературоведческом контексте.

*Ключевые слова:* Ярослав Мельник, архетип Отца, традиционность, вера, любовь как аксиологические ценности.

**Negodiayeva S. A. Restoration of father archetype in the reception of Yaroslav Melnik (on basis of the narrative „Call me, talk to me”)**

The work considers aesthetical nature, feature peculiarity of archetype of the Father, who appeared the perceived dominant of Yaroslav Melnik's style mastery. Research built onto the analysis of the narrative „Call me, talk to me” („Zvoni mnie, govori so mnoi”) gave an opportunity to explain the symbolic and archetype dominant of the Ukrainian mentality in the literary context.

*Key words:* Yaroslav Malnik, archetype of the Father, traditionality, faith, love as axiological values.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2:82-1

**О. А. Проценко**

**ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ  
РОМАНУ ВАС. ШЕВЧУКА „СИН ВОЛІ”**

У сучасному літературному процесі художня біографія займає одне з провідних місць. Письменницька оригінальність у таких творах „визначається вмінням скомпонувати матеріал, внутрішньо організувати, аби він запрацював, допоміг розкрити особливості життєвого і творчого шляху тієї чи іншої особистості, яка залишила яскравий слід у культурному чи суспільно-політичному житті своєї країни” [1, с. 115]. У жанрі художнього життєпису помітне місце належить С. Васильченку, Р. Гораку, О. Іваненку, Р. Іваничуку, Г. Коліснику, С. Плачинді, М. Слабошпицькому, Ю. Хорунжому та іншим. Основні принципи, жанрова специфіка, типологія, межі використання домислу в художніх біографіях ставали предметом аналізу в працях О. Галича, І. Данильченко, О. Дацюка, Б. Мельничука, Л. Мороз, І. Ходорківського та інших.

Серед творців вітчизняного художнього життєпису варто виділити й творчий набуток Василя Андрійовича Шевчука, автора біографічних творів „Предтеча” (1972), „Під вічним небом” (1985), „Страсті за Миколаєм” (2007). Повість „Вітрила” (1964) та романи „Син волі” (1984),



„Терновий світ” (1986), „Фенікс” (1988) письменник присвятив Т. Шевченку.

У сучасному українському літературознавстві роман „Син волі” лише побіжно згадувався при переліку творів, що належать перу Вас. Шевчука, або ж аналізувався під заданим кутом зору. Так, приміром, у статті Т. Пінчук, Н. Сизоненко [2] розглянуто наукові дослідження Вас. Шевчука, які дають неоціненний матеріал для розуміння художньої концепції біографічних образів Г. Сковороди, Т. Шевченка, їх новаторського висвітлення. Тож, поетика роману Вас. Шевчука „Син волі” поки що залишається на периферії уваги істориків літератури.

Мета дослідження – з’ясувати особливості жанрово-композиційної природи роману, поетикальні домінанти. Завданнями передбачено виявити засоби асоціативно-психологічної організації біографічного матеріалу; окреслити специфіку моделювання образу Т. Шевченка; розкрити особливості художньої мови.

Фабула твору Вас. Шевчука „Син волі” досить коротка в часі – 17 квітня – 30 травня 1847 року (казематний період). Проте асоціативна побудова роману дозволила митцю вийти далеко за межі реального часу. Композиція твору заснована на чергуванні подій сьогодення й минулого. Інтенсивно відроджуючись у пам’яті героя, минувшина набуває переконливості, поглиблюючи конкретні обставини, в яких знаходився Т. Шевченко або висвітлюючи його найсокровенніші думки. Ретроспективний виклад повертає до років дитинства, навчання в Академії, подорожі по Україні. „Така асоціативна побудова, вперше в Шевченкіані в повному обсязі здійснена Вас. Шевчуком, співзвучна пошуку багатьох відомих письменників, що працювали в жанрі художньої біографії 70 – 80-х років” [3, с. 143]. Можемо констатувати, що завдяки рекурсивним часовим зміщенням, подієвій насиченості, письменник досяг успіхів у художньому моделюванні образу поета.

Портрет Т. Шевченка подано в стислій формі, але з яскравим вираженням основних рис, що без зайвих пояснень дають уявлення про людину: „Звичайне собі лице... Кирпатий ніс, глибокі очі під вицвілими бровами й високий лоб, прикритий зверху темно-русим волоссям” [4, с. 180], „він добрий, чуйний, лагідний” [4, с. 49]. Фіксування деталей зовнішності персонажа спрацьовано на швидке фотографічне запам’ятовування. Так, образ поета вияскравлюється через зауваження П. Куліша: „в тобі сидить дух бунту, дух гайдамаччини” [4, с. 307], А. Лизогуба: „колючий ви” [4, с. 15], С. Самойлова: „нетерплячий вельми і запальний ви” [4, с. 263]. Окремі художні деталі автор ужив із метою навіювання читачеві певних вражень: „Я злий, як чорт, я лютий, як сто чортів!.. Піду спалю кубло паскудне панове, його заб’ю, як собаку... Ох, мав би я хоч поганеньку зброю! – заскреготів зубами” [4, с. 131].

Домінантним у романі є моделювання внутрішнього світу головного персонажа. Переконливо відтворено важкі психологічні терзання Т. Шевченка в ситуації приниження під час служби в

П. Богорського. Через авторську інтуїцію розкрито вміння духовно стійкої особистості боротися не з фізичним насиллям, а з моральною наругою. Вас. Шевчук приділив увагу найтоншим порухам душі героя, його психологічній напрузі, що перебуває на межі свідомого й підсвідомого – нервового зриву й зусиллям стримуватися: „Довкола стільки горя, наруги, зла, що серце сходить кров'ю. Я вирвався... А вся Кирилівка, увесь народ наш бідний? Як можу я дивитися на цю ганьбу й радіти, що сам тепер на волі!.. Коли б мені сказали: вернися сам у кріпаки – й за те народ твій звільнимо, я з радістю одяг би знов кайдани!” [4, с. 46].

Важливою в романі є емоційна насиченість, тому особливу увагу зосереджено на психологічних переживаннях митця, його вмінні переконувати, не принижуючись і не відступаючи від задуманого: „Він (Т. Шевченко. – О. П.) спохмурнів, заглибився у свої думки... Людська біда пече йому, і те, що робить для краю рідного і для свого народу, здається йому таким малим, мізерним. Слова втрачають свій вищий смисл, він прагне діла й гаряче картає інших, друзів, за бездіяльність” [4, с. 33].

Переконливим є реалістичне зображення арешту та емоційне навантаження художніх деталей: „Зціпив щосили зуби. Мусить віднині бути дужим, твердим, як креміль. Плачуть співці, поети; воїни не знають сліз!..” [4, с. 319].

Автор змодельював образ вільної людини – учня Академії: „на ньому фрак, єнотова розкішна шуба, годинник, шаль, ціпочок... Як там у Пушкіна? *Острижен по последней моде; / Как dandy лондонский одет – / И наконец увидел свет...*” [4, с. 138] та закутої в кайдани: „У дзеркалі Тарас побачив діда, якого замість нього вели на допит. Вуса і борода, волосся довге й злипле... Мов Робінзон” [4, с. 162].

Письменник майстерно зобразив характер в критичні моменти життя: „... Голод, кажуть, не тітка. Хто був хоч раз голодний, той знає, яка то мука – думать тільки про кусень хліба. Весь світ тоді стає людині не більше від паляниці. Вже другий день Тарас никав селом у такому стані... Як не шукав в обох кімнатах і навіть у снігах – не роздобув і крихти... Так голодним і спати ліг. І встав з одною думкою: чим би десь поживитися...?” [4, с. 193]. Вас. Шевчук зосередив увагу на афективному стані голодного хлопчика. Забравши курку, вкрадену п'яним дяком П. Богорським, подався до печери: „Немов у сні розклав багаття, приніс води зі ставка, попатрав курку й поставив варитися. Лише тоді відчув якийсь неспокій у серці. Що не кажи, а курка все-таки крадена... ніяк не міг заспокоїтись. Здавалося, все в ньому розділилося рівно надвоє, засперечалося. Один Тарас не міг дивитися на казанок, з якого стирчали жовті курячі ноги, страждав від того, що взяв чуже. А другий – не міг діждатись, коли вже курка звариться, й кричав, що взяв крадене – пів гріха!” [4, с. 193].

На фоні драматизму долі українців містко, але повно й проникливо відтворено думки поета у в'язниці щодо пропозиції конвоїра М. Сидорова про втечу: „Ні, він не міг інакше!.. Причини, ним обдумані, були значні, вагомі... Поет, який ховається, немов ховрах, по норах, не те ім'я, що кличе і надихає... Не слава була йому потрібна і не вінець терновий, а поступ краю рідного, високий дух народу, вогонь, який він теж роздмухував із іскри... скараний, він стане ще жаданіший для тих, хто прагне волі, для душ високих, відданих своїй землі, народові” [4, с. 162].

В інтерпретації образу Т. Шевченка має місце символічна смислова наповненість. Внутрішня суть видатної історичної особистості асоціюється з певними зовнішніми виявами. Автор називає поета „велетом”, „богатирем, якому все під силу”, „пророком”. Поетичну символіку використано як натяк на істинну значущість образу в перипетіях подій давнини.

Особливе смислове навантаження несе остання картина зустрічі арештованих: „Тарас притьмом поглянув на вікна камер і серед тих, хто вийшов хоч так його провести, побачив першим Костомарова. Микола плакав. Сльози йому стікали по бороді й, немов росинки, зблискували на сонці. Ліворуч стояв Гулак, нахмурений і незворушний. Далі були обличчя Навроцького та Білозерського, когось іще... Всміхнувшись, зняв капелюха і помахав” [4, с. 321].

Художня манера Вас. Шевчука – неповторна, глибоко індивідуальна. Особливість її проявилася в діалого-монологічній манері, досить простій за своєю структурою. Монологи в тексті вмотивовані, спричинені почуттям самотності, переживаннями любовних розчарувань (В. Репніна), взаємного кохання (Ф. Кошицева), жалем з приводу важкої долі, втрати батьків та іншими ситуаціями. У численних монологіях висловлені думки, свідомі чи підсвідомі переживання, рефлексії, почуття поета: „Думка ширяє вільним соколом, і їй нема ні ґратів, ні кам'яниць, ні відстаней. Порадниця і вірний друг самотній... Злий геній тих, що впали, зламались духом...” [4, с. 239].

Стильова своєрідність роману виявляється і в майстерності поєднання оповіді з діалогом. Діалоги Вас. Шевчука передають рух думок і почуттів головного героя, його розмови з іншими персонажами. У творі побудовані численні діалоги Т. Шевченка з О. Афанасьєвим-Чужбинським, Г. Бондаренком, Є. Гребінкою, С. Дубельтом, В. Закревським, О. Коваленко, М. Костомаровим, П. Кулішем, А. Лизогубом, В. Репніною, І. Сошенком та іншими.

Численні роздуми значно розширили філософське навантаження твору. Наприклад: „Моїх братів, моїх сестер, мільйони душ, уярмлених лукавим панством, теж випробовують на небесі? В ім'я чого? Блаженства може, райського? Аби потрапити по смерті в рай, потрібно тут життя прожити в пеклі?” [4, с. 28]. Прикметно, що найчастіше роздуми поета пов'язані з долею України: „Ой Дніпре наш, Дніпре, широкий та дужий!..

Де все... поділося? І вільний дух, і помисли про рідний край, і мужність, з якою кожен ішов на смерть, немов на свято, тільки б вона була за волю... Дивно: заснув народ, мільйони впали у летаргічний духовний сон... Навіки? Чи до пори?.. Хто у прийдешнє гляне, коли забуто, у сні поволі втоплено й близьке, й давноминуле!.. Позбав народ минулого, і він спокійно змириться зі своїм гірким сучасним, а над майбутнім і не замислиться... Жахлива, чорна істина, яка холодить у жилах кров!..” [4, с. 22].

Відповідно до асоціативно-психологічного (інтуїтивного) типу оповіді, особлива увага письменника зосереджена на психологічному стані персонажа: „Душа Тарасова була ще там, на волі, на розбагнючених весною вулицях, біля Неви, на набережній, де Академія, в якій пізнав він щастя відчутти себе людиною, а не рабом, в якій піднісся, до осяяних вершин мистецтва, а тіло, сам він, власне, його жива натура, невідворотно втискувалися у цей жахливий закут, юдоль печалі й знищення людського в людях (Третій відділ. – О.П.)” [4, с. 8], внутрішніх переживаннях: „Скільки їх, цих нещасних, які марнують своє життя в казармах, одірвані од рідних сіл, від люду, що їх родив і виростив! Живі ляльки, воли, призначені на забиття... Який в них може бути патріотизм, коли від них одрубано все коріння, забрано не тільки тіло, волю, а й душу – цвіт людини, її духовну сутність! Захисники вітчизни, якої їх позбавили!.. Це найстрашніше, мабуть, – забути все, чим жив колись, чому радів, печалився...” [4, с. 199].

Художньому моделюванню та вияскравленню образу Т. Шевченка сприяють риторичні звертання, найчастіше звернені до Бога: „За віщо ж ти впродовж століть караєш люд свій, господи? Чи ми не ставили тобі церков, чи не приносили тобі офір, вертаючись із битви з половцями в далекім Полі?” [4, с. 60], „Преблагий боже, як же ти дозволяєш іродам водить щодня, роками своїх синів на муки? Вже світ увесь – Голгофа, а їх ведуть, регочучи, і розпинають!.. Всує... Бог онімів, вчадівши від фіміаму, яким його окурюють кати людські!..” [4, с. 235]. Задля вираження емоцій автор досить часто послуговується окличними реченнями.

Пейзаж – це оригінально-неповторне явище у структурі роману Вас. Шевчука. Зустрічаємо у творі пейзажі як статичні: „Весна була вже в розпалі... Не буйним квітом, зеленню, а тільки ледь накреслена, тремтлива, ніжно виповнена надіями і таїною...” [4, с. 315], так і динамічні: „Грім струсонув півнеба й погоготів сердито десь за Дніпро... То був страшний, пекельний день. Мов розверзлося небо й на Київ ринув потік води, вогню і вітрів. Здавалося, хтось ухопив за груди землю й трусив, щоб вийнять з неї її зачерствілу душу. Ревів Дніпро, здіймав, як гори, хвилі і бився в кручі. Стогнали верби, і голос їх тонує у свисті й громі. Старезний дуб під лаврським муром палав, мов свічка! Земля і небо злилися, змішалися...” [4, с. 227].

Нерідко пейзажі набувають і психологічного значення, стають засобом зображення внутрішнього світу поета. Щаслива мить, про яку довгі роки мріяв у Санкт-Петербурзі Т. Шевченко – поїздка на Україну – оприявлена так: „Побачив на горах Київ... – Заждіть, заждіть! – гукнув кучерові, стрибнув на землю, ніби зустрів тут батька рідного, й побіг до річки. Хвиля, хтозна-чому і де здіймаючись, з глухим, журливим шумом накочувалася на вкритий піною та черепашками піщаний берег, спинялася на мить якусь, зітхала й відходила кудись униз, в глибини, щоб дати місце іншій. Вода була прозора, ледь-ледь жовтава, з блискітками, що вдалині зливалися в суцільне сійво-марево, в якому плив вітрильник і тихо слалися чайки... присів, набрав води у пригорщі і хлюпнув собі в лице. Заплющивши від щастя очі, слухав, як дихає старий Дніпро, як скочуються щоками сльози, змішані з його солодким плином...” [4, с. 19].

Спостерігаємо в романі тяжіння до контрастів (яскравих і похмурів тонів). На противагу Дніпру, покрита кригою Нева, у спогляданні Т. Шевченка „була пустельна й сіра, мов нежива... і сірий камінь набережної, і сірі сфінкси біля води, і сіре хмарне небо, і сірий портик Академії навіювали йому журу...” [4, с. 131]. Пейзажі Вас. Шевчука відіграють важливу роль у розвитку подій, слугують вагомих чинником характеротворення.

Естетична функція краєвидів полягає в достовірному відображенні топосу України. Наприклад: „...раптом відкрився високий правий берег. Осяяні навскісно сонцем, гори стояли геть блакитні, жовтіло урвище, зелено-синім затінком – між круч байрак; мов діти в білих льолях, розбіглися хатки зеленим яром... А вище, ген на пригорі, чорніла вбога церква з похиленим старим хрестом... ще далі – пішли такі ж обдерті, – немов торби жебрацькі, – похмурі хати... Це ж Трахтемирів, давня козацька слава...” [4, с. 245].

Творчо Вас. Шевчук реконструює процес написання ранніх поезій („Причинна”, „Катерина”, „Гайдамаки”), періоду „трьох літ” („Сон (У всякого своя доля)”, „Єретик”, „Кавказ”, „І мертвим, і живим...”, „Холодний яр”, „Великий льох”, „Заповіт”), казематних („Мені однаково, чи буду...”), адже папір не раз ставав у пригоді в тяжкі хвилини.

Уривки творів Т. Шевченка транспоновано за допомогою цитування. Автор моделює процес народження багатьох творів: „Дістав папір, вмочив перо в чорнило й пірнув у твір, як завжди, усім єством, забувши про все на світі. Писалось легко й важко: рядки лягали швидко, немов самі собою, проте невдовзі виступав на лобі піт і стало чути серце” [4, с. 74].

Вдало письменник передав особливості художнього мислення поета під час написання поезії „Мені однаково, чи буду”: „Господи, якщо ти ще на небесі й якщо тобі не затягло полудою недремні очі, не допусти!.. Його заслати можна, скарать на горло навіть – то все пусте... Тільки б не вмер народ і воля жила б у нього в серці, хоч ледве тліла б

малою іскрою під попелом згорілих душ!.. Схопився і заходив тісною камерою, мов щось його погнало. Думки на мить примовкли, а потім тихо вишикувалися в стрункі рядки поезії і полилися, збурюючи тривожне серце: *Мені однаково, чи буду / Я жить в Україні, чи ні...* Дістав з кишені згорнутий в маленький зшиток куш, шмат олівця і сів мерщій, щоб записати... Ковтнув невольні сльози, що підступили йому до горла, й мовив уже вголос, з болем, неначе був на людях, серед людей: *Та не однаково мені, / Як Україну злії люде / Присплять, лукаві, і в огні / Її окрадену збудять... / Ох, не однаково мені.* Заплющив очі і сів, знеможений стрімким душевним спалахом, на арештантське ложе... Він прикутий, а муза його ширяє вільно!" [4, с. 87 – 88].

У структурі роману вжиті художні концепти інших авторів – І. Котляревського, Г. Сковороди, О. Пушкіна. Також згадано старі козацькі бувальщини в контексті роздумів селян про волю: „Кожен думав свою селянську думу, сумнівався, надіявся. Кожен згадав, що немає нічого вічного у світі. Була воля – потопили в козацькій крові та в кріпацькому поті... Та й неволя ж, мабуть, не вічна! Вріже дуба колись же! Тільки їй у цьому треба допомогти...” [4, с. 182].

Значне місце в романі посідають вислови афористичного змісту – сентенції, морально-повчальної тенденційності, висловлені в основному Т. Шевченком: „Минуле – це духовний скарб народу, який належить кожному й зливає нас в одне велике ціле. Ми – спадкоємці славетних справ, високих, мудрих звершень, крові, пролитої за те, щоб ми були людьми на рідній, оцій землі...” [4, с. 247], „Історія – коріння дерева нації, його зв'язок живлющий із джерелом, що б'є з землі...” [4, с. 59], „Допоки в нас є пам'ять і є душа, ми вільні навіть у казематах, а без душі, без пам'яті – раби й на вольній волі!...” [4, с. 83], „Самодержавна влада міцна лише немислієм, нікчемством духу підданих” [4, с. 199], „Страшне, коли волаєш до порожнечі! Що може бути гіршого від голосу, що вопіє в пустелі!...” [4, с. 31].

Елементами мистецької майстерності письменника є метафори та епітети „світ дзвенить пташиним співом, сонце купає в росах промені, ласкавий вітер струшує на землю цвіт” [4, с. 159], „на душі лежить тремтливий острах” [4, с. 20], „за пазуху залазить холод” [4, с. 175], батько Тараса „слухав свою зболілу душу й вдивлявся в ті далекі й тривожні марева, які доступні людям тільки на грані смерті й життя” [4, с. 171]. Особливе функціонування належить метафоричному пейзажу: „ночі – диво дивне, молитва, пісня... надворі ніч стояла, як зачарована. На небі зір без ліку, і майже повний місяць, а на землі – в садках біліють хати, блищить ставок під місяцем...” [4, с. 41]. Тропи творять світ із глибшим, багатшим на емоційність змістом.

Неповторну своєрідність твору виконують порівняння: „а ніч була безкрая, мов рідний степ, мов горе синів” [4, с. 167], „води в ставку було по самісінькі вінця. Голубі крижинки, мов рибини в час нересту, тихо терлися об греблю, розпадалися, іскрилися. А дуплясті верби, опустивши

віття в блакитну воду, полоскались, наче діти у теплій літній річці. Білі котики визирали боязко із набухлих бруньок, немов не вірили, що вже весна” [4, с. 168], „думки снувались пружно, немов сурові ниті, облутували його в пільмі” [4, с. 237], „думи були розбурхані, як горобина серпнева ніч” [4, с. 244]. Порівняння допомагають подавати пейзажні, портретні зображення, характеристики персонажів, психічних станів.

Фразеологізми використовуються в тексті для індивідуалізації мови головного персонажа: „За чужими волами ходячи, чужі вози мажучи!” [4, с. 209], „У полі один не воїн” [4, с. 19], „На сміливого собака гавка, а боязкого рве” [4, с. 17], „Похилу голову меч не січе, та обминають музи” [4, с. 157] тощо.

Отже, Вас. Шевчуку вдалося створити яскравий сюжетний малюнок та рельєфно окреслити психологічний портрет відомої особистості. Для твору характерна асоціативно-психологічна побудова оповіді. Домінантним є моделювання внутрішнього світу головного персонажа, особлива діалого-монологічна манера викладу тощо. Засоби поетичного мовлення розкривають багатство асоціативних відтінків, посилюють та увиразнюють емоційне й оцінне забарвлення. Роман Вас. Шевчука „Син волі” органічно вписався в контекст біографічних художніх творів ХХ століття. У процесі подальшого дослідження роману, варто з’ясувати співвідношення історичної правди та художнього домислу.

### **Список використаної літератури**

- 1. Баран Є.** Історико-біографічні романи Михайла Слабошпицького / Євген Баран // Січеслав. – 2006. – № 1. – С. 115 – 117.
- 2. Пінчук Т., Сизоненко Н.** Рецепція феномена втіленого сенсу життя Сквороди та Шевченка в наукових дослідженнях Василя Шевчука / Т. С. Пінчук, Н. М. Сизоненко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2009. – № 19 (182). – С. 205 – 212.
- 3. Галич А.** Украинская художественная Шевченкиана / Александр Галич // Радуга. – 1989. – № 3. – С. 137 – 145.
- 4. Шевчук Вас.** Син волі : Книга перша // Шевчук Вас. Син волі : [роман у двох книгах] / Василь Шевчук. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5 – 321.

### **Проценко О. А. Особливості поетики роману Вас. Шевчука „Син волі”**

Статтю присвячено дослідженню особливостей поетики роману Вас. Шевчука „Син волі”, зокрема, з’ясовано засоби асоціативно-психологічної організації біографічного матеріалу; окреслено специфіку моделювання образу Т. Шевченка; розкрито особливості художньої мови.

*Ключові слова:* поетика, художній життєпис, асоціативно-психологічний тип оповіді, психологізм, внутрішній світ героя.

**Проценко О. А. Особенности поэтики романа Вас. Шевчука „Сын свободы”**

Статья посвящена особенностям поэтики романа Вас. Шевчука „Сын свободы”, в частности, выяснены средства ассоциативно-психологической организации биографического материала; очерчена специфика моделирование образа Т. Шевченко; раскрыты особенности художественного языка.

*Ключевые слова:* поэтика, художественное жизнеописание, ассоциативно-психологический тип повествования, психологизм, внутренний мир героя.

**Protsenko O. A. Peculiarities of poetic manner of Vas. Shevchuk's novel „The Son of Freedom”**

The article is devoted to the analysis of the peculiarities of poetic manner of Vas. Shevchuk's novel „The Son of Freedom”, in particular, it thrashes out means of associative and psychological buildup of the biographical material; defines the particular characteristics of modeling the image of T. Shevchenko; discloses the peculiarities of the language of the work of fiction.

*Key words:* poetic manner, novelized biography, associative and psychological type of narration, psychologism, the inner world of the hero.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 373.382+373.167

**В. П. Сиротенко**

**ОСЯГАЮЧИ СВІТ ДИТИНИ:  
ДЕЩО ПРО ЖАНРОВО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ  
ДИТЯЧИХ ПОЕЗІЙ О. ОЛЕСЯ**

Якщо років двадцять тому незначна кількість розвідок про О. Олесю доречно розпочиналася словами, що це маловідомий і забутий письменник, то сьогодні, на щастя, подібне твердження не відповідає дійсності. Маємо монографії, які повністю присвячені його творчості [1] або доробок поета розглядається через призму зародження і розвитку модернізму в українській літературі [2], цілий ряд статей, де аналізуються лірика митця, його драматичні твори. Найчастіше дослідники зупиняються на стильовій природі Олесевої спадщини. Тут



можна зустріти думки, що поезії О. Олеся здійснили революційний переворот в українській літературі початку ХХ століття [3] до відмови йому в праві називатися письменником-модерністом [4, 5]. Є роботи, в яких автори намагаються систематизувати твори за тематичним принципом, окремою групою виділяючи дитячі твори [6, с. 222]. На ролі О. Олеся як дитячого письменника зупиняється і Р. Радишевський, зауважуючи, що його вірші промовляють „до дітей зрозумілою для них мовою, просто і доступно, але високопоетично, з неабияким емоційним хвилюванням. Вони збагачують внутрішній світ дитини, розвивають сприйняття, вчать любити природу, шукати з нею єдності”, а у галузі драматургії „у 20 – 30-х роках О. Олесю був чи не єдиним творцем і пропагандистом української драматичної казки” [7, с. 41]. Однак ні В. Чапленко, ні Р. Радишевський (хоча і називає ряд найпопулярніших дитячих поезій О. Олеся) детально не зупиняються на цій сфері художньої діяльності письменника, не з'ясовують вікові параметри дитячих творів, їхні жанрові ознаки, художні особливості тощо.

На цій підставі ми вважаємо за доцільне проаналізувати ряд віршів зі збірки „Все навколо зеленіє” і встановити:

- дітям якого віку їх варто рекомендувати;
- яка їхня жанрова природа і стильова забарвленість;
- які виражальні засоби їм притаманні.

Перш за все виокремимо групу віршів, які своїми змістовно-художніми ознаками відповідають слухацько / читацьким можливостям дітей дошкільного і молодшого шкільного віку. Їхня особливість полягає в тому, що для більшості з них властиві жанрові ознаки творів дитячого фольклору. Це, наприклад, колискові пісні („Над колискою”, „Спи, дитиночка кохана”), мелодійність і ніжність яких ґрунтується на фонетичних прийомах асонансу („В колисеньку сядь”: о – о – у – а), алітерації („Спи, дитиночка кохана”: с – п – т – ч – к – х), тавтології (баю – бай), емоційно пестливої лексики (дитиночка, кохана, колисеньку) [8, с. 19].

Є вірші наближені до потішок („Киця”) та загадок („Капустонька”). Вони приваблюють малюків динамічним, ігровим змістом, збуджують дитячу уяву, обумовлюючи цим самим позитивність емоцій:

Догадайтесь, дітоньки, ви самі,  
Хто ці робить стежечки у зимі.  
Я вам в цьому віршику не скажу,  
Бо сам ще раз подивитись побіжу [8, с. 44].

Як прекрасний знавець психології дитини 5 – 9 років, О. Олесю багатьом віршам надає комедійно-жартівливого звучання. Обрані ним ситуації набувають іронічного зображення, що дозволяє самим героям поезій претендувати на визнання свого „Я”, пишатися власними здобутками та досягненнями, утверджувати себе у стосунках з дорослими. Однак за цією серйозністю проглядається авторська

прихильна посмішка, нагадуючи і самим персонажам, і слухачам / читачам про їхні істинні можливості та індивідуальні якості („Рибалки”, „Хоробрий вояк”). Так, герой останнього вірша щиро вірить у свою сміливість, бо має войовничий козацький вигляд. Він навіть застерігає свого іграшкового коня, щоб той не заходив до густого саду, бо там може вибігти ведмідь. Однак сам, побачивши рогатого жука:

Кинув все і став тікати  
Та кричати: „Батьку! Мати!”  
А жучок ізліз на пеня  
Та й сміявся цілий день [8, с. 75].

Однак не можна сказати, що О. Олесь намагається штучно утримувати дитину тільки у світі безтурботної гри і дозвілля. У нього самого було не безхмарне дитинство (рано загинув батько), тож по-щирому співчуває малечі, для якої навіть свята не завжди обертаються веселощами та розвагами. Уводячи в дитячу літературу соціальні мотиви, поет знаходить відповідні образи та прийоми, щоб дана тема сприймалася юним читачем на відповідному емоційному, психічно відчутному і близькому рівні.

Порушена проблематика не могла не позначитися на образно-стильовій наснаженості твору. Тому при всій близькості мелодики смутку, журби, навіть певної меланхолічності поезії різняться оціночними критеріями, реалізованими різними виражальними засобами. Власне це і дає підставу літературознавцям вбачати у творчості О. Олесь різні естетичні концепції. Так, В. Чапленко відзначає не лише символістичні та неоромантичні чинники, але і реалістичні на підставі того, що „самі мотиви журби, смутку, зневіри – це ж не що інше як реалізм нашого українського життя, болюча правда, і коли поет, справді, як біблійний пророк, плаче, картає, проклинає (як колись робив Шевченко), то це свідчить тільки про його творчу силу, громадську мужність і патріотизм...” [6, с. 226].

Вірш „В залі розкішній сяє ялинка” (це твір для молодшого шкільного віку) за образно-настроевим колоритом легко поділяється на дві контрастні частини: ялинка в розкішній залі та в мужицькій хаті. Вигляд першої селянська дитина може сприймати тільки через вікно, що одразу вибудовує соціальний бар’єр, недвозначно підкреслюючи, чому хлопчик не може біля ялинки поплигати жабкою чи полазити жучком.

У другій частині центральним образом постає саме новорічне деревце. Для досягнення зримості змалювання О. Олесь вдається до свого улюбленого виражального прийому оксюмору, чим одразу приглушує яскравість і барвистість святкового настрою. Адже читацька увага зосереджується не на загальному вигляді ялинки, що сяє, а на єдиній прикрасі на ній:

Хліба черствого чорна скоринка  
Висить на ній [8, с. 48].

Алітерацією глухого шиплячого **ч** твориться образ чорної плями, яка поглинає всю яскравість ялинкових барв, позбавляючи дитину з бідної родини навіть миттєвої радості.

Цей вірш можна розглядати як своєрідний місток до поезій, орієнтованих на дітей молодшого і середнього шкільного віку. Їхньою прикметною ознакою є відчутна символістська заангажованість, оскільки кольорово-звукова гама, особливо в пейзажній ліриці, дозволяє передати глибоко прихований психологічний стан людини, багатоманіття її настроїв і станів.

Ось поезія „Білі гуси летять над лугами”. Її характеризує легкий необтяжливий смуток, причину якого не можна визначити однозначно. По-перше, це природа в момент її переходу від пізньої осені до зими, коли настає заспокоєння, сонне заціпеніння, яке порушується тільки емоційним сплеском від першого довгоочікуваного снігу. Такі асоціації породжуються образом білих гусей-хмар, бо вони „в синім небі біліють снігами, // в синім небі хмарками зникають...” [8, с. 32]. Водночас це і стан людини, яка також відчуває заспокоєння після успішного завершення усіх річних господарчих турбот, тож може дозволити певне розслаблення, даючи собі і фізіологічного, і психологічного перепочинку. По-друге, у мінорному настрої може знаходитися і ліричний герой поезії з його нездійсненими надіями, сподіваннями. Вони, напевне, не торкаються буттєвих основ людини, а тому не викликають відчаю, залишаючи за собою паморозь доброї пам’яті:

Закричали, знялись і полинули,  
тільки пір’я на спогад покинули [8, с. 32].

В іншому настроєвому ключі передаються почування ліричного героя поезії „Конвалія”. Написана 1905 року, вона відбиває властивий О. Олесеві стан роздвоєності в його ставленні як до зовнішніх подій та обставин, так і внутрішніх переживань. Цю особливість письменницької екзистенції доволі точно охарактеризував О. Камінчук: „Синтез протилежних емоційно-психологічних тональностей світовідчуття неоромантизму й символізму у творчості О. Олеся не випадковий. Це явище зумовлене засадничим для художнього мислення поета принципом контрасту, який визначає світоглядно-естетичні паралелі його творчості в цілому” [9, с. 49].

Композиційну основу вірша становить паралелізм, коли вдало знайдений образ тендітної конвалії замінюється емоційно-психологічним портретом ліричного героя на межі відчаю і розпуки.

Перша строфа – це пейзажна замальовка, яка готує перехід до безпосереднього відтворення внутрішнього стану ліричного героя:

Очі розкрила конвалія біла  
І в дивуванні застигла, зомліла...  
Бо біля неї не трави всміхались,  
Бо понад нею не віти гойдались, –  
Мовчки кімната пустельна сіріла... [8, с. 108].

Подальше наростання крайньої розради людини досягається різноманітними виражальними засобами. Це і риторичні питання у другій строфі, об'єднані анафорою „Де ж тії...”, і відчутне змієне сичання (завдяки алітерації звуків **ч** – **с**) у третій строфі, що підкреслює трагічний стан особистості, яка прагнула чогось, жила сподіваннями, надіями, однак вони ні в чому не виповнилися:

Марив – мене оточатимуть люди.  
Глянув – чорніють, сіріють усюди  
Ворони, змії та з каменю скелі [8, с. 108].

Однак було б несправедливо представляти О. Олесея тільки виразником смутку, печалі та розпачу. Його поезія „В степу” – це гімн буттю, гімн гармонії безмежного Всесвіту, неодмінною часткою якого відчуває себе людина. Це суціль символістичний твір, бо один метафоричний образ переростає в інший, утворюючи органічне переплетіння земного і небесного, властиве світовідчуттю ліричного героя:

Хтось у дзвони тихо дзвонить:  
Бог чи коник степовий, –  
Я не знаю; в травах тоне  
Той дзвонарик світовий [8, с. 102].

Варто відзначити і те, що вірш будується не стільки на основі зорових, скільки звукових образів-асоціацій, майстерно донесених засобами алітерації звуків **дз** – **ц**:

Степ – один суцільний храм!  
Скрізь церкви, церкви, дзвіниці,  
Співи, дзвони, фіміам [8, с. 102].

Ліричний герой, а разом з ним і читач, опиняється у грандіозному храмі, стіни якого – безкрай степ, а бані – безмежний Всесвіт. І це не надумана гіпербола, а природне почування людини, яка водночас сприймає себе і малесенькою часточкою всієї світобудови, і гігантом, здатним увібрати в себе весь обшир:

Я молюсь. Душа моя  
Скрізь в повітрі розлилася,  
Степом, небом пройнялася.  
Світ в мені, і в світі я! [8, с. 102].

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що Олесеві поезії в царині дитячої літератури і на сьогодні не втратили своєї естетичної привабливості, сприймаються доволі свіжо та оригінально, чим, до певної міри, заперечується твердження П. Филиповича, що доробок письменника має лише історико-літературну привабливість [5, с. 217]. Водночас відкриваються нові аспекти дослідження творів О. Олесея для дітей:

- особливості метрики дитячих поезій;
- система виражальних засобів у віршах для дітей різного віку;

– змістовно-художні властивості драматичних творів та казок письменника.

**Список використаної літератури**

1. **Неврлий М.** Олександр Олесь. Життя і творчість / М. Неврлий. – К. : Дніпро, 1994. – 173 с.
2. **Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія]. – 2-ге вид., перероб. і доп. / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
3. **Базилевський В.** „О краю рабський...” / В. Базилевський // Базилевський В. О. І зав’язь дум, і вільний лет пера : Літ.-критич. статті, есе, студія одного вірша. – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 97 – 103.
4. **Зеров М.** Поезія Олесь і спроба нового її трактування / М. Зеров // Зеров М. К. Твори : В 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці / упоряд. Г. П. Кочура, Д. В. Павличка. – К. : Дніпро, 1990. – С. 537 – 547.
5. **Филипович П.** Олесь / П. П. Филипович // Филипович П. П. Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1991. – С. 196 – 218.
6. **Чапленко В.** Ліричний геній : Поетична творчість О. Олесь / В. Чапленко // Київ. – 1951. – Рік II. – Ч. 5. – С. 218 – 228.
7. **Радишевський Р.** Журба і радість Олександра Олесь / Р. Радишевський // Олесь О. Твори : В 2 т. Т. 1 : Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5 – 47.
8. **Олесь О.** Все навколо зеленіє : Вірші, поеми, казки : Для мол. та серед. шк. віку / О. Олесь. – К. : Веселка, 1990. – 318 с.
9. **Камінчук О.** Неоромантик, символіст чи романтик? (Естетичні тенденції творчості Олександра Олесь) / О. Камінчук. // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 46 – 49.

**Сиротенко В. П. Осягаючи світ дитини: дещо про жанрово-художні особливості дитячих поезій О. Олесь**

У статті розглядаються деякі вірші зі збірки „Все навколо зеленіє”. Зазначається, що творам для дітей дошкільного віку притаманне зближення з фольклорними жанрами. Поезії для молодшого і середнього шкільного віку мають різну пафосно-художню наснаженість: гумористичні, соціально загострені, медитативно символістичні.

*Ключові слова:* читачі дошкільного та молодшого шкільного віку, коліскова, потішка, загадка, гумор, іронія, оксюморон, світовідчуття ліричного героя.

**Сиротенко В. П. Постигая мир ребенка: размышления о жанрово-художественных особенностях детских поэзий О. Олесь**

В статье рассматриваются некоторые стихотворения со сборника „Все вокруг зеленеет”. Отмечается, что произведениям для детей дошкольного возраста свойственно сближение с фольклором. Поэзии для младшего и среднего школьного возраста имеют различную пафосно-

художественную окраску: юмористические, социально направленные, медитативно символистические.

*Ключевые слова:* читатели дошкольного и младшего школьного возраста, колыбельная, потешка, загадка, юмор, ирония, оксюморон, мироощущение лирического героя.

**Syrotenko V. P. Entering the child's world: contemplations about artistic features of poems by O. Oles written for children**

The article considers several poems from the selection „Everything around is getting green”. It is possible to underline that works written for children of pre-school age are characterized by their proximity to folklore. Poems for primary and secondary school have different pathos and artistic coloring: humor, social, meditative and symbolic.

*Key words:* pre-school and primary school readers, lullaby, poem for fun, riddle, humor, irony, oxymoron, world perception of the character.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 К – 94.091

**О. О. Стадніченко**

**„КНИГА СПОМИНІВ” МИХАЙЛИНИ КОЦЮБИНСЬКОЇ:  
ОСМИСЛЕННЯ ШЛЯХУ  
ДО НАЦІОНАЛЬНОГО САМОУСВІДОМЛЕННЯ**

Період кінця ХХ – початку ХХІ століття визначний для історії не тільки розпадом найбільшої у світі імперії – Радянського Союзу, утворенням на її ґрунті національних держав, а ще й крахом комуністичної ідеології тоталітарної системи, яка міцно тримала в лещатах красне письменство всього пострадянського простору. Воно було позбавлене будь-якої можливості донести свої думки до читача не тільки в художній формі, а й в автобіографічних, мемуарних творах, у яких, здавалось би, не мало б бути нехтування правдою чи фактом. Особливо пильно ставилася цензура до щоденників непересічних особистостей, зокрема письменників, які давали відверті оцінки тому, що відбувалося в суспільстві.

З 90-х років ХХ століття з проголошенням незалежності України саме завдяки мемуаристиці читач зміг дізнатися про те, як у колах української інтелігенції упродовж ХХ століття визрівали зерна

українського національного відродження, як крізь терни всіляких „ізмів” українська національна ідея пробуджувала до активної діяльності тих, хто пройшов складний шлях національного самоусвідомлення.

Зацікавлення суспільства мемуарною літературою свідчить про те, що воно вже на тому етапі свого розвитку, коли необхідно вивчити й осмислити уроки минулого, щоб спроектувати їх на сучасні кризові ситуації. І в цьому досить значну роль відіграє саме мемуаристика, яка є документальним віддзеркаленням життя. Автори мемуарів, пишучи їх, часто покладаються не лише на власну пам'ять, а й на обставини, що їх оточували. На думку Т. Конончук, „через неї (мемуарну літературу) часом розвінчуються ідеологічні міфи” [1, с. 5].

Українська літературна мемуаристика кінця ХХ – початку ХХІ століття нині потребує глибокого дослідження. На сьогодні досить значними здобутками в мемуарознавстві є праці І. Василенко, О. Галича, Н. Ігнатів, А. Костенка, Г. Мережинської, М. Федунь та інших. На думку літературознавця О. Галича, „в основі мемуарної та біографічної літератури знаходиться суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху конкретно-історичної постаті, здійснене в художній формі за законами людської пам'яті із залученням справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням духовного досвіду автора з внутрішнім світом героїв, соціальною й психологічною природою їх учинків” [2, с. 41].

Нині актуальним є осмислення ролі і значущості документальної літератури, зокрема мемуаристики, у формуванні уявлення сучасників про історичне тло певної епохи, а також про суб'єктивно-особистісний зміст мемуарної літератури.

Серед тих, чий мемуари розвінчують ідеологічні міфи і яскраво демонструють сучасникам, як непросто було в тих умовах позиціонуватися українцем і сповідувати національні цінності, представники покоління шістдесятників: О. Гончар, В. Дрозд, І. Дзюба, І. Жиленко, Р. Іваничук, М. Коцюбинська, М. Руденко, Л. Танюк та ін.

Мета статті – розглянути ідейно-тематичні та жанрово-стильові особливості „Книги споминів” М. Коцюбинської, визначити головні тенденції розвитку її мемуаристики та її тісний зв'язок із суспільно-літературним процесом другої половини ХХ – початку ХХІ ст., показати її органічний зв'язок з історичною епохою та митцями, які представляють літературне покоління 50 – 90-х рр. ХХ ст.

Зазначена мета передбачає вирішення таких завдань: через аналіз мемуарів М. Коцюбинської кінця ХХ – початку ХХІ ст. розкрити еволюцію її світоглядних позицій, шляху до національної ідентифікації і самоусвідомлення, життєвий, суспільний та естетичний ідеали, а також їхній зв'язок із громадською діяльністю, з'ясувати особливості поетики мемуарів.

Об'єктом дослідження є мемуари М. Коцюбинської. Предметом дослідження є змістові та жанрово-стильові особливості „Книги споминів” М. Коцюбинської.

Михайлина Коцюбинська – знакова постать серед українських шістдесятників. Витоки її таланту, закладеного генетично, саме її походження як племінниці М. Коцюбинського, ім'я, схвалене самим П. Тичиною, яке пророчило їй велике майбутнє, перебування завжди в оточенні людей цікавих і творчих, самоосвіта за підтримки національно свідомих батьків та їхніх друзів, її становлення як літературознавця під впливом талановитих науковців, зокрема О. Білецького, вміння вистояти і залишитися собою за будь-яких життєвих обставин, аналітичний склад розуму і певна безкомпромісність у справах важливих виховали її як винятково неповторну особистість у колах колег та друзів – переважно шістдесятників, кожен із яких теж посідав своє окремішне місце у той складний час. Більшість із того, що їй довелося пережити, з емоційними коментарями та оціночними судженнями знаходимо в її мемуарах, чи, як вона називає, споминах.

„Книга споминів” (2003) Михайлини Коцюбинської – це пристрасна сповідь людини, на долю якої випало багато з того, що було найприкметнішим у ХХ столітті – від моменту її народження до того, коли вона змогла справді повернутися до улюбленої справи свого життя вже за часів незалежної України, коли стало можливим здійснити багато з тих задумів, які планувалися ще в 1960-і роки. Варто зауважити, що виклад споминів можна розглядати в двох аспектах: як розповідь від першої особи в художньому плані і науковому, як розповідь-аналіз того, що відбувалося. М. Коцюбинська детально, з подробицями описала важливі історичні події, свідком яких вона була, зокрема період війни та евакуації її родини разом з музеєм М. Коцюбинського до Уфи, створила образи своїх батьків, родичів, друзів, колег, науковців, письменників. Інколи її оцінки суперечать тим, які можна прочитати в мемуарах її сучасників.

Панорамність і масштабність осмислення нею проблем суспільно-політичного життя тодішньої творчої інтелігенції, вичерпна аналітична картина того, що, на її погляд, було визначальним, наприклад, у добу становлення шістдесятництва як літературно-естетичного феномену ХХ століття, вдале поєднання художнього і наукового мислення тепер дало можливість репрезентувати цей період детальними описами подій, характеристиками героїв та антигероїв, глибокими аналітичними коментарями.

Хоча М. Коцюбинська більшою мірою науковець, ніж письменник, особливістю стилю її споминів є, як мінімум, два рівні нарації: автобіографічний та історичний. На перший погляд, домінуючим є автобіографічність викладу, але широке історичне тло, відтворене в мемуарах, а також велика кількість людей, задіяних у спогадах, дозволяє говорити про органічне поєднання автобіографічності з аналітичним



осмисленням сторінок історії, до яких була причетна авторка, і зазначити, що в окремих епізодах саме історія стає поряд з образом автора одним із головних героїв.

Уже з перших рядків „Книги споминів” М. Коцюбинської відчувається, що автором є людина, яка глибоко закорінена в українське національне підгрунття, й це великою мірою завдяки тому потужному оточенню, у якому проходили її дитячі та юнацькі роки. Її мати, Катерина Бедризова-Коцюбинська, була кримською вірменкою за походженням, але під впливом чоловіка та його друзів „з азів вивчила українську мову”, іншими словами кажучи, напевно, усвідомила себе українкою, стала сподвижницею при створенні музею М. Коцюбинського і за це була звинувачена в „українському буржуазному націоналізмі”. Оці факти не могли залишитися поза увагою юної Михайлини і стали визначальними на шляху її національної ідентифікації у той непростий для цього час.

Як відомо, формування основних рис особистості відбувається в дитинстві. Така насичена деталями авторська розповідь про репресивні вакханалії кінця 1930-х років, про події війни, які сколихнули її життя, а потім скорегували його плин, але в той же час і створили умови для набуття важливого досвіду, часом виходить за межі просто особистісних спогадів, переростаючи в аналітичні роздуми і оцінки, не позбавлені емоційного забарвлення. Дитячі враження, отримані під час перебування в евакуації у місті Уфі, де все було чужим і незнайомим, крім тих людей, які були евакуйовані з України і намагалися триматися купи, знайшли пояснення і осмислення вже дорослої людини, озброєної прагненням з'ясувати чому, попри вдаваний інтернаціоналізм, перебування далеко від рідної землі було насичене відчуттям тривоги і незахищеності і всі були впевнені, що тимчасовим.

М. Коцюбинська сама зізнається: *„Сьогодні вже так багато знаю про війну, розум мій давно позбувся нав'язаних советською пропагандою стереотипів у її оцінці, але я погрішила б проти істини, якщо б забула ті щирі патріотично-трагедійні відчуття, що їх пробуджували в моїй дитячій свідомості та мелодія і ті слова”* [3, с. 170]. Говорячи про представників української інтелігенції, які переживали воєнне лихоліття в Уфі, зокрема М. Рильського, П. Тичину, Ю. Яновського та ін., авторка недвозначно зазначала: *„Можу засвідчити, що всі вони щиро переймалися подіями на фронті, раділи перемогам, жваво обговорювали питання відкриття другого фронту і дії союзників – якоїсь роздвоєності, вимушеності, які я могла б сьогодні передбачити, знаючи в усій повноті історію двобою двох тоталітарних режимів, обізнана з протилежними поглядами – хоча б із спогадами й щоденниками Г. Костюка, А. Любченка, Ю. Шевельова та ін. – моя дитяча свідомість не зафіксувала”* [3, с. 170]. Такі оцінки ставлення до війни М. Коцюбинської, особливо на фоні опублікованого нині, при відвертому протистоянні сучасників подій війни, дають підстави говорити про

незаангажованість її спогадів під впливом часу та змін ідеологічного сприйняття тих подій.

Мемуари тоді знаходять свого читача, коли вони підкупають своєю щирою, природною і непідробною манерою оповіді. М. Коцюбинська, маючи за плечима великий життєвий досвід, у деталях описує процес свого становлення як світоглядно цілісної особистості так: *„Дитинство моє минало у доброзичливій і гідній атмосфері, коли цінностям духовним віддається перевага над матеріальними. [...] Зате море книг і періодики, музика і пісня, родинні відвідини кіно – з наступним обговорення, різноманітне й змістовне товариство. [...] Головним було справжнє систематичне вивчення української мови. [...] З пожадливістю неофіта поглинала українську літературу – все, що траплялося мені. Саме тоді по-справжньому відкрила для себе Шевченка – пам'ятаю, як я в якомусь екстазі ходила по кімнаті і декламувала вголос „Минають дні...” [...] Десь тоді ж відкрила для себе й українську пісню”* [3, с. 74 – 176]. Саме цей фрагмент демонструє повний комплект національних світоглядних цінностей, які сповідує національно свідома особистість: мова, пісня, література, Т. Шевченко, перевага духовних цінностей над матеріальними. Ці орієнтири, які є домінантами в мемуаристиці М. Коцюбинської й інших представників її покоління, якраз і були визначальними у їхньому шляху до національного самоусвідомлення. Вони виступають своєрідними маркерами, якими позначене все її життя, проникнуте служінням світоглядній ідеї шістдесятництва, яка мала на меті українське національне відродження.

У мемуарах М. Коцюбинської юнацький період її буття завершується тим, що вона констатує, що на її вибір мав великий вплив класик української літератури Павло Тичина, який вважав, що Михайлина Коцюбинська має навчатися тільки на українській філології, після чого відбулася її *„перша особиста зустріч із Шевченком”* у Каневі, де вона *„залишила запис – юнацьку клятву вірності Шевченкові і рідній культурі”* [3, с. 177].

Мемуари М. Коцюбинської є оригінальним твором не тільки про неї особисто, а який представив покоління шістдесятників в особах, з аналізом їхніх ідеологічних і світоглядних засад, чітко відтворив долю тих, хто пов'язав її з українськими національними орієнтирами. Виписаний у спогадах образ автора вражає гармонійністю, сконденсованістю і цілісністю і ніби підіймається над процесами, хроніка яких представлена в спогадах.

Університетські й аспірантські роки М. Коцюбинська згадує з певними пересторогами, хоча і не без захоплення окремими епізодами з її спілкування з метрами українського літературознавства. *„Це були роки нагромадження знань, естетичного вироблення, створення культурних передумов для самостійного творчого життя”* [3, с. 179]. Такі особистісні чіткі визначення свідчать про здатність автора до

самоаналізу та самокритики. „Жила у своєму світі високих мистецьких – музика, поезія – уподобань, “книжних”, моральних максим та ідеалів, і все це абсолютно щиро, без тіні свідомого пристосуванства. Так, безперечна незрілість, несвідома страусята поза, напівдитячий захист від гальмівного впливу ідеології. Природний щит проти ідеологічних шабашів. Та настав час, коли, за Шевченковим визначенням, „я прозрівати став потроху”. Час прозрівань і екзистенційного вироблення” [3, с. 181].

Як людина, яка стояла близько до витоків шістдесятництва, М. Коцюбинська називає це явище першими знаковими феноменами духовного оновлення, подає своєрідний портрет шістдесятництва в цілому і кожного з його представників окремо, і в той же час ділиться з читачем своїми оцінками літературного середовища. Поряд із визнаними шістдесятниками, мемуаристка подала цікаві матеріали про своїх колег із Інституту літератури (Ю. Івакіна, Є. Кирилюка, Н. Крутикової, Л. Махновця, Л. Новиченка, М. Шамоти, та ін.), висвітливши їхню діяльність досить критично.

Створене нею досить барвисте історичне тло розвитку феномену шістдесятництва дозволяє детально заглибитися у творчі перипетії того часу та з'ясувати, чому все-таки цей рух був різко визнаний ідеологічно шкідливим, а його представники у своїй більшості відлучені й ізольовані від творчого процесу через надумані звинувачення більшою мірою політичного характеру.

М. Коцюбинська завершила розповідь про „свою десятирічку” в Інституті літератури тим, що її виключили з партії, потім був провалений конкурс-атестація наукових працівників і відповідно – звільнення з роботи і в усьому цьому вона була схильна вбачати „моральний іспит, якийсь екзистенційний тест, запропонований мені долею, склавши який, я тим самим утвердилася як людина” [3, с. 195].

Про роки поневірянь з 1968 року до майже кінця 1980-х, забуття, неможливості бути реалізованою у професійному плані, існування за рахунок тимчасових заробітків, аби вижити разом із дитиною, при тому повне ігнорування з боку влади, за партійною вказівкою – з боку колишніх колег з Інституту літератури, переслідування за мінімальні контакти з дисидентами (І. Дзюбою, чеськими друзями, В. Стусом, І. Світличним, Є. Сверстюком та ін.), про постійні провокації з боку КДБ М. Коцюбинська пише критично, піддає жорсткому аналізу цей період у її житті, і робить це вона без якогось відчаю, безнадії, неприйняття, навпаки – ці випробування долею вона сприймає як „широкомасштабну репресивну кампанію проти українських інакодумців”, як період змужніння і самоусвідомлення дисидентського руху, уміє виокремити тих, хто її підтримував і скласти їм подяку.

Досить слушно М. Коцюбинська зауважує про те, що в цей період (кінець 1960 – кінець 1980-х) відбувалося активне листування, яке фактично для людей, обмежених колючим дротом, було вікном у світ,

проривом в інший часопростір, було екзистенційно важливим. *„Це була така собі віртуальна територія духовна, мовби й тісно пов'язана з буднями, та водночас – над ними, де ми могли вільно – хай і відносно – спілкуватися, не відмовляючись від розкоші бути собою”* [3, с. 206].

Як один із неприємних моментів у своєму середовищі, вона визначає проблему зради, коли деякі учасники руху Опору, як тоді вже його називали, під тиском відповідних слідчих органів, під тиском шантажу, в тому числі долями дітей, рідних близьких, згоджувалися підписати будь-які свідчення, виступити з покайними листами, зректися обраного шляху, поставивши при цьому під загрозу долі товаришів. Це для неї були речі неприйнятні. Система вироблених нею національних світоглядних цінностей не дозволяла їй діяти подібним чином, бо їй вдалося, на відміну від багатьох, вибороти собі поставу *„пряmostояння”* (вислів Стуса), і стати в один ряд з тими залишився нескореним.

Тож знаменним є і те, що саме М. Коцюбинська, уже в перебудовчі часи, під час своєї другої десятирічки в Інституті літератури, виступає з ґрунтовною доповіддю *„Феномен Стуса”*, де розкриває його шлях на Голгофу і читає присутнім *„його вірші, пристрасні й інтелектуально заглиблені”* [3, с. 196]. Викликають захоплення такі рядки, які вказують на вроджену інтелігентність: *„... і це за тим самим столом, за яким мене колись виключали з партії, і голоси деякі ті ж самі, тільки от інтонації інші, не кажучи вже про слова... А я не відчуваю ні роздратування, ні зловтіхи – від цього мене завжди рятує природна незлобивість і все те ж загострене чуття гумору”* [3, с. 196]. Так може говорити тільки людина сильна духом, яка може піднятися над нищими людськими почуттями.

Незважаючи на такі випробування, послані їй долею, вона могла по-справжньому, щиро радіти тому, що все-таки змога реалізувати себе як літературознавець і виконати відповідальну і почесну місію – підготувати до видання дев'ятитомне видання В. Стуса. *„Щастям для себе вважаю навернення в останні роки до своєї „сродної” теми – епістолярно-мемуарної, участь у видавничій роботі – оприлюднення напівзабутих, а то й зовсім невідомих скарбів українського слова й думки – знаків духовної зрілості і мистецької самобутності. Виступи на вечорах і по радіо з осмисленням гідного місця в нашій культурі своїх колег і друзів шістдесятників, моя лепта у правдиву – всупереч як тенденціям славослов'я, так і намаганню заперечити значення цього феномену – освітлену зсередини картину духовного життя і культурного самовизначення України 2-ї половини ХХ ст.”* [3, с. 215].

Як впливає з її мемуарів, феномен М. Коцюбинської – особистості національно-патріотично виплеканої і загартованої усупереч самому режиму, полягає в її раціональності і несхибності оцінок, незрадливості, *„пряmostоянні”* і *„самособоюнаповненні”*, здатності до об'єктивних суджень, навіть коли це до болю тяжко і прикро. *„Дедалі більше, на жаль, переконуєся в істинності того погляду, що в*

*історичному розвитку України переважає синдром Фенікса: прориви, вибухи, нове відродження – так, а от прагматична тяглість, спокійна поступова розбудова національного життя – з цим якимось не складається... Та в цій формулі, в цьому синдромі Фенікса є й незаперечна оптимістична компонента – вічний опір нівеляції, незнищенна енергія відродження. І вчора, і нині, і повсякчас... З тим живу і працюю. І ніколи – як би гірко не було від того, що діється, не скажу „в цій країні”, бо це моя країна” [3, с. 216].*

Усвідомлення неординарності власної особистості, навіть її ім'я та прізвище, на які влада все ж таки реагувала, і попри допити не зважувалась засудити на якийсь термін чи вислати за межі України, розуміння значущості пережитого й вистражданого підштовхнуло М. Коцюбинську звернутися до написання споминів.

„Книзі споминів” М. Коцюбинської притаманна виняткова сміливість в оцінках, щирість і відвертість у викладі подробиць із життя творчої інтелігенції, зосередженість на розповіді про особисту долю та осмислення шляху до українського національного самоусвідомлення – усе це дало підстави її спогадам посісти особливе місце в розвитку української мемуарної прози.

Вибір відповідних засобів для реалізації авторських інтенцій був продиктований особистими переживаннями авторки і її сприйняттям пережитого. Таким чином, М. Коцюбинська сприяла відродженню колишньої традиції, яка тривалий час існувала в українській мемуаристиці, а змогла розвинутися лише в умовах свободи слова і творчості тільки за часів незалежності України.

### **Список використаної літератури**

- 1. Конончук Т.** Мемуари : спогад чи література? / Т. Конончук // Літературна Україна. – 2012. – 15 листопада. – № 44. – С. 5.
- 2. Галич О. А.** Вступ до літературознавства : [підручник для студентів вищих навчальних закладів] / О. А. Галич. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 288 с.
- 3. Коцюбинська М.** Із книги споминів / М. Коцюбинська // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – Жовтень. – № 167. – С. 170 – 216.

### **Стадніченко О. О. „Книга споминів” Михайлини Коцюбинської: осмислення шляху до національного самоусвідомлення**

У статті розглянуто мемуари М. Коцюбинської, досліджено особливості авторської розповіді, співвіднесеність її змісту з історичними реаліями описуваного часу, визначено змістові та жанрово-стильові особливості „Книги споминів” М. Коцюбинської. Особливу увагу приділено аналізу осмислення шляху до національного самоусвідомлення. Зроблено висновок про те, що виписаний у спогадах

образ автора вражає гармонійністю, сконденсованістю і цілісністю і ніби підіймається над процесами, перебіг яких представлено в спогадах.

*Ключові слова:* мемуаристика, спогади, аспект, тема, поетика, жанрово-стильові особливості, проблематика, національна ідея.

**Стадниченко О. А. „Книга воспоминаний” Михайлины Коцюбинской: осмысление пути к национальному самоосознанию**

В статье рассматриваются мемуары М. Коцюбинской, исследуются особенности авторского повествования, соотнесенность ее содержания с исторической действительностью описанного времени, определяются содержательные и жанрово-стилистические особенности „Книги воспоминаний” М. Коцюбинской. Особое внимание уделено анализу осмысления пути автора к национальному самоосознанию. Сделан вывод о том, что выписанный в воспоминаниях образ автора отличается гармоничностью, сконденсированностью и целостностью, поднимаясь над процессами, которые представлены в воспоминаниях.

*Ключевые слова:* мемуаристика, воспоминания, аспект, тема, поэтика, жанрово-стилистические особенности, проблематика, национальная идея.

**Stadnichenko O. O. „The book of recollection” by Myhailyna Kotsubynska: awareness of the way to the national self-reflection**

The memoirs by Myhailyna Kotsubynska, features of author's narration and correspondence of its content to the historical reality of the time described are under consideration in the article. Content and genre and stylistic peculiarities of „The book of recollection” by Myhailyna Kotsubynska are determined. Special attention is paid to the analysis of awareness of the way to the national self-reflection. Author's image created in recollection impresses by harmony and integrity rising above the events that take place in the memoirs.

*Key words:* memoirs, recollection, aspect, theme, poetics, genre and stylistic peculiarities, issues, national idea.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 821.161.2 – 3.09-055.2’ „199”

**О. С. Фетісова**

**МІФОПОЕТИКА ОБРАЗІВ НАДПРИРОДНИХ ІСТОТ  
У РОМАНІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК „СЛУГА З ДОБРОМИЛЯ”  
ТА ТРИЛОГІЇ ФІЛІПА ПУЛЛМАНА „ТЕМНІ МАТЕРІЇ”**

Звернення письменників до фантастичних та містичних мотивів спонукає сучасника замислитися про реальність ірреального, визнати, що існують ще не пізнані людиною форми інобуття, які корелюють з буденним, звичним і пояснюваним, і впливають на нього. Закономірно, що європейське літературознавство приділяє багато уваги дослідженню таких мотивів, виробляючи нові методи пояснення та інтерпретації авторських образів. Тому аналіз міфопоетичних мотивів у творчості письменників дозволить не лише з’ясувати специфіку окремих творів, а й допоможе ясніше визначити їх місце у світовому контексті.

В українській літературі на межі магічного реалізму і химерної прози перебувають твори Галини Пагутяк. Звернення авторки до міфологічних сюжетів та архетипів дозволили нам зіставити її роман „Слуга з Добромиля” з фантастичною трилогією британського письменника Філіпа Пуллмана „Темні матерії”. І хоча ці твори належать до літератур різних країн і написані в різних жанрах, фольклорне підґрунтя образів-персонажів робить їх в дечому схожими. Так, Галина Пагутяк творчо переосмислює образ опиря, в той час як Філіп Пуллман розробляє низку персонажів-відьом.

Неординарний художній світ, індивідуальний стиль, жанрові імпровізації та спроби синтезування традицій і новаторства творчості Галини Пагутяк неодноразово були об’єктами досліджень літературознавців. Аналіз прози Г. Пагутяк, зокрема, її роману „Слуга з Добромиля” здійснювали Р. Мовчан, О. Поліщук, Н. Мельник, О. Корабльова та інші дослідники. Однак міфопоетику вони розглядали як один із аспектів творчості письменниці. Дослідженням книг Філіпа Пуллмана займалися Л. Фрост, Н. Такер, К. Сквірс та інші. Проте компаративне вивчення роману „Слуга з Добромиля” і трилогії „Темні матерії” ще не проводилося. Тому метою цієї розвідки буде зіставлення образів надприродних істот з роману Галини Пагутяк та трилогії Філіпа Пуллмана (на прикладі опирів та відьом), а також з’ясування міфопоетичних мотивів у зазначених творах.

В українській літературі однією з найяскравіших представниць жінок-прозаїків кінця ХХ століття є Галина Пагутяк. Її роман „Слуга з Добромиля” є не лише чудовим прикладом творчого використання сюжетів та образів фольклору, а й досить своєрідного потрактування міфологічних мотивів. У романі авторка репрезентує незвичайний образ

захисника рідного краю – опиря, що має душу. На відміну від традиційних фольклорних образів оборонців своєї землі (богатирів, козаків, правителів), у зображенні яких домінуюче місце займає фізична сила, Галина Пагутяк змальовує образ мудреця, представляючи читачу весь шлях до здобуття цієї мудрості та сили.

Образ вампіра ввійшов у світову літературу ще з середини XIX століття та встиг значно трансформуватися за цей час, проте фольклору притаманні оповіді саме про опирів. На основі таких народних джерел і написано роман „Слуга з Добромиля”. Як повідомляє Василь Скуратівський, „упириями за традиційними віруваннями, стають ті, хто за життя потоваришував з нечистою силою, а вже по смерті перевтілювався у вампіра. Дехто вважав, що ці риси перебирають також самогубці й чаклуни, а почасти й живі особи, що мають зв’язок з мерцями. Правують вони лише вночі, доки не проспівують півні” [1, с. 182]. Як і відьми, опирі за своєю природою можуть бути навченими та вродженими, при цьому, „робленим опирем можна стати лише в дитинстві – для цього потрібно помастити кров’ю немовля того чоловіка, який, не помолившись, ліг спати” [1, с. 182]. Особливо шкідливими вважалися родимі опирі, які виконували накази старших покровителів. В. Скуратівський подає також спосіб боротьби з такими істотами: „потрібно розкопати могилу, відрубати голову й покласти її між ноги, а тіло, перевернувши грудьми вниз, прибити до землі осиковим кілком” [1, с. 182]. Саме такими методами селяни борються з опирями в романі „Слуга з Добромиля”.

Головним героєм своєї оповіді Г. Пагутяк робить дампіра – істоту з циганської міфології, що здатна розпізнавати та винищувати опирів. Отже, Слуга з Добромиля є сином відьми та опиря. Оськажений натопт селян нищить тіло батька та вбиває матір головного героя, самого ж хлопчика рятують вовки. Через деякий час дитина опиняється серед каравану купців, що везуть сіль. Хазяїн каравану виявляється опирем, який здогадується про незвичайну природу хлопця та бере над ним опіку. Тут авторка де в чому відмовляється і від народної, і від літературної традиції зображення опирів, віддаючи перевагу авторській міфотворчості. Так, опирі в Галини Пагутяк не бояться розп’яття, сонячного світла (хоча в темряві бачать краще), володіють магією, навіть можуть деякий час жити з відрізаною головою. Дампіри здатні обмінюватися тілами з іншими опирями. Персонажі Г. Пагутяк не становлять загрози для людей. Навпаки, вони виступають охоронцями своєї землі. І якщо Купець з Добромиля та Купець із Перемишля не починають відкритої боротьби, залишаючись провідниками та порадиниками, Слуга з Добромиля вдається до активних дій, обороняючи рідний край та людей, що там живуть.

Сама авторка не дає своєму героєві звичного імені, називаючи його Слугою з Добромиля, Позиченим, Сівачем, Сильвестром. Подібне відбувається й з антагоністом головного героя – в різний час його



називатимуть лейтенантом, капітаном, воєводою. І якщо для лейтенанта відсутність імені натякає на відсутність душі, то для Слуги з Добромиля саме слово „слуга” стає іменем, покликання служити та захищати заступає особисте.

Протиставлення Слуги з Добромиля та лейтенанта демонструється також на прикладі ставлення обох героїв до своїх предків. Якщо Слуга всього себе присвячує охороні рідної землі та історичної пам'яті своїх предків, то лейтенант „не знав навіть свого батька, не те, що діда або прадіда... Що робив у минулому, те будеш робити у майбутньому – таким був девіз його роду, котрий за тисячі років не спромігся навіть окреслити цю думку. Її писали його діяння” [2, с. 36]. Тому цікавим видається епізод сну лейтенанта, який подається у перших розділах роману. Він не хоче „вдавати, ніби захищає отих недолугих істот, яких хочеться садовити на палю, розпанахувати їм черева, виривати серце й печінку, пити ще теплу кров із золотої чаші, садженої дорогим камінням” [2, с. 18]. Він прокидається від збудження та захвату цією нелюдською за своєю жорстокістю картиною і відчуває, як нічне жахіття знову ховається на дно підсвідомого. Людину, що здатна на таку жорстокість, народна мораль назвала б потворою й опирем, а в образі вбивці, що п'є кров своїх жертв із золотої чаші, вгадується образ безпощадного тирана, легендарного графа Дракули чи самого Диявола.

З рухом сюжету роману відбувається не лише фізичне дорослішання, а й становлення головного героя як особистості, в той час як відьми з трилогії Ф. Пуллмана постають перед нам вже сформованими особистостями, і еволюція персонажів майже не відбувається (не забуваймо, „Темні матерії” – це дитяча книга, багато в чому подібна до казки). Надприродна сила головного героя дозволяє йому жити декілька сотень років, проте вона ж стає справжнім тягарем, прирікаючи його на самотність. Однак Слуга з Добромиля відмовляється від помсти вбивцям своєї матері, пробачаючи людям їх слабкість та страх перед невідомим. За своєю природою істота потойбічна, він сповідує християнські цінності.

Інший образ надприродної істоти репрезентує британський письменник Філіп Пуллман. Його дитяча фантастична трилогія „Темні матерії” включає в себе три романи „Північне сяйво”, „Магічний ніж” та „Янтарне скло”. Саме в них автор виводить переосмислені фольклорні образи відьом.

Архетип відьми неодноразово використовувався художниками слова в своїх творах, проте ніколи не втрачав свого органічного зв'язку з фольклорним першоджерелом.

В образі української відьми злилися початки добра і зла. Їх нескінченна боротьба символізує ідею дуалізму. „І хоч світлі наміри змальовуються не так яскраво, як протилежні їм темні, однак і в цьому відгомні старовинних вірувань знаходимо в основі вічну ідеальну правду: перемогу світла над п'тьмою скрізь, де розповідь не обмежується

повідомленням якогось епізоду боротьби, а передає весь її хід” [3, с. 432]. У міфологічних уявленнях середньовічної Західної Європи зустрічаємо подібні дуальні погляди на природу відьми. Згідно зі словником Є. Мелетинського, відьми – носії магічного знання. Вони „наділялися здібностями впливати на природу та людину та здійснювати надприродні вчинки – ставати невидимими, літати, викликати хвороби, проходити крізь зачинені двері” [4, с. 243]. Василь Скуратівський у своїй книзі „Русалії” також тлумачить образ відьми, наголошуючи на тому, що є „навчені”, а є „родимі” [1, с. 170] відьми. Родимі успадковують свій дар від родичів, тоді як навчені свідомо заключають договір з потойбічними силами або йдуть у навчання до старої відьми. В. Скуратівський пояснює, що образ відьми часто змішується з образом чарівниці, проте їх слід диференціювати: „якщо чарівниці можуть не лишень наврочувати, але й відворожувати злих духів, то відьми – тільки лиходіяти” [1, с. 172]. Цікавим також є те, що відьмам в деяких повір’ях приписувалися схожі з опирями властивості: „після смерті навчені відьми, як і упирі, можуть вилізати з домовини й чинити всілякі кривди тим, на кого мають озлобу (згадаймо „Вія” М. Гоголя). Щоби цього не сталося, варто віко домовини прибити осиковими кілочками” [1, с. 171].

Розбіжності у фольклорних образах різних народів незначні, проте незмінною є та частина вірувань, яка приписує відьмам причетність до певного таємного знання, що й виокремлює їх. Отже, образи відьом у трилогії Ф. Пуллмана виявляють тісний зв’язок з фольклорною традицією, тому можуть бути розглянуті з позиції міфопоетики як архетипні.

Авторська інтерпретація образу відьми у Ф. Пуллмана цікава ще й тим, що автор відмовляється від негативного забарвлення міфологеми відьми, віддаючи перевагу нейтральним барвам: відьми Ф. Пуллмана часто не виявляють цікавості до людського життя, надаючи перевагу відстороненості та навіть самотності, проте в потрібний момент вони самовіддано допомагають людям в їх боротьбі за існування.

Відповідно до фольклорної традиції, відьми Ф. Пуллмана можуть літати, проте використовують для польотів гілки небесної сосни (в цьому образі легко вгадати український фольклорний образ, описаний І. Нечуєм-Левицьким [5, с. 41] або ж В. Скуратівським [1, с. 172], та численні образи західноєвропейських легенд). Відьми живуть кланами, на чолі яких стоять старійшини. Серед кланів немає згоди, тому вони часто ворогують один з одним. Філіп Пуллман зосереджується на змалюванні одного клану, який очолює відьма на ім’я Серафіна Пеккала. Саме вона повідомляє більшість інформації про життя та побут відьом.

Ф. Пуллман описує відьом як надзвичайних красунь, так про поводитирку племені відьом автор пише: „Вона була юна, ясноволоса, з яскравими зеленими очима, вбрана, які всі відьми, у стрічки з чорного шовку, але на ній не було ні шуби, ні каптура, ні рукавиць. Здавалося, вона не відчувала холоду. На її голові був простий вінок з маленьких

червоних квітів. Вона сиділа на своїй гілці з небесної сосни, ніби на бойовому коні” [6, с. 303].

Наслідуючи фольклорні традиції, Філіп Пуллман також наголошує на долученні відьом до таємного знання: „вони живуть у тих місцях, де завіса між світами дуже тонка, і вони чули вічні голоси час від часу, голоси тих створінь, які мандрують між світами” [6, с. 176]. Утаємниченість, відокремлення від усього світу змушує людей остерігатися, а іноді й боятися відьом. Однак варто зазначити, що традиція наділяти відьом навичками лікування також згадується у Пуллмана. Відьми готують лікарські настоянки, розбираються в цілющих властивостях трав та іноді допомагають людям. Разом з тим, відмежування від світу чоловіків та яскраво виражена войовничість наближає персонажів британського письменника до міфічних амазонок. Найбільш сильно ця фанатична войовничість проявляється в образі юної відьми Юти Камайнен, яка безжалісно вбиває чоловіка, якого кохала і який її зрадив. Пристрасність, що іноді заглушає голос розуму, ще більше зближує відьом з силою природної стихії.

Подібно до героя Г. Пагутяк, який є самовідданим захисником рідного краю, відьми Ф. Пуллмана стають на захист світової гармонії. Але якщо Слуга з Добромила має одного конкретного ворога, відьмам доводиться битися з декількома різними супротивниками.

Як і в романі Галини Пагутяк, в трилогії Філіпа Пуллмана тема самотності стає провідною в зображенні світоглядної концепції персонажів. Відьми в Пуллмана здатні жити дуже довго, виглядаючи при цьому молодими. Так, головна героїня Ліра, дізнавшись про це, розуміє весь трагізм кохання між чоловіком та жінкою-відьмою: „Він старішав, він був старий хворий чоловік, а вона буде молодою цілу вічність” [6, с. 303].

Забарвлені кольорами трагізму й наслідки таких союзів: дівчинка, народжена від шлюбу відьми та людини може стати відьмою, проте хлопчик буде людиною, тому проживе набагато менше за матір і помре на очах у матері. Саме тому мотив кохання (романтичний на перший погляд) у Пуллмана переплітається з мотивом самотності, болю та швидкоплинності людського життя. Автор ілюструє ці філософські сентенції за допомогою яскравого порівняння, вкладеного в уста відьми Серафіни Пеккали: „Чоловіки пролітають перед нашими очима, немов метелики, створіння, які живуть лише один недовгий сезон” [6, с. 314].

У цьому і виявляється одвічна особиста трагедія самовідданих захисниць миру.

Як і Галина Пагутяк, Філіп Пуллман вдається до створення авторської міфології. У відьом є своє верховне божество – відьма-матір Ямбі-Акка, богиня смерті. Вона є втіленням усіх поколінь відьом, своєрідною хранителькою історичної пам'яті. Тому можна сказати, що герої обох творів виступають не лише оборонцями своєї землі та світового порядку, а й пам'яті предків, без якої цей порядок неможливий.

На основі цього ми переконуємося в тому, що репрезентовані образи надприродних істот у романі Г. Пагутяк та трилогії Ф. Пуллмана хоч і належать до різних літератур, але використання архетипів та міфологічних образів робить їх подібними. Жіночі образи Філіпа Пуллмана, втілені через міфологему відьми, утримують свій зв'язок з фольклорною основою, проте не позбавлені авторської інтерпретації. Образ дампіра в Галини Пагутяк також має фольклорне підґрунтя, але вирізняється оригінальністю потрактування. Об'єднані мотивом самотності та протистояння злим силам, ці персонажі порушують проблему відповідальності за свої вчинки та репрезентують нестандартне потрактування образів потойбічних істот, які, не зважаючи на свою „темну” сутність, є носіями християнських цінностей. Тому подальшу розробку теми вбачаємо в більш ґрунтовному аналізі міфопоетичних мотивів романів з ширшим залученням фольклорного матеріалу.

#### **Список використаної літератури**

**1. Скуратівський В.** Русалії / В. Скуратівський – К. : Довіра, 1996. – 734 с. **2. Пагутяк Г.** Слуга з Добромиля : [роман] / Г. Пагутяк – К. : Дуліби, 2006. – 336 с. **3. Дяченко Ю. П.** Українці : народні вірування, повір'я, демонологія / Ю. П. Дяченко – К., 1992. – 502 с. **4. Мифологический** словарь / ред. совет: Е. М. Мелетинский, С. С. Аверинцев, В. В. Иванов. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – 672 с. **5. Нечуй-Левицький І.** Світогляд українського народу. (Ескіз української міфології) / І. Нечуй-Левицький – К., 1992. – 144 с. **6. Пуллман Ф.** Північне сяйво : [роман] / Ф. Пуллман – Харків : Книжковий клуб „Клуб сімейного дозвілля”, 2007. – 400 с.

#### **Фетісова О. С. Міфопоетика образів надприродних істот у романі Галини Пагутяк „Слуга з Добромиля” та трилогії Філіпа Пуллмана „Темні Матерії”**

Стаття присвячена дослідженню образів надприродних істот з роману Галини Пагутяк „Слуга з Добромиля” та фантастичної трилогії Філіпа Пуллмана „Темні матерії”. Образи опирів та дампіра, репрезентовані Г. Пагутяк та відьом, представлені Ф. Пуллманом, були створені на фольклорній основі, переосмислені авторами та несуть у собі низку спільних мотивів.

*Ключові слова:* міфопоетика, архетип, міфотворчість, опир, дампір, відьма, художній образ.

#### **Фетісова Е. С. Мифопоэтика образов сверхъестественных существ в романе Галины Пагутяк „Слуга из Добромиля” та трилогии Филиппа Пуллмана „Тёмные начала”**

Статья посвящена исследованию образов сверхъестественных существ из романа Галины Пагутяк „Слуга из Добромиля” и фантастической трилогии Филиппа Пуллмана „Темные начала”. Образы

упырей и дампира, представленные Г. Пагутяк и ведьм, представленные Ф. Пуллманом, были созданы на фольклорной основе, переосмыслены авторами и несут в себе ряд сходных мотивов.

*Ключевые слова:* мифопоэтика, архетип, мифотворчество, упырь, дампир, ведьма, художественный образ.

**Fetisova O. S. Mythopoeitics of supernatural beings characters in the novel „The servant from Dobromyl” by Galyna Pagutjak and trilogy „Dark matters” by Philip Pullman**

The paper concentrates on research of characters of supernatural beings in the novel „The Servant from Dobromil” by Galina Pagutjak and fantastic trilogy „His Dark Materials” by Philip Pullman. Characters of vampires and the dampire presented by G. Pagutjak, and characters of witches shown by Ph. Pullman were created on a folklore base, then they were reinterpreted by authors. They contain a series of similar motives.

*Key words:* mythopoeitics, archetyp, creation of mythes, vampire, dhampire, witch, artistic type.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 – 2.09 + 929 Ірванець

**Н. М. Філоненко**

**П’ЕСА О. ІРВАНЦЯ „KŁAMCZUCH Z PLACU LITEWSKIEGO  
(БРЕХУН З ЛИТОВСЬКОЇ ПЛОЩІ)”:  
ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Імагологія – порівняно молода, але надзвичайно популярна галузь компаративістики, інтерес до якої посилюється із розвитком постколоніальних студій і антиглобалізаційного руху. Ключовою проблемою досліджень імагології є проблема рецепції образу Іншого, дискурс, який відбувається між рецепцією Іншого та самоусвідомленням Я. Окрему галузь дослідження в межах імагології становить літературна рецепція інших національних культур, зокрема етнічних образів.

Осмилення образів Я та Іншого виникає ще в міфологічні часи й відтоді залишається в полі інтересів і письменників, і науковців як засіб пізнання не лише Чужого, але й Себе. Проблему рецепції іншого порушено в працях багатьох зарубіжних й українських дослідників,

зокрема М. Беллера, Г. Касьянова, Ю. Крістєвої, Ж. Лакана, Дж. Лірсена, Д. Наливайка, В. Хорева, Н. Шляхової та ін.

Матеріалом нашого дослідження стала п'єса відомого сучасного українського поета, прозаїка, драматурга Олександра Ірванця „Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)”. Останнім часом в українському літературознавстві посилюється інтерес до драматургії. Не залишилася поза увагою дослідників і творчість О. Ірванця. До неї зверталися О. Бондарєва, досліджуючи міфопоетику й генологію сучасної драми [1], Т. Вірченко, розглядаючи типологію та еволюцію драматургічних художніх конфліктів [2], О. Когут, вивчаючи архетипні сюжети й образи в драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття [3], проте імагологічний аспект поки що не ставав об'єктом наукової рецепції. Мета нашої розвідки – розглянути літературні етнообрази п'єси як засоби національної саморефлексії. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: розгляд етнообразів українця, поляка, росіянина, введених у творі; аналіз особливостей образотворення в п'єсі; визначення художніх і композиційних функцій даних етнообразів.

Науково-методологічну основу статті склали літературна етноімагологія та постколоніальна критика.

У цілому драматургічні твори О. Ірванця (а це сім п'єс, написаних протягом 1992 – 2012 років) мають виразну соціально-політичну проблематику і створені на матеріалі сучасної української дійсності й особистого досвіду автора. Однією з провідних у доробку О. Ірванця (і не лише драматургічному) є проблема національної та громадянської свідомості, яку письменник розкриває з позицій постколоніального світогляду.

На перший план у п'єсі „Брехун з Литовської площі” винесено проблему економічної й духовної кризи в Україні на початку 1990-х років, хоча події, зображені у творі, відбуваються у Любліні. Героїня – Вона, Оксана, мешканка промислового регіону України (м. Дніпродзержинська), колишня вчителька російської мови та літератури (вибір спеціальності, очевидно, був не випадковим, а обґрунтовувався престижністю й певними перевагами) – представляє зрусифіковану частину населення нашої країни. Аби прогодувати родину (матір-пенсіонерку й сина-школяра) у часи здобуття Україною незалежності, возить до Польщі товари на продаж. Він, Юрій, – національно свідомий українець, мешканець Західної України, можливо, письменник. Уже декілька місяців він нелегально перебуває в Польщі й, за його словами, перебивається на виплати по безробіттю. На перший погляд, соціальна проблема безробіття й проблема національної свідомості у творі не перетинаються й розвиваються автономно, але читач / глядач розуміє, що вирішення першої неможливе без розв'язання другої. Як бачимо, у творі введено образи двох варіантів етнокультурного Я українців, лише один із яких є автообразом – це образ

Юрка, із яким і ототожнює себе автор. Образ Оксани у творі є гетерообразом, оскільки для автора є Іншим, Чужим, із яким він себе не ідентифікує. Таким чином, із порушеної проблеми національної свідомості випливає ще одна – непорозуміння між громадянами однієї країни, національна роз'єднаність.

На проблемі взаєморозуміння, але в першу чергу в лінгвістичному сенсі, наголошує й Оксана. Точніше вона звертає увагу на питання мовної освіти як шляху до уникнення міжнаціонального непорозуміння. Абсолютним утіленням Чужого для неї стали китайці. Етнообраз цього народу в інтерпретації Оксани побудований на поширеному стереотипі, який суттєво відрізняється від дійсності, про що героїня дізнається від випадкового попутчика – аспіранта інституту сходознавства.

Інші гетерообрази, поляка й росіянина, виконують у п'єсі допоміжну роль, оскільки конфлікт не пов'язаний з рецепцією представників інших народів і країн і розгортається між представниками не різних національностей, а однієї. І цей конфлікт полягає в непорозумінні між громадянами однієї країни, у першу чергу, стосовно політичних змін, які в ній відбуваються. Це конфлікт менталітетів, але не східноукраїнського й західноукраїнського, як це проінтерпретували деякі журналісти [4, с. 15], а тоталітарного й демократичного.

Як справедливо зазначають автори підручника „Порівняльне літературознавство”, „за своєю структурою літературний етнообраз є деталлю, яка використовується для репрезентації всієї нації” [5, с. 352]. Особливістю зображення етнообразів у п'єсі О. Ірванця є неповнота, певний схематизм, стереотипність, можливо, упередженість, що не дозволяє ототожнювати їх з усією етногрупою. Таким чином, у творі виведені не так національні образи українця, поляка, росіянина, як різних менталітетів, світоглядів, культур: європейського демократичного (його представляє польський поліціант), європейсько-демократично налаштованого (українець Юрко) й тоталітарного (Оксана й російський крутелик).

Соціообраз поліціанта репрезентує наше уявлення про представника європейських органів правопорядку, який суттєво відрізняється від, скажімо, вітчизняного чи американського. Так, люблінському поліціантові притаманні гречність, високий рівень інтелектуального й культурного розвитку (володіє кількома мовами, обізнаний з творчістю А. Міцкевича, цитує Ф. Шіллера), толерантність (під час спілкування з російськомовною Оксаною добирає більш зрозумілу для неї лексику).

При створенні соціообразу російського крутелика О. Ірванець використовує візуальний і ментальний стереотип: „в малиновому піджаку, під яким порівняно чиста й свіжа футболка „Nike”, на шиї в нього масивний золотий ланцюг, на ногах має кросівки” [6, с. 83]; мовлення насичене вульгаризмами, словами „типа”, „сестрѐнка”, „клѐво”; не наділений особливими інтелектуальними здібностями

(„– <...> Гофман! Ернст Теодор і Амадей! – Так их шо, типа трое было?” [6, с. 87]). Але при цьому він має виразні імперські погляди („Россия – такая страна, что со всеми в мире граничит. Нет на всём глобусе такой страны, с которой бы Россия не граничила!” [6, с. 88]) і романтичне світовідчуття („Тоска по родине! Как её... нос-таль-ги-я!.. Клёвое чувство! Его только за пределами родины и можно ощутить!” [6, с. 89]).

Отже, образи й поліціянта, і крутелика не надто правдоподібні й позначені виразним авторським ставленням: відчувається, що О. Ірванець симпатизує європейській Польщі й критично-іронічно ставиться до Росії.

Фінал п'єси залишається відкритим. І значною мірою тому, що автор „не сформулював” конфлікт, не виніс його на поверхню. „Брехун з Литовської площі” – це драма-дискусія в стилі Г. Ібсена. Драматург подає лише замальовку із сучасної дійсності, змушуючи читача / глядача замислитися над нею, самотійно поставити питання й дати на них відповідь. Але суттєвою відмінністю п'єси О. Ірванця від європейської „нової драми” зламу ХІХ – ХХ століть є відсутність „героя” – дійової особи, яка переосмислює власне життя й сприйняття дійсності. Ані Юрко, ані Оксана не змінюють своїх поглядів щодо громадсько-політичної ситуації на батьківщині, бо не намагаються вплинути один на одного. Більше того, лише Оксана артикулює їх: „І непогано ж було, і заробитивала порядочно. <...> А потом ета началась... перестройка, демакратизация... <...> Это ж всё от вас, пан, с Польши началось! <...> Еті ж демакрати к власті попріходілі, всякіє пісателі, поети бившіє... Потом еті, несогласніє бившіє, которіє по тюрьмам сіделі раньше... <...> Ой, да еті українці, там, на Западной, оні токо і мечтают, штоб к вам тут, к Польше присоединітца” [6, с. 72 – 73] і под. Юрко ж висловлює свою незгоду з її поглядами тим, що приховує власне громадянство й спілкується з жінкою польською мовою, таким чином дистанціюючись від неї, заперечуючи сам факт приналежності до однієї держави, а завдяки лінгвістичній перевазі перебирає на себе й статус господаря. Тож не випадково автор не дає імен своїм персонажам (ми дізнаємося їх лише майже наприкінці твору з розмови самих центральних персонажів, після чого ними (іменами) знову не користуються), а називає їх Вона, Він, Поліціант, Крутелик – це узагальнені образи-типи, побудовані на основі загальновідомих стереотипів.

Неоднозначною є й назва п'єси. На перший погляд, брехуном є Юрій, якій видає себе за поляка. Але чи не оманом є незалежність України, якщо ті, хто „всю предидущую жизнь прославляли, <...> теперь вдруг тоже несогласніє стали” [6, с. 73]? І над цим питанням О. Ірванець пропонує замислитися нам.

Цікавою є історія перекладів і постановок цієї п'єси, адже вона написана трьома мовами: українською (ремарки й декілька реплік Юрка), польською (репліки Юрка та поліціянта), російською (репліки Оксани та крутелика). Попри таку мовну поліфонічність твір перекладено



німецькою (автор перекладу А.-Г. Горбач) і вперше поставлено на сцені Штутгартського театру А. Крітенком (1994 р.) із використанням української, російської, англійської та польської лексики. Лапідарність авторських ремарок щодо образів-дійових осіб, їхній нарисовий характер відкривають перед режисерами безмежне поле для інтерпретацій. Так, у німецькій версії „Брехуна” Юрій стає вуличним музикантом-акордеоністом, а крутелик отримує ім'я Гриша [7, с. 10]. Театральне втілення п'єси свідчить не так про актуальність порушеної проблематики, як про її драматургічне новаторство й експериментальний характер, а отже окреслює перспективи подальших досліджень.

### **Список використаної літератури**

**1. Бондарева О. Є.** Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: [монографія] / О. Є. Бондарева. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с. **2. Вірченко Т. І.** Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: [монографія] / Тетяна Ігорівна Вірченко; ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 336 с. **3. Когут О.** Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997 – 2007 рр.): [монографія] / Оксана Когут. – Рівне: НУВГП, 2010. – 440 с. **4. Раскіна О.** Зустріч менталітетів / Олена Раскіна // Дзеркало тижня. – 2001. – 3 листопада. – С. 15. **5. Будний В., Ільницький М.** Порівняльне літературознавство: [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с. **6. Ірванець О.** Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі) / Олександр Ірванець. П'ять п'єс. – К.: Смолоскип, 2002. – С. 67 – 89. **7. Мізерний А.** Приїзд інтернаціонального „брехуна” / Анатолій Мізерний // „ОГО”. – 2001. – № 14 (6 квітня). – С. 10.

### **Філоненко Н. М. П'єса О. Ірванця „Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)”: імагологічний аспект**

Імагологія – галузь компаративістики, яка досліджує рецепцію образів Іншого й Себе, у тому числі й національних образів (етноімагологія). Її популярність у сучасному вітчизняному літературознавстві пов'язана з потребою осмислення й переосмислення української літератури з позицій постколоніальних студій. Тож нашу статтю присвячено дослідженню літературних етнообразів п'єси О. Ірванця „Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)” як засобів національної саморефлексії.

*Ключові слова:* п'єса, драма-дискусія, імагологія, етнообраз, соціообраз, автообраз, гетерообраз, менталітет, стереотип.

**Филоненко Н. М. Пьеса А. Ирванца „Kłamczuch z placu Litewskiego (Лжец из Литовской площади)”: имагологический аспект**

Имагология – раздел компаративистики, который изучает рецепцию образов Другого и Себя, в том числе и национальных образов (этноимагология). Ее популярность в современном отечественном литературоведении обусловлена необходимостью осмысления и переосмысления украинской литературы с позиций постколониальных исследований. Наша статья посвящена изучению литературных этнообразов пьесы А. Ирванца „Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)” как средства национальной саморефлексии.

*Ключевые слова:* пьеса, драма-дискуссия, имагология, этнообраз, социообраз, автообраз, гетерообраз, менталитет, стереотип.

**Filonenko N. M. O. Irvanets' play „Kłamczuch z placu Litewskiego (Liar from Litovska square)”: imagological aspect**

Imagology is the branch of comparative research which studies perception of images of Different and Self, including also national images (ethnic imagology). Its popularity in the literature studies in our country is connected with the necessity of consideration and reconsideration of the Ukrainian literature from the positions of post-colonial studies. Our article deals with the studies of literature ethnical images of O. Irvanets' play „Kłamczuch z placu Litewskiego (Liar from Litovska square)” as the mean of national self-reflection.

*Key words:* play, drama-discussion, imagology, ethnical image, social image, self-image, heteroimage, mentality, stereotype.

Стаття надійшла до редакції 19.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 Г – 31.091

**В. Ф. Шевченко, М. В. Білик**

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР РОМАНУ Ю. ГУДЗЯ „НЕ-МИ”**

Ю. Гудзь – непересічне явище в українській літературі, творчість якого через свої елітарність та герметизм і сьогодні є майже невідомою для широкого читацького загалу. Здебільшого вона лишається поза увагою дослідників, коли йдеться про її екзистенційний вимір.

Статті про Ю. Гудзя О. Левченка, Т. Пишнюк, Г. Цимбалюка, Р. Здорика, Л. Гудзь, О. Сопронюка, О. Веремій та інших дослідників

почали з'являтися переважно по трагічній загибелі письменника у 2002 році та здебільшого стосуються особистості митця. Літературознавче опрацювання його творчості надалі лишається мало розробленим, серед літературознавчих праць, що стосуються творчості Ю. Гудзя, можна назвати лише поодинокі статті В. Даниленка, В. Сасовської, М. Скалицької. Особливо цінним видається доробок Н. Зборовської, яка розглянула екзистенційні засади його творчості, застосувавши психометафізичний підхід у статтях „Юрко Гудзь (психометафізичний портрет)” та „Юрко Гудзь як істинна українська метафізична харизма”.

Потребою розвитку й поглиблення літературознавчих та філософських студій за творчістю Ю. Гудзя й зумовлена актуальність поданого дослідження, предметом якого став екзистенційний вимір у романі „Не-Ми”, виданому посмертно в книзі „Барикади на Хресті”.

Роман „Не-Ми” – це глибоко інтимний через свою оголену, неприховану автобіографічність твір, що узагальнює й підсумовує все, написане автором раніше, оскільки його художню тканину формують, окрім усього іншого, ремінісценції на власні твори Ю. Гудзя, безпосередні фрагменти записів щоденника та листи до рідних і близьких.

Ключовим ліричним героєм твору є сорокарічний письменник Оксентій Вава, що пише роман під назвою „Ходіння замерзлими водами”. І, хоч він поданий оповідачем як нібито давній приятель, з контексту можна зі значною вірогідністю припустити, що насправді Вава – це Ю. Гудзь, який „отілеснює” у вигляді персонажа власні світовідчуття. Такої ж думки В. Даниленко, який вказує: „головний герой роману – сам Юрко Гудзь і його рефлексії” [2, с. 49]. Отже, слід вважати, Оксентій – це сам автор, а „Ходіння замерзлими водами” – фактично, роман „Не-Ми” всередині себе самого.

Видається, що прізвище ліричного героя є не випадковим. Семантика слова „вава” може бути потрактована як вказівка на екзистенційну „рану” Оксентія, вона підкреслює драматизм його екзистенційного переживання „буття у світі”. Цей екзистенціаль пов'язаний із відчуттям тривоги: „...якась незрозуміла жалість до життя – ще змалку (і часто-густо пізніше) проймала його наскрізь, приймала, не відпускала, ставала впоперек особистого існування” [1, с. 50]. Намагаючись відповісти собі на питання, звідки в нього виникла ця жалість, Оксентій пригадує момент із дитинства про поїздку ще дошкільням із батьком до Звягеля, де на вході до ринку сиділи двоє жебраків (чоловік і жінка), яких він побачив „зовсім по-іншому, ніби крізь стіну часу, побачив їх малими дітьми, поруч своїх батьків, ...біля людей, що захищали їх, як могли, від лихого ока чужого світу, захищали своєю ще не змертвою в зусиллях нелюдського виживання любов'ю, своїм бажанням зберегти, не віддати їх немилосердній силі” [1, с. 50]. Для малого Вави ця міжчасова „мандрівка” стала справжнім

одкровенням людської закинутості в немилосердний світ, і він, уявив себе, „такого ж обдертого і старого, з простягнутою до похмурих людей рукою” [1, с. 50], після чого до нього прийшло „найперше недитяче переживання спільної людської незахищеності в цьому світі...” [1, с. 50]. Відтак, у баченні ліричного суб’єкта життя постає як певна ворожа, чужа сила, що полює на любов і поступово виснажує душу, – і чим далі від метафізичного простору дитинства, тим відчутнішою вона стає, тим гостріше стає відчуття страху перед власною самотністю і незахищеністю в цьому світі.

Ще одним героєм-маргіналом у романі „Не-Ми” є Лук’ян Зазимко, з яким оповідач знайомиться в психлікарні. Як зазначає Н. Зборовська, „Юрко був одним із перших, хто ввів у порубіжну літературу метафізику божевільня як незвичайний досвід знання” [5, с. 11]. Такий феномен, як божевільня, належить до явищ, які „глибинно зв’язані з підсвідомим, прихованим знанням, з виявленням іншого бачення, іншого розуму”. Цей персонаж для Ю. Гудзя є незамінним у тому сенсі, що допомагає йому в „зміні оптики бачення речей” [3, с. 145]. Як можна здогадатися, Лук’ян, як і Оксентій Вава – це прототипи автора, котрий з їхньою допомогою ставить себе в різні „межові” ситуації – письменницької діяльності (за О. Забужко „література є діяльність погранична, чи „межова”) та стану божевільня, аби отримати досвід наближення до „іншого”, трансцендентного. Цікавим є і дібраний автором варіант прізвища Лук’яна – Зазимко (тобто, „за зимою”), оскільки у творчості Ю. Гудзя зима є символічним часопростором переходу між поцейбічним і потойбічним – власне, виходом до трансцендентного.

У Лук’яна є кохана жінка, до якої він пише листи, які так і не надсилає, – Йоля (скорочене від Юланта), „в якій усі, хто близько знав Юрка Гудзя, безпомилково впізнають одне з його давніх захоплень – поетесу Тетяну з містечка на Житомирщині” [2, с. 49]. Це можна вважати ще одним підтвердженням легітимності версії про те, що Лук’ян – так само, як і Оксентій, – постать самого автора в новій варіації.

Через образ Лук’яна і Йолі, через зображення їхніх стосунків, Ю. Гудзь розкриває у творі екзистенційний концепт любові – чи не найважливіший і найвищий вияв буття людини. І, як вважає Н. Зборовська, таке зображення найпотаємнішого еротичного бажання в поетиці божевільня є вмотивованим і природним, оскільки „на тлі прагматичного часу глибинна любов чоловіка до жінки провокує божевільний стан, бо є найсуттєвішою формою бунту супроти щоденної нечутливості світу” [5, с. 11].

Стосунки Лук’яна і Йолі зображено як екзистенційну втечу від неживого світу в простір буття (буття разом), яким є ситуація переживання екзистенціалу любові: „То була окрема повість про їхнє таємне життя, ...про відчужене існування довкола них засипаного снігом районного містечка, про те, як з’явилося в них відчуття, що вони – змовники проти цілого світу, зимового й ворожого до них, вигнанців

грішників з весняно-теплого раю, що марно і відчайдушно намагаються повернути втрачену нероздільність, віднайти зруйновану єдність душі й тіла, хоча б на мить здобути можливість болючого і ніжного злиття” [1, с. 33 – 34].

Лише переживаючи любов ліричний герой має змогу врятуватися від ворожого світу, від власної відчуженості в ньому – повернутися до самого себе. Свою цілісність він віднаходить у душевному і тілесному злитті з коханою. У цьому злитті він здійснює спробу розібратися „з неприкаяністю тіла, з найважливішим і найостаннішим складником того тіла – текстом” [5, с. 11]. Саме з відчуття цієї тілесної неприкаяності у творі формується „власне чоловіча еротична метафізика” [5, с. 11].

Тілесне злиття для ліричного героя є також формою проникнення в трансцендентне, потойбічне, що пов’язується із підсвідомим бажанням народитися удруге: „Але як мені бути з повсякчасною невлаштованістю мого тіла, що звикло до тебе, до твого лона?.. Звідки цей відчай щоденних і щонічних повернень? Ти сміялася з тих намагань: „що це вас, чоловіків, усіх так тягне туди? Дурненький, вдруге народжуватись треба духом, а не там. Зрозумій це, бо пропадеш... і сховище тобі не допоможе...” [1, с. 31]. Йоля дає Лук’янові усвідомлення справжнього екзистенційного народження – народження духом, яке здійснюється в площині духовній.

Загалом, для ліричного героя є характерним трансцендентне переживання еротичного досвіду, який можна назвати „високим Еросом” [4, с. 239]. Для прикладу, сцена тілесного злиття героїв зображена через асоціювання із розгойдуванням церковних дзвонів. Тобто, воно мислиться в площині божественного, сакрального: „Ось так притулитися й здивуватися, як повторює кожен вигин, кожную впадину чужого тіла його власна, знеямлена досвідом виживання плоть, як відлунює в ній далека присутність чогось зруйнованого, не збереженого всіма зусиллями хворої пам’яті – там... Щось обривається в ньому, падає і летить одночасно в двох протилежних напрямках їхнє соборне тіло, хтось розгойдує на його поверхні важкі, наповнені згустками нерозбавленого блаженства дзвони... Маленькі й меткі прочани, розбуджені молитовним шалом живчики поспішають ще вдосвіта причаститися зовсім іншого часопростору, не роз’єданого на т у т і т а м , і вже несила стримати перед зачиною брамою оте зворохоблене кишло... Білий спалах перед очима, і світ, перетворений на світло, враз повертається до самого себе...” [1, с. 55]. Тілесний досвід пов’язаний з „випаданням” зі світу, з перетином його межі на дорозі до світла як божественного символічного часопростору, з єдністю, яку відчувають герої, проникаючи углиб трансцендентного. Перебуваючи поруч із Йолею, Лук’ян відчуває ніжність, яка дарує йому можливість буття-собою. Він торкається своєю щогою її волосся, „поволі повертаючись до самого себе...” [1, с. 42].

Цікаво, що сприйняття істинного буття, буття-собою Лук’ян відчуває як таке, що можливе лише в просторі минулого, ще не

зіпсованого „знеживленим” буттям у жорстокому світі. Відтак, у творчості Ю. Гудзя екзистенційне прямування ліричного героя скероване назад, в автентичне буття, яким письменникові видається його дитинство поруч із людьми, які його любили. Це стосується і лінії кохання, завдяки якому ліричний герой наближається до своїх витоків, долаючи „води багатолітнього забуття” того „втраченого раю”: „...Вони вже нічого не чули, пригорнувшись міцно одне до одного, плили крізь темні води чужого (власного) забуття, а течія напівдитячих уповільнених сновидінь відносила їх чимраз далі, звільняла від пережитого страху, несла їх геть од чорно-білого, наповненого рогатими примарами райцентру, від скрипучої контори найостанніших ритуалів, все далі, далі, але не до гирла, а мало те бути, а навпаки – ближче до витоків свого...” [1, с. 34].

У Лук’яна є внутрішнє відчуття, що він знав Йолю вже давно, ще до зустрічі в цьому житті і світі, підтвердженням чому стає сон, у якому йому сняться справжні (у іншому, метафізичному часопросторі) їхні імена – Люка і Марія: „Я – Люка, я любив Марію” [1, с. 37] (таке називання коханої може бути і способом сакралізації, коли кохана мислиться для ліричного героя як образ Богоматері). Він усвідомлює безперервну тяглість їхніх перероджень і зустрічей і, зазираючи в простір майбутнього, припускає: „Може, вони, ці імена, ще тільки належатимуть нам колись, – там, де для нас лиш готується перша зустріч...” [1, с. 37].

Відтак, екзистенціал любові протиставляється у творчості Ю. Гудзя усім іншим – екзистенційним концептам туги, самотності, відчаю, страху, оскільки своєю життєствердною силою він протистоїть ворожому світові і людській відчуженості в ньому. Саме любов мислиться ліричним героєм роману як екзистенціал, що дарує людині можливість знайти себе, стати собою.

У романі особистісне тісно й органічно переплітається із національним. Зокрема, національна лінія у творі вибудовується за рахунок деконструювання радянського міфу – тоталітарного й імперського за своєю суттю, а радянська влада у фантазмагоричних візіях ліричного героя набуває демонологізованих рис.

Як слушно вказує Н. Зборовська, велика місія і заслуга Ю. Гудзя полягає в тому, що в його творчості „вперше гостро зазвучала метафізика села і міста як онтологічна українська проблематика” [1, с. 12]. Особливу увагу автор зосереджує на цілеспрямованій радянській кампанії щодо виродження українського села як осердя українського простору: „...І якби не свідоме винищення селян радянською владою, не тотальне перетворення залишених в живих хліборобів на рабів шматка чорного колгоспного хліба, ми вже давно мали не тільки Село – як осердя національної душі, але й повнокровне тіло українського Міста... Ось саме цього окупаційна влада боялася найбільше. Тому – така страшна різанина свідомої людности, такий, скерований московськими (й заповідливо реалізований тубільними) вождями, геноцид. Місто – російське, а село – для українства, як територія етнографічно-колгоспної

резервація” [1, с. 94]. Саме український селянин був реальною загрозою режимові, який ще у 1919 – 1920 рр. „відчував хижацьку сутність нової влади й боровся з нею як тільки міг... Скільки селянських республік повстало проти більшовиків на Сході й Півдні України!” [1, с. 95]. Відтак, подальше винищення села – фізичне й ментальне – було зумовлене величезною небезпекою, пов’язаною „з шаленим опором селянства, в якому ожив селянський дух, котре не бажає ніяких московських комуній” [1, с. 96].

Політика радянської влади щодо розщеплення українського простору на сільський (український і буцімто другорядний) та міський (русифікований – мовно і ментально – першорядний), переведення села в ментально резерваційну зону, тотальне нав’язування меншовартості була настільки успішною, що наслідки цих процесів і в незалежній Україні лишаються великими й незагоєними постколоніальними ранами. Відтак, у романі „Не-Ми” Ю. Гудзь диференціює Місто і Село як такі, що в постколоніальному вимірі постають сутнісно протилежними національно-ціннісними полюсами.

У романі національна травма розглядається крізь призму особистої екзистенційної драми самого автора, якого в дитинстві, разом із однокласником, як і багатьох інших однолітків по всій країні, „повезли вчитися – до чужих назавжди міст, од батьків, менших братів і сестер, од людей, у яких влада назавше вбила віру й довіру до рідних місць, – що тут, біля них, можуть і їхні діти жити... й не мучитись так, як вони...” [1, с. 108]. Лише в зрілому віці йому відкривається незвідана до того істина: „Тепер дивно і сумно – з самого себе: заради непрочитаних книжок і ненаписаних ще (тоді й тепер) власних „тихотворінь” я покинув людей, які любили мене, як ніхто в цьому світі – не за якісь мої чесноти чи заслуги, не за таємні здібності й потуги, а просто так, лиш за те, що я є в цьому світі...” [1, с. 99]. Ліричний суб’єкт відчуває тугу через втрату любові (любові безумовної) – власне, того метафізичного простору минулого, в якому його любили лише за одну лише його екзистенційну присутність у світі. І поглиблює цю тугу для головного героя те, що цей відхід був його власним вибором. Відтак, мотив провини є одним із ключових у романі „Не-Ми”.

Сам Ю. Гудзь працював здебільшого в Житомирі й Києві (про останній він згодом напише: „...душу мені повиїв” [1, с. 98]), лише зрідка, на свята, навідуючись до рідного села Немильні. Для нього столиця видавалася „сто-личною” (саме так автор визначав сутність мегаполісу), руйнівною для його автентичного буття. Так само відчуження від рідного селища, від органічного для себе буття, ліричний герой роману сприймає як тяжкий гріх, котрий він усвідомлює і спокутує. Він констатує своє переживання екзистенціалу зради, виносячи собі вирок: „А хто ж тоді був там за Юду? Ним і був саме ти...” [1, с. 109]. Подальша рефлексія дає змогу зрозуміти катастрофічні в баченні автора наслідки відчуження дітей і батьків: „До мене вперше так

гостро дійшло, чого саме позбавили ми наших батьків своєю багатолітньою відсутністю, віддаленістю міською – нашим унеможливленням для них побути на весіллі своїх дітей, поняньчитись з новонародженими...” [1, с. 109]. Ліричний герой згадує маму та її переживання цієї віддаленості: „з року в рік повільно згасала, щезала кудись (у прірву темних чобіт) її здатність радіти нашим приїздам...” [1, с. 109].

Роздумуючи над тим, чому „державне місто як могло боронилося від селянських напливів” [1, с. 110], Ю. Гудзь резюмує: „Місто вбачало у них загрозу своєму комфортно устаткованому, знеживленому впорядкованому існуванню” [1, с. 110 – 111]. Як бачимо, автор протиставляє село і місто як центри живого буття і „знеживленого існування”. Селян, своєю чергою, автор до певної міри сакралізує. Він називає їх „носіями селянського іконопису” [1, с. 80], констатує їхні священні націозберігаючу, і в умовах бездержавності – націотворчу функції. Селяни є невідірваними від свого родового коріння, родової пам’яті, а отже – їхнє буття є цілісним, справжнім, гармонійним щодо місця, де вони живуть, і природи, що їх оточує: „Міста, ці зрусифіковані осередки державної влади, оточував океан селянської стихії – непідконтрольний і непідвладний (у всіх своїх незбагнених проявах) нікому, окрім землі... й неба...” [1, с. 110].

Але саме живучи в місті, безпосередньо відчуваючи свою віддаленість від родового коріння, письменник (репрезентований голосом ліричного героя) помічає те, чого „не помічаємо, поки не вирвані долею з природного буттєвого середовища” [1, с. 32], – він усвідомлює свою ідентичність: „...Найбільше я вдячний містові за місце, де зміг усвідомити повною мірою – я житель села, тобто українець, відкраєність, окремішність, майже нелегальний стан серед міського люду – поруч з майже щоденними іспитами на виживання...” [1, с. 110]. Ліричний герой акцентує увагу на своїй маргінальності, пограничності, „нелегальності” стосовно російського міста – як громадянин і письменник. Зрештою, як вказує О. Забужко, „література є діяльність погранична, за самою своєю природою”, як і, власне, Україна самим своїм іменем мітить себе „тавром маргінальності: „Україна” – обтята (україна) територія, інакше – прикордоння. Межа” [1, с. 149 – 150]. Тож відчуття своєї маргінальності, фактично, дає можливість ліричному героєві відчувати власну ідентичність – людську, письменницьку і національну.

Ю. Гудзь, осмислюючи постколоніальну травму українського села як осердя пригнобленої „аристократично-демократичної культури” [5, с. 13] та усвідомлюючи все тотальнішу урбанізацію, підбиває невтішний підсумок-передбачення: „Українське село вже ніколи не матиме своєї (утопічної) держави, вимріяної степовими отаманами й філософами-мандрівниками... Найбільше, на що спроможна реальна міська держава (та, що була, й та, що є) – це перетворити вимираюче село



на резервацію етнографічних реліктів (за неможливістю тримати його як постійне джерело дешевої рабсили)” [1, с. 111]. Спричинена владним містом ізоляція села і перетворення його на музейний артефакт постає для автора катастрофічною. Попри те, в метафізичному сенсі село, на його думку, завжди буде вищим, бо в ньому збережено автентичне існування та співіснування з іншими людьми, природою, зрештою, із собою і Богом. В метафізичному сенсі село лишається для ліричного героя раєм – метапростором повернення до себе малого, до свого коріння, живих і мертвих родичів, усіх найближчих: „...Та як би там не було, як там не буде, тут для всіх (мертвих-живих – ще не зроджених, ще не зраджених) – ще для всіх залишається В И Р І Й . . .” [1, с. 111].

Отже, концепція творчості Ю. Гудзя є глибоко екзистенційною і, в той же час, глибоко національною за своєю суттю. Гармонійне існування для екзистенційного суб’єкта роману „Не-Ми” полягає в його невідірваності від свого родового коріння, в наявності вільного українського простору та сповідуванні любові як найвищої цінності людського буття.

#### **Список використаної літератури**

**1. Гудзь Ю.** Барикади на Хресті. Не-ми. Ісихія / Ю. Гудзь. – Тернопіль : Джура, 2009. – 284 с. **2. Даниленко В.** Романи „Не-ми” та „Ісихія” в літературній спадщині Юрка Гудзя / В. Даниленко // Слово і час. – 2011. – № 6. – С. 48 – 53. **3. Забужко О.** Дар маргінальності / О. Забужко // Березіль. – 2003. – № 3 – 4. – С. 144 – 155. **4. Забужко О.** Notre Dame d’Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К.: Факт, 2007. – 640 с. **5. Зборовська Н.** Юрко Гудзь (психометафізичний портрет) / Н. Зборовська // Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Не-ми. Ісихія. – Тернопіль : Джура, 2009. – С. 5 – 19. **6. Зборовська Н.** Юрко Гудзь як істинна українська метафізична харизма [Електронний ресурс] / Н. В. Зборовська. – Режим доступу : [http://ygoodz.blogspot.com/2009/02/blog-post\\_9126.html](http://ygoodz.blogspot.com/2009/02/blog-post_9126.html).

#### **Шевченко В. Ф., Білик М. В. Екзистенційний вимір роману Ю. Гудзя „Не-Ми”**

У статті розглянуто екзистенційну площину роману Ю. Гудзя „Не-Ми”, в якому письменник осмислює проблеми людської екзистенції, питання цілісності людського буття, вибудовуючи власну концепцію людського існування, вершиною якого постає екзистенціал любові, а умовою його гармонійності виступає цілісність роду і нації, в межах яких формується і перебуває екзистенційний суб’єкт.

*Ключові слова:* екзистенціал, екзистенційний суб’єкт, метапростір, трансцендентне, еротична метафізика.

**Шевченко В. Ф., Билык Н. В. Экзистенциальное измерение романа Ю. Гудзя „Не-Мы”**

В статье рассмотрена экзистенциальная плоскость романа Ю. Гудзя „Не-Мы”, в котором писатель осмысливает проблемы человеческой экзистенции, вопрос целостности человеческого бытия, выстраивая собственную концепцию человеческого существования, вершиной которого является экзистенциал любви, а условием его гармоничности выступает целостность рода и нации, в пределах которых формируется и находится экзистенциальный субъект.

*Ключевые слова:* экзистенциал, экзистенциальный субъект, метапространство, трансцендентное, эротическая метафизика.

**Shevchenko V. F., Bilyk M. V. Existential dimension of J. Hudz's novel „Not-We”**

The article deals with the existential plane of J. Hudz's novel „Not-We” in which the writer reflects on the problems of human existence, its movement, questions of the integrity of human life, building his own concept of human existence, the apex of which is existentia of love, and the condition of its harmony is integrity of the genus and nation, within which is formed existential subject.

*Key words:* existentia, existential subject, metaspace, transcendent, erotic metaphysics.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

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

УДК 821.161.2 - 4.09 + 929 Москаленко

**Ю. В. Нестеренко**

**БІБЛІЙНІ МОТИВИ ЕСЕЇСТИКИ ОЛЕНИ МОСКАЛЕНКО:  
ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Культурний розвиток України супроводжується зростанням в державі різних конфесій. Активно відроджується релігійне життя країни. Водночас активізуються жанри конфесійно-релігійної літератури, що видно на прикладі конфесійних видань, та літератури, авторство якої належить священикам.

Як відомо, біблійними жанрами маркуються типи літературної творчості, що історично склалися й використовувалися невідомими укладачами Біблії. Однак, досить часто в процесі еволюції сучасної української епіки з'являється письменницька есеїстка, яка наслідує жанри канонічної церковно-православної літератури.

Сполучення біблійних жанрів і есе є цілком логічним, оскільки вони проявляють чимало тотожних типологічних рис. Насамперед це стосується жанру проповіді. Так, „спорідненість проповіді та есею виявляється через ідентичну дискурсивну інтенцію – тлумачення одкровення, сприйнятого через власний досвід. Консолідуючим елементом жанрів є також особистість автора, який визнає певні цінності, часто закріплені в текстах (Біблія), та намагається дотримуватися цих етичних засад і доносити їх реципієнтові” [1, с. 89]. Проте не можна ототожнювати есе з конфесійною літературою. „Відмінність між проповідником і есеїстом у підходах до інтерпретації дійсності може полягати в перспективі, з якої вони аналізують ту чи іншу проблему, позаяк проповідник є церковнослужителем, натомість есеїст – людина світська” [1, с. 89], – зауважує С. Шебеліст. Також ці тексти відрізняються поетикою й естетичним впливом. Дослідник зазначає: „Як доводить практика газети „Наша віра”, що публікує статті прогресивних духовних осіб (владика УАПЦ Ігор), релігієзнавців (М. Мариневич) і літературознавців (Є. Сверстюк), цілком органічно можна поєднати релігійний і світський дискурси, апелюючи до вічних цінностей і водночас звертаючись до питань актуальної реальності” [1, с. 89 – 91].

Сьогодні можна говорити про розщеплення такого роду есеїстики на твори, написані світськими митцями, які є носіями пострадянської атеїстичної свідомості, та людьми, які безпосередньо пов'язані з

інститутом церкви, працюють в її лавах або ж добре обізнані з канонічною літературою.

Часто в письменницькій есеїстиці зустрічається переосмислення біблійних сюжетів, що не завжди збігається з їх канонічним розумінням і може сприйматися представниками старшого покоління досить негативно. Однак, такі експерименти не заслуговують схвалення у знавців теології. Наприклад, Митрополит православної церкви Московського патріархату Кирил у діалогах із молоддю щодо стану деконструкції в культурі зауважує: „Поєднання православ'я з іншими релігіями та конфесіями було б не лише блюзнірством, але й загрожувало б нам втратою релігійної ідентичності” [2, с. 21]. Патріарх також не схвалює постмодерних тенденцій, оскільки церква має дотримуватися канонів.

Так, письменниця й журналіст О. Москаленко, яка працює вже більше десяти років у конфесійній пресі під псевдонімом О. Княгиніна, пропонує читачеві роздуми над класичними біблійними сюжетами у відповідній до православного світобачення формі.

У своєму есе „Дотик і причетність”, присвяченому приїзду чудодійної плащаниці Богоматері зі Святої землі до України, авторка у відповідності до православних канонів розмірковує над постаттю Діви Марії, над складним життєвим шляхом богообраної жінки.

Свята Діва Марія представлена у творі матір'ю, чиє серце сповнене страждань за земні муки сина. Однак вона знаходить у собі сили не лише вибачити, але й допомагати грішному людству. У своїх роздумах авторка звертає особливу увагу на цю життєву позицію Божої Матері, підкреслюючи її земний подвиг: „Её сердце так много вынесло в этом земном бытие, что невольно возникает вопрос – что ей на небесах до рода человеческого и много ли она видела от людей доброго, чтобы быть им скорой помощницей и заступницей? Однако именно к ней, Царице небесной мы прибегаем в своих молитвах и вопиём: „Пресвятая Богородица, помоги, заступись, спаси, помилуй!”” [3, с. 1]. У наведеному уривку прочитується молитовне звертання до Богоматері. Вкраплення цитат із канонічних текстів є характерною рисою подібного роду літератури.

У творі вимальовується картина дивовижної появи Пріснодіви Марії перед очима вірян: „Она является человечеству с сонмом сил небесных и апостолами; когда одна, когда в сиянии Небесной славы и с ангелами. Она простирает над нами, грешными, свой омофор, и мы, чувствуя её помощь, защиту и безмерную любовь, воспаряем духом, обретая надежду на спасение и воздаем ей славу, честь и поклонение. Мы празднуем покров Пресвятой Богородицы и весь богослужебный круг Богородничных праздников” [3, с. 1]. Отже, перед нами слід християнської легенди про появу Богоматері у Влахернському храмі під час осади Константинополя в середині X століття. Відповідно до давньої історії, чимала кількість вірян зібралося у храмі, де зберігалася риза

святої, і молилася за своє спасіння від лиха. Тоді юродивий Андрій о четвертій ночі, „підвівши очі до неба, побачив Пресвяту Володарку нашу Богородицю, яка йшла в повітрі, осяяну небесним світлом і оточену Ангелами й сонмом святих. Святий Хреститель Господень Іоанн і святий апостол Іоанн Богослов супроводжували Царицю Небесну” [4]. А далі за легендою Пресвята зі слізьми молилася за християн, після чого знявши з голови хустину, „розпростерла її над людьми, які молилися, захищаючи їх від ворогів бачених і небачених” [4]. Мисткиня пише: „Во Влахернском храме её видели все молящиеся, а в небесах над Луганском её видел только один старец – Филипп. И так его преобразило это видение, что пророчествовал он о Святограде Луганском. Её след – в Киселевой балке Станицы Луганской и на скале Почаевского монастыря, откуда бьет благодатный источник; в Серафимо-Дивеевской обители, где подвязался угодник божий Серафим Саровский и в Киево-Печерской Лавре” [3, с. 1]. Поява Богоматері перед християнами, її відбитки є свідченням найбільшого Божого дива. Тому, відповідно до власної інтерпретації, можемо говорити про те, що Луганська земля має свою чистоту та святість.

Власне й написанню есе сприяв приїзд на початку жовтня 2012 року до Луганська частини плащаниці, яку знайшли після поховання Богоматері під Елеонською горою замість тіла померлої жінки.

Як видно з процитованого уривка твору „Дотик і причетність”, думки письменниці від розмірковування над канонічними історіями життя земного і життя після смерті Пресвятої Діви Марії гармонійно переходять до осмислення духовної цінності Луганських святих земель, а також і картини приїзду святині до міста. Есе містить згадки про реальні події, наприклад, хресний хід до Луганського Свято-Володимирівського кафедрального собору. Особливої урочистості події надається завдяки контрастному зіставленню давніх житійних подій і відносній молодості Луганська й області, розкривається проблема збереження християнської віри молодими генераціями.

Твір завершується емоційним сплеском, породженим миттю дотику авторки до священного першоджерела, до „великого християнського початку”: „Миг – и „каждое дыхание да хвалит Господа”. Но этот миг так велик и неповторим, а небеса над нами такие лучезарные и открытые каждому, что где-то в глубине души возникает скорее не мысль, а ликующее чувство: „Слава Богу за все!” И этот миг – наша Пасха, наши путь, истина и жизнь!” [3, с. 1].

Отже, твір О. Москаленко „Дотик і причетність” – це унікальне явище всотування есеїстикою типологічних особливостей літератури церковної. Оригінальністю є те, що авторка твору – людина світська. Але вона спромоглася з особливою відповідністю відтворити діалог епох, інтерпретувати без зайвих викривлень сталу легенду й розтлумачити своєму читачеві ідею Покровського дива. Слід також визнати, що

краєзнавчий аспект есе „Дотик і причетність” надає цьому твору особливої мистецької самобутності й тематичної оригінальності.

Твір О. Москаленко „Мить істини” було опубліковано у 2002 році в газеті „Моя Луганщина”. Він хоча й має деякі зовнішні ознаки статті (лід, постановка проблеми), в інших типологічних рисах відповідає архітектоніці жанру есе (логічна послідовність думки, чітко виражене авторське „Я”, вишуканість письма, вільна манера подачі думок тощо).

Авторка на самому початку твору згадує свої відвідини святині: „В Белокуракино, в храме Тихона Задонского чудотворца на меня печально и проникновенно смотрел с иконы Боговенчальный царь-мученик Николай” [5, с. 8]. Згаданий храм сьогодні відноситься до Северодонецької єпархії; сама будова є пам’яткою архітектури XIX століття. На момент написання твору прихід користувався популярністю, намісником храму був отець Микола Борисов. Ім’я Микола у творі є символічним, адже темою твору є роздуми над долею останнього царя Російської імперії Миколи Романова та його канонізацію після страшної смерті та паплюження пам’яті намісника Бога на землі. Таким чином, в есе сформована паралель між священиком і царем. О. Москаленко пише: „Немеркнувшая память народная донесла до конца 20 века страшную трагедию дома Романовых. Когда в форме литературных произведений были обнародованы исторические факты их гибели (помнится, „23 ступени вниз”), в обществе возникло недоумение. Благополучные послевоенные поколения и те, кто вынесли на плечах Великую Отечественную войну, были шокированы беспрецедентной жестокостью, с которой ВЧК расправилось с большой и дружной семьей Романовых. К тому же наш последний царь слыл в обществе человеком безобидным, хорошим семьянином и трепетным отцом. Так за что же Романовы приняли такую чудовищно жестокую кончину?” [5, с. 8].

Авторка розвінчує низку мифів, які існували при радянській владі, говорячи про моральний уклад життя Миколи Романова: „И народ наш под стать своему исповеданию, вопреки жесточайшим испытаниям, выпавшим ему в 20 веке (да и не только), не утратил жизнестойкости, крепости духа, доброты и милосердия. И Богом венчанный царь оказался среди своего народа. Не у престола церковного, а у престола Всевышнего взирает на нас грешных и молится за свой народ...” [5, с. 8].

Отець Микола – теж реалістична постать, свідок дива, яке сталося у 2000 році. Тоді на полотні ікони з’явилися плями, що нагадують кров. Власне ореол відвертості отця Миколи стає принадою для потенційного читача.

Картина білокуракінського храму є не лише розгорнутою метафорою історичних подій, які пережили православні віряни, вона також додає ліричності та впливає на емоційний стан читача. Есеїстка поринає в картину ідилії життя Білокуракіна: „Я молилась в церкви, возведенной князьями Куракинами на землях, дарованных им Петром I. В церкви, выстоявшей все лихолетья, полуразрушенной в годы Великой

Отечественной войны, горевшей многократно и последний раз – в 90-х годах XX века. Именно после пожара и принял её настоятель отец Николай. Молись за себя, „за всех и за вся”, как это принято на Божественной Литургии. И было мне так хорошо и покойно, так благодатно, что подумалось: „Эх оставить бы шумный город, бесконечные заботы да остаться здесь. Богу молиться, славить величие творца, чувствовать красоту и мощь родной земли, вдыхать этот вольный степной ветер и жить”” [5, с. 8]. При цьому чітко окреслений авторський висновок у творі не проявляється, що є типологічною ознакою жанру есе. О. Москаленко дає можливість зробити висновки власне читачеві.

Отже, твір „Мить істини” зачіпає актуальну на той момент тему канонізації родини Романових. Твір виконано в жанрі есе з дотриманням усіх вимог до спеціалізованої літератури.

Якщо говорити про загальну картину розвитку православної есеїстики Луганщини, то власне творчість О. Москаленко є її презентативним зразком. Дослідження творчого доробку письменниці не є вичерпаним і вимагає подальшого розгляду.

#### **Список використаної літератури**

**1. Шебеліст С. В.** Особливості розвитку сучасної української есеїстики в системі журналістських жанрів : Дис. ... канд. наук із соц. комунікацій / С. В. Шебеліст. – К., 2009. – 187 с. **2. Патриарх** и молодежь : разговор без дипломатии. – М. : Даниловский благовестник, 2009. – 208 с. **3. Княгинина О.** Соприкосновение и сопричастность / О. Княгинина // Слово. – 2012. – № 14. – С. 1 – 2. **4. Покров** Пресвятой Богородицы // Православие.ru [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://days.pravoslavie.ru/Life/life1638.htm>. **5. Москаленко Е.** Момент истины / Е. Москаленко // Моя Луганщина. – 2002. – № 3. – С. 8.

#### **Нестеренко Ю. В. Біблійні мотиви есеїстики Олени Москаленко: жанрово-тематичний аспект**

У статті розглянуто сучасну православну есеїстику Луганщини. Авторка зосереджує увагу на жанрових і тематичних особливостях творів, в яких єднуються як власне есеїстичні типологічні риси, так і особливості православної літератури. Дослідниця наголошує на тому, що в аспекті краєзнавчому поява такого роду текстів є явищем унікальним і самобутнім. У публікації аналізуються православні есе О. Москаленко, в яких розкривається проблема духовної Луганщини.

*Ключові слова:* есе, жанр, православна література, православна тематика, канон.

#### **Нестеренко Ю. В. Библийские мотивы эссеистики Елены Москаленко: жанрово-тематический аспект**

В статье рассматривается современная православная эссеистика Луганщины. Автор концентрирует внимание на жанровых и

тематических особенностях произведений, в которых объединяются как собственно эссеистические типологические черты, так и особенности православной литературы. Исследовательница отмечает, что в аспекте краеведческом появление такого рода текстов является явлением уникальным и самобытным. В публикации анализируются православные эссе Е. Москаленко, в которых раскрывается проблема духовной Луганщины.

*Ключевые слова:* эссе, жанр, православная литература, православная тематика, канон.

**Nesterenko J. V. Orthodox motives of essays by H. Moskalenko: genre and narrative features**

The article deals with the modern orthodox essays in Lugansk region. The author focuses on the genre and narrative features of works that combine a proper essay's typological features and characteristics of Orthodox literature. The researcher points out that in terms of the emergence of this kind of local history texts is to be unique and original. The article analyzes the Orthodox essay by H. Moskalenko, which reveals the problem of spiritual Lugansk region.

*Key words:* essay, genre, orthodox literature, Orthodox subjects, canon.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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



## ***Відомості про авторів***

**Багрій Марія Григоріївна** – викладач кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.

**Базів Любов Миколаївна** – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка.

**Білик Микола Володимирович** – студент V курсу філологічного факультету Запорізького національного університету.

**Бойцун Ірина Євгеніївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Будівська Лариса Петрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

**Вечоркін Іван Олександрович** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

**Галич Артем Олександрович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Гладир Яна Станіславівна** – аспірант, викладач кафедри інженерної педагогіки та мовної підготовки ДВНЗ „Криворізький національний університет”.

**Должанська Юлія Вікторівна** – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Зубець Наталя Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Запорізького національного університету.

**Касьяненко Тамара Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов, вчений секретар Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ).

**Копейцева Людмила Петрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

**Кравченко Валентина Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету.

**Лаврусенко Марія Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Мажара Наталія Сергіївна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Максименко Ольга Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії та українознавства Луганського національного аграрного університету.

**Маркова Олена Теймуразівна** – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Негодяєва Світлана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Нестеренко Юлія Вікторівна** – магістр української філології, ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Проценко Оксана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, заступник декана філологічного факультету з навчальної роботи Запорізького національного університету.

**Сиротенко Валерій Павлович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики початкової освіти Донбаського державного педагогічного університету.

**Стадніченко Ольга Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри українознавства Запорізького національного університету.

**Федотенко Олена Володимирівна** – асистент кафедри української філології Макіївського економіко-гуманітарного інституту.

**Фетісова Олена Сергіївна** – асистент кафедри загальноосвітніх та фундаментальних дисциплін Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

**Філоненко Наталя Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Ходарєва Ірина Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян Харківського національного економічного університету.

**Черкашина Тетяна Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Чик Денис Чабович** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка.

**Шевченко Віталій Федорович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри соціальних комунікацій Запорізького національного університету.

**Ярошевич Ірина Андріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету.

Наукове видання

**ВІСНИК**

Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(філологічні науки)

**№ 4 (263) лютий 2013**

**Частина II**

**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. 25,46. Наклад 200 прим. Зам. № 20.

---

***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.*

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 II**

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 не вирішених 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. **Касьяненко Т. А.** Ідейно-естетичні засади літературно-критичної спадщини Івана Зубенка ..... 6
2. **Мажара Н. С.** Вияв авторської візії у метажанровій системі мемуарів ..... 14
3. **Федотенко О. В.** Інтерпретація українського химерного роману другої половини ХХ століття в літературознавчому дискурсі: жанрово-стильовий аспект ..... 20
4. **Ходарєва І. М.** Творчість П. Загребельного в контексті сучасного літературного процесу ..... 30
5. **Черкашина Т. Ю.** Література особистого спогаду в системі словесної творчості ..... 37

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

6. **Будівська Л. П.** Інтерпретація образу князя Ігоря Гнатов Хоткевичем у драмі „О полку Ігоревім” ..... 47
7. **Вечоркін І. О.** Архів М. Малахути: відновлення автентичності ..... 53
8. **Должанська Ю. В.** Концепт Батьківщини в поетичній спадщині С. Мушника ..... 62
9. **Кравченко В. О., Зубець Н. О.** Ретроспекція Вітчизняної війни в повісті Г. Квітки-Основ'яненка „1812 год в провинции” ..... 70
10. **Маркова О. Т.** Образ міста Харкова в поетичній творчості Юрія Герасименка ..... 76
11. **Чик Д. Ч.** Жанр фейлетону у творчості Г. Квітки: проблематика і поетика ..... 84



**Регіональний дискурс**  
**у національній літературі**

12. **Копейцева Л. П.** Жіноча палітра лірики Віри Кулішової ..... 93
13. **Ярошевич І. А.** Художня концепція людини в поезії Миколи Чернявського ..... 99

**Інтерпретація літературних творів**

14. **Багрій М. Г.** Роман у віршах Володимира Сосюри „Тарас Трясило” як зразок становлення канонів соціалістичного реалізму в українській літературі ..... 106
15. **Базів Л. М.** Материнський дискурс у мегатексті Ольги Кобилянської ..... 114
16. **Бойцун І. Є.** Образи Прекрасної Дами та Цариці Зла в новелах Анатолія Галана ..... 121
17. **Галич А. О.** Портрет у мемуарних творах Романа Іваничука ..... 128
18. **Гладир Я. С.** Внутрішні конфлікти „героя” роману В. Винниченка „Хочу!” ..... 137
19. **Лаврусенко М. І.** Часопростір художньої прози Докії Гуменної про дохристиянську епоху ..... 147
20. **Максименко О. В.** „Щоденник страченої” Марії Матіос – щоденник-імітація ..... 154
21. **Негодяєва С. А.** Реставрація архетипу батька в рецепції Ярослава Мельника (на матеріалі повісті „Телефонуй мені, говори зі мною”) ..... 160
22. **Проценко О. А.** Особливості поетики роману Вас. Шевчука „Син волі” ..... 167
23. **Сиротенко В. П.** Осягаючи світ дитини: дещо про жанрово-художні особливості дитячих поезій О. Олеся ..... 175
24. **Стадніченко О. О.** „Книга споминів” Михайлини Коцюбинської: осмислення шляху до національного самоусвідомлення ..... 181
25. **Фетісова О. С.** Міфопоетика образів надприродних істот у романі Галини Пагутяк „Слуга з Добромиля” та трилогії Філіпа Пуллмана „Темні Матерії” ..... 190
26. **Філоненко Н. М.** П’єса О. Ірванця „Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)”: імагологічний аспект ..... 196

27.	<b>Шевченко В. Ф., Білик М. В.</b> Екзистенційний вимір роману Ю. Гудзя „Не-Ми” .....	201
-----	--	-----

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

28.	<b>Нестеренко Ю. В.</b> Біблійні мотиви есеїстики Олени Москаленко: жанрово-тематичний аспект .....	210
-----	--	-----

	<b>Відомості про авторів</b> .....	216
--	------------------------------------	-----

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

УДК 821.161.2 – 2. 09

**Т. А. Касьяненко**

**ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ  
ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ІВАНА ЗУБЕНКА**

Життєвий і творчий шлях письменника І. Зубенка є яскравим прикладом жертвовного служіння українській духовності на чужині. Про оригінальність таланту художника слова, своєрідність його стилю й мотивів свого часу писали І. Вільде, Е. Дороцька-Кулик, М. Кейван, О. Кисілевська, А. Коршнівський (О. Карманюк), О. Кульчицький, А. Курдидик, К. Лавринович (К. Поліщук), С. Лакуста, Ю. Липа, Л. Луців (Л. Гранічка), С. Наріжний, А. Нивинський, Д. Николишин, С. Петлюра, Б. Романенчук та ін.

Літературно-критична та публіцистична спадщина відомого в Галичині в 20 – 30 роках ХХ століття журналіста, поета і письменника, драматурга, літературного критика, публіциста, громадсько-культурного діяча Івана Зубенка (1888 – 1940), уродженця Слобожанщини, вперше вводиться до ідейно-естетичного контексту культурної доби першої половини ХХ ст.

Не випадково його ім'я час від часу згадується при аналізі еміграційної літератури означеного періоду в працях М. Васильчука, В. Дончика, Н. Єржиківської (Лисенко), Л. Залеської-Онишкевич, Л. Куценка, Н. Мафтин, Р. Пилипчука, Ф. Погребенника, Т. Салиги, С. Хороба, В. Погребенника й ін.

Так, за твердженням Ф. Погребенника, невелика за обсягом, але різножанрова і поліаспектна творча спадщина І. Зубенка засвідчує непересічний талант самобутнього лірика, епіка і драматурга й вкладається в рамки літературного процесу на Західній Україні міжвоєнного двадцятиліття та в еміграції. Саме Симон Петлюра у 1923 році благословив Івана Зубенка на подальшу письменницьку працю, зазначивши, що „автору не слід припиняти своєї праці, а навпаки слід поширити її” [1, с. 44].

Літературна й публіцистична творчість письменника була тісно пов'язана з коломийським часописом „Жіноча доля”, до редакції якого він потрапив завдяки А. Чайковському, бо саме з його протекції, І. Зубенка, у якого був певний досвід журналістської праці на інтернації

(у часописах „Залізний стрілець”, „Український сурмач”, „Веселка”), прийняли на посаду редактора.

Наприкінці життя Андрій Чайковський у листі до Івана Огієнка (Коломия, 24 квітня 1934 р.), мовби підбиваючи підсумок свого творчого життя, зазначав: „Я знаю, що досягнув не мало хоч би тим, що кількох письменників пішло моїм слідом і взялося за писання історичних оповідань” [2, с. 247], – майстер художнього слова мав на увазі й Івана Зубенка.

Творча біографія І. Зубенка того періоду була тісно пов’язана з одним із найавторитетніших західноукраїнських видань, активним учасником літературного процесу в Західній Україні до червня 1939 р. часописом „Дзвони”, де він друкувався під своїм прізвищем та криптонімом NN.

У 1936 році львівське Товариство письменників і журналістів імені І. Франка (ТОПЖ) серед студій, присвячених творчості окремих письменників, осібно відзначило літературно-критичну розвідку І. Зубенка „Андрій Чайковський: Жмут споминів замість вінка на могилу” (Дзвони. – 1935. – Ч. 10; 1936. – Ч. 1/2), куди увійшли вісім найсвітліших спогадів-споминів про Учителя, поєднаних спільною ідеєю автора відобразити найпам’ятніші, найвиразніші моменти спілкування з видатним письменником за десять років товариських відносин, з березня 1925-го до останньої зустрічі у грудні 1934 року. Цим самим автор закарбував у пам’яті нащадків світлий образ А. Чайковського – „козацького полковника від галицької літератури”. Твір відзначається лаконічним аналізом узагальнених поглядів на працю письменника, висвітленням його громадської діяльності, з використанням особистих спогадів Зубенка: „Його твори ми читали ще в каліському таборі інтернованих, де культурно-освітні відділи мали невеликі бібліотеки. Рішено: йду з візитом до Андрія Чайковського! ...Мав легку „трему”, адже йду до визначного українського письменника й діяча!” [3, с. 465].

У кожному споміні-„жмуті” яскраво домінують найвиразніші письменницькі і людські риси відомого белетриста, а саме: дотримання літератором історичної правди у художніх творах, його велика відповідальність перед читачами й історією за кожне написане слово, надання права письменнику мати „власне питоменне обличчя” (А. Чайковський), особиста відповідальність перед громадою у вирішенні суспільних і громадсько-культурних справ (допомога Театру ім. Тобілевича), ставлення власного сумління вище матеріальних статків: ніколи не йшов на компроміс із власною совістю. Усі ці риси й складають літературно-критичний портрет, який найбільше тяжіє до особистісних оцінок творення цілісного образу автора Сагайдачного, хоч у них переважає емоційне начало, зумовлене безпосередніми враженнями від оцінки громадської та літературної діяльності портретованого, однак вони щирі і сердечні.

Пророчий вислів А. Чайковського про те, що „письменник несе велику відповідальність перед читачами й історією, – тож мусить уважати на кожне своє слово” [3, с. 465], – став для Івана Зубенка благословенням Учителя на подальшу письменницьку працю.

Виявлені нами у тогочасній галицькій періодиці сім літературно-критичних статей Зубенка під криптонімом N. N. („Веселка”; „Українська література в XIX – XXст. в УЗЕ”; „Розум чи серце у поета (Думки читача)”; „Про літературну критику і критиків (Думки читача)”; рецензія на кн.: Николишин Дмитро „Світанки й сутінки”, „Література – мистецтво (Н. Лівницька-Холодна „Вогонь і попіл”, Є. Маланюк „Земна мадонна”); рецензія на кн.: Українка Леся. Твори. Т. IV. Драматичні поеми. – 278 с.; Драматичні поеми. Діяльogi. Драми. Львів, 1939) у 1935 – 1939 рр. свідчать про активну літературно-критичну й публіцистичну діяльність письменника. Він підтримує постійний зв’язок з львівськими часописами „Дзвони” і „Дажбогом”, друкує свої твори.

Найбільшу увагу привертають два дослідження І. Зубенка – „Про літературну критику і критиків” (1935) і „Розум і серце у поета” (1935), де він робить спробу критичного аналізу стану сучасної йому галицької критики, та з позицій наукової критики Івана Франка аналізує поезію Є. Маланюка, М. Рудницького, Я. Гординського, Б. Лепкого, Б. Кравціва.

Суперечки, дискусії, полеміки, попри їх гостроту і пристрасті, займали чимале місце у галицькому літературному процесі. 14 квітня 1935 р. у Товаристві українських письменників і журналістів імені І. Франка (ТОПЖ) відбулася дискусія між М. Гнатишаком та М. Рудницьким на тему „Чи письменник мусить мати світогляд?” Про хід дискусії інформує стаття П. Ісаєва „Розсадникам безсвітогляддя” (1935 – Ч. 4). М. Гнатишак обстоював думку, що справді вартісний мистецький твір виростає з внутрішнього переконання митця, є віддзеркаленням його світоглядних переконань. М. Рудницький навпаки стверджував, що справжній талант керується лише почуттями.

М. Гнатишак у статті „Ще про світогляд у літературі”, надрукованій у „Ділі” 30 травня 1935 р. доводив, що формально-естетичні вартості не можна тлумачити абстрактно. Естетичні критерії перебувають у тісному зв’язку з іншими сферами життя: для людини, яка органічно сприйняла певні релігійно-етичні, національні чи громадські засади, вже тим самим і естетичні вартості твору з протилежними ідеями будуть мати інший характер.

Виступом і водночас відповіддю на „низку досить гострих критичних оглядів п. д-ра М. Рудницького” [4, с. 105], у яких він піддав гострій критиці творчість Б. Лепкого, Р. Купчинського, О. Бабія, Ю. Шкрумеляка, Ф. Дудка та інших (письменник мав і себе на увазі) (Діло. – 1935. – Ч. 20), стала стаття І. Зубенка „Про літературну критику й критиків” (Дзвони. – 1935. – Ч. 2 – 3), яку автор підписав криптонімом N. N. з підзаголовком „Думки читача”. Вочевидь, обравши таку форму спілкування, він, стоячи на позиціях і читача, і письменників, вирішив

відстоювати власну думку щодо об'єктивного і творчого характеру української літературної критики, зокрема галицької.

У короткій передмові автор відзначає, що „роля критики дуже важна і відповідальна. Письменникам подає дружню допомогу, подає дороговкази, допомагає відшукати себе, свій шлях, веде на вищі щаблі творчості. А що, на жаль, в нашій добі ми не маємо письменників-геніїв, що творили б, без огляду на критику, свій власний світ (як Шевченко, Франко, Леся Українка) – бо ж хоч Кобилянська й Стефаник живі, але вже віддавна „не чинні” – то виходить, що всі сучасні наші „робітники пера” не відцуралися б такої творчої співпраці з шановними критиками” [4, с. 105]. Автор наголошує, що критика разом з письменством повинна формувати у читачів світогляд, етичні цінності, літературний смак, виховувати характери, зміцнити корисні національні риси – „взагалі формувати душу нації” [4, с. 105].

Літературно-критична розвідка Івана Зубенка відзначається докладним аналізом і толерантністю суджень автора, який відстоюючи принципи „об'єктивного критичного аналізу”, порівнює працю критика з лікарською. Маючи на увазі гіпократове „не зашкодь” – „суворий критик) може легко помилитися, а шорстке слово глузу може завалити не один ніжний цвіт ще не розквітлого таланту”, автор зазначає, що „критик – це лікар і дорадник, а не різник” [4, с. 107].

У розділі „Багато галасу – а мало критики” автор передусім зазначає, що у галицькому літературному процесі, який насичений дискусіями, конфліктами, спостерігається слабо розвинена літературна та науково обґрунтована критика, за висловом Зубенка є „багато галасу – а мало критики”, тому він визначає декілька причин неуспіху літературної критики, вбачаючи головною з них – відсутність об'єктивного аналізу і незалежної позиції критика. Він шкодує про те, що в галицькій літературній критиці немає такої непересічної постаті критика, який би, маючи незаперечний авторитет у письменників і читачів, міг би об'єктивно висвітлювати літературний процес.

У найбільшому за обсягом розділі під назвою „Естетизм”, автор ставить питання літературно-критичної етики в Галичині, бо критики поділились на тих, хто хвалить і тих, хто лає. Письменник наводить як негативний приклад вислів самого М. Рудницького „критик мусить кусати” і додає (чому? N.N) „у нас М. Р., надягнувши плащик естета, узброївшись безпardonною іронією, сарказмом чи просто сказати глумом, „торощить” всіх і вся за виїмком кількох вибраних” [4, с. 106].

Однією з головних причин слабкості критиків Зубенко вважав їх низьку літературну культуру. Підкреслював, що у багатьох рецензентів переважає тенденційний підхід: „залежно від наміру автора – похвалити або зганьбити твір”. Автор вважав, що для покращення сучасного стану літературної критики, рецензентам необхідно більше вивчати літературну, літературно-критичну спадщину попередників, частіше звертатись до „чужої та своєї скарбниці” [4, с. 108].

Захищаючи національний характер популярної літератури для народу, він полемізує з М. Рудницьким, і робить спробу пояснити і критикам, і читачам, і врешті самому М. Рудницькому – відомому і шанованому галицькому критику, власне бачення почуття національної гідності й солідарності, зазначаючи, що „в нашій практиці з тим „естетизмом” не зовсім добре, наші деякі „естети на чолі з М. Р. прибрали собі цікаву методу: іронія, глум над нашою провінційністю, над убогим нашим етнографізмом (в суті речі: над українським духом нашої творчості!)” [4, с. 108].

По суті, Зубенко відстоює право на життя талановитих творів популярної літератури, наголошуючи, що, як правило, більшість естетичних ідей йде через популярну літературу, як найбільш доступну форму літератури для читача різного рівня освіченості, бо високі естетичні твори потребують підготовленого читача, глибоко ерудовану й освічену особистість. Редагуючи в Коломиї популярну бібліотеку для народу „Ряст”, він став гарячим прихильником розвитку творів популярних жанрів літератури, які викликають інтерес у читачів, але, водночас, побудовані на морально-етичних та національно-патріотичних засадах, що формують українську націю і можуть виростити майбутніх письменників.

Декілька цінних штрихів до роз’яснення цієї ситуації знаходимо у листі І. Зубенка від 15 березня 1933 р., де він повідомляє Є.-Ю. Пеленському, що власник друкарні М. Бойчук заходиться видавати „популярні книжечки для народу”. Це будуть передусім оповідання „історичні, стрілецькі й воєнні, побутові з життя селян чи міщан, далі – гуморески в оповідній чи віршованій формі”. І. Зубенко, звертаючись до редактора „Дажбога”, який вважає осередком молодих літературних сил, просить співробітників журналу спробувати свої сили „на цьому полі – популярного повістярства”. З листа, датованого, 25 березня 1933 р., довідуємося, що у „Народній бібліотеці” М. Бойчука вже вийшло дві книжечки А. та Я. Курдидиків зі Львова, що готується книжка спогадів Є. Пеленського” [5, с. 4].

У розділі „Чи „популярне” не може бути мистецьким?” автор запитує, чому критики називаючи літературні твори „популярними речами” надають поняттю „популярний” викривлене значення, „по-їхньому популярний твір – це значить позбавлений мистецької вартості”. Іван Зубенко, відстоюючи позицію чіткої національної ідеї в літературі, розвиває тезу про те, що і „популярні” твори, і твори для обраних можуть бути „мистецькі, гарні, високо вартісні”, або також позбавлені цих прикмет.

Щиро вболіваючи за долю українського мистецтва, представники якого роблять „пропаганду української культури, українського творчого духа” у цілому світі, І. Зубенко приєднується до переконання письменниці І. Федорович-Малицької, яка на сторінках „Діла” зазначала, що „ми повинні творити наше питоме українське мистецтво, органічно

зв'язане з нашим ґрунтом”, та розвиває її думку: „...але щодо форми підтягаючи його під європейський мистецький рівень, тоді тільки ми внесемо щось дійсно вартісне в своє і світове мистецтво, бо дамо плоди творчого українського духа, дамо зі своєї повної скарбниці” [4, с. 108].

Своїм невеликим виступом, предметом якого були вже оприлюднені міркування й оцінки, Іван Зубенко долучився до великої дискусії про розвиток літературної критики, що мала місце на сторінках галицької періодики, та вніс декілька власних конструктивних думок щодо об'єктивного критичного аналізу в літературній критиці. Особливість стилістичних рис цього тексту полягає у виразному динамізмі та полемічності. Стоячи на позиціях Франкової концепції наукової критики, не відкидаючи при цьому глибинної соціальної опосередкованості критичного аналізу, автор, захований під криптонімом, продемонстрував певні знання про предмет аналізу, навіть деяка упередженість і емоційність у другому розділі щодо критичної діяльності М. Рудницького не впливають на наукову переконливість виступу. За тональністю виступ І. Зубенка, його образність і гострота дуже нагадують стиль самого М. Рудницького.

Публікуючи у часописі „Дзвони” (1935, Ч. 6 – 7) статтю „Розум чи серце у поета (Думки читача)”, критик-письменник ставить перед собою завдання через призму сучасного читацького світогляду розглянути поетичну творчість відомих йому поетів, представити власну ідейно-естетичну концепцію поетичної творчості. Чорновий автограф цього твору з криптонімом N. N. зберігається у родинному архіві письменника, який надав нам підставу остаточно стверджувати, що під криптонімом N. N. публікувався саме Іван Зубенко.

На початку статті автор погоджується з думкою Ярослава Гординського („Назустріч”, 1935) про те, що справжнього поета творить сила слова, додаючи, що „тільки... з поняттям „справжній поет” у мене в'яжуться трохи інакші прикмети, як у автора згаданої цитати. Поезія – насамперед творчість. Ось тут то ми й приходимо до того, що одні поети творять, а другі – пишуть вірші (хоч би й досконало орудуючи словесним матеріалом)” [6, с. 310].

Зіставляючи для критичного аналізу поетичні твори Т. Шевченка, у якого „колосальна динаміка й така велика сугестивна сила, що при слуханні доброї декламації у вас мурашки біжать поза спиною”, і поезії Є. Маланюка, автор зазначає, що „Маланюк – розумовець. А це робить з нього тільки „майстра вірша”, техніка-віртуоза, а не поета з Божої ласки” [5, с. 312]. „У Шевченка, – пише критик, – творить серце; в екстазі творчого натхнення народжуються почування, колізії, образи. Слова – це лише засіб, щоб ці творчі візії зробити реальними, тілесними. Це – творить справжній поет!” [6, с. 314].

Проводячи паралелі поетичної творчості способом зіставлення поезій Т. Шевченка і Є. Маланюка, М. Рудницького і Б. Лепкого, С. Гординського і Н. Левицької-Холодної, автор відзначає „візії творчого



натхнення” у Б. Лепкого, „палахкотіння щирого почуття” у Н. Левицької-Холодної, виокремлює поезію Б. Кравціва, який, як зазначає І. Зубенко, „поет, зближений за ідеологією з Маланюком”, проте у Б. Кравціва, на відміну від Є. Маланюка, слово несе в собі символ щирого почуття. Автор відзначає брак сугестивної сили у деяких поезіях Є. Маланюка: „велика частина дотеперішніх його критиків підмічала якраз протилежне: розумовість його творчості, не огріту теплою кров’ю серця, не вистраждану душею”. Характеризуючи поетичний доробок М. Рудницького, І. Зубенко акцентує „механічне зліплювання „нових” і „свіжих”, „сильних” слів, не огрітих натхненням” та протиставляє „європейськості і силі слова – візії творчого натхнення” Б. Лепкого [6, с. 314]. Домінантою цієї статті є твердження критика, співзвучне з Франковими поглядами на поетичну майстерність: щоб вірші стали поезією, потрібен талант, „палахкотливе творче натхнення” (І. Зубенко).

Естетична ідея Зубенкої концепції поетичної творчості співзвучна з кордоцентризмом Г. Сковороди і полягає в тому, що „поет сприймає життєві явища вражливіше, відчуває гостріше, його душа – горнило, вулкан, де палахкотять емоції, зударяються ідеї. І коли думки оформлюються, почування дозрівають – тоді з’являється слово, але вже як знаряддя, як функція того аргументу, що складає творчу візію в душі поета. Тут творить серце; в екстазі творчого натхнення народжуються почування, колізії, образи. Слова – це лише засіб, щоб ці творчі візії зробити реальними, тілесними. Це – творить справжній поет!” [6, с. 315].

Докладне дослідження малознаних літературно-критичних розвідок Івана Зубенка дає підстави стверджувати, що літературно-критична діяльність митця ґрунтувалася на ідейно-естетичних засадах наукової критики Івана Франка. Саме творчість останнього стала сутнісним національно-літературним чинником для письменника, зв’язок з якою спостерігаємо на структурно-типологічному рівні у ліриці, епіці, драмі, публіцистиці й критиці І. Зубенка.

Ідейно-естетичний підхід до літературної критики для письменника полягав у поєднанні засад українського національної ідеї та християнської етики. Публіцистичність критики була зумовлена не лише жанровими вимогами, а й намаганням врахувати смаки і рівень зацікавленості читачів.

Літературно-критична спадщина Івана Зубенка, яка містить основні наукові та ідейно-естетичні засади критика, незважаючи на значною мірою популярний виклад, є цінним матеріалом для дослідників історії української літературної критики.

### **Список використаної літератури**

**1. Петлюра С.** [Рецензія] Т. С. Іван Зубенко : Наші лицарі й мученики. Збірка перша. Каліш, 1922 р., 28 ст. / С. Петлюра // Трибуна України. – Варшава, 1923 р. – ч. 1. – С. 44. **2. Чайковський А.** Спогади. Листи. Дослідження : у 3 т. / А. Чайковський ; упор. Б. З. Якимовича. –

Львів : Літопис, 2002. – Т. 2. – С. 304 – 305; Т. 3 – С. 152 – 163; С. 448 – 490; С. 504 – 540. **3. Зубенко І.** Андрій Чайковський : Жмут споминів замість вінка на могилу / І. Зубенко // Дзвони. – 1935. – ч. 10. – С. 465 – 469 ; 1936. – чч. 1 – 2. – С. 32 – 37. **4. N.N. [Зубенко І.]** Про літературну критику і критиків / І. Зубенко // Дзвони. – Львів, 1935. – ч. 2 – 3. – С. 105 – 109. **5. Зубенко І.** Листи до Є.-Ю. Пеленського від 3 березня 1933р., 25 березня 1933 року / І. Зубенко // Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаника. Відділ рукописів. – Фонд 232. – Справа 42/1. – арк. 1 – 4. **6. N.N. [Зубенко І.]** Розум чи серце у поета (Думки читача) / І. Зубенко // Дзвони. – Львів, 1935. – ч. 6 – 7. – С. 310 – 316. **7. Ільницький М.** Література українського відродження : напрями і течії в українській літературі 20 – 30-х рр. ХХ ст. / Микола Ільницький. – Львів : Львівський наук.-метод. ін.-т освіти, 1994. – 72 с.

**Касьяненко Т. А. Ідейно-естетичні засади літературно-критичної спадщини Івана Зубенка**

У статті досліджено комплекс ідей та естетичних поглядів письменника Івана Зубенка, що були властиві його літературно-критичній творчості протягом першої третини ХХ ст. На прикладі дослідження малознаних розвідок з'ясовано ідейно-естетичні засади кращих здобутків літературно-критичної спадщини митця означеного періоду, яка вперше вводиться до ідейно-естетичного контексту української літератури першої половини ХХ ст.

*Ключові слова:* ідейно-естетичні засади, літературно-критична спадщина, літературна критика.

**Касьяненко Т. А. Идейно-эстетические принципы литературно-критического наследия Ивана Зубенка**

В статье исследуется комплекс идей и эстетических взглядов писателя Ивана Зубенка, которые были присущи его литературно-критическому творчеству на протяжении первой трети XX века. На примерах исследования малоизвестных литературно-критических статей рассматриваются идейно-эстетические принципы его литературно-критического наследия 30-х г. XX века, которое впервые вводится в идейно-эстетический контекст украинской литературы первой половины XX века.

*Ключевые слова:* идейно-эстетические принципы, литературно-критическое наследие, литературная критика.

**Kasianenko T. A. The ideological and aesthetic principles of literary-critical legacy of Ivan Zubenko**

The article studies a set of ideas and aesthetic views of the writer Ivan Zubenko, which were inherent to his work of the literary criticism during the first third of the twentieth century. By the examples of research of the little-known literary-critical articles there are considered the ideological and

aesthetic principles of his literary-critical legacy of 30-th of the twentieth century, which was first introduced to the ideological and aesthetic context of Ukrainian literature of the first half of the twentieth century.

*Key words:* ideological and aesthetic principles, literary-critical legacy, literary criticism.

Стаття надійшла до редакції 14.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 821.161.2 – 94.09

**Н. С. Мажара**

### **ВИЯВ АВТОРСЬКОЇ ВІЗІЇ У МЕТАЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ МЕМУАРІВ**

Наявність мемуарів у художній палітрі письменників різних літературних напрямів, їх дифузія – забезпечує відведене їм місце як наджанровому утворенню, що має власні жанри, може виявлятися у різних формах та є не тільки наслідком потреби часу, а й результатом рецепції попереднього досвіду.

Надзвичайна гнучкість і свобода у вираженні думок, відсутність чітких канонів, трансформація фактографічних і документальних матеріалів, а також пришвидшений хід історії – все це зумовлює актуальність дослідження мемуарів як основного різновиду літератури non fiction.

Основними орієнтирами метажанрової теорії мемуаристики є жанротвірні ознаки, які виявляються більшою чи меншою мірою у всіх її жанрах: літературному портреті, автобіографії, щоденнику, некролозі, письменницькому записнику, нотатках, нарисі, есе, листах, автокоментарі, мемуарній прозі тощо.

У статті ставимо за мету окреслити теоретичні аспекти авторської візії у жанрах мемуарів, що сприятиме розкриттю їх типологічної специфіки та форм індивідуального вираження в контексті генологічної ідентифікації цього наджанру.

Складність заявленої проблеми зумовлена необхідністю розрізнення використання у метажанровій системі мемуаристики таких понять як „образ автора”, „оповідач і герой”, „авторське начало” тощо.

При визначенні нашої концепції ми спиралися на дослідження М. Бахтіна, В. Виноградова, О. Галича, Л. Гінзбург, В. Кардіна, Н. Кожевникової, А. Моруа, Л. Тимофєєва.

Образ автора – складне поняття, що пов'язане з різноманітними функціями та виявляється у відповідності до сюжету твору. Слушним із цього приводу є зауваження В. Виноградова: „під однією номенклатурою „Я” знаходиться безпосередньо автор-письменник та об'єктивований герой-оповідач” [1, с. 53].

Характеризуючи особливу роль автора в мемуарному тексті, Л. Гінзбург наголошувала, що „еволюція мемуарної літератури відбувалася шляхом зближення із загальним літературним процесом за лінією розвитку авторського „Я” [2, с. 27].

Дослідник української документалістики О. Галич стверджує: „...основу кожного мемуарного твору становлять особисті уявлення автора про себе та історичний процес; людей, з якими він зустрічався, спілкувався, разом працював, жив, творив” [3, с. 34].

Своєрідність авторської візії зумовлюється як особою об'єкта оповіді, так і суб'єктивним фактором. Як зазначає В. Кардін: „мемуари – це минуле з його людьми і подіями, пропущене крізь індивідуальну свідомість того, хто пише” [4, с. 154].

Погоджуємося з дослідником і щодо трактування постаті автора мемуарного твору як „другого героя”, оскільки „першим героєм”, на його думку, є власне особа, якій присвячено спогади, тому „другий герой” може займати різне становище, непередбачувано розв'язувати певні завдання, але „одне безсумнівно: він ніколи не є пасивною особою, „кимось у сірому”. Без нього, здатного думати, відбирати, зважувати, мемуарний твір не відбудеться, відомості про минуле залишаться нагромадженням фактів і цитат” [4, с. 154]. Однак, подібне твердження недоречно застосовувати виключно до всіх жанрів мемуарів.

Розглядаючи особливості побудови образу автора у художньо-документальній літературі, насамперед слід звернути увагу на його реконструкцію. Це не образ, створений художньою уявою мемуариста, і не детальне відтворення біографії реальної особи, а результат типізації, синтезу, в якому поряд із втіленням виключно індивідуальних якостей, переживань, присутній і елемент узагальнення (нариси, есе, нотатки), а іноді й художнього домислу в інтерпретації подій, акцентуванні фактів та їх прихованості (мемуарна проза).

У переважній більшості мемуарних творів образ автора реалізується у двох основних іпостасях – оповідача і героя, митець ніби розподіляє вираження авторського „Я” між ними, відтворюючи свій образ із різноманітних вікових позицій, особливостей сприйняття та осмислення дійсності.

При цьому оповідач і герой співіснують у межах загальної моделі автора, об'єднуючись у ході розвитку сюжету поступово в єдине ціле, оскільки описувані спостереження, переживання, враження належать одній і тій самій людині, хоча й відокремлені у часі з огляду на різницю у сприйнятті вікового характеру. Герой переживає, відчуває все описане у творі, а вдумливий автор відтворює для читача епоху і своє біографічне

„Я”, одночасно розкриваючи та конструюючи внутрішній та зовнішній світи.

Подібна організація авторського „Я” у цих іпостасях зумовлює посилення його особистісного начала. Досвід мемуариста трансформується у незалежну самодостатню художню систему, в центрі якої опиняється герой, а відображені події дійсності фіксуються через пошук засобів виявлення прихованих підтекстів буття його особистості, прагнення осмислити конкретні історичні або суспільні події.

У мемуарах представлена багатшарова темпоральна структура, зумовлена особливою системою часових координат, коли кожному оповідному плану відповідає свій час і авторські форми його вираження.

Зазвичай оповідь ведеться від особи автора, а основний зміст, як зазначалося, становлять події його життя, або ті явища, що видалися йому цікавими для відтворення через певний проміжок часу.

Дотримуючись часової дистанції при викладенні спогадів, мемуарист розміщує різні враження від згаданого у контексті власної системи часу. Він виокремлює одні події, завуальовує інші, поєднує факти пам’яті і різні матеріали в цілісну оповідь.

Вибудовуючи події у певній послідовності відповідно своєму задуму, митець підпорядковує простір мемуарного тексту історичним причинним зв’язкам, що дозволяє одночасно відтворювати характери та психологію людей певної епохи. На подібному тлумаченні завдання мемуариста наголошує у своїй дилогії „Зустрічі і прощання” Г. Костюк: „Роль автора спогадів – це роль скромного, чесного свідка і коментатора подій. Головне в спогадах – це люди і події пережитої доби” [5, с. 26].

Разом із тим, необхідно звернути увагу і на умовність образу автора. В деяких жанрах мемуарів він не може повністю відповідати біографічності особистості, оскільки у розповіді про себе важко очікувати повного одкровення (за виключенням жанру щоденника і епістолярію). Деякі надто особисті моменти можуть бути скороченні, приховані або подані у вигідному для автора світлі (есе, літературний портрет, автокоментар). Крім того, на це впливає і домінанта особистісного погляду на описуване.

Виокремлення автора на оповідному рівні у вигляді „героя” або „форми авторської присутності” залежить від типу розповіді та акцентування на ролі автора в описуваних подіях.

Так, для жанру літературного портрета характерним є звуження можливостей для розкриття авторського „Я” внаслідок переплетення з відтворюваними образами сучасників. Мемуарист прагне відтворити в пам’яті постать конкретної людини в її найхарактерніших рисах у певний період життя або створити стислий опис людської долі, свідком якої був. На перший план оповіді висувається образ героя. Автор вдається переважно до суб’єктивних узагальнень і висновків на основі власного життєвого досвіду та спогадів, надаючи перевагу психологічному, естетичному, моральному рівням трактування людського життя.

Створюючи психологічний портрет конкретного героя, мемуарист зберігає констатуючу та характерологічну функції деталі та одночасно вводить просторові та часові елементи, розглядаючи свого персонажа як типового представника відтворюваної доби. Як зазначав А. Моруа: „Герой є таким, яким його бачать інші, його образ варіюється в залежності від того, хто стає свідком подій, тому що кожному з наших друзів ми показуємо нове обличчя свого характеру” [6, с. 18].

Авторські репліки фіксують оповідь у просторі та одночасно слугують сигналом переходу до основної дії, ретельно деталізованої, насиченої подробицями і відступами, присвяченими описам певних сторінок як особистого, так і суспільного життя.

Дослідник епістолярію В. Кузьменко стверджує, що лист „позначений яскраво вираженою психологічною інтроспекцією та особистісним ставленням автора до дійсності, до конкретного адресата” [7, с. 64]. Дійсно, в цьому жанрі мемуарів автор виражає власний світогляд, оцінює сьгоднішні (для нього) події. Завдяки цій особливості читач отримує змогу краще пізнати епоху, сторінки життя як адресата, так і адресанта.

У щоденнику образ автора відтворюється крізь призму подій, учасником і свідком яких він був. Основу твору становлять його особистісні роздуми і переживання, найпотаємніші думки. З-поміж жанрів мемуарів, саме щоденник найяскравіше, найточніше відтворює особистість автора, який зазвичай описує ті факти, що змінили його долю і психологію цілого суспільства.

Намагаючись об'єктивно відтворити минуле, мемуарист часто простежує становлення власної свідомості. При цьому відверті свідчення автора, розмова про себе, про близьких людей вибудовують навіть певну сповідь: „Життя людини проминає дуже швидко. Тільки молодість не бачить цього, не думає про це. Ніколи не писала я щоденників, не зберігала листів. Лише тепер, на схилі віку, бачу, як би мені придалися вони. А все ж багато чого з дорогого, далекого минулого пам'ять таки зберегла”, – нотує у своїх спогадах С. Зерова, дружина відомого неокласика М. Зерова [8, с. 84].

Для записників і нотатників, на думку О. Галича характерним є розміщення автора „десь на периферії сюжету”, коли „він то наближається до його переднього рубежу, то віддаляється в глибину, але ніколи не виступає на передній край” [3, с. 44].

Складніше виокремити образ автора, у мемуарній прозі, оскільки дія розгортається суцільним потоком, до якого залучаються реконструйовані автором різні стани персонажа у відповідності до часових змін. Ці твори з'являються у той час, коли мемуарист уже розуміє сутність минулого, усвідомлює наявність зв'язку між подіями, що відбулися і сучасністю. Тоді образ автора існує всередині плану героя. Відповідно реконструйовані першопочаткові переживання зазвичай вводяться за допомогою спеціальних зворотів – „я пригадую”,

„мені здається”, „із глибин пам’яті зринають спогади”, „якщо б тоді, мені вдалося”, „коли я згадує про” тощо.

Однією з особливостей мемуарної прози є діалектична взаємодія двох протилежних аспектів – дослідницького й естетичного. При цьому автору не вдається бути наскрізно об’єктивним, оскільки і теперішнє, і рецепція минулого з урахуванням вікового статусу, історична оцінка подій неодмінно впливають на нього: живі проблеми й конфлікти, реальні постаті людей, попередників, сучасників, через художнє осмислення дають потужні імпульси творчій активності митця. Для читачів внаслідок цього з’являються нові джерела духовного збагачення й розширення інформації, оскільки мемуарна проза містить у собі відбиток яскравої письменницької індивідуальності, слугує міцною і оригінальною ланкою між конкретним фактом і витонченою творчою фантазією автора.

У низці випадків образ героя може затьмарюватися авторськими роздумами, коментарями, поясненнями. І тоді авторське „Я” може виокремлюватися як самостійне ціле, існувати одночасно і як автор-оповідач, організатор оповіді та її герой.

У підсумку зазначимо, що будь-який мемуарний твір можна розглядати як своєрідний діалог автора із самим собою, з читачем, або ж з іншими творами, цілою епохою, майбутнім. Кожен мемуарист обирає свій спосіб відновити у пам’яті себе та образи своїх сучасників, спираючись на власні враження і відчуття, звертаючись і до реконструкції світу, що їх оточував.

Спільними аспектами для жанрів мемуарів є опис переживань автора, своєрідності бачення ним оточуючого середовища, оцінок відтвореного, реконструкція постатей сучасників. Розповідаючи про події, автор відбирає з-поміж них найсуттєвіші, з його точки зору, факти, висвітлюючи персонажів та події по-різному. Тому не видається дивним той факт, що виокремлення авторського начала в мемуарах призводить до посилення ролі позасюжетних елементів у композиції – оцінок, пояснень, звернень. Їх поява зумовлена специфікою мемуарної оповіді для того, щоб провести різницю у світосприйнятті між іпостасями автора.

Подальше дослідження окреслених аспектів авторської візії в мемуарах допоможе краще зрозуміти їх типологічні особливості, оскільки вони є складною розгалуженою структурою, визначальним елементом якої і є автор.

### **Список використаної літератури**

- 1. Виноградов В.** Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. Виноградов. – М. : изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.
- 2. Гинзбург Л. Я.** О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1971. – 464 с.
- 3. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи : [монографія] /

О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с. **4. Кардин В.** Сегодня о вчерашнем : Мемуары и современность томах / В. Кардин. – М., 1961. – 191 с. **5. Костюк Г.** Зустрічі і прощання : Спогади у двох книгах / Григорій Костюк ; [передм. М. Жулинського]. – К. : Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с. **6. Maurois A.** Aspects de la biographie / A. Maurois. – М., 1955. – 126 с. **7. Кузьменко В. І.** Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст. / В. І. Кузьменко. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1998. – 306 с. **8. Київські неокласики** / [упоряд. В. Агеєва]. – К. : Факт, 2003. – 352 с. (Серія „Українські мемуари”).

**Мажара Н. С. Вияв авторської візії у метажанровій системі мемуарів**

Статтю присвячено окресленню теоретичних аспектів авторської візії у вимірі мемуарів. Зроблено спробу розрізнення використання у метажанровій системі мемуаристики таких понять як „образ автора”, „оповідач і герой”, „авторське начало”. Образ автора характеризується як багатовимірний визначальний елемент мемуарного твору, що переважно реалізується в ньому у двох основних іпостасях – оповідача і героя. Виокремлення автора на оповідному рівні у вигляді „героя” або „форми авторської присутності” залежить від типу розповіді та акцентування на ролі автора в описуваних подіях.

*Ключові слова:* мемуари, образ автора, особистісне начало, оповідач, герой, рецепція.

**Мажара Н. С. Проявление авторского видения в метажанровой системе мемуаров**

Статья посвящена определению теоретических аспектов авторского видения в измерении мемуаров. Сделана попытка различения использования в метажанровой системе мемуаристики таких понятий, как „образ автора”, „рассказчик и герой”, „авторское начало”. Образ автора характеризуется как многомерный определяющий элемент мемуарного произведения, который, в основном, реализуется в нем в двух основных ипостасях – рассказчика и героя. Выделение автора на повествовательном уровне в виде „героя” или „формы авторского присутствия” зависит от типа повествования и акцентирования роли автора в описываемых событиях.

*Ключевые слова:* мемуары, образ автора, личностное начало, рассказчик, герой, рецепция.

**Mazara N. S. The manifestation of the author's vision in the system of metagenre of the memoirs**

Article is devoted to the theoretical aspects of the author's vision in the context of memoirs. The attempt to distinguish between the use in the system of metagenre of the memoirs of such concepts as „the image of the author”,



„the narrator and hero”, „author’s beginning”. Image of the author described as a defining element of a multi-dimensional works of memoir, which are explained as it in two main aspects – the narrator and ‘protagonist. Emphasis added to the narrative level in the form of „a hero” or „forms of authorial presence” depends on the type of story and highlight the role of the author in the course of events.

*Key words:* memoirs, image of the author, author’s beginning, narrator, hero, perception.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 82091.161.2

**О. В. Федотенко**

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ХИМЕРНОГО РОМАНУ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ:  
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

Художня проза другої половини ХХ століття характеризується багатогранною стильовою палітрою. Вона активно обговорювалася в журнальній та газетній критиці, на Всесоюзних з’їздах письменників. Дослідники стверджували тенденцію до поглиблення епічного мислення, його ліризацію, романтизацію та інтелектуалізацію, акцентували на посиленому інтересі з боку митців до оновлення, „освіження” форм і засобів зображення дійсності. Так, учасники „круглого столу” журналу „Вітчизна” (1981р.) зазначали про тяжіння сучасної української прози до символізму, універсальної метафори-жарту, параболи при вирішенні гострих сучасних суспільних проблем [24, с. 147], про здатність романного мислення яскраво виявлятися в осягненні філософії епохи, в узагальненні суспільного досвіду, у своєрідному поєднанні ретроспекції із перспективою, глибокому осмисленні пам’яті людства і її значення для прийдешніх поколінь [24, с. 153, 154]. Чільне місце в літературній панорамі означеного періоду відводилося химерному напряму, що плідно розвивався поруч із конкретно-аналітичним та лірико-романтичним.

Химерний роман як яскраве, естетично складне, неоднозначне явище української прози одразу привернув увагу критиків. В 1980 – 1981 рр. у журналі „Дніпро” та газеті „Літературна Україна”

відбулися дискусії, присвячені жанрово-стильовим пошукам сучасної прози. Журнал „Вітчизна” провів „круглий стіл” з теми „Сучасний український роман у контексті світової літератури” у якому взяли участь Г. Вервес, К. Шахова, Ю. Покальчук, М. Жулинський, К. Шудря, Д. Затонський, І. Зуб. Тогочасний літературний процес активно обговорювався в щорічниках „Рік 75” та інших до 1985 року, у збірнику матеріалів V пленуму правління Спілки письменників України 12 – 13 квітня 1978 року, у доповідях IX Міжнародного з’їзду славистів (1983), у збірнику досліджень „Художнє розмаїття сучасної радянської літератури” за редакцією Л. Новиченка (1982) тощо. З того часу і до сьогодні робилися активні спроби окреслити межі поняття „хімерна проза”, визначити її генезу, причини появи, жанрово-стильові особливості та місце на літературній карті України. Але єдиного, уніфікованого погляду на це літературне явище наразі немає. Мета нашої статті – дослідити й проаналізувати, систематизувати й узагальнити літературознавчі набутки стосовно жанрово-стильових рис химерного роману як складової химерної прози.

Химерний роман зародився в Україні в XIX столітті, однак поняття на означення цього явища з’явилося пізніше, з виходом роману О. Ільченка „Козацькому роду нема переводу...” 1958 року. Витоки химерної традиції в українській літературі дослідники закономірно пов’язують з періодом бароко, творчістю І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка, М. Гоголя, О. Стороженка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, М. Йогансена та інших. Спираючись на давню традицію (літературну і фольклорну), химерна проза продовжує розвиватися і далі, модифікуючись в жанрово-стильовому плані відповідно до запитів культурно-історичної доби.

Причини, що викликали оновлення зазначеного жанру в другій половині XX століття, були пов’язані з тогочасним літературно-мистецьким життям, активізацію якого викликали: 1) „хрущовська відлига”, що породила особливу атмосферу духовної свободи, сподівання на українське відродження, яка, однак, вже з другої половини 60-х років почала пригасати, і „з’явилися новіші регламентації в мисленні, нові обожнення „єдино правильного” марксистсько-ленінського літературознавства” [16, с. 283]; 2) масштабні процеси в суспільно-політичному житті людства (крах колоніальної системи, виникнення багатонаціональних монополій, дисидентські рухи, науково-технічна революція, загроза екологічної катастрофи тощо). Зміни в суспільній свідомості й психології, в суспільних настроях впливають на мистецтво, зокрема літературу, де відображаються актуальні проблеми, провідні ідеї, що є складовою духовного досвіду народу. А. Погрібний зазначає, що ускладнення відносин людини з дійсністю передбачає й неминучу ускладненість художнього мислення, образної тканини, стилю взагалі. Тому митці разом із традиційними використовують і різні засоби

„стисненого узагальнення” – легенда, притча, міф, символ, які відзначаються універсальністю структури, сприяють виявленню сутності явищ і процесів [21, с. 147]. На нашу думку, відбулася не так *ускладненість* стосунків між людиною і дійсністю (адже вони ніколи простими не були), як змінилася якість цієї складності. Ціла структура стосунків відійшла у минуле, тому література починає корелювати з новою дійсністю: висуваються нові ідейно-філософські концепції, теми, конфлікти й характери, оновлюються жанри, стилі, форми, прийоми, використовуються різноманітні засоби поетики. Поява нової стильової течії, на думку О. Ковальчука, завжди мотивується не необхідністю сконструювати новий художній світ (його не вигадеш, бо він завжди постає як результат естетичної оцінки життєвих явищ, що відображаються), а прагненням пізнати в реальній дійсності певні явища, які не піддаються художньому інтерпретуванню виробленими вже засобами [11, с. 124].

Важливим аспектом у розгляді жанрово-стильових особливостей химерного роману 60 – 90-х ХХ століття є визначення конкретних факторів, що обумовили його появу в цей період, бо вони якраз і визначають художню специфіку цього жанру. А. Погрібний вбачає такі причини, по-перше, в безпосередній зацікавленості письменників у різного роду умовних формах як одного із засобів інтелектуально-філософського об’ємного пізнання людського буття та, по-друге, в „захисній реакції літератури”, де переосмислення фольклорного „минулого” стає спасінням від стереотипізації, нівелювання, від агресивної „масової культури” [20, с. 25]. Схожі думки висловлюють І. Дзюба та А. Горнятко-Шумилович, зазначаючи, що вся химерна проза загалом виросла з потреби подолати пісний натуралізм і „описательство” [7, с. 13] та стала реакцією на так званий виробничий роман з його мовним усередненням і зведенням людини до стандарту [6, с. 14]. Цікавою в цьому аспекті є думка М. Стрельбицького, який пов’язує появу химерного роману з широкою популярністю мультиплікаційного кіно, лялькового театру з репертуаром не для дітей, де деформованість малюнка, маріонетковий спектакль і являють оголену сутність подій і характерів, додають у свіжості бачення [23, с. 111]. Інші дослідники переконані, що тяжіння сучасної літератури до казки та фольклорного символу відображає гостру потребу теперішньої урбанізованої людини [9, с. 61], що звернення до фольклоризму, міфологізму, „химерності” обумовлено письменницькими пошуками художнього інакомовлення, алегорії в умовах жорсткої цензури, тотального пресу національної літератури [8, с. 167].

На відміну від літературознавців, лінгвіст Л. Масенко вбачає причину появи химерних творів і сам факт звернення письменників до бурлескно-пародійного напрямку в тогочасній мовній ситуації в Україні. Химерний роман, вважає дослідниця, з’явився „як реакція

літературного писемного варіанта мови на кризу, що її переживає усне мовлення, як спроба літературної компенсації занепадаючого просторіччя. На великому ареалі української мови над нею нависла небезпека втратити живої уснорозмовної форми. Прагненням письменників зберегти і підтримати просторіччя і пояснюється, очевидно, спроба оновлення жанру, що традиційно спирався на просторіччя” [15, с. 32]. Думка Л. Масенко з приводу мовного питання слухна, але, на наш погляд, вимагає доповнення й уточнення. Починаючи з 30-х років ХХ століття мовна політика радянського керівництва на теренах України була спрямована на нещадне втручання у внутрішній розвиток української мови, на штучне зближення її з російською і знищення як незалежного мовного утворення. Поступово вилучалися питомі риси української лексики, фразеології, а також деякі словотвірні та граматичні форми і замінювалися кальками з російської. Наприкінці 50-х років О. Ільченко опублікував на сторінках „Літературної газети” пристрасну статтю на захист української мови, гостро висміяв різні кальки-покручі, які тоді агресивно впроваджували в мову засобів масової інформації та в повсякденне життя [4, с. 7]. А вже у 70-ті роки І. Кошелівець резюмував: „Зближення і злиття націй, яке тепер форсовано здійснюється, означає відмирання всіх національних мов й експансію російської мови їх коштом” [13, с. 32]. Тому, на нашу думку, письменники-химеристи намагаються зберегти не стільки просторіччя, скільки все багатство української мови як найважливішого духовного джерела нації, її генетичного коду.

Таким чином, оновлення жанру химерного роману в другій половині ХХ століття обумовлено зовнішніми та внутрішніми чинниками. Підтримуючи думки багатьох дослідників, ми визначаємо, що головною причиною цього стало прагнення письменників зберегти власне національне обличчя (мову, традиції, звичаї), відстояти і донести до читача свою мистецьку позицію, погляд на життя і світ в період жорсткого ідеологічно-політичного пресу. В умовах глобалізації та намаганні влади асимілювати народ, перетворити його в єдиний радянський конгломерат, ховаючись за красивим гаслом „дружба народів”, відбувається збіднення мови, стирається почуття патріотизму, поняття нації, сім’ї, змінюється спосіб життя. В цей час і з’являється химерний роман, що став на сторожі самобутності нації як ознака спротиву митців такому процесу. Це закономірно призвело до змін і в глибинних структурах художньої творчості. Саме химерна форма викладу життєвого матеріалу, де своєрідно розкривалася актуальна тема особистості і суспільства, особистості і народу, дала можливість цим творам побачити світ у радянський час.

Серед романів і повістей, які дослідники традиційно зараховують до химерних, найчастіше фігурують такі: „Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця” О. Ільченка, „Лебедина згря”, „Зелені млини” В. Земляка, „Зорі й оселедці” „На ясні зорі”

В. Міняйла, „Жбан вина”, „Кам'яне поле”, „Жорна”, „Ворожба людська” Р. Федоріва, „Ірій”, „Замглай, або В'язка небилець”, „Самотній вовк” В. Дрозда, „Левине серце” П. Загребельного, „Перо золотого птаха”, „Страж-гора” С. Пушика, „День” В. Стефака, „Оглянься з осені” В. Яворівського, „Манускрипт з вулиці Руської” Р. Іваничука, „Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий”, „Життя феномена”, „Парад планет” Є. Гуцала, „Женя і Синько” В. Близнеця, „Сіроманець” М. Вінграновського, „Хроніка з міста Ярополя” Р. Іваничука, „Дім на горі” В. Шевчука та інші. Але однозначної думки щодо їхньої „хімерності” досі немає. Через естетичну складність явища його межі не достатньо чіткі. Деякі химерні твори фігурують як приклади інших жанрових видів прози, як-от: філософської, фантастичної, інтелектуальної, експериментальної. Одні й тіж романи різні дослідники називають параболічними, притчевими, психологічними, біографічними, лірико-філософськими з елементами міфологізації тощо. Труднощі у визначенні приналежності творів до тієї чи іншої стильової течії виникають тому, що химерна проза синтезує в собі багато прийомів, притаманних іншим жанровим різновидам роману. Тому і сьогодні стосовно приналежності деяких творів В. Шевчука, В. Дрозда, В. Земляка, В. Міняйла до химерного напрямку критики сперечаються. Наприклад, М. Стрельбицький відносить діалогі Земляка та Міняйла до прози монументального історизму. О. Онишко вважає, що роман-балада „Дім на горі” В. Шевчука виразно тяжіє до „хімерних” творів своїми формальними ознаками, окресленими образами, поетичним ладом, провідними ідеями [18, с. 197], а Н. Козачук пропонує розглядати твір цього письменника або як авторську модифікацію химерного роману, або як інтелектуальний роман з ознаками „хімеристики” [12, с. 10]. Сам В. Шевчук, підтримуючи думки зарубіжного вченого М. Павлишина, критично ставиться до означення своєї прози як „хімерної”, вважаючи її своєрідною естетичною дискусією з цим напрямом. Проте письменник погоджується з І. Денисюком, що химерність його творів підпорядкована інтелектуалізації тексту і тому може бути потрактована як неохимерність [5, с. 177 – 178].

Отже, стильовий синкретизм закономірно породжує розходження в інтерпретації жанрово-стильових особливостей химерного роману і у визначенні його головних рис.

Химерний напрям отримав свою назву від підзаголовка твору О. Ільченка „Козацькому роду нема переводу...”, що визначався як „український химерний роман з народних уст”. Академічний тлумачний словник (1970 – 1980) подає широку сітку лексичних значень слова „хімерний”. Ось частина з них. „Химерний” – який викликає подив, незвичний, чудернацький; потворний; сповнений несподіванок; вередливий; нездійснений, нереальний, неправдоподібний, складний, незрозумілий, заплутаний тощо [1, с. 58]. Багатозначність трактувань

цього слова обумовила його наукову невиразність і викликала пошуки „літературознавчого” відповідника. Тим паче, що визначення О. Ільченком жанрового різновиду свого роману, на думку критиків, лише уточнювало своєрідність авторського задуму, характер образності, заснований на народних легендах, уявленнях, анекдотах, їх переплетенні з дійсними історичними фактами тощо. Прагнучи термінологічної конкретики, дослідники на основі доміантних стильових рис окремих творів висунули такі дефініції на окреслення химерної прози: „лірико-гротескова” (М. Стрельбицький), „лірико-химерна” (В. Панченко), „фольклорна”, „умовно-алегорична”, „фольклорно-алегорична”, „фольклорно-міфологічна”, „сказова”, „бурлескна” (В. Дончик), „умовно-іронічна” (Г. Сивокінь), „лірико-бурлескна”, „карнавальна-вертепна” (Л. Новиченко), „фольклорно-філософська” (Г. Насмінчук). Але термін „химерний” міцно закріпився в лексиці літературознавців, і сьогодні на його недосконалість не нарікають, вважаючи адекватним літературному виду, який спирається на власну письменницьку та фольклорну традиції (В. Чайковська). Запропоновані ж критиками назви яскраво демонструють жанрово-стильову полігранність творів цього напрямку, зумовлену різним ступенем застосування багатоманітних засобів і прийомів художньої умовності, яка і становить основну рису поетики химерної прози.

Химерний роман є одним з найбільш досліджених в жанрово-стильовому аспекті. Цьому дискусійному питанню присвячували свою увагу В. Дончик, М. Ільницький, Л. Новиченко, А. Погрібний, М. Стрельбицький, А. Кравченко, В. Брюховецький та інші. Але однакості вчених щодо критеріїв визначення головних рис химерного роману досі немає. А. Погрібний, наприклад, вважає, що такі твори химерно поєднують в собі „ліризм, романтичність і епічність; політ фантазії, міфологізацію і реальність, навіть побутовізм; гротескність і пародіювання; неймовірну ускладненість стилю і його прозорість, простоту; сміх і драматизм”. На думку дослідника, найбільш яскравими ознаками химерної прози є: 1) крайня розкутість писання і уяви, що включає, як правило, елемент фантастичності і сміху; 2) вільна, але цілеспрямована деформація часово-просторових зв'язків і відношень; 3) вага філософсько-епічної думки [20, с. 25]. Л. Новиченко зазначає, що це твори „...яскраво умовного стилю, насичені фольклорним, іноді фантастичним елементом, який іде від казки, легенди, сказання, здебільшого пронизані гумором, але ж нерідко обернені лицем і до романтики та лірики, що може мати навіть замріяно-елегійний відтінок ...” [17, с. 137]. В. Панченко вважає, що химерність химерних романів полягає у неосяжності сюжетного часу, несподіваному переплетенні різних стилістичних шарів – лірики, гротеску, патетики, іронії [19, с. 142]. А. Горнятко-Шумилович серед спільних рис химерних творів виділяє буянню образного бачення,

асоціативну розкутість, багату мовну стихію, сплетення подій буденних і незвичних, багатомірність художнього переказу тощо [6, с. 11].

А. Кравченко розглядає химерний роман як оригінальний різновид філософського прози і називає характерними його ознаками наявність глибокого ідейного підтексту розповіді, використання умовних форм, переосмислення фольклорної символіки, яскраво виражений ліричний струмінь розповіді, іронію, гумор, тяжіння до включення елементів інших жанрів, синтезу різноманітних стилістичних пластів [14, с. 124]. До деяких з названих рис дослідник ставить із застереженням, бо в різних химерних творах названі ознаки або присутні в неоднаковій мірі й відіграють неоднакову роль, або не актуальні взагалі. Наприклад, гротеск і фантастичні умовні образи справедливі щодо романів О. Ільченка, П. Загребельного. Але не настільки важливе місце, наприклад гротеск, посідає у В. Земляка, В. Міняйла, В. Шевчука. Іронічність, гумор, бурлеск актуальні для трилогії Є. Гуцала „Позичений чоловік...”, П. Загребельного „Левине серце”, проте не властиві творам В. Шевчука, Р. Іванчука, Р. Федоріва [14, с. 15]. Принципово важливим видається акцентування дослідником на тому, що самі по собі умовні засоби і прийоми без „другого” плану розповіді не виконують жанроутворювальної функції [14, с. 71].

Жанрово-стильові особливості химерних творів активно вивчали й мовознавці. Наприклад, Л. Масенко вважає, що чітке визначення специфіки жанру химерної прози можливе лише за умови поєднання аналізу образно-змістового і мовностилістичного рівнів творів [15, с. 27]. На образно-змістовому рівні домінуючими ознаками дослідниця називає пародійно-комедійне начало, риси ексцентричності, гротесковості в розгортанні дії і змалюванні персонажів, а в мовностилістичному плані – орієнтацію на усне розмовне мовлення, семантично „низькі” мовні шари, установка на „простонародність”, пародіювання інших мовних стилів, головним чином, офіційних. О. Важеніна, орієнтуючись на химерну трилогію Є. Гуцала, акцентує увагу на прив’язаності до народного мовлення, ускладненості і заплутаності тексту, багатстві, своєрідності, авторській видозміні лексико-фразеологічного фонду, прозорій мотивованості власних назв [3, с. 180].

Отже, мовностильові особливості химерних романів також відіграють важливу жанроутворювальну роль.

Всі дослідники визнають, що цілісність химерної прози визначити складно і намагаються знайти її „загальний знаменник”, стильову константу. В. Брюховецький, наприклад, вважає об’єднуючим чинником таких творів образ оповідача, який і зумовлює багатовимірність зображення, визначає інтелектуальну напругу співвіднесеності химерного й реального, їх обопільного злиття, взаємодії [2, с. 144]. В. Саєнко акцентує увагу на рисах народної сміхової культури, в якій „чортівня”, „марення”, „химери” змальовані

м'яко, гумористично, зовсім не страшні, сприймаються як щось натуральне і звичне [22, с. 22]. Але більшість літературних критиків вважають найістотнішою прикметою химерних творів фольклорність. Головним нервом цієї стильової течії, на думку М. Ільницького, є відчуття традиції, що проявляється в образі-концепції, в психології персонажів, у мікроструктурі художньої деталі [9, с. 51] та утвердження історизму як неперервності процесу життя. „Ця сила зв'язку поколінь в українській прозі найвиразніше пробилася крізь призму фольклорних асоціацій, фольклорного світовідчуття (вертепність цапа Фабіана в „Лебединій зграї“, піднесення небилиці до фольклорного образу в „Ірїї“ В. Дрозда, „історичні марення“ героїв роману „Оглянься з осені“ В. Яворівського тощо), але така призма не знижує вагомості проблематики” [10, с. 142]. Саме всеохоплююча природа фольклорного начала і є причиною жанрової багатотонності літературних творів [14, с. 53]. Хоча лунають думки, що при віднесенні того чи іншого твору до розглядуваного жанру фольклоризм не є визначальною рисою, бо він в химерній прозі є специфічним, орієнтованим передусім на створення гумористичного, сміхового ефекту [15, с. 31].

Переконливо звучить теза О. Ковальчука, що стильова константа жанру, його сутність визначається не яскравими художніми атрибутами, а типами естетичних структур, що моделюють характер стосунків героя з оточуючим світом [11, с. 124]. Тому саме форми театральності, які властиві народній обрядовості, побуту, громадському життю, організованому за театральними законами, становлять основу художніх особливостей химерної прози [11, с. 142]. Вона в такий спосіб виявляє тенденцію до змішування родових ознак, продовжуючи традиції барокової культури.

Отже, враховуючи вищесказане, варто акцентувати такі жанрово-стильові ознаки химерних романів: 1) синтез реального і умовно-фантастичного, що виростає з глибин народної творчості і зумовлює умовність ситуацій, образів, характерів; 2) стилістична поліфонія, спричинена особливостями оповідної манери; 3) інтелектуально-філософська наповненість творів; 4) багата мовна стихія.

Не дивлячись на те, що розглядові доміантних рис поезики химерних творів присвячено значну кількість літературознавчих розвідок, стильова поліфонія і сьогодні не дає змогу критикам дійти однастайності в деяких принципових питаннях. Тому вивчення химерного роману триває.

### **Список використаної літератури**

**1. Словник української мови** : академічний тлумачний словник (1970 – 1980) : В 11-ти томах [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sum.in.ua>. **2. Брюховецький В.** Не садами Семіраміди / В. Брюховецький // Дніпро. – 1981. – № 4. – С. 141 – 147.



**3. Важеніна О.** Мовно-стильові особливості химерної прози / О. Важеніна // Лінгвістичні студії : Зб. наук. праць. Випуск 8 / укл. : Анатолій Загнітко (наук.ред.) та ін. – Донецьк : ДонНУ, 2001. – С. 180 – 184. **4. Волинський К.** Уроки майстра : Олександрові Ільченку – 80 / К. Волинський // Літературна Україна. – 1989. – 22 червня. **5. Горнятко-Шумилович А.** Інтерв'ю з Валерієм Шевчуком / А. Горнятко-Шумилович // Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література”. – Львів, 1999. – С. 177 – 183. **6. Горнятко-Шумилович А.** Фольклорна образність „химерної” прози : Типологічні подібності „Лебединої зграї” В. Земляка, „Ірію” В. Дрозда і „Дому на горі” В. Шевчука / А. Горнятко-Шумилович // Українська мова та література. – 2004. – Ч. 15. – С. 11 – 14. **7. Дзюба І.** Рівень довіри : штрихи до портрета Володимира Яворівського / І. Дзюба // Українська мова та література в школі. – 1987. – № 7. – С. 13 – 21. **8. Дончик В.** Через правду життя – до істинної культури : розмова за „круглим столом” / В. Дончик // Прапор. – 1989. – № 8. – С. 167. **9. Ільницький М.** Схожесть несхожего / М. Ільницький // Вопросы литературы. – 1980. – № 11. – С. 36 – 67. **10. Ільницький М.** Від епічності... до епічності / М. Ільницький // Дніпро. – 1981. – № 12. – С. 137 – 147. **11. Ковальчук О. Г.** Український повоєнний роман : Проблеми жанрового розвитку : [навчальний посібник для студентів педуніверситетів спеціальності „Українська мова і література”] / О. Г. Ковальчук. – К. : Вища школа, 1992. – 174с. **12. Козачук Н. В.** Поетика інтелектуальної прози 1960 – 90 рр. : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / Козачук Ніна Володимирівна. – Чернівці, 2007. – 230 с. **13. Кошелівець І.** Дещо про сучасний стан української радянської літератури / І. Кошелівець // Сучасність. – 1975. – Ч. 6 (174). – С. 20 – 36. **14. Кравченко А.** Художня умовність в українській радянській прозі / А. Кравченко. – К. : Наукова думка, 1988. – 126 с. **15. Масенко Л.** Химерна проза як традиційна мовностильова течія української літератури / Л. Т. Масенко // Мовознавство. – 1991. – № 1. – С. 26 – 33. **16. Наєнко М. К.** Історія українського літературознавства / М. К. Наєнко. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2003. – 360 с. **17. Новиченко Л.** Стильові складники багатства сучасної прози / Л. Новиченко // Дніпро. – 1981. – № 7. – С. 135 – 144. **18. Онишко О.** Реальність химерного / О. Онишко // Вітчизна. – 1982. – № 11. – С. 197 – 200. **19. Панченко В.** Реальність розмаїття / В. Панченко // Дніпро. – 1981. – № 6. – С. 137 – 143. **20. Погрібний А.** Мода, новація, закономірність / А. Погрібний // Литературное обозрение. – 1980. – № 2. – С. 24 – 28. **21. Погрібний А.** Сучасний стиль : вдумливість пошуку й підступність моди / А. Погрібний // Вітчизна. – 1984. – № 12. – С. 145 – 153. **22. Саєнко В.** Апокаліптичний звір ізсередини : Поетика збірки „У череві апокаліптичного звіра” / В. Саєнко // Українська мова та література. –

2004. – Ч. 31 – 32. – С. 19 – 28. **23. Стрельбицький М.** Високосний рік роману / М. Стрельбицький // Жовтень. – 1982. – № 1. – С. 105 – 113. **24. Сучасний український роман у контексті світової літератури.** „Круглий стіл” „Вітчизни” // Вітчизна. – 1981. – № 10. – С. 146 – 164.

**Федотенко О. В. Інтерпретація українського химерного роману другої половини ХХ століття в літературознавчому дискурсі: жанрово-стильовий аспект**

Статтю присвячено розгляду жанрово-стильових особливостей українського химерного роману другої половини ХХ століття. Стильовий синкретизм закономірно породив розходження в інтерпретації його головних рис. Автор досліджує, систематизує та узагальнює літературознавчі набутки стосовно цього питання, а також акцентує увагу на причинах оновлення жанру химерного роману в соціалістичну добу, бо ними визначається його жанрово-стильова специфіка.

*Ключові слова:* химерний, химерний роман, жанрово-стильові особливості.

**Федотенко О. В. Інтерпретація українського химерного роману другої половини ХХ століття в літературознавчому дискурсі: жанрово-стильовий аспект**

Статья посвящена рассмотрению жанрово-стилевых особенностей украинского химерного романа второй половины ХХ века. Стилевой синкретизм закономерно породил расхождения в интерпретации его главных черт. Автор исследует, систематизирует и обобщает литературоведческие достижения относительно данного вопроса, а также акцентирует внимание на причинах обновления жанра химерного романа в социалистическую эпоху, поскольку ими определяется его жанрово-стилевая специфика.

*Ключевые слова:* химерный, химерный роман, жанрово-стилевые особенности.

**Fedotenko O. V. Interpretation of the Ukrainian chimeric novel of the second half of XX-th age in the literary criticism: genre-stylistic features**

The article is devoted consideration of genre-stylistic features of the Ukrainian chimeric novel of the second half of XX age. Stylistic syncretism appropriately generated divergence in interpretation of his main traits. The author researches, systematizes and summarizes study of literature achievements in relation to this question, and also accents attention on reasons of update of genre of chimeric novel in the epoch of socialistic realism, as they are determine his genre-stylistic specific.

*Key words:* chimeric, chimeric novel, genre-stylish features.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 811.161.2'42

**І. М. Ходарєва**

### **ТВОРЧІСТЬ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ**

На сьогодні Павло Загребельний залишається одним із найпопулярніших українських письменників ХХ століття, хоча по-справжньому ще не осмислений і не оцінений, незважаючи на велику кількість літературознавчих досліджень, присвячених його творчості.

Мета статті – проаналізувати наявні літературознавчі й літературно-критичні ретроспекції в контексті літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ століть. Для досягнення мети поставлено завдання критичного огляду, осмислення й узагальнення досвіду праць сучасних критиків і літературознавців, в поле зору яких потрапляли твори Павла Загребельного.

У різні часи критиками доробку П. Загребельного виступали: В. Брюгген, З. Голубева, В. Дончик, М. Жулинський, Н. Зборовська, Р. Іваничук, М. Ільницький, О. Логвиненко, Т. Мимрик, Л. Новиченко, І. Осадча, В. Осоцький, М. Павлишин, Н. Санакоєва, Г. Сивокінь, О. Сизоненко, М. Слабошпицький, В. Фащенко, Р. Федорів, Л. Федоровська, В. Чумак, Н. Чухонцева, С. Шаховський, М. Шестопад, А. Шпиталь та інші. Автори прагнули через ідейно-тематичне, проблемно-конфліктне, жанрово-стильове багатство прози письменника розкрити художній метод, простежити еволюцію героїв, показати концепцію людини; проаналізувати образно-символічний словник доробку кінця 80-х – першої половини 90-х років, виділити вдале поєднання романтичної піднесеності та символічно-філософської місткості, визначити жанрові різновиди й модифікації історичних романів. Науковці звертають увагу на проблематику романістики письменника, композиційні, жанрові, стильові особливості його творів (праці З. Голубевої, І. Осадчої, М. Слабошпицького, В. Фащенка, Н. Чухонцевої). Зокрема, В. Фащенко вважає, що „Павла Загребельного особливо приваблюють три сфери людської діяльності: військово-патріотична, державно-історична й виробничо-творча” [1, с. 33].

Один із перших дослідників творчості П. Загребельного – Олександр Сизоненко – у книзі „Мости літературної зрілості” зазначав: „Найбільш привабливою рисою його творів є точність психологічних характеристик, опуклість та предметність зображення, глибоке проникнення у світ героїв” [2, с. 25].

Індивідуальний стиль романіста розкривав О. Кухар-Онишко у статті „Становлення стилю письменника”, яка пізніше ввійшла до монографії „Індивідуальний стиль письменника: генезис, структура, типологія”: „Дуже динамічним є стиль П. Загребельного. Письменник почуває себе впевнено змальовуючи і робітниче середовище, і учених кібернетиків, йому близькі проблеми сучасного села й історія Київської Русі. Кожен раз в іншому стильовому ключі, в іншій тональності веде розповідь” [3, с. 18].

Особливості Київської трилогії П. Загребельного („Диво” (1968), „Первоміст” (1972), „Смерть у Києві” (1973)) відзначив С. Шаховський: „Спільне в мистецькій структурі романів виявляється в монументальності композиції, увазі до інформаційних матеріалів, до позитивного типуажу, вигадливо побудованого сюжету, напруженого мускулястого речення” [4, с. 73].

На думку Л. Федоровської „в історичних романах Загребельного приваблює ... подив перед внутрішньою могутністю людини” [5, с. 93]. Ця думка перегукується з тезою О. Кухара-Онишка: „Павло Загребельний в історичних романах розвиває не стільки оригінальні історичні і мистецькі концепції, скільки концепцію людини, яка крізь віки проносить дух неспокою, творчого пошуку, самовдосконалення” [3, с. 13].

Високо поцінував, хоча й не без зауважень, перший роман письменника „Диво” Л. Новиченко: „Історія – предмет поважний, і Павло Загребельний своїм „Дивом” довів, що загалом він уміє з ним поводитись. У нього – широкі й безнастанно поповнювані знання, увага й смак до подробиць, до промовистих деталей історичного фону, вміння свіжо, по-своєму, часом виключно оригінально прочитати скупі і вже досить затерті в нашому сприйманні „письмена” минулого, нахил до нових, сміливих вирішень тих чи тих істотних питань” [6, с. 523].

Порівнюючи творчість романіста з працями попередників В. Осоцький зазначає: „І роман „Диво” й наступні історичні романи П. Загребельного менш за все нагадують романи-біографії, романи-життєписи історичного діяча, до канонічного типу якого тяжів С. Скляренко. Зовнішня несхожість форми має при цьому своєю основу, яка полягає в критеріях відбору історичного матеріалу, в принципах його осмислення, в нормах авторського відношення до реальних чи вигаданих героїв минулого” [7, с. 161].

Від інших творів письменника критика відрізняє історичний роман „Свпраксія” (1975), зокрема Л. Федоровська вбачає цю різницю у манері письма: „Стиль викладу, не втрачаючи властивої автору

розкутої вільності, став мовби організованіший, ошадливіший в засобах” [5, с. 94].

Аналізуючи жіночий цикл історичних романів П. Загребельного В. Фашенко помічає подібність їх на кількох рівнях: „В обох романах („Євпраксія”, „Роксолана”), збудованих за принципом послідовного розгортання подій (з необхідними ретроспекціями), широко цитуються, коментуються історичні джерела, Коран, східна поезія, усна народна творчість русичів, українців, германців, турків. <...> увагу зосереджено не на приватній долі героїнь, а на психології особистості, взятій у широкому історичному контексті” [8, с. 155 – 156].

Поцінуючи історичні романи П. Загребельного В. Брюгген відзначає, що: „Роман „Роксолана” приваблює не стільки екзотичністю обстановки, скільки художньою монолітністю, яка народилася від щасливого поєднання тонкого чуття історизму, вільного переселення авторської уяви в дані часи, сміливого (а водночас обережно-тактовного) поводження з незвичним, барвистим, примхливим багажем історії. П. Загребельний демонструє нову й високу здатність до художнього перевтілення..., збереження й відновлення в художньому слові картин минулого, аромату епохи, складнощів суспільного розвитку й особистого побуту людей” [9, с. 133].

В. Дончик характеризує „Роксолану” як „роман внутрішньо цілісний, монолітний, тут даються взнаки вибагливі „фільтри” стосовно авторських емоційних і публіцистично-інформаційних захоплень” [10, с. 184].

М. Слабошпицькому належить низка праць у різних виданнях, присвячених постаті П. Загребельного та його ролі в літературному процесі ХХ століття: „Художнє обличчя історії й сучасності. Над шеститомником творів Павла Загребельного”, „Тріумф и трагедія „Роксолани”, „Золота естафета любові”, „3 книги століть, з голосу історії (Історичні романи Павла Загребельного)”, „Голос музи Клію”, „Він – Загребельний, бо він – Загребельний”, „Загребельний – письменник загадковий”, „Історичний дивосвіт Павла Загребельного (Шкіц до портрета)”, „Три варіації на тему Павла Загребельного”, „Тризе, або таємниця творчості”. На думку дослідника, письменник застосував широкий стильовий (жанровий) спектр: „У його прозі, здається, представлено все: авантюрний роман, пригодницький детектив, репортажний роман, біографічний, автобіографічний, роман-розслідування, історичний роман, роман-виховання, традиційний роман характерів, роман сатири, роман-памфлет... – він усе перепробував, подеколи змішуючи жанри, зухвало перекреслюючи їхню непорочну „чистоту”, схрещуючи стильові манери” [11, с. 147]. Аналізуючи художній метод романіста 90-х років, М. Слабошпицький зазначає: „...чи не менш зухвалий експеримент звести в „Тисячолітньому Миколаї” століття і розкидані в них людські долі у єдиний сюжетний клубок,

створивши цільну контамінацію „прози ідей” та „прози характерів” [11, с. 147].

Неоднозначну оцінку критики отримав роман П. Загребельного „Я, Богдан. (Сповідь у славі)” (1983). Закономірну появу у творчому доробку письменника роману про Богдана Хмельницького відзначив Р. Іваничук: „П. Загребельний від першого свого історичного роману „Диво” через „Первоміст”, „Смерть у Києві”, „Євпраксію” та „Роксолану”, напевне з почуттям великої відповідальності (адже треба було сказати нове слово в освоєній темі і з не меншою підготовкою, бо ж Ярослав Мудрий і Роксолана теж показані в нових історичних ракурсах) йшов до Хмельницького, щоб розкрити перед читачем і осмислити не так його баталії, як особистість геніального полководця, який уособив весь народ” [12, с. 113].

Високо поцінуючи творчість П. Загребельного, Р. Федорів вказує на популярність роману „Я, Богдан”, у якому „Хмельницький постає не традиційним амбітним козацьким ватажком, а справжнім будівничим української козацької держави” [13, с. 112].

Акцентуючи увагу на композиційній побудові роману, В. Чумак наголошує на таких особливостях: „Монологічна форма „сповіді” допомогла прозаїку глибше розкрити психологічну і філософську сутність образу Хмельницького, „пропустити” історію народу крізь особистість героя, по-новому висвітлити діалектичні зв'язки історія – видатний її діяч” [14, с. 94].

До недоліків роману М. Жулинський відносить надмірне осучаснення історії, яке на думку критика призводить до певної деформації конкретно-історичних уявлень сучасника про минуле так, як „характер Хмельницького в романі П. Загребельного „Я, Богдан” завдяки монологічності самовираження і „здатності” подивитися аналітично на себе з вершини історії відкрився нам у діалектичній суперечливості значимих проблем тогочасної дійсності й суто душевних його переживань” [15, с. 24].

Не заперечуючи досягнень П. Загребельного в історичному романі „Я, Богдан”, бо „вір безперечно несе ознаки чималої авторської компетентності” М. Павлишин у полемічній статті „Я, Богдан („Сповідь у славі” П. Загребельного)” все ж зазначає, що „для типового читача, який звик до культурних і літературних традицій Заходу,вір виглядатиме надто нудним і повільним. Його стиль і структура віртуозно зманеризовані, але весь його тон урочисто серйозний, без найменшої крихти грайливості, іронії чи самопародії” [16, с. 28 – 35].

Сучасне прочитання історичних романів П. Загребельного здійснено такими дослідниками, як В. Балдинюк, Н. Зборовська, Т. Мимрик, С. Нестерук, О. Проценко, Н. Санакоєва, Р. Семків, В. Сікорська. Зокрема, предметом аналізу були сюжетні лінії та поетика характеротворення в романах Павла Загребельного (Н. Зборовська,

Т. Мимрик); простежено еволюцію етнопсихічної концепції особистості (Н. Санакоєва); досліджено естетичну функцію символів (С. Нестерук).

Здійснивши порівняльний аналіз романів „Ім'я троянди” Умберто Еко та „Смерть у Києві” П. Загребельного Р. Семків доводить, що в текстах письменників наявні „постмодерні концепції „помсти об'єкта”, „смерті істини”, „смерті влади” [17, с. 76].

С. Нестерук належить дисертаційне дослідження „Естетичні функції символів у творчості П. Загребельного”. Як стверджує автор, символ у творах П. Загребельного посідає вагоме місце як один із видів умовно-образного відображення дійсності. Він виступає не тільки зовнішньою оздобою, а й постає уособленням певної суспільно-політичної ідеї, і тому часто символізована реалія гармоніє з багатоплановим підтекстом, органічно витворює цілісну художню колізію [18].

У контексті історичної прози 90-х років ХХ століття О. Проценко розглядає останній історичний роман письменника „Тисячолітній Миколай” (1994). Дослідниця визначає жанр роману як умовно-історичний, твір, у якому документ є елементом додатковим, супровідним. Характеризуючи композицію роману, О. Проценко наголошує на тому, що автор „змалював минуле, ніби зсередини, відкрив приховані пружини подій і фактів, посилив людський фактор суспільного прогресу, водночас прагнучи націлити читача на сприйняття подій минулого з висоти сучасного розуміння історії” [19, с. 8].

В. Сікорська в дисертаційному дослідженні „Художній часопростір в історичних романах П. Загребельного” стверджує, що „художній стиль митця є поліфункціональним, оскільки його манері притаманні риси реалістичного письма, елементи психологічного й романтичного драматизму, ліризму, іронії, сарказму” [20, с. 14]. Виходячи зі співвідношення документа, вимислу і домислу дослідниця виділяє таку жанрову дефініцію романів письменника: історико-пригодницький („Смерть у Києві”), історико-умовний („Первоміст”), історико-романтичний („Євпраксія”, „Роксолана”), історико-філософський („Диво”, „Тисячолітній Миколай”), історико-сповідальний („Я, Богдан”).

На думку В. Балдинюк, „П. Загребельний належить до того типу авторів, які невинно еволюціонують і тематично, і стилістично, переосмислюючи культурні архетипи і символи”. Літературознавець виділяє власне романтичний оповідний модус у творчості письменника, наголошуючи, що „у своїй історичній прозі Загребельний використовує здебільшого традиційні романтичні форми, наприклад, пригодницької прози і романсу, поєднуючи їх з філософсько-культурним коментарем та інтелектуальними параболою” [21, с. 1 – 2].

Найпалкіший прихильник творчого спадку Павла Загребельного, М. Слабошпицький зосереджує увагу дослідників на винятковості обдарування П. Загребельного: „...треба мати лише таку силу таланту, як

у Загребельного, і саме таку винятково широку освіченість, як у нього, щоб зуміти переступити через теорії, схеми, ідеологеми, догми та приписи й творити книжки із загальнолюдським, справді глибоко гуманістичним звучанням, як романи „Диво”, „Тисячолітній Миколай”, „Юлія, або Запрошення до самовбивства” [22, с. 8].

Відтак, оригінальність манери письма П. Загребельного забезпечила його органічне входження до когорти митців „нової хвилі” історичної прози. Власне кажучи, П. Загребельний став одним із провідних митців цього процесу.

Визначальними рисами історичної прози „нової хвилі” в Україні стали поступовий відхід від фактографічності як принципу історичного твору, розважальності й белетристичності як його обов’язкової функції. Натомість висувалася теза про необхідність якісно нового погляду на національну історію крізь „дзеркало” літератури: погляду, що, апелюючи до досвіду минулого, насправді осмислював би сьогодення в усіх суперечностях його здійснення. Такі засади з усією очевидністю вказували на те, що новочасні митці починають тяжіти до історіософської призматики дійсності.

Вихід на українську літературну арену історичної прози нової якості, до якої був причетний і Павло Загребельний – явище цілком закономірне й відбувалося паралельно з трансформацією поглядів на жанр історичного роману у світовій літературі, що були структуровані ідеєю про історію як величину варту всуціль філософського осмислення.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Фащенко В. В.** Герой і слово : Проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х років / Василь Васильович Фащенко. – К. : Дніпро, 1986. – 211 с.
- 2. Сизоненко О.** Мости літературної зрілості / О. Сизоненко. – К. : Рад. письменник, 1974. – 46 с.
- 3. Кухар-Онишко О.** Становлення стилю письменника / О. Кухар-Онишко // Радянське літературознавство. – 1974. – № 7. – С. 13 – 18.
- 4. Шаховський С.** Романи Павла Загребельного / С. Шаховський. – К. : Радянський письменник, 1974. – 175 с.
- 5. Федоровська Л.** Всесвіт у кожному серці / Л. Федоровська // Прапор. – 1976. – № 10. – С. 88 – 95.
- 6. Новиченко Л.** Хто звів семибрамні Фіви / Л. Новиченко // Новиченко Л. Життя як діяння. – К. : Дніпро, 1974. – С. 513 – 531.
- 7. Осоцкий В.** „Дела давно минувших дней” (Киевская Русь в романах Павла Загребельного) / В. Осоцкий // Радуга. – 1980. – № 6. – С. 159 – 176.
- 8. Фащенко В.** Павло Загребельний : Нарис творчості / Василь Васильович Фащенко. – К. : Радянський письменник, 1984. – 207 с.
- 9. Брюгген В.** Настя, Хуррем, Роксолана... / В. Брюгген // Дніпро. – 1981. – № 3. – С. 131 – 135.
- 10. Дончик В.** Зупинені миті : статті, спогади, полеміка. – К. : Радянський письменник, 1989. – 238 с.
- 11. Слабошпицький М.** Тризе, або таємниця творчості / М. Слабошпицький // Київ. – 2004. – № 7 – 8. – С. 147 – 156.
- 12. Іваничук Р.** Минувшину згадують, дбаючи про



майбутнє. Роздуми над романом П. Загребельного „Я, Богдан” / Роман Іваничук // Жовтень. – 1984. – № 1. – С. 112 – 117. **13. Федорів Р.** Історична романістика та національна свідомість / Р. Федорів // Дзвін. – 1996. – № 10 – 12. – С. 109 – 113. **14. Чумак В.** Людина в історії, історія – в людині (образ Хмельницького в романі П. Загребельного „Я, Богдан”) / В. Чумак // Українське літературознавство. – Львів. – 1989. – Вип. 53. – С. 93 – 100. **15. Жулинський М.** Роздуми над української прозою 60 – 80-х років / М. Жулинський // Радянське літературознавство. – 1987. – № 11. – С. 18 – 27. **16. Павлишин М.** Я, Богдан („Сповідь у славі” Павла Загребельного) / М. Павлишин // Сучасність. – 1985. – № 9. – С. 17 – 36. **17. Семків Р.** „Втеча” істини. Умберто Еко, „Ім’я троянди”; Павло Загребельний, „Смерть у Києві” / Р. Семків // Фрагменти : есеї. – К. : Смолоскип, 2001. – С. 70 – 77. **18. Нестерук С.** Естетичні функції символів у творчості Павла Загребельного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / С. Нестерук. – Кіровоград, 2001. – 20 с. **19. Проценко О.** Еволюція історичного роману 90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / О. Проценко – Запоріжжя, 2001. – 18 с. **20. Сікорська В.** Художній часопростір в історичних романах Павла Загребельного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец – 10.01.01 „Українська література” / В. Сікорська – Кіровоград, 2007. – 20 с. **21. Балдинюк В.** Наративні моделі сучасної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец 10.01.06 – „Теорія літератури” / В. Балдинюк – К., 2004. – 20 с. **22. Слабошпицький М.** Три варіації на тему Павла Загребельного / М. Слабошпицький // Дивослово. – 2002. – № 10. – С. 7 – 12.

#### **Ходарєва І. М. Творчість П. Загребельного в контексті сучасного літературного процесу**

У статті проаналізовано наявні літературознавчі й літературно-критичні ретроспекції в контексті літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ століть. Здійснено спробу критичного огляду, осмислення й узагальнення досвіду праць сучасних критиків і літературознавців, в поле зору яких потрапляли твори Павла Загребельного.

*Ключові слова:* творчий доробок, сучасний літературний процес, художня проза, історичний роман.

#### **Ходарева И. Н. Творчество П. Загребельного в контексте современного литературного процесса**

В статье проанализированы существующие литературоведческие и литературно-критические ретроспективы в контексте литературного процесса конца ХХ – начала ХХІ веков. Осуществлена попытка

критического рассмотрения, осмысления и обобщения опыта работ современных критиков и литературоведов, в поле зрения которых попадали произведения Павла Загребельного.

*Ключевые слова:* творческое наследие, современный литературный процесс, художественная проза, исторический роман.

**Khodaryeva I. M. Creation of P. Zahrebelniy in the context of modern literature process**

In this article were analysed modern literature-critical and literary retrospectives in the context of literature process of the end XX – beginning XXI century. Made an attempt of critical review, comprehension and generalisation of the experience the works of modern critics and literers, in which eye got a works of Pavlo Zahrebelniy.

*Key words:* creation works, modern literature process, artistic prose, historical novel.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 – 94.09

**Т. Ю. Черкашина**

**ЛІТЕРАТУРА ОСОБИСТОГО СПОГАДУ  
В СИСТЕМІ СЛОВЕСНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Література особистого спогаду – це сукупність творів, в яких автор розповідає про те, учасником або свідком чого він особисто. Синонімічними термінами, які використовують сучасні українські літературознавці, є „мемуаристика”, „спогадова література”, „література особистого документа”, „автодокументальні твори”, „особистісне письмо” (дивись зокрема наукові роботи О. Галича, М. Федунь, Л. Касян) та ін.

Цей різновид літератури є одним із найчастіше досліджуваних, однак, незважаючи на велику кількість робіт, присвячених проблемам спогадової літератури, ми і сьогодні маємо низку дискусійних питань та термінологічних розбіжностей, про що неодноразово писали науковці (як наприклад, О. Галич, Н. Колошук, А. Цяпа, Г. Шевців та ін.).

Сучасна терміносистема української спогадової літератури досі залишається невиробленою. І в наш час у більшості історико-літературних і теоретичних робіт йде нерозрізнення видових, підвидових

і жанрових назв окремих різновидів літератури особистого спогаду. Зокрема, не враховується те, що терміни „мемуари”, „автобіографія”, „щоденники” можуть не лише позначати сукупність відповідних творів (мемуарних, автобіографічних, щоденникових тощо) й бути абсолютними синонімами до понять „мемуаристика”, „автобіографічна література”, „щоденникова література”, а й виступати назвами самостійних літературних жанрів, що мають свої структурно-типологічні характеристики. Щоб уникнути термінологічної плутанини, ми вважаємо за необхідне використовувати терміни „мемуаристика”, „автобіографіка”, „щоденникова література”, „епістолярій” у значенні „сукупність творів” відповідного напрямку, тобто позначаємо ними видові поняття, а терміни „мемуари”, „автобіографія”, „щоденник”, „лист” вживаємо як назви окремих документальних жанрів.

Складним є питання диференціації літератури як художньої і як документальної, оскільки в цих різновидах словесної творчості існує багато проміжних варіацій, що теж не завжди враховується сучасними дослідниками.

Метою нашої статті є дослідження специфіки вживання термінів на позначення різних видів словесної творчості, що побутують у сучасному українському літературознавстві, та з'ясування місця літератури особистого спогаду в парадигмах художньої і документальної, фікційної і нефікційної літератур.

До XIX століття всі твори про себе й своє життя розглядалися в межах риторики, яка охоплювала всі види літературної творчості, відомої ще з часів античності під назвою *narratio*. Її складові – *historia*, *argumentum* і *fibula* – різнилися між собою ступенем правдивості відображених подій.

Уже в XIX столітті із загальної риторичної науки виокремилися художня література, або белетристика, та історіографія. Як зазначає хорватський дослідник А. Златар: „Історіографія й мемуари (включно з автобіографією) під крилом риторики трактувалися як оповідь про те, що відбулося насправді. Їх спільність з романом полягала в модусі оповіді, а від роману їх відрізняла ступінь справжності / правдоподібності на противагу поняттю можливого / вигаданого, що було властиве роману” [1, с. 35].

Твори про себе й своє життя почали розглядатися в межах історіографії, хоча частина з них була написана з використанням белетристичної техніки письма. Традиція відносити літературу особистого документа до історіографії зберігається і в наш час у роботах істориків.

XIX століття, за висловом А. Златара, „дало пріоритет критерію істини, протиставивши брехню і дійсність, перед критерієм вимислу” [1, с. 35], і саме тоді дослідники заговорили про подальше членування художньої літератури та історіографії на види й підвиди.

Так, у Росії виникає поняття літератури людського документа, під якою розуміли мемуари, спогади, автобіографії та листи. Це поняття протиставляло „справжні людські свідчення” художній, белетризованій літературі й розглядалося в межах історіографії.

У 1897 році в роботі „Питання критики” („Questions de critique”) французького науковця Ф. Брюнетьєра з’являється поняття особистісної літератури („littérature personnelle”), яке зібрало в єдину систему „всі форми, які може брати “оповідь про себе” [2, с. 435], серед яких „різноманітні практики більш або менш ретроспективні (спогади чи щоденник), більш або менш уважні до контексту (мемуари чи автобіографія), більш або менш фікційні (сповідь чи мемуарний роман), більш або менш приватні (епістолярій чи щоденник)” [2, с. 435] тощо. Тим самим, було звернено увагу на проміжне становище (на кордоні белетристики й історіографії) літератури особистого спогаду.

Межа XIX – XX століть була позначена домінуванням естетичного начала в літературі, а отже більшу увагу було приділено белетристиці.

З 1920-х років підсилюється вага невігданих історій з реального життя й дослідники заговорили про те, що за ними майбутнє.

У цей час виникає розподіл літератури на художню й документальну, остання з яких розумілася як сукупність дійсних оповідей про те, що було насправді. Саме до документальної літератури увійшла переважна більшість оповідей про себе й своє життя.

Термін „документальна література, або документалістика” уперше був використаний у 1920-ті роки в окремих літературознавчих роботах радянських науковців на позначення творів, написаних на документальній основі. Як зазначає російська дослідниця документальної літератури О. Местергазі, цей термін поєднав „щоденники, листи, мемуари, записки, записні книжки письменників, тревелог (опис подорожей), біографію, автобіографію, а також іноді нарис та есе, тобто жанри, що існували протягом століть і лише в XX столітті об’єднані поняттям „документальна література” [3, с. 8].

Тривалий час цей термін не мав широко поширення, і лише з 1970-х років він знову увійшов до наукового обігу завдяки низці досліджень радянських літературознавців. Не втрачає своєї актуальності він і в наш час, зокрема він побутує в українському та російському літературознавстві й зустрічається в роботах багатьох дослідників, як-от О. Галича, М. Коцюбинської, Л. Оляндер, Н. Колошук, Н. Ігнатів, О. Скарніної, І. Савенко, О. Местергазі та ін.

Словникові та енциклопедичні визначення цього поняття, за висловом Н. Колошук, „викликають більше запитань, ніж дають відповідей” [4, с. 217]. Так, згідно з визначенням „Української літературної енциклопедії”, „документальна література, або документалістика – твори художньо-публіцистичних, науково-художніх і художньо-документальних жанрів, в основу яких покладено

документальні матеріали, подані повністю або частково чи відтворені у вигляді вільного викладу” [5, с. 85], однак автор статті виключає з кола документальних жанрів мемуари й автобіографії, хоча, як відомо, вони теж використовують документ у своїй структурі.

Ю. Ковалів визначає документальну літературу як „художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нариси, нотатки, хроніка, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел” [6, с. 294]. На думку дослідника, документальні жанри „різняються від історичних жанрів, хронік, літописів, діаріюшів, щоденників способом використання документальної бази, що, не зазнаючи типізації та вимислів, закладає структурні підвалини твору, зосереджується на аналізі відповідно фіксованого матеріалу, що іноді komponується на засадах зіставлення й монтажу” [6, с. 294]. При цьому автор не пояснює, які жанри слід зараховувати до документальних, а які до історичних, і чому діаріюші й щоденники виключено з поняття „документальна література”, бо, як відомо, у них теж немає типізації й вимислу.

Більш точним є визначення українського науковця О. Галича, згідно з яким, документалістика – це література, „що базується на реальних історичних документах та фактах і охоплює три найважливіших напрямки: мемуаристику, художню біографію та письменницьку публіцистику” [7, с. 20].

Схоже визначення подає й російська дослідниця О. Местергазі, автор експериментальної енциклопедії „Література нон-фікшн / non-fiction”, згідно з якою „документальна література (документалістика) – прозові твори, в яких художня реальність створюється на основі документальних фактів” [3, с. 8], а отже до царини документальної літератури входять „чисті (первинні) – лист, хроніка, сповідь, щоденник, записник, автобіографія, біографія, мемуари (спогади) – та складні (вторинні) документальні жанри – травелог (опис подорожей), невігдане оповідання, документальна повість, документальний роман” [3, с. 17], межі яких є часто доволі розмитими, внаслідок чого „чисті жанри можуть бути достатньо складними за внутрішньою структурою” [3, с. 17], а „формально документальні жанри в дійсності часто стають псевдодокументальними” [3, с. 17].

Сучасна документальна література, до якої увійшла більша частина текстів літератури особистого спогаду, – це складне багаторівневе утворення, яке й сьогодні доволі неоднозначно сприймається науковцями. Ми і сьогодні не маємо єдиного загальноживаного терміна на позначення сукупності дійсних історій про те, що було насправді, через це й досі в різних літературознавчих системах побутує низка схожих, але не завжди тотожних, за смисловим навантаженням термінів.

Термін „література факту”, як синонім до терміну „документальна література, або документалістика”, активно використовується в більшості

слов'янських літературознавств (зокрема, польському, чеському, словацькому, хорватському, словенському та ін.), зустрічається він і в працях сучасних російських і українських дослідників, як-от О. Местергазі, Н. Копистянської, Н. Колошук, Г. Шевців, О. Скаріної, І. Савенко та ін.

Цей термін був уведений до наукового обігу в 1929 році представниками „Лівого фронту мистецтва” (ЛЕФ) на позначення сукупності творів, які „художньо перетворюють дійсність на основі декларованої прихильності документальному фактові” [3, с. 38]. На їх думку, „література факту – це: нарис і науково-художня, тобто майстерна, монографія; газета й фактомонтаж; газетний та журнальний фельетон (він теж має багато видів); біографія (робота на конкретній людині); мемуари; автобіографія й людський документ; есе; щоденник; звіт про засідання суду, разом із суспільною боротьбою навколо процесу; опис подорожей та історичні екскурси; запис зборів і мітинга, де бурхливо перехрещуються інтереси соціальних угруповань, класів, осіб; вичерпна кореспонденція з місця; памфлет, пародія, сатира; і т. д., і т. ін.” [3, с. 38 – 39]. Первісне визначення поняття „література факту”, згідно з ідеями російського формалізму, передбачало відмову від белетристичних жанрів на користь фактографії, й надавало пріоритет документальним і публіцистичним жанрам. Зустрічається цей термін і в більш пізніх роботах закордонних дослідників, зокрема в розвідках Р. Вебера, В. Р. Вінтероуда, Л. Хоук, А. Хутнікевіча, М. Чермінської, М. Медарич та ін.

У сучасному розумінні цей термін є синонімічним до терміну „документальна література, або документалістика” і вживається на позначення сукупності невігаданих творів, побудованих на дійсних подіях, які можна перевірити за реально існуючими документальними свідоцтвами.

У небагатьох дослідженнях (як-от у розвідках М. Михеєва, О. Местергазі, М. Варикаши та ін.) можна зустріти термін „фактографія”, який можна визначити як „опис фактів без їхнього аналізу й узагальнення” [8, с. 8]. Дослідники віднесли до неї „сухі записи й нотатки митців – усе те, що не має художньої вартості” [8, с. 8]. На думку російського дослідника М. Михеєва, фактографічні тексти особистого характеру – це „ще не література, хіба що початкова її форма” [9], тому в сучасному розумінні цього терміну, фактографічними вважаються анкети, тести, офіційно-ділові автобіографії, розписки, протоколи допитів, нотаріальні папери й і т. ін., тобто ті тексти літератури особистого спогаду, які не мають вимислу й домислу, проте є документальними джерелами.

Термін „художньо-документальна література / проза” використовують О. Местергазі, А. Тоне, Т. Гажа, О. Скаріна, І. Савенко, М. Варикаша), синонімічним до нього є термін „документально-художня література / проза” (у працях В. Федорова, О. Скаріної, Н. Момот та ін.).

Цей термін виник після другої світової війни в радянському літературознавстві, і як зазначає О. Местергазі: „Спочатку художньо-документальною прозою називали мемуари, щоденники й записні книжки письменників та інших авторів, чиї твори були цінними і в плані фактографічному, і в плані естетичному. Пізніше цим же терміном позначали твори, автори яких у художній формі описували реальні події, називаючи справжні імена всіх дійових осіб, та вводили до текстової канви дійсні документи” [3, с. 42], тобто йшлося про органічний синтез художньої й документальної літератури.

На сучасному етапі, на нашу думку, до художньо-документальної прози слід відносити твори, написані на документальній основі з використанням белетристичних технік письма, у цьому розумінні йдеться, зокрема, про нефікційну белетристику, представлену біографічними / мемуарними / автобіографічними романами, повістями, оповіданнями і т. ін.

У західних літературознавствах традиційним є поділ літератури на фікційну („fiction”) та нефікційну („non fiction”), який отримав значного поширення з 1970-х років.

У цей час в англomовній термінологічній системі з’являється термін „література non fiction” („literary non fiction”), у франкомовних літературознавствах виникають терміни „нефікційна література” („littérature non fictionnelle”), „нефікційне письмо” („écrit non fictionnel”), „фактуальна оповідь” („récit factuel”) та ін.

Термін „література non fiction” (англ., амер. „literary non fiction”, фр. „littérature non fictionnelle”, „écrit non fictionnel”, ісп. „literatura de no ficción”) побутує з 1970-х років і позначає будь-який невигаданий твір. Він включає в себе широкий спектр творів – від суто наукових розвідок, енциклопедій, довідників, технічних інструкцій, фотографій, мап, кулінарних рецептів і т. ін. до високохудожніх документальних полотен, представлених нефікційними мемуарами, автобіографіями, щоденниками, листами, подорожніми нарисами та ін. Деякі дослідники, як-от Р. Л. Рут та М. Стейнберг, навіть називають нефікційне письмо „четвертим родом” літератури, поряд з прозою, поезією та драмою [10; 11]. Термін „література non-fiction” зустрічається, здебільшого, в англomовних та іспаномовних розвідках, як наприклад: Л. Гаткінд, Р. Л. Рут, М. Стейнберг, Р. Вінтермейер, Е. Ортелс Монтон та ін.

Останнім часом все активніше він входить до російської та української терміносистеми, так, цей термін застосовують у своїх дослідженнях О. Местергазі, М. Баліна, А. Чудаков, О. Галич, О. Скнаріна, І. Савенко, Н. Колошук, М. Варикаша, Н. Мажара, Н. Іванова та ін.

Синонімічними до нього виступають терміни „нефіктивна література” (зокрема в роботах М. Варикаши), „нефікційна література / проза / письмо” (у дослідженнях А. Лазерра, М. Бойер-Вейнманн,

П.-Л. Вейанкура, Т. Гаврилів, Н. Колошук та ін.), „небелетристична література” (Н. Колошук, Н. Іванова та ін.) тощо.

У нашому дослідженні під поняттям „нефіктивна, або нефікційна література” ми розуміємо фактографічні, власне документальні й художньо-документальні твори, в яких ступінь достовірності описаних подій, що мали місце насправді, переважає над ступенем вигадки й домислу. Поняття „небелетристична література”, на нашу думку, охоплює комплекс фактографічних і власне документальних текстів, які написані без використання белетристичних технік письма, а отже терміни „нефіктивна, або нефікційна література” та „небелетристична література” не можуть використовуватися як абсолютні синоніми.

Франкомовні літературознавства як аналог англomовному терміну „література non-fiction” застосовують термін Ж. Женетта „фактуальна оповідь” („*récit factuel*”), уведений до наукового обігу в 1991 році як опозиційний до терміну „фікційна оповідь” („*récit fictionnel*”) [12]. Як пише Ж. Женетт, у фактуальній оповіді „автор несе повну відповідальність за твердження у своїй оповіді” [13, с. 398], а отже на першому місці має бути реальне відображення дійсних подій. Тим самим, за висловом М. Бойер-Вейнманн, фактуальна оповідь залишається „поза полем літературності” [14, с. 12], оскільки так само, як і у фактографії, виключається можливість вигадки. За Ж. Женеттом, дискурс фактуальної оповіді складають „історичні твори, біографія, особистий щоденник, замітка в газеті, поліцейський протокол, юридичне *pagatio*, побутові плітки та інші форми того, що Малларме називав „загальним репортажем” [13, с. 387], тобто, так само, як і у випадку з термінами „література факту” й „література non fiction”, йдеться про широку групу текстів, побудованих без участі вигадки. На сучасному етапі цей термін використовують у своїх дослідженнях Р. Вінтермейер, Ж.-Л. Жаннелль, Е. Кохлер та ін.

Існують також спроби віднести літературу особистого спогаду до масової, або паралітератури. Однак це є доречним лише щодо частини спогадових творів, тому що переважна більшість цих творів має художньо-естетичну цінність.

Таким чином, якщо звернутися до корпусу текстів про себе й своє життя, то вони представлені в обох видах словесної творчості – художньої й документальної, включно із проміжними варіаціями. На нашу думку, до рангу художньої літератури слід відносити фікційні твори, що репрезентують уявне життя уявних персонажів (вигадані мемуари, автобіографії, щоденники, епістолярій і т. ін.) та псевдомемуарні, псевдоавтобіографічні, псевдощоденникові й т. ін. твори, які побудовані з частковим уведенням дійсних подій і фактів з життя реальних людей до вигаданого сюжету (антимемуари, автофікційні твори та ін.). До царини документальної літератури, на нашу думку, треба зараховувати нефікційні (фактографічні тексти та власне документальні мемуари, автобіографії, щоденники, листи й т. ін.) й



фікційні (останні більш відомі як художня документалістика, або документально-художня проза) твори, побудовані на реальних подіях і фактах з різним ступенем белетризації оповіді (з відсутністю вигадки в фактографічних текстах, з мінімальним ступенем художності у власне документалістиці й з максимальною белетризацією в художньо-документальній прозі).

Звертаючись до дихотомії фікційне – нефікційне письмо, слід зауважити, що література особистого спогаду лише частково входить до нефікційної (або фактуальної за термінологією Ж. Женетта) літератури. У даному випадку йдеться тільки про ті спогадові твори, які пишуться з відсутністю або невеликим відсотком вимислу й домислу, наявність яких пов'язана, перш за все, з особливостями людської пам'яті (щось забулося, щось переплуталося, щось свідомо дещо трансформувалося й т. ін.). При цьому спогадова белетристика, так само як і автофікційні твори, є частиною художньої літератури через великий відсоток вимислу й белетризації.

Наше дослідження даної проблематики не є вичерпним і її подальший розгляд допоможе краще осягнути сутність літератури особистого спогаду.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Златар А.** Автобіографія глазами исследователей средневековья / А. Златар // Автоинтерпретация : [сборник статей] / под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998. – С. 33 – 54.
- 2. Le Dictionnaire du Littéraire / Publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala.** – Paris : Presse Universitaire de France, 2002. – 634 p.
- 3. Местергази Е. Г.** Литература нон-фикшн / non-fiction : экспериментальная энциклопедия : русская версия / Е. Г. Местергази. – М. : Совпадение, 2007. – 325 с.
- 4. Колошук Н.** Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурного процесу сучасності : українська ситуація / Н. Колошук // Питання літературознавства : науковий збірник. – Чернівці : Рута, 2009. – Вип. 78. – С. 215 – 223.
- 5. Морозова Е. Ф.** Документальна література / Е. Ф. Морозова // Українська літературна енциклопедія : в 5 т. / редкол. : І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К. : „Українська Радянська Енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2 : Д – К. – С. 85.
- 6. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів.** – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с.
- 7. Галич О. А.** Жанрова система документальної літератури / О. А. Галич // Документалістика на порозі ХХІ століття : проблеми теорії та історії. – Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 18 – 19 вересня 2003 р. – Луганськ : Знання, 2003. – С. 19 – 36.
- 8. Варикаша М. М.** Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец.

- 10.01.06 – „Теорія літератури” / М. М. Варикаша. – К., 2009. – 22 с.
- 9. Михеев М.** Дневник в России XIX – XX века – эго-текст, или пред-текст : [монография] [Электронный ресурс] / М. Михеев // Режим доступа : <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm>.
- 10. Root R. L.** The Nonfictionist’s guide : on reading and writing creative nonfiction / R. L. Root. – Lanham : Rowman and Littlefield, 2008. – 223 p.
- 11. The fourth genre : Contemporary writers of / on creative nonfiction /** ed. by R. L. Root and M. Steinberg. – 6th ed. – New-York : Longman Publishers, 2011. – 464 p.
- 12. Genette G.** Fiction et diction / G. Genette. – Paris : Seuil, 1991. – 150 p.
- 13. Женетт Ж.** Фигуры : работы по поэтике : в 2-х т. / Ж. Женетт; общ. ред. и вст. ст. С. Зенкина, пер. с фр. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.
- 14. Boyer-Weinmann M.** La relation biographique : enjeux contemporains / M. Boyer-Weinmann. – Seyssel : Champ Vallon, 2005. – 488 p.

**Черкашина Т. Ю. Література особистого спогаду в системі словесної творчості**

У статті розглядається література особистого спогаду в парадигмах художньої і документальної, фікційної і нефікційної літератур, розглядаються терміни на позначення сукупності творів про те, учасником або свідком чого автор був особисто. Автор статті досліджує історію виникнення й специфіку сучасного вживання термінів „документальна література, або документалістика”, „література факту”, „художньо-документальна література”, „література non fiction”, „фактуальна оповідь” та ін.

*Ключові слова:* література особистого спогаду, документальна література, література non-fiction, фікційне письмо, нефікційне письмо.

**Черкашина Т. Ю. Література личного воспоминания в системе словесного творчества**

В статье рассматривается литература личного воспоминания в парадигмах художественной и документальной, фикциональной и нефикциональной литератур, рассматриваются термины для обозначения совокупности произведений про то, участником или свидетелем чего автор был лично. Автор статьи исследует историю возникновения и специфику современного употребления терминов „документальная литература, или документалистика”, „литература факта”, „художественно-документальная литература”, „литература non fiction”, „фактуальное повествование” и др.

*Ключевые слова:* литература личного воспоминания, документальная литература, литература non-fiction, фикциональное письмо, нефикциональное письмо.

**Cherkashyna T. Y. The self writing in literary system**

The article is devoted to the study to the self writing in the paradigm of the belletristic and documentary, the fictional and non fictional literatures. The terms to the designation of the corpus of works about that, by a participant or witness what an author was personally, are examined too. The author of the article analyzed the history of origin and specific of the modern use of terms „the documentary literature”, „the literature of fact”, „the creative documentary literature”, „the non fictional literature”, „the factual writing” and other.

*Key words:* self writing, documentary literature, non fictional literature, fictional writing, non fictional writing.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 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 – 34.09

Л. П. Будівська

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ КНЯЗЯ ІГОРЯ  
ГНАТОМ ХОТКЕВИЧЕМ У ДРАМІ „О ПОЛКУ ІГОРЕВИМ”**

Тема героїчної минувшини в кожній національній літературі є фондовим масивом історичної пам'яті, що визначає міцність менталітету нації. Для української літератури – це особливий інформаційний пласт. Ефективність розкриття цієї теми завжди залежала від кута зору письменника, від міри філософичності підняття проблеми, від здатності автора співвіднести та інтерпретувати історичні та фольклорні факти в контексті героїчної минувшини, визначити характерне, типове. Героїчне минуле стало основним об'єктом художнього зображення слобожанина Гната Хоткевича: у давнині він шукав коріння духовності, культурні традиції народу, його життя.

Дослідженням літературної спадщини Г. Хоткевича займалися Ф. Погребенник, Д. Нитченко, О. Білецький, Н. Шумило, П. Будівський, проте з урахуванням здобутків сучасного літературознавства постала нагальна потреба нової інтерпретації творчості письменника, зокрема досі є малодослідженою його драматургічна спадщина, внесок у розвиток українського театрального мистецтва був розглянутий у праці Я. Партоли (Х., 2003).

Пам'ятка літератури Київської Русі „Слово о полку Ігоревім” неодноразово бралася за основу українськими авторами для створення нових і цікавих інтерпретацій. По-своєму сюжет, тематику і проблематику повісті у різні часи висвітлювали М. Максимович, Панас Мирний, М. Рильський, П. Тичина, О. Коваленко та ін.[1]. У 1926 році до відображення походу Новгород-Сіверського князя Ігоря з військом на половців звернувся і Гнат Хоткевич у своїй п'єсі „О полку Ігоревім”. Через своє художнє слово він продемонстрував читачеві принципово нове, абсолютно інше бачення образу головного героя. У творі письменник досліджує сутність людської природи князя, її витоки, глибинність, випробовуючи не тільки владою й багатством, але й любов'ю, добротою та порядністю.

Метою роботи є висвітлення інтерпретації образу князя Ігоря у драмі „О полку Ігоревім” Гната Хоткевича; своєрідність зображення відомих історичних подій та їх втілення на сцені.

Драма Г. Хоткевича „О полку Ігоревім” є переспівом знаменитої пам’ятки XII століття. Автор п’єси перш за все аматор історичної старовини. Його твір – складна мозаїка зі „Слова о полку Ігоревім”, літописних оповідань, казань і повчань, пам’яток давньої літератури, знаної драматургом не гірше спеціаліста. Зі смаком і запалом художник-реставратор відтворив яскраву картину життя, соціальних взаємин, думок і почуттів XII століття з бенкетами, княжими війнами й суперечками, з боярами і дружинниками, з гусярами й мешканцями нетрів лісових, чаклунами, з барвистою народною юрбою, яка ніколи ще не відіграла такої значної ролі в історичній українській п’єсі. Яскраво подана протилежність інтересів володарів і підвладних: себелюбство, марнославство перших, а поруч – забитість, темнота, убогість простого люду [2, с. 2].

Історизм драми Хоткевича „О полку Ігоревім” підтверджують документальні факти невдалого походу Ігоря на половців. Зокрема історик І. П. Крип’якевич у своїй „Історії України” зазначає: „Святослав приготував новий похід, але його випередили молоді” – Ігор Святославович, його брат Всеволод та інші. Але цей похід, невідготовлений як слід, із малими силами, скінчився поразкою князів. І боротьба з половцями, якій Святослав хотів надати характеру систематичної офензиви (наступу), розбилася на ряд дрібних степових наскоків, метою яких був „сайгат”, тріумфальна здобич, і погоня за славою. Це були часи індивідуального героїзму, коли відзначилися оспівані „Словом о полку Ігоревім” славні вояки – під трубами повивані, під шоломами колихані, кінцем коп’я годовані” [3, с. 73].

Історичний матеріал письменник поєднав із народно-фольклорними джерелами і на цьому ґрунті вибудував самобутній драматичний твір, сповнений справжньою поезією, глибокими думками, спрямованими в нашу сучасність. В історико-соціальну тканину п’єси органічно вливаються психологічні елементи. Спосіб зображення, ракурс авторського бачення наших предків – виразно-поетичний, романтично-піднесений, але надійно опертий на реальну життєву основу. З огляду на драматургічний рід твору й специфіки його подальшого відтворення на сцені вдалою знахідкою Хоткевича є сцена зустрічі Ярославни з дідом Волхвом. Даний епізод п’єси дозволив авторові не тільки своєрідно відтворити масові за кількістю дійових осіб сцени битви війська князя Ігоря з половцями, але привнести до п’єси певний язичницький, таємничий, казково-фантастичний характер.

Гнат Хоткевич у постаті князя Ігоря не шукав чогось незвичайного. Перед нами типовий князь свого часу з позитивними і негативними рисами. Не ідеалізуючи Ігоря, автор зображує його з любов’ю і симпатією. Князь – це перш за все чесний, хоробрий воїн,

самовідданий патріот своєї батьківщини. Чи не найпомітнішою рисою його характеру є відвага, яка настільки нестримна, що переходить у нерозважливість. Він сповнений бойового духу, прагнення здобути славу у збройній боротьбі з половцями: „Того ради не даваймо, браття, мечу нашому спокою, а сумцям дрімання, а твердо поставимо ногу свою на виях половецьких. І буде нам честь і слава до віка віків. І бояни в піснях воспоють і в гусях продзвенять” [4, с. 12 – 13]. В ім'я воїнської слави і честі князь готовий пожертвувати життям і не зупинятися перед небезпекою, що загрожує його війську: „Святослав ходив з половцями битися, на Переяслав поглядаючи, – чекав, що хани самі до нього на побиття прийдуть. А ми в їх землю підемо і самих їх будемо бити! І жінок полонимо і дітей! А й за Дін підемо на них і до кінця виб'ємо. У луку моря підемо по них і до Тмутороканя – а візьмемо до кінця свою славу і честь і землю дідів під себе” [4, с. 13].

Зовнішні обставини не можуть примусити Ігоря змінити рішення. Своєрідним у творі є те, що Гнат Хоткевич із самого початку наголошує, що князь Ігор – поширювач християнської віри на Русі. Тому віщий сон Ярославни – язичниці, що передрікав біду й невдалий похід, не зупинив завзятого князя, адже: „як то можна коня не всівши, вспять ся повернути? Та то ж чести моєї вічне угнушення!..” [4, с. 22]. Наступне затемнення сонця, що також віщувало поганий кінець походу, виття і крик степових звірів з птахами також не змогли завернути князя-християнина назад. Він іде наперекір застереженням і віщуванням природи, здоровому глуздові, думаючи, що повернення без битви запламує його лицарську честь, служитиме приводом для обвинувачення у боягузстві: „Як же можна мені назад? Та засміють же мя і брати, і Ростиславичі, а від Святослава й походу не буде... „То вже воїн”, – сказали б. – „Не токма що стріл половецьких – жінчиної сльози убоявся”... Уб'ють? Ну... Що ж ... Божа воля. Мужеська смерть славна есть” [4, с. 22 – 23].

Але поряд з нерозважливою сміливістю, бажанням слави і багатства Гнат Хоткевич показує нам Ігоря як дбайливого господаря своєї вотчини. Перед походом він наказує посадникові Ларивону: „Людям лиха не твори, ні налогів, і тивунам накажи, нехай блюдуть смердів” [4, с. 25]. Навіть їстівні припаси князь не хоче брати від народу: „В полі станемо, там і риби, і птиць воям. Навіщо тут горожан ограблю вати?” [4, с. 26].

Привертає увагу й ніжне, лагідне ставлення Ігоря до Ярославни, його палке кохання та відданість. Дуже жаль було князеві залишати кохану жінку, у нього серце розривалося від її плачу й прохань відмінити похід. Але наскільки сильні в нього почуття до дружини, настільки ж сильне в нього бажання довести, що він теж, як і старші князі, здатний „напоїти вином” половців.

У Хоткевича Ігор не тільки люблячий чоловік, гарний господар, відважний воїн, але й добрий полководець, який стежить за ходом усієї битви. Коли його брат Всеволод опинився в оточенні, він, наражаючи

своє життя на небезпеку, особисто намагається завернути втікаючих воїнів йому на допомогу: „А тут Ковуї змішалися і побігши, а Ігор князь, хочачи їх вернути, погнав конем по них, знявши шолом, щоб пізнали його та вернулися” [4, с. 54].

Автор співчуває своєму героєві, коли подає щирий і зворушливий монолог князя Ігоря в полоні, зачернений до Бога і сповнений невимовної мольби і каяття. Відбувається еволюція свідомості князя: він зрозумів, якої помилки припустився, пішовши на половців один, не порадившись із старшими князями. Ігор страждає від усвідомлення того, що, засліплений славою, погубив багатьох людей, спричинив жорстоке кровопролиття, і тому благає Бога послати йому смерть, хоче спокутувати свій гріх і прийняти кару лише самому: „Господи, господи, господи... Согрешив багато разів перед тобою, Христом моїм, багато убивства і кровопролиття сотворив на землі християнській, не пощадивши губити душ і життя... кільки зла взяли від мене безвинні християни? Батьки відлучаємі від родженій своїх, брат від брата, друг від друга свого, і жінки від подружій своїх... І старці поривані, юноші моті й немилостиві рани понесли, мужі пересікаємі й розсікаємі, а жінки оскверняємі... І то все сотворив я, я...( Ридає, ридає). Господи, господи... Недостойно ми єсть жити. Пошли мені смерть, господи, боже мій... Не милуй мене, боже. Карай карою лютою, – але мене, мене самого, а тих увільни – нехай я сам покую вину перед тобою, нехай я сам терплю й мучуся.(Знову упав лицем і затих)” [4, с. 74].

Не хоче Ігор пристати на пропозицію бояр, які разом з ним потрапили до полону, тікати на Русь, адже це нечесно й не шляхетно для князя. Але бояри переконують його, що він перш за все потрібен Русі й людям, що залишилися там на поталу половцям: „високу мисль і неугодну господеві держиш у собі, княже. Мученичий вінець на себе силою притягти хочеш, але тим тобі царства божого не здобути і людського благословення. Про нас немовби думаєш, а проте чому ж не розгадаєш – кільки ж то нас тут, а кільки там, на Русі, тисяч людей. Тисячі рільників кидають рільню свою, бортники поли свої, рибарі сіті свої, й кушнірі, й шевці, і всі інші роботи свої. Через кого ж то? Через тебе, через тебе! Бо ти ж князь еси, пасеш богом поручене тобі стадо – чому ж не встеріг еси? Кому відповідь твоя буде? Богові.. Бог питає...” [4, с. 75].

Гнатові Хоткевичу вдалося чітко й переконливо у своїй драмі показати причину одноосібної втечі князя Ігоря з полону без сина та інших русичів. Жорстко, але справедливо пролунали для князя слова бояр, які заставили Ігоря згадати, що він не стільки людина, яка може помилятися, страждати й смиренно приймати покарання, але в першу чергу державний діяч, який зобов'язаний думати про своїх підлеглих не зважаючи на жодні обставини: „Трудне відводши, легке вибираючи. Ми хочемо князя землі дати. Оборонитися. Подумай тільки о тім – хто Руської землі хранитель?.. Поглянь тільки, що тепер робиться на Україні.

Чи не відаєш, як стогне вона від Гзи і Кончакова находження. Подумати тільки – серце кровію обливається. Города попалені, села з землею зрівняні, жінки ображені, дівчата в полон взяті на пониження поганим. І то все через тебе, через тебе... А ти, мученика показуючи, легкого вінця дійти хочеш. Що тобі полон? Не служать хіба тобі половці і своїх слуг п'ять? Не їдиш хіба, де хочеш, і яструбом ловляючи, і кого коня хотя посилаючи? Ото мені полон! І тим хочеш спастися? Паскудник еси, а не мученик... Неугоджна богові мисль твоя і діяння твоє гнусне..." [4, с. 76]. Слушними і мудрими були докази. Князь Ігор за допомогою половчанина Овлура, який „охотою своєю йде, не хотючи бовванам ідоложерти” [4, с. 76] тікає з полону до Києва.

І все ж ставлення автора до князя двоїсте: він не тільки схвалює, а й засуджує його. Г. Хоткевич вважає великою помилкою те, що Ігор вступив у похід непогоджено з іншими князями. Жорстока поразка – це розплата за марнославство, егоїзм і нерозважливість. Прагнення здобути славу для себе призвело до того, що головний герой пересів з князівського сідла у сідло рабське і загубив багато руського добра на дні Каяли:

„– Тмутороканя-града пошукати ходив.

– Знайшов: з сідла золотого в сідло невільниче висівши” [4, с. 60].

У стражданнях руського народу, завданих половцями, є частка провини Ігоря. Але те негативне, яке властиве князеві, є не стільки особливостями його характеру, скільки вадами князівського середовища, у якому панували розбрат, індивідуалістична обмеженість, дрібно феодальний анархізм. Пророче про це каже Старий: „Во вся віки! Душі вже такі наші – малі, себелюбня, себе хвальні, нерозумні. Поспитай князя якого-будь – чому зло твориш? Ні один не скаже: „зло творю”, тільки „добро” мовить, „не люблю неправди”, скаже... І справді, його послухати – за правду ніби йде він. Але не єсть то правда і не правди взискуючи вони суть. На правду ніби дивиться, а істину топче. Правда не ворожнечею кована, а прощенням. І не єсть то у нас правди шукання, але єсть правдою оправдання наготи духа свого. І перебує так до кінця віків. Князі перейдуть і княжества границі погублять свої – тільки ворожнеча не вмере. І в онуках наших не заспить і в правнуках дасть ся збудити. І як половці б'ють нас сьогодні, так і будуть бити вороги і нині, і присно, і во віки віків, амінь!” [4, с. 60 – 61]. Такі слова надають образів Ігоря глибшого, узагальнюючого значення: розкриваються кращі й гірші сторони людей тієї епохи.

Історичне мислення й поетична фантазія Гната Хоткевича органічно переплелися в п'єсі „О полку Ігоревім”. Даний твір багатий на достовірні реалії, життєву конкретику й поетичний вимисел. Своєрідність інтерпретації образу князя Ігоря полягає в наближеності його до читача ХХ та ХХІ століття. Ті особистісні проблеми вибору героя між гуманністю і жорстокістю, жертвністю та марнославством, егоїзмом та обов'язком перед іншими є актуальними в наш час.



Виховний потенціал пам'ятки Київської Русі, що полягає в заклик до єдності всіх слов'янських племен проти спільного ворога й засудженні князівських міжусобиць, з успіхом реалізовано в творі образом головного героя.

Отже, героїчне минуле України стало об'єктом драматургічного доробку Гната Хоткевича. У своєму творі автор творчо інтерпретував фольклорні та історичні джерела, як драматург-новатор своєрідно використовував масові сцени, фольклорно-етнографічні сцени, картини видінь і пророцтв. У подальшому нами планується розгляд драматичної творчості письменника в контексті із українською модерною драмою початку ХХ століття, світовою драматургією. Творчість Гната Хоткевича потребує подальших наукових пошуків та потрактувань.

### **Список використаної літератури**

**1. Слово** о плъку Игоревъ та його поетичні переклади і переспіви [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litopys.org.ua/slovo67/sl.htm>. **2. Білецький О.** Новини драматичної літератури (Гнат Хоткевич і його п'єса „О полку Игоревім”) / О. Білецький // Нове мистецтво. – 1926. – № 17. – С. 2 – 4. **3. Хоткевич Г.** О полку Игоревім : історична п'єса на 7 картин / Г. Хоткевич. – Харків : Рух, 1926. – 95 с. **4. Крип'якевич І. П.** Історія України (від історичних часів до 1914 р.) / І. П. Крип'якевич. – Львів : Світ, 1992. – 555 с.

### **Будівська Л. П. Інтерпретація образу князя Ігоря Гнатом Хоткевичем у драмі „О полку Игоревім”**

У статті висвітлюється інтерпретація образу князя Ігоря у драмі „О полку Игоревім” Гната Хоткевича; своєрідність зображення відомих історичних подій та їх втілення на сцені. Зазначено, що особистісні проблеми вибору героя між гуманністю і жорстокістю, жертвністю та марнославством, егоїзмом та обов'язком перед іншими є актуальними в наш час. Зроблено висновок про те, що виховний потенціал аналізованої пам'ятки Київської Русі, що полягає в заклик до єдності всіх слов'янських племен проти спільного ворога й засудженні князівських міжусобиць, з успіхом реалізовано в творі образом головного героя.

*Ключові слова:* фольклорні та історичні джерела, інтерпретація, історична драма.

### **Будивская Л. П. Интерпретация образа князя Игоря Игнатом Хоткевичем в драме „О полку Игореве”**

В статье отражена интерпретация образа князя Игоря в драме „О полку Игореве” Гната Хоткевича; определяется специфика изображения известных исторических событий и их постановка на сцене. Отмечено, что личностные проблемы выбора главного героя между гуманностью и жестокостью, жертвенностью и тщеславием, эгоизмом и обязательствами перед другими остаются актуальными и в наше время.

Сделан вывод, что воспитательный потенциал анализируемой повести, написанной в эпоху Киевской Руси, который состоит в призыве к единению всех славянских племен против общего врага и осуждении княжеских междоусобиц, с успехом реализован в произведении образом главного героя.

*Ключевые слова:* фольклорные и исторические источники, интерпретация, историческая драма.

**Budiuvs'ka L. P. Image Interpretation of Prince Igor in Gnat Khotkevich's drama „Lay of Igor's Campaign”**

The article deals with the interpretation of the image of Prince Igor in Gnat Khotkevich's drama „Lay of Igor's Campaign” and depicts the originality of images of famous historical events and their realization. Those personal hero selection problems between humanity and brutality, sacrifice and vanity, selfishness and duty to the other are also relevant in our time. Educational potential of Kievan Rus, which is calling for the unity of all the Slavic tribes against a common enemy and condemnation princely feuds, is successfully implemented in the drama by image of its main hero.

*Key words:* folk and historical sources, interpretation, historical drama.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 (091)

**I. О. Вечоркін**

**АРХІВ М. МАЛАХУТИ:  
ВІДНОВЛЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ**

Провідне призначення історії літератури полягає в ґрунтовному дослідженні обставин написання художньо-документальних творів, їх особливостей, постатей авторів. Такі цілі досягаються, зокрема, і за допомогою вивчення письменицьких архівів. Саме робота з архівними матеріалами є шляхом до встановлення художньо-історичної істини в літературі. Тож дослідження письменицьких архівів є актуальним і необхідним на сьогодні, в добу створення нової незаангажованої української літератури, оскільки через цензурні утиски за радянських часів і внаслідок сучасної фінансової кризи чимало художніх творів, гідних посісти самобутнє місце в літературному процесі України, не надруковано і залишається на „шухлядному” зберіганні. Не становить

винятку і творчість одного з представників української літератури другої половини ХХ ст. – Миколи Даниловича Малахути, митця зі Східної України, котрий перебуває в літературному процесі вже понад 50 років і за віком, світоглядом, художньою концепцією належить до когорти шістдесятників. Протягом багаторічної літературної діяльності М. Малахута написав близько 150-ти неординарних прозових творів малих і великих жанрів, є автором багатьох поезій, літературознавчих і критичних публікацій.

Микола Малахута розпочав свій шлях в українській літературі ще в 50-ті роки ХХ-го століття, остаточно увійшовши в літературний процес України в 1960-ті роки. З часом – аж до сьогодні – доробок М. Малахути збільшувався кількісно, покращувався естетично, здобуваючись тим самим на критично-наукові відгуки літературної спільноти. Про М. Малахуту та його твори писали чимало літераторів, як зі Східної України, так і з інших її регіонів, – М. Чернявський [1], І. Низовий [2], М. Ночовний [3], М. Тютюнник [4, 5], О. Дмитренко [6, 7], Г. Половинко [8], Л. Стрельник [9] та інші. Однак найбільш капітальною працею порівняно з іншими, присвяченими творчості М. Малахути, є монографія О. Галича „Творчість Миколи Малахути: текст і контекст” (2006). Передне слово про цю працю про М. Малахуту як письменника належить Б. Олійнику, що високо поцінував роботу О. Галича. У реакції Б. Олійника на монографію відчутні водночас інтонації і подиву („... як же мало я знаю свого однополчанина, і як багато відкрив мені панорамний аналіз його творчості!” [10, с. 5]), і задоволення результатами наукових пошуків („Мені особливо приємно, що моє бачення Миколи Малахути як поета на правому фланзі шістдесятників – науково потвердив талановитий дослідник, поглянувши на його творчість в контексті кращих надбань української словесності” [10, с. 6]). Опрацьовує О. Галич у контексті інших і досить обсяговий масив неопублікованих прозових творів – з архіву письменника. Це перша й остання в сучасному літературознавстві наукова спроба щодо дослідження, інтерпретації саме архівних творів М. Малахути.

Радянська цензура, як відомо, не тільки перешкождала появі публікацій, а й часто ідеологічно вульгаризувала художні риси тих творів, що все-таки виходили друком. Останній факт позначався на художньому тексті, а, відтак, при подальшій рецепції, інтерпретації такого тексту призводив до його викривленого тлумачення, спотвореного уявлення реципієнта про автора. До того ж нерідко і непрофесійні редакторські правки – коли редактор до речі не заглиблювався у художній зміст, замисел – істотно зменшували естетичну вагу твору. Відновлення без купюр таких спотворених у минулому текстів (за можливості опрацювання письменницьких архівів) є одним з провідних напрямків у розвитку сучасного літературознавства, є таке відновлення також і завданням цієї статті.

Отже, позначився і на макротексті М. Малахути той стан обмеження свободи творчості, який установився і був злободенним у Радянському Союзі. Свобода творчості (а точніше її обмеження) загалом може диктувати чимало – певні тематику, проблематику, риси персонажів, наявність конкретних образів, мотивів, „потрібну” модель моральності в суспільстві тощо. Такі штучні щеплення вповні іманентні соцреалізму як літературному методу. Соцреалістичний метод, приміром, зобов’язував до історичного оптимізму, вимагав однополюсовості персонажів (негативні або позитивні), визначав коло магістральних тем і проблем та продукував інші партійні ідеологеми, що більшою чи меншою мірою відобразилися в творах усіх авторів, хто друкувався за часів СРСР, навіть найбільш талановитих (робітнича тема, досягнення науково-технічного розвитку, інтернаціоналізм, ленінська тема, будівництво комунізму тощо). Наперед тоді визначено було як саме писати про війну, про молодь, про колгоспне село і взагалі про сучасність, що створювало відповідний ідеологічний ангажемент. За означених умов деякі митці, аби обійти психостандарти соцреалістичної школи, не розчинилися в ідеологізованому художньо-літературному продукті, працювали „у стіл” або бралися за розробку тем нейтральних, в яких не потрібно було викривлювати відповідним чином дійсність. Це передусім етнопсихологічна гілка літературного шістдесятництва, до якої можна відносити і М. Малахуту. Хоча М. Малахута є водночас і представником тих літературних доробків, які виразно позначені карбом регіональності, що обумовлено впливом географічного чинника проживання. Вплив на того чи іншого письменника цього чинника не обов’язковий – можливий. Географічний чинник – це поняття саме регіональне, а не загальнодержавне, однак не настільки скуте, як описи, пов’язані з конкретною місцевістю, – село, передмістя, приріччя (наприклад, про малу батьківщину). Це не тільки красвид, природні умови, а й певні побутові, життєвий уклад, притаманний конкретній місцевості. Ментальність же й інші ідентифікуючі особливості якоїсь країни – то вже передусім наслідок впливу соціально-історичних умов. Тобто географічний чинник – це відносно вузьке поняття: специфіка району, яка може впливати на письменника – вихідця з цього району або його мешканця, а може й не впливати. Специфікою Донбаського регіону є (принаймні була за царату та радянських часів) гегемонія вугільної промисловості. Звідси й численні шахтарські мотиви, як провідні, так і другорядні, у творах письменників цього регіону (теми, проблеми, дійові особи, сюжети, епізоди і т. д.) – у П. Байдебури, Г. Довнара, О. Кустенка, М. Колесника, І. Будза тощо. Притаманні зазначені в дужках носії письменницького індивідуального стилю й ідіостилу М. Малахути, якому ще й довелося самому працювати гірником. При цьому необхідно зауважити, що необ’єктивною наразі буде часто вживана примітивізація „шахтарська проза”. У багатьох таких творах йдеться передусім не про шахту, шахтарську працю як таку, а про долі людей, пов’язаних з

гірничю працею у зв'язку з місцем свого народження і мешкання. Інакше такій само примітивізації має підлягати (чого немає) і проза західноукраїнських письменників, пройнята, що теж природно, елементами життя і побуту галицького селянства, гуцулів, їх звичаями у галузі тваринництва (скажімо, „гуцульська проза”). Хоча, безумовно, чимало було свого часу написано і творів, які слід віднести до так званої „виробничої прози”, що виступала продуктом на партійне замовлення і виконувала функцію передусім ідеологічну, а не естетичну. У цілому ж, досить точно передано суть впливу географічного чинника А. Загнітком у передмові до прозово-поетичної збірки письменників Сходу України: „... всі художні доробки складають своєрідний цілісний комплекс, який дає розгорнуту картину життя людей донецького краю...” [11, с. 6]. Ці слова можна розуміти і стосовно багатьох інших творів Донецького регіону (не лише тих, що ввійшли до збірки), також вони – якщо їх дещо перефразувати – будуть істинними і відносно Заходу України чи будь-яких інших у державі регіонів із виразною специфікою розвитку: чимало творів письменників цих регіонів відобразатимуть регіональну специфіку життєустрою.

Отже, цікавим і яскравим підтвердженням вищевикладеного стосовно впливу цензури на письменницькі тексти є приклад редакційних і цензурних купюр щодо роману М. Малахути „Поклик” [12] і поява на світ внаслідок цього повісті „Материнський хліб” [13]. Нами було проведено відновлення після редакторських правлень, і ось найхарактерніші зміни, що відбулися з автентичним текстом, зокрема зумовлені і партійним втручанням у літературу:

1. По-перше, необхідно зауважити, що сам текст скоротився майже вдвічі – з 493-х сторінок до 197-и (одна книжкова сторінка вміщує приблизно 1.5 машинописної), але причина цього полягає не лише в цензурі партійної лінії, а й у певному художньому баченні редактора (редактор – В. Сучек), який художньо не вмотивовано, інколи – шкідливо видалив багато фрагментів, що несли корисне для роману як змістовне, так і естетичне навантаження. Таке „відтинання” перетворило роман „Поклик” на епітому (скорочений варіант художнього твору) під назвою „Материнський хліб”, призвело навіть до жанрового перекаваліфікування на повість та до зміни назви, викликані зміщенням ідейних акцентів (за задумом автора – „Поклик”, тобто покликання до гірницької справи, а не метафоризм „Материнський хліб”, слабо співвідносний зі змістом), виділило одну провідну (замість кількох цікавих і глибоких) сюжетну лінію – дитинство та юність Федора Сюдівітра, зробивши інших центральних персонажів роману другорядними – приміром, першорядних у „Поклику” Ганну Сюдівітер, матір Федора, та директора шахти Гудзя, чії долі були висвітлені в „Поклику” не менш широко, ніж Федорова.

Були покрані й окремі фрази, слова. Наприклад, замість вуличного Воло (так малий Федір називав трохи старшого товариша

Пересипайла) – Володька (с. 9 рукопису роману і с. 9 виданої повісті). Були значно скорочені й діалоги, які загалом є однією з домінантних прикмет ідіостилю М. Малахути. У зв'язку з цим складається враження, що редактору головне було не перевищити певного сторінкового обсягу. Порівняймо.

Маленький Федір Сюдивітер запитує Володьку Пересипайла, чому він його так колись обізвав. Володька удає, що не пригадує, запитує, як само. Рукопис:

„ – Байстриюком... – тихо вимовив Федько.

– Невже?... – удавано байдуже зареготав Володька.

– Я ж пам'ятаю...

– Та не може бути!..

– Справді...

– Десь чув таке слово лайливе, то й вилетіло, хай йому грець...

– Ні, ти скажи... – лагідно наполягав Федько.

– Та навіщо воно тобі?.. Було – сплигло, і кінці у воду.

– А мені цікаво знаєш як...

Володька цвіркнув слиною крізь зуби:

– Давай забудемо – хай воно бур'яном поросте.

– Так не забувається...

– А! Облиш... Нагадай козі смерть, а вона тобі біжить – та з переляку хвостом деренчить. Давай я тобі ліпше про свого батька розкажу..." [12, с. 10].

Редагований варіант:

„ – Байстриюком... – тихо вимовив Федько.

Володька цвіркнув слиною крізь зуби:

– Давай забудемо, хай воно бур'яном поросте.

– Так не забувається...

– А! Облиш... Давай я тобі ліпше про свого батька розкажу" [13, с. 9].

Редактор дозволяє собі навіть змінювати емоційну картинку письменника. Так, у рукописі: „– Воло! – дивився захоплено на нього Федько. – А звідки ти знаєш, що він ото так?..." [12, с. 14].

І книжний варіант: „– Володько! – співчутливо дивився на нього Федько. – А звідки ти знаєш, що він отак?" [13, с. 11]. Тут уже редактор претендує на краще знання життя, людей, адже він бачить іншу реакцію Федька на Володькину розповідь про подвиг батька – не захоплення, а співчуття.

У подальшому, продовжуючи порівняльний аналіз, бачимо, що редактором видалялися одразу по кілька сторінок, епізодів, кожен з яких ніс певне смислове та емоційне навантаження, а отже брав участь у створенні загального малюнка, того продукту, який і називається авторським мистецьким витвором, який впливає на реципієнта ідейно-естетично. Видалено з авторського тексту: с. 18 – 20 – діалог Федора з матір'ю, що розкриває довірливі, люблячі стосунки між матір'ю і сином

у дитинстві; с. 25 – 26 – епізод, коли Федір, дізнавшись від матері, розповідає хлопцям-приятелям, що батько в нього – шахтар, робить це з гордістю, із повагою до слова „шахтар”, а відтак і до цієї професії, що демонструє тодішню загальнонародну шану до гірницької справи; с. 47 – 48 – вирізано зустріч Ганни Сюдивітер з односельцями, коли вона приїхала вагітна з міста, гадаючи, що зустріне осуд, а вийшла душевна, тепла зустріч; с. 50 – 52 – видалено косовицю, коли допомагати колгоспникам прийшли вчителі, тут наявний народний гумор, дотепи, Ганна знайомиться з учителем Середою, працюючи поруч; с. 258 – 263 – лінію кохання і стосунків Федора і Раї Заболотної, його політ до Києва до неї на вихідні, зустріч, спілкування, Федорове розчарування у першому коханні тощо.

2. Радянський догматизм у сфері моралі не дозволив пропустити у друк чимало характерних епізодів з життя шахтарів, які вносили у твір побутову шахтарську реальність і колорит цієї реальності, гумор. Зокрема, шахтарські звичаї щодо вживання алкогольних напоїв. Погано це, наскільки погано, чи ж, навпаки, нормально, якщо в розумних межах, – це питання інше (не мистецьке), однак так було, є і, напевно, буде. Отже, це реальність. Проте така реальність, хай навіть і художня, була ідеологічно не вигідною владі, і в результаті з „Поклику” кілька такого роду епізодів видалено (в оригіналі с. 206 – 234 – „обмивання” Федора Сюдивітра після його прийому в прохідники, яке розпочалося у парку – громадському місці, а завершилось пізно ввечері вдома в одного з гірників; с. 385 – 394 – „похорон” гірничим майстром Чуренком живої тещі: останній, вийшовши на роботу з похмілля, почувався так погано, що відпросився під приводом смерті тещі, а шахта вислала слідом допомогу, обеліск, і теща, зрозуміло, була дуже невдоволеною тощо).

3. Вирізано роздуми Гудзя, директора шахти [12, с. 234 – 251], про роль і призначення сучасного керівника (в першу чергу не начальник – людина), деякі інші моральні сентенції. Вирізано думки, спогади Гудзя про давні взаємини з головним інженером тресту Храпком, що заважає повному, глибокому розкриттю характерів обох названих персонажів. Наприклад, Гудзь стосовно слів Храпка про товариську партизанську єдність ще з часів війни розмірковує: „Правильно. В одному загоні були. Тільки ти сидів у лісі. Начпродом. Біля продуктів. Сухарі охороняв. І носа з лісу не висував. Поки й наші не прийшли. А я зі своїм розвідзводом піввійни на животі проповзав” [12, с. 340 – 341].

4. Змінено ім'я та прізвище журналіста-крутія Руля Цурканайченка („Поклик”) на Сашуню Каліхайченка („Материнський хліб”), аби викреслити з тексту іронію автора щодо деяких прокомуністичних суспільних явищ, адже в „Поклику” журналіст дає таке пояснення походженню свого дивного імені – Руль: „Руль – це ще нічого, – похвалився. – В нашому селі сусіда після мого батька свого сина назвав Трактором. Мода така була. Тоді, до війни, в село два трактори прибули. „Натики”. Першого батька мого посадили за руль. Він

дуже був радий тому. А тут я народився. Він на radoшах і назвав мене – Руль. А сусіда тоді свого сина – Трактором” [12, с. 426 – 427].

5. Іван Храпко, головний інженер великого вугільного тресту, передчасно (аби вислужитися, піти на підвищення) повідомив своє керівництво і в обласні газети про запуск нового комплексу, спроможного видобувати з лави 1000 тонн вугілля на зміну. Історія з цією газетною публікацією мала в романі певне продовження, котре було в повісті вельми скорочено та партійно заангажовано, а саме телефонну розмову Філарета Гусара, бригадира гірників, із Храпком (повість – с. 132, роман – с. 365 – 366), коли Гусар відрекомендувався міністром вугільної промисловості і розпікав головного інженера за газетну брехню. Без оригінального цього діалогу виданий твір неабияк втратив на гуморі, зникла важлива грань у розкритті Храпка як людини, знищено експресію. Проілюструємо фрагмент із вирізаного (Храпко приймає Гусара за міністра):

„– Слухаю вас, товаришу дорогенький наш міністре... – почув Гусар украдливий, улесливий – аж стелився – голос у трубці.

– Слухай, це ти, Храпко?

– Я, товаришу міністре. Я прямо в шахті.

– Ти що мені брешеш, Храпко? Я ж знаю, який із шахти людський голос на-гора!

– Тобто зараз одягаюся і спускаюся”.

Або нижче:

„– Слухаю вас, товаришу міністре! – слався Храпко.

– Та що ти „розмістрився”? Аж гидко... Ну вже підлиза, ну вже підлабузник, туди твою... Так ти ще в шахту не спустився?

– Ні, зараз одягаюся, їду, товаришу міністре.

– Тоді їдь сюди, на нашу шахту. І негайно. Зараз. Ясно?

– А ви на якій?

– А на своїй, на тій, що ти набрехав у газеті про нашу буцім тисячотонну лаву! Ясно? Так давай, коти негайно сюди! Я тебе сам, туди-д т-твою у три бога і хреста заодно, спушу в нашу лаву і цілу добу не випущу з неї, поки ти, бюрократ, дзвонар сякий-таковський, твою мать!.. – кипів Гусар. – Поки ти, кажу, не видаси своїми брехливими лапами ешелон вуголька на-гора мені!”

Надалі нищення експресії, закладеної автором, триває, додаються ще й партійні ідеологеми. Храпко, дізнавшись наприкінці, що розмовляє не з міністром, обіцяє приїхати і розібратися: за рукописом – „Та я тебе! Та трест тебе! Та я негайно!.. Подавай заяву! Щоб у Гудзя на столі зараз же була про твоє звільнення!”; за виданим усе простіше – „Та як ви смієте! Я з цим розберусь”. Гусар в „Поклику” обіцяє Храпкові по приїзді останнього, зокрема: „...А потім ще шию намиллю тобі по-нашому, по-гірницькому, так, що пам’ятатимеш до нових віників! Ясно?! ...”; в повісті ж після редагування Гусар обіцяє інше: „От-от.



Приїжджай – і будемо розбиратися! По-партійному. Партбюро зберемо, й особисто я зараз же запрошу першого секретаря міськкому партії”.

Вищенаведене – це найбільш типові й художньо відчутні приклади спотворення автентичного тексту роману М. Малахути „Поклик”, хоча порівняльний аналіз невиданого роману й виданої повісті „Материнський хліб” можна продовжити. Саме звідси – від редакторсько-цензурних правлень – часто і походять соцреалістичні елементи або соцреалістичний схематизм в ідіостилях багатьох талановитих письменників радянської доби, зокрема і М. Малахути, тобто обумовлені вони були часто не авторською свідомістю, а, як бачимо, обмеженням свободи висловлення.

Архів М. Малахути великий кількісно й цінний художньо. Неопублікованого внаслідок пильності радянської цензури в письменника назбиралося чи не стільки, скільки й виданого. Сьогодні ж видання „шухлядних” творів також проблематичне, у зв’язку з відсутністю належної фінансової підтримки, неухважністю держави до надбань національної культури. Таким чином, дослідження й інтерпретація архівних творів М. Малахути, зокрема його епістолярію, нині надає плодоносну ниву для вітчизняного літературознавства, є перспективною й малодослідженою сферою наукового пошуку. Теоретичне ж і практичне значення запропонованого дослідження полягає в можливості використання його результатів під час викладання історії української літератури ХХ ст., літератури рідного краю, при укладанні навчальних посібників.

### **Список використаної літератури**

- 1. Малахута М.** Зозулинці : [лірика] / М. Д. Малахута. – Донецьк : Донбас, 1969. – 31 с.
- 2. Низовий І.** Про збірку М. Малахути „Балада про зустріч” / І. Низовий // Молодогвардієць. – 1977. – 30 червня. – С. 4.
- 3. Ночовний М.** Розпрощавшись із тишею : [про збірку М. Малахути „До побачення, тишо”] / М. Ночовний // Прапор перемоги. – 1987. – 2 грудня. – С. 4.
- 4. Тютюнник М.** Зустріч, яка радує : [про зб. М. Малахути „Зустріч увечері”] / М. Тютюнник // Прапор перемоги. – 1989. – 1 квітня. – С. 4.
- 5. Тютюнник М.** На самоті з тишею : [про збірку М. Малахути „До побачення, тишо”] / М. Тютюнник // Ленінським шляхом. – 1988. – 26 квітня. – С. 4.
- 6. Дмитренко О.** Миколі Малахуті – 50 : [про М. Малахуту] / О. Дмитренко // Літературна Україна. – 1989. – 6 квітня. – С. 5.
- 7. Літературна** Луганщина. Вип. 1 : [зб. бібліографічних матеріалів про життя і творчість письменників Луганщини та їх твори / упоряд. М. Ночовний]. – Луганськ : Ред. вид. відділ облуправління по друку, 1992. – 256 с.
- 8. Половинко Г.** Дорога зрілості : [про М. Малахуту] / Г. Половинко // Наша газета. – 1999. – 20 лютого. – С. 12.
- 9. Стрельник Л.** Світлий як сльоза Вітчизни. Якщо слово – від Бога : [про М. Малахуту] / Л. П. Стрельник. – Луганськ : Книжковий світ,

2008. – 216 с. **10. Галич О.** Творчість Миколи Малахути : текст і контекст : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Книжковий світ, 2006. – 256 с. **11. Тепло** рідної землі: поезія, проза / [упоряд. С. В. Ухін]. – Донецьк : Донбас, 1989. – 271 с. **12. Малахута М.** Поклик : [роман] / М. Д. Малахута. – Рукопис. Архів письменника, 1974. – 493 с. **13. Малахута М.** Материнський хліб : [роман] / М. Д. Малахута. – К. : Молодь, 1982. – 198 с.

**Вечоркін І. О. Архів М. Малахути: відновлення автентичності**

Стрижнем дослідження постає архів М. Малахути. Прямим об'єктом вивчення виступає роман „Поклик”, що внаслідок суттєвого редакторського втручання був свого часу вельми спотворений і виданий у вигляді повісті під назвою „Материнський хліб”. Автором статті проведено порівняльний аналіз автентичного тексту й тексту опублікованого, зроблено спробу відновити зниклі ідейні та художні текстуальні ознаки, що були первинно закладені письменником у твір. Також розглянуто деякі особливості регіональних літератур.

*Ключові слова:* архів, автентичний текст, соціалістичний реалізм, цензура, регіональна література.

**Вечёркин И. А. Архив Н. Малахуты: реставрация автентичности**

Предметом исследования является архив писателя Н. Малахуты, конкретным объектом – неопубликованный роман „Зов” в сравнении с опубликованным его вариантом, повестью „Материнский хлеб”. Автором статьи осуществлена попытка демонстрации влияния советской цензуры, редакторских правок, которые привели к существенным изменениям автентичного текста романа и его публикации в идейно и эстетически искривлённом виде. Также в статье рассмотрены некоторые особенности развития региональных литератур.

*Ключевые слова:* писательский архив, автентичный текст, социалистический реалізм, цензура, региональная литература.

**Vechorkin I. O. M. Malakhuta's archive: authenticity restoration**

Object of research is the archive of writer M. Malakhuta, concrete object – the unpublished novel „Call” in comparison with published its option, the story „Maternal bread”. The author of article carried out attempt of demonstration of influence of the Soviet censorship, editorial editings that led to essential changes of the authentic text of the novel and its publication in ideologically and esthetically bent look. Also in article it is considered some features of development of regional literatures.

*Key words:* literary archive, authentic text, socialist realism, censorship, regional literature.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2'09

**Ю. В. Должанська**

**КОНЦЕПТ БАТЬКІВЩИНИ  
В ПОЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ С. МУШНИКА**

Починаючи з 1930-х років у радянській літературі з метою формування суспільних стереотипів мислення громадян соціалістичної держави активно впроваджується певна система уявлень, що стосуються таких понять, як Вітчизна, народ, патріотизм. І. Дзюба, характеризуючи ці процеси, говорить про те, що в радянські часи посилено насаджувалась „теорія” „буцїмто в СРСР замість багатьох народів і націй створюється єдина „радянська нація”, „радянський народ”, не в розумінні сукупності всіх радянських народів і націй як збірне поняття, а як якийсь нібито однонаціональний чи безнаціональний синтез” [5, с. 80].

Проте у творчості українських представників соціалістичного реалізму, зокрема В. Бондаря, І. Виргана, Ю. Герасименка, О. Гончара, І. Ле, І. Муратова, С. Мушника, Я. Шпорти та ін. простежується явна національна ідентифікація себе в першу чергу як українця. Неодноразово зринає образ Батьківщини – України, меншою мірою – Радянського Союзу. Особливо часто у їхній творчості бачимо образ малої Батьківщини. Дослідження мотиву любові до Рідного краю дає змогу простежити індивідуальне мислення поета, побачити його власну світоглядну позицію.

У науковому просторі питання національної ідентифікації, концепту Батьківщини і Рідного краю знайшли своє відображення у

працях відомих учених, зокрема Т. Воропай [2], О. Гриценка [3], І. Дзюби [4] та ін. На літературознавчому ґрунті цікавою з огляду на порушену проблематику видається нам стаття В. Будного „Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології” [1], де дослідник проаналізував деякі літературні етнообрази і етнохарактери, національні стереотипи тощо.

Та попри всі спроби аналізу концепту Батьківщини, ця проблема, особливо в художній спадщині письменників ХХ ст., є недостатньо дослідженою, проте надзвичайно актуальною, бодай з огляду на специфіку літературного процесу того часу.

Постать С. Мушника (справжнє прізвище Мушников) по-своєму цікава. Із біографії митця нам відомо, що народився він у Петропавловську (Сибір), дитинство минуло в Харкові, освіту здобував у Москві, після чого знов повернувся до Харкова. Усі свої поезії він писав виключно українською мовою, хоча російською володів досконало. Його перекладали В. Винокуров, Є. Ісаєв, М. Старшинов, В. Федоров, таким чином не одна книжка поета виходила друком у Москві. Радянська критика закидала йому принципове небажання писати російською, про що свідчить вкрай негативна рецензія С. Наровчатова „Шу да шу, а что такое я пишу?” [15] на збірку „Где течет Донец” (1956).

Утім, це не єдина примха митця. Ще в 1949 році він видає свою першу збірку під назвою „Моя земля”, де відкинувши російський суфікс - ов, підписується просто – Сергій Мушник. Із цим псевдонімом він увійшов до літературного процесу другої половини ХХ століття.

Мета й завдання нашої статті полягають в тому, щоб дослідити концепт Батьківщини і рідного краю через низку мотивів, символів та образів, що простежуються в поетичній спадщині митця.

У літературному процесі середини ХХ ст. спостерігається посилена увага письменників до звеличення образу Вітчизни – Радянського Союзу, значною мірою спричинена подіями Великої Вітчизняної Війни. Патріотична поезія мала підтримати бойовий дух нації та закликати до всенародної боротьби з ворогом. Такими мотивами пройнята поезія І. Виргана, П. Дорошка, А. Малишка, С. Мушника, І. Неходи, Л. Первомайського, М. Рильського, П. Тичини та багатьох інших.

Оспівування краси і величі Вітчизни, мотив самопожертви заради неї – основні елементи поетичного доробку С. Мушника 40 – 50 років:

Їй, Радянській своїй Вітчизні, – труд і подвиг і все життя,  
Кожен задум моєї пісні, незрадливого серця биття,  
Кожен подих її вітрами, спільні радощі і жалі,  
Кожен крок, що ступлю шляхами, і усе, що зроблю на землі!

[10, с. 5].

Радянська земля в поетичній свідомості митця постає синонімом до України, поет не розділяє ці поняття, а навпаки ототожнює їх:

Десь там Чернігів, десь Полтава й Харків,

А десь отам донецька сторона.  
Цю землю – і поля, й ліси, і небо, –  
Свій рідний край радянський я люблю!  
І все, що я зробив, і все, що треба  
Зробити ще, – для нього я роблю! [9, с. 29].

У цьому випадку бачимо, як образ радянської Вітчизни поглинає в себе образ України, наповнює його власним змістом. Д. Наливайко зазначає, що „співвідношення Свого й Іншого / Чужого у структурі імагологічних образів може бути дуже різним, особливо в художній літературі, де образ іншого нерідко нівелюється настільки, що втрачає автохтонні якості. Найбільшою мірою це стосується літератури ХХ ст., в якій історичний час і локальний простір фактично редукуються, втрачають самодостатність, перетворюються на умовні декорації і символи універсального. Зникає врівноваженість епістем Свого і Чужого” [14, с. 42]. Ліричний герой даної поезії усвідомлює себе як частину українського радянського народу.

Однак, у пізніших поезіях, особливо в 60-х рр., на перший план у Мушниківських поезіях виходить образ рідного краю, тобто Харківщини. Водночас поет залишається в рамках офіційного радянського дискурсу.

Збірку „Подих життя” відкриває вірш „О рідний краю, я з тобою знов”, де поет описує свої відчуття після вимушеної чотирирічної розлуки з рідним краєм, момент повернення з війни:

Я знаю ненависть свою й любов.  
Як треба буде знов піду я в бій  
За гомін міст, за шум твоїх дібров,  
Вітчизни часка, рідний краю мій [11, с. 5].

Із образом рідного краю тісно пов’язаний мотив дитинства. Поет з теплою і ніжністю згадує його. Саме в таких віршах домінують образи Дінця, степу, Харківщини. Про це свідчать такі поезії як „Гарячим літом у річній затоні”, „Полудень”, „Заводська сторона”, „Не так давно ще зовсім хлопчиками” та ін.

Ясне дитинство, як його забудь:  
Мій степ широкий, спекою налитий!  
Я виріс тут і я змужнів отут,  
І тут бажаю працювати й жити [12, с. 10].

Річку Дінець, на берегах якої пройшло дитинство поета, С. Мушник згадує у віршах „О рідний краю, я з тобою знов” [11, с. 5], „Гуси” [11, с. 13 – 14], „Ішов, ішов я берегом” [11, с. 24], „Вінок” [11, с. 28], „Гарячим літом у річній затоні” [12, с. 6] та ін.

Проте за частотою згадувань серед українських топонімів у творах С. Мушника безперечно провідне місце займає Харків. Образ рідного письменникові міста зустрічається в таких поезіях: „Дружба” [10, с. 60 – 61], „На світанку” [13, с. 62 – 63], „Пісня про Харків” [9, с. 40], „Рідний Харкове мій”, [7, с. 5] та ін.

Я люблю тебе, Харкове,

Місто невтомне моє! [7, с. 5].

Або ж:

Одбігав я в роки дитячі  
В твоїй стороні заводській.  
Тобі мої думи і серце гаряче,  
Харкове мій! [9, с. 40].

Про свою любов до Харківщини С. Мушник говорить у поезії „Листи до москвички”:

Люблю її, – вона хороша  
Й коли шумують пшениці,  
Й коли вкрива її пороша  
Із краю вкрай в усі кінці [12, с. 47].

У цій поезії, а також у „Думі про москвичку” та вірші „Росіянка” поет змальовує образи Росії і Москви, зазвичай у контексті протиставлення українське / російське, Харківське / Московське. Так, у вірші „Росіянка” поет говорить:

Я до Харкова, а вам до Бійська.  
Прощавайте, – стиснув руку. – Катерино...

[12, с. 46].

У С. Мушника етноімагологічні прояви не вичерпуються протиставленням різнонаціональних міст. Здебільшого поет використовує певні елементи, такі як національна мова, культура, природа з метою показати різність світів, так вимальовується опозиція Своє / Інше, Чуже.

Так у „Листах до Москвички” простежується антонімія у змалюванні природи: сосни й ялинки – під Москвою, пшениці й жита – „у степовій стороні” [12, с. 49].

Ліричний герой навчає свою дружину українській мові, і росіянка говорить:

Яка, – додала у задумі, – шовкова,  
М’яка запашна українська мова,  
Начебто дівчина то чорноброва  
Склала у пору її вечорову!.. [9, с. 130].

Описуючи у своїх віршах природу рідного краю, поет широко використовує українські народні рослини-символи, найчастіше це калина („Калинова балка” [10, с. 34-35]), соняшник („Соняшник” [10, с. 37]), пшениця („Розбитий тигр”, [10, с. 47], „Відпускник” [13, с. 19], „Микита Кійко і гості з Польщі” [13, с. 21-22]), а українська земля у С. Мушника неодмінно „вся в житах і у пшеницях” [10, с. 5]. Та найбільше поетові подобається чебрець. Запах цієї духмяної трави досить часто зринає у текстах письменника, як от „чебрецями і материнками м’яко пахне ніч степова” [13, с. 11], вітерець „чебрецем пропах” [10, с. 6] тощо.

У вірші „Не так давно ще зовсім хлопчиками” ліричний герой, згадуючи своє безтурботне дитинство і юність, говорить:

Чебрець шукали ми і вниз обличчям,

Знаходячи, лягали, щоб відчуть  
Пахіття степове того травиччя... [10, с. 33].

А головний герой „Думи про Москвичку” привозить своїй коханій з України подарунок – степову траву чебрець, при цьому говорить: „*Ти лиш нюхни – і степів безмеж зразу ж полюбиш ти*” [9, с. 128]. В українській народній свідомості символіка цієї рослини посідає особливе місце. Із нею пов’язують поняття безсмертя, Батьківщини. В. Войтович стверджує, що чебрець „брали з собою, коли від’їжджали на чужину, як символ рідного дому” [2, с. 446].

Окрім рослин-символів у поетичному доробку С. Мушника часто згадуються журавлі. Їхній образ так само тісно пов’язаний з образом України і рідного краю:

Високо, високо в небі, де синьо,  
Ключ понад фронтом летить журавлиний,  
Ключ журавлиний крізь сонячний гай  
З вирію лине туди, де наш край  
Ми кричимо їм: „Візьміть із собою  
Весну звойовану в лютому бою...  
Рідним скажіть, ждуть і нас хай услід!..”  
... Жури летять, поспішають на схід [10, с. 46].

Також образ журавлів з’являється й у вірші „Над польовим станом”:

В широкім небі голубім, під сонцем осяйним  
Летять журавки-журавлі над станом польовим [13, с. 9].

В українській міфології та фольклорі журавель вступає „Божою птицею”, „птахом Сонця”, що переносить на своїх крилах людські душі [2, с. 404 – 405]. С. Мушник не випадково згадує цих птахів у своїх фронтових поезіях. Знаходячись далеко від рідного дому, журавель виступає в його віршовому доробку символом туги за Батьківщиною. Журавлі в поезіях С. Мушника неодмінно змальовані весною, в момент повернення додому, що теж є досить символічно. Цей момент уособлює прагнення поета якомога швидше повернутися з війни до рідної хати.

Безперечно, С. Мушник був обізнаний з українськими традиціями. У його творах часто зустрічаємо використання українського фольклору, наприклад, приказка „Життя прожить – не поле перейти” в однойменному вірші [10, с. 23], а в поезії „У широкім степу на Савур на могилі” поет згадує народну думу: „*од хвиль бірюзових віє відгуком думи про втечу з Азова*” [8, с. 14].

Цікавою в художньому плані є поезія „Сватання”, яка описує давній обряд:

Люди ми, хазяїне, мисливі.  
Полювання вранці почали  
Та, йдучи по снігом вкритій ниві  
На сліди куниці набрели... [11, с. 35].

У цьому ж вірші народний обряд поет поєднує з соцреалістичними елементами, наповнює його тогочасними реаліями побуту:

Бачим: слід веде сюди до двору,  
У вікні електрика горить.  
От ми й стоїмо в оцій світлиці.  
І мої кінчаються слова.  
Всі прикмети кажуть: тут куниця,  
Зоотехнік наша бойова! [11, с. 38].

Як бачимо, письменник намагається слідувати приписам соціалістичного реалізму і крокувати в ногу зі своїм часом. Т. Воропай говорить: „Національна ідентичність не тотожна національній свідомості, вона є певним відношенням індивіда до нації. <...> Національна ідентичність ... не можлива без спрямованості на певний ідеал, проект власного майбутнього. Не тільки „Хто ми є?” і „звідки ми вийшли?”, а й „ким ми маємо стати?”, „як ми репрезентуємо себе сьогодні?” [3, с. 7].

С. Мушник вірив в комуністичні ідеали, був членом партії. Тому у своїх поезіях неодноразово стверджував:

Комуніст – це значить: першим всюди йти,  
У труді невтомнім, в бойовім строю,  
На шляху крутому все перемогти... [10, с. 20].

Образ комуніста часто зустрічається у творах письменника, що позитивно оцінювалось радянською критикою, так М. Логвиненко писав: „Ми шукаємо в літературі приклади для наслідування, з кого „робити життя”. Якщо нема в творі героя, що захоплював би своїм життям, своїм діянням, героя, якого можна полюбити, радитись з ним, бачити в ньому свій ідеал, такий твір не зворушить читача” [6, с. 117], або ж: „Герої-комуністи не мислять особистого щастя без щастя інших, борються з різного роду невігласами, людьми з егоїстичними звичками” [6, с. 127].

Соцреалістичні мотиви найбільше простежуються у таких поезіях С. Мушника як „Рекомендація”, „В кімнаті партбюро” тощо. Так у поезії „Розмова з матір'ю” поет стверджує: „Наука, мирна праця, комунізм – на цих китах стоїть тепер земля!” [12, с. 41].

Мотив мирної праці також є визначальним для аналізу концепту Батьківщини, як Радянської держави:

І світ радянський, що навкруг гримів,  
Я через пісню праці зрозумів [10, с. 7].

Праця як сенс людського життя і найвища його мета широко представлена в поезіях „Бондар Бойчук” [12, с. 12 – 13], „Зустріч з бригадиром” [7, с. 18 – 19], „Нас четверо в бригаді слюсарів” [9, с. 9], „Слюсар Чепіжний” [9, с. 17 – 18], „Кочегар Самійло” [9, с. 19 – 20], „Пилипівна” [9, с. 83], поемі „Бурякове поле” [8, с. 112 – 123], у цілому циклі віршів „Гордість робітничка” зі збірки „Заводська сторона” тощо. Основна ідея таких поезій – самовіддана праця на користь радянської землі, на благо народу.



Найбільш яскраво це помітно в поемі „Заводська сторона” [12, с. 55 – 78], де праця на заводі – основний імператив життя кожного позитивного героя.

Гнат Лукич – інженер – виступає прикладом для наслідування молоді, добрим, чуйним другом та сім’янином. Натомість йому протиставляється непутящий батько головного героя, що покинув завод заради легкого і часто не чесного заробітку. Він намагається негативно вплинути на хлопця, проте відповідно до вимог соцреалізму добре в душі хлопця перемагає.

„Подвиг у праці так само величний, як і в бою, і здійснити його може кожен, хто виховує в собі комуністичні риси характеру” [6, с. 127] – писав М. Логвиненко. С. Мушник цією поемою утверджує думку радянського критика.

Харків постає у творчості митця як великий індустріальний центр:

Уже світає за Держпромом,  
Уже з гудками, дзвоном, громом  
Наш Харків встав в усіх кінцях.  
А нам, здається, те й байдуже.  
Що ми всю ніч не спали, друже,  
Блукаючи по вулицях [13, с. 62].

Іншим містом, так само широко представленим у творчості поета є Київ. Він згадує його у віршах „Пісня” [13, с. 43] „Над Дніпром” [7, с. 23 – 24], „Над літнім Києвом замрія, спека” [9, с. 29] та ін. Однак Київ у художній свідомості митця є містом культурним, духовним. Із ним пов’язане відчуття спокою, відпочинку, замилювання.

Яку б у Києві не був я пору –  
А все ж од справ годину одберу,  
І йду на Володимирову гору  
Вклонитись батьку нашому Дніпру [7, с. 23],

– пише С. Мушник у поезії „Над Дніпром”.

Отже, С. Мушник репрезентує себе як український радянський поет, концепт Батьківщини у його віршах складається з трьох едностей: Радянська земля – Україна – рідний край (Харківщина). Харківщина („заводська / степова сторона”) в поетичному доробку митця представлена як невід’ємна складова Радянського Союзу. Натомість образи Москви й Росії в художній свідомості поета є етнообразами іншої держави, з іншою культурною спадщиною, мовою, традиціями.

У статті ми розглянули концепт Батьківщини в поезії митця, однак ця проблема знаходить своє вираження і в прозовій спадщині С. Мушника, особливо у творах про Велику Вітчизняну війну. Саме на них і буде спрямований вектор наших подальших досліджень.

### **Список використаної літератури**

**1. Будний В.** Розгадка чарів Цірцеї : національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / В. Будний // Слово і

час. – 2007. – № 3. – С. 52 – 63. **2. Войтович В.** Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2005. – 664 с. **3. Воропай Т. С.** Національна ідентичність. Від упорядника // Національна ідентичність. Хрестоматія / Т. С. Воропай. – Харків : Крок, 2002. – С. 7 – 8. **4. Гриценко О.** Радянська міфологія в Україні та українська радянська нація / О. Гриценко // Національна ідентичність : Хрестоматія. – Харків : Крок, 2002. – С. 213 – 222. **5. Дзюба І. М.** Інтернаціоналізм чи русифікація? / І. М. Дзюба. – К. : Вид. дім „Киево-могилянська акад.”, 2005. – 336 с. **6. Логвиненко М. С.** Завжди в перших лавах. Образ комуніста в українській радянській літературі 60 – 70-х років / М. С. Логвиненко. – К. : Дніпро, 1981. – 225 с. **7. Мушник С. М.** Вітер часу / С. М. Мушник. – Харків : Харківське книжкове видавництво, 1960. – 68 с. **8. Мушник С. М.** Заводська сторона / С. М. Мушник. – К. : Дніпро, 1974. – 128 с. **9. Мушник С. М.** Здрастуйте, люди! / С. М. Мушник. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1962. – 142 с. **10. Мушник С. М.** Моя земля / С. М. Мушник. – Харків : Харківське книжково-газетне видавництво, 1949. – 62 с. **11. Мушник С. М.** Подих життя / С. М. Мушник. – К. : Радянський письменник, 1956. – 84 с. **12. Мушник С. М.** Полудень / С. М. Мушник. – Харків : Харківське книжкове видавництво, 1959. – 104 с. **13. Мушник С. М.** У широкім степу / С. М. Мушник. – Харків : Харківське книжково-газетне видавництво, 1951. – 72 с. **14. Наливайко Д. С.** Літературознавча імагологія : предмет і стратегії / Д. С. Наливайко // Літературна компаративістика. – Вип. 1. – К. : ПЦ „Фоліант”, 2005. – С. 27 – 44. **15. Наровчатов С.** „Шу да шу, а что такое я пишу?” / С. Наровчатов // Літературная газета. – 1956. – 15 сентября.

#### **Должанська Ю. В. Концепт Батьківщини у поетичній спадщині С. Мушника**

У статті досліджуються прояви національної ідентичності С. Мушника, концепт Батьківщини й рідного краю, національні стереотипи, що простежуються крізь призму фольклоризмів та символів, акцентується увага на протиставленні образів Харкова / Москви, української / російської природи, культури, аналізується контакт і контраст опозиційних елементів українське / радянське / російське в поетичній спадщині митця.

*Ключові слова:* Сергій Мушник, соцреалізм, національна ідентичність, концепт Батьківщини.

#### **Должанская Ю. В. Концепт Родины в поэтическом наследии С. Мушника**

В статье исследуются проявления национальной идентичности С. Мушника, концепт Родины и родного края, национальные стереотипы прослеживаются сквозь призму фольклорных элементов и символов, акцентируется внимание на противопоставлении образов

Харькова / Москвы, русской / украинской природы, культуры, анализируется контакт и контраст оппозиционных элементов украинское / советское / российское в поэтическом наследии писателя.

*Ключевые слова:* Сергей Мушник, соцреализм, национальная идентичность, концепт Родины.

**Dolzhanska Y. V. Homeland Concept in S. Mushnyk's poetic heritage**

The article studies manifestations of S. Mushnyk's national identity, homeland concept and native land, national stereotypes can be traced through the prism of folkloric elements and characters, focuses on the image contrast of Kharkiv / Moscow, Russian / Ukrainian nature, culture, and the contact and contrast elements of Ukrainian opposition / Soviet / Russian in the poetic writer heritage is analyzed as well.

*Key words:* Serhiy Mushnyk, social realism, national identity, homeland concept.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 Кв.-Основ'яненко-32.09

**В. О. Кравченко, Н. О. Зубець**

**РЕТРОСПЕКЦІЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ  
В ПОВІСТІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА  
„1812 ГОД В ПРОВИНЦИИ”**

Для українців, як і росіян, Вітчизняна війна 1812 р. була лихом, і їй так само єднав патріотичний обов'язок. Події 1812 р. знайшли незначне відображення у творах українських письменників ХІХ ст.

Найповніше, найоб'ємніше про французьку навалу на Росію і реакцію жителів України розказав Г. Квітка-Основ'яненко в повісті „1812 год в провинции”.

Отже, мета статті – на прикладі повісті Г. Квітка-Основ'яненка „1812 год в провинции” показати життя українців у контексті історичних подій, коли доля втілює в собі долю народу й держави. Для реалізації мети вирішимо такі завдання: простежимо інтерпретацію історичного факту в художньому творі, осмислимо специфіку художнього потрактування подій Вітчизняної війни та її сприйняття українцями,

означимо естетичні та моральні доміанти авторського бачення історичних подій, виокремимо художні засоби, якими оперує автор.

Повість „1812 год в провинции” Г. Квітка-Основ’яненко надрукував у журналі „Отечественные записки” 1843 р. У листі до А. О. Краєвського 17 жовтня 1842 р. автор писав: „Есть у меня статья под названием „1812 год в провинции”. В ней изложено все, начиная от первых известий о вторжении неприятеля, собрании ополчения, вестей о Смоленске, Бородинской битве, занятии Москвы, изгнании и истреблении злодеев. Все это изложено в действии, рассказы, толки, понятия, действия сословий, кое-какие эпизоды проч. и проч.” [1, с. 348 – 349]. Жанр названого твору сучасні дослідники визначають як белетризовані спогади, повість.

Зав’язка твору починається страшною звісткою про нашествя французів (вона була страшною для всіх), яку привезла кума Агафія Семенівна в родину поміщиків Тимофій Петровича та Уляни Іванівни, котрі влаштували свято своїй дочці Ользі на честь дня її народження. Ця новина, за словами автора, перелякала всіх. Г. Квітка-Основ’яненко майстерно передав психологічний стан героїв: „...хозяйка в лице помертвела, задрожала всем телом и чуть не упала... начала тяжело вздыхать и, ломая руки, беспрестанно повторяла: – Ох, кумушка!.. пропали мы...” [2, с. 407], „Русская земля осквернена... и кем же?.. Французами!.. ...Земля потрясется, если враг ногою вступит на нашу матушку Россию” [2, с. 408], „В губернском городе большая суматоха” [2, с. 408].

Господар дому, Тимофій Петрович, зразу ж почав роздумувати над тим, як діяти: „ходил в большой зале в глубоком размышлении... вдруг приосанится, вытянется, даже начнет маршировать, размахивать руками и вдруг охнет, схватит себя за левое колено, за поясицу, грустно вздохнет... пойдет в кабинет, примется пересматривать ружья и, погрузясь в мысли, иногда приговаривает: „Сенька... лихо стреляет; Сидорка... проворная бестия, ко всему способен. Оська... Фомка... Антипка... всех, всех отдам!” [2, с. 409].

Святкування дня народження Ольги звелось до розмов про вторгнення Наполеона в Росію й викликало однакову реакцію гостей: „Как? Злодеи смели ворваться к нам?.. Встретим же мы незваных гостей!.. Все брошу, с сыном иду”, „...Продаю имение, кидаю все, вступлю в службу...”. Загальним схваленням були зустрінуті слова про „...собрание ополчения... массою заслонить Россию и принудить неприятеля отретироваться, а вдогонку бить его без пощады” [2, с. 412].

Тимофій Петрович пояснює, що „...затем и сзывают нас в губернский город, чтоб по нашей возможности и усердию к отечеству выставить ополчение...” [2, с. 417]. Він присоромлює сусідку, яка шукає привід не пустити свого сина на війну, і категорично заявляє їй: „Ну что, если ли бы все думали подобно вам? Матери удерживали бы сыновей, жены мужей, сестры братьев, все бы сидели по домам, а французы

хозяйничали бы у нас по-своему?” [2, с. 418]. Очевидно, письменник в його уста вкладає думки і власні, і народу, бо ними керує одне – „исполнить долг свой” [2, с. 419]. Тимофій Петрович усвідомлює та намагається переконати дружину, що „каждый должен приступить к общему делу и быть полезным по силе своей” [2, с. 422]. Патріотичні вчинки дворянина заслуговують на увагу і потребують похвали, бо він розуміє ситуацію: „Отечество есть первейший священный ближний наш... кровью своею смьть позор, что дерзкий враг осквернил землю русскую” [2, с. 423]. Особливої сили й зворушливості в повісті набуває розмова подружжя, точніше, монолог чоловіка, який переривається кількома репліками Уляни Іванівни, – це намагання не тільки запевнити в необхідності служити вітчизні, а сказати, що то є велика честь. І як вона не намагалася зупинити його, „старый гусар, с своим правым делом, остался на месте, избранном им по руководству чести и долга” [2, с. 423].

Але обов’язок вимагав, щоб і наречений Оленьки Григорій Васильович (вона слідом за першим поцілунком отримала поцілунок прощальний, а, як виявилось, і останній) поспішив до Смоленська, щоб виступити проти французів, яких автор називає „ужасными и лютыми”.

Г. Квітка-Основ’яненко не називає міста, де відбувалися події, він тільки констатує, що це був „губернский город”, тим самим показуючи, що така ситуація була по всій країні: „Везде один дух, одна цель, одно намерение: только ждут повеления, как и где действовать... Нетерпение, жажда мести врагу – всеобщие” [2, с. 424].

Людей всіх станів об’єднувало бажання дізнатися щось нове, але все було одноманітним: ворог швидко поспішав за відступаючою армією, знищуючи все на своєму шляху вогнем і мечем, осквернюючи Божі храми, тиранствуючи над беззахисними.

І навіть якийсь поміщик (автор так само не назвав його імені) на пропозиції спекулянта подбати про примноження свого багатства, заявив, що він більше не має боржників, бо дозволив їм у такий сумний час не віддавати боргу, а витратити гроші на державну справу для загального добра. Він (письменник називає його ще й капіталістом) впевнений, що „Россия непобедима”, і страшенно гнівається на спекулянта, котрий пропонує йому скористатися цією ситуацією. Відповідь персонажа вражає – це слова істинного патріота: „Я стыжусь, что почитаюсь помещиком и дворянином наравне с вами. Только ваша черная душа могла придумать такое ужасное средство, воспользовавшись всеобщим смущением, удовлетворять гнусное свое корыстолюбие!” [2, с. 428].

Було отримано наказ створювати ополчення. Полковим командиром став Тимофій Петрович. Імовірно, прототипом цього образу став І. Котляревський. Весь народ піднявся на захист вітчизни, бо „отечество в опасности” [2, с. 432], всі однаково думали, всі однаково діяли – і купці, і дворянство однакостанно давали пожертви для ополчення.

Письменник уважний до деталей. Пейзаж підпорядкований тому смутку, який охопив увесь край. Щоразу автор підкреслював, що навіть сонце, як головне світило, змінилось: „Светит солнце, но как будто совсем иначе против обыкновенного...” [2, с. 438], „...если и светило солнце, то как-то необыкновенно тускл был свет его, точно как бы туман какой-то окружал его – и этот необыкновенный свет, полуматовая явность усиливала всеобщее уныние, овладевшее всеми” [2, с. 447]. І лише тоді, коли Кутузов об'єднав дві армії, ніби роса після смертельної засухи впала на поля, всі стали чекати хороших новин. Але вони були сумні: після генерального бою під Можайськом, де полягло десятки тисяч людей з обох боків, про що отримав лист Тимофій Петрович, російська армія відступала, бо військо ворога було чисельним. Але про те, що надія на перемогу не вмирала, свідчать слова: „Царев ум, Кутузова исполнение да русский штык отведут эту страшную беду” [2, с. 441].

Звістка про те, що Москву віддали французам, глибоко вразила, натовп взявся заспокоїти губернатора, запевнивши, що армію ворога можна перемогти лише хитрістю. Але загальна скорбота помітна була в усьому: „Когда уже Москва, сердце России, душа государства, не защищена, не отстояна, – чего нам осталось ожидать!” [2, с. 453].

Дійсно, Москва була віддана без бою, і все це утвердило сільських політиків у думці, що все загинуло. Хоча народ вірив, що „двадцать, пятьдесят городов займет Бонапарт, но тем не уничтожит России, и никто не будет повиняться ему. На последнем удержанном русском лоскутке земли будет Россия и останется непреклонною врагу” [2, с. 459], і розмови про створення нового ополчення піднімали дух.

Розлогий стиль письма автора дозволив відчутти всю повноту трагедії, передати велике бажання віддати все необхідне для перемоги. Повтори фрази „...подлинно черный, несчастный год!..” [2, с. 466] допомагають збагнути, наскільки важким був 1812 р.

Автор удався до передбачень: згадує про небесне пророцтво – про минулорічну мітлу (комету), „злую провозвестницу” трагічних подій, яка висіла над Москвою, народження дівчат і калік, повинь у Петербурзі. Події були страшними: „– Москва горит!.. Враг жжет святой град!..” [2, с. 471]. Сторінки повісті пронизані відчаєм і болем за теперішній стан Москви. Автор насичує текст то риторичними питаннями, коли йдеться про народне горе, то окличними реченнями, щоб передати трагізм ситуації. Велику роль відведено монологам-плачам, монологам-розмірковуванням над долею держави. Письменник устами губернатора, до якого прийшли посланці запевнити у своїй готовності допомогти армії, стверджує міць і силу російську, „...истинно русское усердие, какого в чужих государствах и слыхом не слышать...” [2, с. 475].

За пропозицією губернського предводителя „все дамы” в'язали теплі вовняні панчохи, рукавиці, шапки для захисників вітчизни, бо наступала зима. Звозився теплий одяг. Почали надходити хороші вісті:

розбили французів у Малому Ярославці, їх переслідував Мценський полк.

Передостанню частину повісті автор розпочинає описом грози, яка символізує нашествя Наполеона. Ця картина дає можливість зрозуміти, наскільки сумними були переживання. Використавши засіб паралелізму, письменник говорить про те, як стає легко на душі після грози, показує піднесений душевний стан персонажів, їх радість, коли вони зрозуміли, що біда минула. Усі тодішні журнали, які подавали відомості про важливі події епохи, читалися з великим інтересом, а п'єса „Певец во стане русских” В. Жуковського була прийнята з великим захопленням. Її знали напам'ять.

Вісті з армії були вже другорядними: французи відступали. Допомогла росіянам і сама природа. „Голод, холод, небо, земля, вода – все восстало велением Божиим против богоотступников” [2, с. 500]. Природа у повісті персоніфікована. У жодного письменника немає такого колоритного персонажа – „коренного русака, мороза”, що був би так живо виписаний. Він уявляється всесильним багатирем-патріотом рідної землі, який по-своєму розправився з ворогами. А в цьому йому допоміг ще один персонаж – „горе-богатырь, голод”. Художньо трансформовані образи морозу й голоду підсилюють емоційний стан переможців, прокладають дорогу царюванню веселості.

Розв'язка повісті – перемога над наполеонівською армією. Але щастя перемоги затьмарювалося великими втратами, і щоб показати їх, автор подав сповідь батька: „Покойная жена моя... родила мне трех сыновей-молодцов. При Бородине средний видит, что старшему худо, бросился выручать брата и вместе с ним пал. Меньшой, израненный, взят в плен и на другом переходе умер в кругу врагов... Вот я и остался на свете жить. Какая же моя жизнь теперь?” [2, с. 491]. А головна героїня Олечка, яка провела на війну нареченого і жила в домі майбутньої свекрухи, чекаючи на його повернення (війна наближалась до завершення, Григорій Васильович отримав чин полковника, все було вже підготовлено до весілля), випадково почула звістку про його смерть, – і це зразу ж витверезує. Безмірного горя завдала війна: радісній матері ще не дано зрозуміти всю глибину трагедії втрати єдиного сина – через повноту щастя. Г. Квітка-Основ'яненко як письменник-філософ розмірковував: „Или благое провидение, настав, по неисповедимым судьбам своим, невыносимый удар, оставляет пораженного в непонятливости, чтобы еще предоставит ему время почитать себя счастливым, или уверенность в непоколебимости счастья до того обладает человеком, что он почитает невозможностью лишиться его” [2, с. 494].

Переправа військ Наполеона через Березину й численні втрати допомагають зрозуміти сутність росіян. Вони дивилися на наполеонівських солдатів уже як на близьких людей, розуміючи, що вони прийшли підкорити їх, але загинули, і вони жаліли їх. Письменник співає

славу російському народу: „Ей-богу, русский народ единственный, беспримерный! Забыто все, что неприятель нанес нам, забыто все разорение, жестокое потрясение отечеству, забыта вся лютость, зверство, хищничество! Смотрели как на гибель ближних, ясно видели тут кару божию богохульникам, святотатцам, разбойникам, но содрогались о таком неслыханном, беспримерном истреблении, с соболезованием судили о бедственной участи, впрочем, так праведно постигшей их” [2, с. 498]. П’ять місяців тому Наполеон прийшов у гордості й злобі підкорити Росію, та вона не піддалась, він позбувся армії.

Закінчувався 1812 р., для всієї Російської імперії він був славним. Автор пророкував, що настає великий час, і закликав: „станем русскими, начнем учиться и будем продолжать говорить на родном русском языке... наконец, Европа узнает русских, захочет с нами ... познакомится” [2, с. 501].

Отже, повість Г. Квітки-Основ’яненка „1812 год в провинции” – це розповідь про навалу наполеонівських військ на Росію, загарбання ними Москви, про розгубленість в перші дні війни, про здатність народу об’єднатись і перемогти. Історична думка письменника спирається на загальнонародні інтереси. Думки й почуття персонажів розкрилися в діалогах, у тональності розмови. Автор зумів глибоко відтворити переживання героїв, у яких розкрилися мотиви їхньої поведінки.

Стаття залишає простір для подальшої роботи над твором: у перспективі доцільним видається дослідження особливостей процесу характеротворення в повісті, авторського стилю та ін.

#### **Список використаної літератури**

**1. Квітка-Основ’яненко Г.** До А. О. Краєвського / Г. Квітка-Основ’яненко // Збір. тв. : У 7-ми т. – Т. 7 : Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 348 – 349. **2. Квітка-Основ’яненко Г.** 1812 год в провинции / Г. Квітка-Основ’яненко // Збір. тв. : У 7-ми т. – Т. 6 : Прозові твори. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 405 – 506.

#### **Кравченко В. О., Зубець Н. О. Ретроспекція Вітчизняної війни в повісті Г. Квітки-Основ’яненка „1812 год в провинции”**

У статті акцентовано увагу на подіях, художньо змодельованих Г. Квіткою-Основ’яненком у повісті „1812 год в провинции”. Письменник показує ставлення українців до цих подій, їхнє сприйняття страшних картин наступу військ Наполеона і взяття Москви. У творі тісно переплетено дві основні сюжетні лінії: історія життя двох сімей і Вітчизняна війна. Автор зумів заглибитись у психологію персонажів, показати патріотизм різних станів суспільства, їхню єдність бажанням допомогти захистити вітчизну.

*Ключові слова:* інтерпретація, жанр, війна, сюжет, стиль.



**Кравченко В. А., Зубец Н. А. Ретроспекция Отечественной войны в повести Г. Квитки-Основьяненко „1812 год в провинции”**

В статье речь идет о том, как Г. Квитка-Основьяненко художественно моделирует события Отечественной войны в повести „1812 год в провинции”. Писатель показывает отношение украинцев к этим событиям, их восприятие страшных картин наступления и взятия Москвы. В произведении тесно переплетаются две основные сюжетные линии: история жизни двух семей и Отечественная война. Автор сумел глубоко проникнуть в психологию своих персонажей, показать патриотизм различных слоев общества, их сплочение единой целью – помочь защитить отечество.

*Ключевые слова:* интерпретация, жанр, война, сюжет, стиль.

**Kravchenko V. O., Zubets N. O. Retrospection of the Patriotic War of 1812 in the Story of G. Kvitka-Osnovyanenko „1812 in the Province”**

This article is devoted to the events which were artistically modeled by G. Kvitka-Osnovyanenko in the story „1812 in the Province”. The writer shows the attitude of the Ukrainians to those events, their impression of the terrible images of the attacks and the capture of Moscow. In this composition we have two main storylines which are closely connected: life stories of two families and the Patriotic War. The author could penetrate into psychology of his characters, show patriotism of the different segments of society, their uniting by the common aim – to defend their native land.

*Key words:* interpretation, genre, war, plot, style.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 – 31

**О. Т. Маркова**

**ОБРАЗ МІСТА ХАРКОВА  
В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ГЕРАСИМЕНКА**

Зацікавлення топосом міста у вітчизняній філології активно пов'язується з українськими локусами. Як зазначає В. Левицький, „на тлі розвідок про прикметні зарубіжні території, а саме про Москву й Петербург (О. Ніколенко, Т. Шарбенко), Париж (А. Марченко), Прагу (Ю. Польова (Михайлова)) тощо, окреслилися концепції алуштинського

та кримського (В. Нарівська, Г. Степанова), волинського (Л. Оляндер, Н. Плетенчук), львівського (С. Андрусів, М. Гнатюк), одеського (Г. Степанова), чернівецького (О. Харлан) та ін. текстів” [6]. Роль харківського тексту почасти досліджували Я. Цимбал, Т. Веретюк, проте можемо стверджувати, що особливості харківського топосу 40-х – 70-х років ХХ століття серед перелічених праць не вповні конкретизувалася.

Серед харківських письменників, які зверталися до поетизування образу міста у своїх текстах (Іван Вирган, Юрій Герасименко, Ігор Муратов, Сергій Мушник, Юрій Шовкопляс та інші), особливо виділяється Юрій Герасименко, у чиєму творчому доробку образ рідного міста Харкова набув своєрідних характеристик: у його змалюванні присутні емоційність, психологізм, історіософські, філософські та автобіографічні мотиви тощо.

Протягом багатьох років творчість Ю. Герасименка привертала увагу колег по перу, критиків та літературознавців. Серед літературознавчих розвідок радянського періоду, що досліджують творчість автора, можна назвати праці харківських критиків Ю. Барабаша, В. Бояновича, В. Брюггена, Г. Гельфандбейна, В. Логвіна, Ф. Оленченка, В. Романовського, В. Савченка, А. Сінявського, А. Сіренка та ін. Проте, проаналізувавши ці розвідки, ми дійшли висновку, що в них недостатньо розкриті особливості зображення письменником образу міста Харкова (його різновиди, предметно-тематичний характер, роль у сюжетотворенні тощо), що й спонукало нас до дослідження цього питання. Отже, мета запропонованої розвідки – виокремити основні компоненти харківського топосу 40-х – 70-х років ХХ століття на основі поетичних творів Ю. Герасименка.

Виходячи з зацікавленості сучасного українського літературознавства особливостями прояву топосу міста в художніх творах (праці І. Вихор, Т. Гундорової, В. Левицького, В. Фоменко та ін.), актуальним видається дослідження образу міста у творчості письменника.

Ю. Герасименко народився і виріс у Харкові, й ніколи не поривав зв'язку з рідним містом. Під час Великої Вітчизняної війни він перебував в окупованому місті та працював чорноробочим. Враження від цього періоду лягли в основу багатьох його віршів та повістей „Ой видно село”, „Іван, батьків син”, „Двоє у світі”, „Березневий вітер”. Після закінчення українського відділення філологічного факультету Харківського університету працював учителем української мови та літератури в Дергачівській школі, офіційно перебував на так званій „творчій роботі”, працював редактором видавництва „Прапор”.

Як художник слова Ю. Герасименко почав із поезії. Поетичність стала стрижнем і прози письменника. Ліризмом пройняті її форма та зміст – композиція, авторські відступи, характери головних героїв, пейзажі.

Перша поетична збірка „Повноліття” (1952 рік) одразу ж

засвідчила схильність письменника до зображення рідного міста. Так, оцінюючи її, Ф. Оленченко найкращим віршем називає „В саду Шевченка”. Природа прокинулася від зимового сну. Щоб показати оце весняне напруження, поет говорить, що птахи прямо-таки „захлинаються” від свого співу. Цей весняний пейзаж і ритм вірша надають йому енергії й виразності. Стоячи біля пам’ятника Шевченкові, автор захоплено звертається до великого поета, мов до живого. Свіжа поетична деталь – „Одсвічує зоря на мокрій бронзовій шинелі і на обличчі Кобзаря” і форма безпосереднього звертання роблять образ великого поета живим і одухотвореним [7, с. 202]. Як бачимо, критик звертає увагу на використанні письменником емотивної складової історіософського міського топосу, що полягає в апелюванні до тих духовних, моральних, мистецьких цінностей, які є пріоритетними для життя суспільства та нації. Людські образи, які розкриваються в межах даного типу топосу, – це переважно видатні історичні, політичні, релігійні діячі, представники культурної та мистецької сфери, які помітно вплинули на розвиток нації та особливості її менталітету [1]. Саме такою видатною особистістю й був Т. Шевченко, пам’ятник якому є одним із символів Харкова.

Г. Гельфандбейн, оцінюючи ще одну поетичну збірку „Поезії” (1977 рік), говорить, що в багатьох поезіях простежуються автобіографічні мотиви (вірші „Ми з одвічної робітничої вулиці”, „Гудок”, „Мій скарб”, „Харків”, „Іванівська набережна”, „На вулиці Харківських дивізій”) [2, с. 4]. Дослідивши біографічні матеріали, пов’язані з Ю. Герасименком, які знаходяться в Літературному музеї м. Харкова, ми можемо погодитися з цим твердженням. Слід також зауважити, що автобіографізм – доволі поширене явище в художній літературі, що зумовлено, передусім, тим, що при написанні твору кожен автор, свідомо чи несвідомо, використовує свій власний, особистий досвід: вплітаючи його в полотно своєї оповіді, він таким чином реалізує її метатекстуальність. Тож, на нашу думку, творам письменника властивий автобіографізм.

Як бачимо, крізь призму образу міста Харкова виявляються автобіографічні мотиви та сюжетність, які є стрижнем творчості письменника.

Окреслюючи особливості зображення Ю. Герасименком топосу міста, варто акцентувати увагу на тому, що він оприявлюється в його творах через предметно-сміслову даність, яка відтворена в тексті через сукупність міських реалій, окреслених і локалізованих у певному часопросторі. Тобто, за висловом І. Вихор, „топос міста – це ті його предметно-сміслові ознаки та характеристики, які, з одного боку, виступають як відображення реальних топографічних ознак міста, а з іншого, у процесі їх образного відображення, художньо трансформуються в картину міста, як певним чином (у відповідності до ідейно-естетичних, оцінних настанов автора) упорядкованого простору

з його вулицями, будинками, мешканцями, маршрутами їх пересування, географічним ландшафтом, природними красвидами тощо” [1].

Проаналізувавши поетичні тексти Ю. Герасименка, у яких зображено образ Харкова, можемо, спираючись на класифікацію, запропоновану І. Вихор [1], виділити в них такі типи міського топосу, а саме: 1) власне урбаністичний; 2) індустріальний; 3) архітектурний; 4) пейзажний; 5) історіософський. У свою чергу, у кожному з цих типів можна виділити такі сфери: а) власне предметно-просторову; б) природно-ландшафтну; в) емотивну. Певна річ, типологічне розмаїття міських топосів, представлених у поетичних текстах письменника, не завжди може бути чітко співвіднесене з одним із визначених типів. Проте за характеристикою предметно-тематичних доміант, які переважають у творах, їх можна співвіднести з тим чи іншим міським топосом.

До типу власне урбаністичного міського топосу належать поезії, у яких охоплюється сукупність міських реалій, що визначають звичайний повсякденний міський побут людини, умови її проживання, її професійну орієнтацію, навчання, дозвілля, відпочинок, засоби пересування [1]. Можемо зауважити, аналізуючи цей вид топосу в поезіях Ю. Герасименка, що об’єктом поетичного опису міської лірики могла бути будь-яка предметна реалія, що викликає асоціації з життям Харкова, але водночас можемо говорити і про систему таких реалій міста, до яких він звертався найчастіше. Тож, до цього виду топосу належать такі поезії: „У бібліотеці” (опис будівлі соціально-культурного значення); представлені образами вулиць твори „Толкачівка” (у вірші поет звертається до Толкачівки – краю студентської молоді Харкова, описує повсякденні клопоти мешканців міста), „Вулиця дитинства” (ліричне „я” автора пригадує вулицю свого дитинства. Але, подорослішавши, він не впізнає її: на вулиці з’явилися „яскраво-білі красені квартали”. Йому „сумно якось – мов і не вдома”. Та, побачивши дітей, упізнавши в них себе, він розуміє, що знаходиться „вдома”), „На вулиці Харківських Дивізій” (у вірші представлено Харків воєнних часів), „Іванівська набережна”, „Ми з зарічної, Залізничної вулиці” (вірш розповідає про буденне життя мешканців „одвічної, робітничої вулиці”, що „живі, поки у серці живе / Голос вірності – паровозний гудок...” [3, с. 7]); зображено харківський залізничний вокзал у поезіях „За димним вокзалом” (у вірші відбувається персоніфікація міста: „озветься гудками безсонний, освітлений Харків”), „Вечірній Харків” (знову відбувається персоніфікація міста, яке „живе вночі”. І живе воно „нічними гудками”); до зображення Харківського Тракторного заводу Ю. Герасименко апелює в поезіях „Місто, друже суворий” (ліричне „я” поета звертається до Харкова: „місто, наставнику мій у житті, / На твоїх багатошумних заводах / Я кохався і ріс...” [4, с. 5]), „Вже скоро зорями погасати” (емоційно-психологічну складову поезії складають роздуми трудівників Тракторного заводу, що співають пісню проте, як: „виростали в полі чистім / Тракторобуду корпуси... / Як урочисто, басовито / Гудок над

степом пролунав”, „Як перший раз на першу зміну / Селянська дівчина пішла” [4, с. 22]. Твір має мажорний настрій, адже трудівники щасливі від того, що перед ними відкривається нове життя).

Індустріальний міський топос розкривають поезії, у яких зображено образи, що „підкреслюють індустріальний розвиток та науково-технічний прогрес міста, а також відповідний емоційно-психологічний клімат сприйняття усіх цих новацій цивілізації мешканцями міста” [1], сповнені пафосом активного перетворення (що, власне, й характерно для соцреалістичних текстів). Це поезії, де виступають образи, пов’язані з будівництвом: „Харків” (у творі йдеться мова про відбудову Харкова після війни), „І ріст новобудов, і шир майдана”, „Нові будинки” (поезія про район міста, де з’являються нові будинки), „Незнаний ранок” (варто зауважити, що в ній пейзажний топос міста поєднується з індустріальним, адже на фоні природної сфери постає індустріальне місто: „Старезна Лопань, чиста і прозора / на пляжі хлюпа, човники гойда...” і „харків’ян уже і харків’янок / Несе новітнє харківське метро. / Несе туди, де сяють голубі, / Прозорі корпуси, бездимні труби... / Майбутній Харкове, небачений і любий, / Уклін тобі!...” [4, с. 11]. Також у цьому творі присутня орієнтація на майбутнє, на майбутній технічний прогрес, адже засобом пересування в його просторі виступає метро, яке було збудоване за 15 років після написання поезії).

Варто зауважити, що емотивний стрижень індустріального міського топосу поезій автора покликаний передати настрої торжества людського технічного генію, а образ людини постає в контексті героїчних звершень („героїка трудового подвигу”). Саме такий „трудова подвиг” ставили собі за мету здійснити молоді герої поеми „Вічний двигун” – Андрій, Анатолій та Таня, що в суворий воєнний час мріяли про винахід, що принесе щастя людям, – вічний двигун, мріяли про те, як повстане з руїн „Харків – весь новий! – небачено прекрасний!” [4, с. 113]. Відправною точкою в поемі є величезний напис на стіні: „А що зробили ви для відбудови міста?”. Цей напис уплинув на прагнення головних героїв повісті зробити щось „важливе та корисне для свого міста, країни” [4, с. 114].

Окрім сюжетної лінії здійснення „трудова подвигу”, у тексті поеми простежується також лінія кохання між Андрієм та Тетяною. Хлопець закоханий у Тетяну, якій довіряє берегти схему влаштування двигуна. Дівчина, дізнавшись про його винахід, ще більше закохується у хлопця. „Андрію, ти – великий! Ти – найкращий! / Я все життям віддам тобі!” [4, с. 116], – говорить вона йому. І ми розуміємо, що така „несподівана” реакція Тетяни зовсім не випадкова: дівчина кохає в Андрієві багатство мрії, ясність мети, силу волі. Її приваблюють енергія й відвага хлопця, його романтичне ставлення до життя, в основі якого, – здатність до активної, розумної творчості на користь міста.

Щоб почати використовувати двигун, хлопцям потрібно провести експерименти, але їм не вистачає на них грошей. І Тетяна без вагань віддає їм свої: „Тепер двигун найважливіший!” [4, с. 118], – говорить вона. Також дівчина радить хлопцям показати їхній винахід відомому харківському професору Румянцеву. Йдучи до нього, герої мріють про те, як „знищать руїни міста, / згарищ рани загоють” [4, с. 119]. Та їм не пощастило – професор говорить, що неможливо створити вічний двигун. „Ні, не правду я кажу, – говорить згодом він, – / існує на землі великий, вічний / Двигун – то наша думка, наша мрія, / Бажання Батьківщині допомогти!” [4, с. 122]. Підтримавши їх, професор вселив у хлопчачі серця віру в перемогу. Тож, зазнавши поразки з першим винаходом, хлопці не втратили віру в те, що зможуть відродити рідне місто.

Як бачимо, образ міста в цій поемі виконує сюжетотворчу (забезпечує цілісність сюжетної лінії) та характеротворчу (впливає на формування особистості головних героїв) ролі.

Архітектурний міський топос – твори, у яких зображено ті чи інші витвори архітектурного мистецтва [1], – найменше представлений у поезіях Ю. Герасименка. Коло предметних реалій цього типу топосу складає сукупність елементів (будівлі, споруди, пам'ятники тощо), які мають виняткове значення для життя людини і сприймаються нею як пам'ятки культурно-історичного минулого, носії історичної та культурної пам'яті. Це – поезії „В саду Шевченка” (пам'ятник Шевченкові виступає у творі уособленням духовних та моральних цінностей. Варто зауважити, що цю поезію можна віднести й до історіософського типу міського топосу) та „Веселий океан” (образ басейну – акумулятор спогадів про щасливе дитинство).

Пейзажний міський топос представляють поезії, у яких постає природна сфера, що взаємодіє з міським середовищем [1]. Вони виконують роль своєрідного емоційно-психологічного фону тим почуттям, роздумам, що їх висловлює ліричне „я” автора або ліричні герої. Цей вид топосу простежується в таких поезіях: „На світанку” (місто спить, а ліричний герой пригадує своє життя), „Буря, буря по нічному Харкову” (філософське осмислення кохання: кохання – „буря, що створює новий світ”), „Побачення” (у поезії на фоні міської природи зароджується кохання), „Краплі, краплі з усіх піддашків” (опис весни, що прийшла на вулицю Клочківську), „Люблю твою осінь ранню” (вірш про студентську молодь, що їде восени на заняття. Для того, щоб показати вічну весну життя рідного Харкова, Ю. Герасименко вживає протиставлення: осінній пейзаж і відлітання у вирій журавлів – приїзд восени на навчання студентів: „Ти не сумуй, що з неба / прощальний крик журавлів – / злітаються знов до тебе / студенти з усіх країв” [5, с. 30]).

Поезії, у яких відображається історіософський міський топос, орієнтовані не на предметні реалії, а на відображення та інтерпретацію головних історичних етапів розвитку міста, важливих подій його

історичного життя, широкого кола філософських, релігійних, метафізичних узагальнень, що стосуються історичної долі конкретного міста або ж міста як такого [1]. До цього виду топосу належать такі поезії: „З минулого”, „На виставці” (філософське осмислення впливу Великої Вітчизняної війни на життя мешканців Харкова), „Лопань” (філософське узагальнення про джерела духовності українського народу).

Тема Харкова зринає й у прозовій творчості Ю. Герасименка. Так, його любов до міста втілилася в книзі есеїв „Встречи с Харьковом” (1984 рік), у якій письменник зобразив місто як живу людину зі своїм характером.

Таким чином, структура міського топосу у творчості письменника має такі складові: 1) предметно-просторову (вулиці, будинки, заводи, архітектура, засоби пересування); 2) природно-ландшафтну (пори року, пейзаж, час доби); 3) соціальну (образи робітників, інтелігенції, селян); 4) емоційну (ставлення ліричних героїв та ліричного „я” автора до соціальних процесів, що відбуваються в місті Харкові (воєнні події, індустріалізація тощо), до історичних подій). Як бачимо, художня модель міста виявляє себе в тісному зв’язку з предметно-тематичними ознаками певного типу міського поетичного топосу.

Отже, визначення та типологізація різновидів топосу міста та його предметно-тематичного характеру в поетичній творчості Ю. Герасименка свідчить про те, що образ Харкова набув у нього особливих характеристик: у його змалюванні присутні емоційність, психологізм, історіософські, філософські та автобіографічні мотиви. Такі висновки говорять про своєрідність індивідуального стилю письменника та спонукають до подальшого дослідження його творчої спадщини.

### **Список використаної літератури**

- 1. Вихор І.** Поетичний топос міста та його тематичні різновиди : [Електронний ресурс] / Інна Василівна Вихор. – Режим доступу : [www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Npd/2010\\_3/vihor.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npd/2010_3/vihor.pdf).
- 2. Гельфандбейн Г.** Повноліття / Г. Гельфандбейн // Соціалістична Харківщина. – 1977. – 11 травня. – С. 4.
- 3. Герасименко Ю.** Березень / Юрій Герасименко. – К. : Дніпро, 1978. – 199 с.
- 4. Герасименко Ю.** Ми однолюби / Юрій Герасименко. – Х. : Книжкове видавництво, 1960. – 123 с.
- 5. Герасименко Ю.** Повноліття / Юрій Герасименко. – Х. : Харківське книжкове видавництво, 1952. – 52 с.
- 6. Левицький В.** Київський текст в українській поезії 1910 – 1930-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / В. Левицький. – Київ, 2012. – 20 с.
- 7. Оленченко Ф.** Свіжий ліричний голос / Ф. Оленченко // Харків, 1953. – 4 кн. – С. 202 – 203.

**Маркова О. Т. Образ міста Харкова в поетичній творчості Юрія Герасименка**

Статтю присвячено дослідженню образу міста Харкова в поетичній спадщині Юрія Герасименка. У ній характеризуються та типологізуються різновиди топосу міста, його предметно-тематичний характер, роль у характеро- та сюжетотворенні, що дозволяє узагальнити уявлення про художню модель міста автора. Визначається структура міського топосу у творчості письменника, що має такі складові: предметно-просторову; природно-ландшафтну; соціальну; емоційну.

*Ключові слова:* образ міста, типологізація, предметно-тематичний характер, структура міського топосу.

**Маркова Е. Т. Образ города Харькова в поэтическом творчестве Юрия Герасименко**

Эта статья посвящена исследованию образа города Харькова в поэтическом наследии Юрия Герасименко. В ней характеризуются и типологизируются разновидности топоса города, его предметно-тематический характер, роль в характеро- и сюжетообразовании, что позволяет обобщить представление о художественной модели города автора. Определяется структура городского топоса в творчестве писателя, которая имеет такие составляющие: предметно-пространственную; природно-ландшафтную; социальную; эмоциональную.

*Ключевые слова:* образ города, типологизация, предметно-тематический характер, структура городского топоса.

**Markova O. T. The city image of Kharkiv in Yuri Gerasymenko's poetic creativity**

This article is devoted to investigation of city image of Kharkiv in poetic heritage of Yuri Herasymenko. It is characterized and typologized the variety of city topos, its subject-thematic character, the role in character creation and plot creation in it, what is allowed to summarize the conception about the artistic model of author's city. The structure of city image in writer's creativity is determined, which has such elements: subject-dimensional; natural-landscape; social; emotional.

*Key words:* city image, typologization, subject-thematic character, structure of city topos.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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



УДК 070.448:821.161.2

**Д. Ч. Чик**

**ЖАНР ФЕЙЛЕТОНУ У ТВОРЧОСТІ Г. КВІТКИ:  
ПРОБЛЕМАТИКА І ПОЕТИКА**

Проблема дослідження жанру фейлетону в українській літературі І-ї половини ХІХ ст. є однією з найбільш не розроблених. Зумовлено це, насамперед, поверховим вирішенням складних питань української публіцистики зазначеного періоду в оглядових і синтетичних працях. До ще вповні недослідженого етапу зародження українського фейлетону належить публіцистична спадщина Г. Квітки (Основ'яненка).

Окремі аспекти фейлетону у творчості Г. Квітки розглядали Г. Данилевський, П. Федченко, О. Гончар, С. Зубков та ін. Важливі теоретичні аспекти фейлетону як художньо-публіцистичного жанру досліджували автори досі актуального збірника статей „Фельетон” (1927) (Б. Томашевський, В. Шкловський та ін.), а також Ф. Білецький, Є. Журбіна, Л. Кройчик, С. Курляндська, Б. Стрельцов, Ю. Ярмиш та ін.

Перші фейлетони Г. Квітки „Письма к издателям”, які були опубліковані у 1-4 та 8 частинах журналу „Украинский вестник” (1816 р.), підписані псевдонімом „Фалалей Повинухин” (два „листи” автор підписав „офранцузеним” псевдонімом „Фалурден Повинухин”). Ці твори прийнято вважати продовженням російської сатиричної літератури, а саме відомих „Писем к Фалалею” (1772 – 1775) журналіста та видавця М. Новікова, опублікованих уперше в сатиричному журналі „Живописец”<sup>1</sup> (1772 р.), а згодом об'єднаних у третьому виданні 1775 року в один цикл з іншими „листами”, близькими за ідейно-естетичною проблематикою. Російські сатиричні журнали другої половини ХVІІІ ст. „Трутень” (1769 – 1770), „Всякая всячина” (1769 – 1770), „И то и сие” („И то и сьо”) (1769), „Почта духов, или Ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами” (1789 – 1790) і, вже згаданий, „Живописец” (1772 – 1773) фактично прокладали шлях для російського фейлетону ще до розвою цього жанру в французькій публіцистиці.

Зауважимо, що проблематика новіковських „листів” близька до „листів” Г. Квітки. М. Новіков торкається серйозних проблем тогочасного суспільства, акцентуючи на моральних хибах дворянства. Авторами „листів” є батько, матір і дядько молодого дворянина Фалалея. Фалалей виступає у ролі публікатора „листів”, у яких показано нещасття, жорстокість, нечесність та моральну деградацію його рідних: батьків – Трифона Панкратійовича і Акулини Сидорівни, а також дядька Єрмолая Терентійовича, що є уособленням російських помісних дворян другої

половини XVIII ст. Отож, ідейні витoki образу Фалалея у „листах” українського письменника цілком можна відшукати у „Письмах к Фалалею” М. Новікова.

Актуальною залишається проблема атрибуції частини фейлетонів Г. Квітки, а саме так званих „Писем к Лужницкому Старцу” (1820 – 1822 рр.), що публікувалися у відділі „Смесь” петербурзького літературно-політичного двотижневика „Вестник Европы”. Адже, як відомо, під псевдонімом „Лужницкий Старец” фейлетони писали і видавець журналу М. Каченовський, а також публіцисти М. Погодін та П. Яковлєв.

Весь цикл фейлетонів Г. Квітки отримав наступні гетероніми: перший фейлетон був підписаний, мабуть, одним з найдовших в історії української літератури псевдонімом – „Аверьян Любопытный, состоящий не у дел коллежский протоколист, имеющий хождение по тяжбыным делам и по денежным взысканиям” (1820, № 5, март, с. 3 – 11); два наступних – „Влас Терпелов старший” і „Влас Терпелов младший” (1820, № 7, апрель, с. 163 – 170, с. 170 – 177); надалі було використано цифронім „1. – ” (1820, № 10, май, с. 150 – 155) і псевдонім „А. Шестеркин” (1820, № 11, июнь, с. 223 – 229); псевдонімом „Юноша Белого города” підписано два листи (1821, № 5, март, с. 65 – 70; № 6, март, с. 112 – 119), наступний – „N. N.” (1821, № 21, ноябрь, с. 66 – 70). Г. Квітка знову повертається до псевдоніма „Фалалей Повинухин” у першому номері „Вісника Європи” за 1822 р. – ним він підписав два листи (1822, № 4, февраль, с. 306 – 310, с. 310 – 314), а потім ще у квітневому випуску часопису (1822, № 7, апрель, с. 232 – 235); два останні листи з’явилися у № 9-10 (май, с. 141 – 145) і № 11-12 (июнь, с. 302 – 310) за 1822 р. і підписані „Фалалей Повинухин” та „N. N.” відповідно. У наведеному атрибутуванні ми послуговувалися авторитетним електронним науковим виданням „Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей” [13].

В окремих працях спостерігаємо спроби приписати деякі з „Писем к Лужницкому Старцу” В. Одоєвському. Наприклад, у монографії „The Life, Times and Milieu of V. F. Odoyevsky, 1804 – 1869” англійського дослідника Н. Корнуелла у бібліографії В. Одоєвського за 1822 р. подані два листи – фейлетон у № 9 – 10 (р. 302 – 310, May) (це помилкові дані, правильно – № 11 – 12 (June)) і фейлетон у № 11 – 12 (р. 305 – 312, June) [16, р. 375]. Останній бібліографічний опис у монографії Н. Корнуелла є невірним повтором попередньої позиції.

М. Турьян всі фейлетони із заголовком „Письмо к Лужницкому Старцу”, які з’явилися у часописі „Вестник Европы” з початку 1822 р., відносить до періоду ранніх сатиричних спроб (так званого першого „московського” періоду творчості) російського письменника. Вправність пера та глибоке знання провінційного життя дослідниця відшукує у щоденнику вісімнадцятирічного В. Одоєвського, де згадано про втечу від суєтного світу зі столиці в глушину. Сатиричне змалювання

неосвіченості провінційних дворян М. Тур'ян підкріплює відповідними рядками з листа письменника про невігластво людей, що зустрілися йому в Рязанській губернії [12, с. 59 – 60]. Такий текстологічний аналіз не витримує жодної критики, адже є надто поверхневим. Цікаво, що перший дослідник творчості В. Одоєвського – П. Сакулін – не зараховував листів, які насправді належать Г. Квітці, до ранньої спадщини російського письменника [10, с. 193].

В одному з останніх пушкінознавчих видань висловлене припущення, що псевдонім „Юноша Белого города” міг належати А. Глаголеву на підставі пізнішої примітки в одній з його статей [1, с. 371] про те, що він „житель Москвы, Юноша белого города” [4, с. 222]. Втім, у виданні „Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей” цей псевдонім приписується Г. Квітці. Крім того, Г. Данилевський, з огляду на близьку стилістику листів „Юноши Белого города” та інших листів до Лужницького Старця, слушно вважав їх творами Г. Квітки [5, с. 51]. Отож, питання стосовно приналежності цього псевдоніма не можна вважати остаточно вирішеним.

Усі гетероніми, використовувані Г. Квіткою, виконують певну художню функцію, мають певне конотативне значення та є особливим літературним прийомом – літературною маскою. Прізвище Фалалей – Повинухин – вказує на характер персонажа, на таку цілком усвідомлювану ним самим ваду – сліпо підкорятися („повиноватися”). Г. Данилевський відшукав у псевдонімі „Аверьян Любопытный, состоящий не у дел коллежский протоколист, имеющий хождение по тяжёбным делам и по денежным взысканиям” прихований натяк на першу державну службу Г. Квітки, коли той у 1793 – 1796 рр. перебував „не при делах” при Департаменті герольдії [5, с. 50]. Авер'ян проживає у Сиромятниках – можливо, що тут використано змінену назву слобідського села Сиром'ятникове (зараз – Путивльського району, Сумської області), що відоме ще з XV ст. [11, с. 4]. „Автор” іншого фейлетону – А. Шестеркин – проживає „в городе Т.” – у цей час, як стверджує Г. Данилевський, Г. Квітка перебував у місті Тула, а псевдонім „Юноша Белого города” вказує на місто Белгород (українська назва – Білгород) (Курська губернія), де знаходилася могила родича письменника – єпископа Й. Горленка [5, с. 51]. Влас Терпелов-старший і Влас Терпелов-молодший (їхні листи поміщено в одному з номерів „Вестника...” один за одним) зазнають утисків через безпідставні плітки, та не вступають у конфлікти, терплячи надоїдливих сусідів і заздрісників. Фалалей, вживаючи подекуди назву села „Фалалеевка” у своїх листах, натякає, ймовірно, на заборонений цензурою роман „Российский Жилблз или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова” В. Наріжного: родина збіднілих князів Чистякових, про яку йдеться у творі, проживає в селі Курської губернії, що має саме таку назву [8, с. 57].

Г. Квітка викриває вади провінційного дворянства у щирих і наївних листах неосвіченого, обмеженого і затурканого дружиною поміщика Фалалея Повинухіна. Український фейлетоніст підкреслює „територіальну приналежність” описаного ним типу – це представник слобідського дворянства, якому затишно в своєму закритому, „камерному” світі.

Загрозу для спокійного життя Повинухіна становить губернське місто Харків. Досвід вибагливого „театрала” Фалалея засвідчує цілковиту „непотрібність” губернського театру, який не здатен презентувати справді „рідкісних речей”, окрім як блазнювання актора та вищання актриси. Це позиція обмеженої людини, яка вважає візит до театру звичайною розтратою грошей. У другому листі Фалалей уявляє себе великим письменником, майбутні мемуари якого варто друкувати практично у всіх відділах „Украинского вестника” – „Науки и Искусства”, „Живописная проза”, „Детское чтение”, „Смесь”, „Стихотворения” тощо. Очевидно, тут відбито досвід співпраці Г. Квітки-редактора з кореспондентами цього журналу.

У фейлетонах послідовно розвивається тема шкідливості галоманії, яка була актуальною для Російської імперії у II-й половині XVIII – XIX ст. Як зауважує сучасний дослідник Дж. Х. Біллінгтон, французька культура стала для російських дворян дієвим способом осягнення соціальної спільності, який відмежовував їх від україномовних та російськомовних селян і торговців [2, с. 267]. Благоговіння перед французької культурою формувало відчуття першості та „просвітницької” освіченості, а французька мова набувала високого статусу, виконуючи функцію „таємної мови” дворянського „клану”. Як зауважує сам Повинухин, знання французької культури вкрай необхідне його доньці для того, щоб пробитися у вищий світ. Честолюбний поміщик знайомиться „графом” Леконтом, який береться навчати дівчину французької мови і танців, а заодно і реорганізувати управління селянами на „західний манер”. Викриваючи тупість Фалалея та підступність француза-ошуканця, Г. Квітка зображує огиду до французів, яка розвинулася в Фалалея після вияву всіх інтриг „вчителя”, й ілюструє це умовиводом: „Да сохранит вас судьба от всего, что только называется *французское*. Торжественно отрицаюсь французького найменования!” (курсив авторський. – Д. Ч.) [7, т. 2, с. 319]. Таким чином, французи у фейлетонах Г. Квітки – це нація ошуканців і негідників, яка здатна лише на злодіяння.

Євстратій М’якушкін у „Мемуарах Евстратия Мякушкина” пропонує „рецепт” „модного” роману, в якому висміюються шаблонні схеми популярних романтичних творів [7, т. 7, с. 148]. Перелік акцентів у майбутньому романі також може вказувати на полеміку з готичним романом та зразками його наслідування в російській літературі.

Різкі випадки проти романтизму характерні також і для ранніх фейлетонів Г. Квітки. У листі з підписом „Юноша Белого города”

товариш автора фейлетону Трохим Кузьмич з класицистичним прізвиськом Правдін розповідає про поганий вплив на читачів творів поетів, які стали на шлях романтичного зображення дійсності. Змінивши ім'я та по батькові Правдіна, через дванадцять років Г. Квітка створить такого ж дошкульного висміювача зарозумілих літературних критиканів в образі маляра Кузьми Трохимовича з оповідання „Салдацький патрет”, яке мало стати „охоронною грамотою” від російських критиків: „...я, боясь поять цеховых скалозубов, написал для них „Солдатский портрет”, чтоб оградить себя от насмешек и чтоб они поняли, что сапожнику не можно разуметь портного дела” [7, т. 7, с. 217].

Правдін наводить історію з власного життя: прочитавши дітям перед сном баладу „Вівсяний кисіль”, він неабияк їх налякав. Тут Г. Квітка має на увазі баладу Й. П. Гебеля „Das Haberdmuss” у перекладі В. Жуковського (переклад вперше опубліковано у 1818 р.), яка стала сміливим поетичним експериментом свого часу та спробою створення жанру російської національної ідилії [3, с. 119 – 120]. Щоправда, в баладі, яка є християнсько-дидактичною історією про „життя і смерть” вівсяного зернятка, немає привидів чи жахливих сцен, які, за словами Правдіна, так налякали дітей. Цією комічною невідповідністю письменник, можливо, нападає на епігонів В. Жуковського. Наслідування Жуковського багатьма молодими поетами привело до появи балад в дусі оригінальних і перекладних творів на романтичну інфернальну тематику (сам В. Жуковський наприкінці життя в одному з листів жартівливо охарактеризував себе так – „родитель на Руси немецкого романтизма и поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских” [6, с. 664]). Тож розкритикована балада є узагальнюючим типом романтичних „диявольських” балад. Трохим Кузьмич Правдін здійснює класифікацію сучасних йому поетів, поділяє їх на баладників, лунатиків і егоїстів, а також на альбомних віршописців, та підкреслює відсутність в їхніх творах оригінальності. Сучасні пііти, дошкульно пише критик, „навчаються” за методом Дж. Ланкастера, тобто, бездумно наслідують один одного – у підсумку балада перетворюється на твір, в якому обов'язковим є опис привидів, могил, мерців і всього незбагненого, водночас знищуючи сам жанр [15, с. 117 – 118]. Засобом від засилля низькопробних творів „Юноша Білого міста” вважає повернення до вивчення древніх класиків та читання баснописців І. Дмитрієва та І. Крилова. До речі, басні І. Крилова Г. Квітка радитиме ще раз, пізніше, у „Мемуарах Евстратія Мякушкина”, коли вкотре вестиме полеміку з представниками масової літератури, наголошуючи на виховній функції письменства і на тому, що позитивне зображення злодіянь та розпусного життя негативно впливає на молодь [7, т. 7, с. 152].

У своїх фейлетонах Г. Квітка підіймає також і проблему стереотипного сприймання літератури. Персонаж одного з них проводить експеримент зі своїми друзями. Спершу запрошує їх разом прочитати нову повість „Вадим” (мова йде про незакінчений історичний роман

М. Лермонтова), наголошуючи, що вона достойна порівняння з кращими творами В. Жуковського. Проте під час читання гості демонструють нудьгу та неухважність. Іншого разу герой показує своєму другові баладу „Могильщик” – нібито новий твір Жуковського – і той одразу ж переписує її, вихваляючи геніальність поета (насправді романтична балада в стилі В. Жуковського належить П. Плетньову, який на час публікації твору (1820 р.) був молодим поетом-наслідувачем). „Юноша Белого города” приходить до висновку, що ряд творів, як от поема „Руслан и Людмила” О. Пушкіна, стали відомими не завдяки своїм художньо-естетичним якостям, а через стереотипні уявлення критиків. Це фактично змушує читачів пошановувати певні невартисні твори, обговорювати їх, купувати для своїх бібліотек (як відомо, поема „Руслан и Людмила” розділила табір критиків на тих, хто відгукнувся про твір негативно (О. Воейков, А. Глаголев, П. Катенін та ін.) і позитивно (О. Ізмайлов, О. Перовський та ін.), спровокувавши жваву дискусію на шпальтах журналу „Сын отечества”, яка на певному етапі звелась до „битви” памфлетів). Справжня ж критика, переконаний Г. Квітка, не повинна залишати поза увагою нових, навіть посередніх письменників, адже вони приречені перебувати в тіні [14, с. 69]. Г. Квітка висловлює побажання, що у недалекому майбутньому критики змінять таке упереджене ставлення до авторів.

Твір „Званные гости” (1840) Г. Квітки є нічим іншим як прискіпливим аналізом тогочасних російських газет і журналів – насамперед, „Русский инвалид”, „Литературная газета”, „Северная пчела”, „Художественная газета”, „Современник” і „Сын отечества”, „Отечественные записки”, „Библиотека для чтения” та ін. Автор зображає часописи у вигляді своїх гостей і веде з ними палкі дискусії, хвалячи або критикуючи змістове наповнення, регулярність виходу або редакційну політику. Особливої критики зазнає „Северная пчела” за неоригінальність матеріалів, які часто передрукуються з інших видань, виклад нецікавої інформації. Окреме місце Г. Квітка відводить фейлетону, який, на його думку, не повинен писати виключно про помилки в журналах чи літературних творах: „Что в ваших фельетонах? Похвала кондитеру, пирожнику, сапожнику, по вашим видам; описание спектаклей, о коих в некоторых местах матушки России после представления чрез полгода придется читать” [7, т. 7, с. 122].

Таким чином, у художньо-публіцистичній творчості Г. Квітки можна спостерегти зародження та генезу таких видів фейлетону, як фейлетон-лист, театральний фейлетон і фейлетон-рецензія. Письменник реагує на псевдолітературність у художній творчості своїх сучасників, наголошуючи на необхідності бути вірними високим естетичним принципам.

**Список використаної літератури та примітки**

<sup>1</sup> Проблема атрибуції „Писем к Фалалею” залишається актуальною в російському літературознавстві. Деякі фахівці автором „Писем...” вважали Д. Фонвізіна (фон Візена) (П. Берков, Н. Баранська, Д. Бабкін, П. Орлов та ін.) Тут ми послуговуємося позицією авторів статті „Сатирическая журналистика: [Русская литература XVIII в.]. Новиков” з академічного видання „История всемирной литературы” (1988) [9].

**1. [Б. а.].** Примечания / [Б. а.] // Пушкин в прижизненной критике, 1820 – 1827 / Пушкинская комиссия Российской академии наук ; Государственный пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге ; под общей ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичева ; вст. ст. Г. Е. Поповой ; составление, подготовка текстов, комментарии В. Э. Вацура и др. ; редакторы : И. И. Шефановская, О. Э. Карпеева. – СПб : Государственный пушкинский театральный центр, 1996. – С. 343 – 467. – (Серия „Пушкинская премьера” / редколл. : Д. С. Лихачев, В. Э. Рецпер (редактор серии), А. Г. Тихомиров, С. А. Фомичев, М. М. Шемякин, М. Я. Шейнкер). **2. Биллингтон Дж. Х.** Икона и топор : Опыт истолкования истории рус. культуры / Джеймс Х. Биллингтон ; [пер. с англ. С. Ильина и др.]. – М. : Рудомино, 2001. – 879 с. **3. Винницкий И.** Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле „Овсяного киселя” / Илья Винницкий // Новое литературное обозрение : Теория и история литературы, критика и библиография. – 2003. – № 61. – С. 119 – 151. **4. Г....въ (\*).** Продолжение Разбора Учебной Книги Российской Словесности / Г....въ (\*) // Вестник Европы. – 1821. – № 11, июнь. – С. 198 – 222. **5. Данилевский Г.** Основьяненко / Григорий Данилевский. – СПб. : Тип. Королева и Комп., 1856. – 130 с. **6. Жуковский В. А.** [Письмо] А. С. Струдзе. 10 марта н. с. 1849 г. // Собрание сочинений в 4 т. / Жуковский В. А. – М. ; Л. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – Т. 4. – 1960. – С. 663 – 665. **7. Квітка-Основ'яненко Г. Ф.** Зібр. творів у 7-ми т. / Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко ; [ред. колегія : П. М. Федченко, О. І. Гончар, Б. А. Деркач, С. Д. Зубков, Д. В. Чалий]. – К. : Наук. думка, 1978 – 1981. **8. Нарезный В. Т.** Сочинения. В 2-х т. / Нарезный В. Т. – М. : Худож. лит., 1983. – Т. 1 : Российский Жилблас, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. В. Манна. – 1983. – 623 с. **9. Пигарев К. В.** Сатирическая журналистика : [Русская литература XVIII в.]. Новиков / К. В. Пигарев, Г. М. Фридендер // История всемирной литературы : В 8 томах / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983 – 1994. – Т. 5. – 1988. – С. 379 – 381. **10. Сакулин П. Н.** Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. – Писатель / Сакулин П. Н. – М. : Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. –

- Т. 1. – Ч. 1. – 616 с. **11. Тищенко К.** Дописемна історія в місцевих назвах Путивльського Посем'я / Костянтин Тищенко // Путивльський краєзнавчий збірник. – Вип. 2. – Суми : МакДен, 2005. – С. 4 – 19.
- 12. Турьян М. А.** Странная моя судьба. О жизни В. Ф. Одоевского / Мариетта Андреевна Турьян. – М. : Книга, 1991. – 400 с. – („Писатели о писателях”).
- 13. ЭНИ** „Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/masanov/default.asp?feb/masanov/rub.html>.
- 14. Юноша Белого города.** Письмо к Лужницкому Старцу / Юноша Белого города // Вестник Европы. – 1821. – № 5, март. – С. 65 – 70.
- 15. Юноша Белого города.** Письмо к Лужницкому Старцу / Юноша Белого города // Вестник Европы. – 1821. – № 6, март. – С. 112 – 119.
- 16. Cornwell N.** The Life, Times and Milieu of V. F. Odoyevsky, 1804 – 1869 / Neil Cornwell. – London : The Athlone Press, 1986. – 417 p.

**Чик Д. Ч. Жанр фейлетону у творчості Г. Квітки: проблематика і поетика**

У статті розглянуто жанр фейлетону в українській літературі першої половини XIX ст. на матеріалі публіцистики Г. Квітки. З'ясовано проблематику фейлетонів, розглянуто особливості застосування сатиричних прийомів. Звернено увагу на потрактування образу Іншого в фейлетонах письменників, зокрема сприймання французької нації та її культури крізь призму негативних стереотипів.

*Ключові слова:* жанр, фейлетон, публіцистика, проблематика.

**Чик Д. Ч. Жанр фельетона в творчестве Г. Квитки: проблематика и поэтика**

В статье рассмотрен жанр фельетона в украинской литературе первой половины XIX в. на материале публицистики Г. Квитки. Выяснена проблематика фельетонов, рассмотрены особенности применения сатирических приемов. Обращено внимание на трактовку образа Другого в фельетонах писателей, в частности восприятие французской нации и ее культуры сквозь призму негативных стереотипов.

*Ключевые слова:* жанр, фельетон, публицистика, проблематика.



**Chyk D. Ch. The genre of feuilleton in the works by G. Kvitka:  
Problems and Poetics**

The article deals with the genre of feuilleton in the Ukrainian literature of the first half of the nineteenth century, based on the publicism by G. Kvitka. The problems of feuilletons and the features of satirical techniques are analyzed. Special attention is paid to the interpretation of the image of the Other in writers' feuilletons, in particular the perception of the French nation and its culture through the lens of negative stereotypes.

*Key words:* genre, feuilleton, journalism, problems.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

**Регіональний дискурс**  
**у національній літературі**

УДК 821. 161.2.09

**Л. П. Копейцева**

**ЖІНОЧА ПАЛІТРА ЛІРИКИ ВІРИ КУЛІШОВОЇ**

Віра Семенівна Кулішова – член Мелітопольського літературного об'єднання, його секретар, творчість якої акумульовано в поетичному доробку – збірці віршів „Я не можу не співати”. Вона принесла до літератури мелодії і романтичні традиції поезії літературного краю.

Творчість митця репрезентована дослідниками Н. Зайдлер [1, 2], Н. Куценко [3], які подають деякі факти з життя письменниці, визначають тематичний обрій, художні особливості її лірики.

Відомо, що Віра Семенівна горіла душею за свою Україну. Хоч народилась (у 1925 році) і виросла в селі Клишці Московської області і з дитинства говорила російською мовою, але більша частина її життя пов'язана з Мелітополем [3]: „Шматок землі родючої священний, / Рясної долі світлі береги / Мій Мелітополю, мій світе наречений, / Чому мені такий ти дорогий?” [4, с. 3].

У єдиній збірці письменниці „Я не можу не співати” спостерігаємо добро і ніжність, тепло і страждання, біль та велике відчуття натхнення від створеного. Поетеса, на нашу думку, прагнула не тільки схвилювати і здивувати читача, потрясти його душу, а також прагнула, щоб її ліричні поезії служили каталізатором почуттів і думок.

Багатобарвні тематичні обрії поезій В. Кулішової: поруч із громадянською лірикою – лірика пейзажна, інтимна. Однією з наскрізних тем творчості поетеси є тема поетичної майстерності, ролі митця.

Питання ролі митця в суспільстві було актуальним завжди, оскільки митець є взірцем мудрості, гідності, чесного служіння справедливості, наслідування споконвічних законів моралі. Така відповідальність випала і на долю В. Кулішової: „Якби думок своїх блавати / Я в душах сіяти могла, / Промінням серця малювати / Окраси міста і села, / Як щастя все земного свято, / Свій труд тобі лишила б я. / Ой, я не можу не співати, Вітчизно сонячна моя” [3, с. 11].

Горизонт ліричної героїні В. Кулішової розширюється за рахунок не власне „жіночих”, але загальнолюдських інтересів. Від почуття сум'яття перед загадкою любові жіноча ліра переходить до роздумів над сутністю буття: „Я світлу мудрість бачу, чисту зрілість, / Найвищий гарт прекрасного життя, / О, донеси мою червонокрилість / До берегів святого майбуття” [4, с. 9].

Поетеса міркує над тим, яким повинен бути сенс життя, при цьому вона орієнтувалася головним чином на силу художньої творчості: *„З висоти моїх років / дивлюсь я на світ. / Чи душа западає у душу? / Чи тривога за землю і зоряний світ / І за все, що мені не байдуже? / І за те, що зміліла розлога ріка, / Що порідшали трави й діброви / І що люди позбулись свого словника / І цураються рідної мови”* [4, с. 16].

Надзвичайно місткими думками і почуттями є вірші митця про Велику Вітчизняну війну, які залишаються щирою сповіддю її душі. Для В. Кулішової, з її відчуттям поточного часу, радість від того, що зі славою завершено велику народну справу, невіддільна від пам'яті про грізні випробування: *„Несу тобі, Солдате невідомий, / Ти світ своєю Кров'ю освятив, / Лелекою прилинувши Додому”* [4, с. 19].

Добре знаючи огненну сторінку Мелітополя, – визволення від фашистів та долю старшого лейтенанта Ірбайхана Бейбулатова, В. Кулішова створила вірш „Пісня про Бейбулатова”, який сповнений мотивами патріотизму, інтернаціоналізму: *„Ім'я тут Бейбулатова / Цвіте весняним днем. / І серця світ крилатого / Над вічним б'є вогнем, / І вторять квіти барвнії / Й зорі червоний дзвін, / Що рідним сином Таврії / Став дагестанський син”* [4, с. 27].

Як бачимо, для В. Кулішової властивий потужний мотив глибоко особистісної пам'яті й виразно індивідуальні асоціації. Саме змалювання героїчного і трагічного в сукупності формують національно-патріотичний пафос поезій її збірки.

Відчувається, що з роками до поетеси прийшло відчуття кровно-генетичної спорідненості з прабатьківською та праматеринською калиною, вишневою, соняшnikовою Україною. Вірші, написані поетесою на схилі днів (наше припущення) вражають своєю задушевністю, теплотою і дивовижною щирістю, тою високою щирістю, яка розкриває душу людини: *„Спадає думка інеєм на скроні. / Хоч якби довго й ладно ти не жив – / Ні, щастя не в копійчаному дзвоні, – / Воно в багатстві нашої душі”* [4, с. 30].

Емоційність і щира відвертість поезій В. Кулішової дозволяють припустити: значна кількість її віршів має автобіографічну основу [2]. Природно, що лейтмотивом багатьох поезій митця є материнство. Вражає вірш „Мамо, мамо рідна”: *„Мамо, мамо рідна, порадице щира. / Як мені твоєї ласки не стає, / То твоя в моєму серці грає ліра, / І пісенне слово б'ється в нім твоє. / Хто, як ти утішить смуток і тривогу, / Хто підхопить пісню почуття мого. / Як не вистачає мудрого, живого, / Так не вистачає голосу твого”* [4, с. 17].

Сповнений глибиною почуттів вірш „Мамина хата”, в якому відчуваємо невимовну біль за втратою найріднішої людини – матері: *„Блука стежина, в'ється по садочку, / То виноград, то агрус, то горіх. / Пильнує пам'ять в кожному куточку / Святе відлуння маминих доріг”* [4, с. 20].

Як бачимо, крізь поетичний часопростір В. Кулішової проходить образ хати, доріг. Саме ці асоціоніми використовує поетеса для підсилення емоційної напруги, при цьому вона намагається пробудити в українців усвідомлення значущості їхньої самоідентифікації.

У збірці простежується образ автора, який з вершини любові схвильовано оглядає свої родинні скарби та володіння. Що це саме так, а не інакше, свідчать вірші – присвяти донькам. Тому так природно звучить звернення поетеси: „Серед земної радості й журби – / Свята душі стражденної вірада – / То ви, мої весняні три верби: / Леліянність, любов моя і Лада. / Я вашими тривогами живу, / Завжди в мені і щастя ваше, й горе. / Для вас то світло вічності пливу – / І не кінчається життя – кипуче море” [4, с. 3].

Чуттєвий зв'язок, що з дня народження існує між матір'ю та дитиною, дістає вірне відбиття у зворушливо щирих і безпосередніх колисанках. Цей особливий фольклорний жанр, позначений високим поетичним світосприйманням, глибиною мелодійного звучання, багатством образів [5, с. 72] знаходимо у Віри Кулішової.

Незважаючи на певну кількість нюансів почуттів і думок, висловлених у колискових піснях поетеси, все ж мотиваційний діапазон їх обмежений. Найчастіше трапляються колисанки, у яких йдеться про те, що до немовляти має прийти Сон і приспати його: „Спи, дитя моє прекрасне, / Спи, життя моє, / Хай ніколи не погасне / Сонечко твоє” [4, с. 4]; „Спи, моє щастячко, спи, мій маленький. / Люленьки-люлі-люлі” [4, с. 5].

Саме цей мотив є одним із найдавніших і наближає колискові до замовлянь. У колискових Віри Кулішової з'являються образи тварин, зокрема, птахів (журавлів, лелек, білого голуба). Все, про що йдеться у таких піснях, спрямовано на благо дитини, на забезпечення спокою, добра: „Хай насняться в синім небі / Білі голуби” [4, с. 4]; „Тихо послули у гніздах лелеки, / Марять у снах журавлі, / Сон свої віченьки хай заколише, / Казкою ввійде вночі” [4, с. 5].

Щодо мови колискових пісень Віри Кулішової, то вона образна, емоційна, позбавлена складних поетичних прийомів, адже адресована дитині. Найуживанішими тропами є епітети, метафори: „замріяна тиша”, „здивлявся світ”, „місяць між зірок блукає”, „душа співає”, „марять у снах журавлі” та ін.

Різноманітність мотивів і образів, своєрідна поетика, присутність рідної людини (найчастіше мами, рідше тата чи дідуся, милозвучність – це ті особливості колискових письменниць, які роблять їх невід'ємною часткою нашої національної культури.

Віра Кулішова добре володіла тим „секретом”, який робить її вірші цікавими для всіх дітей. У її віршах риси життя дуже природно поєднуються з казкою, з фантазією. Саме в дитячих віршах поетеси простежується гармонійність, незасмиреність і особлива переконаність в істинності власних уявлень.

В. Кулішова – один із тих митців, для яких тема природи завжди на чільному місці. Природа для неї є предметом художнього осягнення складних взаємостосунків між природою і людиною: *„Дорогі гаї мої крилаті, / Не сумуйте, що злетить вбрання / Лиш були б ви лихом не втяти, / Що летить за вітром навманя... / Винні всі ми в чомусь в чомусь і не винні – / Обгортає всіх одна мета: / Як не загубити в ластовинні / Раз в житті даровані літа”* [4, с. 12].

Природа у поетеси – це ніби жива істота, що думає, переживає, сумує, як людина. У її віршах *„нові першоцвіття дарують черешні”, „і ромашок м'які пелюстки”, „дзвін падолисту”, „тривожні крила річки”, а „старий каштан все жде-пожде надворі”*. Особливо любить Віра Кулішова степ, хлібні поля. *„Ой, пробачте мені, золотаві хліби, / Перед вами я тяжко в житті завинила: / Кине вас тільки той, хто степів не любить”,* – звертається вона до них у своїх *„Чую ночі і дні”*. Для неї степ *„здається книжкою про щасливий труд”,* поле, на якому *„заспіває жатка про вічність людську і про мить”* [4].

Отже, одним із концептуальних образів поезій є степ, земля, поле, цим самим відчувається тісний зв'язок ліричної героїні з ними. Лірична героїня залежна від життєдайної сили землі, степу. Ця любов становить потужну силу в поетичній стихії лірики В. Кулішової.

Глибоко стурбована екологічними бідами планети письменниця все ж вірить у непереможність життя: *„З висоти твоїх років дивлюсь я на світ. / Чи душа западає у душу? Чи тривога за землю і зоряний світ / І за все, що мені не байдуже? / І за те, що зміліла розлога ріка, / Що порідшали трави й діброви”* [4, с. 16].

Поетесу не обминула краса квітучих луків, вишневих садів та зелених дібров. Звідти прийшло до неї захоплення барвами, цвітом, красою. До збірки поетеси ввійшли прекрасні вірші *„Признання”, „Тобі, мій граде”,* з великою любов'ю звернуті вони до рідної Батьківщини, нашої квітучої України, до Мелітопольщини: *„З новим сторіччям і з новоріччям, / Черешньоокий мій степовий, / Навік упав ти мені у вічі, / Мій Мелітополь, о граде мій!”* [4, с. 26];

В. Кулішова – автор, який не просто бачить і розуміє світ, а сприймає його як частку самого себе. Тому, майстерно відображаючи природу у своїх ліричних творах, вона не тільки надає читачам можливість отримати естетичну ейфорію, а й спонукає їх замислитись над вічними проблемами людського буття: *„Садами йде зеленокронними, / Іде зоря, як навесні. / Тополь верхівками – коронами / Вона вклоняється мені”* [4, с. 30];

Для цього митець використовує усі можливі прийоми зображення пейзажу. Зміст пейзажної лірики поетеси розкривається за допомогою таких виражально-зображувальних засобів, як різні види метафор, порівнянь, епітетів, повторів. Тропіка – важлива особливість поезії письменниці. Найчастіше авторка звертається до метафор: *„весна*

*перемогу сурмить*”; „осокор обіймає вербу”, „веселкові перлини відбивають журбу”, „вузьку стрічку повинню морською розливаєш”.

Потужний рушій життєвих людських сил – кохання – постає як незаперечна домінанта в спектрі духовних шукань митця. Ця поезія вражає врівноваженістю тону і чіткістю мислевираження. Спостерігаємо, що в поетеси свій голос, своя, притаманна цьому голосу, інтонація. Голос у віршах Віри Кулішової видає свою жіночу душу. Тут все жіноче: пильні очі, любовна пам’ять про милих; грація – тонка і трохи примхлива. У вірші „Перло моє чарівне” поетеса глибоко передає своє ніжне почуття і щастя від того, що кохання дає наснагу бачити прекрасне, бути духовно багатшою: „Разом з тобою любити навчилась, / Чути співання зорі весняне. / Я чистотою твоєю зігралась, / Перло надії моє чарівне” [4, с. 6].

Можна говорити, що саме в любовній ліриці душа поетеси прагла голосу притишеного, інтимно-зосередженого. Лірична мініатюра „Не було в душі моїй біди” – це коротка сповідь, сповнена розпачу. З останніх рядків поезії, здається, ось уже зірветься нестримний зойк: „Почуттів заснулих не буди, / Не спиняй прозріння чисту повідь” [4, с. 7].

Серед стрижневих образів інтимної лірики поетеси – образ весни, осені. Сконцентрованість уваги на тому, що відбувається в природі – це зосередження водночас і на внутрішніх аспектах людського життя.

Аналогія між природою і людиною, між циклами оновлення і зів’янення, відродженням природи й любов’ю послідовно проводиться поетесою. Весна – символ щастя, зародження нових почуттів, плідності. Яскравим підтвердженням є рядки з вірша „Знов весна”: „Знов весна обдає мене світлом / І свою перемогу сурмить. / Ніжним спогадом серце розквітло” [3, с. 11].

Інтимна лірика В. Кулішової є чи не найбільш „енергонасиченою”. Переживання та почуття, які вилились у ліричну поезію, постають не тільки життєво виразними і переконливими, а такими, що дають поштовх до глибинних мисленневих та емоційних інтерпретацій.

Говорячи про жіночу лірику В. Кулішової, переконуєшся в її різнобарвності. Тільки занурюючись у всю різноманітність ліричної стихії, поетеса знаходила силу, повноту і цілісність відчуття життя.

### **Список використаної літератури**

- 1. Зайдлер Н.** Художні особливості поезії Віри Кулішової / Н. Зайдлер // Поетика художнього тексту. – Херсон, 1996. – С. 121 – 127.
- 2. Зайдлер Н.** Методичні рекомендації, матеріали та завдання для семінарських занять і самостійної роботи студентів до курсу „Літературне краєзнавство” / Н. Зайдлер. – Мелітополь, 2004. – 48 с.
- 3. Куценко Н.** Я не можу не співати / Н. Куценко // Мелітополь літературний. Газета Мелітопольського літературного об’єднання імені

П. Ловецького. – 2011. – № 1 (007), січень. 4. Кулішова В. Я не можу не співати / В. Кулішова. – 2007. – 31 с. 5. Скуратівський В. Місяцелік. Український народний календар / В. Скуратівський. – К. : Основа, 1993. – 207 с.

**Копейцева Л. П. Жіноча палітра лірики Віри Кулішової**

Стаття продовжує цикл публікацій, які присвячені розгляду творчості письменниці рідного краю – Віри Кулішової. Авторка досліджує творчість митця з огляду визначення тематичного об'єкту і художніх особливостей її жіночої лірики. У цьому спектрі з'ясовуються ліричні поезії В. Кулішової, що є каталізатором почуттів і думок, констатується, що для лірики властивий потужний мотив глибоко особистісної пам'яті й виразно індивідуальні асоціації.

*Ключові слова:* жіноча лірика, громадянська, інтимна лірика, пейзажна палітра, колисанки, поетичний часопростір.

**Копейцева Л. П. Женская палитра лирики Веры Кулешовой**

Статья продолжает цикл публикаций, посвященных рассмотрению творчества писательницы родного края – Веры Кулешовой. Автор исследует творчество писательницы учитывая определение тематического горизонта и художественных особенностей ее женской лирики. В этом спектре исследуются лирические стихотворения В. Кулешовой, которые являются катализатором чувств и мыслей, делается вывод о том, что ее лирике свойственны мощный мотив глубокой личностной памяти и индивидуальные ассоциации.

*Ключевые слова:* женская лирика, гражданская, интимная лирика, пейзажная палитра, колыбельные, поэтическое пространство.

**Kopeitseva L. P. Women's palette of lyrics by Vira Kulishova**

This article continues a series of publications devoted to the works of writer native land – Vira Kulishova. The author explores the creativity of the artist because the definition of thematic horizon and artistic features her women's poetry. In this spectrum considered lyric poetry V. Kulishova that is the catalyst of feelings and thoughts, it is stated that the lyrics inherent powerful motive deeply personal memory and distinctly individual associations.

*Key words:* female lyrics, Civil, intimate lyrics, pastoral palette, lullabies, poetic time space.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 – 1.09 „185/189”

**І. А. Ярошевич**

**ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ  
В ПОЕЗІЇ МИКОЛИ ЧЕРНЯВСЬКОГО**

Мій поетичний символ віри – свобода  
у виборі тем і безпосередність у вислові того,  
чим буває повна душа, що проситься  
вилитись у слово.

М. Чернявський

Микола Чернявський здійснив вагомий внесок у розвиток української літератури, мистецтва, культури і національного піднесення України. Він порівнював своє життя з одним днем на швидкоплинному кораблі зазначаючи, що „молодість – це ранок, zenit – сонячний день, а наступне життя – повільний захід сонця за обрій” [1, с. 3]. Митець максимально повно прагнув реалізуватися у житті, свідомо обираючи свій шлях, залишався вільним поетом, бо „не слідував одній, раз і назавжди запрограмованій (ідеологічно, соціально, естетично) концепції, не зв’язував себе стосунками з певною літературною групою, об’єднанням, організацією” [2, с. 137].

Слушною є думка Я. Голобородька з приводу того, що М. Чернявський репрезентував собою „класичний європейський тип „вільного художника”, для якого самовпевненість, узгоджені зі статусом духовної незалежності” [2, с. 137].

Дебютував М. Чернявський поетичними збірками „Пісні кохання”, „Донецькі сонети” та „Зорі”, які були досить схвально оцінені критикою. Зокрема, І. Франко відгукнувся рецензією на збірку „Зорі”, де намагався наголосити на домінантах творчої індивідуальності митця, говорячи про так звану „літературну фізіономію” [3, с. 355], зауважуючи, що „ся фізіономія дуже симпатична”, а сам поет – „тиха, гармонійна натура”, схильна до „глибокого смутку та меланхолії” [3, с. 355]. Тоді як М. Євшан, ніби продовжуючи рецензію І. Франка, звертає увагу на процес становлення творчості М. Чернявського вбачаючи, що вся його поетична сила направлена на те, щоб „принесити потіху і розраду душам сумним, самотнім, зламаним” [4, с. 208].

Серед сучасних дослідників творчості М. Чернявського варто назвати ґрунтовні розвідки Л. Ярошевської (Л. Корівчак), котра з’ясує не тільки естетичні смаки, а й простежує прагнення поета до модернізації української літератури, визначає специфіку жанру ліричного портрета у доробку митця [5; 6, с. 131 – 134].



Про неординарність поезій М. Чернявського, особливості його стилю говорить О. Камінчук, підсумовуючи, що його творчість „засвідчує дискурсивну інтерференцію, співдію романтизму, неоромантизму, просвітництва, неокласицизму, елементів символізму й декадансу” [7, с. 43].

Беручи до уваги досить посиленій інтерес літературознавців до творчості М. Чернявського зауважимо, що його поетичний доробок ще не був предметом дослідження крізь призму художнього вияву концепції людини, що і дає автору статті з’ясувати цю проблему.

Одне із завдань літератури полягає у цілісному осягненні людини, її примх і вад, переваг і досконалостей. Кожен з письменників знаходить певні шляхи реалізації своїх творчих задумів і мистецьких алюзій. Ще з часів Арістотеля сповідувалося, що поезія відтворює життя і її головний предмет – людина, тоді як митець може органічно передавати чи створювати художнє узагальнення життя людини.

У наукових колах домінує думка про те, що людина – це „суб’єкт соціального процесу, творець культури та історії” [8, с. 414]. Людина не мислила без суспільства, – „до реальності її існування причетна не тільки вона сама як щось кінечне, а й вся історія людства” [9, с. 15]. Переконливим є ствердження Л. Кулакевич, що саме концепція світу і людини є „індикатором творчого методу, головним компонентом естетичного кредо митця” [9, с. 16].

Микола Ткачук дещо раніше сформулював теоретичне осмислення концепції людини у творчому надбанні митця: „Людина і світ, особа і суспільство, людська особистість та історичний час – це питання, висвітлення яких має кардинальне значення для розуміння граней між різними творчими напрямками і методами, шлях усіх типологічних узагальнень і побудов” [10, с. 4].

Варто зазначити і переосмислення Л. Кулакевич ідеї Л. Кірокосяти про втілення концепції людини і світу письменника через глибокі, життєві характери, сконцентрованому зображенні побуту. Дослідниця стверджує, що „в художній концепції сфокусовано характери в їх об’єктивній зумовленості і багатоманітності зв’язків зі світом, у діалектиці розвитку особистості й суспільства, соціальний аналіз дійсності” [9, с. 17], тоді як „конкретно-художній – це новаторський синтез героя в певній художній структурі, факт індивідуального самовираження художника” [9, с. 17].

Отже, майже всі науковці намагаються простежити зв’язок концепції людини та її світу з творчим самовиявом митця, його новаторськими тенденціями на різних (естетичних, історіософських, тенденційних, стилетворчих тощо) рівнях.

М. Чернявський у передмові „День на кораблі” до десятого тому поезій писав про своє покликання, яке воно, звідки його уподобання, чим він займається і які наслідки діяльності саме його оточення: „...люди взяли в руки громи небесні й почали розмовляти за допомогою їх без

дроту з усіма кінцями землі. І ось просвітили нові алхемики незнаним досі промінням себе самих і інші речі. І ось, нарешті, серед громів і димів, війн і революцій упали з голів владик земних корони і діадеми, і, окурена димами, од нетрів землі повстала хмура й маслакувата влада робітників. Ось вона на очах наших виправляє тягарем тисячолітнього гноблення зведені члені і з високости димарів фабричних починає оглядати опановані нею простори. Ось вона вже в творчому натхненні закладає основи Дніпрельстану і їй ввижається в майбутньому блискучий Електрополіс..." [11, с. 6].

Про те, як жив сам Микола Чернявський, дізнаємося з його поезій, адже за свідченням самого письменника, він надавав їм „переважно значення документів пережитого життєвого процесу, документів того дня на кораблі, що перебіг передо мною й ровесниками моїми” [11, с. 8].

Саме з цих причин з під пера талановитого митця з’являється цілий ряд глибоко ліричних поезій, „овіяних ніжністю і теплотою почуттів, позначених журливо-сумовитим настроєм, що відбивав страшну дисгармонію між світлими мріями, райдужними надіями людини й сірою жорстокою дійсністю, яка вбиває кращі людські прагнення і поривання” [12, с. 11].

Людина у М. Чернявського глибоко закохана у свій рідний край, в безмежні степові простори, морські й гірські краєвиди, вона безмежно чесна і поступлива коли це стосується долі інших, це людина обов’язку і покликання, людина-творець, людина-оборонець, що ненавидить війну і все що з нею пов’язане, віддана своїй справі.

У ранніх поезіях, як і у більшості початківців, увага сконцентрована на людині-митцеві та його життєвому призначенню змінити світ на краще. Молодий поет лине думкою в таємний край, де народжуються принадні звуки поезій, де „палають зір чисті кришталі”. Поет порівнює свою думу з вільним орлом, який самотньо шугає в піднебесній височині і тільки, стомившись, сідає на землю перепочити. І ці „перепочки” не пройшли марно для поета. Спускаючись на землю зі своїх надхмарних снів, М. Чернявський, бачить тяжке життя народу, його страждання й нестерпний біль. Тоді в мрійно-тихий плін чарівних пісень людини-поета вривається голосна нота, яка руйнує весь стрій його так старанно скомпанованого оркестру, неприємним звуком, що нагадує стогін змученої душі. І тоді лунають поетові слова, сповнені щирим бажанням віддати всього себе, весь свій талант боротьбі за народне щастя:

Поете, встань! Подай свій голос!  
Отчизна жде тебе давно,  
Як косаря достиглий колос,  
Як кожне в колосі зерно [13, с. 73].

Людина-герой несамовито виборює не тільки свою свободу, щастя, а й добробут усіх знедолених, пригноблених в Україні:

Ще поки серце в грудях б’ється,

Як бачу сльози я братів,  
Не раз щодня воно здригнеться,  
Не раз клятьбою відгукнеться  
На підлі вчинки наших днів [13, с. 81].

Більше того, М. Чернявський закликає свого героя до оборони народу, Вітчизни, до розмислів і душевних переживань:

А гей, хто смілу душу має,  
Гукни, озвись, бо загибає  
У людях віра в кращий час,  
В ясний той день, що йде до нас!  
Гукни! Бо пільма стоголова  
Боїться сміливого слова,  
А нам ти віри надаси! [13, с. 263].

Образ сильної вольової людини постає у поезіях „Сором в пільмі духа”, „Кайдани”, „Я в двадцять літ одстав од віку...”, „Товаришеві”, „Вірю – не згину я в пільмі дочасно...”.

Людина яка прагне до необмеженої свободи, до вияву своїх національних прав, що живе не тільки з вірою в душі, а й з глибоким переконанням у непереможність українського народу знаходить свій художній вияв у поезіях „Наші села”, „Встань зі мною, хто несплячий”, „Народ”, „Сини України!”, „Мій заповіт”.

Широко представлена у поезії М. Чернявського соціальна тема, об'єктом зображення постає людина знедолена, людина учасник народних повстань („Сирота”, „До сонця”, „Косарі”, „Засуха”, „В огні повстання” та інші). М. Чернявський сприймав історію як „чинник творення сучасності” [7, с. 42], тому важливою складовою його поетичної творчості є людина історична („Ти не загинеш Україно...”, „Степ”) та реальні прототипи історичних подій вітчизняної історії („Князь Ігор”, „Богданова інтродукція”, „Кінець Дорошенка”, „Іван Брюховецький” й історії наших народів („Атілла”, „Цар і море”, „Євшан”).

М. Чернявський один із перших художньо переконливо зобразив людину-шахтаря, реалістично передавши тяжкі умови праці робітників у Донбасі. Добуток вугілля у забої – справжня каторга для шахтарів – з ранку до ночі, без відпочинку, в темряві довбали вони вугілля, обливаючись потом і проклинаючи свою гірку долю:

У сажі, чорній, як мара,  
Рукою піт з лица втира  
І кайлом вугіль б'є і б'є  
В норі шахтар. На нього лле  
Мутна, холодная вода,  
І лампа світиться бліда,  
Моргає стиха, мов дріма  
Повітря дихати нема  
Чи скоро зміна? Голова

Звиса, неначе нежива...  
Півсуток цілих у норі –  
Тут знайдуть смерть богатири! [13, с. 163].

Завершальним етапом у поетичному доробку М. Чернявського є художня передача людини-творця індустріальних будівництв. Це сповнений енергії і натхнення пристрасний цикл „Гігант”, де поет оспівує людину як представника могутньої індустрії, що є провісником небаченої сили і міцності країни. Він гордий і за свою Батьківщину, і за свій народ, і за здійснений трудовий подвиг людини, яким буде пишатися не одне наступне покоління.

М. Чернявський підсумовує свою подорож „на кораблі життя”, аналізує побачене й зроблене, оцінює досягнення і переймається ще тим, що варто завершити: „...Люди говорили про небо, а плазували по землі. Любили ближнього, а жили з його темноти й кривавої праці”, – від цього письменник прагнув усе життя відмежуватись і робив це як міг. Проте, „тим часом душа росла моя й опановувала світ. І тоді перед моїми очима помалу розвернулась картина життя всього корабля нашого, життя того колективу, що існує на ньому – в теперішньому, минулому й майбутньому” [11, с. 7].

І саме тому вся творчість М. Чернявського пройнята палкою любов’ю до українського народу, щоденними турботами про нього, щирими вболіваннями про майбутнє України.

### **Список використаної літератури**

**1. Бабишкін О.** Поезія Миколи Чернявського / О. Бабишкін. – К. : Радянський письменник, 1959. – 447 с. **2. Голобородько Я.** Мій поетичний символ віри – свобода / Я. Голобородько // Вітчизна. – 2000. – № 11 – 12. – С. 135 – 140. **3. Франко І.** Микола Чернявський „Зорі”. Збірник поезій. Київ, 1903 / І. Франко. – Зібрання творів : У 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 34. – С. 355 – 359. **4. Євшан М.** Микола Чернявський / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : 1998. – С. 206 – 212. **5. Корівчак Л.** Лірика Миколи Чернявського. Проблеми поетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / Л. Д. Корівчак. – Херсон, 2008. – 21 с. **6. Ярошевська Л.** Літературні портрети драматургів у поезії М. Чернявського / Л. Ярошевська // Збірник наукових праць за ред. проф. О. Мішукова : У 2-х т. – Херсон, 2007. – Т. 1. – С. 131 – 134. **7. Камінчук О.** Поетична творчість Миколи Чернявського в дискурсивно-типологічному контексті української поезії кінця XIX – початку XX століття / О. Камінчук // Слово і час. – 2004. – № 1. – С. 35 – 44. **8. Бахтин М.** Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – 345 с. **9. Кулакевич Л.** Концепція світу і людини в системі художніх координат літературної творчості Світлани Йовенко /

Л. Кулакевич. – Дніпропетровськ, 2008. – 190 с. **10. Ткачук М.** Естетична концепція людини в „Енеїді” І. Котляревського / М. Ткачук. – К. : Вища школа, 1995. – 56 с. **11. Чернявський М.** День на кораблі. Замість передмови до поезій / М. Чернявський // Твори. Молодість (1887 – 1896). Поезії : У 10 т. – Харків, Кооперативне видавництво „Рух”, 1928. – Т. VI. – С. 5 – 9. **12. Костенко В.** Микола Чернявський / В. Костенко // Чернявський М. Твори : У 2-х т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 1. – С. 5 – 37. **13. Чернявський М.** Оригінальні твори / М. Чернявський / Твори : У 2-х т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 1. – 515 с.

**Ярошевич І. А. Художня концепція людини у поезії Миколи Чернявського**

У статті досліджується художня концепція людини у поетичних творах Миколи Чернявського. Розглядаються теоретичні засади концепції людини у художньому надбанні митця, що є безпосереднім „індикатором” його творчого методу. Підкреслюється зв’язок концепції людини та її світу з творчим самовиявом М. Чернявського, а разом з тим, окреслюється його новаторський підхід у зображенні людини на різних рівнях: естетичному, історіософському та стилетворчому.

*Ключові слова:* людина, особистість, світ, характер, концепція, автор.

**Ярошевич И. А. Художественная концепция человека в поэзии Николая Чернявского**

В статье исследуется художественная концепция человека в поэтических произведениях Николая Чернявского. Рассматриваются теоретические основы концепции человека в художественном наследии писателя, которые являются непосредственным „индикатором” его творческого метода. Подчеркивается связь концепции человека и его мира с творческим самопроявлением Н. Чернявского, а вместе с тем, обращается внимание на новаторский подход в изображении человека на различных уровнях: эстетическом, историософском и стилеобразовательном.

*Ключевые слова:* человек, личность, мир, характер, концепция, автор.

**Yaroshevich I. A. The artistic conception of person in the poetry of Nicholas Chernyavskiy**

The article investigates the artistic conception of the person in the poetic works of Nicholas Chernyavskiy. Theoretical foundations of the conception of person in the artistic heritage of the writer, which are the direct „indicator” of his creative method, were also examined. Emphasizes the connection of the conception of person and his world with the creative self-expression of N. Chernyavskiy, and at the same time, attention is drawn to the innovative approach in the image of person in various levels: aesthetic, historiosophical and stylistic.

*Key words:* man, person, world, character, conception, author.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

## ***Інтерпретація літературних творів***

УДК 821.161.2 – 6.09 Галан

**М. Г. Багрій**

### **РОМАН У ВІРШАХ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ „ТАРАС ТРЯСИЛО” ЯК ЗРАЗОК СТАНОВЛЕННЯ КАНОНІВ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Актуальність нашого дослідження обумовлюється потребою цілісного вивчення ліро-епічної спадщини В. Сосюри за 1920 – 1940-і рр., коли автор перебував в епіцентрі літературного процесу в УРСР і на вістрі творення головних ідеологем, естетичних засад та стильових ознак соціалістичного реалізму. У цей період письменник пережив надто стрімку і складну еволюцію від революційного патріотизму 1917 – 1919 рр. до революційного комунізму, якому він змушений був служити в умовах реальної диктатури і її перманентного терору проти суспільства і його інтелігенції. Здебільшого ця частина спадщини В. Сосюри або недооцінюється в сучасному літературознавстві як надто по-примітивному заідеологізована, або просто випускається з уваги. Натомість саме цей пласт ліро-епічних творів містить у собі значну кількість ілюстративного матеріалу до теми утвердження класового мистецтва в суспільстві, витворення специфічно української моделі лівого мистецтва, яка стала одним з найцікавіших явищ в ряду подібних естетико-ідеологічних експериментів в Європі ХХ ст.

Роман у віршах „Тарас Трясило” у творчій спадщині Володимира Сосюри є одним із прикладів пристосування художнього світу твору до ідеологічних завдань. Одночасно крізь густе мереживо вульгарно-соціологічної структури твору прозирають інші світоглядні доміанти творчого світобачення В. Сосюри. Йдеться про приклад того, як у літературі починає реалізовуватися один із факторів, які „визначають формування і еволюцію соцреалізму”, при яких „визнається прямий вплив партійних та ідеологічних інстанцій, і, відповідно, серед його структуротворчих складових найважливішими слід вважати політико-ідеологічні” [1, с. 289]. При цьому термін „соцреалізм” автори дослідження „Інституціональний комплекс соцреалізму” розуміють як сукупність явищ, які складаються із трьох категорій: художнє силове поле, його реальна організація і його проекція (образ) всередині і поза СРСР; естетичний дискурс – „набір явних або приховано сформульованих у політичних, критичних і теоретичних текстах

висловлювань, які циркулюють і всередині різних мистецтв, і між ними – у вигляді „загально організаційного” дискурсу”; „поетика” соцреалізму, тобто формальні структури творів, „які стосуються” естетики соцреалізму і які функціонують у полі соцреалізму [1, с. 289 – 290].

Одним із перших такі тенденції у творчості В. Сосюри помітив ще Микола Зеров. У середині 1920-их років він наголошував, що „серед пролетарських поетів він, може, найчистіший своєю ідеологією, коли під ідеологією розуміти не наївно підкреслену тенденцію, а невидимо розливу по творах ідейну атмосферу. Всі інші мають у собі якесь зерно від дореволюційної дійсності, чи то школу і виучку, чи то стилістичні уподобання, чи то колорит політичних вірувань. Сосюра ж від революції весь [...]. [Він] збуджена до літературного існування скиба пролетарської цілини” [2, с. 33].

Віршований роман у 1925 р. друкувався у „Червоному шляхові”, № 3, 4, 5; (наступного року вийшов окремим виданням) відразу ж після публікації вийшло кілька рецензій – С. Радугіна [3], І. Шахівця [4]. Однак, чи не першою – й найгострішою та найґрунтовнішою з усіх була розлога рецензія М. Зерова [2], який першим в українському літературознавстві вказав на характерні риси цього твору – його вульгарний соціологізм та ідеологічну заангажованість, не заперечуючи й позитивних рис поеми – її розлогу епічність та ліричне тло. На ці ж проблеми вказував і М. Сиротюк [5, с. 71 – 72]. Жанрові особливості та певні ідейно-естетичні проблеми „Тараса Трясила” розглянуто й у дослідженні М. Васьківа [6, с. 226 – 243]. Загальна характеристика твору подана в публікації В. Краснікової [7].

У вступній статті до „Творів” у трьох томах (1957) О. Кудін теж наголошував, що поезія В. Сосюри „становить оригінальну сторінку в стильовому багатстві української радянської поезії. Як і у кожного талановитого художника, у нього є свій стиль в широкому розумінні слова: свій поетичний світ, свій пафос, коло улюблених тем і мотивів, а звідси свої форми, прийоми і засоби відображення подій і явищ життя, змалювання позитивних героїв” [8, с. 5]. Однак одночасно О. Кудін змушений був визнати, що ця поема зберігає „сліди умовної романтики та вульгарно-соціологічного підходу до історії” [8; 19]. Василь Гришко писав, що хоча цей твір „був неабиякою подією в тогочасній українській підсоветській літературі, як перший твір на тему з історичного „козацького” минулого України, що вважалося тоді самою по собі „петлюрівською” темою”, однак поема написана „безперечно на пряме замовлення влади”. Можна погодитись із твердженням, що „намагаючись переоцінити з советської „класової” точки зору національні своїм змістом події українського минулого, Сосюра написав, по суті, не історичну поему, а своєрідну травестію історичної теми. Окремі її місця звучать просто гумористично. З Тараса Трясила зробив В. Сосюра якогось „комунара” козацької доби, а національно-визвольну боротьбу козацтва проти польського панування подав у вигляді якоїсь



напівбольшевицької соціальної революції”. Проте, „поруч із типовою советською пропагандою в віршованій формі” існують тут, на його переконання, „справді поетичні місця” [9, с. 16 – 17].

М. Сиротюк одним із перших вказував на вплив на віршований роман В. Сосюри Шевченкової та Гоголевої творчості: „Думається, що роман „Тарас Трясило”, як і його головний герой, був навіяний В. Сосюрі Тарасом Шевченком („Тарасова ніч”) та Миколою Гоголем („Тарас Бульба”). Вплив традицій двох великих класиків тут відчутний у всьому – і в патріотичній спрямованості роману, і в нахилі до епічного малювання подій та людей, і в героїчно-романтичному тоні розповіді, і в ліричних та публіцистичних відступах, і в інших формах живописання історії” [5, с. 71]. Твір Володимира Сосюри „Тарас Трясило” можна розглядати як своєрідне продовження поеми Тараса Шевченка „Тарасова ніч”. Постаць Тараса Трясила – неоднозначна в українській історії. У своєму „романі” Володимир Сосюра творить свою власну, легендарну історію повстання Тараса Трясила, міфологізує його постать. Таким чином події, представлені в поемі Т. Шевченка, стають ніби продовженням, післямовою до подій, зображених у поемі В. Сосюри.

В основу поеми покладені події 1620 – 1630 рр. в Україні. У березні 1630 року група запорозьких козаків на чолі з Тарасом Федоровичем вирушили з Січі на Придніпров’я і стратили гетьмана реєстрового козацтва Грицька Чорного, який був прихильником союзу з польською шляхтою. Федорович звернувся до простолюду з універсалами, в яких закликав підніматися на боротьбу проти шляхти. Виступ запорожців став поштовхом до розгортання селянського повстання.

Гетьман Тарас Трясило (так його названо в „Історії Русів”), він же Тарас (Хасан або Усан) Федорович, підняв повстання проти польського війська під керівництвом польного гетьмана В. Конєцпольського, яке отаборилось по Україні після повернення з походів у 1629 році. Польські вояки „сильно докучали козакам і всякій іншій українській людности” [10, с. 279]. Напруження політичного протистояння тягнулося до травня 1630 року, коли козацькі загони „зібралися під Переяслав, приготувалися до війни [...]. Конєцпольський, позбиравши, яке міг, військо, перейшов під Києвом Дніпро [...] чекав помочи від короля, але той теж не мав чим допомогти, а дрібніші полки, що йшли до польського війська, не могли пробитися до Переяслава через побунтовану Україну [...]. Нарешті по двох тижнях тої переяславської війни сталася рішуча битва [...]. Звістки очевидців потверджують, що поляків сильно погромлено в цій битві...” [96, с. 281]. Ця поразка польського війська в „Історії Русів” отримала назву „Тарасова ніч”.

Сюжетна структура роману побудована на мотиві становлення головного героя, який спочатку є пастухом, а потім утікає від свого пана на Січ, готуючи помсту за своє зневажене кохання та повстання проти „панів і попів”. У поемі присутні кілька драматичних конфліктів та

колізій, які отримують ідеологічну та моральну розв'язку. Йдеться, зокрема, про зраду сестри Тараса, яка полюбила татарина Ятагана, про кохання турецької полонянки Зареми до Трясила (ці два драматичні конфлікти творять у поемі особливу художньо-естетичну симетричну пару). Перший конфлікт отримає драматичну розв'язку (яка надає поемі ознак трагедії), коли у відкритому полі Тарас зустрінеться із Ятаганом та вб'є і його, і (ненароком) сестру Марину.

Архітектоніка поеми „Тарас Трясило” підпорядкована ідеологічним завданням, які, очевидно, ставив перед собою автор. Можна виокремити кілька вузлових ідеологічних доміант у творі. Саме ці доміанти вказують на те, що В. Сосюра вже в середині 1920-х років починає відкрито „імплементувати” в художні тексти (особливо, якщо не йдеться про малі форми поезії) ідеологічні моделі радянських пропагандистських штампів. Йдеться, передусім, про створення історіософської перспективи, в якій визначальна роль відводиться класовій боротьбі (при цьому національний елемент, міжнаціональний конфлікт цілковито усувається, або завуальовується й відводиться на найдавші плани художньої дії). Поруч із цим дуже важливу роль відіграє антирелігійна пропаганда. Зрештою (і це дуже виразно окреслюється в поемі „Тарас Трясило”) ці дві доміанти у офіційній радянській пропаганді є нерозривно між собою пов'язані.

У сюжетній структурі твору особливим художнім та ідеологічним маркером є мотив крові, який структурує мотиви антирелігійного та класового протистояння. У пастуха Тараса „У кров позбивано коліна / і серце в скроні кров'ю б'є” [11, с. 347]. „Гей, багато буде крові!” [11, с. 352] – думає чи то автор, чи головний герой. У сцені битви, яка переходить у різанину („...мовчки різали селяни / і з піснями – козаки” [11, с. 388]), ріки крові виростають до апокаліптичного символу нищення соціального ворога: „В крові купає кінь копита, / крізь кров не глянути очам” [11, с. 388].

Тарас змушений утікати на Січ, бо той магнат наказує за залицання до доньки висікти його батогами. Через два роки „вже Трясило – один з козацьких ватажків / О, скільки крові наточили / В Дніпро пістолі і клинки” [11, с. 358].

Січ у поетичному просторі Сосюриного твору – це зібрання не тільки українців, „Тут і поляки, і татари / старі і юні козаки” [11, с. 358]. Єдине протиставлення тут – це протиставлення класове:

Одні невмиті, босі й голі  
На смерть ідуть за п'ятака.

Інша – антагоністична група до попередніх –

... ситі та пузаті...

А кошовий – поглянь, це ж кат.

Хіба це воля в власній хаті,

Коли всім править гетьманат [11, с. 359].

(Відразу ж варто зауважити тут алузії до гетьманської влади в Україні часів гетьмана Павла Скоропадського 1918 року). І одразу ж автор перекидає місток до сучасного йому світу, до „будівників комунізму”:

Послухай, що шумить голота,  
вона зібралась у юрбу,  
вона дзвенить, як на роботі  
рої сьогоднішніх комун... [11, с. 359].

Протистояння антагоністів – можновладців та козацької голоти – проходить по осі їхніх прямувань: перші прагнуть плисти до Туреччини (очевидно, щоб пограбувати турецькі міста), другі („козацький комнезам” [11, с. 369]) – йти війною проти „панського гніту” в Україні, бо „це ж там під паном стогне мати, / це ж там під паном стогне брат” [11, с. 359]. Використання одного з радянських новотворів – „комнезам” – стає в художньому тексті тим історико-політичним маркером, який акцентує на суб’єктивній заангажованості автора власне на боці цих „козацького комнезаму”.

Авторська партія у поемі проявляється у вигуках, які мали б свідчити про антирелігійну поставу: його хвилює, що „голота”

... ще вірить у богів?  
Чого не можу їм сказати я  
й оману прокляту розбити?..

[11, с. 360 – 361].

Інколи ця ідеологічна заангажованість набуває гротескної форми, якої автор, очевидно не помітив (коли він називає себе “баюном”, образом з російських казок „кота-баюна”, великого кота-людоджера, який своїм вкрадливим „баянням” заколисував слухачів і вбивав):

Хочу бути я баюном,  
та всього не зможу сам.  
Поможи мені, Комуно,  
цю поему дописати... [11, с. 388].

Можна твердити, що поема В. Сосюри стає особливим прикладом того, що соцреалістична культура „була породжена глобальним поворотом суспільної думки вліво [...]. Ідеологія революціонізму (з якої й виросла „ліва” авангардна культура) розбестила народну свідомість, вела до люмпенізації, до штучного нагнітання ненависті...” [12, с. 3].

Повстанці-селяни Тараса Трясила – типовий соцреалістичний образ злютованого ненавистю, голодом і бідністю сірого, але грізного натовпу, свідомого своєї класової приналежності. Поетика ж представлення образу козаків ґрунтується на фольклорній пісенній традиції. Козаки – до певної міри вільні й свідомі своєї сили:

Понад полем, понад гаєм  
прапорами має,  
грають коні, зброя грає,

козацтво співає [11, с. 383].

„Повстанців сила” йде окремо; селяни – „злі, голодні, голі”; вони „жилавими босими ногами ...грязь толочуть”, у них „од дощів ... обличчя сині”; у них „обернули в серце камінь / лайдаків знущання”. Саме їм автор зізнається у своїй любові: „Любі, милі, голі, босі, як же вас люблю я!” [11, с. 384].

М. Зеров наголошував на „безпорадності” В. Сосюри „перед відкинутим у минуле сюжетом”: „Скільки анахронізмів, недоречностей в поемі, скільки безсилої вигадки! [...] Взагалі все, що стосується історичного тла поеми, показує в Сосюрі автора найвеселішого і найбезтурботнішого. Справді: почати поему на історичній підбивці і не подбати про елементарну правдоподібність своїх історичних уявлень! Нехай поет і не повинен бути археологом, але, вставляючи оповідання в історичну рамку, йому треба все-таки доложити праці, щоби ця рамка не була з самих лише недоречностей та анахронізмів” [2, с. 34].

У розв’язці поеми автор переходить до засобу, характерного для кіно: спостереження (в уяві) за героєм, який з’являється на фоні величезної заграви. Одночасно ця заграда стає символічною алюзією до революції, можливо – до червоного прапора.

У „Третій Роті” В. Сосюра зізнається, що „ранній геніальний Тичина був вчителем моєї поетичної юності після Шевченка, Франка, Лесі Українки, Вороного, Чупринки і Олеся”, але, „основне, я вчився у мого народу, як і вчусь у його пісень, то трагічних, то ніжних, то повних такої героїки, що серце захлинається од щастя, що я син такого народу” [13, с. 240]. Однак у творчій спадщині В. Сосюри відбувається ідеологічна трансмутація традиційних домінант і модерністичних прийомів його учителів та парадигми української пісенної творчості, на які він покликається у своїх спогадах.

Отже, можемо зробити висновки, що головними ознаками соцреалізму у В. Сосюри є крайня заідеологізованість творчості, явлена у більшості поем 1920 – 1940-х рр., постійна налаштованість на агітацію і пропаганду, посилена увага до соціально-класових тем і проблем. Письменник досконало оволодів такою визначальною рисою соцреалізму, як камуфлювання: реальної історії революції і 1920-х рр. в Україні в його творах нема. У цьому полягала головна сутність цього літературного методу: закрити перед сучасниками правду історії і сьогодення.

Переважно В. Сосюра тяжіє у ліро-епічних творах до стандартності мислення і оцінок; його поетика невибаглива, художні ідеї неглибокі, характери прямолінійні. Домінантною стає псевдогероїчна риторика, часто публіцистичного і вульгарного забарвлення. Порівняно з лірикою 1920-х рр. поеми автора дуже програють: вони мало оригінальні за формами, малопсихологізовані, трафаретні за проблематикою та ідеями.

В усіх аспектах В. Сосюра творив своїм ліро-епосом визначальні естетичні засади й ідеологеми соцреалізму як лівого, тоталітарного мистецтва. Цей пласт його творів цікавий і важливий як переконливе вираження художнього дискурсу раннього тоталітаризму в СРСР і за багатством тематики вирізняється на тлі тодішньої соціалістичної літератури.

### **Список використаної літератури**

- 1. Геллер Л., Боден А.** Институциональный комплекс соцреализма / Леонид Геллер, Антуан Боден // Соцреалистический канон: [сб. статей] / [под общ. ред. Гюнтера Х., Добренко Е.] – М. : Академический проект, 2000. – [1040 с.]. – С. 289 – 319.
- 2. Зеров М.** Володимир Сосюра – лірик і епік : з приводу роману „Тарас Трясило” / Микола Зеров // Життя і революція. – 1925. – № 9. – С. 30 – 37.
- 3. Радугин С.** Володимир Сосюра. Роман „Тарас Трясило” [рец.] / С. В. Радугин // Рабочий клуб. – 1926. – № 6 – 7. – С. 94.
- 4. Шахівець І.** В. Сосюра. Роман „Тарас Трясило” : [рец.] / І. Шахівець // Культура і побут. – 1926. – № 19.
- 5. Сиротюк М.** Український радянський історичний роман : проблема історичної та художньої правди / Микола Йосипович Сиротюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 396 с.
- 6. Васьків М.** Романні форми в українській літературі 1920 – 30-х років : [монографія] / Микола Степанович Васьків. – Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2009. – 326 с.
- 7. Краснікова В.** Історичний роман у віршах „Тарас Трясило” В. Сосюри / В. Краснікова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : [наук. зб.] : Вип. 1. – Донецьк : Кассіопея, 1998. – С. 63 – 68.
- 8. Кудін О.** Творчість Володимира Сосюри / Олексій Кудін // Сосюра В. Твори : у 3-х томах / Володимир Сосюра. – Київ, 1957. – Т. 1. – С. 5 – 47.
- 9. Гришко В.** Серце „другого Володьки” і заборонена любов / Василь Гришко // Сосюра В. Засуджене і заборонене : [вибране з творів] Володимир Сосюра. – Нью-Йорк, 1952. – С. 7 – 39.
- 10. Історія Русів** ; [укр. пер. І. Драча] ; [передм. В. Шевчука] – К. : Рад. письменник, 1991. – 318 с.
- 11. Сосюра В.** Твори : у трьох томах / Володимир Сосюра. – К. : 1957. – Т. 1. – 511 с.
- 12. Добренко Е.** Метафора влади : Література сталинської епохи в історическом освещении / Евгений Добренко. – Мюнхен : Сагнер, 1993. – 408 с.
- 13. Сосюра В.** Третя Рота : [роман] / Володимир Сосюра ; [упоряд. С. А. Гальченко, В. В. Сосюра ; післям. і прим. С. А. Гальченка]. – К. : Рад. письменник, 1988. – 359 с.

### **Багрій М. Г. Роман у віршах Володимира Сосюри „Тарас Трясило” як зразок становлення канонів соціалістичного реалізму в українській літературі**

У статті на прикладі тексту „Тарас Трясило” В. Сосюри досліджено, як у літературі починають реалізовуватися фактори, що визначають формування і еволюцію соцреалізму, як художній світ

твору пристосовується до ідеологічних завдань. Визначається специфіка соцреалізму як класового мистецтва з притаманними йому особливостями естетичних засад та стильових ознак. Аналізується архітектоніка поеми „Тарас Трясило” та її підпорядкованість ідеології.

*Ключові слова:* соцреалізм, класове мистецтво, світогляд, ідеологія, архітектоніка.

**Багрий М. Г. Роман в стихах Владимира Сосюры „Тарас Трясило” как образец становления канонов социалистического реализма в украинской литературе**

В статье на примере текста „Тарас Трясило” В. Сосюры исследуется, как в литературе начинают реализовываться факторы, определяющие формирование и эволюцию соцреализма, как художественный мир произведения приспосабливается к идеологическим заданиям. Определяется специфика соцреализма как классового искусства со свойственными ему особенностями эстетических засад и стилевых признаков. Анализируется архитектоника поэмы „Тарас Трясило” и ее связь с идеологией.

*Ключевые слова:* соцреализм, классовое искусство, мировоззрение, идеология, архитектоника.

**Bagriy M. G. Novel in verse „Taras Tryasilo” by Vladimir Sosyura as a sample of establishing the canons of socialist realism in the Ukrainian literature**

The subject of research in the article, using as an example the text „Taras Tryasilo” by V. Sosyura, is the initial stage when the factors determining forming and evolution of socialist realism in literature start to be realized, and the artistic world of written work is adapted to ideological tasks. The specific character of socialist realism as a class art with all specific peculiarities of esthetic foundations stylistic features is being formed. The architectonics of the poem „Taras Tryasilo” and its connection with ideology are subjected to analysis.

*Key words:* socialist realism, class art, world view, ideology, architectonics.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 82.091

**Л. М. Базів**

**МАТЕРИНСЬКИЙ ДИСКУРС  
У МЕГАТЕКСТІ  
ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ**

Як літературний промоутер „жінки нового часу” Ольга Кобилянська вдало реалізувала у своїй творчості розмаїту парадигму жіночих типажів, котрі, радикально не визнаючи патріархальності, ревно відстоюючи гідне місце в соціумі, залишаються жіночними і свідомими своєї особливої статевої переваги.

Водночас, її прихід в українську літературу інтенсифікував новий материнський дискурс, оскільки поглибив і психологізував сферу материнства, поступово нівелюючи патріархальні стереотипи, що має найбільший ступінь актуалізації та архетипного оприявлення у художньому просторі творів „Земля”, „За готар”, „Valse Mélancolique”, „Природа”.

Українське літературознавство неодноразово здійснювало спробу інтерпретації важливих віх життя Ольги Кобилянської. Здебільшого це торкалось її особистої рецепції світоглядних постулатів фемінізму та їх інверсії у творчості. Ми пропонуємо поглянути на психосвіт письменниці та осягнути передумови її творчості крізь призму архетипної критики, тобто здійснити умовний зсув дослідження із центрального об’єкта герменевтики (мистецтво „як форма самопізнання світу”) на „периферійний тілесний низ духовного творця” [6, с. 60].

О. Кобилянська походить з незаможної багатодітної родини, яка мала велике господарство, через що письменниці від дитинства доводилось багато і тяжко працювати, а коли захворіла мати, догляд за всім домашнім устроєм впав на плечі молодій дівчині. Діаріуш свідчить, що побутові труднощі не давали вповні реалізувати творчі та інтелектуальні потреби і негативно впливали на душевний стан: „О моє нещасне, скалічене майбутнє! О моє писання! В мене серце розривається, коли я думаю про те, як послідовно робиться все, щоб убити в мені хист” [7, с. 193]. Записи письменниці фактично унаочнюють слушність думки В. Вулф щодо „інтелектуальної свободи жінки”, зокрема письменниці, якій для творчості життєво необхідні прості речі – „матеріальні умови, гроші і власна кімната” [2, с. 104]: „Я плачу з горя і обурення, пишучи ці рядки. Хіба я не маю що їсти й пити? Мені ж добре живеться, то чого мені ще треба? О Боже, мені треба чотирьох стін, шматка хліба, коня і спокою...” [7, с. 125].

Авторефлексії О. Кобилянської засвідчують глибоку пошану та любов до батьків, проте не приховують несвідомого натяку на суттєву відмінність між материнським та батьківським світоглядом і, відповідно,

ставленням до дітей. Спогади з дитинства письменниці унаочнюють позитивну перцепцію матері, яка „була зайнята святим почуванням материнським для дітей”, тоді як батько становить їй певну опозицію: „Він працював від рання до вечора, був строгий, поважний, від дітей вимагаючий” [8, с. 233].

Авторка називає матір „святою мислителькою, з небагатьма словами на чистих своїх устах, котрі не сплямувало... жадне грубе, непорочне слово”, яка мала великий благородний вплив на „умовий й чуттєвий розвій дітей” [8, с. 229], акцентуючи безмежну материнську поблажливість та м’якість до неї: „...Вона все дозволяла. Скільки б я не сиділа над книжками, вона все дозволяла. Любила науку...”. При цьому батько письменниці був іншого складу: „був такий далекий від чогось подібного” [8, с. 233], і навіть коли молодій письменниці доводилось поступатись творчим натхненням і братись до найгрубішої праці, то батько не говорив: „дівче, шкода часу та й тебе до того. Ніколи. Підлогу шурувати і писати – се все одно. В нього се не має вартості” [8, с. 389]. Тонка натура доньки для нього не вартувала багато.

Мегатекст письменниці наскрізно уочевидне юнгівське бачення материнства як найбільш зворушливого і незабутнього спогаду в нашому житті, який є „таємничою причиною розвитку і змін; любов, яка символізує повернення додому, пристанище і тривалу тишу, яка є початок і кінець всього, що існує” [12, с. 229]. Не дивлячись на те, що мати письменниці не була надто побожною, у спогадах дочки її образ ідеалізується і набуває божественних рис: „...мама молилася. Не дивилася на нікого... й не говорила... Була тоді якась така інша, така, як свята” [8, с. 229]. Віра О. Кобилянської у божественність материнської постаті підкріплюється арабським прислів’ям про створення матерів, які є намісниками Бога на землі. Зокрема у новелі „Valse Mélancolique” вустами Софії промовляється народна мудрість, що „Бог сам не міг бути всюди, і тому сотворив матерів” [6, с. 340], ушлявлюючи загальне материнство. Щоденникові ж записи унаочнюють неосяжну силу дочірньої любові, до конкретної постаті матері, і готовність віддати все задля того, щоб мати була жива: „... Боже, все забери, тільки залиши нам матір, дай їй знову здоров’я” [7, с. 352]. Досліджуючи біографію письменниці, Т. Гундорова зауважила, що матір відіграла у її житті настільки важливу роль, що вона стала для неї майже слугою [3, с. 150].

На думку італійського психолога А. Менегетті, всі діти, особливо найбільш чутливі і розумні, формуються шляхом організмичної семантики материнського ядра, і стають материнською зовнішньою копією, в психології доньки діадичний симбіоз з матір’ю взагалі є визначальним [9, с. 47 – 49]. При цьому акцент стоїть на природній амбівалентності матері саме до доньки, яка породжується первісним уявленням про те, що народитися жінкою – це вже горе, оскільки її „також розчавить цей світ” так само, як це відбулося свого часу з нею. Тобто несвідомо любляча мати програмує доньці песимістичний життєвий



сценарій [9, с. 47 – 49]. Психологічна ампліфікація Ольги Кобилянської, виявлена у щоденниках, які вона почала вести з наймолодших літ, вписуючи в них „не лише всякі „произведенія” денні”, але і все те, що займало її „ум і душу” [8, с. 214], є опосередкованим підтвердженням висновку психолога, оскільки яскраво унаочнює усвідомлення своєї нещасливої долі та стан фрустрації: „А душу мою точить самота. Життя моє страшне. Знать, боги і доля супроти мене завзялись. Нема ніякої надії на кращі часи” [7, с. 188 – 189].

Аналізуючи саморефлексії письменниці крізь постулати аналітичної психології, можемо припуститись думки про визначальний вплив на її індивідуальність материнського імаго – несвідомого прообразу, який визначає направленість сприйняття людиною інших, і водночас, є безумовною складовою людських комплексів. Саме імаго матері означає вроджену тенденцію дитини організовувати свої переживання раннього періоду, коли вона беззахисна, навкруги позитивного і негативного полюсів, провокуючи девіантність психологічних станів. Мегатекст О. Кобилянської унаочнює їх певні ознаки – від усвідомлення і утвердження своєї несхожості, особливості у найвищому сенсі цього слова: „Господь покарав мене, дав мені серце, сповнене любові, незвичайне Серце” [7, с. 34], до проявів невпевненості та побоювання від репрезентації себе перед іншими: „Люди добрі, що читатимете все це, не дорікайте мені, що мої думки й почуття повні вічного смутку. Що я вдію... Коли б ви могли зазирнути в моє серце... Ні, все ж таки ви нічого не збагнули б” [7, с. 58]. В означену канву вплітаються рядки ще одного з листів О. Кобилянської, які містять наступне: „Хвилями здаєсь мені, що в мені жиє ще якийсь друге „я”, ліпше, тонше; і що я мушу коритись і терпіти задля нього, немов та мати за свою дитину. Мушу його берегти і кормити, щоб не згинуло, а з ним і я” [8, с. 279]. Тобто відбувається імпліцитна самоідентифікація з матір'ю, експліцитно ж оприявнюється „друге я” – що тлумачиться як образ „душі”, який за К.-Г. Юнгом є похідним від материнського імаго, або „символічним визначенням суми libido, ще застряглому в материнському імаго” [13, с. 279].

Т. Гундорова визначає материнський образ в творчості Кобилянської „архетипним для осмислення „природних” і „обраних” ідентифікацій жінки”, та наголошує, що письменниця віддавала „особливу культурну роль матері („Справдешної Марії”) не лише у власному житті, але також у вихованні дітей „чесними людьми і громадянами” держави [4, с. 10].

Українське літературознавство (В. Агеєва, Є. Баран, С. Богдан, Т. Гундорова, Н. Зборовська, Л. Мірошніченко) неодноразово намагалось осмислити передумови схильності О. Кобилянської до дружби з жінками (С. Морачевською, Лесею Українкою), пояснюючи це по-різному: від феміністичного світогляду до прихованої бісексуальності. Підставами для таких висновків слугували відверті щоденникові записи, листи: „Я би так дуже хтіла мати тут лише одну

значну жінку, дуже інтелігентну, з чуттям, і щоб була доброго серця і без „жовчі”, і приставати з нею. Лише одну-одніську” [7, с. 342] і непоодинокі літературні рефлексії, що оспівують інтимну жіночу дружбу: „...я любила її безгранично, пристосовувалася до неї без надумування, і, мов та ріка, пліла я спокійно виробленим нею руслом, щоб знов, як ріка, згубитися, може, і з іншими такими, як я, в житті, як у морі...” („Valse Mélancolique”) [6, с. 316].

Досліджуючи філософію людського кохання, М. Бердяєв виявив, що будь-якій людській істоті притаманна натуральна, хоча і видозмінена, бісексуальність, яка за своїм змістом наближається до андрогонізму, набуваючи свого надприродного, містичного змісту. На його думку, „кожна клітина людської істоти андрогінічна, несе в собі відблиск природи божественної. І поєднання чоловічого і жіночого має бути глибинним, не поверховим. Остаточна таємниця буття андрогінічного ніколи не буде повністю розгадана в межах цього світу” [1, с. 149], тож листування Ольги Кобилянської з Лесею Українкою, може бути своєрідним несвідомим виявом андрогінічності особистостей дописувачок.

Крім епістолярію, проекція материнського імаго унаочнюється в художньому світі письменниці, вустами літературних героїнь промовляються особисті речі, які є задзеркаллям авторського психосвіту: „Вона панувала наді мною, мов над якою підданою, і хоч я могла розпоряджувати своєю волею так вповні, як вона, і супротивитися їй, – я, проте, не чинила сього ніколи. Мене не боліло те підданство під її вдасть; сила якоїсь відпори не прокидалася в мені ніколи” („Valse Mélancolique”) [6, с. 316]. Подібні рефлексії можуть розглядатись як підсвідоме бажання опинитись під символічною материнською опікою і підкоритись її владі, а також своєрідною інверсією теорій раннього К. -Г. Юнга, зокрема його визначення щодо імаго, яке функціонує подібно очікуванням чи фільтру, через який сприймаються окремі категорії людей і визначає поведінку відносно інших, визначаючи те, як ці люди будуть сприйматись індивідом. Проекція материнського імаго та втрата реальної матері, стало поштовхом до життєво необхідного прагнення знайти розумну, гарну, благородну жінку-подругу.

Водночас епістолярій О. Кобилянської є екстеріоризацією ще одного несвідомого психологічного аспекту – прихованої драми бездітності, що неодноразово з’являється на сторінках щоденника, в якому простежуються лейтмотивні бажання мати родину та дітей: „Бувають хвилини, коли мені хотілося б мати дитину. Мені здається, що треба впасти на коліна й благати в Господа, щоб він дав мені її” [7, с. 75], а рядки: „Я... я дуже, дуже хотіла б вийти заміж за Геня” [7, с. 27], або „Якщо я не вийду заміж за українця, то буду пропаща, бо нічого не зумію для своїх зробити, навіть мої діти не зможуть стати українцями...” [7, с. 58] виразно вказують, що авторка гостро реагує на неможливість реалізувати себе соціально та емоційно [10, с. 140].

Рецепція міжстатевих відносин та емоційне примирення зі своєю долею вкладається у уста Ганнусі з новели „Valse Mélancolique”, яка пристрасно промовляє феміністичні постулати: „... незамужня жінка – то не предмет насміху й пожалування, лише істота, що розвинулася неподілено. Значить: не будемо, приміром, жінками чоловіків або матерями, лише самими жінками” („Valse Mélancolique”) [6, с. 315], сублімуючи свою любов на мистецтво, радо жертвуючи сімейним і материнським щастям, широко протестуючи проти того, щоб заглушити в собі „той світ, щоб жити лише для одного чоловіка і для самих дітей” („Valse Mélancolique”) [6, с. 325]. Позиція героїні унаочнює психологічні висновки А. Менегетті, відповідно з якими, сім'я являє собою „відносну, але не абсолютну мету. Абсолютна мета природи людини є у тому, щоб стати особистістю. На перше місце ставиться реалізація душі, а таким чином в більшості випадків в тіні сім'ї жінка ховає свої глибинні проблеми” [9, с. 47], хоча, на переконання психолога, більшості жінок необхідний цей „театр”, в якому вони повинні наслідувати зазначений сценарій, і заради вірності ролі жінка „здатна зрадити своїм об'єктивним інтересам” [9, с. 47]. Радикальність поглядів на материнство, як пережиток колишніх часів, не завадила Ганнусі репродуктивно реалізуватись і по трьох роках перебування в Італії привезти з собою „прекрасного дволітнього хлопчину, темного, мов із бронзи, з її очима” („Valse Mélancolique”) [6, с. 349]. І якщо для дитини в її житті місце знайшлося, то для чоловіка – ні, вона лишилась вірною ніцшеанським поглядам: „...хлопець – мій. Я заробляю сама на нього, і він – мій. Ніхто не має права до нього, окрім мене” („Valse Mélancolique”) [6, с. 349].

Мегатекст письменниці активно інверсує погляди А. Шопенгауера щодо існування духу роду, який через „любовні справи” керує почуттями і вчинками людей, маючи на меті лише одне – створення нового покоління.

Філософ вважає, що кожному „визначеному чоловікові повинна краще всього підходити одна визначена жінка, і критерієм для цього є „те дитя, яке вони мають народити” [11, с. 104], що у всій повноті реaktуалізовано у художньому світі О. Кобилянської. Якнайширше це увиразнюється в новелі „Природа”, коли після зустрічі з „червоноволоосою відьмою” молодий гуцул перестає керуватись власним еством, воліючи лише одного – поєднатись з визначеною для нього жінкою: „Як він її любить, як тужить за нею! Він хворий із туги, йому хочеться плакати, як хлопцеві, вбив би її з гніву, що її не має? Чому він її не здибає ніде? Чому?” („Природа”) [6, с. 311]. Збереження родового типу спонукало і дівчину до переживань аналогічних психологічних трансформацій, вона почала реагувати на „...Щось притягуюче, силуєче, щось таке, що збудило її увагу” („Природа”) [6, с. 292], а коли „він до неї притулився, здавалося їй, мовби щось нерозгадне, мов електричний тік перейшов від нього до неї, і тисячу пламенів бухнуло на неї” („Природа”) [6, с. 305]. Кульмінаційний сплеск статевої прихильності,

що має перерости в родову пристрасть і, згідно з А. Шопенгауером, реалізуватись в спільній дитині, завуальовано унаочнюють наступні рядки: „Лице він страшно ховав у фалди її сукні й поволі та сильно тяг до землі. Вона втратила свою волю...” („Природа”) [6, с. 305]. Загалом манера письменниці була позначена особистісним неприйняттям патріархальної моделі сприймання жінки, що було обумовлено специфікою її психоструктури. Разом із тим амбівалентність материнського комплексу виявилися в авторській запрограмованості на драматичне переживання власної жіночої природи, песимістичному сприйнятті своєї нещасливої долі. Як засвідчує епістолярій і щоденник О. Кобилянської, процес її індивідуалізації відбувався під впливом материнського імаго, що виявилось в формуванні образу „другого Я” – образу душі авторки, яка знаходиться в полоні підсвідомого – Великої Матері. У художньому світі його проєкція реалізується в образах героїнь, які розкривають потаємне авторського „Я” – неусвідомлених поривань і переживань, прагнення опинитися під захистом матері, знайти психологічний захист в її символічному „лоні”, символічним втіленням якого стала розумна, гарна, благородна жінка-подруга („Valse Mélancolique”).

Комплекс нереалізованого материнства О. Кобилянської в художній практиці виявилися у мотивах сексуальної абстиненції, яка сублімується на творчість („Природа”), у рецепції міжстатевих відносин та примирення із власною долею – бути самотньою („Valse Mélancolique”). З’ясовано, що феміністичний дискурс прози авторки був обумовлений її особистісною психологічною колізією зіткнення свідомого і несвідомого (материнського архетипу) у її психоструктурі.

### **Список використаної літератури**

- 1. Бердяев Н. А.** Эрос и личность : Философия пола и любви / Бердяев Николай Александрович. – СПб. : Издательский дом „Азбука-классика”, 2007. – 224 с.
- 2. Вулф В.** Власний простір / Вірджинія Вулф. – Київ : Альтернативи, 1999. – 111 с.
- 3. Гундорова Т. І.** Неоромантичні тенденції творчості Ольги Кобилянської (До 125-річчя з дня народження) / Гундорова Тамара Іванівна // Радянське літературознавство. – 1988. – № 4. – С. 32 – 42.
- 4. Гундорова Т. І.** *Femina Melancholica* : Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Гундорова Тамара Іванівна – Київ : Критика, 2002. – 272 с.
- 5. Зборовська Н. В.** Психоданаліз і літературознавство: [посібник] / Ніла Вікторівна Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
- 6. Кобилянська О. Ю.** Земля : [повість, оповідання] / Ольга Юліанівна Кобилянська. – Харків : Фоліо, 2008. – 351 с.
- 7. Кобилянська О. Ю.** Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади / Ольга Юліанівна Кобилянська. – К. : Дніпро, 1982. – 352 с.
- 8. Кобилянська О.** Твори: В 5 т. – Т. 5. – Київ : Держлітвидав України, 1962 – 1963. – 768 с.
- 9. Менегетти А.** Жінщина третього тисячелеття / Антонио Менегетти. – М. : ННБФ „Онтопсихологія”, 2002. – 328 с.
- 10. Павлишин М.** Мені не

соромно отворити уст про мої чувства : Неопубліковані листи Ольги Кобилянської до Осипа Маковея / Марко Павлишин // Сучасність. – 2003. – № 2. – С. 127 – 143. **11. Шопенгауер А.** Метафізика половой любви / Артур Шопенгауер ; [пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда]. – СПб. : Издательский дом „Азбука-классика”, 2008. – 224 с. **12. Юнг К. Г.** Душа і міф : шість архетипів / Карл Густав Юнг. – К. : Державна бібліотека України для юнацтва, 1996. – 384 с. **13. Юнг К. Г.** Либи́до, его метаморфозы и символы / Карл Густав Юнг. – СПб. : Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. – 416 с.

#### **Базів Л. М. Материнський дискурс у мегатексті Ольги Кобилянської**

У статті комплексно досліджено авторську перцепцію материнства у мегатексті Ольги Кобилянської крізь призму материнського домінування у її несвідомому. Проаналізовано ступінь материнського впливу на формування її психосвіту та оприявлення материнського дискурсу у творчості. Аналізується функціонування та трансформації материнського імаго в структурі текстів літературних творів О. Кобилянської. Досліджено комплекс нереалізованого материнства О. Кобилянської, який в художній практиці актуалізується у мотивах сексуальної абстиненції, а також у рецепції міжстатевих відносин та примирення із власною долею – бути самотньою. З'ясовано, що феміністичний дискурс прози авторки був обумовлений її особистісною психологічною колізією зіткнення свідомого і несвідомого (материнського імаго) у її психоструктурі.

*Ключові слова:* материнський дискурс, амбівалентність, мегатекст, імаго, психосвіт, психоавтобіографізм, перцепція.

#### **Базив Л. Н. Материнский дискурс в мегатексте Ольги Кобылянской**

В статье комплексно исследуется авторская перцепция материнства в мегатексте Ольги Кобылянской через призму материнского доминирования в ее подсознательном. Анализируется степень материнского влияния на формирование ее психомира и актуализации материнского дискурса в творчестве. Анализируется функционирование и трансформации материнского имаго в структуре текстов литературных произведений О. Кобылянской. Исследуется комплекс нереализованного материнства О. Кобылянской, который в художественной практике актуализируется в мотивах сексуальной абстиненции, а также в рецепции межполовых отношений и покорение собственной судьбе – быть одинокой. Определено, что феминистический дискурс прозы писательницы был обусловлен ее личностной психологической коллизией столкновения сознательного и подсознательного (материнского имаго) в ее психоструктуре.

*Ключевые слова:* материнский дискурс, мегатекст, имаго, психомир, психоавтобиографизм, перцепция.

**Baziv L. M. Maternal discourse in megatext O. Kobylyanska'**

Author investigates thoroughly the perception of maternity in the O. Kobylyanska' megatext in the light of mother's domination inside her subconscious. Author analyses the degree of maternity influence on formation of her psychoworld and manifestation of the maternity discourse in her texts. Author investigates perception of maternity, functioning and transformation of mother's imago in O. Kobylyanska' literary texts. The complex of Olga Kobylyanska's unrealized maternity is investigated. Detected that her feminist discourse based on conflict of her consciousness and subconsciousness (maternal imago) into her psychological structure.

*Key words:* maternal discourse, ambivalence, megatext, imago, psychoworld, psychoautobiographysm, perception.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 – 6.09 Галан

**I. Є. Бойцун**

**ОБРАЗИ ПРЕКРАСНОЇ ДАМИ ТА ЦАРИЦІ ЗЛА  
В НОВЕЛАХ АНАТОЛЯ ГАЛАНА**

Людство від часу усвідомленого сприйняття дійсності перебуває в пошуках відповіді на питання: що собою являє жінка? Залежно від суспільної організації її боготворять (за часів матріархату) або, навпаки, доводять присутність темної суті, уособлення сил зла (у патріархальному суспільстві). Релігійна ідеологія (іслам, християнство тощо) ствердила верховність правління чоловіків в суспільстві, що сформувало думку про їх першість. Біблійний міф про гріхопадіння затвердив судження про підступну природу жінки. Як не дивно, на противагу релігійному догмату саме жінка поставала об'єктом поклоніння митців, про що свідчать скульптура Венери Мілоської, картини „Мона Ліза” („Джоконда”) Леонардо да Вінчі, „Сікстинська мадонна” Рафаеля Санті тощо.

Традиційно у творах художньої літератури жіночі образи трактувалися з погляду чоловіків, які намагалися створити стереотипи жінок і подати власну інтерпретацію їхньої поведінки, що не відповідало

реальності. Не випадково Вірджинія Вульф зауважила, що, „якби жінки існували лише в літературі, написаній чоловіками, їх можна було б уявити собі як осіб дуже важливих, дуже різних, героїчних і розумних, розкішних та огидних, нескінченно прекрасних і вкрай бридких, так само великих, як і чоловіки, або навіть більше. Але це – жінка в літературі. Фактично, як свідчить професор Тревелян, вона була бита й замкнена в кімнаті” [1, с. 42].

Саме з такої точки зору постають перші образи жінок в українській літературі у творах Івана Котляревського та Григорія Квітки-Основ'яненка. І Наталка Полтавка, і Маруся, і Ївга повинні були відстоювати власне право на щастя в патріархальному суспільстві. Микола Костомаров у статті „Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке” подав характеристику психологічних типів українок: „Козир-дівка” знакомит вас с другою стороною женского малороссийского мира; здесь тоже народное чувство, но уже при других явлениях и в другом характере. Оно не исчезает в мечтательности, и душа, наполненная им, не делается преждевременною его жертвою; напротив, чем более оно объемлет ее, тем сильнее побуждает к деятельности и ведет не к смерти и разрушению, но к жизни. Ёивга такая же чистая малороссиянка, но совершенно противоположная Марусе....Если Маруся может служить типом малороссиянки под влиянием судьбы, то Ёивга есть та же малороссиянка в нормальном состоянии, то есть такова, какою ей быть должно при ее характере, при свободном развитии ее способностей...” [2]. Микола Костомаров помітив наявність двох психологічних типів: жінки-борця й жінки-берегині.

Натомість сучасний психолог І. Кукуленко-Лук'янець, розглянувши жіночі образи творів Марка Вовчка, Панаса Мирного, Ольги Кобилянської, констатує наявність і третьої грані особистості жінки: „Загалом можна виділити три основні групи жінок у своїй спроможності до побудови власного життєвого простору:

- 1) жінки з великою здатністю до творення світу навколо себе;
- 2) жінки пасивні, індіферентні, схильні довіритися долі і не прикладати вольових зусиль для отримання необхідних їм змін у житті;
- 3) жінки з вираженою деструктивною тенденцією, часто спрямованою на саморуйнування.

До першої групи належать жінки андрогенного типу особистості, до другої – жінки, в яких переважають фемінні ознаки. Тенденція до саморуйнування, найімовірніше, формується у ранньому дитинстві, витісняється на несвідомий рівень та проявляється протягом усього життєвого шляху людини” [3, с. 554]. Здатність до руйнування, найчастіше, і подається чоловіками як конструктивна складова природи жінки.

Як бачимо, проблема характеристики психологічних типів жінок, представлених у творах української літератури, актуальна в сучасній науці.

Метою дослідження є розкрити багатовекторність образів Прекрасної Дами і Цариці Зла в новелах „Чарівна дружина”, „Помста”, „Черешневий сон” і „Гра” представника літератури української діаспори Анатолія Галана, показати через сприйняття героя-наратора жінку-Мадонну й жінку-Демоницю, простежити алузії на інші твори літератури.

Спадщина письменника є маловідомою в Україні. Досліджували твори Анатолія Галана такі літературознавці, як Г. Шевчук, В. Сварог, В. Чапленко, Ю. Тис, Ю. Мовчан, К. Кошарська, Д. Нитченко, проте статті мали переважно біографічно-публіцистичний характер і друкувалися в закордонних виданнях. В українських енциклопедичних виданнях: Українська Літературна Енциклопедія в 5 т. / за ред. І. О. Дзевєріна (К., 1988); Літературознавча енциклопедія у двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів (К., 2007), – письменник не згадується.

Діаспорні дослідники прози Анатолія Галана констатували її оригінальність, злободенність проблематики, жвавість оповіді. Літературознавець Богдан Романенчук зауважує: „Історії ті, як він каже, не видумані, а взяті з життя („знімки з живого життя”, „невигадане”, „розмова з минулим” ), але для читача це й немає особливого значення, бо він тим і не буде цікавитися, котрі вигадані, а котрі правдиві були колись, для нього засадниче значення має те, як вони розказані, цікаво чи нецікаво. Можна без перебільшення сказати, що Галан розповідає цікаво. Майже всі його оповідання починаються з випадку, звичайного або незвичайного, більше або менше переконливого, часом навіть не зовсім імовірного, але він уміє розповідати легко, природно і читач сприймає саму подію як зовсім імовірний факт. Проте, оповідання його роблять враження, наче б були написані в поспіху, наче б авторові хотілося якнайскоріше розказати історію й іти далі, до другої, тому читач читає їх як свого рода мигавки й немає часу познайомитися як слід з персонажами, а вони все таки в творі головне. Тому враження лишається таке, що автор і не дуже дбав про постаті, йому більше хотілося розказати саму подію чи пригоду” [4, с. 321].

Дослідник трактує фрагментарність викладу в новелах Анатолія Галана як певний недолік стильової манери, проте він не враховує того факту, що новели письменника написані в імпресіоністичній стильовій манері. Герої творів митця перебувають у пошуках гармонії. У їхньому уявленні гармонійним повинно бути все: суспільство, стосунки, зовнішня і внутрішня краса людини. Ідеалом жінки постає для героя-оповідача Славка в новелі „Чарівна дружина” Марія Лебідь. Навіть її прізвище доповнює характеристику героїні, котра асоціювалася з гордим і прекрасним птахом: „Муся розквітала з кожним днем. Висока, ставна, бездоганна у фізичній своїй будові, без жодної видимої чи захованої хиби” [5, с. 24]. Образ доповнює невеличка деталь: „Вона мала чоловіка – відповідального урядовця – і мала коханця, дуже обдаровану людину, мого приятеля” [5, с. 23]. Відчувається таємна закоханість Славка в



Марію. Він не сприймає її як земну жінку, для оповідача це Земна Мадонна, ім'я якої Марія: „Я не бажав близькості з нею. Вона була прекрасна, наче витвір славетного скульптора, нею можна було милуватись, як досконалим зразком краси, але в глибоких здалеку очах-озерах виднілося дно і... я розумів свого приятеля” [5, с. 26]. Образ Прекрасної Дами виникає в уяві людей на противагу потворній дійсності, у жорстоку добу Середніх віків: „У часи страшних кровопролиттів, грубих, майже звірячих поривів тіла, нестримної жорстокості навіть верхівки суспільства, до якої відносимо найбільш освічену і виховану еліту – обдарованих талантами представників дворянства, – Сили Провидіння зуміли спонукати поетів витворити бодай уявний, але високий і чистий образ Жінки, який за досить короткий історичний час облагородив кровожерлих рицарів і погрузлих у злочинах ініціаторів інквізиції та хрестових походів аж настільки, що в католицизмі найвищим еталоном Прекрасної Дами стала Діва Марія і такою залишається й досі” [6, с. 121]. Чоловіком Марії Лебідь був колишній матрос на прізвище Гайдай. Він воював під час громадянської війни і за заслуги перед революцією отримав посаду в невеличкому містечку. Щира душа, Гайдай, одружився з нею, не зважаючи на походження, дитину, бо вона для нього, як і для оповідача, була уособленням Діви Марії. Але жінці було цього замало: вона бажала володіти людським душами і, де б не з'являлася, лишала після себе розбиті серця чоловіків. За зовнішньою красою Марії Лебідь приховувалася мстива натура. Звикла до обожнювання чоловіками жінка не могла сприйняти відмови. На Славка вона дивилася як на чергову жертву, не розуміючи чистоти його почуттів: „І тут я зрозумів усе. І напад на чоловіків, і нервові її „без рук”, і тепер оце запрошення. Це була помста, дрібна помста жінки за те, що її випадкова примха не впала одразу навколішки, не стала слухняним цуциком” [5, с. 31]. Сили зла „вдалися до мімікрії, почали маскуватися під існуючі ідеали, під вироблені еталони жіночої краси, уже звичні й близькі митцям, а тому такі, що не викликали підозри і намагання вести себе обачно” [6, с. 121]. Жінка-Демониця, Цариця Зла, репрезентована в новелі, не здобуває перемоги над душею закоханого оповідача, який вчасно усвідомлює її сутність: „Але я цуциком не став. Біс його знає, яка сила відштовхувала мене від Мусі. Не було жодної заборони, було тільки чекання упевненої в своїй владі жінки, і ця упевненість породжувала протест, більший за незалежне, окреме в своїй суті, прагнення крові...” [5, с. 27].

Антиподом Марії Лебідь виступає Віруся-Рижуля з новели „Черешневий сон” Анатолія Галана. Оповідач згадує минуле, яке здається йому сном із присмаком черешні. Крізь марево років образ дівчини вимальовується як найсвітліший момент життя героя: „Боже, як гарно жити на землі! Ранок такий свіжий і прозорий, сон такий легкий і міцний. Мені сниться дівчина, що виполує бур'ян і натомість насаджує ніжні, чарівні, пахучі квіти” [5, с. 39]. Досвідчений, дорослий чоловік оберігає спокій Вірусі-дитини, яка любить слухати казки, довірливо кладе голову

на плече, прагне бути поряд із коханим. Образ дівчини доповнюється деталями портрета: „Рижуля... А втім, це тільки пестливе прозвисько. Волосся у неї світло-каштанове, майже русяве, воно злегка кучерявиться і ледве дістає до комірця сукні. Це мода сучасності, хоч тут надзвичайно пасували б коси” [5, с. 37]. Не випадково іде уточнення стосовно кос, бо символом дівочої краси в українців є коса.

Літературознавець О. Блохин-Сулима, визначаючи специфіку новели, наголошував на особливості художнього образу: „Мистецький образ, закладений в новелі, мусить бути настільки універсальний, що має так чи інакше заторкати струни душі читача, розбуджувати в ньому ті чи інші аналогії з його власного життя, в новелі читач має немовби знайти самого себе, якусь частку своїх переживань і життєвого досвіду, лише піднесених на щабель тієї ідеальної інтенсивності, яка ушляхетнює самого читача, витончує комплекс його суб’єктивного „я” [7, с. 7 – 8]. Почуття закоханих освячені сонцем: „Сонце сліпить очі, лізе за сорочку, гарячить шкіру. Нічого! Від сонця не треба ховатись. У ньому життєдайна сила і ліки від багатьох спокус” [5, с. 40]. Оповідач відмовляється від щастя з коханою. Його вабить мандрівка, але через багато років герой усвідомлює власну помилку, бо такої, як Рижуля, не знайшов.

У новелах „Чарівна дружина” і „Черешневий сон” Анатолія Галана представлено образ Прекрасної Дами (Рижуля-Віруся) та її антипод – Велику Блудницю, Царицю Зла (Марія Лебідь). Уособлення ідеалу жінки можна зустріти лише в селі, на природі, натомість підміна завжди відбувається в місті: „Ризик підміни предмета обожнювання для митця різко збільшувався, якщо автор жив не на лоні природи, а у великому місті, адже мегаполіс завжди є магнітом, який притягає й акумулює негативну енергію” [6, с. 123]. Розуміння природи чарівної жінки Марії Лебідь Славком відбувається на морі, де герой проходить процес очищення. Діями Марії рухало прагнення володіти чоловіками, нав’язувати їм власну волю, але Гайдай розумів дружину і не ревнував до інших. Вчинок героїні новели „Помста” Ліди пояснити складно. Традиційний казковий сюжет оповідає про щасливе життя бездітної подружньої пари. Сюжетні колізії новели нагадують поетику казки навпаки: „Минуло п’ять років подружнього життя, але й досі непізнаний, якийсь загадковий він чоловік. Ще коли залицявся, здавалось, досягнула, проникла в людську душу, сподобала...” [5, с. 33]. Несподіваний любовний трикутник і „людське співчуття” спричиняють трагедію. Зраджений чоловік жорстоко помщається Ліді: чіпляє в коридорі на стіні рамочку з трьома карбованцями. Саме стільки заплатив коханець-технік Стеценко за ніч з його дружиною. Поведінка жінки не вписується в традиційний образ Блудниці, оскільки нею керувало не бажання володіти душами людей, а бажання бути щасливою. Самотність, байдужість до її переживань чоловіка і привело до гріхопадіння. Це тип Марії-Магдаліни, яка щиро розкаюється за скоєні гріхи й готова їх

спокутувати, навіть ціною власного життя: „Кидалась до ранку без сну, з палаючими щоками, самотня, збезчещена, наче забруджена в щось гидке, чого ніколи не можна відмити” [5, с. 36].

У суспільстві, де здійснюється підміна моральних цінностей, відповідно спостерігається й заміна ідеалів. Ірраціональність радянської дійсності окреслюється в новелі „Гра” Анатолія Галана. Первинність бюрократичних принципів позначається наступним фактом: „Власне, це була бригада по обстеженню культурно-побутових умов робітництва, яку вирядив ЦК Професійної Спілки. Бригада відвідувала робітничі житла, їдальні, червоні кутки, щось занотовувала в блокноти, а зрештою нудилася. Вона добре знала, що нічого в тих умовах не зміниш і не покращиш...” [5, с. 43]. До складу бригади входило троє чоловіків і жінка, товаришка Клава. Одразу запрошується аналогія до новели Миколи Хвильового „Кіт у чоботях” про роль окремих людей, „муралів революції”, у будівництві нового життя. І, якщо товариш Жучок була невибаглива у своїх мріях, то товаришка Клава знала собі ціну: „Партійка, але елегантна, з приємними манерами, і сама принадна, як гріх. Сині великі очі, природно – червоні уста, тіло як у статуї. Пробували на дозвіллі залицятись – відсторонила...” [5, с. 44]. Героїня нагадує Снігову Королеву з холодним серцем, для якої на першому місці розрахунок. Тому і болісно реагувала на програш у грі: „У Клави самолюбство на першому пляні. І хочеться відігратись, хочеться ухопити за чуба оте картьярське щастя і повернути його обличчям до себе...”

Майже божевільно блищать великі сині очі, рум’янець відступив від щік, пошерхли губи. І гарна, і разом з тим негарна ця охоплена газартом жінка” [5, с. 46]. Перед читачем постає ще одна маска Цариці Зла: за прекрасною зовнішністю якої ховається темна натура. Жінка-Демониця пристосувалася до умов і очікує на жертву, бо з її даними Клава може розраховувати не менш як на наркома.

Таким чином, можна констатувати присутність в новелах Анатолія Галана образів Прекрасної Дами і Цариці Зла. Жінка як ідеал постає на фоні природи, де інфернальні сили не мають влади. Цариця зла вдається до маскування, приховуючи під чарівною зовнішністю свою суть. Натомість з’являється і образ Блудниці, яка розкалася, – Марії-Магдалини. Письменник звертається до християнської моралі: якщо хтось зійшов зі шляху істинного, то не менш винен той, хто підштовхнув. Провина за зраду дружини в новелі „Помста” лягає і на чоловіка. Образи Прекрасної Дами та метаморфози Цариці Зла у творах українських письменників майже не досліджені, що вбачається нами перспективним напрямом сучасного літературознавства.

#### **Список використаної літератури**

**1. Вулф В.** Власний простір / Вірджинія Вулф ; пер. Я. Чердаклі. – К. : Альтернативи, 1999. – 111 с. **2. Костомаров Н.** Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке

[Електронний ресурс] / Н. Костомаров. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/kostomar/kos12.htm>. **3. Кукуленко-Лук'янець І. В.** Психологічний образ жінки в українській літературі / І. В. Кукуленко-Лук'янець // Зб. наук. праць Кам'янець-Подільського нац. ун-ту імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г. С. Костюка АПН України / За ред. С. Д. Максименка, дійсний член АПН України, доктор психол. наук, професор (відповідальний редактор); Л. А. Онуфрієвої, кандидат психол. наук, доцент (відповідальний секретар). – Вип. 8. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. – С. 546 – 554. **4. Романенчук Богдан.** Азбуковник. Енциклопедія української літератури / Богдан Романенчук. – Філадельфія : Київ, 1973. – Т. 2. – 536 с. **5. Галан А.** Новели / Анатоль Галан // Березіль. – 2012. – № 9 – 10. – С. 22 – 47. **6. Слоньовська О.** Слід невлучивого Протея (міф України в літературі української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття) : [монографія] / Ольга Слоньовська. – Івано-Франківськ : Наукове видавництво „Плай”; Коломия : Видавничо-поліграфічне товариство „Вік”, 2007. – Вид. друге. – 660 с. **7. Сулима-Блохин О.** Квітка і Куліш основоположники української новели / О. Сулима-Блохин. – Мюнхен, 1969. – 104 с.

**Бойцун І. Є. Образи Прекрасної Дами та Цариці Зла в новелах Анатолія Галана**

У статті розкрито багатовекторність образів Прекрасної Дами і Цариці Зла в новелах Анатолія Галана, показано через сприйняття героя-наратора жінку-Мадонну й жінку-Демоницю, простежено алузії на поетику казки, новелу „Кіт у чоботях” Миколи Хвильового. У новелах „Чарівна дружина” і „Черешневий сон” Анатолія Галана представлено образ Прекрасної Дами (Рижуля-Віруся) та її антипод – Велику Блудницю, Царицю Зла (Марія Лебідь). Тип Марії Магдалини представляє Ліда з „Помсти”. Товаришка Клава (новела „Гра”) є ще однією маскою Цариці Зла.

*Ключові слова:* маска, вічний образ, новела, жінка, мімікрія.

**Бойцун И. Е. Образы Прекрасной Дамы и Царицы Зла в новеллах Анатолія Галана**

В статье рассматривается многовекторность образов Прекрасной Дамы и Царицы Зла в новеллах Анатолія Галана, показано через восприятие героя-наратора женщину-Мадонну и женщину-Демоницу, прослежено аллюзии на поетику сказки, новеллу „Кот в сапогах” Николая Хвильового. В новеллах „Очаровательная жена” и „Черешневый сон” Анатолія Галана представлены образ Прекрасной Дамы (Рижуля-Веруся) и ее антипод – Великая Блудница, Царица Зла (Мария Лебедь). Тип Марии Магдалины представляет Лида с „Мести”. Товарищ Клава (новелла „Игра”) – еще одна маска Царицы Зла.

*Ключевые слова:* маска, вечный образ, новелла, женщина, мимикрия.

**Boysun I. E. Images of the Great Lady and Queen of the Evil in Anatole Galan's short stories**

In article the mnogovektornost of images of the Great Lady and the Queen of the Evil in short stories of Anatole Galan is considered, it is shown through perception of the hero-naratora the Woman Madonna and Woman Demonitsu, it is tracked hints on fairy tale poetics, the short story „Cat in Boots” of Nikolay Hvilevogo. In short stories „Charming Wife” and „Cherry Dream” Anatole Galan are presented an image of the Great Lady (Rizhulya-Verusya) and her antipode – the Great Loose woman, the Queen of the Evil (Maria Lebed). Maria Magdalini's type represents the Lead from „Revenge”. The comrade the Klava (short story „Game”) – one more mask of the Queen of the Evil which adapted to conditions and expects the victim.

*Key words:* mask, eternal image, short story, woman, mimicry.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2-94.09+929 Іваничук

**А. О. Галич**

**ПОРТРЕТ У МЕМУАРНИХ ТВОРАХ РОМАНА ІВАНИЧУКА**

Зображення зовнішності героя є вагомою складовою будь-якого художнього тексту. Портрету належить особлива роль в палітрі зображувальних засобів, якими користується письменник. У художньому творі портрет ніколи не зможе мати власну, цілком відмінну від героя долю. Кожна портретна деталь (вираз обличчя, блиск очей, зачіска, міміка, жести, посмішка тощо) завжди переплетені з внутрішнім світом героя. Портрет є джерелом спостережень безпосередньо пов'язаних зі специфікою творчого процесу. Портретування в художній літературі стало предметом студій К. Сізової [1], Н. Демчук [2], Е. Костюк [3], І. Семенчук [4], Г. Сириці [5]. Однак досі не має наукових праць, у яких би вивчалися особливості портретування в мемуарній літературі. Ніхто ще не писав під таким кутом зору й про спогади Романа Іваничука. Тому вивчення підходів до відтворення портретів реальних особистостей у мемуарах Р. Іваничука є актуальним.

Мета даної праці полягає в з'ясуванні особливостей портретування в мемуарному доробку 90-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. цього письменника. Для аналізу автор обирає мемуарні твори

Р. Іваничука „Благослови, душе моя, господи...”, „Дороги вольні і невольні”, „Нешоденний щоденник”.

К. Сізова слушно зазначала, що „використання певного виду портрета, зміни портретної техніки, безумовно, визначаються ідейно-творчим задумом письменника, його стилем, естетичною позицією в цілому” [1, с. 32]. Портрет у мемуарному тексті є однією з його складових, що дають підстави говорити про творчу індивідуальність письменника, особливості його естетичного мислення. Відтворення портрету в текстах мемуарних творів Р. Іваничука завжди відбиває авторське бачення постаті реального героя та його оцінку з позицій часу, у який писалися спогади.

Портрети реальних людей, що супроводжували майбутнього письменника в дитячі роки, у мемуарах Р. Іваничука містять романтичні елементи. Простежимо це на прикладах портретних характеристик батька та матері автора спогадів. У спогадах Р. Іваничука „Благослови, душе моя, господи...” ми бачимо такий портрет батька: „Батько завжди вставав досвіта і йшов у поле. Коли ми будилися, він, такий ошатний і елегантний у школі, вертався додому в заглинених і заросених старих штанях, обвіяний м'яким духом жита, солодким запахом кукурудзяного прядива, п'яним конопляним дюком – щасливий і святий” [6, с. 17]. Тут Р. Іваничука використовує запозичену з українського фольклору ідеалізацію цього персонажа. Як романтичний герой, батько постає із зовсім скупю зовнішністю, натомість письменник щедро описує запахи, які він приносив з поля, де працював зрання, а потім ішов до школи „ошатний і елегантний”. З опису видно, що батько був, як личить герою романтичному, натурою сильною. Ставши інтелігентом, він далеко не відірвався від землі, а пробував поєднувати, як і тисячі сільських учителів, хліборобську працю з учительською.

У книжці спогадів Р. Іваничука „Дороги вольні і невольні”, письменник згадує епізод, коли батько в голодні повоєнні роки на вокзалі в Коломиї проводить його на навчання. Портрет батька з відстані прожитих років набуває сентиментальних рис, пройнятих експресивною ідеалізацією: „Обличчя батькове було тоді добре, ласкаве, тужливе і ніби винувате, як у той мент, коли він клав собі на плече Сивкову (коня. – А. Г.) морду; в кутику ока блищала сльоза, батько був достоту такий, як колись у передсвітанковому мареві на святі сливового повидла” [7, с. 9]. Через багато років син напише: „Я ще раз відчув його (батькову. – А. Г.) доброту, взяв її і пішов з нею у світ” [7, с. 9].

Через причинно-наслідковий ланцюжок зміни портретних характеристик Р. Іваничук переконливо показує, як батько сприяє становленню характеру сина, вихованню його як громадянина, позбавленого нарцисизму й пристосуванства. При цьому він не цурається й покарання влучним дотепним словом: „Батько ніколи не пестив мене, рідко бавився зі мною, методично витолочував у моїй натурі бур'янці брехливості, двоєдушності, самозакоханості, пристосуванства –

витолочував ґрунтовно й безжалісно, щоб ніколи не проростали, він без упину чогось навчав, а коли я не все сприймав або був неухважний, карав мене найжорстокішою і найзневажливішою фразою, в якій, проте, ховалася пекельна бомба сміху: „Дурний піп тебе хрестив!” [7, с. 11].

У спогадах Р. Іваничук пише, що він частіше звертається до стосунків з батьком, аніж з матір'ю, і це зумовлено тим, що він був найменшою дитиною в родині, а мама віддавала йому чимало любові, як мазунчику. Отож, йому не хотілося її ніжність використовувати для літературних дослідів: „А батько стояв неначе збоку – оберегом мого життя, контролем моєї поведінки, кодексом правил, за якими – і тільки за ними – я повинен був учитися жити; батько був суворий і непоступливий, коли йшлося про міру порядності того чи іншого вчинку, коли ставились на пробу моралі такі категорії, як чесність, чемність, гордість; він возвисив переді мною на найвищий п'єдестал пошанівку мою націю” [7, с. 10 – 11]. Романтичний, ідеалізований батько в цьому епізоді постає через портретну характеристику, як суворий реаліст, для якого характерні найкращі людські якості, з-поміж яких виділяються чесність, чемність, гордість, для якого національні почуття є найвищими.

Материна зовнішність майже не відбилася в спогадах Р. Іваничука, хоча там є чимало гарних слів на її адресу. Лише в епізоді, що стався вже після смерті батька й арешту старшого брата, з'являються елементи портретної характеристики матері: „Тоді я уздрів матір зовсім не тією, якою звик бачити дотепер: такої метаморфози з нею я не сподівався. Завжди залежна від батька, надміру ніжна і податлива, вона стала враз суворою й рішучою, ніби в одну мить перебрала на себе батькові функції” [7, с. 12]. Проте ці портретні елементи є надзвичайно характерними, важливими для розуміння психологічного стану цієї героїні мемуарного твору Р. Іваничука „Дороги вольні і невольні”, яка після втрати чоловіка й арешту сина набула рішучості й суворості, яких до того мемуарист в її характері не помічав.

Зовсім скупими в спогадах Р. Іваничука постають портретні характеристики брата Євгена, який зовсім юним вступив до УПА, а потім тривалий час перебував в ув'язненні. Йдеться, власне, не про розгорнуті портрети, а про лише окремі їх деталі, що дають можливість показати брата, як людину, котра з юних років заявила про себе як непоступливу в ідейних переконаннях, за що відбула тривале покарання на Півночі: „...Застав Євгена ще дома. Він був одягнений у бушлат, з-під якого визирав кожух автомата” [6, с. 71]; „...Бачу, як центром міста чотири енкаведисти ведуть арештованого. Крадькома придивляюся до нього: руки закладені за спину, обличчя в синяках...” [6, с. 72].

І навіть, коли автор через багато років поїхав провідати брата до Воркути, то портретний опис у мемуарах знову ж таки залишається надзвичайно лаконічним, лише одна деталь – зашкарубле обличчя: „...Був він на вигляд такий же, як у ранній юності, лише із зашкарублюю шкірою на обличчі” [7, с. 20].

Р. Іваничук, у спогадах якого є розгорнуті портретні характеристики багатьох реальних людей – політиків, письменників, науковців – про рідних людей згадує набагато менше. Очевидно, це в нього викликано свідомою позицією – не піддавати рідню літературним досліддам.

Скупим на портретні замальовки постає Р. Іваничук й у випадку, коли він торкається інтимної сфери. Всього кількома штрихами змальовує він своє перше кохання – Анничку Грицик.

„А он ця берізка – то була моя таємниця. Вона уособлювала Анничку Грицик – мою першу любов. Я закохався в Анничку, коли вона була в першому класі, а я в четвертому. Дівча вродилося красунею і красунею померло напередодні свого весілля” [6, с. 16]; „Яке ж то було кохання в мене, якби хто знав! Я мучився, я не спав, весь час ходив попри Анниччину хату, щоб хоч здалеку побачити її; у школі й боявся глянути на неї, щоб не глузували хлопці, які вже почали про щось здогадуватися... Я хотів зріти її личко весь час, тому взявся за пензель і фарби, щоб намалювати її портрет, а що з того нічого в мене не вийшло, я склав тужливого вірша – і з цього все почалося. Коли я став новелістом – кожна друга героїня моїх новел називалася Анничкою” [6, с. 17]. З обох описів запам'ятовується лише те, що Анничка була в уявленні Р. Іваничука красунею, обличчя якої він хотів бачити весь час. Саме оця портретна риса – красуня – є домінантою опису дівчини.

Набагато розлогішими в спогадах Р. Іваничука постають портрети українських письменників, з якими доля зводила його на життєвому шляху.

Так, перший портрет ще юного Дмитра Павличка подається в контрастному зіставленні з портретом його однокласника Аскольда Ганьківського: „Я різко повернувся з твердим наміром зацідити зухвальця у вухо і побачив присадкуватого, по-сільському набитого, широколицього, з великими зеленими очима хлопчиська, що зверхньо посміхався, зовсім не злякавшись мого закукуріченого вигляду.

Він стояв поруч з ошатно вдягнутим своїм однокласником Аскольдом Ганьківським, якого знали всі, бо він був синочком знаменитого в Коломійі лікаря” [6, с. 31]. Уже в портретних деталях автор показує, що один був селянський син, а інший – мешканець міста із заможної родини коломийського лікаря.

Скупа характеристика зовнішності Д. Павличка далі поглиблюється за рахунок психологічного портретування цієї реальної історичної особистості, з якою Р. Іваничук був знайомий протягом кількох десятиліть, хоча й не став близьким другом: „Наше знайомство з Дмитром не переросло в тісну дружбу: мабуть, тому, що вчилися в різних класах, та й напевне вже тоді відштовхувалися від себе наші вельми егоцентричні біополі, які й нині не перетинаються; моя незалежність та прямота і Павличкова владність виявились несумісними, проте це не завадило нам на протязі десятків літ, як я вже мовив, бути в добрих



стосунках, які ґрунтуються передовсім на взаємоповазі, взаємопідтримці й паритетності” [6, с. 31].

У спогадах Р. Іваничука звернення до постаті Д. Павличка буде неодноразовим, однак якихось портретних рис зовнішності воно не додасть, хіба що поглибить психологічну характеристику реальної особи: „Ще не раз у своїх спогадах я звернуся до постаті Дмитра Павличка, якого, незважаючи на суперечливість характеру, певну непослідовність у літературній і політичній діяльності, а теж на його гріховні порахунки із власним сумлінням, вважаю одною з найвидатніших особистостей нашого українського часу, точною його фотографією – без підфарбувань і ретуші” [6, с. 31].

Портретні характеристики інших українських письменників, з якими звела доля Р. Іваничука, у його мемуарній творчості виявилися більш розлогими, орієнтованими на окремі портретні деталі. Так, в портреті Григорія Тютюнника вражають очі цього реального персонажа: „Того дня за столом сиділа незнайома мені людина. Великогорова, тяжка і понура. На мене глянули втомлені очі й пройняли всього: були виразні, розумні й вимогливі. Признаюсь, я вже й не чекав якоїсь підтримки від цієї непривітної на перший погляд людини. Але почалася розмова, і всі мої упередження відразу пропали. Я побачив перед собою сердечного, розумного і щирого друга. Він розпитав, коли я почав писати, якими темами цікавлюся, сказав, між іншим, що не варто бути аж таким сором'язливим, хоч, як я помітив, моя хлопчача скромність йому сподобалася” [6, с. 85]. Якщо початок портрета тяжіє до опису зовнішності Тютюнника, то в його продовженні розкривається внутрішній світ цієї людини, у якій автор мемуарів уже з першої зустрічі побачив надійного друга. Досить розлогим і деталізованим є опис портрету Г. Тютюнника, зроблений Р. Іваничуком після звістки про смерть цього письменника: „Про смерть Григорія Тютюнника я дізнався, перебуваючи у відрядженні у Владивостоці. Не був на його похороні, тому й донині запам'ятався мені образ таким, яким бачив його востаннє перед від'їздом. Я проходив парком Івана Франка і помітив його на лавочці. Підійшов ближче і зупинився. Тютюнник сидів, ледь відкинувши голову, і не бачив ні перехожих, ні мене. Обличчя його було натхненне, осяяне внутрішнім світлом. У чистих виразних очах лягла задума, біля кутиків уст збіглися скорботні складки, запорошена сивиною чуприна впала на чоло. Я тоді вперше побачив, який він вродливий. Таким залишився в моїй пам'яті й донині” [6, с. 86].

Письменники 50-х років, що мешкали у Львові, увижалися Р. Іваничукові як пасажири галери, більш-менш розлогу портретну характеристику серед яких мали лише окремі з них, зокрема Ірина Вільде, і то в цій характеристиці опис власне зовнішності підмінявся окремими деталями одягу: „... Ірина Вільде, вічно енергійна і мудра жінка, яка увібрала в себе всі галицькі достоїнства і гріхи, сиділа окремішно на палубі із закоченими на ногах камашами і, спустивши ноги

у воду, дивилася в наш бік, терпляче очікуючи, поки золоті і срібні рибки зважаться нарешті вийти в русло і всі зберуться біля її ніг” [6, с. 80]. Мало нового додає до зображення зовнішності й наступний портрет Ірини Вільде: „Вільде була єдиною особою серед львівських письменників, біля якої гуртувалася літературна молодь. Вона була енергійною, дотепною, деколи смішною – якщо брати до уваги її забудькуватість і недбалість щодо зовнішнього вигляду, але завжди цікавою і мудрою” [6, с. 92].

Більше уваги зовнішності героя приділив Р. Іваничук, зображуючи портрет письменника, який повернувся із таборів, Володимира Гжицького. У портретній характеристиці мемуарист наголошує на незламності свого героя, що пройшов через важкі випробування, його енергійності, допитливості: „Якось я зайшов до редакції журналу „Жовтень”, і головний редактор Юрій Мельничук представив мене поставному, з високим чолом і дбайливо зачесаним набік волоссям чоловікові. Був він не молодий, але й зовсім не подібний на шістдесятирічного діда; орлиний ніс, дещо скептично закросені губи й добрі очі приваблювали й заповнювали.

„Гжицький”, – назвав себе чоловік, а мені за невблаганною асоціацією уявився той із одноіменного оповідання гордий, благородний і граціозний лось, і таким – добрим, ніжним, вірним і непоступливим – я сприймав письменника до останнього дня його життя.

Ані сліду втоми, ні тіні озлоблення після тяжких життєвих випробувань не бачили ми в його поведінці, не чули в його мові. Невсипуща енергія, допитливість, широко відкритий погляд на довколишнє життя, доброзичливість, вибагливість і спрага пізнання характеризували його протягом останніх двох десятиліть життя і праці” [6, с. 87].

Р. Іваничук підкреслює, що навіть у поважному віці ця людина зберегла оптимізм і не тільки духовне, а й фізичне здоров’я: „... Посилав усім повітряні поцілунки й, усміхнений та дужий семидесятисемилітній дід, буквально збігав сходами вниз, бо в нього ніколи не було часу” [6, с. 89].

Письменник М. Яцків у портретній характеристиці постає до деякої міри як протилежність В. Гжицькому: „Мені відчинив двері старезний вісімдесятип’ятилітній дідуган з обвислим аж на груди жиром воло і довгим тонким носом, що хилитався, мова п’явка; чорні гострі очі, що збіглися до перенісся, прийняли мене недовірою, цікавістю і лукавим блиском; не маючи вже аж надто доброї пам’яті, старий подумав, певне, що це прийшов до нього Горинь або Лучук, постояв якусь мить – чистий тобі римський патрицій у банному халаті – помахав сварливо пальцем” [6, с. 90 – 91]. Автор акцентує увагу на похилому віці героя, оброслого жиром, що викликає певні негативні асоціації у сприйнятті цього образу, звідси й недовіра у його погляді й жесті („помахав сварливо пальчиком”).

Інші (письменник Д. Лукіянович, художники І. Севера, Г. Смольський, вчені І. Свенціцький, М. Возняк, композитор С. Людкевич) постали з лаконічною узагальненою портретною характеристикою, як „багато-багато знаменитих дідуганів, які пристосуватися до нового життя не вміли, а тому нічого або майже нічого не творили” [6, с. 79]. Якщо когось Р. Іваничук і виділяв із колективного портрету, то портретна характеристика такого персонажу найчастіше була лаконічною, сконцентрованою переважно на деталях: майбутній професор І. Денисюк був погано одягнений: „... Ми брали на танці скромного, всидливого і гірше за нас одягнутого Івана Денисюка, де він – книжкова моль! – ховався за колонами у вестибюлі й крадькома підчитував Євріпіда з хрестоматії античної літератури...” [6, с. 57]; інший професор тряс борідкою: „Професор Рудницький тряс борідкою, придивляючись до мене то скептичним, то поважно-прискіпливим поглядом” [6, с. 61]; Д. Лукіянович нагадував гнома з сивою бородою: „Маленький гном з білою бородою” [6, с. 89].

Портрети молодших письменників, особливо тих, яким автор спогадів явно симпатизує, постають більш розлогими з певною домішкою протиріч. Яскравим прикладом може бути портретна характеристика Ніни Бічуї: „Зарозуміле дівча з довгим до пояса руським волоссям – незалежно і гордо косувала очима на поетичну рать, що збиралася в 114-й аудиторії, по-олімпійськи зверхньо не сприймаючи наших традиційних соплів, і зухвало бомкала перед нами кольоровим м’ячиком: не знала бідолашна, що незабаром сама прийде до нас і ніде від нас не зможе вже подітися, та назавжди залишиться самотньою із своїм оригінальним і неприйнятним у нашій заполітизованій і сентиментальній читацькій громаді – модерним стилем...” [6, с. 79]. Більш чіткими обриси зовнішності Ніни Бічуї постають у наступному описі, хоча й тут є певна негативна конотація: „... До редакції „Жовтня”... зайшла тендітна, з довгим руським волоссям зеленоока молода жінка й запропонувала мені свою новелу. Як на прозаїка, вона здалась мені замало статечною...” [6, с. 106].

„...У творах літератури і мистецтва портрет не можна ототожнювати з простим описом зовнішності людини, її обличчя, фігури, одягу, жесту” [8, с. 41]. Портрет у документальному творі завжди відображає характер героя, час, у який він живе, суспільне середовище, в якому він обертається, світоглядні позиції.

Важливою особливістю портретування в спогадах Р. Іваничука є той факт, що автор має справу з реальною людиною, а не вигаданим персонажем, як це має місце в художній літературі. Портрети реальних історичних особистостей, письменників, політиків, громадських діячів, з якими зводила доля львівського письменника, постають в суб’єктивному сприйнятті автора. Це ж стосується й рідних автора спогадів. Портретні пошуки в мемуарах Р. Іваничука засвідчують про його велике прагнення якомога точніше відтворити власне індивідуальне бачення реальної

історичної особи, передати не лише риси її характеру, а й зовнішній вигляд, соціальне становище в суспільстві. Специфікою портретування в мемуарах Р. Іваничука є те, що автор уникає зосереджуватися лише на відтворенні зовнішності реальної історичної постаті, хоча й не залишає осторонь можливість зосередитися на певній складовій портретної характеристики. Досить часто для цього обирається якась значуща портретна деталь, на якій автор спогадів концентрує свою увагу. Кожен портрет реального героя, незалежно від того, про кого пише Р. Іваничук, про своїх батьків чи брата, письменників, з якими його зводила доля на життєвому шляху, вписується у власну біографію автора. До того ж, кожна творчо знайдена деталь портретної характеристики реальної постаті варта набагато більше, ніж розлогий портретний опис, до якого мемуарист удається досить рідко.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Сізова К.** Людина у дзеркалі літератури : трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : [монографія] / К. Сізова. – К. : Наша культура і наука, 2010. – 356 с.
- 2. Демчук Н.** Портрет у прозі Т. Шевченка : (Мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Демчук. – Львів : Літопис, 1999. – 44 с.
- 3. Костюк Е. Н.** Поетика портрета „разочарованного” героя в русской литературе первой половины XIX века : автореф. дисс. на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – „Русская литература” / Е. Н. Костюк. – К., 1991. – 17 с.
- 4. Семенчук І. Р.** Мистецтво портрета : [навч. посібник] / І. Р. Семенчук. – К. : Ін-т сист. досліджень, Київський ун-т, 1993. – 188 с.
- 5. Сырица Г. С.** Поетика портрета в романах Ф. М. Достоевского : [монография] / Г. С. Сырица. – М. : Гнозис, 2007. – 407 с.
- 6. Іваничук Р. І.** Благослови, душе моя, господа... / Роман Іваничук. – Львів : Просвіта, 1993. – 270 с.
- 7. Іваничук Р. І.** Дороги вольні і невольні : [спогади] / Роман Іваничук. – К. : Укр. письменник, 1996. – 166 с.
- 8. Галанов Борис.** Живопись словом / Б. Е. Галанов. – М. : Сов. писатель, 1974. – 344 с.

#### **Галич А. О. Портрет у мемуарних творах Романа Іваничука**

У статті розглянуто елементи портретування в мемуарах Романа Іваничука. Важливою особливістю цього процесу в спогадах Р. Іваничука є той факт, що автор має справу з реальною людиною, а не вигаданим персонажем, як це має місце в художній літературі. Це можуть бути письменники, політики, а також близькі Р. Іваничуку люди – мати, батько, брат. Портретні пошуки автора мемуарів засвідчують про його велике прагнення якомога точніше відтворити власне індивідуальне бачення реальної історичної особи, передати риси її характеру, соціальне становище в суспільстві.

*Ключові слова:* мемуари, портрет, портретування, портретні елементи.

**Галич А. А. Портрет в мемуарних произведениях Романа Иваницука**

В статье рассмотрены элементы портретирования в мемуарах Романа Иваницука. Важной особенностью этого процесса в воспоминаниях Р. Иваницука является тот факт, что автор имеет дело с реальным человеком, а не вымышленным персонажем, как это имеет место в художественной литературе. Это могут быть писатели, политики, а также близкие Р. Иваницуку люди – мать, отец, брат. Портретные поиски автора мемуаров свидетельствуют о его огромном стремлении как можно точнее воссоздать собственное индивидуальное видение реальной исторической личности, передать черты ее характера, социальное положение в обществе.

*Ключевые слова:* мемуары, портрет, портретирование, портретные элементы.

**Halych A. O. Portrait in Roman Ivanychuk's memoir works**

The article deals with the elements of portrait-making in the memoirs of Roman Ivanychuk. The important feature of this process in R. Ivanychuk's memoirs is the fact that the author is dealing with a real person but not a fictional character, as it is in case of fiction literature. It can be writers, politicians and people close to R. Ivanychuk – his mother, father, brother. Portrait search of memoirs' author testify his great desire to reproduce as accurately as possible his own personal vision of the real historical person, to convey the character traits or social status.

*Key words:* memoirs, portrait, portrait-making, portrait elements.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2. – 31.09

**Я. С. Гладир**

**ВНУТРІШНІ КОНФЛІКТИ „ГЕРОЯ”  
РОМАНУ В. ВИННИЧЕНКА „ХОЧУ!”**

Складові основного внутрішнього конфлікту (сумніви, суперечності, колізії) героя роману В. Винниченка „Хочу!” вже не раз були предметами уваги та дискусій багатьох винниченкознавців.

Так, О. Брайко, влучно помітивши в романі „Хочу!” „своєрідний знак незреалізованих людських можливостей”, вказав на таке зближення подій у творі та на таке „прозріння” героя, котрі впродовж розгортання основного конфлікту вели його до антитетичного самопізнання, а в подальшому привели до „новітньої екзистенційної драми” й „віталістичної декадентської свідомості” [1, с. 6]. Саме тому цей же дослідник помітив і те, що „розв’язка роману, <...> загалом не властива Винниченкові” [2, с. 83].

А от В. Панченко за сумнівами Андрія Халепи побачив дещо інше: по-перше, прообрази майбутніх Винниченкових „сценаріїв щастя”, а, по-друге, передусім художнє віддзеркалення внутрішніх станів самого автора в 1914 – 1915 рр., котрі передували „блискавичному переходові від „самоїдства” до певності <...> великих сил і можливостей” [3, с. 173]. Важливою є й думка В. Панченка про те, що автор „пожалів” героя роману „Хочу!” від справжніх наслідків повного краху „ще одної умоглядної, відірваної від життя теорії” [3, с. 173].

А Б. Пастух доводить, що „Образ Андрія Халепи – центрального персонажа роману – задуманий як кульмінаційний вияв того імморалізму, епатажними носіями якого були Мирон у „Чесності з собою”, Вадим Стельмашенко з „Божків” [4, с. 291].

І все-таки ні детального й поетапного аналізу основного внутрішнього конфлікту, ні хоча б характеристики системи конфліктів цього твору В. Винниченка ще не здійснено, а потреба в тому є (уже хоча б тому, що без системного розгляду всіх конфліктів і конфліктних ситуацій не зрозуміти ні сутності наскрізного поєдинку, ні конфліктів інших планів і рівнів.) До того ж, і конфліктність характеру центрального персонажа роману може бути осмисленою лише в плані тієї ж таки системи конфліктів твору, котрі „ланцюжково” переходять один в один (оскільки сутність цих конфліктів виявляється уже в змінах базових протилежностей, сумнівів і суперечностей у свідомості героя та в його неспроможності їх вирішити).

Оскільки основним конфліктом роману „Хочу!” , як і в попередніх творах В. Винниченка цього жанру, є внутрішній поєдинок героя з самим собою (а його протилежності по-своєму „формуються” й навіть

визначаються в попередніх двох колізійно-конфліктних ситуаціях), варто розглянути спочатку обидва попередні поєдинки – цього вимагає не лише логіка наукового мислення, а й необхідність осягнути процес формування і сутність того внутрішнього світу і стану, з якими герой розпочинає основний поєдинок з самим собою, які по-своєму детермінують основний конфлікт твору взагалі.

Хронологічно перший конфлікт Андрія Халепи вибудовується на сумнівах у тому, що його життя має сенс і взагалі потрібне кому-небудь, та і йому самому, і на суперечностях між такими протилежностями, які описуються вже на перших кількох сторінках роману, при чому дуже своєрідно: автор подає не поступовий і послідовний перебіг подій колізійного плану, а демонстрацію найгострішого етапу поєдинку – його кульмінацію. Власне, саме нею роман і розпочинається. Уже перші речення тексту роману („До останньої хвилини ніхто нічого не підозрював” [5, с. 5]) засвідчують повну „прихованість” внутрішнього конфлікту, а тому кульмінаційне зіткнення, яке сталося й несподівано, і для багатьох незрозуміло, і про яке „довгенько ще балакали потім” [5, с. 7]. Халєпа, нібито безпричинно, встав і при публіці дав ляпаса „по зчервонілому від їжі, благодушно-розумному обличчю Костяшкіна” [5, с. 8], відомого російського літературного критика, котрий від здивування навіть ніяк не відповів йому. І лише пізніше, у своєму „передсмертному” листі до Лі Баранової, він пояснив мотиви цього „препоганого і огидного вибрику” [5, с. 18]. Цей удар став напівсвідомим і справді „незрозумілим” виявом його важкого внутрішнього вибуху – кульмінації давнього внутрішнього конфлікту. За власною оповіддю Халєпи, розпочався цей конфлікт тоді, коли він, відомий російський поет українського походження, вівши певний час богемно-літературне життя, засумнівався в його сенсі, у цінності й потрібності його творів будь-кому, та й у самому собі – „мені нудно жити. Невимовно нудно, до гидливості, до блювання нудно! От і все! Я не можу уявити собі нічого в життю, чого б я хотів. Багацтво? Влада? Слава? Краса? Кохання? Нудне все це до омерзіння, не нове, не піднімає, не вабить” [5, с. 23]. Поступово такі сумніви переростають у розчарування у житті „блошиць”: „Інстинкт життя! Як смішить і злостить ця підла, зла пастка! „Велика, свята сила” [5, с. 23]. Так сумнівне богемно-панське байдикування переростає в потребу погратися в „надлюдину” – у людину „свідому”, інтелігентну, таку, котра розуміє, „що смерть не є баба з косою, що життя не є іспит до вступу в рай чи пекло” [5, с. 24], на противагу людям-„блошицям”, котрі живуть за тваринним інстинктом і не замислюються над сенсом їхнього життя чи над їхнім призначенням у ньому. Так безглузде й пустопорожнє життя „інтелігентів” увійшло в конфлікт із буттям інстинктивним, притаманним йому так само, як і всім живим істотам, хоча до „інстинкту життя” Халєпа зараховував, крім звичайного природного буття, й стан „богемності”: принади кокотки Лі, літературну славу, успадковані від батька гроші, гонорари, які він заробляв тощо. Усе це породило багато

внутрішніх колізій: „Скільки богів я позвергав!” [5, с. 25]. Такий стан розчарування в житті й у його цінностях породив повну духовну порожнечу й відчуття безглуздя самого існування: світ для Халепа „перевернувся в нудну, одноманітну, <...> зрозумілу й вічно повторювану пустелю” [5, с. 25]; „врешті ми перестаємо бути творцями й робимося шарлатанами або ремісниками” [5, с. 26]; „наші душі теж чорніють і спокійно відбивають непроглядну темряву” [5, с. 27], – так міркує герой.

А в результаті багатьох внутрішніх колізій між прагненнями й безглуздям таких цілей він підійшов до повного розчарування: „розвиток веде до розуміння, розуміння до нудьги, а нудьга до знищення самого себе” [5, с. 32]. Усе це остаточно розладнало й переплутало всі його позиції та цінності: „Я, правду кажучи, сам виразно не знаю, через що ударив його (Костяшкіна – Я. Г.). Здається, за те, що він дуже характерна блошиця. Не знаю. Але знаю, що в той момент я почував, що м у ш у вдарити” [5, с. 27], адже то був ляпас усьому його богомно-безвільному життю. Проте, ця кульмінація виявилася суто формальною – адже після неї жодна з протилежностей не перемогла навіть тимчасово, а переможеним виявився сам Халепа: „І от прийшов цілком природний край”; „тепер я можу, нарешті, з полегшенням зітхнути: не треба більше жити” [5, с. 33 – 34]. А остаточною розв’язкою цього внутрішнього конфлікту йому стала видаватися думка про самогубство, хоча здійснити його виявилось не так то й легко – перед „рішуче налаштованим» самогубцею поставав „безсмертний” „інстинкт життя”: „рука не слухалась і тремтіла, <...> по всьому тілі пробігали токи кричущої огиди, від якої хотілось страшно зойкнути й забігти без вісти” [5, с. 35]. І от герой (тепер уже й не герой, а суцільний „клубок” безвілля) намагається перехитрити самого себе: „Це нічого, це нічого” – думав він, роблячи надзвичайні зусилля підвести до чола руку з револьвером” [5, с. 35], – адже на цей раз протилежностями виявилися життя і смерть. І, хоча Халепа все-таки вистрелив, та руки його тремтіли так, що він тільки поранив себе, що досить легко пояснити. На той момент горе-інтелігент довів себе до стану повної фрустрації, упродовж якого навіть незнайомі люди, яких він тільки зрідка зустрічав на вулиці, дивилися на нього „таким зневажливим, злісним поглядом”, що Халепа лише червонів і розгублювався [5, с. 9]. А тому сповна логічною тоді виявилася й „одноразова” колізія з дідусем-незнайомцем, котрий начебто невідомо за що, „грізно трусячи головою”, назвав Халепа прямо посеред вулиці „рenegатом” [5, с. 12], а після короткого діалогу з ним ще й на додаток раптово „люто плюнув йому в лице” [5, с. 13]. Та, конче розслаблений „необхідністю” самогубства, розчавлений внутрішньою порожнечою Халепа тоді не зрозумів, чому „дідусь” так учинив. Він лише подумав про цей епізод: напевно, „хвора людина” [5, с. 34]. Та, здавалося б, епізодичне зіткнення з „хворим” незнайомцем виявилось лише зав’язкою іншого, зовнішнього поєдинку Халепа із затятим українцем-



націоналістом Андрієм Степановичем Сосненком, котрий, як з'ясувалося, і вважав Халепу, українця за походженням, „зрадником свого народу” [5, с. 40] за те, що той писав вірші тільки російською мовою. Та Халепі-індивідуалістові по-справжньому не допомогли ні намагання дідусів-націоналістів „перевиховати” його, ні їхній догляд за ним після невдалого самогубства, – у його свідомості врешті-решт досить чітко вималювався новий внутрішній конфлікт: між бажанням написати щось по-українськи і „раюванням” у його свідомості „слабосилості”, „покірної, безвільної втоми” [5, с. 44]. А коли сусіди-Сосненки разом довели Халепі, що він відступник української нації, горе-поет і сам почав несамовито звинувачувати себе в тому, що він і справді „зрадник, народопродавець” [5, с. 56], хоча й став таким начебто „цілком несвідомо, ненавмисне” [5, с. 57]. Та й цей зовнішньо-внутрішній конфлікт на якомусь етапі нібито вичерпався, оскільки у Халепи поєдинків із Сосненком нібито не стало, а проте розпочався внутрішній конфлікт: у свідомості Халепи зіштовхнулися „поет-рenegат” і „поет національної самоідентифікації”: „мене зачепило ... Мені обидно. Так, мені обидно. Коли я й одступив, то зовсім без участі своєї волі й свідомості. Я, дійсно, не знаю ні мови своєї, ні історії. Але, очевидно, питання це не таке вже просте” [5, с. 61]. І, говорячи це, Халепа умовно звертається то до Сосненка, то до його доньки Олени, то до себе самого, тобто цей конфлікт періодично набуває й ознак полілогу, позаяк позиція Олени вже не зовсім ідентична батьковій. Саме ця, „третя”, позиція наштовхує на справді рятівну для нього думку: „нічого я не зраджував, бо нічого не мав. Який же з мене одступник, коли я навіть не підозривав, що існує якась нація, до якої я належу? Малорос, руський, хіба не все одно? Та й не думав я ніколи про такі речі. Як же я міг зрадити?” [5, с. 67]. І це був новий, і, здавалося б, сповна оптимістичний вихід із цього нового внутрішнього конфлікту – це – справжній порятунок для його ж таки безвільного, кволого, дійсно богемно-інтелігентського ества. Тобто, і на цей раз слабодухість Халепи не тільки не довела його до необхідності закінчити життя самогубством, а ще й наділила оптимізмом самовиправдання – на якийсь момент Халепа стає майже сильною людиною, оскільки внутрішні колізії не руйнують його зсередини, а, навпаки, у нього з'являється новий сенс життя: „Халепа, здавалось, почував, як <...> в його переливається якась сила, тепла, хвилююча, захоплююча дух” [5, с. 71]; „тепер ... <...> здається, що я можу бути дужим, що я зовсім не слабодухий чоловік, а навпаки, що я тільки зледащів, розпустився в цій нашій нездоровій, безпринципній, цинічній атмосфері” [5, с. 71].

Але на фоні цього нового, сповна оптимістичного й, певною мірою, „тверезого” світобачення вже чітко вималювалися зміст, функції і сама сутність ще одного, головного внутрішнього конфлікту Халепи і головного конфлікту роману, адже тепер йому „хочеться” зробити не для себе самого, а для всіх робітників, для всієї української нації і народу

щось таке, що породило б у них почуття необхідності їхньої самоідентифікації, чому сприяє й не менш сильне та природне бажання жити повноцінним життям. Та одразу після завершення формулювань усіх його „хотінь” чорною хмарою насунулася сповна усвідомлювана ним „неможливість” реалізувати ці бажання. І, начебто завершений, навіть якоюсь мірою забутий попередній внутрішній поєдинок став „оживати” і „розвиватися” по-новому: досягти хоча б однієї з щойно визначених цілей Халепі не дадуть ні тодішні суспільні умови, ні тим більше Халепина інтелігентсько-богемна кваліфікація, млявість та пансько-рахітична безвольність, у яких уже зникла не одна сотня таких самих „хотільників”. Ці принципово нові протилежності не просто зіштовхнулися в свідомості й житті Халепи – вони знову стали ще більше небезпечними для Халепиною життя, ніж попередні. Тож не дивно, що внутрішній конфлікт до суттєвої видової зміни протилежностей тривав лише протягом кількох досить гострих колізій, найпомітнішим результатом яких стало те, що Халепи-українець обурився, коли донька Сосненка Олена назвала його „руським”, що прозвучало знову як „український ренегат”: „А чого ви називаєте мене руським? <...> Я по походженню малорос”, хоча говорив він це, „почуваючи сором і за питання, й за посмішку, й за відповідь її, яку він і сам знав” [5, с. 78]. Лише тоді, коли „він прокинувся з незрозумілою радістю, що холодно замірала в грудях, і ніщо вже не могло вигнати її звідти” [5, с. 81], Халепи став заспокоюватися: придбав кілька українських книжок, засвоїв самостійно український алфавіт, іноді навіть уже „не помічав ні літер, ні слів, ні часу, ні обширу” [5, с. 83], увесь час ходив з українською „книжкою в руці по хаті” і „щасливо, хитро посміхався” [5, с. 85]. А бажання Халепи випробувати його „українськість” з’явилося тоді, коли від Лі Баранової, його колишньої зрадливої коханки, яка уособлювала собою всі найгірші, найогидніші риси богемного кокетства й була, до того ж, українофобкою, надійшов лист із пропозицією повернутися до неї: „Тепер ми випробуємо!”, – сказав сам собі Халепи [5, с. 86] і таки здобув на тому побаченні з Лі „першу перемогу” [5, с. 87] – „ренегат” і „російський поет” у ньому „померли” остаточно, він навіть почав писати вірші виключно українською мовою, „перейшов” в українську літературу та „повернувся” в Україну. Проте, реципієнта зовсім не залишає сумнівність цієї „перемоги”. І, оскільки це була тільки перемога над собою, а бажання звершень для цілого народу навіть певною мірою забулися й героєм, і самим автором – він також майже не згадує про них.

Отже, внутрішній конфлікт між бажанням стати українським поетом („українськістю”) і відчуттям себе частиною російської богемії („ренегатством”), хоча й мав для Халепи конструктивний характер (він дійсно повернув його в національне русло, дав йому новий сенс життя й захоплення новими ідеями, новими життєвими пріоритетами), у той же час і підвів його й до начебто нових, але скоріше – інших протилежностей, а, отже, і до стану продовження цього внутрішнього

конфлікту на новому рівні (або до нового, головного конфлікту). За формальними ознаками перебігу конфлікту він ближче до нового, а за сутністю протилежностей сповна може бути продовженням попереднього – те ж саме бажання щось зробити і внутрішня неможливість це зробити. Нові нав'язливі сумніви: повертатися в безвільну „богемність” чи „опинатися” їй [5, с. 109] знову породив у його мисленні черговий візит Лі, котра відчайдушно намагалася його „повернути”. Переборюючи статевий потяг, Халепа спочатку знайшов у собі сили виштовхати кокетку за двері, але почув від колишньої коханки: „Я зневажаю тебе <...> ти безвільний і м'який, як ганчірка. <...> будеш ти в мене тим самим, чим був <...> – себто моїм льокаєм” [5, с. 113]. Так Халепа зрозумів – це початок (зав'язка) нового (рівня) внутрішнього конфлікту, в основу якого лягають те ж саме хочу й та ж сама неможливість його реалізації. На другому етапі конфлікту Халепа вирішує: „Я їй, нарешті, покажу! Тепер не те!” [5, с. 114]. Та виявилось, що „показувати”, власне, і нічого: „Але що показати? <...> І навіщо мені це?” [5, с. 114]. І в результаті „Похиливши голову, він мляво пішов назад” [5, с. 115]. Зіткнення продовжилося вже у формі суперечливих учинків: він пише образливого листа Лі Барановій, але „Перечитавши написане, Халепа почервонів, з огидою скривився й порвав листа” [5, с. 115]. І знову його „перемогло” розчарування: „Все це – нісенітниця. Ніякої сили в мене нема й ніколи не може бути”; „Я той самий, що і був” [5, с. 115]. Але Халепа вже ж боровся сам із собою – тому, щоб перебороти потяг до богемного „болота”, він здійснив „приготування духу” [5, с. 117] і прийшов до такої думки: „Закон життя, усякого: людини, мікроба, блошиці, планети – хотіння. „Хочу!” – ось що співає, дзвенить, гукає, стогне, шумить і всяко виявляє себе в природі” [5, с. 130]. Але тут значення має ще один факт: майже всі його „хочу” були нереалістичними, та ще й помноженими на особисту „інтелігентську” безвільність: „Я знаю: я слабодухий, воля моя довго хворіла на анемію, але я радію з того, що можу хотіти й що хотіння мої з кожним днем міцнішають, як мускули від вправ” [5, с. 133]. І можна було б подумати, що Халепа сам свідомо загострює ситуацію, але навіть бездумно кинутися в обійми безвілля він уже не може.

Наступна внутрішня колізія проявилася уже не в одній, а в кількох формах: перша форма – Халепа приїздить в Україну, і, оселившись у родини Сосненків, „оживляє” колишні наміри зробити щось для України й свого народу, не лише зробити свій внесок в українську літературу, а й полегшити життя робітників тощо, та вже того ж вечора з'ясовується, що бажання реалізувати лише один, перший, намір уже викликає в ньому глибокі сумніви: „І невже можливо все те, <...>. Та тут же треба величезної сили, залізної волі, непохитної віри, досвіду, знання людей, обставин, гарячої любові до задуманого” [5, с. 154], від чого „Йому раптом стало соромно й страшно” [5, с. 154]. А далі ще гірше – Халепа сам визнає те, що „перші ж перепони злякають його й викриють перед

ним усю утопічність великих планів” [5, с. 154], поступово починаючи навіть знущатися сам із себе: „Соціальний експериментатор, реформатор, національний діяч і герой? Він, Андрій Халєпа, паршивенький поетик, посередність, майже бездара? Господи, як смішно, гупо й соромно!” [5, с. 155]. І ось уже в Халєпи виникло бажання „покликати візника, взяти свої речі й їхати на вокзал” – „знов у Петербург, до Ліди, Костяшкіна, <...> літературно-артистичних гуртків з їхньою взаємною ворожнечою, заздростою, дрібязковостою, самовихваленням, порожнечою, нудьгою” [5, с. 155]. А вже в наступну мить це бажання зіштовхнулося в його свідомості з тим, що йому „до болю, до щемлячого болю стало шкода <...> тих образів” [5, с. 155]. Коли ж внутрішня колізія вирішилася на користь бажання здійснювати великі задуми та наміри, йому стало спокійно – так „бува після того, як мине якась небезпека” [5, с. 156]. І всі наступні колізії лише здаються такими, які могли б загострювати внутрішню боротьбу, але все закінчується „велемудрим” осягненням неможливості реалізації будь-яких „великих” „хочу”. Особливо наочно це показано на роздумах Халєпи над наміром „здійснити мрію” про „визволення праці” [5, с. 164], адже поет починає шукати для цього однодумців і спонсорів [5, с. 166]. Більше того, він і сам себе, і інших запевняє, що хоче реалізувати цю ідею „Без всяких жартів і все життя!” [5, с. 170]. Але єдине, на що він спромігся для реалізації свого й їхнього „хотіння” – це „уявити собі „царство майбутнього”, схоже на „підчищену Елладу” [5, с. 217], а ще більше – на утопію. Тобто, і свої, і робітничі „хотіння” зіштовхнулися у формі такої уявної колізії не лише з Халєпиною інтелігентською безвольністю й млявістю, а ще й з реальною суспільною неможливістю їхніх досягнень. А, отже, поступово все це почало відходити на другий план – робітники відкрито насміхалися зі слів і поведінки Халєпи, адже в усіх тих численних роздумах скоро загубилася і сама ідея „визволення праці”. А тому вийшло так, що сутність формальної кульмінації було зведено до спроби „героя” „випробувати себе” [5, с. 226]: чи зможе він відірватися від гнилої літературної богєми і, зокрема, від її символу – Лі. Йому здалося, що він не тільки „хоче”, а й може „піти геть”, хоча йому й „хотілось зостатись” [5, с. 234]. І ось уже Халєпа то картає себе за безвільне повернення („Паршивець і дурень. Але як, Господи, як могло це статись?” [5, с. 249]), то йому „хочеться скажено, з одчаєм заревти на всю <...> улицу” [5, с. 249] з горя, що покинув улюблену богєму; а то він раптом вибухає прощальною тирадою й до Лі, і до богєми: „Ти гидка мені! Розумієш? Гидка до омерзіння!” [5, с. 254]. І все це остаточно ховає і всі „хочу”, і всі „неможливості” їхньої реалізації – кульмінація боротьби між ними відпадає сама собою. Герой починає видаватися майже безликим – він не реалізував жодного „хочу”, і тому найчастіше просто „тужив бог зна від чого. І що далі, то туга ставала нестерпнішою” [5, с. 279]. Може, саме тому Халєпа з однаковою легкістю вступає що в

компанію мільйонера Греблі, що в армію, а що на війну, – він уже втомився і „хотіти”, і „могти”.

Отже, всі три внутрішні конфлікти героя роману – один головний і два „допоміжних”, будучи пов’язаними у формі „ланцюжка”, не так поєднуються, як „переходячи” один в інший, попередній у наступний, вибудовуються й розвиваються у свідомості героя на основі змісту трьох пар протилежностей (особистісні „хочу” безвільного інтелігента і неможливість їхнього здійснення, його ж бажання допомогти іншим людям (робітникам) і всьому суспільству і повна нереальність реалізувати ці бажання, прагнення „гнилого” інтелігента вирватися з безвільної, але нестерпно бажаної богемі, і його ж повна безвільність) використовуються як неперевершений прийом розкриття сутності безхарактерного, навіть повністю безвільного й дуже типового для початку ХХ ст. інтелігента. В. Винниченко у цьому розлозі ланцюжку внутрішніх конфліктів (ліній „хочу”) із безліччю сумнівів, суперечностей і невиразних колізій спробував донести до реципієнта передусім думку про те, що бажання та плани людини повинні бути реальними, і що для реалізації її будь-яких намірів потрібно докладати адекватні зусилля. Крім того, обравши на роль начебто й свідомого інтелігента та зіставивши в ньому все його і свідоме, і несвідоме, автор виявив: не докладаючи належних зусиль навіть до того, що реалізувати в принципі можливо, людина неодмінно приходять не лише до „рenegатства”, а й до того розчарування, котре робить безглуздом саме життя. І тут розчарованій людині не допомагають ані реальна культура, ані утопії, ані ті „відірвані від життя” (за М. Горьким) інтелігентські розмірковування про неможливість реально досягти бажаного, не змінивши роль саме такої інтелігенції у громадсько-політичному житті нації, народу і держави взагалі. В. Винниченко в цьому романі помітно знехтував суспільними умовами, котрі дозволяють чи не дають можливостей для реалізації „прагнень” і „хотінь” особистості – нереалістичність усіх цих „хотінь” героя автор побачив лише в „богемно-кволий” сутності поета-українця, який пише вірші тільки російською мовою і здатний лише на безглузді самокопання та на безглузді мрії про все те, що не має жодного зв’язку з реально досягнутими цілями за умов відомої реакції початку ХХ ст., котрі породили широченний обшар як надскладних, так і ефемерних ідей. Звичайно, авторові можна було б закинути те, що він усе це розкриває на досить спрощеній системі внутрішніх конфліктів однієї особистості. Але за допомогою цього автор і справді досягає значного ефекту й переконливості в зображенні безвільної й безхарактерної людини, котрої постійне, хронічне конфліктування з самою собою переростає в „нормальний стан” інтелігента „панського” походження, якому не допомагають ні його освіченість, ні авторитетність та талант до творчості, ні здатність до роздумів та навіть до „тверезого” аналізу й сповна адекватної оцінки самого себе. На перший погляд, сучасному читачеві може здатися „зайвим” справжній „туман” із безлічі сумнівів та

суперечностей, крізь який „пробирається” герой навіть до сутності його власних бажань і до досягнення неможливості їхньої реалізації, але в тому то й справа, що і сам В. Винниченко, як і десятки тодішніх митців та сотні персонажів їхніх творів (згадаймо лише одного Кліма Самгіна М. Горького) у перші 15 – 20 років ХХ століття ще помітніше плуталися у хащах протилежностей між їхніми бажаннями та неможливістю їхньої реалізації. Не менш „підозрілою” видається й досить невелика кількість (та ще й не зовсім систематизованість) однотипних колізій практично одного, остаточно не вирішеного внутрішнього конфлікту героя роману. Проте, і цей факт може розглядатися сповна типовим, про що не раз уже сказано й написано винниченкознавцями.

І якщо подібних „героїв” літератури першої половини ХІХ ст. за їхню невизначеність і нездатність уживатися в нових умовах називали „зайвими людьми”, то десятки персонажів літератури початку ХХ ст. вже називали і мрійниками, і неоромантиками, і утопістами, а В. Винниченко побачив саме у героєві роману „Хочу!”, окрім усього названого, ще й те найважливіше, що фактично й вирішує і долю його бажань, і його долю – повне безвілля і такого ж типу громадську та політичну пасивність й егоцентричність – Халепа настільки зайнятий „копаннями” у його власних внутрішніх проблемах, почуттях, настроях, настільки губиться у власних примхливо-мінливих симпатіях та антипатіях, що для справжньої „зовнішньої” боротьби у нього просто не вистачає ні часу, ні сил, ні справжніх бажань – він ігнорує навіть образливі виклики опонентів, пропускаючи їх „повз вуха”. Уже той факт, що Халепа, панський синок, „прогуляв” з богемними друзями-літераторами весь батьківський спадок, може стати своєрідним „ключем” до розуміння передреволюційної інтелігенції, котрій чогось, можливо, і „хотілося”, та вже зовсім нічого не „моглося” – пропиті були не лише капітали, а й сили духу – лишилися тільки слабодухість та бездуховність. Недарма ж і сам В. Винниченко писав про Люсю Гольдмерштейн: „Усією своєю кров’ю з народу ненавиджу я в ній занепадництво панства, нікчемність, <...> непридатність до життя” [3, с. 93]. Більше того, зміст цього, як і більшості попередніх його романів, свідчить про те, що й сам автор тоді ще не знав усіх відповідей на поставлені ним питання, особливо питання національне стало для нього тим „ковтком свіжого повітря”, котрий справді „отверезив” і привів його самого до того ж „ладу”, котрий запанує в його „хотіннях” і свідомості у наступному періоді його творчості.

#### **Список використаної літератури**

**1. Брайко О. В.** Поетика прози Володимира Винниченка 1900 – 1910 років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / О. В. Брайко. – К., 2002. – 16 с. **2. Брайко О. В.** Поетика прози Володимира Винниченка 1900 – 1910 років : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська

література” / О. В. Брайко. – К., 2002. – 190 с. **3. Панченко В.** Володимир Винниченко : Парадокси долі і творчості / В. Панченко. – К. : ТвіМ інтер, – 2004. – 287 с. **4. Пастух Б. В.** Рання романістика В. Винниченка : філософсько-моральний аспект / Б. В. Пастух // Вісник Львівського університету. – 2008. – Серія філол.– Вип. 44. – Ч. 1. – С. 291 – 298. **5. Винниченко В.** Хочу! / В. Винниченко // Твори. – Кив-Відень : Дзвін, 1919. – Т. XI. – 303 с.

**Гладир Я. С. Внутрішні конфлікти „героя” роману В. Винниченка „Хочу!”**

Статтю присвячено проблемам дослідження структури, специфіки та функцій трьох внутрішніх конфліктів центрального персонажа роману – головного та двох допоміжних, пов’язаних один із одним „ланцюжково”. При цьому значну увагу приділено ролі сумнівів, змісту трьох пар протилежностей, на основі яких відбуваються внутрішні конфлікти, а також суперечностей та кожної з колізій усього цього надскладного процесу, що дає можливість побачити авторський прийом розкриття сутності безвільного інтелігента, типового для початку ХХ ст.

*Ключові слова:* сумнів, протилежності, суперечність, колізія, внутрішній конфлікт.

**Гладырь Я. С. Внутренние конфликты „героя” романа В. Винниченка „Хочу!”**

Статья посвящена проблемам исследования структуры, специфики и функций трех внутренних конфликтов центрального персонажа романа – главного и двух дополнительных, которые связаны один с другим „цепочкой”. При этом особое внимание уделяется роли сомнений, содержанию трех пар противоположностей, на основе которых происходят внутренние конфликты, а также противоречий и каждой из коллизий всего этого сложнейшего процесса, что и даёт возможность увидеть авторский приём раскрытия сущности безвольного интеллигента, типичного для начала ХХ ст.

*Ключевые слова:* сомнение, противоположности, противоречие, коллизия, внутренний конфликт.

**Gladyr Y. S. The internal conflicts „of hero” of novel V. Vynnychenko „I Want!”**

The article is sanctified to the problems of research of structure, specific and functions of three internal conflicts of central personage of novel – main and two additional, that is related one to other „by beaded”. Thus the special attention is spared to the role of doubts, to maintenance of three pairs of oppositions on the basis of that there are internal conflicts, and also contradictions, and each of collisions of all this most difficult process, what

gives an opportunity to see the authorial reception of opening of essence of weak-willed intellectual typical first XX of item.

*Key words:* doubt, oppositions, contradiction, collision, internal conflict.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 Гуменна

**М. І. Лаврусенко**

### **ЧАСОПРОСТІР ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ ПРО ДОХРИСТИЯНСЬКУ ЕПОХУ**

Змалювання часу і простору в художньому творі – проблема, яка достатньо часто стає предметом літературознавчих досліджень. У філологічній науці під хронотопом розуміють „взаємозв’язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють статично-сюжетний і оповідально-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляється розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулися і коли про них повідомив оповідач або розповідач як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них” [1, с. 726 – 727]. „Філософський словник” характеризує простір як „співіснування об’єктів, взаємодію їх, протяжність та структурність матеріальних систем”, час – як „послідовність, тривалість, ритми і темпи, відокремленість різних стадій розвитку матеріальних процесів” [2; с. 545, с. 757]. Тобто, час і простір створює уявлення про певну об’єктивну реальність, художньо осмислену автором.

„Кожний літературний твір має внутрішній художній світ, у якому своя атмосфера, свій час і простір, своя колористика... – стверджує Г. Клочек, – автор вибирає з реальної дійсності лише ті предмети, явища, ознаки, які відповідають його світосприйманню і які в своїй сукупності створюють окремий та цілісний світ” [3, с. 56]. Зауважимо, що під художнім світом у літературознавчій науці розуміють створену уявою письменника і втілену в тексті твору образну картину. Він трактується „як друга, власне художньо-естетична, реальність, що має духовний, фікційний характер” [1, с. 730].



Отже, часопростір є складовою художнього світу твору, він, як і художній образ, „випромінює” закладені письменником смисли. Виходячи із викладених вище теоретичних суджень, зауважимо, що дослідження хронотопу в історичній прозі Д. Гуменної є вельми актуальним, адже письменниця змальовує у ній дохристиянську епоху, яка не має писемних свідчень, вона осмислена лише в історико-археологічних розвідках. Потреба вивчення цього аспекту епічних полотен авторки пояснюється ще й тим, що розвідки М. Мушинки [4], А. Погрібного [5], П. Сороки [6] та ін., присвячені доробку письменниці, пропонують окремі міркування щодо специфіки часопростору її романів і повістей про давноминулі часи, які, на наш погляд, мають бути систематизовані й детального розтлумачені. Зауважимо, що перший крок у розробці цієї теми нами уже було зроблено в статті „Трипільський світ у художньому осмисленні Докії Гуменної (на матеріалі повісті „Велике Цабе”)” (див.: Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 3. – С. 192 – 204). Мета ж пропонованого дослідження – окреслити специфіку змалювання хронотопу в повісті Д. Гуменної „Небесний змії” та романі „Золотий плуг”.

Матеріалом художньої реконструкції авторки у повісті „Небесний змії” стає культура, яку в археології називають стародавньою. Назва ця пішла від способу поховань людей у ямах у позі вершника. У підзаголовку до твору авторка вказує: „фантастична повість на тлі праісторії”. Але хоча сюжет повісті побудований на нереальній ситуації – зустрічі людини III – II тис. до н. е. з інопланетянами-науковцями, які вивчають дохристиянські часи на території України у період матріархату й патріархату, – письменниця змальовує реалії праминулого нашої землі відповідно до висновків учених-археологів. П. Сорока у своїй монографії відзначає, що твір вражає „окремими фактами, ніби принагідними згадками і розповідями, які в сукупності творять незабутню мозаїку прадавнини”, дослідник підкреслює, що це ще й розповідь про „повільний, але і впевнений поступ людства на шляху до прогресу і цивілізації” [6, с. 410 – 414].

Повість „Небесний змії” вийшла у супроводі письменницьких роздумів щодо суті й художніх завдань твору, а також списку використаної літератури, пояснень слів та „Тайнопису” – вражень і власних авторських візій від археологічних знахідок Кам’яної Могили. Останні стали головним кістяком змісту повісті. „Кам’яна могила – одна з найдавніших пам’яток нашого степового півдня – українського Надазов’я, що зберігає на своїх кам’яних плитах справді виняткові утвори первісного мистецтва й відбитої в ньому ідеології давніх насельників її околиць” [7, с. 6]. Петрогліфи на стінах цієї археологічної пам’ятки вибудували в творчій уяві Д. Гуменної художні висновки про здобутки наших предків-скотарів. Авторка запрошує читача „до приємної гри уяви...”, а може й влучного відгадування задумів

старожитніх майстрів” [8, с. 251]. Вона по-своєму намагається розшифрувати петрогліфи кам'яних грот, підкреслює багатозначність хаотично поєднаних написів. Аналіз окремих композицій петрогліфів, якими, до речі, оздоблена й повість „Небесний змії”, приводить Д. Гуменну до висновку, що кам'яна книга з III – II тис. до н. е. розповідає про „якесь вироблене суспільство, високий життєвий стандарт” [8, с. 258]. Цей стандарт письменниці ставить на рівень культури Єгипту, Шумеру, о. Крит. Його творців Д. Гуменна побачила у петрогліфах кам'яних грот і, як вона пише у „Тайнописі”, „пережила гостре відчуття, що зустрілася із якимись моїми безпосередніми предками й оце знайомлюся з ними через шість тисяч років” [8, с. 259].

У повісті зіставляються цілком самодостатні світи: землеробська (Трипільської культури) та скотарсько-конярська цивілізація (творців Кам'яної Могили). Ці порівняння авторка подає через сприйняття головного героя повісті Яра, яким зацікавилася інопланетна експедиція. З допомогою Твастра, дослідника Південної Причорноморщини III – II тис. до н. е., герой подорожує світом протягом п'яти століть. Розповіді про його мандри створюють яскраве полотно життя землеробів та кочовиків-скотарів. Це племена, об'єднані спільною мовою, історією і вірою в найвищу силу – Сонце.

Д. Гуменна у своїй повісті вибудовує моделі тих місцевостей, якими мандрує герой. Художня реконструкція авторкою хліборобських і скотарських поселень відповідає віднайденим артефактам прадавніх епох. Хлопця-скотаря Яра, який у пошуках пригод потрапив у матріархальне поселення Вілію, вражає побут, „сповнений мальовил, що звідусюди дивляться на тебе, куди око гляне” [8, с. 67], зачаровує матріархальне поселення героя своїм затишком, спокоєм, багатством і неповторністю матеріальної культури: „І ззовні ці затишні хати обмальовані жовтогарячими або червоними замороками – і то так, що кожна хата має відмінну круговерть... Село Вілія збудоване колом, нагадує собою сонце, як воно грає всіма кольорами веселки” [8, с. 68]. Археологічна наука також свідчить: „Трипільці будували і розписували орнаменти на керамічних виробках по колу” [9, с. 225]. Отож, у змалюванні реалій трипільської доби Д. Гуменна не відходить від історичної правди.

Переконливими є й картини побуту скотарів, змальовані у повісті. Немає у сварожичів такого багатого начиння, немає таких яскравих фарб на стінах осель, на одязі, немає в них „такої затишності, такого замилювання до вигадливих візерунків та яскравих кольорів” [8, с. 68]. Помешкання скотарів дуже скромні й відповідають способу їхнього життя: „У Сварог-хатусі всередині кам'яних стін кімната прикріплена до кімнати дуже щільно, навіть вулиці нема. У степу шатра й намети розташовані далеко одне від одного, щоб бути ближче до своїх пасовиськ. Таке все розкидане... А тут живуть всім нав'єм вкупі... Скотар думає: „Хіба це надовго? Однаково треба зніматись з місця, вже тут обмаль

паші. Скотина все столочила, треба переходити на нові пасовиська”, – міркує Яр [8, с. 68 – 69].

Простір сварожичів-скотарів, вихідцем племені якого є Ярійко, – це голий степ, де „лише камінні стіни, ані деревини, лише хабаззя буяє вище голови ” [8, с. 25]. Але він у повісті не позбавлений привабливості: „Оті тільки будяки повистромлювали високо свої фіалково-бузкові корони, розкішні царі цього птахо-лисо-заячого степового царства” [8, с. 13].

Пейзажам Півдня України протиставляються картини природи Кавказу, Малої Азії та ін. географічних просторів, шляхами яких автор веде свого героя. „Гори, а за тими горами – нові гори, сині здалека, сліпучо-білі зблизька. Особливо феєричні вони, як сходить і заходить сонце. Фіялкові. Пурпурові. Рожеві. Це – вгорі. Як глянеш униз – зелені. Ущелини переходять у широкі долини, внизу клекотять бисторошумливі ріки”, – говорить Д. Гуменна про красу кавказької природи [8, с. 128]. Перед Ярійком постають і малоазійські широти: „Степ, здавалось би, порожній. Ні птиця не пролетить, ні деревина не зазеленіє” [62, с. 138]. Як бачимо, в описах простору прадавньої епохи велику роль відіграє кольорова гама. Вона демонструє недоторканість природи і відкритість, чистоту людської душі.

Картини природи Д. Гуменна стилізує під той час, коли людина не відділяла себе від навколишнього світу, жила в казці і творила її. Наприклад, у повісті читаємо: „Зорі посихлялися низько, що можна хапати їх руками. А місяця нема. І якби не розсіяне золотим просом небо, то вважай, світ проковтнула птьма” [8, с. 13].

Пейзажі демонструють міфологічні уявлення людей дохристиянської епохи. Наприклад, початок весни у Д. Гуменної асоціюється з приходом Юрая, який у народній міфології є захисником тварин: „Сонце вже було у своїй повній силі, як прийшов Юрай на білому коні. Махнув рукою – і все зазеленіло, зацвіло. Значить, Юрай тут” [8, с. 75]. Письменниця використовує також уснонародну символіку для зображень явищ природи. Місяць вона називає „срібним”: „Срібло він посилає на кожен листочок, на кожне стебельце” [8, с. 60]. Грім асоціює з Перуном – „як іде по небі, то гуркотить” [8, с. 97].

Розмова про хронотоп повісті „Небесний змії” Д. Гуменної не буде вичерпною, якщо не сказати про те, якими ж бачить авторка людей того часу, їхню культуру і закони життя.

Мотив туги за світом матріархального устрою Трипілля, що звучить у повісті „Велике Цабе”, романах-есе „Минуле пливе у прийдешнє”, „Благослови, Мати!”, відчувається й у „Небесному змії”. Цей прекрасний світ мальованої кераміки Д. Гуменна ставить в опозицію культурі кочових племен. Представником землеробського світу в жорстокому кочовому є баба Дана – тепер берегиня Сварогового роду. Через цей образ письменниця художньо моделює процес асиміляції культур скотарів і землеробів. Для кочівників основна їжа – м’ясо та

молоко. Бранка із матріархального роду вчить їх вирощувати хліб, бо „зроду-віку не знали б, що то – садити в землю зерно й вирощувати його – якби не Дана” [8, с. 25]. Героїня не приймає антигуманного ставлення кочовиків до жінки, зокрема того, як вони силою забирали дівчат з рідних родів ще й вихвалялися своїми злодійськими витівками: „О, вже подалися наші парубки у здобичницьку виправу! Це ж ганьба! А вони хизуються, славу й честь їм піють – які то спритні та моторні наші молодці” [8, с. 25]. А найбільше Дану вражало жорстоке правило скотарських родів, за яким після смерті матері зі світу мала піти і її малолітня дитина (така доля очікувала Ярїйка, але баба його врятувала).

У „Небесному змії”, як і в інших творах про дохристиянські часи, Д. Гуменна ідеалізує матріархальну епоху, проте вона об’єктивно зображує переваги патріархальних часів. Кочівники змальовані багатими тямущими господарями, які мають великі табуни прирученої худоби. Скотарі – народ войовничий. Бажання влади і багатства стають причиною зговорів, помст і війн. Але саме за часів патріархату відбувався поступ людства на шляху до прогресу. Люди навчалися секретам ливарницької та ковальської справи, відбувався жвавий обмін знаннями. Йдучи крок за кроком за Яром, авторка стверджує, що набутки жителів нашої землі цього часу не поступалися досягненням народів, чії культури розвивались паралельно, більше того, письменниця висуває гіпотезу, що центром, де зародилась перша цивілізація в Європі, був Південь України.

Зауважимо, епоха стародавньої культури у повісті подається через сприйняття істот іншої планети. Зв’язок таких часово-просторових меж служить авторові способом утвердити головну ідею твору – довести самотність нашої культури і вказати на її місце у світовій історії прадавнини.

У романі „Золотий плуг” Д. Гуменна змальовує дві часові епохи нашої землі. Це Україна періоду 30 – 40 років ХХ ст. та доби Трипілля, Скіфії, перших слов’янських поселень. Сюжетну лінію сучасності авторка передає через долі головних героїв – Миколи та Гаїни; через міркування юнака перед читачами також зринає й минуле. У своїй статті ми зупинимо увагу на тому, як митниця описує дохристиянську епоху.

Манера викладу роздумів Мадія нагадує науково-популярні твори Д. Гуменної „Благослови, мати!”, „Родинний альбом”, „Минуле пливе у прийдешнє”. З міркувань-рефлексій персонажа, який осмислює наукові дослідження Геродота, М. Грушевського, Біблію, світову міфологію, читач дізнається про культуру, побут, зовнішність і вдачу скіфів.

Доба існування держави воїнів-кочівників (III – IV ст. до н.е.) стає об’єктом роздумів студента. „Держава скіфів – держава вершників із центром на Україні і безмежно розтяглою територією. Теренові простори її – від Дунаю до Обі, від Альп до Алтаю”, – говорить Микола про простір його історичних спостережень [10, с. 103]. Але його цікавить не лише скіфська людність, а й зв’язки доісторичної України із західними

кельтами, південними греками, східними саками, кавказцями, з Месопотамією, Індією та Єгиптом, тому читач разом з Мадієм мандрує й історичними шляхами цих народів.

Герой утверджує думку про те, що скіфи заклали підвалини української нації. Він легко пов'язує культури цієї людності зі слов'янами. Зв'язок часів доводиться персонажем і на просторовому рівні. Студент-історик, наприклад, називає місця археологічних розкопок скіфських могил: „...Чортомлик, Солоха, Велика Лепетиха, Баби... біля Нікополя нижче Запоріжжя? То це ж вони й суть ті царські могили, Геродотова „земля Геррос” [10, с. 22].

Наукові мандри дохристиянською Україною перемережані Мадієвими фантазіями щодо мальовничості її природних просторів. „Миколі помережилися безмежні простори-лани жовтої пшениці, хвилібрижі на них, марево над ними, – наче невидний вогонь горить... То це й дві з половиною тисячі років так воно було, що найвиразніший символ чорноземлі – пшеничне колосся”, – пише Д. Гуменна про оцінку героєм епохи землеробства, що передувала кочовикам [10, с. 12]. Скіфський простір уявлявся йому як незорана цілина з нетолоченим степом, де „бур'яни й усяке зілля вище голови, в них спутані коні, за ними вкутані шкурою і повстю вежі...” [10, с. 256]. Мадій міркує й над тими природними катаклізмами, які переживали скіфи, утверджуючись у суворому часі прадавнини: „А зима в Скіфії люта! Мідні казани від холоду тріскають! У безлісому степу бігають холодні вітри, вічно сніг і мороз, а від вітрів ще більша холоднеча. І так вісім місяців. А влітку – нестерпна спека” [10, с. 143].

Микола відчуває свою родову причетність до кочовиків, бо має прізвище Мадій, як і один із головних царів Скіфії. Він бачить зв'язок із скотарями і незнайомки – Гаїни Сай, прізвище якої також свідчить про приналежність до царської родини. Такі часові паралелі письменниця проводить марно. У радянському суспільстві міркувати над національною самобутністю було заборонено. Герої ж твору гостро її відчують.

Часово-просторові координати повісті „Небесний змії” та роману „Золотий плуг” Д. Гуменної засвідчують добру обізнаність авторки із досліджуваною епохою, через їх окреслення письменниця утверджує ідею єдності минулого і сучасності, наголошує на самобутності культури наших предків і потребі вивчати доісторичні часи нашого землі. У „Небесному змії” авторка моделює час і простір дії персонажів, удаючись до художньої реконструкції матеріальних знахідок матриархальних та патріархальних часів, стилізуючи картини буття наших предків під національний фольклор, міфологію. Хронотоп „Золотого плуга” окреслюється через рефлексію головним героєм твору наукових джерел про дохристиянську епоху.

Розмова про особливості змалювання часу і простору в творах Д. Гуменної не вичерпується пропонованим дослідженням.

Систематизованих наукових висновків щодо специфіки хронотопу ще чекає як художня, так і науково-популярна проза мисткині.

#### **Список використаної літератури**

**1. Літературознавчий** словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка. – К. : Видавничий центр „Академія”, 1997. – 750 с. **2. Філософський** словник / за ред. В. І. Шинкарука. – К. : Головна редакція української енциклопедії, 1986. – 796 с. **3. Ключек Г.** Поезія Тараса Шевченка : сучасна інтерпретація : [посібник для вчителя] / Григорій Ключек. – К. : Освіта, 1998. – 234 с. **4. Мушинка М.** П'ять разів „похоронена”, а все ж таки жива / Микола Мушинка // Сучасність. – 1995. – № 4. – С. 139 – 143. **5. Погрібний А.** Повернення Докії Гуменної / Анатолій Погрібний // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Книга друга. – К. : Дніпро, 1993. – С. 444 – 452. **6. Сорока П.** Докія Гуменна. Літературний портрет / Петро Сорока. – Тернопіль, 2003. – 495 с. **7. Рудинський М. Я.** Кам'яна Могила / М. Я. Рудинський. – К., 1962. – 238 с. **8. Гуменна Д.** Небесний змій / Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Науково-дослідне товариство української термінології, 1982. – 263 с. **9. Лозко Г.** Релігійні вірування трипільців : на матеріалі археологічних джерел / Галина Лозко // Трипільська цивілізація у спадщині України (Матеріали та тези конференції, що проходила у Києві 30 – 31 травня 2003 року). – К. : Видавничий центр „Просвіта”, 2003. – С. 223 – 232. **10. Гуменна Д.** Золотий плуг / Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників „Слово”, 1968. – 288 с.

#### **Лаврусенко М. І. Часопростір художньої прози Докії Гуменної про дохристиянську епоху**

У статті наголошується, що зображення часопростору матриархальної і патріархальної історії нашої землі в повісті „Небесний змій” побудоване на принципах моделювання та стилізації подій під матеріальні і духовні набутки давнини, а в романі „Золотий плуг” воно представлене рефлексіями головним героєм фахових праць.

*Ключові слова:* час, простір, Докія Гуменна, стилізація, рефлексія.

#### **Лаврусенко М. И. Время и пространство художественной прозы Докии Гуменной о дохристианской эпохе**

В статье отмечается, что изображение времени и пространства матриархальной и патриархальной истории нашей земли в повести „Небесный змей” построено на принципах моделирования и стилизации событий под материальное и духовное достояние древности, а в романе „Золотой плуг” оно представлено рефлексиями главным героем профессиональных исследований.

*Ключевые слова:* время, пространство, Докия Гуменна, стилизация, рефлексия.

**Lavrusenko M. I. Space and time of Dokia Humenna's prose about pre-Christian epoch**

The article notes that the depicting of space and time of matriarchal and patriarchal history of our land in the novel „The Sky Serpent” is built on the principles of event modeling and stylization for the material and spiritual achievements of antiquity, and in the novel „The Golden Plough” it is represented by leading character's reflections of professional investigations.

*Key words:* time, space, Dokia Humenna, stylization, reflection.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 821.161.2-94.09+989 Матіос

**О. В. Максименко**

**„ЩОДЕННИК СТРАЧЕНОЇ” МАРІЇ МАТІОС –  
ЩОДЕННИК-ІМІТАЦІЯ**

Тенденція сучасних літературознавчих досліджень щоденникової прози націлена на досягнення жанрової модифікації твору, осмислення його змістовності, яка залежить від історичного контексту, психологічного рівня та відвертості письменника.

Теоретичне обґрунтування питань щоденникової спадщини письменників належить працям О. Галича, І. Василенко, О. Єгорова, А. Костенка, Г. Мережинської, М. Федунь та працям зарубіжних літературознавців Н. Банк, В. Барахова, Л. Гінзбург, Д. Затонського, В. Кайзера, Н. Смолякової, А. Тартаковського.

Метою даного дослідження є спроба аналізу жанрової модифікації щоденника Марії Матіос.

„Щоденник страченої” – белетристичний / вигаданий щоденник, який характеризується авторським вимислом відповідно повністю сформований авторською уявою письменника та написаний у формі щоденника.

„Щоденник страченої” в сучасному літературному просторі характеризується як психологічна розвідка Марії Матіос: „Це моя ідея. По суті, я виступаю тут своєрідним співавтором оформлення. Моя ідея книжку, написану у формі щоденника, оформити як щоденник, як папку. Я б хотіла, щоб ця книжка навіть своєю зовнішньою формою служила довше. Вічними залишаються почуття. Книга вічною не може бути, але якнайдовше хотілось би, щоб „служила” [2].

Тематика твору, до якої звернулася Марія Матіос, є поширеною у світовій літературі, зокрема у драматургії. Наприклад, у п'єсі-монологі „Людський голос” Ж. Кокто, відомого французького драматурга, „дослідника людських душ”, яка була поставлена на підмостках Comédie-Française і пізніше за мотивами цієї п'єси була написана опера композитара Ф. Пуленка „Людський голос”, проголошено проблему жінки-коханки, її швидкоплинних хвилин щастя, очікування цих моментів та постійного відчуття болю та страждання.

Роман Марії Матіос „Щоденник страченої” класифікуємо як *щоденник-імітацію*. Роман, написаний у формі щоденника, цілком відповідає основним критеріям створення щоденника за змістом і за формою й окреслює ознаки щоденникової прози. По-перше, це „суб'єктивність підходу” автора до занотовування / фіксації пережитих подій. Головна героїня в щоденнику аналізує події власного життя, відкриваючи свій внутрішній світ у всій його повноті, правдивості та істинності. Наступною ознакою виступає ретроспективність, що втілюється у вмінні головної героїні оцінювати події з позиції майбутнього.

Т. Гундорова наголошує на тому, що літературний прийом імітації „є своєрідним виявом образності, літературної гри, завдяки якому твориться подвійне семіотичне коло...” [3, с. 158]. У світовій літературі яскравим прикладом використання прийому ведення щоденника-імітації є Печорін, головний герой роману М. Лермонтова „Герой нашого часу”. Саме щоденникові записи Печоріна, що займають три останні частини роману, дозволяють читачеві зрозуміти неоднозначну особистість головного героя та більш об'єктивно проаналізувати його вчинки та дії, відштовхуючись від особистих роздумів головного героя. Традицію створення щоденника-імітації продовжують повість „Санаторійна зона” М. Хвильового, новела „Проблема хліба” В. Підмогильного, „Сторінка щоденника” О. Корнійчука.

Щоденником-імітацією виступає сучасний роман Ліни Костенко „Записки українського самашедшого”, що побачив світ у 2010 р. та охоплює часово-просторовий проміжок з 2001 по 2004 рр. Роман створений у вигляді сучасного щоденника програміста, який фіксує кризь призму особистого життя та світосприймання глобальні події державного і світового масштабу. Письменниця за допомогою використання щоденника-імітації відтворює події на початку ХХІ століття з особливою точністю, деталізацією, оригінальністю, самобутністю історичних фактів.

Використання авторкою концепції ведення *щоденника-імітації* надає можливості досконало змалювати сутність жінки, її емоційну природу, необхідність у тяжкі хвилини окреслити межі своєї проблеми, у даному випадку роль співрозмовника виконує щоденник: „Я кілька разів поривалася обірвати ці записи. Навіть хотіла спалити. Але в якусь мить зрозуміла, що це, може, моє спасіння – ця давня забавка фіксувати своє непутнє життя” [2, с. 60]. Письменниця чітко відокремлює себе від



головної героїні, авторки „Жіночого літопису”, але надзвичайно майстерно змальовує внутрішній світ героїні, її реальну життєву ситуацію, констатує духовну драму та неможливість повноцінної реалізації як жінки, як дружини.

Друга частина твору, безпосередньо щоденник, має назву „Жіночий літопис”, у якому простежується хронологічне ведення записів, не щоденне, а з тривалою періодичністю. Марія Матіос саме завдяки імітації щоденника створює можливість виявити внутрішню драму головної героїні, відтворити її духовний світ, відчуті її трагічні почуття та передати її стан і дозволити читачеві зробити власні висновки. „Щоденник страченої” поєднує елементи психоаналізу, „поєднання сюжету та потоку свідомості”, захоплюючий сюжет та досить неочікуваний фінал.

„Жіночий літопис” репрезентує вислів-афоризм головної героїні: „Жінка проживає життя з очима заплющеними” [2], що є візитною карткою цієї історії, в основу якої покладено реальний сюжет. На думку К. Родика, „простір сюжету замкнено в чотирьох стінах і спостерігати за ним читачеві запропоновано в замкову шпаринку” [2].

„Щоденник страченої” Марії Матіос – це імітація щоденника головної героїні, що використовується автором як увиразнення змісту, що представляє авторське „Я” з позиції емоційної співпричетності письменниці до головної героїні з метою формування уявлення про жіночу сутність й відтворення правдивої інформації щодо узагальненого образу жінки сучасного світу.

Автором щоденника виступає Ковальчук Лариса Михайлівна. Вона створює „Жіночий літопис” та занотовує події переважно особистого життя, з 17 років. Ці записи дозволяють зробити висновок, що головна героїня – практична, цілеспрямована, розумна, незалежна, успішна жінка. Перші нотатки було зроблено ще в юному віці, що характеризують авторку щоденника як романтичну особу: „Я думаю, що багаті жінки – корисливіші від бідних. Мені ніхто цього не казав, але я так відчуваю. О, коли б я полюбила якогось Бальзака!.. Я б не чекала його смерті в обіймах молодого гульця. Але хіба тепер десть є Бальзак?!” [2].

Саме завдяки імітації щоденникових записів Марія Матіос детально формує концепцію особистості героїні, використовуючи її світогляд, психологічний стан та складність життєвих колізій. Письменниця за допомогою авторського прийому „маски” перевтілюється в головну героїню та достовірно, правдиво змальовує її внутрішній світ.

Основою проблематики твору є життєва ситуація Лариси, безмежне кохання та пристрасть до чоловіка, що стають руйнівними для неї та підштовхують до межі між життям, божевіллям та смертю. Щоденникові записи констатують прагнення героїні жити повноцінним життям, але неможливість систематизувати та перемогти думки, що

поступово стають схожими на фобію чи хворобу, поступово призводять до психологічного розладу: „Цікаво, що робить зараз Він? Чи вже кинувся шукати мене, чи й не помітив зникнення” [2].

Поведінка героїні з точки зору психологічного аналізу пояснюється тенденцією особистісного нахилу до сильних любовних переживань, що скеровують іноді неконтрольовану поведінку Лариси. Постає думка про рівень самооцінки героїні, який виявляється високим та забезпечує необхідність кохання до іншої людини. Як зазначав З. Фройд, „лібідо, чи лібідо „Я” здаються нам великим резервуаром, з якого посилаються прихильності до об’єктів і до якого вони знов повертаються” [3, с. 156].

Власний стан авторка відзначає як „стабільно незадовільний”, а думки – „злочинними”. Це є психологічним прийомом „самооголення” з метою відтворення на папері власних думок та подій, які відбуваються в житті з метою покращення власного світовідчуття та світосприймання: „І нараз гостра, мов коса блискавки, думка вдаряє мене усією силою не притаманної мені логіки: я не маю права розпрощатися з життям!” [2].

Соціальна роль жінки в сучасному суспільстві є неоднозначною. Становище, в якому опинилась головна героїня, наштовує її на роздуми, порівняння, пошуки аналогій з історії, з сучасного життя щодо важливості ролі та значення жінки для чоловіка, для родини, для суспільства. У щоденнику Лариса наводить подібні роздуми: „Бо тільки жінка зі своїм ірраціоналізмом є найпродуктивнішим творцем як стратегії наступу, так стратегії красивого відходу, її гаряча литка на нічних простирадлах спальні вкаже найточніший напрямок головного бойового удару й намалює зону миротворчих дій краще, ніж усі генерали-стратегі разом узяті, дорогий мій колего” [2]. Відзначаючи домінуючу функцію жінки в суспільстві, авторка щоденника переорієнтовує філософські роздуми на себе та своє особисте життя: „То чому ж, чому ж цей ненависний і любий одночасно чоловік не йде ані до мене, ані на мене? Не йде ні з бажанням, ні з ультиматумом?” [2]. Відкриття зависи особистого життя головної героїні з усіма його протиріччями, глибиною почуттів, стражданнями підтверджують безвихідну ситуацію, з якої Лариса намагається весь час звільнитися.

Сюжет щоденника побудовано за принципом подолання опору життєвих факторів головної героїні, розв’язання конфліктів вольовою силою характеру. Авторці вдається відтворити атмосферу, пов’язану з постійним подоланням перешкод та невдоволення особистим життям героїні. Заглиблення в щоденникові записи однієї жінки дозволяє передбачити можливість у долі головної героїні відтворити долю інших жінок сучасного суспільства: „Потім я подивилася в дзеркало. Очі схожі на дно криниці. Море сліз” [2].

Щоденник ілюструє широкий жіночий філософський діапазон поєднаний з емоційним станом героїні та домішком жіночої логіки, що створює більш промовисте зображення душевної драми головної героїні.

У творі домінуючим виступає емоційне начало, яке синтезується з психологічною реакцією на життєві реалії.

Щоденник стає свідком особистих стосунків головної героїні, головним чином, подолання почуттів зневіри та песимізму шляхом всебічного зображення обставин, почуттів і глибоких переживань. „Сьогодні перечитала велику частину своїх багатолітніх записів і зрозуміла, чому я сумніваюся у безсумнівній радості кохання: бо я фіксую переважним чином і є, що зі знаком мінус. Чи із мінусовим присмаком. У час радості моя рука лінива, і мозок мій відпочиває. Тому я не фіксую торжествуючих хвилин серця. Так роблять усі закохані?” [2].

Роман Марії Матіос „Щоденник страченої” характеризується багатством тропів, особливо метафор, що створюють ефект виразності та неповторності художньої мови. Завдяки метафоричності тексту можна яскравіше, повніше, глибше зрозуміти красу слова, досягти образності, ефекту експресивності, емоційної довершеності.

У щоденнику героїня прокладає велику межу між реальними подіями й ідеальними / бажаними. Прагнення звільнення від страждань, необхідності отримання внутрішньої свободи, можливості досягнення спокою є одним із провідних мотивів твору: „Цікаво, людство засвоїло так багато знань, зробило винаходи, вивчило так багато слів, довчало Всесвіт – а не знає елементарних речей: не знає процесу розлюблення одною людиною іншої... Учора був мій день народження. Я брела пізньою вечірньою вулицею міста і плакала” [2].

Подальша низка подій визначається завершенням ведення щоденника, розповіддю головної героїні щодо її перебування в лікарні, засідання суду та опис подій щасливого життя головної героїні 2032 року.

Щоденник написаний прозовою мовою, іноді з уривчастими експресивними фразами та використанням ретроспекції. Твори Марії Матіос – „це не жіноча проза, це література справжніх почуттів, вишуканого стилю й непідробної справжності” [2].

Таким чином, Марія Матіос у „Щоденнику страченої” створила справжній калейдоскоп почуттів певної категорії сучасного жіночого суспільства. Використання прийому *щоденника-імітації* надає можливість реципієнтові відчути та зрозуміти ситуацію більш детально зі сторінок щоденника головної героїні та осмислити життєві факти, враховуючи індивідуальність оповідача.

Щоденникові записи початку ХХІ століття набувають особливого значення та демонструють значну літературну, культурну, історичну цінність. Діарії різних авторів є досить багатограними за змістом, формою, тематичним наповненням і жанровими модифікаціями.

Вибір жанрової модифікації є вмотивованим письменником і ґрунтується на засадах світосприйняття й світорозуміння автора, рецепції навколишнього світу та його спроб до визначення сутності власних пошуків для втілення жанрово-стильових елементів.

**Список використаної літератури**

1. Галич О. А. У вимірах non fiction. Щоденники українських письменників ХХ століття / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 198 с. 2. Матіос М. Щоденник страченої [Електронний ресурс] / Марія Матіос. – Режим доступу : [http://chtyvo.org.ua/authors/Mariya\\_Matios/Schodennyk\\_strachenoj/](http://chtyvo.org.ua/authors/Mariya_Matios/Schodennyk_strachenoj/). 3. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : [монографія] / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.

**Максименко О. В. „Щоденник страченої” Марії Матіос – щоденник-імітація**

У статті досліджено роман „Щоденник страченої”, написаний у формі щоденника. Він повністю відповідає критеріям його написання і за змістом і за формою, ґрунтується на авторському вимислі. Роман „Щоденник страченої” класифікуємо як щоденник-імітацію, оскільки використані основні жанрові ознаки мемуаристики: „суб’єктивність підходу” автора до занотовування / фіксації пережитих подій; ретроспективність, що втілюється у вмінні головної героїні оцінювати події з позиції майбутнього. У статті ми дали визначення поняттю „щоденник-імітація”, розглянули художні особливості та проаналізували мотиви написання щоденника.

*Ключові слова:* документальна література, щоденник, імітація.

**Максименко О. В. „Дневник казненной” Марии Матиос – дневник-имитация**

В статье исследован роман „Дневник казненной”, который написан в форме дневника. Он полностью соответствует критериям его написания и по содержанию и по форме, основывается на авторском вымысле. Роман „Дневник казненной” классифицируем как дневник-имитацию, поскольку использованы основные жанровые признаки мемуаристики: „субъективность подхода” автора к записыванию / фиксации пережитых событий, ретроспективность, которая воплощается в умении главной героини оценивать события с позиции будущего. В статье мы дали определение понятию „дневник-имитация”, рассмотрели художественные особенности и проанализировали мотивы написания дневника.

*Ключевые слова:* документальная литература, дневник, имитация.

**Maksimenko O. V. „Diary of a beheaded” by Maria Matios as a diary-imitation**

In article the novel by Maria Matios „Diary of a beheaded” which was created in the form of diary is studied. It totally corresponds to the criteria of such writing in the aspect of content and form, and is based on the author’s fiction. The novel „Diary of a beheaded” we classify as a diary-imitation because all the features of memoir literature were used: „subjectivity of

approach” of author to the recording / fixation of experienced events; retrospection bases which were represented in the ability of the main heroine to value events from the position of the past. In the article we also have defined the notion of diary-imitation, we considered the artistic particularities and analyzed the motives of diary writing.

*Key words:* documental literature, diary, imitation.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821. 163.2 – 1.09+929 Мельник

**С. А. Негодяєва**

**РЕСТАВРАЦІЯ АРХЕТИПУ БАТЬКА  
В РЕЦЕПЦІЇ ЯРОСЛАВА МЕЛЬНИКА  
(НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ „ТЕЛЕФОНУЙ МЕНІ,  
ГОВОРИ ЗІ МНОЮ”)**

На сьогодні поняття „емігрантська” або „діаспорна” українська література стирає межі етнічних, культурологічних, соціальних чинників, тяжіючи до глобалізації людського буття. І „повернення” на Україну Ярослава Мельника, літературного критика, європейського масштабу прозаїка в рідному україномовному амплу невідповідно: спочатку журнал „Київська Русь” друкує його повість „Рояльна кімната”, потім „Кур ер Кривбасу” – повість „Телефонуй мені, говори зі мною” [1] (саме вона і стала об’єктом нашої розвідки). У 2012 р. видавництво „Темпора” видає книгу його прози під тією ж назвою. У рецензії до цього видання дуже влучно зазначив Ігор Котик: „В моїй суб’єктивній ієрархії книжкою року є збірка „Телефонуй мені, говори зі мною” Ярослава Мельника. Можна сказати – відкриття року. Адже це перша прозова книжка автора українською мовою. Подібної метафізичної прози у вітчизняному письменстві обмаль – традиційно українські прозаїки стоять по коліна в соціальному багні, а тут з’явився хтось, чие перо підноситься над тимчасовим”.

У жовтні 2012 р. книга „Телефонуй мені, говори зі мною” увійшла в п’ятірку кращих книг року премії „Книги року ВВС-2012”. Анотація видавництва одразу спровокувала майбутню долю читабельності номінованої книги: „Ярослава Мельника, людину химерної долі, закордонна критика називає містиком і неосимволістом, одним із найбільш таємничих письменників свого покоління.

У книзі прози цього українського письменника, який мешкає в Литві, читач зіткнеться з гіпнотичним зсувом знайомої нам щоденної реальності, завдяки якому стає можливим духовне звільнення й вихід – через катарсис – в іншу, „паралельну” реальність...

Інтелектуальна насиченість сюрреалістичної прози Ярослава Мельника дозволяє вийти на відображення архетипів Батька, Бога, Матері, Вітчизни.

Прикметні риси повістей та оповідань Ярослава Мельника – напружений сюжет, тонкість психологічного аналізу та рідкісна в наш час „класична” завершеність форми” [2].

„Людиною лісу” назвав себе автор в інтерв’ю В. Панченкову, натякаючи на відвертість, щирість і загальнолюдську філософію власних творів, хоча європейська критика неодноразово відзначала подібність між сюжетами українсько-литовського Я. Мельника й українсько-американського Ю. Тарнавського.

Микола Ільницький на презентації в книгарні „Є” відзначав перегук між оповіданнями Ярослава Мельника і Михайла Яцкова, Андрій Дрозд звернув увагу на паралель між одним оповіданням митця й фільмом „Загадкова історія Бенджаміна Баттона”, знятим за однойменним оповіданням Ф. С. Фітцджеральда, а литовські та французькі критики у своїх рецензіях вказували на спорідненість творчості Я. Мельника з прозою Кафки, Борхеса, Кортасара.

Незвичайний містичний сюжет і напружена психологічна оповідь повісті „Телефонуй мені, говори зі мною” відродили в критичній та літературознавчій думках дискусію про традиційність і постмодернізм сучасної епіки, „він пише страшно: таке враження, що ти у чиємусь сні, і боїшся прокинутися, бо сон може виявитися твоїм власним” (Світлана Пиркало).

Аналізуючи доробок Ярослава Мельника, за мету даної роботи поставили осмислення естетичної природи, художньої специфіки архетипу Батька. Спробуємо довести, що архетипно-символічне образотворення стало усвідомленою домінантою стильової манери письменника. Саме про це неодноразово стверджував автор: „Кажуть, що мої твори здатні викликати в деяких читачів протрацію. Або катарсис. Так, мене не дуже цікавлять буденні стани і думки, які переживає людина. Мене цікавлять „стани на межі”, обличчям до вічного, до вічних питань, в яких тільки і виявляється людський дух. Чим стає людина, якщо вона переступає межі того, що ми умовилися називати „людиною”...

Справа в тому, що я працюю з архетипами. Майже в кожному моєму творі (повторю слова критиків) велику роль грає метафора (привіт Миколі Рябчуку) і символ. Якщо вдається дати голос архетипу – це магічно діє на читача. Вже не кажу, що сам автор тоді просто зникає” [3].

У нашому житті дія архетипів розгортається в часі крізь низку певних послідовних подій, явищ. Сьогодні відчута глибока потреба

розуміння цієї категорії, породженої сучасними дискурсами постмодерної літератури, що правомірно претендує на важливий інструментарій сучасної естетики в поглядах В. Агеєвої, О. Астаф'єва, Т. Бовсунівської, Я. Голобородька, Т. Гундорової, М. Кодака, Н. Копистянської, А. Ткаченка та інших. Архетипи є основою творчості та сприяють внутрішній єдності людської культури, створюють можливість взаємозв'язку різних епох і взаєморозуміння людей. Інакше кажучи, архетипи – це форма без власного змісту (відбиток), яка організовує та спрямовує психічні процеси.

Динамічний феномен літературознавчої категорії архетипу зазнав різних трактувань у світовій філософській думці. За К. Г. Юнгом, це – „несвідомий зміст, який змінюється, коли він стає усвідомленим і сприйнятним, і використовує фарби індивідуальної свідомості, в якій він проявляється” [4, с. 174]. Визначення елемента тексту як архетипу залежить від колективної та індивідуальної авторсько-читацьких установок. Асоціативна основа цієї категорії визначає його принципову невичерпність, пов'язану з психологічно-генетичною пам'яттю, антропологією носія певної культурної спільноти. І архетипні візії Ярослава Мельника, безперечно, невід'ємні від поглядів сучасних українців.

Науковці різних галузей тлумачать архетип як проформу, прототип, первинну форму пізніших утворень [5, с. 56]; як „інваріантну структуру, що пронизує всю історію розвитку об'єктивного світу і має символічний характер” (Н. Мотрич) [6, с. 119]; універсальні прообрази, проформи поведінки і мислення, система установок і реакцій, що визначає життя людини, як „сталі схеми колективного позасвідомого” (К. Юнг) [7, с. 126]; „схеми людського духу” (П. Флоренський); як зв'язки між уявленнями, враженнями, образами, що переходять від покоління до покоління (М. Холодная) [8, с. 242]; психоповедінкові константи колективного позасвідомого (Е. Нойман); повторюваний образ-символ індивідуального і водночас загального досвіду (Н. Фрай), прототип, проформу, первообраз, прадавню категорію-філософему (Н. Слухай) [9, с. 110].

Традиційний архетип Батька демонструє загальне ставлення до чоловіків – Бог, Спаситель, Сакральний король, Мудрий старець (волхв), Закон, Деспот та ін. Автор звертає увагу на родинному призначенні цього архетипу. І Ярослав Мельник не порушує традиційності в трактуванні цієї категорії. Хоча, сюжет повісті ніби реставрує його – архетип батька-учителя, захисника, який в епоху технократії позбавив багатьох дітей справжнього тепла та любові, маскуючись материнськими легендами про батька-героя, льотчика, космонавта, розвідника тощо.

Сучасне родинне життя (у творі на прикладі трьох поколінь: батька, сина та онуків) вільне в праві вибору, матеріально забезпечене, проте позбавлене справжнього батьківського спілкування, любові, розуміння, традицій, від яких відвернув їх соціальний устрій.

Письменник в наративній перспективі героя відтворює кризу комунікативних зв'язків людей. Наратор-сформований середнього віку чоловік на ім'я Сергій – особливий тип героя, який переживає світоглядну та психологічну кризу, і його світоглядні опозиції нівелюються за рахунок прогресу в розвитку свідомості.

Оповідь головного персонажа, побудована на катарсисних процесах усвідомлення власної ідентичності, спроможності, значущості в цьому світі, розповідає нам трагедію батька та сина: батько-винахідник придумав електронний прилад, який після його смерті намагався „надолужити” згаяний за роботою час вербального спілкування з сином. Трагедійність ситуації підсилюють ментальні ознаки зруйнованого українцями патріархату: „Тато – це було ім'я: ім'я, і більше нічого. Коли він давав мені гроші, коли невміло жалів, а то і сам невміло злився, дратувався мною, він для мене як існував?... Зайвими були всі ті почуття, які я по черзі відчував до нього: то незрозумілу жалість, то роздратування, то примирення, то сором... Але коли у зв'язку з переїздом в інше місто я розлучився з ним (тому що реальної людини вже не було поруч) – я полегшено зітхнув... Батько ніби перестав існувати для мене: і я полегшено зітхнув... Мені не треба було батька...”

Мати – це було щось зовсім інше. Вона була іншого виміру, зліплена з іншої стихії. Вона навіть говорила більше, ніж батько: і навіть повчала. Але я тільки посміхався. Я втомлювався від матері, але вона не відбирала мене у себе. Я її не боявся... Як можна було боятися свого батька? Який залишив мене „на самого себе”, який не наказував, не засуджував, був вічно доброзичливий... Він любив мене? Любов його була якоюсь мовчазною, неіснуючою. Він ніколи „гаряче не цікавився” моїми справами. Так, вірив мені, вірив у мене. Він був спокійний за мене! І дивився на мене, на моє життя здалеку: зі свого куточка. Мовчки: так що я не відчував того погляду...” [1, с. 4].

Уведення до оповіді марень, снів, уявних і безпосередніх розмов з батьком по телефону та написання листів йому, які той, імовірно, і не читав, поступово стирають портрет батька як реальної постаті. Саме в цей момент, пройшовши шлях від підліткового віку до власного батьківства, Сергій став усвідомлювати власну потребу хоча б у спілкуванні з батьком, якого не бачив майже 20 років.

Комунікативний перегук між поколіннями моделюється автором філологічним потенціалом безадресатних телефонних штампів, кліше, на зразок: „Привіт”, „Як справи?”, „Усе буде добре”, „Як себе відчуваєш?”, „Як родина?”, „Як здоров'я?”, „Обов'язково зустрінемося”, „Завершу справи і...”, „Головне, що ми є один в одного...”, закладених до електронного пристрою-батька, які поступово замінили обом синівсько-батьківські стосунки. Ця підміна спровокувала не лише психічні розлади й вагання Сергія, але й зародило бажання негайно розшукати батька, бо жалюгідне почуття сиріцтва породило зневіру в собі.



Авторська потуга реставрувати архетипний образ батька сформулювала традиційний потяг архетипу сина – ідентифікувати себе з корінням предків. Цей провідний екзистенційний мотив пошуку тотожності з самим собою, усвідомлення особистої унікальності, розуміння того, ким людина є насправді, призводить Сергія до переосмислення постаті батька в його житті: „Раніше не існуюче відчуття якоїсь особливої близькості з ним раз у раз змінювалося у мене почуттям роздратування: батько був і тим, хто став для мене надто реальним – я тепер витрачав на нього стільки нервів і часу (раніше ми з дружиною взагалі про нього майже не говорили) – і в той же час якоюсь примарною, ворожою мені силою, що загрожувала перекинути мені основу, на якій я стояв...

Коли я втомлювався від життя (не „взагалі”, а „від життя”) – а з віком я все більше втомлювався, – я раптом змінював гнів по відношенню до батька на милість. Раніше я не знав, що таке самотність. Але тепер усе частіше бували хвилини, коли хотілося відчутти себе не одним: ні, не так, як я відчував себе з Люсею, дітьми. По-іншому. Зачинившись у спальні, я розмовляв зі своїм батьком” [1, с. 22].

Закономірно романтична, не позбавлена фантастики кінцівка повісті стверджує: людині необхідна система орієнтацій в оточуючому світі, особистий погляд на природу і суспільство, а також об’єкт, у відданості якому людина бачить своє майбуття. І цим об’єктом завжди для Сина опосередковано чи безпосередньо був Батько. Фройдівський комплекс небажаної, нелюбленої дитини закономірно призвів до Юнгівівської архетипної розв’язки: після тривалого марного лікування в психіатричній лікарні Сергій вирішує нарешті розшукати батька. Проте, двадцятирічна могила Анатолія Бондаренка (який був смертельно хворим на рак), скупа інформація з його архівної справи, сусідів, згадки учня Дубова про померлого, екскурсія до батьківської лабораторії, розмова сам на сам з „електронним батьком” нарешті створює власний міф-легенду про Батька як реальну постать.

Зітканий в уяві Сергія колаж-портрет батька нарешті дає втрачену ще в дитинстві основу, на якій стоїть незалежно від віку справжня Людина: „Ваш батько був дивною людиною. Його ніхто до кінця не знав. Хоча зверху він здавався доступним і простим. Він був людиною ідеї. Таких уже більше немає.” [1, с. 34]; „... Він просто не зміг розгорнутись на повну потужність. У своїх можливостях, даних йому Богом, він був не та людина, рядовий електронник, до якого всі звикли. Він – це було те, що він міг. Я це зрозумів це за два роки роботи з ним. Його мозок працював якось особливо. Ми були виконавцями конкретних завдань, а він...” [1, с. 34]; „Тільки геній міг додуматись до такого...” [1, с. 35]; „... Ваш батько постарався, щоб доказів не було. Щоб ви ніколи не дізналися точно, що його немає на цьому світі. Все було передбачено програмою, навіть те, що рано чи пізно ви знайдете його могилу. Ніхто,

до речі, не бачив його мертвим. Усе зроблено, щоб ви вірили в його смерть... Він любив вас" [1, с. 35].

Безперечно, індивідуально-авторська картина світу повісті Ярослава Мельника „Телефонуй мені, говори зі мною”, що виявляє типологічну схожість із творчістю письменників епохи постмодерну, проголошує найголовнішу аксіологічну цінність – Любов – домінуючою рушійною силою суспільства, запорукою гармонійного світовідчуття. Ця категорія, якщо вона справжня, не має дефініції часу. І філологічний потік закодованих в електронній програмі фраз „Телефонуй мені, говори зі мною”, „Я все життя любив тільки тебе одного”, „Ми є один у одного” в уяві Сергія нарешті набули адресата – Батько-Син – і ствердили парадоксальну аксіому життя: починаєш цінувати, утративши.

Архетипи закарбовані генетично і є психологічним корінням містичних ірраціональних рушійних сил життєдіяльності нації, є основою етнічної, національно притаманної віри-релігії, яка, як ніщо інше, найбільш повно відображує душу народу. І дитяче „У мене є Батько – він схвалить або осудить мене, підкаже, підтримає, дасть віру... У мене є небо над головою...” [1, с. 4]. промовисто трансформується в християнську чесноту. З упевненістю можна стверджувати, що світобачення концепту любові в епічній інтерпретації Ярослава Мельника як прояв християнської чесноти – провідна риса індивідуального стилю письменника, яка в авторській рецепції намагається протидіяти хаосу сьогодення.

А „ідея, парадокс, філософема – рушії Мельникової прози. Такого в українській надміру ліричній літературі майже не пишуть. Маємо прекрасний зразок того, як інтелектуальний порух перетворюється на сповнений філософичності й водночас не переобтяжений мікросвіт. Завдяки цьому вмінню тексти Мельника – художня проза, а не філософські трактати. Мельник володіє магією змішування складників у потрібній пропорції: по пучці містицизму, філософськості, детективності, еротики, і жодному з цих інгредієнтів не вдається задомінувати” [3] створюють авторсько-читацький катарсис.

Отже, проведений нами аналіз архетипу Батька в повісті Ярослава Мельника „Телефонуй мені, говори зі мною” дав можливість пояснити ментальну традиційність у зображенні цього образу, як то: вшанування старшого покоління, недовіра і підозрілість до всього невідомого; знецінення родинних авторитетів; емоційність, почуттєвість, естетизм, кордоцентризм; значущість традиційних родинних цінностей тощо. Архетип Батька в рецепції автора виступив як: добрий приклад дітям, хазяїн родини, розум сім'ї, авторитет, вихователь, охоронець, опора своїх дітей, фізична та духовна сила сім'ї, віра, любов, генетичне коріння.

Безперечно, розвідка не охоплює всіх аспектів проблеми, хоча засвідчує збереження основної, базової структури психоаналітичного складу українського етносу та виявлення основних глибинних символіко-архетипних детермінант української ментальності в літературознавчому

просторі. Дослідження допоможе поглибити уявлення про авторський індивідуальний стиль Ярослава Мельника, який увібрав у себе як людські риси самого автора, так і головні риси нашої епохи глобалізації.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Мельник Я.** Телефонуй мені, говори зі мною : [повість] / Ярослав Мельник // Кур'єр Кривбасу. – 2012. – № 266/267. – С. 3 – 37.
- 2. Мельник Я.** Телефонуй мені, говори зі мною : [оповідання, повісті, роман] / Ярослав Мельник. – К. : Темпора, 2012. – 345 с.
- 3. Панченко В.** Ярослав Мельник : „Я є людина лісу” [Електронний ресурс] / Володимир Панченко. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2012/05/11/rozmova-z-batkom/>>ЛітАкцент</a>.
- 4. Юнг К. Г.** Алхимия снов / К. Г. Юнг. – СПб., 1997. – 352 с.
- 5. Ахманова О. С.** Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия, 1969. – 605 с.
- 6. Мотрич Н. А.** Архетип слова в украинской культуре / Н. А. Мотрич // Язык и культура. – 1997. – № 3. – С. 119 – 122.
- 7. Юнг К. Г.** Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 133 – 150.
- 8. Холодная М. А.** Психология интеллекта. Парадоксы исследования / М. А. Холодная. – СПб. : Питер, 2002. – 272 с.
- 9. Слухай Н. В.** Етноконцепти і міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології / Н. В. Слухай. – К. : ВПЦ „Київський університет”, 2005. – 167 с.

#### **Негодяєва С. А. Реставрація архетипу батька в рецепції Ярослава Мельника (на матеріалі повісті „Телефонуй мені, говори зі мною”)**

У статті осмислюється естетична природа, художня специфіка архетипу Батька, який став усвідомленою домінантою стильової манери Ярослава Мельника. Дослідження, побудоване на розгляді повісті „Телефонуй мені, говори зі мною”, дало можливість пояснити символіко-архетипну детермінанту української ментальності в літературознавчому контексті.

*Ключові слова:* Ярослав Мельник, архетип Батька, традиційність, віра, любов як аксіологічні цінності.

#### **Негодяева С. А. Реставрация архетипа отца в рецепции Ярослава Мельника (на материале повести „Звони мне, говори со мной”)**

В статье осмысливается эстетическая природа, художественная специфика архетипа Отца, который стал осознанной доминантой стилевого мастерства Ярослава Мельника. Исследование, построенное на анализе повести „Звони мне, говори со мной”, дало возможность объяснить символіко-архетипную детермінанту украинской ментальности в литературоведческом контексте.

*Ключевые слова:* Ярослав Мельник, архетип Отца, традиционность, вера, любовь как аксиологические ценности.

**Negodiayeva S. A. Restoration of father archetype in the reception of Yaroslav Melnik (on basis of the narrative „Call me, talk to me”)**

The work considers aesthetical nature, feature peculiarity of archetype of the Father, who appeared the perceived dominant of Yaroslav Melnik's style mastery. Research built onto the analysis of the narrative „Call me, talk to me” („Zvoni mnie, govori so mnoi”) gave an opportunity to explain the symbolic and archetype dominant of the Ukrainian mentality in the literary context.

*Key words:* Yaroslav Malnik, archetype of the Father, traditionality, faith, love as axiological values.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2:82-1

**О. А. Проценко**

**ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ  
РОМАНУ ВАС. ШЕВЧУКА „СИН ВОЛІ”**

У сучасному літературному процесі художня біографія займає одне з провідних місць. Письменницька оригінальність у таких творах „визначається вмінням скомпонувати матеріал, внутрішньо організувати, аби він запрацював, допоміг розкрити особливості життєвого і творчого шляху тієї чи іншої особистості, яка залишила яскравий слід у культурному чи суспільно-політичному житті своєї країни” [1, с. 115]. У жанрі художнього життєпису помітне місце належить С. Васильченку, Р. Гораку, О. Іваненку, Р. Іваничуку, Г. Коліснику, С. Плачинді, М. Слабошпицькому, Ю. Хорунжому та іншим. Основні принципи, жанрова специфіка, типологія, межі використання домислу в художніх біографіях ставали предметом аналізу в працях О. Галича, І. Данильченко, О. Дацюка, Б. Мельничука, Л. Мороз, І. Ходорківського та інших.

Серед творців вітчизняного художнього життєпису варто виділити й творчий набуток Василя Андрійовича Шевчука, автора біографічних творів „Предтеча” (1972), „Під вічним небом” (1985), „Страсті за Миколаєм” (2007). Повість „Вітрила” (1964) та романи „Син волі” (1984),

„Терновий світ” (1986), „Фенікс” (1988) письменник присвятив Т. Шевченку.

У сучасному українському літературознавстві роман „Син волі” лише побіжно згадувався при переліку творів, що належать перу Вас. Шевчука, або ж аналізувався під заданим кутом зору. Так, приміром, у статті Т. Пінчук, Н. Сизоненко [2] розглянуто наукові дослідження Вас. Шевчука, які дають неоціненний матеріал для розуміння художньої концепції біографічних образів Г. Сковороди, Т. Шевченка, їх новаторського висвітлення. Тож, поетика роману Вас. Шевчука „Син волі” поки що залишається на периферії уваги істориків літератури.

Мета дослідження – з’ясувати особливості жанрово-композиційної природи роману, поетикальні домінанти. Завданнями передбачено виявити засоби асоціативно-психологічної організації біографічного матеріалу; окреслити специфіку моделювання образу Т. Шевченка; розкрити особливості художньої мови.

Фабула твору Вас. Шевчука „Син волі” досить коротка в часі – 17 квітня – 30 травня 1847 року (казематний період). Проте асоціативна побудова роману дозволила митцю вийти далеко за межі реального часу. Композиція твору заснована на чергуванні подій сьогодення й минулого. Інтенсивно відроджуючись у пам’яті героя, минувшина набуває переконливості, поглиблюючи конкретні обставини, в яких знаходився Т. Шевченко або висвітлюючи його найсокровенніші думки. Ретроспективний виклад повертає до років дитинства, навчання в Академії, подорожі по Україні. „Така асоціативна побудова, вперше в Шевченкіані в повному обсязі здійснена Вас. Шевчуком, співзвучна пошуку багатьох відомих письменників, що працювали в жанрі художньої біографії 70 – 80-х років” [3, с. 143]. Можемо констатувати, що завдяки рекурсивним часовим зміщенням, подієвій насиченості, письменник досяг успіхів у художньому моделюванні образу поета.

Портрет Т. Шевченка подано в стислій формі, але з яскравим вираженням основних рис, що без зайвих пояснень дають уявлення про людину: „Звичайне собі лице... Кирпатий ніс, глибокі очі під вицвілими бровами й високий лоб, прикритий зверху темно-русим волоссям” [4, с. 180], „він добрий, чуйний, лагідний” [4, с. 49]. Фіксування деталей зовнішності персонажа спрацьовано на швидке фотографічне запам’ятовування. Так, образ поета вияскравлюється через зауваження П. Куліша: „в тобі сидить дух бунту, дух гайдамаччини” [4, с. 307], А. Лизогуба: „колючий ви” [4, с. 15], С. Самойлова: „нетерплячий вельми і запальний ви” [4, с. 263]. Окремі художні деталі автор ужив із метою навіювання читачеві певних вражень: „Я злий, як чорт, я лютий, як сто чортів!.. Піду спалю кубло паскудне панове, його заб’ю, як собаку... Ох, мав би я хоч поганеньку зброю! – заскреготів зубами” [4, с. 131].

Домінантним у романі є моделювання внутрішнього світу головного персонажа. Переконливо відтворено важкі психологічні терзання Т. Шевченка в ситуації приниження під час служби в

П. Богорського. Через авторську інтуїцію розкрито вміння духовно стійкої особистості боротися не з фізичним насиллям, а з моральною наругою. Вас. Шевчук приділив увагу найтоншим порухам душі героя, його психологічній напрузі, що перебуває на межі свідомого й підсвідомого – нервового зриву й зусиллям стримуватися: „Довкола стільки горя, наруги, зла, що серце сходить кров'ю. Я вирвався... А вся Кирилівка, увесь народ наш бідний? Як можу я дивитися на цю ганьбу й радіти, що сам тепер на волі!.. Коли б мені сказали: вернися сам у кріпаки – й за те народ твій звільнимо, я з радістю одяг би знов кайдани!” [4, с. 46].

Важливою в романі є емоційна насиченість, тому особливу увагу зосереджено на психологічних переживаннях митця, його вмінні переконувати, не принижуючись і не відступаючи від задуманого: „Він (Т. Шевченко. – О. П.) спохмурнів, заглибився у свої думки... Людська біда пече йому, і те, що робить для краю рідного і для свого народу, здається йому таким малим, мізерним. Слова втрачають свій вищий смисл, він прагне діла й гаряче картає інших, друзів, за бездіяльність” [4, с. 33].

Переконливим є реалістичне зображення арешту та емоційне навантаження художніх деталей: „Зціпив щосили зуби. Мусить віднині бути дужим, твердим, як кремій. Плачуть співці, поети; воїни не знають сліз!..” [4, с. 319].

Автор змодельював образ вільної людини – учня Академії: „на ньому фрак, єнотова розкішна шуба, годинник, шаль, ціпочок... Як там у Пушкіна? *Острижен по последней моде; / Как dandy лондонский одет – / И наконец увидел свет...*” [4, с. 138] та закутої в кайдани: „У дзеркалі Тарас побачив діда, якого замість нього вели на допит. Вуса і борода, волосся довге й злипле... Мов Робінзон” [4, с. 162].

Письменник майстерно зобразив характер в критичні моменти життя: „... Голод, кажуть, не тітка. Хто був хоч раз голодний, той знає, яка то мука – думати тільки про кусень хліба. Весь світ тоді стає людині не більше від паляниці. Вже другий день Тарас никав селом у такому стані... Як не шукав в обох кімнатах і навіть у снігах – не роздобув і крихти... Так голодним і спати ліг. І встав з одною думкою: чим би десь поживитися...?” [4, с. 193]. Вас. Шевчук зосередив увагу на афективному стані голодного хлопчика. Забравши курку, вкрадену п'яним дяком П. Богорським, подався до печери: „Немов у сні розклав багаття, приніс води зі ставка, попатрав курку й поставив варитися. Лише тоді відчув якийсь неспокій у серці. Що не кажи, а курка все-таки крадена... ніяк не міг заспокоїтись. Здавалося, все в ньому розділилося рівно надвоє, засперечалося. Один Тарас не міг дивитися на казанок, з якого стирчали жовті курячі ноги, страждав від того, що взяв чуже. А другий – не міг діждатись, коли вже курка звариться, й кричав, що взяв крадене – пів гріха!” [4, с. 193].

На фоні драматизму долі українців містко, але повно й проникливо відтворено думки поета у в'язниці щодо пропозиції конвоїра М. Сидорова про втечу: „Ні, він не міг інакше!.. Причини, ним обдумані, були значні, вагомі... Поет, який ховається, немов ховрах, по норах, не те ім'я, що кличе і надихає... Не слава була йому потрібна і не вінець терновий, а поступ краю рідного, високий дух народу, вогонь, який він теж роздмухував із іскри... скараний, він стане ще жаданіший для тих, хто прагне волі, для душ високих, відданих своїй землі, народові” [4, с. 162].

В інтерпретації образу Т. Шевченка має місце символічна смислова наповненість. Внутрішня суть видатної історичної особистості асоціюється з певними зовнішніми виявами. Автор називає поета „велетом”, „богатирем, якому все під силу”, „пророком”. Поетичну символіку використано як натяк на істинну значущість образу в перипетіях подій давнини.

Особливе смислове навантаження несе остання картина зустрічі арештованих: „Тарас притьмом поглянув на вікна камер і серед тих, хто вийшов хоч так його провести, побачив першим Костомарова. Микола плакав. Сльози йому стікали по бороді й, немов росинки, зблискували на сонці. Ліворуч стояв Гулак, нахмурений і незворушний. Далі були обличчя Навроцького та Білозерського, когось іще... Всміхнувшись, зняв капелюха і помахав” [4, с. 321].

Художня манера Вас. Шевчука – неповторна, глибоко індивідуальна. Особливість її проявилася в діалого-монологічній манері, досить простій за своєю структурою. Монологи в тексті вмотивовані, спричинені почуттям самотності, переживаннями любовних розчарувань (В. Репніна), взаємного кохання (Ф. Кошицева), жалем з приводу важкої долі, втрати батьків та іншими ситуаціями. У численних монологах висловлені думки, свідомі чи підсвідомі переживання, рефлексії, почуття поета: „Думка ширяє вільним соколом, і їй нема ні ґратів, ні кам'яниць, ні відстаней. Порадниця і вірний друг самотній... Злий геній тих, що впали, зламались духом...” [4, с. 239].

Стильова своєрідність роману виявляється і в майстерності поєднання оповіді з діалогом. Діалоги Вас. Шевчука передають рух думок і почуттів головного героя, його розмови з іншими персонажами. У творі побудовані численні діалоги Т. Шевченка з О. Афанасьєвим-Чужбинським, Г. Бондаренком, Є. Гребінкою, С. Дубельтом, В. Закревським, О. Коваленко, М. Костомаровим, П. Кулішем, А. Лизогубом, В. Репніною, І. Сошенком та іншими.

Численні роздуми значно розширили філософське навантаження твору. Наприклад: „Моїх братів, моїх сестер, мільйони душ, уярмлених лукавим панством, теж випробовують на небесі? В ім'я чого? Блаженства може, райського? Аби потрапити по смерті в рай, потрібно тут життя прожити в пеклі?” [4, с. 28]. Прикметно, що найчастіше роздуми поета пов'язані з долею України: „Ой Дніпре наш, Дніпре, широкий та дужий!..

Де все... поділося? І вільний дух, і помисли про рідний край, і мужність, з якою кожен ішов на смерть, немов на свято, тільки б вона була за волю... Дивно: заснув народ, мільйони впали у летаргічний духовний сон... Навіки? Чи до пори?.. Хто у прийдешнє гляне, коли забуто, у сні поволі втоплено й близьке, й давноминуле!.. Позбав народ минулого, і він спокійно змиряється зі своїм гірким сучасним, а над майбутнім і не замислиться... Жахлива, чорна істина, яка холодить у жилах кров!..” [4, с. 22].

Відповідно до асоціативно-психологічного (інтуїтивного) типу оповіді, особлива увага письменника зосереджена на психологічному стані персонажа: „Душа Тарасова була ще там, на волі, на розбагнючених весною вулицях, біля Неви, на набережній, де Академія, в якій пізнав він щастя відчутти себе людиною, а не рабом, в якій піднісся, до осяяних вершин мистецтва, а тіло, сам він, власне, його жива натура, невідворотно втискувалися у цей жахливий закуток, юдоль печалі й знищення людського в людях (Третій відділ. – О.П.)” [4, с. 8], внутрішніх переживаннях: „Скільки їх, цих нещасних, які марнують своє життя в казармах, одірвані од рідних сіл, від люду, що їх родив і виростив! Живі ляльки, воли, призначені на забиття... Який в них може бути патріотизм, коли від них одрубано все коріння, забрано не тільки тіло, волю, а й душу – цвіт людини, її духовну сутність! Захисники вітчизни, якої їх позбавили!.. Це найстрашніше, мабуть, – забути все, чим жив колись, чому радів, печалився...” [4, с. 199].

Художньому моделюванню та вияскравленню образу Т. Шевченка сприяють риторичні звертання, найчастіше звернені до Бога: „За віщо ж ти впродовж століть караєш люд свій, господи? Чи ми не ставили тобі церков, чи не приносили тобі офір, вертаючись із битви з половцями в далекім Полі?” [4, с. 60], „Преблагий боже, як же ти дозволяєш іродам водить щодня, роками своїх синів на муки? Вже світ увесь – Голгофа, а їх ведуть, регочучи, і розпинають!.. Всує... Бог онімів, вчадівши від фіміаму, яким його окуряють кати людські!..” [4, с. 235]. Задля вираження емоцій автор досить часто послуговується окличними реченнями.

Пейзаж – це оригінально-неповторне явище у структурі роману Вас. Шевчука. Зустрічаємо у творі пейзажі як статичні: „Весна була вже в розпалі... Не буйним квітом, зеленню, а тільки ледь накреслена, тремтлива, ніжно виповнена надіями і таїною...” [4, с. 315], так і динамічні: „Грім струсонув півнеба й погоготів сердито десь за Дніпро... То був страшний, пекельний день. Мов розверзлося небо й на Київ ринув потік води, вогню і вітрів. Здавалося, хтось ухопив за груди землю й трусив, щоб вийняти з неї її зачерствілу душу. Ревів Дніпро, здіймав, як гори, хвилі і бився в кручі. Стогнали верби, і голос їх тонує у свисті й гromі. Старезний дуб під лаврським муром палав, мов свічка! Земля і небо злилися, змішалися...” [4, с. 227].



Нерідко пейзажі набувають і психологічного значення, стають засобом зображення внутрішнього світу поета. Щаслива мить, про яку довгі роки мріяв у Санкт-Петербурзі Т. Шевченко – поїздка на Україну – оприявлена так: „Побачив на горах Київ... – Заждіть, заждіть! – гукнув кучерові, стрибнув на землю, ніби зустрів тут батька рідного, й побіг до річки. Хвиля, хтозна-чому і де здіймаючись, з глухим, журливим шумом накочувалася на вкритий піною та черепашками піщаний берег, спинялася на мить якусь, зітхала й відходила кудись униз, в глибини, щоб дати місце іншій. Вода була прозора, ледь-ледь жовтава, з блискітками, що вдалині зливалися в суцільне сійво-марево, в якому плив вітрильник і тихо слалися чайки... присів, набрав води у пригорщі і хлюпнув собі в лице. Заплющивши від щастя очі, слухав, як дихає старий Дніпро, як скочуються щоками сльози, змішані з його солодким плином...” [4, с. 19].

Спостерігаємо в романі тяжіння до контрастів (яскравих і похмурів тонів). На противагу Дніпру, покрита кригою Нева, у спогляданні Т. Шевченка „була пустельна й сіра, мов нежива... і сірий камінь набережної, і сірі сфінкси біля води, і сіре хмарне небо, і сірий портик Академії навіювали йому журу...” [4, с. 131]. Пейзажі Вас. Шевчука відіграють важливу роль у розвитку подій, слугують вагомих чинником характеротворення.

Естетична функція краєвидів полягає в достовірному відображенні топосу України. Наприклад: „...раптом відкрився високий правий берег. Осяяні навскісно сонцем, гори стояли геть блакитні, жовтіло урвище, зелено-синім затінком – між круч байрак; мов діти в білих льолях, розбіглися хатки зеленим яром... А вище, ген на пригорі, чорніла вбога церква з похиленим старим хрестом... ще далі – пішли такі ж обдерті, – немов торби жебрацькі, – похмурі хати... Це ж Трахтемирів, давня козацька слава...” [4, с. 245].

Творчо Вас. Шевчук реконструює процес написання ранніх поезій („Причинна”, „Катерина”, „Гайдамаки”), періоду „трьох літ” („Сон (У всякого своя доля)”, „Єретик”, „Кавказ”, „І мертвим, і живим...”, „Холодний яр”, „Великий льох”, „Заповіт”), казематних („Мені однаково, чи буду...”), адже папір не раз ставав у пригоді в тяжкі хвилини.

Уривки творів Т. Шевченка транспоновано за допомогою цитування. Автор моделює процес народження багатьох творів: „Дістав папір, вмочив перо в чорнило й пірнув у твір, як завжди, усім єством, забувши про все на світі. Писалось легко й важко: рядки лягали швидко, немов самі собою, проте невдовзі виступав на лобі піт і стало чути серце” [4, с. 74].

Вдало письменник передав особливості художнього мислення поета під час написання поезії „Мені однаково, чи буду”: „Господи, якщо ти ще на небесі й якщо тобі не затягло полудою недремні очі, не допусти!.. Його заслати можна, скарать на горло навіть – то все пусте... Тільки б не вмер народ і воля жила б у нього в серці, хоч ледве тліла б

малою іскрою під попелом згорілих душ!.. Схопився і заходив тісною камерою, мов щось його погнало. Думки на мить примовкли, а потім тихо вишикувалися в стрункі рядки поезії і полилися, збурюючи тривожне серце: *Мені однаково, чи буду / Я жить в Україні, чи ні...* Дістав з кишені згорнутий в маленький зшиток куш, шмат олівця і сів мерщій, щоб записати... Ковтнув невольні сльози, що підступили йому до горла, й мовив уже вголос, з болем, неначе був на людях, серед людей: *Та не однаково мені, / Як Україну злії люде / Присплять, лукаві, і в огні / Її окрадену збудять... / Ох, не однаково мені.* Заплющив очі і сів, знеможений стрімким душевним спалахом, на арештантське ложе... Він прикутий, а муза його ширяє вільно!" [4, с. 87 – 88].

У структурі роману вжиті художні концепти інших авторів – І. Котляревського, Г. Сковороди, О. Пушкіна. Також згадано старі козацькі бувальщини в контексті роздумів селян про волю: „Кожен думав свою селянську думу, сумнівався, надіявся. Кожен згадав, що немає нічого вічного у світі. Була воля – потопили в козацькій крові та в кріпацькому поті... Та й неволя ж, мабуть, не вічна! Вріже дуба колись же! Тільки їй у цьому треба допомогти...” [4, с. 182].

Значне місце в романі посідають вислови афористичного змісту – сентенції, морально-повчальної тенденційності, висловлені в основному Т. Шевченком: „Минуле – це духовний скарб народу, який належить кожному й зливає нас в одне велике ціле. Ми – спадкоємці славетних справ, високих, мудрих звершень, крові, пролитої за те, щоб ми були людьми на рідній, оцій землі...” [4, с. 247], „Історія – коріння дерева нації, його зв’язок живлющий із джерелом, що б’є з землі...” [4, с. 59], „Допоки в нас є пам’ять і є душа, ми вільні навіть у казематах, а без душі, без пам’яті – раби й на вольній волі!...” [4, с. 83], „Самодержавна влада міцна лише немислієм, нікчемством духу підданих” [4, с. 199], „Страшне, коли волаєш до порожнечі! Що може бути гіршого від голосу, що вопіє в пустелі!...” [4, с. 31].

Елементами мистецької майстерності письменника є метафори та епітети „світ дзвенить пташиним співом, сонце купає в росах промені, ласкавий вітер струшує на землю цвіт” [4, с. 159], „на душі лежить тремтливий острах” [4, с. 20], „за пазуху залазить холод” [4, с. 175], батько Тараса „слухав свою зболілу душу й вдивлявся в ті далекі й тривожні марева, які доступні людям тільки на грані смерті й життя” [4, с. 171]. Особливе функціонування належить метафоричному пейзажу: „ночі – диво дивне, молитва, пісня... надворі ніч стояла, як зачарована. На небі зір без ліку, і майже повний місяць, а на землі – в садках біліють хати, блищить ставок під місяцем...” [4, с. 41]. Тропи творять світ із глибшим, багатшим на емоційність змістом.

Неповторну своєрідність твору виконують порівняння: „а ніч була безкрая, мов рідний степ, мов горе синів” [4, с. 167], „води в ставку було по самісінькі вінця. Голубі крижинки, мов рибини в час нересту, тихо терлися об греблю, розпадалися, іскрилися. А дуплясті верби, опустивши

віття в блакитну воду, полоскались, наче діти у теплій літній річці. Білі котики визирали боязко із набухлих бруньок, немов не вірили, що вже весна” [4, с. 168], „думки снувались пружно, немов сурові ниті, облутували його в пільмі” [4, с. 237], „думи були розбурхані, як горобина серпнева ніч” [4, с. 244]. Порівняння допомагають подавати пейзажні, портретні зображення, характеристики персонажів, психічних станів.

Фразеологізми використовуються в тексті для індивідуалізації мови головного персонажа: „За чужими волами ходячи, чужі вози мажучи!” [4, с. 209], „У полі один не воїн” [4, с. 19], „На сміливого собака гавка, а боязкого рве” [4, с. 17], „Похилу голову меч не січе, та обминають музи” [4, с. 157] тощо.

Отже, Вас. Шевчуку вдалося створити яскравий сюжетний малюнок та рельєфно окреслити психологічний портрет відомої особистості. Для твору характерна асоціативно-психологічна побудова оповіді. Домінантним є моделювання внутрішнього світу головного персонажа, особлива діалого-монологічна манера викладу тощо. Засоби поетичного мовлення розкривають багатство асоціативних відтінків, посилюють та увиразнюють емоційне й оцінне забарвлення. Роман Вас. Шевчука „Син волі” органічно вписався в контекст біографічних художніх творів ХХ століття. У процесі подальшого дослідження роману, варто з’ясувати співвідношення історичної правди та художнього домислу.

### **Список використаної літератури**

- 1. Баран Є.** Історико-біографічні романи Михайла Слабошпицького / Євген Баран // Січеслав. – 2006. – № 1. – С. 115 – 117.
- 2. Пінчук Т., Сизоненко Н.** Рецепція феномена втіленого сенсу життя Сквороди та Шевченка в наукових дослідженнях Василя Шевчука / Т. С. Пінчук, Н. М. Сизоненко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2009. – № 19 (182). – С. 205 – 212.
- 3. Галич А.** Украинская художественная Шевченкиана / Александр Галич // Радуга. – 1989. – № 3. – С. 137 – 145.
- 4. Шевчук Вас.** Син волі : Книга перша // Шевчук Вас. Син волі : [роман у двох книгах] / Василь Шевчук. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5 – 321.

### **Проценко О. А. Особливості поетики роману Вас. Шевчука „Син волі”**

Статтю присвячено дослідженню особливостей поетики роману Вас. Шевчука „Син волі”, зокрема, з’ясовано засоби асоціативно-психологічної організації біографічного матеріалу; окреслено специфіку моделювання образу Т. Шевченка; розкрито особливості художньої мови.

*Ключові слова:* поетика, художній життєпис, асоціативно-психологічний тип оповіді, психологізм, внутрішній світ героя.

**Проценко О. А. Особенности поэтики романа Вас. Шевчука „Сын свободы”**

Статья посвящена особенностям поэтики романа Вас. Шевчука „Сын свободы”, в частности, выяснены средства ассоциативно-психологической организации биографического материала; очерчена специфика моделирование образа Т. Шевченко; раскрыты особенности художественного языка.

*Ключевые слова:* поэтика, художественное жизнеописание, ассоциативно-психологический тип повествования, психологизм, внутренний мир героя.

**Protsenko O. A. Peculiarities of poetic manner of Vas. Shevchuk's novel „The Son of Freedom”**

The article is devoted to the analysis of the peculiarities of poetic manner of Vas. Shevchuk's novel „The Son of Freedom”, in particular, it thrashes out means of associative and psychological buildup of the biographical material; defines the particular characteristics of modeling the image of T. Shevchenko; discloses the peculiarities of the language of the work of fiction.

*Key words:* poetic manner, novelized biography, associative and psychological type of narration, psychologism, the inner world of the hero.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 373.382+373.167

**В. П. Сиротенко**

**ОСЯГАЮЧИ СВІТ ДИТИНИ:  
ДЕЩО ПРО ЖАНРОВО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ  
ДИТЯЧИХ ПОЕЗІЙ О. ОЛЕСЯ**

Якщо років двадцять тому незначна кількість розвідок про О. Олесю доречно розпочиналася словами, що це маловідомий і забутий письменник, то сьогодні, на щастя, подібне твердження не відповідає дійсності. Маємо монографії, які повністю присвячені його творчості [1] або доробок поета розглядається через призму зародження і розвитку модернізму в українській літературі [2], цілий ряд статей, де аналізуються лірика митця, його драматичні твори. Найчастіше дослідники зупиняються на стильовій природі Олесевої спадщини. Тут

можна зустріти думки, що поезії О. Олеся здійснили революційний переворот в українській літературі початку ХХ століття [3] до відмови йому в праві називатися письменником-модерністом [4, 5]. Є роботи, в яких автори намагаються систематизувати твори за тематичним принципом, окремою групою виділяючи дитячі твори [6, с. 222]. На ролі О. Олеся як дитячого письменника зупиняється і Р. Радишевський, зауважуючи, що його вірші промовляють „до дітей зрозумілою для них мовою, просто і доступно, але високопоетично, з неабияким емоційним хвилюванням. Вони збагачують внутрішній світ дитини, розвивають сприйняття, вчать любити природу, шукати з нею єдності”, а у галузі драматургії „у 20 – 30-х роках О. Олесю був чи не єдиним творцем і пропагандистом української драматичної казки” [7, с. 41]. Однак ні В. Чапленко, ні Р. Радишевський (хоча і називає ряд найпопулярніших дитячих поезій О. Олеся) детально не зупиняються на цій сфері художньої діяльності письменника, не з'ясовують вікові параметри дитячих творів, їхні жанрові ознаки, художні особливості тощо.

На цій підставі ми вважаємо за доцільне проаналізувати ряд віршів зі збірки „Все навколо зеленіє” і встановити:

- дітям якого віку їх варто рекомендувати;
- яка їхня жанрова природа і стильова забарвленість;
- які виражальні засоби їм притаманні.

Перш за все виокремимо групу віршів, які своїми змістовно-художніми ознаками відповідають слухацько / читацьким можливостям дітей дошкільного і молодшого шкільного віку. Їхня особливість полягає в тому, що для більшості з них властиві жанрові ознаки творів дитячого фольклору. Це, наприклад, колискові пісні („Над колискою”, „Спи, дитиночка кохана”), мелодійність і ніжність яких ґрунтується на фонетичних прийомах асонансу („В колисоньку сядь”: о – о – у – а), алітерації („Спи, дитиночка кохана”: с – п – т – ч – к – х), тавтології (баю – бай), емоційно пестливої лексики (дитиночка, кохана, колисоньку) [8, с. 19].

Є вірші наближені до потішок („Киця”) та загадок („Капустонька”). Вони приваблюють малюків динамічним, ігровим змістом, збуджують дитячу уяву, обумовлюючи цим самим позитивність емоцій:

Догадайтесь, дітоньки, ви самі,  
Хто ці робить стежечки у зимі.  
Я вам в цьому віршику не скажу,  
Бо сам ще раз подивитись побіжу [8, с. 44].

Як прекрасний знавець психології дитини 5 – 9 років, О. Олесю багатьом віршам надає комедійно-жартівливого звучання. Обрані ним ситуації набувають іронічного зображення, що дозволяє самим героям поезій претендувати на визнання свого „Я”, пишатися власними здобутками та досягненнями, утверджувати себе у стосунках з дорослими. Однак за цією серйозністю проглядається авторська

прихильна посмішка, нагадуючи і самим персонажам, і слухачам / читачам про їхні істинні можливості та індивідуальні якості („Рибалки”, „Хоробрий вояк”). Так, герой останнього вірша щиро вірить у свою сміливість, бо має войовничий козацький вигляд. Він навіть застерігає свого іграшкового коня, щоб той не заходив до густого саду, бо там може вибігти ведмідь. Однак сам, побачивши рогатого жука:

Кинув все і став тікати  
Та кричати: „Батьку! Мати!”  
А жучок ізліз на пеня  
Та й сміявся цілий день [8, с. 75].

Однак не можна сказати, що О. Олесь намагається штучно утримувати дитину тільки у світі безтурботної гри і дозвілля. У нього самого було не безхмарне дитинство (рано загинув батько), тож по-щирому співчуває малечі, для якої навіть свята не завжди обертаються веселощами та розвагами. Уводячи в дитячу літературу соціальні мотиви, поет знаходить відповідні образи та прийоми, щоб дана тема сприймалася юним читачем на відповідному емоційному, психічно відчутному і близькому рівні.

Порушена проблематика не могла не позначитися на образно-стильовій наснаженості твору. Тому при всій близькості мелодики смутку, журби, навіть певної меланхолічності поезії різняться оціночними критеріями, реалізованими різними виражальними засобами. Власне це і дає підставу літературознавцям вбачати у творчості О. Олесь різні естетичні концепції. Так, В. Чапленко відзначає не лише символістичні та неоромантичні чинники, але і реалістичні на підставі того, що „самі мотиви журби, смутку, зневіри – це ж не що інше як реалізм нашого українського життя, болюча правда, і коли поет, справді, як біблійний пророк, плаче, картає, проклинає (як колись робив Шевченко), то це свідчить тільки про його творчу силу, громадську мужність і патріотизм...” [6, с. 226].

Вірш „В залі розкішній сяє ялинка” (це твір для молодшого шкільного віку) за образно-настроевим колоритом легко поділяється на дві контрастні частини: ялинка в розкішній залі та в мужицькій хаті. Вигляд першої селянська дитина може сприймати тільки через вікно, що одразу вибудовує соціальний бар’єр, недвозначно підкреслюючи, чому хлопчик не може біля ялинки поплигати жабкою чи полазити жучком.

У другій частині центральним образом постає саме новорічне деревце. Для досягнення зримості змалювання О. Олесь вдається до свого улюбленого виражального прийому оксюмору, чим одразу приглушує яскравість і барвистість святкового настрою. Адже читацька увага зосереджується не на загальному вигляді ялинки, що сяє, а на єдиній прикрасі на ній:

Хліба черствого чорна скоринка  
Висить на ній [8, с. 48].

Алітерацією глухого шиплячого **ч** твориться образ чорної плями, яка поглинає всю яскравість ялинкових барв, позбавляючи дитину з бідної родини навіть миттєвої радості.

Цей вірш можна розглядати як своєрідний місток до поезій, орієнтованих на дітей молодшого і середнього шкільного віку. Їхньою прикметною ознакою є відчутна символістська заангажованість, оскільки кольорово-звукова гама, особливо в пейзажній ліриці, дозволяє передати глибоко прихований психологічний стан людини, багатоманіття її настроїв і станів.

Ось поезія „Білі гуси летять над лугами”. Її характеризує легкий необтяжливий смуток, причину якого не можна визначити однозначно. По-перше, це природа в момент її переходу від пізньої осені до зими, коли настає заспокоєння, сонне заціпеніння, яке порушується тільки емоційним сплеском від першого довгоочікуваного снігу. Такі асоціації породжуються образом білих гусей-хмар, бо вони „в синім небі біліють снігами, // в синім небі хмарками зникають...” [8, с. 32]. Водночас це і стан людини, яка також відчуває заспокоєння після успішного завершення усіх річних господарчих турбот, тож може дозволити певне розслаблення, даючи собі і фізіологічного, і психологічного перепочинку. По-друге, у мінорному настрої може знаходитися і ліричний герой поезії з його нездійсненими надіями, сподіваннями. Вони, напевне, не торкаються буттєвих основ людини, а тому не викликають відчаю, залишаючи за собою паморозь доброї пам’яті:

Закричали, знялись і полинули,  
тільки пір’я на спогад покинули [8, с. 32].

В іншому настроєвому ключі передаються почування ліричного героя поезії „Конвалія”. Написана 1905 року, вона відбиває властивий О. Олесеві стан роздвоєності в його ставленні як до зовнішніх подій та обставин, так і внутрішніх переживань. Цю особливість письменницької екзистенції доволі точно охарактеризував О. Камінчук: „Синтез протилежних емоційно-психологічних тональностей світовідчуття неоромантизму й символізму у творчості О. Олеся не випадковий. Це явище зумовлене засадничим для художнього мислення поета принципом контрасту, який визначає світоглядно-естетичні паралелі його творчості в цілому” [9, с. 49].

Композиційну основу вірша становить паралелізм, коли вдало знайдений образ тендітної конвалії замінюється емоційно-психологічним портретом ліричного героя на межі відчаю і розпуки.

Перша строфа – це пейзажна замальовка, яка готує перехід до безпосереднього відтворення внутрішнього стану ліричного героя:

Очі розкрила конвалія біла  
І в дивуванні застигла, зомліла...  
Бо біля неї не трави всміхались,  
Бо понад нею не віти гойдались, –  
Мовчки кімната пустельна сіріла... [8, с. 108].

Подальше наростання крайньої розради людини досягається різноманітними виражальними засобами. Це і риторичні питання у другій строфі, об'єднані анафорою „Де ж тії...”, і відчутне змієне сичання (завдяки алітерації звуків **ч** – **с**) у третій строфі, що підкреслює трагічний стан особистості, яка прагнула чогось, жила сподіваннями, надіями, однак вони ні в чому не виповнилися:

Марив – мене оточатимуть люди.  
Глянув – чорніють, сіріють усюди  
Ворони, змії та з каменю скелі [8, с. 108].

Однак було б несправедливо представляти О. Олесея тільки виразником смутку, печалі та розпачу. Його поезія „В степу” – це гімн буттю, гімн гармонії безмежного Всесвіту, неодмінною часткою якого відчуває себе людина. Це суціль символістичний твір, бо один метафоричний образ переростає в інший, утворюючи органічне переплетіння земного і небесного, властиве світовідчуттю ліричного героя:

Хтось у дзвони тихо дзвонить:  
Бог чи коник степовий, –  
Я не знаю; в травах тоне  
Той дзвонарик світовий [8, с. 102].

Варто відзначити і те, що вірш будується не стільки на основі зорових, скільки звукових образів-асоціацій, майстерно донесених засобами алітерації звуків **дз** – **ц**:

Степ – один суцільний храм!  
Скрізь церкви, церкви, дзвіниці,  
Співи, дзвони, фіміам [8, с. 102].

Ліричний герой, а разом з ним і читач, опиняється у грандіозному храмі, стіни якого – безкрай степ, а бані – безмежний Всесвіт. І це не надумана гіпербола, а природне почування людини, яка водночас сприймає себе і малесенькою часточкою всієї світобудови, і гігантом, здатним увібрати в себе весь обшир:

Я молюсь. Душа моя  
Скрізь в повітрі розлилася,  
Степом, небом пройнялася.  
Світ в мені, і в світі я! [8, с. 102].

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що Олесеві поезії в царині дитячої літератури і на сьогодні не втратили своєї естетичної привабливості, сприймаються доволі свіжо та оригінально, чим, до певної міри, заперечується твердження П. Филиповича, що доробок письменника має лише історико-літературну привабливість [5, с. 217]. Водночас відкриваються нові аспекти дослідження творів О. Олесея для дітей:

- особливості метрики дитячих поезій;
- система виражальних засобів у віршах для дітей різного віку;



– змістовно-художні властивості драматичних творів та казок письменника.

**Список використаної літератури**

1. **Неврлий М.** Олександр Олесь. Життя і творчість / М. Неврлий. – К. : Дніпро, 1994. – 173 с.
2. **Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія]. – 2-ге вид., перероб. і доп. / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
3. **Базилевський В.** „О краю рабський...” / В. Базилевський // Базилевський В. О. І зав’язь дум, і вільний лет пера : Літ.-критич. статті, есе, студія одного вірша. – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 97 – 103.
4. **Зеров М.** Поезія Олесь і спроба нового її трактування / М. Зеров // Зеров М. К. Твори : В 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці / упоряд. Г. П. Кочура, Д. В. Павличка. – К. : Дніпро, 1990. – С. 537 – 547.
5. **Филипович П.** Олесь / П. П. Филипович // Филипович П. П. Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1991. – С. 196 – 218.
6. **Чапленко В.** Ліричний геній : Поетична творчість О. Олесь / В. Чапленко // Київ. – 1951. – Рік II. – Ч. 5. – С. 218 – 228.
7. **Радишевський Р.** Журба і радість Олександра Олесь / Р. Радишевський // Олесь О. Твори : В 2 т. Т. 1 : Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5 – 47.
8. **Олесь О.** Все навколо зеленіє : Вірші, поеми, казки : Для мол. та серед. шк. віку / О. Олесь. – К. : Веселка, 1990. – 318 с.
9. **Камінчук О.** Неоромантик, символіст чи романтик? (Естетичні тенденції творчості Олександра Олесь) / О. Камінчук. // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 46 – 49.

**Сиротенко В. П. Осягаючи світ дитини: дещо про жанрово-художні особливості дитячих поезій О. Олесь**

У статті розглядаються деякі вірші зі збірки „Все навколо зеленіє”. Зазначається, що творам для дітей дошкільного віку притаманне зближення з фольклорними жанрами. Поезії для молодшого і середнього шкільного віку мають різну пафосно-художню наснаженість: гумористичні, соціально загострені, медитативно символістичні.

*Ключові слова:* читачі дошкільного та молодшого шкільного віку, коліскова, потішка, загадка, гумор, іронія, оксюморон, світовідчуття ліричного героя.

**Сиротенко В. П. Постигая мир ребенка: размышления о жанрово-художественных особенностях детских поэзий О. Олесь**

В статье рассматриваются некоторые стихотворения со сборника „Все вокруг зеленеет”. Отмечается, что произведениям для детей дошкольного возраста свойственно сближение с фольклором. Поэзии для младшего и среднего школьного возраста имеют различную пафосно-

художественную окраску: юмористические, социально направленные, медитативно символистические.

*Ключевые слова:* читатели дошкольного и младшего школьного возраста, колыбельная, потешка, загадка, юмор, ирония, оксюморон, мироощущение лирического героя.

**Syrotenko V. P. Entering the child's world: contemplations about artistic features of poems by O. Oles written for children**

The article considers several poems from the selection „Everything around is getting green”. It is possible to underline that works written for children of pre-school age are characterized by their proximity to folklore. Poems for primary and secondary school have different pathos and artistic coloring: humor, social, meditative and symbolic.

*Key words:* pre-school and primary school readers, lullaby, poem for fun, riddle, humor, irony, oxymoron, world perception of the character.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 К – 94.091

**О. О. Стадніченко**

**„КНИГА СПОМИНІВ” МИХАЙЛИНИ КОЦЮБИНСЬКОЇ:  
ОСМИСЛЕННЯ ШЛЯХУ  
ДО НАЦІОНАЛЬНОГО САМОУСВІДОМЛЕННЯ**

Період кінця ХХ – початку ХХІ століття визначний для історії не тільки розпадом найбільшої у світі імперії – Радянського Союзу, утворенням на її ґрунті національних держав, а ще й крахом комуністичної ідеології тоталітарної системи, яка міцно тримала в лещатах красне письменство всього пострадянського простору. Воно було позбавлене будь-якої можливості донести свої думки до читача не тільки в художній формі, а й в автобіографічних, мемуарних творах, у яких, здавалось би, не мало б бути нехтування правдою чи фактом. Особливо пильно ставилася цензура до щоденників непересічних особистостей, зокрема письменників, які давали відверті оцінки тому, що відбувалося в суспільстві.

З 90-х років ХХ століття з проголошенням незалежності України саме завдяки мемуаристиці читач зміг дізнатися про те, як у колах української інтелігенції упродовж ХХ століття визрівали зерна

українського національного відродження, як крізь терни всіляких „ізмів” українська національна ідея пробуджувала до активної діяльності тих, хто пройшов складний шлях національного самоусвідомлення.

Зацікавлення суспільства мемуарною літературою свідчить про те, що воно вже на тому етапі свого розвитку, коли необхідно вивчити й осмислити уроки минулого, щоб спроектувати їх на сучасні кризові ситуації. І в цьому досить значну роль відіграє саме мемуаристика, яка є документальним віддзеркаленням життя. Автори мемуарів, пишучи їх, часто покладаються не лише на власну пам'ять, а й на обставини, що їх оточували. На думку Т. Конончук, „через неї (мемуарну літературу) часом розвінчуються ідеологічні міфи” [1, с. 5].

Українська літературна мемуаристика кінця ХХ – початку ХХІ століття нині потребує глибокого дослідження. На сьогодні досить значними здобутками в мемуарознавстві є праці І. Василенко, О. Галича, Н. Ігнатів, А. Костенка, Г. Мережинської, М. Федунь та інших. На думку літературознавця О. Галича, „в основі мемуарної та біографічної літератури знаходиться суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху конкретно-історичної постаті, здійснене в художній формі за законами людської пам'яті із залученням справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням духовного досвіду автора з внутрішнім світом героїв, соціальною й психологічною природою їх учинків” [2, с. 41].

Нині актуальним є осмислення ролі і значущості документальної літератури, зокрема мемуаристики, у формуванні уявлення сучасників про історичне тло певної епохи, а також про суб'єктивно-особистісний зміст мемуарної літератури.

Серед тих, чий мемуари розвінчують ідеологічні міфи і яскраво демонструють сучасникам, як непросто було в тих умовах позиціонуватися українцем і сповідувати національні цінності, представники покоління шістдесятників: О. Гончар, В. Дрозд, І. Дзюба, І. Жиленко, Р. Іваничук, М. Коцюбинська, М. Руденко, Л. Танюк та ін.

Мета статті – розглянути ідейно-тематичні та жанрово-стильові особливості „Книги споминів” М. Коцюбинської, визначити головні тенденції розвитку її мемуаристики та її тісний зв'язок із суспільно-літературним процесом другої половини ХХ – початку ХХІ ст., показати її органічний зв'язок з історичною епохою та митцями, які представляють літературне покоління 50 – 90-х рр. ХХ ст.

Зазначена мета передбачає вирішення таких завдань: через аналіз мемуарів М. Коцюбинської кінця ХХ – початку ХХІ ст. розкрити еволюцію її світоглядних позицій, шляху до національної ідентифікації і самоусвідомлення, життєвий, суспільний та естетичний ідеали, а також їхній зв'язок із громадською діяльністю, з'ясувати особливості поетики мемуарів.

Об'єктом дослідження є мемуари М. Коцюбинської. Предметом дослідження є змістові та жанрово-стильові особливості „Книги споминів” М. Коцюбинської.

Михайлина Коцюбинська – знакова постать серед українських шістдесятників. Витоки її таланту, закладеного генетично, саме її походження як племінниці М. Коцюбинського, ім'я, схвалене самим П. Тичиною, яке пророчило їй велике майбутнє, перебування завжди в оточенні людей цікавих і творчих, самоосвіта за підтримки національно свідомих батьків та їхніх друзів, її становлення як літературознавця під впливом талановитих науковців, зокрема О. Білецького, вміння вистояти і залишитися собою за будь-яких життєвих обставин, аналітичний склад розуму і певна безкомпромісність у справах важливих виховали її як винятково неповторну особистість у колах колег та друзів – переважно шістдесятників, кожен із яких теж посідав своє окремішне місце у той складний час. Більшість із того, що їй довелося пережити, з емоційними коментарями та оціночними судженнями знаходимо в її мемуарах, чи, як вона називає, споминах.

„Книга споминів” (2003) Михайлини Коцюбинської – це пристрасна сповідь людини, на долю якої випало багато з того, що було найприкметнішим у ХХ столітті – від моменту її народження до того, коли вона змогла справді повернутися до улюбленої справи свого життя вже за часів незалежної України, коли стало можливим здійснити багато з тих задумів, які планувалися ще в 1960-і роки. Варто зауважити, що виклад споминів можна розглядати в двох аспектах: як розповідь від першої особи в художньому плані і науковому, як розповідь-аналіз того, що відбувалося. М. Коцюбинська детально, з подробицями описала важливі історичні події, свідком яких вона була, зокрема період війни та евакуації її родини разом з музеєм М. Коцюбинського до Уфи, створила образи своїх батьків, родичів, друзів, колег, науковців, письменників. Інколи її оцінки суперечать тим, які можна прочитати в мемуарах її сучасників.

Панорамність і масштабність осмислення нею проблем суспільно-політичного життя тодішньої творчої інтелігенції, вичерпна аналітична картина того, що, на її погляд, було визначальним, наприклад, у добу становлення шістдесятництва як літературно-естетичного феномену ХХ століття, вдале поєднання художнього і наукового мислення тепер дало можливість репрезентувати цей період детальними описами подій, характеристиками героїв та антигероїв, глибокими аналітичними коментарями.

Хоча М. Коцюбинська більшою мірою науковець, ніж письменник, особливістю стилю її споминів є, як мінімум, два рівні нарації: автобіографічний та історичний. На перший погляд, домінуючим є автобіографічність викладу, але широке історичне тло, відтворене в мемуарах, а також велика кількість людей, задіяних у спогадах, дозволяє говорити про органічне поєднання автобіографічності з аналітичним

осмисленням сторінок історії, до яких була причетна авторка, і зазначити, що в окремих епізодах саме історія стає поряд з образом автора одним із головних героїв.

Уже з перших рядків „Книги споминів” М. Коцюбинської відчувається, що автором є людина, яка глибоко закорінена в українське національне підгрунття, й це великою мірою завдяки тому потужному оточенню, у якому проходили її дитячі та юнацькі роки. Її мати, Катерина Бедризова-Коцюбинська, була кримською вірменкою за походженням, але під впливом чоловіка та його друзів „з азів вивчила українську мову”, іншими словами кажучи, напевно, усвідомила себе українкою, стала сподвижницею при створенні музею М. Коцюбинського і за це була звинувачена в „українському буржуазному націоналізмі”. Оці факти не могли залишитися поза увагою юної Михайлини і стали визначальними на шляху її національної ідентифікації у той непростий для цього час.

Як відомо, формування основних рис особистості відбувається в дитинстві. Така насичена деталями авторська розповідь про репресивні вакханалії кінця 1930-х років, про події війни, які сколихнули її життя, а потім скорегували його плин, але в той же час і створили умови для набуття важливого досвіду, часом виходить за межі просто особистісних спогадів, переростаючи в аналітичні роздуми і оцінки, не позбавлені емоційного забарвлення. Дитячі враження, отримані під час перебування в евакуації у місті Уфі, де все було чужим і незнайомим, крім тих людей, які були евакуйовані з України і намагалися триматися купи, знайшли пояснення і осмислення вже дорослої людини, озброєної прагненням з'ясувати чому, попри вдаваний інтернаціоналізм, перебування далеко від рідної землі було насичене відчуттям тривоги і незахищеності і всі були впевнені, що тимчасовим.

М. Коцюбинська сама зізнається: *„Сьогодні вже так багато знаю про війну, розум мій давно позбувся нав'язаних советською пропагандою стереотипів у її оцінці, але я погрішила б проти істини, якщо б забула ті щирі патріотично-трагедійні відчуття, що їх пробуджували в моїй дитячій свідомості та мелодія і ті слова”* [3, с. 170]. Говорячи про представників української інтелігенції, які переживали воєнне лихоліття в Уфі, зокрема М. Рильського, П. Тичину, Ю. Яновського та ін., авторка недвозначно зазначала: *„Можу засвідчити, що всі вони щиро переймалися подіями на фронті, раділи перемогам, жваво обговорювали питання відкриття другого фронту і дії союзників – якоїсь роздвоєності, вимушеності, які я могла б сьогодні передбачити, знаючи в усій повноті історію двобою двох тоталітарних режимів, обізнана з протилежними поглядами – хоча б із спогадами й щоденниками Г. Костюка, А. Любченка, Ю. Шевельова та ін. – моя дитяча свідомість не зафіксувала”* [3, с. 170]. Такі оцінки ставлення до війни М. Коцюбинської, особливо на фоні опублікованого нині, при відвертому протистоянні сучасників подій війни, дають підстави говорити про

незаангажованість її спогадів під впливом часу та змін ідеологічного сприйняття тих подій.

Мемуари тоді знаходять свого читача, коли вони підкупають своєю широю, природною і непідробною манерою оповіді. М. Коцюбинська, маючи за плечима великий життєвий досвід, у деталях описує процес свого становлення як світоглядно цілісної особистості так: *„Дитинство моє минало у доброзичливій і гідній атмосфері, коли цінностям духовним віддається перевага над матеріальними. [...] Зате море книг і періодики, музика і пісня, родинні відвідини кіно – з наступним обговорення, різноманітне й змістовне товариство. [...] Головним було справжнє систематичне вивчення української мови. [...] З пожадливістю неофіта поглинала українську літературу – все, що траплялося мені. Саме тоді по-справжньому відкрила для себе Шевченка – пам'ятаю, як я в якомусь екстазі ходила по кімнаті і декламувала вголос „Минають дні...” [...] Десь тоді ж відкрила для себе й українську пісню”* [3, с. 74 – 176]. Саме цей фрагмент демонструє повний комплект національних світоглядних цінностей, які сповідує національно свідома особистість: мова, пісня, література, Т. Шевченко, перевага духовних цінностей над матеріальними. Ці орієнтири, які є домінантами в мемуаристиці М. Коцюбинської й інших представників її покоління, якраз і були визначальними у їхньому шляху до національного самоусвідомлення. Вони виступають своєрідними маркерами, якими позначене все її життя, проникнуте служінням світоглядній ідеї шістдесятництва, яка мала на меті українське національне відродження.

У мемуарах М. Коцюбинської юнацький період її буття завершується тим, що вона констатує, що на її вибір мав великий вплив класик української літератури Павло Тичина, який вважав, що Михайлина Коцюбинська має навчатися тільки на українській філології, після чого відбулася її *„перша особиста зустріч із Шевченком”* у Каневі, де вона *„залишила запис – юнацьку клятву вірності Шевченкові і рідній культурі”* [3, с. 177].

Мемуари М. Коцюбинської є оригінальним твором не тільки про неї особисто, а який представив покоління шістдесятників в особах, з аналізом їхніх ідеологічних і світоглядних засад, чітко відтворив долю тих, хто пов'язав її з українськими національними орієнтирами. Виписаний у спогадах образ автора вражає гармонійністю, сконденсованістю і цілісністю і ніби підіймається над процесами, хроніка яких представлена в спогадах.

Університетські й аспірантські роки М. Коцюбинська згадує з певними пересторогами, хоча і не без захоплення окремими епізодами з її спілкування з метрами українського літературознавства. *„Це були роки нагромадження знань, естетичного вироблення, створення культурних передумов для самостійного творчого життя”* [3, с. 179]. Такі особистісні чіткі визначення свідчать про здатність автора до

самоаналізу та самокритики. „Жила у своєму світі високих мистецьких – музика, поезія – уподобань, “книжних”, моральних максим та ідеалів, і все це абсолютно щиро, без тіні свідомого пристосування. Так, безперечна незрілість, несвідома страусята поза, напівдитячий захист від гальмівного впливу ідеології. Природний щит проти ідеологічних шабашів. Та настав час, коли, за Шевченковим визначенням, „я прозрівати став потроху”. Час прозрівань і екзистенційного вироблення” [3, с. 181].

Як людина, яка стояла близько до витоків шістдесятництва, М. Коцюбинська називає це явище першими знаковими феноменами духовного оновлення, подає своєрідний портрет шістдесятництва в цілому і кожного з його представників окремо, і в той же час ділиться з читачем своїми оцінками літературного середовища. Поряд із визнаними шістдесятниками, мемуаристка подала цікаві матеріали про своїх колег із Інституту літератури (Ю. Івакіна, Є. Кирилюка, Н. Крутикової, Л. Махновця, Л. Новиченка, М. Шамоти, та ін.), висвітливши їхню діяльність досить критично.

Створене нею досить барвисте історичне тло розвитку феномену шістдесятництва дозволяє детально заглибитися у творчі перипетії того часу та з'ясувати, чому все-таки цей рух був різко визнаний ідеологічно шкідливим, а його представники у своїй більшості відлучені й ізольовані від творчого процесу через надумані звинувачення більшою мірою політичного характеру.

М. Коцюбинська завершила розповідь про „свою десятирічку” в Інституті літератури тим, що її виключили з партії, потім був провалений конкурс-атестація наукових працівників і відповідно – звільнення з роботи і в усьому цьому вона була схильна вбачати „моральний іспит, якийсь екзистенційний тест, запропонований мені долею, склавши який, я тим самим утвердилася як людина” [3, с. 195].

Про роки поневірянь з 1968 року до майже кінця 1980-х, забуття, неможливості бути реалізованою у професійному плані, існування за рахунок тимчасових заробітків, аби вижити разом із дитиною, при тому повне ігнорування з боку влади, за партійною вказівкою – з боку колишніх колег з Інституту літератури, переслідування за мінімальні контакти з дисидентами (І. Дзюбою, чеськими друзями, В. Стусом, І. Світличним, Є. Сверстюком та ін.), про постійні провокації з боку КДБ М. Коцюбинська пише критично, піддає жорсткому аналізу цей період у її житті, і робить це вона без якогось відчаю, безнадії, неприйняття, навпаки – ці випробування долею вона сприймає як „широкомасштабну репресивну кампанію проти українських інакодумців”, як період змужніння і самоусвідомлення дисидентського руху, уміє виокремити тих, хто її підтримував і скласти їм подяку.

Досить слушно М. Коцюбинська зауважує про те, що в цей період (кінець 1960 – кінець 1980-х) відбувалося активне листування, яке фактично для людей, обмежених колючим дротом, було вікном у світ,

проривом в інший часопростір, було екзистенційно важливим. *„Це була така собі віртуальна територія духовна, мовби й тісно пов'язана з буднями, та водночас – над ними, де ми могли вільно – хай і відносно – спілкуватися, не відмовляючись від розкоші бути собою”* [3, с. 206].

Як один із неприємних моментів у своєму середовищі, вона визначає проблему зради, коли деякі учасники руху Опору, як тоді вже його називали, під тиском відповідних слідчих органів, під тиском шантажу, в тому числі долями дітей, рідних близьких, згоджувалися підписати будь-які свідчення, виступити з покайнними листами, зректися обраного шляху, поставивши при цьому під загрозу долі товаришів. Це для неї були речі неприйнятні. Система вироблених нею національних світоглядних цінностей не дозволяла їй діяти подібним чином, бо їй вдалося, на відміну від багатьох, вибороти собі поставу *„пряmostояння”* (вислів Стуса), і стати в один ряд з тими залишився нескореним.

Тож знаменним є і те, що саме М. Коцюбинська, уже в перебудовчі часи, під час своєї другої десятирічки в Інституті літератури, виступає з ґрунтовною доповіддю *„Феномен Стуса”*, де розкриває його шлях на Голгофу і читає присутнім *„його вірші, пристрасні й інтелектуально заглиблені”* [3, с. 196]. Викликають захоплення такі рядки, які вказують на вроджену інтелігентність: *„... і це за тим самим столом, за яким мене колись виключали з партії, і голоси деякі ті ж самі, тільки от інтонації інші, не кажучи вже про слова... А я не відчуваю ні роздратування, ні зловтіхи – від цього мене завжди рятує природна незлобивість і все те ж загострене чуття гумору”* [3, с. 196]. Так може говорити тільки людина сильна духом, яка може піднятися над нищими людськими почуттями.

Незважаючи на такі випробування, послані їй долею, вона могла по-справжньому, щиро радіти тому, що все-таки змога реалізувати себе як літературознавець і виконати відповідальну і почесну місію – підготувати до видання дев'ятитомне видання В. Стуса. *„Щастям для себе вважаю навернення в останні роки до своєї „сродної” теми – епістолярно-мемуарної, участь у видавничій роботі – оприлюднення напівзабутих, а то й зовсім невідомих скарбів українського слова й думки – знаків духовної зрілості і мистецької самобутності. Виступи на вечорах і по радіо з осмисленням гідного місця в нашій культурі своїх колег і друзів шістдесятників, моя лепта у правдиву – всупереч як тенденціям славослов'я, так і намаганню заперечити значення цього феномену – освітлену зсередини картину духовного життя і культурного самовизначення України 2-ї половини ХХ ст.”* [3, с. 215].

Як впливає з її мемуарів, феномен М. Коцюбинської – особистості національно-патріотично виплеканої і загартованої усупереч самому режиму, полягає в її раціональності і несхибності оцінок, незрадливості, *„пряmostоянні”* і *„самособоюнаповненні”*, здатності до об'єктивних суджень, навіть коли це до болю тяжко і прикро. *„Дедалі більше, на жаль, переконуєся в істинності того погляду, що в*



*історичному розвитку України переважає синдром Фенікса: прориви, вибухи, нове відродження – так, а от прагматична тяглість, спокійна поступова розбудова національного життя – з цим якимось не складається... Та в цій формулі, в цьому синдромі Фенікса є й незаперечна оптимістична компонента – вічний опір нівеляції, незнищенна енергія відродження. І вчора, і нині, і повсякчас... З тим живу і працюю. І ніколи – як би гірко не було від того, що діється, не скажу „в цій країні”, бо це моя країна” [3, с. 216].*

Усвідомлення неординарності власної особистості, навіть її ім'я та прізвище, на які влада все ж таки реагувала, і попри допити не зважувалась засудити на якийсь термін чи вислати за межі України, розуміння значущості пережитого й вистражданого підштовхнуло М. Коцюбинську звернутися до написання споминів.

„Книзі споминів” М. Коцюбинської притаманна виняткова сміливість в оцінках, щирість і відвертість у викладі подробиць із життя творчої інтелігенції, зосередженість на розповіді про особисту долю та осмислення шляху до українського національного самоусвідомлення – усе це дало підстави її спогадам посісти особливе місце в розвитку української мемуарної прози.

Вибір відповідних засобів для реалізації авторських інтенцій був продиктований особистими переживаннями авторки і її сприйняттям пережитого. Таким чином, М. Коцюбинська сприяла відродженню колишньої традиції, яка тривалий час існувала в українській мемуаристиці, а змогла розвинутися лише в умовах свободи слова і творчості тільки за часів незалежності України.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Конончук Т.** Мемуари : спогад чи література? / Т. Конончук // Літературна Україна. – 2012. – 15 листопада. – № 44. – С. 5.
- 2. Галич О. А.** Вступ до літературознавства : [підручник для студентів вищих навчальних закладів] / О. А. Галич. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 288 с.
- 3. Коцюбинська М.** Із книги споминів / М. Коцюбинська // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – Жовтень. – № 167. – С. 170 – 216.

#### **Стадніченко О. О. „Книга споминів” Михайлини Коцюбинської: осмислення шляху до національного самоусвідомлення**

У статті розглянуто мемуари М. Коцюбинської, досліджено особливості авторської розповіді, співвіднесеність її змісту з історичними реаліями описуваного часу, визначено змістові та жанрово-стильові особливості „Книги споминів” М. Коцюбинської. Особливу увагу приділено аналізу осмислення шляху до національного самоусвідомлення. Зроблено висновок про те, що виписаний у спогадах

образ автора вражає гармонійністю, сконденсованістю і цілісністю і ніби підіймається над процесами, перебіг яких представлено в спогадах.

*Ключові слова:* мемуаристика, спогади, аспект, тема, поетика, жанрово-стильові особливості, проблематика, національна ідея.

**Стадниченко О. А. „Книга воспоминаний” Михайлины Коцюбинской: осмысление пути к национальному самоосознанию**

В статье рассматриваются мемуары М. Коцюбинской, исследуются особенности авторского повествования, соотнесенность ее содержания с исторической действительностью описанного времени, определяются содержательные и жанрово-стилистические особенности „Книги воспоминаний” М. Коцюбинской. Особое внимание уделено анализу осмысления пути автора к национальному самоосознанию. Сделан вывод о том, что выписанный в воспоминаниях образ автора отличается гармоничностью, сконденсированностью и целостностью, поднимаясь над процессами, которые представлены в воспоминаниях.

*Ключевые слова:* мемуаристика, воспоминания, аспект, тема, поэтика, жанрово-стилистические особенности, проблематика, национальная идея.

**Stadnichenko O. O. „The book of recollection” by Myhailyna Kotsubynska: awareness of the way to the national self-reflection**

The memoirs by Myhailyna Kotsubynska, features of author's narration and correspondence of its content to the historical reality of the time described are under consideration in the article. Content and genre and stylistic peculiarities of „The book of recollection” by Myhailyna Kotsubynska are determined. Special attention is paid to the analysis of awareness of the way to the national self-reflection. Author's image created in recollection impresses by harmony and integrity rising above the events that take place in the memoirs.

*Key words:* memoirs, recollection, aspect, theme, poetics, genre and stylistic peculiarities, issues, national idea.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., проф. Пінчук Т. С.

УДК 821.161.2 – 3.09-055.2’ „199”

**О. С. Фетісова**

**МІФОПОЕТИКА ОБРАЗІВ НАДПРИРОДНИХ ІСТОТ  
У РОМАНІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК „СЛУГА З ДОБРОМИЛЯ”  
ТА ТРИЛОГІЇ ФІЛІПА ПУЛЛМАНА „ТЕМНІ МАТЕРІЇ”**

Звернення письменників до фантастичних та містичних мотивів спонукає сучасника замислитися про реальність ірреального, визнати, що існують ще не пізнані людиною форми інобуття, які корелюють з буденним, звичним і пояснюваним, і впливають на нього. Закономірно, що європейське літературознавство приділяє багато уваги дослідженню таких мотивів, виробляючи нові методи пояснення та інтерпретації авторських образів. Тому аналіз міфопоетичних мотивів у творчості письменників дозволить не лише з’ясувати специфіку окремих творів, а й допоможе ясніше визначити їх місце у світовому контексті.

В українській літературі на межі магічного реалізму і химерної прози перебувають твори Галини Пагутяк. Звернення авторки до міфологічних сюжетів та архетипів дозволили нам зіставити її роман „Слуга з Добромиля” з фантастичною трилогією британського письменника Філіпа Пуллмана „Темні матерії”. І хоча ці твори належать до літератур різних країн і написані в різних жанрах, фольклорне підґрунтя образів-персонажів робить їх в дечому схожими. Так, Галина Пагутяк творчо переосмислює образ опиря, в той час як Філіп Пуллман розробляє низку персонажів-відьом.

Неординарний художній світ, індивідуальний стиль, жанрові імпрровізації та спроби синтезування традицій і новаторства творчості Галини Пагутяк неодноразово були об’єктами досліджень літературознавців. Аналіз прози Г. Пагутяк, зокрема, її роману „Слуга з Добромиля” здійснювали Р. Мовчан, О. Поліщук, Н. Мельник, О. Корабльова та інші дослідники. Однак міфопоетику вони розглядали як один із аспектів творчості письменниці. Дослідженням книг Філіпа Пуллмана займалися Л. Фрост, Н. Такер, К. Сквірс та інші. Проте компаративне вивчення роману „Слуга з Добромиля” і трилогії „Темні матерії” ще не проводилося. Тому метою цієї розвідки буде зіставлення образів надприродних істот з роману Галини Пагутяк та трилогії Філіпа Пуллмана (на прикладі опирів та відьом), а також з’ясування міфопоетичних мотивів у зазначених творах.

В українській літературі однією з найяскравіших представниць жінок-прозаїків кінця ХХ століття є Галина Пагутяк. Її роман „Слуга з Добромиля” є не лише чудовим прикладом творчого використання сюжетів та образів фольклору, а й досить своєрідного потрактування міфологічних мотивів. У романі авторка репрезентує незвичайний образ

захисника рідного краю – опиря, що має душу. На відміну від традиційних фольклорних образів оборонців своєї землі (богатирів, козаків, правителів), у зображенні яких домінуюче місце займає фізична сила, Галина Пагутяк змальовує образ мудреця, представляючи читачу весь шлях до здобуття цієї мудрості та сили.

Образ вампіра ввійшов у світову літературу ще з середини XIX століття та встиг значно трансформуватися за цей час, проте фольклору притаманні оповіді саме про опирів. На основі таких народних джерел і написано роман „Слуга з Добромиля”. Як повідомляє Василь Скуратівський, „упириями за традиційними віруваннями, стають ті, хто за життя потоваришував з нечистою силою, а вже по смерті перевтілювався у вампіра. Дехто вважав, що ці риси перебирають також самогубці й чаклуни, а почасти й живі особи, що мають зв’язок з мерцями. Правують вони лише вночі, доки не проспівують півні” [1, с. 182]. Як і відьми, опирі за своєю природою можуть бути навченими та вродженими, при цьому, „робленим опирем можна стати лише в дитинстві – для цього потрібно помастити кров’ю немовля того чоловіка, який, не помолившись, ліг спати” [1, с. 182]. Особливо шкідливими вважалися родимі опирі, які виконували накази старших покровителів. В. Скуратівський подає також спосіб боротьби з такими істотами: „потрібно розкопати могилу, відрубати голову й покласти її між ноги, а тіло, перевернувши грудьми вниз, прибити до землі осиковим кілком” [1, с. 182]. Саме такими методами селяни борються з опирями в романі „Слуга з Добромиля”.

Головним героєм своєї оповіді Г. Пагутяк робить дампіра – істоту з циганської міфології, що здатна розпізнавати та винищувати опирів. Отже, Слуга з Добромиля є сином відьми та опиря. Оськажений натопт селян нищить тіло батька та вбиває матір головного героя, самого ж хлопчика рятують вовки. Через деякий час дитина опиняється серед каравану купців, що везуть сіль. Хазяїн каравану виявляється опирем, який здогадується про незвичайну природу хлопця та бере над ним опіку. Тут авторка де в чому відмовляється і від народної, і від літературної традиції зображення опирів, віддаючи перевагу авторській міфотворчості. Так, опирі в Галини Пагутяк не бояться розп’яття, сонячного світла (хоча в темряві бачать краще), володіють магією, навіть можуть деякий час жити з відрізаною головою. Дампіри здатні обмінюватися тілами з іншими опирями. Персонажі Г. Пагутяк не становлять загрози для людей. Навпаки, вони виступають охоронцями своєї землі. І якщо Купець з Добромиля та Купець із Перемишля не починають відкритої боротьби, залишаючись провідниками та порадиниками, Слуга з Добромиля вдається до активних дій, обороняючи рідний край та людей, що там живуть.

Сама авторка не дає своєму героєві звичного імені, називаючи його Слугою з Добромиля, Позиченим, Сівачем, Сильвестром. Подібне відбувається й з антагоністом головного героя – в різний час його

називатимуть лейтенантом, капітаном, воєводою. І якщо для лейтенанта відсутність імені натякає на відсутність душі, то для Слуги з Добромиля саме слово „слуга” стає іменем, покликання служити та захищати заступає особисте.

Протиставлення Слуги з Добромиля та лейтенанта демонструється також на прикладі ставлення обох героїв до своїх предків. Якщо Слуга всього себе присвячує охороні рідної землі та історичної пам'яті своїх предків, то лейтенант „не знав навіть свого батька, не те, що діда або прадіда... Що робив у минулому, те будеш робити у майбутньому – таким був девіз його роду, котрий за тисячі років не спромігся навіть окреслити цю думку. Її писали його діяння” [2, с. 36]. Тому цікавим видається епізод сну лейтенанта, який подається у перших розділах роману. Він не хоче „вдавати, ніби захищає отих недолугих істот, яких хочеться садовити на палю, розпанахувати їм черева, виривати серце й печінку, пити ще теплу кров із золотої чаші, садженої дорогим камінням” [2, с. 18]. Він прокидається від збудження та захвату цією нелюдською за своєю жорстокістю картиною і відчуває, як нічне жахіття знову ховається на дно підсвідомого. Людину, що здатна на таку жорстокість, народна мораль назвала б потворою й опирем, а в образі вбивці, що п'є кров своїх жертв із золотої чаші, вгадується образ безпощадного тирана, легендарного графа Дракули чи самого Диявола.

З рухом сюжету роману відбувається не лише фізичне дорослішання, а й становлення головного героя як особистості, в той час як відьми з трилогії Ф. Пуллмана постають перед нам вже сформованими особистостями, і еволюція персонажів майже не відбувається (не забуваймо, „Темні матерії” – це дитяча книга, багато в чому подібна до казки). Надприродна сила головного героя дозволяє йому жити декілька сотень років, проте вона ж стає справжнім тягарем, прирікаючи його на самотність. Однак Слуга з Добромиля відмовляється від помсти вбивцям своєї матері, пробачаючи людям їх слабкість та страх перед невідомим. За своєю природою істота потойбічна, він сповідує християнські цінності.

Інший образ надприродної істоти репрезентує британський письменник Філіп Пуллман. Його дитяча фантастична трилогія „Темні матерії” включає в себе три романи „Північне сяйво”, „Магічний ніж” та „Янтарне скло”. Саме в них автор виводить переосмислені фольклорні образи відьом.

Архетип відьми неодноразово використовувався художниками слова в своїх творах, проте ніколи не втрачав свого органічного зв'язку з фольклорним першоджерелом.

В образі української відьми злилися початки добра і зла. Їх нескінченна боротьба символізує ідею дуалізму. „І хоч світлі наміри змальовуються не так яскраво, як протилежні їм темні, однак і в цьому відгомні старовинних вірувань знаходимо в основі вічну ідеальну правду: перемогу світла над п'тьмою скрізь, де розповідь не обмежується

повідомленням якогось епізоду боротьби, а передає весь її хід” [3, с. 432]. У міфологічних уявленнях середньовічної Західної Європи зустрічаємо подібні дуальні погляди на природу відьми. Згідно зі словником Є. Мелетинського, відьми – носії магічного знання. Вони „наділялися здібностями впливати на природу та людину та здійснювати надприродні вчинки – ставати невидимими, літати, викликати хвороби, проходити крізь зачинені двері” [4, с. 243]. Василь Скуратівський у своїй книзі „Русалії” також тлумачить образ відьми, наголошуючи на тому, що є „навчені”, а є „родимі” [1, с. 170] відьми. Родимі успадковують свій дар від родичів, тоді як навчені свідомо заключають договір з потойбічними силами або йдуть у навчання до старої відьми. В. Скуратівський пояснює, що образ відьми часто змішується з образом чарівниці, проте їх слід диференціювати: „якщо чарівниці можуть не лишень наврочувати, але й відворюжувати злих духів, то відьми – тільки лиходіяти” [1, с. 172]. Цікавим також є те, що відьмам в деяких повір’ях приписувалися схожі з опирями властивості: „після смерті навчені відьми, як і упирі, можуть вилізати з домовини й чинити всілякі кривди тим, на кого мають озлобу (згадаймо „Вія” М. Гоголя). Щоби цього не сталося, варто віко домовини прибити осиковими кілочками” [1, с. 171].

Розбіжності у фольклорних образах різних народів незначні, проте незмінною є та частина вірувань, яка приписує відьмам причетність до певного таємного знання, що й виокремлює їх. Отже, образи відьом у трилогії Ф. Пуллмана виявляють тісний зв’язок з фольклорною традицією, тому можуть бути розглянуті з позиції міфопоетики як архетипні.

Авторська інтерпретація образу відьми у Ф. Пуллмана цікава ще й тим, що автор відмовляється від негативного забарвлення міфологеми відьми, віддаючи перевагу нейтральним барвам: відьми Ф. Пуллмана часто не виявляють цікавості до людського життя, надаючи перевагу відстороненості та навіть самотності, проте в потрібний момент вони самовіддано допомагають людям в їх боротьбі за існування.

Відповідно до фольклорної традиції, відьми Ф. Пуллмана можуть літати, проте використовують для польотів гілки небесної сосни (в цьому образі легко вгадати український фольклорний образ, описаний І. Нечуєм-Левицьким [5, с. 41] або ж В. Скуратівським [1, с. 172], та численні образи західноєвропейських легенд). Відьми живуть кланами, на чолі яких стоять старійшини. Серед кланів немає згоди, тому вони часто ворогують один з одним. Філіп Пуллман зосереджується на змалюванні одного клану, який очолює відьма на ім’я Серафіна Пеккала. Саме вона повідомляє більшість інформації про життя та побут відьом.

Ф. Пуллман описує відьом як надзвичайних красунь, так про поводитирку племені відьом автор пише: „Вона була юна, ясноволоса, з яскравими зеленими очима, вбрана, які всі відьми, у стрічки з чорного шовку, але на ній не було ні шуби, ні каптура, ні рукавиць. Здавалося, вона не відчувала холоду. На її голові був простий вінок з маленьких

червоних квітів. Вона сиділа на своїй гілці з небесної сосни, ніби на бойовому коні” [6, с. 303].

Наслідуючи фольклорні традиції, Філіп Пуллман також наголошує на долученні відьом до таємного знання: „вони живуть у тих місцях, де завіса між світами дуже тонка, і вони чули вічні голоси час від часу, голоси тих створінь, які мандрують між світами” [6, с. 176]. Утаємниченість, відокремлення від усього світу змушує людей остерігатися, а іноді й боятися відьом. Однак варто зазначити, що традиція наділяти відьом навичками лікування також згадується у Пуллмана. Відьми готують лікарські настоянки, розбираються в цілющих властивостях трав та іноді допомагають людям. Разом з тим, відмежування від світу чоловіків та яскраво виражена войовничість наближає персонажів британського письменника до міфічних амазонок. Найбільш сильно ця фанатична войовничість проявляється в образі юної відьми Юти Камайнен, яка безжалісно вбиває чоловіка, якого кохала і який її зрадив. Пристрасність, що іноді заглушає голос розуму, ще більше зближує відьом з силою природної стихії.

Подібно до героя Г. Пагутяк, який є самовідданим захисником рідного краю, відьми Ф. Пуллмана стають на захист світової гармонії. Але якщо Слуга з Добромила має одного конкретного ворога, відьмам доводиться битися з декількома різними супротивниками.

Як і в романі Галини Пагутяк, в трилогії Філіпа Пуллмана тема самотності стає провідною в зображенні світоглядної концепції персонажів. Відьми в Пуллмана здатні жити дуже довго, виглядаючи при цьому молодими. Так, головна героїня Ліра, дізнавшись про це, розуміє весь трагізм кохання між чоловіком та жінкою-відьмою: „Він старішав, він був старий хворий чоловік, а вона буде молодою цілу вічність” [6, с. 303].

Забарвлені кольорами трагізму й наслідки таких союзів: дівчинка, народжена від шлюбу відьми та людини може стати відьмою, проте хлопчик буде людиною, тому проживе набагато менше за матір і помре на очах у матері. Саме тому мотив кохання (романтичний на перший погляд) у Пуллмана переплітається з мотивом самотності, болю та швидкоплинності людського життя. Автор ілюструє ці філософські сентенції за допомогою яскравого порівняння, вкладеного в уста відьми Серафіни Пеккали: „Чоловіки пролітають перед нашими очима, немов метелики, створіння, які живуть лише один недовгий сезон” [6, с. 314].

У цьому і виявляється одвічна особиста трагедія самовідданих захисниць миру.

Як і Галина Пагутяк, Філіп Пуллман вдається до створення авторської міфології. У відьом є своє верховне божество – відьма-матір Ямбі-Акка, богиня смерті. Вона є втіленням усіх поколінь відьом, своєрідною хранителькою історичної пам'яті. Тому можна сказати, що герої обох творів виступають не лише оборонцями своєї землі та світового порядку, а й пам'яті предків, без якої цей порядок неможливий.

На основі цього ми переконуємося в тому, що репрезентовані образи надприродних істот у романі Г. Пагутяк та трилогії Ф. Пуллмана хоч і належать до різних літератур, але використання архетипів та міфологічних образів робить їх подібними. Жіночі образи Філіпа Пуллмана, втілені через міфологему відьми, утримують свій зв'язок з фольклорною основою, проте не позбавлені авторської інтерпретації. Образ дампіра в Галини Пагутяк також має фольклорне підґрунтя, але вирізняється оригінальністю потрактування. Об'єднані мотивом самотності та протистояння злим силам, ці персонажі порушують проблему відповідальності за свої вчинки та репрезентують нестандартне потрактування образів потойбічних істот, які, не зважаючи на свою „темну” сутність, є носіями християнських цінностей. Тому подальшу розробку теми вбачаємо в більш ґрунтовному аналізі міфопоетичних мотивів романів з ширшим залученням фольклорного матеріалу.

#### **Список використаної літератури**

**1. Скуратівський В.** Русалії / В. Скуратівський – К. : Довіра, 1996. – 734 с. **2. Пагутяк Г.** Слуга з Добромиля : [роман] / Г. Пагутяк – К. : Дуліби, 2006. – 336 с. **3. Дяченко Ю. П.** Українці : народні вірування, повір'я, демонологія / Ю. П. Дяченко – К., 1992. – 502 с. **4. Мифологический** словарь / ред. совет: Е. М. Мелетинский, С. С. Аверинцев, В. В. Иванов. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – 672 с. **5. Нечуй-Левицький І.** Світогляд українського народу. (Ескіз української міфології) / І. Нечуй-Левицький – К., 1992. – 144 с. **6. Пуллман Ф.** Північне сяйво : [роман] / Ф. Пуллман – Харків : Книжковий клуб „Клуб сімейного дозвілля”, 2007. – 400 с.

#### **Фетісова О. С. Міфопоетика образів надприродних істот у романі Галини Пагутяк „Слуга з Добромиля” та трилогії Філіпа Пуллмана „Темні Матерії”**

Стаття присвячена дослідженню образів надприродних істот з роману Галини Пагутяк „Слуга з Добромиля” та фантастичної трилогії Філіпа Пуллмана „Темні матерії”. Образи опирів та дампіра, репрезентовані Г. Пагутяк та відьом, представлені Ф. Пуллманом, були створені на фольклорній основі, переосмислені авторами та несуть у собі низку спільних мотивів.

*Ключові слова:* міфопоетика, архетип, міфотворчість, опир, дампір, відьма, художній образ.

#### **Фетісова Е. С. Мифопоэтика образов сверхъестественных существ в романе Галины Пагутяк „Слуга из Добромиля” та трилогии Филиппа Пуллмана „Тёмные начала”**

Статья посвящена исследованию образов сверхъестественных существ из романа Галины Пагутяк „Слуга из Добромиля” и фантастической трилогии Филиппа Пуллмана „Темные начала”. Образы



упырей и дампира, представленные Г. Пагутяк и ведьм, представленные Ф. Пуллманом, были созданы на фольклорной основе, переосмыслены авторами и несут в себе ряд сходных мотивов.

*Ключевые слова:* мифопоэтика, архетип, мифотворчество, упырь, дампир, ведьма, художественный образ.

**Fetisova O. S. Mythopoeics of supernatural beings characters in the novel „The servant from Dobromyl” by Galyna Pagutjak and trilogy „Dark matters” by Philip Pullman**

The paper concentrates on research of characters of supernatural beings in the novel „The Servant from Dobromil” by Galina Pagutjak and fantastic trilogy „His Dark Materials” by Philip Pullman. Characters of vampires and the dampire presented by G. Pagutjak, and characters of witches shown by Ph. Pullman were created on a folklore base, then they were reinterpreted by authors. They contain a series of similar motives.

*Key words:* mythopoeics, archetyp, creation of mythes, vampire, dhampire, witch, artistic type.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 – 2.09 + 929 Ірванець

**Н. М. Філоненко**

**П’ЕСА О. ІРВАНЦЯ „KŁAMCZUCH Z PLACU LITEWSKIEGO (БРЕХУН З ЛИТОВСЬКОЇ ПЛОЩІ)”: ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Імагологія – порівняно молода, але надзвичайно популярна галузь компаративістики, інтерес до якої посилюється із розвитком постколоніальних студій і антиглобалізаційного руху. Ключовою проблемою досліджень імагології є проблема рецепції образу Іншого, дискурс, який відбувається між рецепцією Іншого та самоусвідомленням Я. Окрему галузь дослідження в межах імагології становить літературна рецепція інших національних культур, зокрема етнічних образів.

Осмилення образів Я та Іншого виникає ще в міфологічні часи й відтоді залишається в полі інтересів і письменників, і науковців як засіб пізнання не лише Чужого, але й Себе. Проблему рецепції іншого порушено в працях багатьох зарубіжних й українських дослідників,

зокрема М. Беллера, Г. Касьянова, Ю. Крістєвої, Ж. Лакана, Дж. Лірсена, Д. Наливайка, В. Хорева, Н. Шляхової та ін.

Матеріалом нашого дослідження стала п'єса відомого сучасного українського поета, прозаїка, драматурга Олександра Ірванця „Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)”. Останнім часом в українському літературознавстві посилюється інтерес до драматургії. Не залишилася поза увагою дослідників і творчість О. Ірванця. До неї зверталися О. Бондарєва, досліджуючи міфопоетику й генологію сучасної драми [1], Т. Вірченко, розглядаючи типологію та еволюцію драматургічних художніх конфліктів [2], О. Когут, вивчаючи архетипні сюжети й образи в драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття [3], проте імагологічний аспект поки що не ставав об'єктом наукової рецепції. Мета нашої розвідки – розглянути літературні етнообрази п'єси як засоби національної саморефлексії. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: розгляд етнообразів українця, поляка, росіянина, введених у творі; аналіз особливостей образотворення в п'єсі; визначення художніх і композиційних функцій даних етнообразів.

Науково-методологічну основу статті склали літературна етноімагологія та постколоніальна критика.

У цілому драматургічні твори О. Ірванця (а це сім п'єс, написаних протягом 1992 – 2012 років) мають виразну соціально-політичну проблематику і створені на матеріалі сучасної української дійсності й особистого досвіду автора. Однією з провідних у доробку О. Ірванця (і не лише драматургічному) є проблема національної та громадянської свідомості, яку письменник розкриває з позицій постколоніального світогляду.

На перший план у п'єсі „Брехун з Литовської площі” винесено проблему економічної й духовної кризи в Україні на початку 1990-х років, хоча події, зображені у творі, відбуваються у Любліні. Героїня – Вона, Оксана, мешканка промислового регіону України (м. Дніпродзержинська), колишня вчителька російської мови та літератури (вибір спеціальності, очевидно, був не випадковим, а обґрунтовувався престижністю й певними перевагами) – представляє зрусифіковану частину населення нашої країни. Аби прогодувати родину (матір-пенсіонерку й сина-школяра) у часи здобуття Україною незалежності, возить до Польщі товари на продаж. Він, Юрій, – національно свідомий українець, мешканець Західної України, можливо, письменник. Уже декілька місяців він нелегально перебуває в Польщі й, за його словами, перебивається на виплати по безробіттю. На перший погляд, соціальна проблема безробіття й проблема національної свідомості у творі не перетинаються й розвиваються автономно, але читач / глядач розуміє, що вирішення першої неможливе без розв'язання другої. Як бачимо, у творі введено образи двох варіантів етнокультурного Я українців, лише один із яких є автообразом – це образ

Юрка, із яким і ототожнює себе автор. Образ Оксани у творі є гетерообразом, оскільки для автора є Іншим, Чужим, із яким він себе не ідентифікує. Таким чином, із порушеної проблеми національної свідомості випливає ще одна – непорозуміння між громадянами однієї країни, національна роз'єднаність.

На проблемі взаєморозуміння, але в першу чергу в лінгвістичному сенсі, наголошує й Оксана. Точніше вона звертає увагу на питання мовної освіти як шляху до уникнення міжнаціонального непорозуміння. Абсолютним утіленням Чужого для неї стали китайці. Етнообраз цього народу в інтерпретації Оксани побудований на поширеному стереотипі, який суттєво відрізняється від дійсності, про що героїня дізнається від випадкового попутчика – аспіранта інституту сходознавства.

Інші гетерообрази, поляка й росіянина, виконують у п'єсі допоміжну роль, оскільки конфлікт не пов'язаний з рецепцією представників інших народів і країн і розгортається між представниками не різних національностей, а однієї. І цей конфлікт полягає в непорозумінні між громадянами однієї країни, у першу чергу, стосовно політичних змін, які в ній відбуваються. Це конфлікт менталітетів, але не східноукраїнського й західноукраїнського, як це проінтерпретували деякі журналісти [4, с. 15], а тоталітарного й демократичного.

Як справедливо зазначають автори підручника „Порівняльне літературознавство”, „за своєю структурою літературний етнообраз є деталлю, яка використовується для репрезентації всієї нації” [5, с. 352]. Особливістю зображення етнообразів у п'єсі О. Ірванця є неповнота, певний схематизм, стереотипність, можливо, упередженість, що не дозволяє ототожнювати їх з усією етногрупою. Таким чином, у творі виведені не так національні образи українця, поляка, росіянина, як різних менталітетів, світоглядів, культур: європейського демократичного (його представляє польський поліціант), європейсько-демократично налаштованого (українець Юрко) й тоталітарного (Оксана й російський крутелик).

Соціообраз поліціанта репрезентує наше уявлення про представника європейських органів правопорядку, який суттєво відрізняється від, скажімо, вітчизняного чи американського. Так, люблінському поліціантові притаманні гречність, високий рівень інтелектуального й культурного розвитку (володіє кількома мовами, обізнаний з творчістю А. Міцкевича, цитує Ф. Шіллера), толерантність (під час спілкування з російськомовною Оксаною добирає більш зрозумілу для неї лексику).

При створенні соціообразу російського крутелика О. Ірванець використовує візуальний і ментальний стереотип: „в малиновому піджаку, під яким порівняно чиста й свіжа футболка „Nike”, на шиї в нього масивний золотий ланцюг, на ногах має кросівки” [6, с. 83]; мовлення насичене вульгаризмами, словами „типа”, „сестрѐнка”, „клѐво”; не наділений особливими інтелектуальними здібностями

(„– <...> Гофман! Ернст Теодор і Амадей! – Так их шо, типа трое было?” [6, с. 87]). Але при цьому він має виразні імперські погляди („Россия – такая страна, что со всеми в мире граничит. Нет на всём глобусе такой страны, с которой бы Россия не граничила!” [6, с. 88]) і романтичне світовідчуття („Тоска по родине! Как её... нос-таль-ги-я!.. Клёвое чувство! Его только за пределами родины и можно ощутить!” [6, с. 89]).

Отже, образи й поліціянта, і крутелика не надто правдоподібні й позначені виразним авторським ставленням: відчувається, що О. Ірванець симпатизує європейській Польщі й критично-іронічно ставиться до Росії.

Фінал п'єси залишається відкритим. І значною мірою тому, що автор „не сформулював” конфлікт, не виніс його на поверхню. „Брехун з Литовської площі” – це драма-дискусія в стилі Г. Ібсена. Драматург подає лише замальовку із сучасної дійсності, змушуючи читача / глядача замислитися над нею, самостійно поставити питання й дати на них відповідь. Але суттєвою відмінністю п'єси О. Ірванця від європейської „нової драми” зламу ХІХ – ХХ століть є відсутність „героя” – дійової особи, яка переосмислює власне життя й сприйняття дійсності. Ані Юрко, ані Оксана не змінюють своїх поглядів щодо громадсько-політичної ситуації на батьківщині, бо не намагаються вплинути один на одного. Більше того, лише Оксана артикулює їх: „І непогано ж було, і заробитивала порядочно. <...> А потом ета началась... перестройка, демократизация... <...> Это ж всё от вас, пан, с Польши началось! <...> Еті ж демократи к власті попріходілі, всякіє пісателі, поети бившіє... Потом еті, несогласніє бившіє, которіє по тюрьмам сіделі раньше... <...> Ой, да еті українці, там, на Западной, оні токо і мечтают, штоб к вам тут, к Польше присоединітца” [6, с. 72 – 73] і под. Юрко ж висловлює свою незгоду з її поглядами тим, що приховує власне громадянство й спілкується з жінкою польською мовою, таким чином дистанціюючись від неї, заперечуючи сам факт приналежності до однієї держави, а завдяки лінгвістичній перевазі перебирає на себе й статус господаря. Тож не випадково автор не дає імен своїм персонажам (ми дізнаємося їх лише майже наприкінці твору з розмови самих центральних персонажів, після чого ними (іменами) знову не користуються), а називає їх Вона, Він, Поліціант, Крутелик – це узагальнені образи-типи, побудовані на основі загальновідомих стереотипів.

Неоднозначною є й назва п'єси. На перший погляд, брехуном є Юрій, якій видає себе за поляка. Але чи не оманом є незалежність України, якщо ті, хто „всю предидущую жизнь прославляли, <...> теперь вдруг тоже несогласніє стали” [6, с. 73]? І над цим питанням О. Ірванець пропонує замислитися нам.

Цікавою є історія перекладів і постановок цієї п'єси, адже вона написана трьома мовами: українською (ремарки й декілька реплік Юрка), польською (репліки Юрка та поліціянта), російською (репліки Оксани та крутелика). Попри таку мовну поліфонічність твір перекладено

німецькою (автор перекладу А.-Г. Горбач) і вперше поставлено на сцені Штутгартського театру А. Крітенком (1994 р.) із використанням української, російської, англійської та польської лексики. Лапідарність авторських ремарок щодо образів-дійових осіб, їхній нарисовий характер відкривають перед режисерами безмежне поле для інтерпретацій. Так, у німецькій версії „Брехуна” Юрій стає вуличним музикантом-акордеоністом, а крутелик отримує ім'я Гриша [7, с. 10]. Театральне втілення п'єси свідчить не так про актуальність порушеної проблематики, як про її драматургічне новаторство й експериментальний характер, а отже окреслює перспективи подальших досліджень.

### **Список використаної літератури**

**1. Бондарева О. Є.** Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: [монографія] / О. Є. Бондарева. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с. **2. Вірченко Т. І.** Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: [монографія] / Тетяна Ігорівна Вірченко; ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 336 с. **3. Когут О.** Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997 – 2007 рр.): [монографія] / Оксана Когут. – Рівне: НУВГП, 2010. – 440 с. **4. Раскіна О.** Зустріч менталітетів / Олена Раскіна // Дзеркало тижня. – 2001. – 3 листопада. – С. 15. **5. Будний В., Ільницький М.** Порівняльне літературознавство: [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с. **6. Ірванець О.** Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі) / Олександр Ірванець. П'ять п'єс. – К.: Смолоскип, 2002. – С. 67 – 89. **7. Мізерний А.** Приїзд інтернаціонального „брехуна” / Анатолій Мізерний // „ОГО”. – 2001. – № 14 (6 квітня). – С. 10.

### **Філоненко Н. М. П'єса О. Ірванця „Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)”: імагологічний аспект**

Імагологія – галузь компаративістики, яка досліджує рецепцію образів Іншого й Себе, у тому числі й національних образів (етноімагологія). Її популярність у сучасному вітчизняному літературознавстві пов'язана з потребою осмислення й переосмислення української літератури з позицій постколоніальних студій. Тож нашу статтю присвячено дослідженню літературних етнообразів п'єси О. Ірванця „Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)” як засобів національної саморефлексії.

*Ключові слова:* п'єса, драма-дискусія, імагологія, етнообраз, соціообраз, автообраз, гетерообраз, менталітет, стереотип.

**Филоненко Н. М. Пьеса А. Ирванца „Kłamczuch z placu Litewskiego (Лжец из Литовской площади)”: имагологический аспект**

Имагология – раздел компаративистики, который изучает рецепцию образов Другого и Себя, в том числе и национальных образов (этноимагология). Ее популярность в современном отечественном литературоведении обусловлена необходимостью осмысления и переосмысления украинской литературы с позиций постколониальных исследований. Наша статья посвящена изучению литературных этнообразов пьесы А. Ирванца „Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)” как средства национальной саморефлексии.

*Ключевые слова:* пьеса, драма-дискуссия, имагология, этнообраз, социообраз, автообраз, гетерообраз, менталитет, стереотип.

**Filonenko N. M. O. Irvanets' play „Kłamczuch z placu Litewskiego (Liar from Litovska square)”: imagological aspect**

Imagology is the branch of comparative research which studies perception of images of Different and Self, including also national images (ethnic imagology). Its popularity in the literature studies in our country is connected with the necessity of consideration and reconsideration of the Ukrainian literature from the positions of post-colonial studies. Our article deals with the studies of literature ethnical images of O. Irvanets' play „Kłamczuch z placu Litewskiego (Liar from Litovska square)” as the mean of national self-reflection.

*Key words:* play, drama-discussion, imagology, ethnical image, social image, self-image, heteroimage, mentality, stereotype.

Стаття надійшла до редакції 19.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2 Г – 31.091

**В. Ф. Шевченко, М. В. Білик**

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР РОМАНУ Ю. ГУДЗЯ „НЕ-МИ”**

Ю. Гудзь – непересічне явище в українській літературі, творчість якого через свої елітарність та герметизм і сьогодні є майже невідомою для широкого читацького загалу. Здебільшого вона лишається поза увагою дослідників, коли йдеться про її екзистенційний вимір.

Статті про Ю. Гудзя О. Левченка, Т. Пишнюк, Г. Цимбалюка, Р. Здорика, Л. Гудзь, О. Сопронюка, О. Веремій та інших дослідників

почали з'являтися переважно по трагічній загибелі письменника у 2002 році та здебільшого стосуються особистості митця. Літературознавче опрацювання його творчості надалі лишається мало розробленим, серед літературознавчих праць, що стосуються творчості Ю. Гудзя, можна назвати лише поодинокі статті В. Даниленка, В. Сасовської, М. Скалицької. Особливо цінним видається доробок Н. Зборовської, яка розглянула екзистенційні засади його творчості, застосувавши психометафізичний підхід у статтях „Юрко Гудзь (психометафізичний портрет)” та „Юрко Гудзь як істинна українська метафізична харизма”.

Потребою розвитку й поглиблення літературознавчих та філософських студій за творчістю Ю. Гудзя й зумовлена актуальність поданого дослідження, предметом якого став екзистенційний вимір у романі „Не-Ми”, виданому посмертно в книзі „Барикади на Хресті”.

Роман „Не-Ми” – це глибоко інтимний через свою оголену, неприховану автобіографічність твір, що узагальнює й підсумовує все, написане автором раніше, оскільки його художню тканину формують, окрім усього іншого, ремінісценції на власні твори Ю. Гудзя, безпосередні фрагменти записів щоденника та листи до рідних і близьких.

Ключовим ліричним героєм твору є сорокарічний письменник Оксентій Вава, що пише роман під назвою „Ходіння замерзлими водами”. І, хоч він поданий оповідачем як нібито давній приятель, з контексту можна зі значною вірогідністю припустити, що насправді Вава – це Ю. Гудзь, який „отілеснює” у вигляді персонажа власні світовідчуття. Такої ж думки В. Даниленко, який вказує: „головний герой роману – сам Юрко Гудзь і його рефлексії” [2, с. 49]. Отже, слід вважати, Оксентій – це сам автор, а „Ходіння замерзлими водами” – фактично, роман „Не-Ми” всередині себе самого.

Видається, що прізвище ліричного героя є не випадковим. Семантика слова „вава” може бути потрактована як вказівка на екзистенційну „рану” Оксентія, вона підкреслює драматизм його екзистенційного переживання „буття у світі”. Цей екзистенціаль пов'язаний із відчуттям тривоги: „...якась незрозуміла жалість до життя – ще змалку (і часто-густо пізніше) проймала його наскрізь, приймала, не відпускала, ставала впоперек особистого існування” [1, с. 50]. Намагаючись відповісти собі на питання, звідки в нього виникла ця жалість, Оксентій пригадує момент із дитинства про поїздку ще дошкільням із батьком до Звягеля, де на вході до ринку сиділи двоє жебраків (чоловік і жінка), яких він побачив „зовсім по-іншому, ніби крізь стіну часу, побачив їх малими дітьми, поруч своїх батьків, ...біля людей, що захищали їх, як могли, від лихого ока чужого світу, захищали своєю ще не змертвою в зусиллях нелюдського виживання любов'ю, своїм бажанням зберегти, не віддати їх немилосердній силі” [1, с. 50]. Для малого Вави ця міжчасова „мандрівка” стала справжнім

одкровенням людської закинутості в немилосердний світ, і він, уявив себе, „такого ж обдертого і старого, з простягнутою до похмурих людей рукою” [1, с. 50], після чого до нього прийшло „найперше недитяче переживання спільної людської незахищеності в цьому світі...” [1, с. 50]. Відтак, у баченні ліричного суб’єкта життя постає як певна ворожа, чужа сила, що полює на любов і поступово виснажує душу, – і чим далі від метафізичного простору дитинства, тим відчутнішою вона стає, тим гостріше стає відчуття страху перед власною самотністю і незахищеністю в цьому світі.

Ще одним героєм-маргіналом у романі „Не-Ми” є Лук’ян Зазимко, з яким оповідач знайомиться в психлікарні. Як зазначає Н. Зборовська, „Юрко був одним із перших, хто ввів у порубіжну літературу метафізику божевілья як незвичайний досвід знання” [5, с. 11]. Такий феномен, як божевілья, належить до явищ, які „глибинно зв’язані з підсвідомим, прихованим знанням, з виявленням іншого бачення, іншого розуму”. Цей персонаж для Ю. Гудзя є незамінним у тому сенсі, що допомагає йому в „зміні оптики бачення речей” [3, с. 145]. Як можна здогадатися, Лук’ян, як і Оксентій Вава – це прототипи автора, котрий з їхньою допомогою ставить себе в різні „межові” ситуації – письменницької діяльності (за О. Забужко „література є діяльність погранична, чи „межова”) та стану божевілья, аби отримати досвід наближення до „іншого”, трансцендентного. Цікавим є і дібраний автором варіант прізвища Лук’яна – Зазимко (тобто, „за зимою”), оскільки у творчості Ю. Гудзя зима є символічним часопростором переходу між поцейбічним і потойбічним – власне, виходом до трансцендентного.

У Лук’яна є кохана жінка, до якої він пише листи, які так і не надсилає, – Йоля (скорочене від Юланта), „в якій усі, хто близько знав Юрка Гудзя, безпомилково впізнають одне з його давніх захоплень – поетесу Тетяну з містечка на Житомирщині” [2, с. 49]. Це можна вважати ще одним підтвердженням легітимності версії про те, що Лук’ян – так само, як і Оксентій, – постать самого автора в новій варіації.

Через образ Лук’яна і Йолі, через зображення їхніх стосунків, Ю. Гудзь розкриває у творі екзистенційний концепт любові – чи не найважливіший і найвищий вияв буття людини. І, як вважає Н. Зборовська, таке зображення найпотаємнішого еротичного бажання в поетиці божевілья є вмотивованим і природним, оскільки „на тлі прагматичного часу глибинна любов чоловіка до жінки провокує божевільний стан, бо є найсуттєвішою формою бунту супроти щоденної нечутливості світу” [5, с. 11].

Стосунки Лук’яна і Йолі зображено як екзистенційну втечу від неживого світу в простір буття (буття разом), яким є ситуація переживання екзистенціалу любові: „То була окрема повість про їхнє таємне життя, ...про відчужене існування довкола них засипаного снігом районного містечка, про те, як з’явилося в них відчуття, що вони – змовники проти цілого світу, зимового й ворожого до них, вигнанців



грішників з весняно-теплого раю, що марно і відчайдушно намагаються повернути втрачену нероздільність, віднайти зруйновану єдність душі й тіла, хоча б на мить здобути можливість болючого і ніжного злиття” [1, с. 33 – 34].

Лише переживаючи любов ліричний герой має змогу врятуватися від ворожого світу, від власної відчуженості в ньому – повернутися до самого себе. Свою цілісність він віднаходить у душевному і тілесному злитті з коханою. У цьому злитті він здійснює спробу розібратися „з неприкаяністю тіла, з найважливішим і найостаннішим складником того тіла – текстом” [5, с. 11]. Саме з відчуття цієї тілесної неприкаяності у творі формується „власне чоловіча еротична метафізика” [5, с. 11].

Тілесне злиття для ліричного героя є також формою проникнення в трансцендентне, потойбічне, що пов’язується із підсвідомим бажанням народитися удруге: „Але як мені бути з повсякчасною невлаштованістю мого тіла, що звикло до тебе, до твого лона?.. Звідки цей відчай щоденних і щонічних повернень? Ти сміялася з тих намагань: „що це вас, чоловіків, усіх так тягне туди? Дурненький, вдруге народжуватись треба духом, а не там. Зрозумій це, бо пропадеш... і сховище тобі не допоможе...” [1, с. 31]. Йоля дає Лук’янові усвідомлення справжнього екзистенційного народження – народження духом, яке здійснюється в площині духовній.

Загалом, для ліричного героя є характерним трансцендентне переживання еротичного досвіду, який можна назвати „високим Еросом” [4, с. 239]. Для прикладу, сцена тілесного злиття героїв зображена через асоціювання із розгойдуванням церковних дзвонів. Тобто, воно мислиться в площині божественного, сакрального: „Ось так притулитися й здивуватися, як повторює кожен вигин, кожную впадину чужого тіла його власна, знетямлена досвідом виживання плоть, як відлунює в ній далека присутність чогось зруйнованого, не збереженого всіма зусиллями хворої пам’яті – там... Щось обривається в ньому, падає і летить одночасно в двох протилежних напрямках їхнє соборне тіло, хтось розгойдує на його поверхні важкі, наповнені згустками нерозбавленого блаженства дзвони... Маленькі й меткі прочани, розбуджені молитовним шалом живчики поспішають ще вдосвіта причаститися зовсім іншого часопростору, не роз’єданого на т у т і т а м , і вже несила стримати перед зачиною брамою оте зворохоблене кишло... Білий спалах перед очима, і світ, перетворений на світло, враз повертається до самого себе...” [1, с. 55]. Тілесний досвід пов’язаний з „випаданням” зі світу, з перетином його межі на дорозі до світла як божественного символічного часопростору, з єдністю, яку відчувають герої, проникаючи углиб трансцендентного. Перебуваючи поруч із Йолею, Лук’ян відчуває ніжність, яка дарує йому можливість буття-собою. Він торкається своєю щогою її волосся, „поволі повертаючись до самого себе...” [1, с. 42].

Цікаво, що сприйняття істинного буття, буття-собою Лук’ян відчуває як таке, що можливе лише в просторі минулого, ще не

зіпсованого „знеживленим” буттям у жорстокому світі. Відтак, у творчості Ю. Гудзя екзистенційне прямування ліричного героя скероване назад, в автентичне буття, яким письменникові видається його дитинство поруч із людьми, які його любили. Це стосується і лінії кохання, завдяки якому ліричний герой наближається до своїх витоків, долаючи „води багатолітнього забуття” того „втраченого раю”: „...Вони вже нічого не чули, пригорнувшись міцно одне до одного, плили крізь темні води чужого (власного) забуття, а течія напівдитаєчих уповільнених сновидінь відносила їх чимраз далі, звільняла від пережитого страху, несла їх геть од чорно-білого, наповненого рогатими примарами райцентру, від скрипучої контори найостанніших ритуалів, все далі, далі, але не до гирла, а мало те бути, а навпаки – ближче до витoku свого...” [1, с. 34].

У Лук’яна є внутрішнє відчуття, що він знав Йолю вже давно, ще до зустрічі в цьому житті і світі, підтвердженням чому стає сон, у якому йому сняться справжні (у іншому, метафізичному часопросторі) їхні імена – Люка і Марія: „Я – Люка, я любив Марію” [1, с. 37] (таке називання коханої може бути і способом сакралізації, коли кохана мислиться для ліричного героя як образ Богоматері). Він усвідомлює безперервну тяглість їхніх перероджень і зустрічей і, зазираючи в простір майбутнього, припускає: „Може, вони, ці імена, ще тільки належатимуть нам колись, – там, де для нас лиш готується перша зустріч...” [1, с. 37].

Відтак, екзистенціал любові протиставляється у творчості Ю. Гудзя усім іншим – екзистенційним концептам туги, самотності, відчаю, страху, оскільки своєю життєствердною силою він протистоїть ворожому світові і людській відчуженості в ньому. Саме любов мислиться ліричним героєм роману як екзистенціал, що дарує людині можливість знайти себе, стати собою.

У романі особистісне тісно й органічно переплітається із національним. Зокрема, національна лінія у творі вибудовується за рахунок деконструювання радянського міфу – тоталітарного й імперського за своєю суттю, а радянська влада у фантазмагоричних візіях ліричного героя набуває демонологізованих рис.

Як слушно вказує Н. Зборовська, велика місія і заслуга Ю. Гудзя полягає в тому, що в його творчості „вперше гостро зазвучала метафізика села і міста як онтологічна українська проблематика” [1, с. 12]. Особливу увагу автор зосереджує на цілеспрямованій радянській кампанії щодо виродження українського села як осердя українського простору: „...І якби не свідоме винищення селян радянською владою, не тотальне перетворення залишених в живих хліборобів на рабів шматка чорного колгоспного хліба, ми вже давно мали не тільки Село – як осердя національної душі, але й повнокровне тіло українського Міста... Ось саме цього окупаційна влада боялася найбільше. Тому – така страшна різанина свідомої людности, такий, скерований московськими (й заповідливо реалізований тубільними) вождями, геноцид. Місто – російське, а село – для українства, як територія етнографічно-колгоспної

резервація” [1, с. 94]. Саме український селянин був реальною загрозою режимові, який ще у 1919 – 1920 рр. „відчував хижацьку сутність нової влади й боровся з нею як тільки міг... Скільки селянських республік повстало проти більшовиків на Сході й Півдні України!” [1, с. 95]. Відтак, подальше винищення села – фізичне й ментальне – було зумовлене величезною небезпекою, пов’язаною „з шаленим опором селянства, в якому ожив селянський дух, котре не бажає ніяких московських комуній” [1, с. 96].

Політика радянської влади щодо розщеплення українського простору на сільський (український і буцімто другорядний) та міський (русифікований – мовно і ментально – першорядний), переведення села в ментально резерваційну зону, тотальне нав’язування меншовартості була настільки успішною, що наслідки цих процесів і в незалежній Україні лишаються великими й незагоєними постколоніальними ранами. Відтак, у романі „Не-Ми” Ю. Гудзь диференціює Місто і Село як такі, що в постколоніальному вимірі постають сутнісно протилежними національно-ціннісними полюсами.

У романі національна травма розглядається крізь призму особистої екзистенційної драми самого автора, якого в дитинстві, разом із однокласником, як і багатьох інших однолітків по всій країні, „повезли вчитися – до чужих назавжди міст, од батьків, менших братів і сестер, од людей, у яких влада назавше вбила віру й довіру до рідних місць, – що тут, біля них, можуть і їхні діти жити... й не мучитись так, як вони...” [1, с. 108]. Лише в зрілому віці йому відкривається незвідана до того істина: „Тепер дивно і сумно – з самого себе: заради непрочитаних книжок і ненаписаних ще (тоді й тепер) власних „тихотворінь” я покинув людей, які любили мене, як ніхто в цьому світі – не за якісь мої чесноти чи заслуги, не за таємні здібності й потуги, а просто так, лиш за те, що я є в цьому світі...” [1, с. 99]. Ліричний суб’єкт відчуває тугу через втрату любові (любові безумовної) – власне, того метафізичного простору минулого, в якому його любили лише за одну лише його екзистенційну присутність у світі. І поглиблює цю тугу для головного героя те, що цей відхід був його власним вибором. Відтак, мотив провини є одним із ключових у романі „Не-Ми”.

Сам Ю. Гудзь працював здебільшого в Житомирі й Києві (про останній він згодом напише: „...душу мені повиїв” [1, с. 98]), лише зрідка, на свята, навідуючись до рідного села Немильні. Для нього столиця видавалася „сто-личною” (саме так автор визначав сутність мегаполісу), руйнівною для його автентичного буття. Так само відчуження від рідного селища, від органічного для себе буття, ліричний герой роману сприймає як тяжкий гріх, котрий він усвідомлює і спокутує. Він констатує своє переживання екзистенціалу зради, виносячи собі вирок: „А хто ж тоді був там за Юду? Ним і був саме ти...” [1, с. 109]. Подальша рефлексія дає змогу зрозуміти катастрофічні в баченні автора наслідки відчуження дітей і батьків: „До мене вперше так

гостро дійшло, чого саме позбавили ми наших батьків своєю багатолітньою відсутністю, віддаленістю міською – нашим унеможливленням для них побути на весіллі своїх дітей, поняньчитись з новонародженими...” [1, с. 109]. Ліричний герой згадує маму та її переживання цієї віддаленості: „з року в рік повільно згасала, щезала кудись (у прірву темних чобіт) її здатність радіти нашим приїздам...” [1, с. 109].

Роздумуючи над тим, чому „державне місто як могло боронилося від селянських напливів” [1, с. 110], Ю. Гудзь резюмує: „Місто вбачало у них загрозу своєму комфортно устаткованому, знеживленому впорядкованому існуванню” [1, с. 110 – 111]. Як бачимо, автор протиставляє село і місто як центри живого буття і „знеживленого існування”. Селян, своєю чергою, автор до певної міри сакралізує. Він називає їх „носіями селянського іконопису” [1, с. 80], констатує їхні священні націозберігаючу, і в умовах бездержавності – націотворчу функції. Селяни є невідірваними від свого родового коріння, родової пам’яті, а отже – їхнє буття є цілісним, справжнім, гармонійним щодо місця, де вони живуть, і природи, що їх оточує: „Міста, ці зрусифіковані осередки державної влади, оточував океан селянської стихії – непідконтрольний і непідвладний (у всіх своїх незбагнених проявах) нікому, окрім землі... й неба...” [1, с. 110].

Але саме живучи в місті, безпосередньо відчуваючи свою віддаленість від родового коріння, письменник (репрезентований голосом ліричного героя) помічає те, чого „не помічаємо, поки не вирвані долею з природного буттєвого середовища” [1, с. 32], – він усвідомлює свою ідентичність: „...Найбільше я вдячний містові за місце, де зміг усвідомити повною мірою – я житель села, тобто українець, відкраєність, окремішність, майже нелегальний стан серед міського люду – поруч з майже щоденними іспитами на виживання...” [1, с. 110]. Ліричний герой акцентує увагу на своїй маргінальності, пограничності, „нелегальності” стосовно російського міста – як громадянин і письменник. Зрештою, як вказує О. Забужко, „література є діяльність погранична, за самою своєю природою”, як і, власне, Україна самим своїм іменем мітить себе „тавром маргінальності: „Україна” – обтята (україна) територія, інакше – прикордоння. Межа” [1, с. 149 – 150]. Тож відчуття своєї маргінальності, фактично, дає можливість ліричному героєві відчувати власну ідентичність – людську, письменницьку і національну.

Ю. Гудзь, осмислюючи постколоніальну травму українського села як осердя пригнобленої „аристократично-демократичної культури” [5, с. 13] та усвідомлюючи все тотальнішу урбанізацію, підбиває невтішний підсумок-передбачення: „Українське село вже ніколи не матиме своєї (утопічної) держави, вимріяної степовими отаманами й філософами-мандрівниками... Найбільше, на що спроможна реальна міська держава (та, що була, й та, що є) – це перетворити вимираюче село

на резервацію етнографічних реліктів (за неможливістю тримати його як постійне джерело дешевої рабсили)” [1, с. 111]. Спричинена владним містом ізоляція села і перетворення його на музейний артефакт постає для автора катастрофічною. Попри те, в метафізичному сенсі село, на його думку, завжди буде вищим, бо в ньому збережено автентичне існування та співіснування з іншими людьми, природою, зрештою, із собою і Богом. В метафізичному сенсі село лишається для ліричного героя раєм – метапростором повернення до себе малого, до свого коріння, живих і мертвих родичів, усіх найближчих: „...Та як би там не було, як там не буде, тут для всіх (мертвих-живих – ще не зроджених, ще не зраджених) – ще для всіх залишається В И Р І Й . . .” [1, с. 111].

Отже, концепція творчості Ю. Гудзя є глибоко екзистенційною і, в той же час, глибоко національною за своєю суттю. Гармонійне існування для екзистенційного суб’єкта роману „Не-Ми” полягає в його невідірваності від свого родового коріння, в наявності вільного українського простору та сповідуванні любові як найвищої цінності людського буття.

#### **Список використаної літератури**

**1. Гудзь Ю.** Барикади на Хресті. Не-ми. Ісихія / Ю. Гудзь. – Тернопіль : Джура, 2009. – 284 с. **2. Даниленко В.** Романи „Не-ми” та „Ісихія” в літературній спадщині Юрка Гудзя / В. Даниленко // Слово і час. – 2011. – № 6. – С. 48 – 53. **3. Забужко О.** Дар маргінальності / О. Забужко // Березіль. – 2003. – № 3 – 4. – С. 144 – 155. **4. Забужко О.** Notre Dame d’Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К.: Факт, 2007. – 640 с. **5. Зборовська Н.** Юрко Гудзь (психометафізичний портрет) / Н. Зборовська // Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Не-ми. Ісихія. – Тернопіль : Джура, 2009. – С. 5 – 19. **6. Зборовська Н.** Юрко Гудзь як істинна українська метафізична харизма [Електронний ресурс] / Н. В. Зборовська. – Режим доступу : [http://ygoodz.blogspot.com/2009/02/blog-post\\_9126.html](http://ygoodz.blogspot.com/2009/02/blog-post_9126.html).

#### **Шевченко В. Ф., Білик М. В. Екзистенційний вимір роману Ю. Гудзя „Не-Ми”**

У статті розглянуто екзистенційну площину роману Ю. Гудзя „Не-Ми”, в якому письменник осмислює проблеми людської екзистенції, питання цілісності людського буття, вибудовуючи власну концепцію людського існування, вершиною якого постає екзистенціал любові, а умовою його гармонійності виступає цілісність роду і нації, в межах яких формується і перебуває екзистенційний суб’єкт.

*Ключові слова:* екзистенціал, екзистенційний суб’єкт, метапростір, трансцендентне, еротична метафізика.

**Шевченко В. Ф., Билык Н. В. Экзистенциальное измерение романа Ю. Гудзя „Не-Мы”**

В статье рассмотрена экзистенциальная плоскость романа Ю. Гудзя „Не-Мы”, в котором писатель осмысливает проблемы человеческой экзистенции, вопрос целостности человеческого бытия, выстраивая собственную концепцию человеческого существования, вершиной которого является экзистенциал любви, а условием его гармоничности выступает целостность рода и нации, в пределах которых формируется и находится экзистенциальный субъект.

*Ключевые слова:* экзистенциал, экзистенциальный субъект, метапространство, трансцендентное, эротическая метафизика.

**Shevchenko V. F., Bilyk M. V. Existential dimension of J. Hudz's novel „Not-We”**

The article deals with the existential plane of J. Hudz's novel „Not-We” in which the writer reflects on the problems of human existence, its movement, questions of the integrity of human life, building his own concept of human existence, the apex of which is existentia of love, and the condition of its harmony is integrity of the genus and nation, within which is formed existential subject.

*Key words:* existentia, existential subject, metaspace, transcendent, erotic metaphysics.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

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

УДК 821.161.2 - 4.09 + 929 Москаленко

**Ю. В. Нестеренко**

**БІБЛІЙНІ МОТИВИ ЕСЕЇСТИКИ ОЛЕНИ МОСКАЛЕНКО:  
ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Культурний розвиток України супроводжується зростанням в державі різних конфесій. Активно відроджується релігійне життя країни. Водночас активізуються жанри конфесійно-релігійної літератури, що видно на прикладі конфесійних видань, та літератури, авторство якої належить священикам.

Як відомо, біблійними жанрами маркуються типи літературної творчості, що історично склалися й використовувалися невідомими укладачами Біблії. Однак, досить часто в процесі еволюції сучасної української епіки з'являється письменницька есеїстка, яка наслідує жанри канонічної церковно-православної літератури.

Сполучення біблійних жанрів і есе є цілком логічним, оскільки вони проявляють чимало тотожних типологічних рис. Насамперед це стосується жанру проповіді. Так, „спорідненість проповіді та есею виявляється через ідентичну дискурсивну інтенцію – тлумачення одкровення, сприйнятого через власний досвід. Консолідуючим елементом жанрів є також особистість автора, який визнає певні цінності, часто закріплені в текстах (Біблія), та намагається дотримуватися цих етичних засад і доносити їх реципієнтові” [1, с. 89]. Проте не можна ототожнювати есе з конфесійною літературою. „Відмінність між проповідником і есеїстом у підходах до інтерпретації дійсності може полягати в перспективі, з якої вони аналізують ту чи іншу проблему, позаяк проповідник є церковнослужителем, натомість есеїст – людина світська” [1, с. 89], – зауважує С. Шебеліст. Також ці тексти відрізняються поетикою й естетичним впливом. Дослідник зазначає: „Як доводить практика газети „Наша віра”, що публікує статті прогресивних духовних осіб (владика УАПЦ Ігор), релігієзнавців (М. Маринович) і літературознавців (Є. Сверстюк), цілком органічно можна поєднати релігійний і світський дискурси, апелюючи до вічних цінностей і водночас звертаючись до питань актуальної реальності” [1, с. 89 – 91].

Сьогодні можна говорити про розщеплення такого роду есеїстики на твори, написані світськими митцями, які є носіями пострадянської атеїстичної свідомості, та людьми, які безпосередньо пов'язані з

інститутом церкви, працюють в її лавах або ж добре обізнані з канонічною літературою.

Часто в письменницькій есеїстиці зустрічається переосмислення біблійних сюжетів, що не завжди збігається з їх канонічним розумінням і може сприйматися представниками старшого покоління досить негативно. Однак, такі експерименти не заслуговують схвалення у знавців теології. Наприклад, Митрополит православної церкви Московського патріархату Кирил у діалогах із молоддю щодо стану деконструкції в культурі зауважує: „Поєднання православ'я з іншими релігіями та конфесіями було б не лише блюзнірством, але й загрожувало б нам втратою релігійної ідентичності” [2, с. 21]. Патріарх також не схвалює постмодерних тенденцій, оскільки церква має дотримуватися канонів.

Так, письменниця й журналіст О. Москаленко, яка працює вже більше десяти років у конфесійній пресі під псевдонімом О. Княгиніна, пропонує читачеві роздуми над класичними біблійними сюжетами у відповідній до православного світобачення формі.

У своєму есе „Дотик і причетність”, присвяченому приїзду чудодійної плащаниці Богоматері зі Святої землі до України, авторка у відповідності до православних канонів розмірковує над постаттю Діви Марії, над складним життєвим шляхом богообраної жінки.

Свята Діва Марія представлена у творі матір'ю, чиє серце сповнене страждань за земні муки сина. Однак вона знаходить у собі сили не лише вибачити, але й допомагати грішному людству. У своїх роздумах авторка звертає особливу увагу на цю життєву позицію Божої Матері, підкреслюючи її земний подвиг: „Её сердце так много вынесло в этом земном бытие, что невольно возникает вопрос – что ей на небесах до рода человеческого и много ли она видела от людей доброго, чтобы быть им скорой помощницей и заступницей? Однако именно к ней, Царице небесной мы прибегаем в своих молитвах и вопиём: „Пресвятая Богородица, помоги, заступись, спаси, помилуй!”” [3, с. 1]. У наведеному уривку прочитується молитовне звертання до Богоматері. Вкраплення цитат із канонічних текстів є характерною рисою подібного роду літератури.

У творі вимальовується картина дивовижної появи Пріснодіви Марії перед очима вірян: „Она является человечеству с сонмом сил небесных и апостолами; когда одна, когда в сиянии Небесной славы и с ангелами. Она простирает над нами, грешными, свой омофор, и мы, чувствуя её помощь, защиту и безмерную любовь, воспаряем духом, обретая надежду на спасение и воздаем ей славу, честь и поклонение. Мы празднуем покров Пресвятой Богородицы и весь богослужебный круг Богородничных праздников” [3, с. 1]. Отже, перед нами слід християнської легенди про появу Богоматері у Влахернському храмі під час осади Константинополя в середині X століття. Відповідно до давньої історії, чимала кількість вірян зібралося у храмі, де зберігалася риза



святої, і молилася за своє спасіння від лиха. Тоді юродивий Андрій о четвертій ночі, „підвівши очі до неба, побачив Пресвяту Володарку нашу Богородицю, яка йшла в повітрі, осяяну небесним світлом і оточену Ангелами й сонмом святих. Святий Хреститель Господень Іоанн і святий апостол Іоанн Богослов супроводжували Царицю Небесну” [4]. А далі за легендою Пресвята зі слізьми молилася за християн, після чого знявши з голови хустину, „розпростерла її над людьми, які молилися, захищаючи їх від ворогів бачених і небачених” [4]. Мисткиня пише: „Во Влахернском храме её видели все молящиеся, а в небесах над Луганском её видел только один старец – Филипп. И так его преобразило это видение, что пророчествовал он о Святограде Луганском. Её след – в Киселевой балке Станицы Луганской и на скале Почаевского монастыря, откуда бьет благодатный источник; в Серафимо-Дивеевской обители, где подвязался угодник божий Серафим Саровский и в Киево-Печерской Лавре” [3, с. 1]. Поява Богоматері перед християнами, її відбитки є свідченням найбільшого Божого дива. Тому, відповідно до власної інтерпретації, можемо говорити про те, що Луганська земля має свою чистоту та святість.

Власне й написанню есе сприяв приїзд на початку жовтня 2012 року до Луганська частини плащаниці, яку знайшли після поховання Богоматері під Елеонською горою замість тіла померлої жінки.

Як видно з процитованого уривка твору „Дотик і причетність”, думки письменниці від розмірковування над канонічними історіями життя земного і життя після смерті Пресвятої Діви Марії гармонійно переходять до осмислення духовної цінності Луганських святих земель, а також і картини приїзду святині до міста. Есе містить згадки про реальні події, наприклад, хресний хід до Луганського Свято-Володимирівського кафедрального собору. Особливої урочистості події надається завдяки контрастному зіставленню давніх житійних подій і відносній молодості Луганська й області, розкривається проблема збереження християнської віри молодими генераціями.

Твір завершується емоційним сплеском, породженим миттю дотику авторки до священного першоджерела, до „великого християнського початку”: „Миг – и „каждое дыхание да хвалит Господа”. Но этот миг так велик и неповторим, а небеса над нами такие лучезарные и открытые каждому, что где-то в глубине души возникает скорее не мысль, а ликующее чувство: „Слава Богу за все!” И этот миг – наша Пасха, наши путь, истина и жизнь!” [3, с. 1].

Отже, твір О. Москаленко „Дотик і причетність” – це унікальне явище всотування есеїстикою типологічних особливостей літератури церковної. Оригінальністю є те, що авторка твору – людина світська. Але вона спромоглася з особливою відповідністю відтворити діалог епох, інтерпретувати без зайвих викривлень сталу легенду й розтлумачити своєму читачеві ідею Покровського дива. Слід також визнати, що

краєзнавчий аспект есе „Дотик і причетність” надає цьому твору особливої мистецької самобутності й тематичної оригінальності.

Твір О. Москаленко „Мить істини” було опубліковано у 2002 році в газеті „Моя Луганщина”. Він хоча й має деякі зовнішні ознаки статті (лід, постановка проблеми), в інших типологічних рисах відповідає архітектоніці жанру есе (логічна послідовність думки, чітко виражене авторське „Я”, вишуканість письма, вільна манера подачі думок тощо).

Авторка на самому початку твору згадує свої відвідини святині: „В Белокуракино, в храме Тихона Задонского чудотворца на меня печально и проникновенно смотрел с иконы Боговенчальный царь-мученик Николай” [5, с. 8]. Згаданий храм сьогодні відноситься до Северодонецької єпархії; сама будова є пам’яткою архітектури XIX століття. На момент написання твору прихід користувався популярністю, намісником храму був отець Микола Борисов. Ім’я Микола у творі є символічним, адже темою твору є роздуми над долею останнього царя Російської імперії Миколи Романова та його канонізацію після страшної смерті та паплюження пам’яті намісника Бога на землі. Таким чином, в есе сформована паралель між священиком і царем. О. Москаленко пише: „Немеркнувшая память народная донесла до конца 20 века страшную трагедию дома Романовых. Когда в форме литературных произведений были обнародованы исторические факты их гибели (помнится, „23 ступени вниз”), в обществе возникло недоумение. Благополучные послевоенные поколения и те, кто вынесли на плечах Великую Отечественную войну, были шокированы беспрецедентной жестокостью, с которой ВЧК расправилось с большой и дружной семьей Романовых. К тому же наш последний царь слыл в обществе человеком безобидным, хорошим семьянином и трепетным отцом. Так за что же Романовы приняли такую чудовищно жестокую кончину?” [5, с. 8].

Авторка розвінчує низку мифів, які існували при радянській владі, говорячи про моральний уклад життя Миколи Романова: „И народ наш под стать своему исповеданию, вопреки жесточайшим испытаниям, выпавшим ему в 20 веке (да и не только), не утратил жизнестойкости, крепости духа, доброты и милосердия. И Богом венчанный царь оказался среди своего народа. Не у престола церковного, а у престола Всевышнего взирает на нас грешных и молится за свой народ...” [5, с. 8].

Отець Микола – теж реалістична постать, свідок дива, яке сталося у 2000 році. Тоді на полотні ікони з’явилися плями, що нагадують кров. Власне ореол відвертості отця Миколи стає принадою для потенційного читача.

Картина білокуракінського храму є не лише розгорнутою метафорою історичних подій, які пережили православні віряни, вона також додає ліричності та впливає на емоційний стан читача. Есеїстка поринає в картину ідилії життя Білокуракіна: „Я молилась в церкви, возведенной князьями Куракинами на землях, дарованных им Петром I. В церкви, выстоявшей все лихолетья, полуразрушенной в годы Великой

Отечественной войны, горевшей многократно и последний раз – в 90-х годах XX века. Именно после пожара и принял её настоятель отец Николай. Молись за себя, „за всех и за вся”, как это принято на Божественной Литургии. И было мне так хорошо и покойно, так благодатно, что подумалось: „Эх оставить бы шумный город, бесконечные заботы да остаться здесь. Богу молиться, славить величие творца, чувствовать красоту и мощь родной земли, вдыхать этот вольный степной ветер и жить”” [5, с. 8]. При цьому чітко окреслений авторський висновок у творі не проявляється, що є типологічною ознакою жанру есе. О. Москаленко дає можливість зробити висновки власне читачеві.

Отже, твір „Мить істини” зачіпає актуальну на той момент тему канонізації родини Романових. Твір виконано в жанрі есе з дотриманням усіх вимог до спеціалізованої літератури.

Якщо говорити про загальну картину розвитку православної есеїстики Луганщини, то власне творчість О. Москаленко є її презентативним зразком. Дослідження творчого доробку письменниці не є вичерпаним і вимагає подальшого розгляду.

#### **Список використаної літератури**

**1. Шебеліст С. В.** Особливості розвитку сучасної української есеїстики в системі журналістських жанрів : Дис. ... канд. наук із соц. комунікацій / С. В. Шебеліст. – К., 2009. – 187 с. **2. Патриарх** и молодежь : разговор без дипломатии. – М. : Даниловский благовестник, 2009. – 208 с. **3. Княгинина О.** Соприкосновение и сопричастность / О. Княгинина // Слово. – 2012. – № 14. – С. 1 – 2. **4. Покров** Пресвятой Богородицы // Православие.ru [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://days.pravoslavie.ru/Life/life1638.htm>. **5. Москаленко Е.** Момент истины / Е. Москаленко // Моя Луганщина. – 2002. – № 3. – С. 8.

#### **Нестеренко Ю. В. Біблійні мотиви есеїстики Олени Москаленко: жанрово-тематичний аспект**

У статті розглянуто сучасну православну есеїстику Луганщини. Авторка зосереджує увагу на жанрових і тематичних особливостях творів, в яких єднуються як власне есеїстичні типологічні риси, так і особливості православної літератури. Дослідниця наголошує на тому, що в аспекті краєзнавчому поява такого роду текстів є явищем унікальним і самобутнім. У публікації аналізуються православні есе О. Москаленко, в яких розкривається проблема духовної Луганщини.

*Ключові слова:* есе, жанр, православна література, православна тематика, канон.

#### **Нестеренко Ю. В. Библийские мотивы эссеистики Елены Москаленко: жанрово-тематический аспект**

В статье рассматривается современная православная эссеистика Луганщины. Автор концентрирует внимание на жанровых и

тематических особенностях произведений, в которых объединяются как собственно эссеистические типологические черты, так и особенности православной литературы. Исследовательница отмечает, что в аспекте краеведческом появление такого рода текстов является явлением уникальным и самобытным. В публикации анализируются православные эссе Е. Москаленко, в которых раскрывается проблема духовной Луганщины.

*Ключевые слова:* эссе, жанр, православная литература, православная тематика, канон.

**Nesterenko J. V. Orthodox motives of essays by H. Moskalenko: genre and narrative features**

The article deals with the modern orthodox essays in Lugansk region. The author focuses on the genre and narrative features of works that combine a proper essay's typological features and characteristics of Orthodox literature. The researcher points out that in terms of the emergence of this kind of local history texts is to be unique and original. The article analyzes the Orthodox essay by H. Moskalenko, which reveals the problem of spiritual Lugansk region.

*Key words:* essay, genre, orthodox literature, Orthodox subjects, canon.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

## ***Відомості про авторів***

**Багрій Марія Григоріївна** – викладач кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.

**Базів Любов Миколаївна** – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка.

**Білик Микола Володимирович** – студент V курсу філологічного факультету Запорізького національного університету.

**Бойцун Ірина Євгеніївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Будівська Лариса Петрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

**Вечоркін Іван Олександрович** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

**Галич Артем Олександрович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Гладир Яна Станіславівна** – аспірант, викладач кафедри інженерної педагогіки та мовної підготовки ДВНЗ „Криворізький національний університет”.

**Должанська Юлія Вікторівна** – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Зубець Наталя Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Запорізького національного університету.

**Касьяненко Тамара Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов, вчений секретар Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ).

**Копейцева Людмила Петрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

**Кравченко Валентина Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету.

**Лаврусенко Марія Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Мажара Наталія Сергіївна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Максименко Ольга Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії та українознавства Луганського національного аграрного університету.

**Маркова Олена Теймуразівна** – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Негодяєва Світлана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Нестеренко Юлія Вікторівна** – магістр української філології, ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Проценко Оксана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, заступник декана філологічного факультету з навчальної роботи Запорізького національного університету.

**Сиротенко Валерій Павлович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики початкової освіти Донбаського державного педагогічного університету.

**Стадніченко Ольга Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри українознавства Запорізького національного університету.

**Федотенко Олена Володимирівна** – асистент кафедри української філології Макіївського економіко-гуманітарного інституту.

**Фетісова Олена Сергіївна** – асистент кафедри загальноосвітніх та фундаментальних дисциплін Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

**Філоненко Наталя Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Ходарєва Ірина Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян Харківського національного економічного університету.

**Черкашина Тетяна Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Чик Денис Чабович** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка.

**Шевченко Віталій Федорович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри соціальних комунікацій Запорізького національного університету.

**Ярошевич Ірина Андріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету.

Наукове видання

**ВІСНИК**

Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(філологічні науки)

**№ 4 (263) лютий 2013**

**Частина II**

**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. 25,46. Наклад 200 прим. Зам. № 20.

---

***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.*