

ISSN 2227 – 2844

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 4 (264) ЛЮТИЙ

2013

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

№ 4 (264) лютий 2013

Частина III

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. **Веретейченко І. А.** Філософська ідея російського „срібного віку”: між українською „філософією серця” та європейським кордоцентризмом 5
2. **Коновалова О. І.** Соцреалістична концепція позитивного героя та її реалізація в ранній творчості Анатолія Шияна 15
3. **Романова Н. Н.** Проблема сущностного розуміння онтологічної поезії в сучасному літературознавстві .. 22
4. **Скиба О. В.** Фольклорні колективи північної Луганщини: особливості функціонування 27
5. **Цалапова О. М.** Інтеграція міфу в художній простір літературної казки 31
6. **Шульженко С. Є.** Псевдоавтобіографічні факти в романі Юкіо Місімо „Сповідь маски” 44
7. **Юган Н. Л.** Образ народу в прозі В. І. Даля, Д. В. Григоровича, П. І. Мельникова-Печерського 51

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

8. **Бородінова М. В.** „Переложення” П. Гулака-Артемівського як одна із форм рецепції Псалтиря 62
9. **Галич В. М.** Ландшафтний світ щоденників Олеся Гончара 68
10. **Дмитренко В. І.** Творча постать Григорія Косинки в рецепції Василя Голобородька 77
11. **Обухова І. Є.** Тематично-змістові домінанти творчого доробку Євгена Летюка 83
12. **Шестопалова Т. П.** Актуальні теоретичні параметри метакритики Івана Світличного 89

Інтерпретація літературних творів

13. **Калина Н. Ю.** Художня інтерпретація феномену божевілля у прозі Романа Андріяшика 97
14. **Когут О. В.** Політеїзм у сюжетній матриці сучасної української драматургії 106
15. **Король Л. П.** Художня інтерпретація проявів характерництва в історичному романі В. Чемериса „Фортеця на Борисфені” 114
16. **Крижановська Н. В.** Функції хронотопних образів у романі Ліни Костенко „Записки українського самашедшого” 120
17. **Лапко О. А.** Особливості художнього конфлікту в драматургічних інтерпретаціях фольклорної балади „Ой не ходи, Грицю” (на матеріалі п’єс К. Тополі, В. Александрова, М. Старицького) 127

Журналістика, видавнича справа та рекламна діяльність на Сході України

18. **Усманова О. В.** Майстерність Р. Федоріва-публіциста 135

Рецензії

19. **Самойленко Г. В.** Новое исследование литературного творчества знаменитого лексикографа В. И. Даля (Рецензия на монографию: Юган Н. Л. В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в. – Луганск : Изд-во ГУ „ЛНУ имени Тараса Шевченко”, 2011. – 400 с.) 143
20. **Хархун В. П.** Український модернізм у психопоетичній рецепції (Рецензія на монографію: Михида С. П. Психопоетика українського модерну : Проблема реконструкції особистості письменника : [монографія] / Сергій Михида. – Кіровоград : Поліграф – Терція, 2012. – 362 с.) 148

Хроніка наукового життя

21. **Рева Л. Г.** Інституту філології Бердянського педуніверситету – славний ювілей 153
- Відомості про авторів** 161

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

УДК 821.161.2

І. А. Веретейченко

**ФІЛОСОФСЬКА ІДЕЯ РОСІЙСЬКОГО „СРІБНОГО ВІКУ”:
МІЖ УКРАЇНСЬКОЮ „ФІЛОСОФІЄЮ СЕРЦЯ”
ТА ЄВРОПЕЙСЬКИМ КОРДОЦЕНТРИЗМОМ**

Важливе значення як у філософії, так і в літературі мало поняття „духовність”, і грало головну роль у розв’язанні антропологічних та онтологічних проблем людини. Однак на сьогоднішній день існує нечіткість визначення цього визначення, але роблять його вживання популярним у найрізноманітніших твердженнях та в демагогічній риторичі. Відповідно і сучасні науковці, зокрема С. С. Аверінцев, Д. С. Ліхачов, П. Я. Гальперін, С. Б. Кримський, В. Горський, В. Шинкарук, С. Ярмусь та ін., не мають одноставної думки щодо визначення поняття „духовність”, що вже саме по собі актуалізує значущість розкриття його розуміння в поглядах найвідоміших українських філософів в особі Григорія Сковороди та Памфіла Юркевича, бо, якщо звернутись до визначення цього терміна як похідного від слова „дух” (лат. „spirit” та грец. „pneuma”), що означає рухливе повітря, дихання, носія життя, розробили його власне бачення, генетично пов’язане з українським національно-ментальним ґрунтом. Найкраще цей зв’язок розкриває теорія кордоцентризму, де ототожнюється людська й духовна реальність, а перевага надається духовному досвіду над логіко-дискурсивним мисленням. Взагалі розуміння українського кордоцентризму відбувалося в процесі діалогу національної містичної лінії філософування зі східною патристикою, репрезентованою ісихастською традицією, де серце постає і як орган почуттів, і як осередок усього тілесного й духовного життя людини, скарбниця всіх її сил, почувань і думок. Біблійна антропологія трактує серце з різних позицій, що мають символічне духовне навантаження. Тлумачення серця в текстах Біблії виступає як відображення моральної сутності особистості, і є вмістилищем усієї симфонії душевних почуттів людини та водночас центром її несвідомого, таємничого, тобто всього містичного в людській істоті. Глибинний аналіз цього питання призводить до висновку про те, що кордоцентрична проблематика займає не останнє місце в різноманітних філософських

системах. Метою статті є аналіз концепту серця у філософській спадщині Г. Сковороди та П. Юркевича, а також розуміння теорії європейського кордоцентриз, і відтворення цих традицій у філософській ідеї російського „срібного віку”.

Філософсько-теософський кордоцентризм Г. Сковороди і філософський кордоцентризм П. Юркевича жодним чином не вплинули на розвиток російської культури і філософії XVIII – XIX століття „Для розвитку російської філософії, – писав О. Введенський, – Сковорода пройшов безслідно, він не надрукував жодного зі своїх творів так що його вплив мав суто місцевий характер і взагалі ніскільки не порушував панування філософії енциклопедистів” [1, с. 31]. Проте фундатори української філософської містики Г. Сковорода і П. Юркевич були провісниками релігійно-філософського ренесансу в Росії, стояли біля витоків російської класичної філософії „срібного віку”.

Класики російського релігійно-філософського ренесансу П. Флоренський, Б. Вишеславцев, С. Франк, а також І. Ільїн – у своїх філософських дослідженнях звернулися до антропологічних розвідок П. Юркевича і продовжили розробку теми серця у релігійно-філософській антропології.

У російській класичній філософії „срібного віку” проблему серця вперше підняв П. Флоренський, посилаючись при цьому на П. Юркевича і частково цитуючи його. Проводячи на матеріалі біблійних текстів лінгвістичний аналіз слова „серце” та словосполучень, котрі включають у себе це слово, П. Флоренський застосовував операції та процедури олександрійської герменевтики, на засадах якої заснував свій філософсько-теософський кордоцентризм Г. Сковорода. „Згідно з цією герменевтикою, – зазначав П. Флоренський, – кожне місце і слово Писання має значення по-перше, чуттєво-буквальне, по-друге, абстрактно-моральне і по-третє, ідеально-містичне або таємниче” [2, с. 232]. Перше значення, на його думку, пов’язане з чуттєвістю й тілом, друге – з розсудком й душею, а третє – з розумом й духом. Як бачимо, не тільки Г. Сковорода, а й П. Флоренський ототожнював Біблію з людиною. Таким чином, він продовжив, правда побічно, сквородинську бароково-кордоцентричну традицію. Що ж стосується філософського кордоцентризму П. Юркевича, то його П. Флоренський розвинув прямо й безпосередньо. Оцінюючи, хоча й дещо категорично, вклад даних мислителів у розробку теми серця, їх послідовник Б. Вишеславцев підкреслював, що у них „ми знаходимо, однак, тільки постановку питання і зібрання цитат” [3, с. 63]. Сам Б. Вишеславцев як, власне, і П. Юркевич, намагався подолати обмежені уявлення психології свідомості В. Вундта про психіку як про досвід свідомості. Причому, якщо П. Юркевич у своїх прагненнях випереджав З. Фрейда і К. Юнга, то Б. Вишеславцев лише йшов за К. Юнгом.

Слід зазначити, що в аналітичній психології К. Юнга самість виступає як регулюючий центр особистості, закорінений не в

особистому, а в колективному несвідомому [4, с. 153]. Вона є центральним архетипом колективного несвідомого, архетипом цілісності. В релігійній свідомості цей архетип переживався як Бог. К. Юнг стверджував, що „самість є образ Бога”, що „самість неможливо відрізнити від нього” [4, с. 173]

У Біблії знаходимо репрезентації розуміння серця як „серце моря”, „серце землі”, і саме ця позиція зближує кордоцентричну українську лінію з позиціями представників німецького містицизму, у творчості яких проводиться порівняння серця з безоднею або навіть їх ототожнення. У німецьких містиків серце людини як сокровенна сутність є недоступним для чужого зору, щоб відчутти містичний трепет по відношенню до себе і до безодні свого серця, потрібно стати віруючою людиною. Відповідна християнсько-містична кордоцентрична позиція виступила ґрунтом для розвитку й українського кордоцентризму. Оглядовий аналіз семантичної лінії „філософії серця” в різних філософських системах засвідчує інтегрованість української кордоцентричної проблематики до світового філософського дискурсу.

У метафізиці глибокого серця Б. Вишеславцева серце людини виступає як „захований центр особистості” [3, с. 63]. Тому він, визначаючи зміст поняття „серце” ототожнював його з юнгіанським терміном „самість”. Б. Вишеславцев стверджував, що „розум і свідомість не є вище в людині: ірраціональна і надсвідома самість є вище”. А далі наголошував: „символ серця” вказує на цю таємничу глибину”, і завершував свою думку такими словами: „самість є захованого серця людина” [5, с. 285], тобто самість є серцем.

Теза Б. Вишеславцева – серце є самість – викликала гостру критику з різних боків. В. Зеньківський з цього приводу критично зауважував: „Б. Вишеславцев ототожнює поняття серця і поняття самості, а це явно розходиться зі словами Спасителя” [6, с. 142]. О. Мень, розвиваючи думку В. Зеньківського, зазначав, що Спаситель говорив про „вищу свободу від „самості”, про серце, відкрите другому серцю і Вічності, про звільнення від важкого тягаря егоцентризму” [7, с. 51]. М. і О. Реріхи також не погоджувались із тезою Б. Вишеславцева. Вважаючи, що „серце є зосередження, але менш за все егоцентричність”, вони категорично заявляли: „не самість живе в серці, а людяність” [8, с. 230].

Слід зазначити, що суттєвою помилкою всіх критиків Б. Вишеславцева є те, що вони ототожнювали поняття „самість” і „его”, „егоцентричність”. Однак насправді ці поняття в аналітичній психології К. Юнга не є тотожними. Як стверджував К. Юнг, „я”, „его”, а відповідно і „егоцентричність” підпорядковані „самості”, відносяться до неї як частина до цілого [4, с. 164].

Окрім Б. Вишеславцева, феномен серця в річищі психології несвідомого, але не в термінах аналітичної психології К. Юнга, а в термінах класичного психоаналізу З. Фрейда розглядали Д. Чижевський і

Р. Лаут. Д. Чижевський, осмислюючи значення слова „серце” у творах Г. Сковороди, дійшов висновку, що „серце” є „позасвідоме”. Визначаючи „серце”, як „позасвідоме”, він не ототожнював поняття „позасвідоме” і поняття „несвідоме”, метафізичне поняття „серце” і фрейдівське поняття „Воно”. „Воно”, як стверджував З. Фройд, „не визнає ніяких вартостей, не знає добра і зла, не має моралі” [9, с. 542], а „серце”, як вважав Д. Чижевський, навпаки, є осередком вартостей, джерелом добра і зла. При цьому Д. Чижевський посилався на Г. Сковороду, який, на його думку, малював це „позасвідоме” не нижчим порівняно зі „свідомим”, а вищим і глибшим, не джерелом порушень і збочень у нормальному психічному житті, а осередком усього доброго і світлого, не темною і сліпою силою, а силою провидчою і пророчою [10, с. 55].

У свідомості Д. Чижевського фрейдівське поняття „Воно” асоціювалося з „темним підвалом”, „кошиком для сміття”, тобто з усім темним, брудним і низьким, натомість метафізичне поняття „серце” – з усім світлим, чистим і високим. Власне тому, стверджуючи, що „серце” є „позасвідоме”, він уточнював: радше „надсвідоме”, ніж „підсвідоме” [10, с. 54]. Слід зазначити, що слово „підсвідоме” в Д. Чижевського є синонімом слова „несвідоме”.

Отже, в рамках фрейдівського психоаналізу поняття „серце” визначається по-різному: як „надсвідоме” і як „несвідоме”. В цілому ж, у річищі психології несвідомого, поняття „серце” має значення „самості”, „несвідомого” і „надсвідомого”.

Б. Вишеславцев не тільки створив філософську теорію серця-самості. Він, розвиваючи ідеї Б. Паскаля і М. Шелера, обґрунтував концепцію емоційного інтуїтивізму. Згідно із Б. Вишеславцевим, Б. Паскаль, стверджуючи, що „серце має свою основу, якої розум не знає” [11, с. 117], перший висловив думку, що „ціннісні судження є судженнями нашого почуття, а не судженнями математичного розсудку. Цінності не вбачаються теоретичним розумом, але вони відчуваються” [5, с. 293].

Справу Б. Вишеславцева продовжував інший класик російського релігійно-філософського ренесансу – С. Франк. Якщо Б. Вишеславцев вважав, що „серце є точка дотику з Божеством” [3, с. 71], то С. Франк стверджував, що „людина за своєю природою належить до двох світів – до Бога і до світу, її серце є точка перехрещення двох цих сил” [12, с. 208].

Серце для С. Франка є місцем дотику двох світів – емпіричного і вищого, або глибшого світу, світу Святині, що він його називав „єдиним досвідно доступним отвором, через який благодатні сили іншого світу можуть вливатися у світ емпіричний і діяти в ньому” [12, с. 431]. Правда, визнавав С. Франк, вступаючи в світ емпіричний і діючи в ньому, вищі, Благодатні сили підпорядковуються основоположним умовам буття цього світу „вони приречені не тільки активно діяти, але й терпіти, їм суджені не тільки перемоги а й поразки” [12, с. 432].

Варто зазначити, що уявлення С. Франка про природу людини схожі на погляди М. Шелера. Щодо природної сутності людини, М. Шелер зазначав таке: „Людина є місце зустрічі. У ній логос, за яким влаштовано світ, стає актом, в якому беремо співучасть. Таким чином, згідно з нашою візією, становлення Бога і становлення людини від початку взаємно передбачають одне одного” [13, с. 94].

Концепція серця С. Франка викликає асоціацію зі знаком хреста. Вертикальна перекидалина цього хреста, на думку М. Бубера, є кінечний простір від небес до пекла, і проходить вона через людське серце, поперечна ж перекидалина являє собою кінечний час від створення світу до останнього його дня, при чому центр цього часу – смерть Христова, всепокриваюча і всеокупна, припадає на саме осереддя простору – серце бідного грішника [14, с. 167].

Зміст, що його вкладає С. Франк у поняття серця, дуже схожий на зміст, який вкладають у це поняття М. і О. Реріхи. Якщо у С. Франка серце є „отвір”, який виникає в точці дотику двох світів, то у М. і О. Реріхів серце є „мостом” між світами, „посередником з світами вищими” [8, с. 251].

Паралельно з концепцією серця С. Франк розбудував концепцію сердечного знання. Згідно із його класифікацією, існують два типи знань: „Знання як особистий досвід і знання набуте із вчення, – знання – достовірність і знання, що опирається на довіру до чужого знання”. Ці два типи знання, вважав філософ, узгоджуються між собою, взаємно доповнюють одне одного. „Останнє допомагає першому, перше робить вперше можливим останнє” [12, с. 282].

Стосовно знання як особистого досвіду або сердечного знання, тобто релігійної віри, С. Франк зазначав таке: „віра є не думка а сердечний досвід” [12, с. 274], інакше кажучи, „віра є певний стан серця, а не яка-небудь думка нашого розуму” [12, с. 427]. Християнська віра, вважав він, „тільки чітко виражає і санкціонує те, про що з недвозначною ясністю говорить нам моральний досвід нашого серця” [12, с. 327]. Звідси випливає, що „істини віри є істинами серця – плодами сердечного живого досвіду, які утвердилися всупереч усім „розуму, холодним спогляданням”, вони завжди здаються безумством „мудрості віку цього” і володіють для віруючого своєю іманентною, внутрішньою очевидністю” [12, с. 274].

Поряд із Б. Вишеславцевим і С. Франком метафізику духовного серця в російській філософській культурі оригінально розробляв І. Ільїн. Він не тільки широко використовував символ серця, але й ввів у філософську теорію серця особливий духовний феномен – сердечне споглядання, від розвинутості та сили якого залежить рівень духовності як окремої особистості, так і людської культури в цілому.

Сама думка про сердечне споглядання виникла у І. Ільїна під впливом ідей Б. Вишеславцева. „Існує не тільки інтелектуальне споглядання, – писав Б. Вишеславцев, – але і споглядання етичне,

естетичне і релігійне. І тут споглядає зовсім не інтелект. „Почуття” в спогляданні цінностей (етичних, естетичних), у сприйнятті „святого” має свої очевидності, свою „логіку”. Паскаль називав її „логікою серця” і Шелер розгорнув цю логіку до меж універсальної системи цінностей” [3, с. 85].

Сердечне споглядання, за І. Ільїним, потрібно розуміти так. „Коли людська любов вибирає собі таке життєве споглядання, яким дійсно варто жити і за яке варто і померти, то вона стає духовною любов’ю. Якщо ж духовна любов опановує людською уявою, наповнює її своєю силою і своїм світлом і показує їй достойний предмет, то людина віддається сердечному спогляданню: в ній утворюється новий, чудесний орган духу, орган творчості, пізнання і життя, який підносить і окрилює її. Цей орган вимагає уваги, вправи і звички, він відкриває перед людиною нові можливості і нові шляхи культури” [15, с. 831]. Отже, сердечне споглядання – це споглядання з позиції духовної любові.

І. Ільїн вважав, що людині доступна двояка любов: любов інстинкту і любов духу. Вони протилежні, але поєднуються порівняно рідко. Частково це стається тому, що багато людей зовсім не знають духовної любові, частково тому, що обидві ці любові суперечать одна одній, частково тому, що більш міцніша із них не дає іншій розвинутися і зміцнити та просто підпорядковує собі слабшу. Але, наголошував філософ, „на стільки ж щасливі ті люди, у яких обидва потоки любові з’єднуються в один і стають тотожними! Всяке інше щастя на землі є у порівнянні з цим щастям чимось другорядним” [15, с. 117].

Різниця між цими двома видами любові в тому, що „любов інстинкту шукає того, що даній людині суб’єктивно подобається, з тим щоби потім сліпо ідеалізувати те, що подобається, і без всякої підстави приписувати йому в уяві всі можливі досконалості, тут все визначається суб’єктивною приємністю і особистим задоволенням, тоді як начало якості, достоїнства, досконалості відходить на другий план або ж немає ніякого значення” [15, с. 117 – 118].

На відміну від цього, „духовна любов тяжіє до якості, гідності, досконалості. Вона сліпо не хвалить те, що подобається, але шукає справді доброго, і це справді добре викликає у людини почуття любові, це – доброта і благородство душі, художній витвір мистецтва, людина з глибоким і чистим серцем, справедливість, мудрість і вагомість природи, словом – божественну досконалість у всіх явищах, людях, станах і вчинках...” [15, с. 117 – 118].

Можна було би сказати, зазначав І. Ільїн, що „духовна любов є не що інше, як смак до досконалості або – вірний духовний орган для сприйняття Божественної досконалості як на небі, так і на землі” [15, с. 118 – 119].

На думку філософа, духовна любов зовсім не виключає інстинктивну або чуттєву любов. Вона не заперечує її, а тільки „пропалює її Божественним променем, очищує, освячує і облагороджує”.

Сила інстинкту і сила духу поєднуються так, щоби не розлучатися, і тоді „чуттєва любов стає вірним і точним знаком духовної близькості і духовної любові” [15, с. 119].

Він стверджував, що „шлях до віри і до Бога називається духовною любов'ю” [15, с. 130], інакше кажучи, за допомогою духовної любові й укоріненого в ній сердечного споглядання людина здобуває сердечне знання, тобто релігійну віру, і приходять до Бога.

Розглядаючи походження сучасної західноєвропейської культури з точки зору метафізики духовного серця, І. Ільїн відзначав, що „під багатовіковим впливом язичницького, а потім католицького Риму люди культивували волю і мислення, вони намагалися оволодіти уявою, яка настільки необережно прокинулася в епоху Відродження, і підпорядковували її, і зневажали життя почуття, у всій його благодатній глибині, свободі і силі. Від усього почуття залишалась одна чуттєвість: еротика без любові” [15, с. 118 – 119].

Варто зазначити, що вихідним положенням критики сучасної західноєвропейської культури І. Ільїна було положення Б. Вишеславцева про інтелектуалізм новоєвропейської цивілізації. „Вся наша цивілізація, – зазначав Б. Вишеславцев, – яка бере свій початок від Ренесансу, вся ця безрелігійна цивілізація хоче позбавити серце його центрального положення і дати це центральне положення розуму, науці, пізнанню” [3, с. 69].

Теза І. Ільїна про те, що сучасна західноєвропейська культура є хворою культурою співзвучна з ідеями З. Фрейда. Він, як і І. Ільїн, стверджував, що „наша культура (тобто західноєвропейська культура – І. В.) в загальному побудована на притлумленні пристрастей. Кожна людина поступилася частиною своєї гідності, своєї влади, агресивних і мстивих нахилів своєї особистості, з цих вкладів вирости матеріальні та ідеальні блага загальної культури” [16, с. 61]. Ця думка З. Фрейда майже дослівно співпадає із віршами Лукреція:

*Мореплавство, рільництво, закони, укріплення, везі,
Зброя, одяг, дороги та й інші подібні здобутки,
Як і все те, що дарує нам радість життя, насолоду:
Вірші, малюнки, пісні та різцем одшліфовані твори, –
Все почалось від потреби якоїсь, до всього, багатий
Досвідом, розум дійшов, уперед поступаючи мірно* [17, с. 149].

Пізніше в історії західного мислення ідеї Лукреція і З. Фрейда розвивав Г. Маркузе. „Культура – це перш за все прогрес праці, – підкреслював Г. Маркузе, – тобто праці для придбання і розширення набору життєво необхідних речей. Сама по собі ця праця звичайно не приносить задоволення, за Фрейдом вона приносить тільки незадоволення і страждання” [18, с. 178].

І далі: „Безперервно маючи потребу в сублимації і десексуалізації, культура тим самим ослабляє Ерос, що її створює і звільнює руйнівні імпульси. Це загрожує цивілізації розпадом інстинктів, причому потяг до

смерті прагне взяти верх над інстинктами життя. Таким чином, оскільки в основі цивілізації лежить прогресуюча відмова від задоволення потреб, то вона рухається до самознищення” [18, с. 81].

Як бачимо, основні положення Г. Маркузе за змістом схожі на положення І. Ільїна. Вони обидва наголошували на кризі західної раціоналістичної, технократичної і репресивної цивілізації. Правда, щодо причин цієї кризи в них не було спільної думки. І. Ільїн бачив причину кризи у виключенні з творчого культурного акту серця, совісті і віри, а Г. Маркузе – у прогресуючій відмові від задоволення потреб. Саме тому вони і пропонували різні шляхи виходу з культурної кризи. На думку І. Ільїна, вийти з кризи можна через оновлення творчого культурного акту, тобто за допомогою залучення до цього творчого акту сердечності, емоційної інтуїції, духовної любові й укоріненого в них сердечного споглядання. Г. Маркузе, навпаки, вбачав шлях виходу з культурної кризи у новому напрямі прогресу. „Новий напрямок прогресу, – стверджував він, – буде повністю залежати від можливості активізувати притлумлені, загальмовані органічні потреби: перетворити людське тіло в інструмент не стільки праці, стільки задоволення” [18, с. 97].

Узагальнюючи викладене, можна сказати, що російська класична філософія „срібного віку”, продовжуючи традиції української філософії класичної доби, розбудувала оригінальну метафізику духовного серця. Ця метафізика виникла на перетині філософської антропології та психології несвідомого і включає в себе психоаналітичну теорію (класичний психоаналіз З. Фройда і аналітичну психологію К. Юнга), філософську теорію цінностей (логіку серця Б. Паскаля та аксіологію М. Шелера) і філософську теорію культури (філософію культури Лукреція, З. Фройда і Г. Маркузе). При цьому, якщо з філософською теорією цінностей і психоаналітичною теорією російська класична філософія „срібного віку” пов’язана своїм походженням, то з філософською теорією культури, її провідними ідеями вона лише споріднена.

Однак, необхідно зробити застереження й зазначити, що непотрібно ототожнювати філософські системи Г. Сковороди й П. Юркевича з їх філософськими текстами. При першому наближенні у їхніх творах ніякої системи можна й не побачити. Лише при уважному, детальному вивченні їхніх текстів ці системи можна виявити. Тому, говорячи про філософські системи Г. Сковороди й П. Юркевича, ми маємо на увазі, і це слід підкреслити, імпліцитні системи, езотеричні системи чи криптосистеми. Але все ж таки ці системи існують, існує встановлена в них символічна комунікація між двома світами – Біблією і людиною. Класики російського релігійно-філософського відродження Б. Вишеславцев, С. Франк, І. Ільїн – продовжили справу Г. Сковороди і П. Юркевича. Вони внесли суттєвий вклад у становлення релігійно-філософської антропології ХХ ст. і тим самим показали, що філософська теорія серця українських мислителів в її антропологічній версії,

пройшовши герменевтичний (Г. Сковорода), феноменологічний (П. Юркевич), аксіологічний (Б. Вишеславцев, С. Франк) і культурологічний (І. Ільїн) етапи у своєму розвитку, є актуальною і сучасною у будь-яку епоху.

Список використаної літератури

- 1. Введенский А. И.,** Лосев А. Ф., Радлов Э. Л., Шпет Г. Г. Очерки истории русской философии / А. И. Введенский, А. Ф. Лосев, Э. Л. Радлов, Г. Г. Шпет. – Свердловск : Изд. Уральского университета, 1991.– 592 с.
- 2. Флоренский П. А.** Христианство и культура / П. А. Флоренский – М. : АСТ; Харьков : Фолио, 2001.– 672 с.
- 3. Вышеславцев Б. П.** Сердце в христианской и индийской мистике / Б. П. Вышеславцев // Вопросы философии. – Москва. – 1990.– №4. – С. 62 – 74.
- 4. Юнг К. Г.** Сознание и бессознательное / К. Г. Юнг / пер. с англ. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 544 с.
- 5. Вышеславцев Б. П.** Этика преображенного Эроса : Вечное в русской философии / Б. П. Вышеславцев. – М. : Республика, 1994. – 368 с.
- 6. Зеньковский В.** Принципы православной антропологии / В. Зеньковский // Русское зарубежье в год тысячелетие крещения Руси : [сборник] / сост. М. Назаров. – М. : Столица, 1991. – С. 115 – 149.
- 7. Мень А. В.** Мир Библии / А. В. Мень. – М. : Кн. палата, 1990. – 144 с.
- 8. Живая Этика :** Избранное / Сост. М. Ю. Ключниковой. – М. : Республика, 1992. – 414 с.
- 9. Фрейд З.** Вступ до психоаналізу / З. Фрейд / з нім. – К. : Основи, 1998. – 709 с.
- 10. Чижевський Д.** Нариси з історії на Україні / Д. Чижевський. – Брюссель, Мюнхен, Лондон, Нью-Йорк, Торонто : Вид. Спілки Української Молоді, 1983. – 175 с.
- 11. Паскаль.** Думки про релігію / Паскаль / з франц. – Львів : Місіонер, 1995. – 172 с.
- 12. Франк С. Л.** Духовные основы общества : Смысл жизни, С нами Бог, Свет по тьме, Русское мировоззрение / С. Л. Франк. – М. : Республика, 1992. – 511 с.
- 13. Шеллер М.** Формализм в этике и материальная этика ценностей / М. Шеллер // Культурология XX век : Антология : Аксиология, или философское исследование природы ценностей / отв. за вып. Е. М. Лазарева. – М. : ИНИОН РАН, 1996. – С. 45 – 60.
- 14. Бубер М.** Два образа веры / М. Бубер. – М. : Республика, 1995. – 464 с.
- 15. Ильин И. А.** Путь к очевидности : Сочинения / И. А. Ильин. – М. : ЭКСМО – Пресс, 1998. – 912 с.
- 16. Фрейд З.** „Культурная” сексуальная мораль и современная нервозность / З. Фрейд // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 1989. – №3. – С. 58 – 70.
- 17. Кассирер Э.** Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер – М. : Гардарики, 1998. – 784 с.
- 18. Маркузе Г.** Эрос и цивилизация / Г. Маркузе / пер. с англ. – К. : ИСА, 1995. – 352 с.

Веретейченко І. А. Філософська ідея російського „срібного віку”: між українською „філософією серця” та європейським кордоцентризмом

У статті розглядається концепція „філософії серця” Г. Сковороди і П. Юркевича, а також розкривається європейська філософська теорія кордоцентризму, та їх вплив на релігійно-філософську антропологію російського „срібного віку”. З’ясовується визначення поняття „духовність”, що вже саме по собі актуалізує значущість розкриття його розуміння в поглядах найвідоміших українських філософів в особі Григорія Сковороди та Памфіла Юркевича й генетично пов’язане з українським національно-ментальним ґрунтом.

Ключові слова: філософія, серце, кордоцентризм, „срібний вік”.

Веретейченко І. А. Философская идея русского „серебряного века”: между украинской „философией сердца” и европейским кордоцентризмом

В статье рассматривается концепция „философии сердца” Г. Сковороды и П. Юркевича, а также раскрывается европейская философская теория кордоцентризму, и их влияние, на религиозно-философскую антропологию русского „серебряного века”. Выясняется определение понятия „духовность”, что уже само по себе актуализирует значимость раскрытия его понимания во взглядах самых известных украинских философов в лице Григория Сковороды и Памфила Юркевича и генетически связано с украинской национально-ментальной почвой.

Ключевые слова: философия, сердце, кордоцентризм, „серебряный век”.

Vereteychenko I. A. Philosophical idea of Russian „silver age”: between Ukrainian „philosophy of heart” and European kordocentrism

Conception of „philosophy of heart” by G. Skovoroda and P. Yurkevich is examined in the article, and also the European philosophical theory of kordocentrism and their influence, opens up on religiously philosophical anthropology of Russian „silver age”. Determination of concept „spirituality” turns out, that already in itself actualizes meaningfulness of opening of his understanding in the looks of the known Ukrainian philosophers in the person of Grigory Skovoroda and Pamfil Yurkevich and it is genetically related to Ukrainian national and mental soil.

Key words: philosophy, heart, kordocentrism, „silver age”.

Стаття надійшла до редакції 17.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2.09+929 Шиян

О. І. Коновалова

СОЦРЕАЛІСТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ПОЗИТИВНОГО ГЕРОЯ ТА ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЯ В РАННІЙ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ ШИЯНА

XXI століття диктує нам потребу здійснити ревізію подій, які випали на долю нашої літератури у XX столітті та витворити в своїй свідомості нову модель розуміння явища соціалістичного реалізму, яка не міститиме поверхових оцінок і стереотипів. Не варто ігнорувати той факт, що соцреалістичні тексти виступають як репрезентанти епохи, ключ до розуміння процесів того часу, самого світовідчуття людини XX століття. А як краще зрозуміти світ і події в ньому, як не через світогляд, переконання та вчинки окремих людей, народних мас загалом. Для цілісного розуміння тоталітарної епохи в історії нашого народу в цілому та літератури зокрема, необхідно детально вивчити її ключові явища, одним із яких є соцреалістична концепція позитивного героя та шляхи її реалізації на рівні художніх творів. Нас цікавить процес оприявлення концепції героя у творчості українського радянського письменника Анатолія Івановича Шияна, а саме – творах раннього періоду.

Починаючи з середини 30-х років (від часів М.Горького та Першого з'їзду радянських письменників) й до сьогодні навколо соцреалістичного проекту – концепції позитивного героя – не вщухають дискусії щодо головних завдань, місця, ролі та художньої вартості цього явища у контексті літератури соціалістичного реалізму. Однією з головних новаторських рис радянської літератури у напрямку реалізації концепції позитивного героя Б. Буряк називає „зображення духовного прогресу особистості соціалістичного суспільства” [1, с. 5]. Досліджуючи образ позитивного героя, В. Борев розглядає зразки драматичного, образотворчого та кіномистецтва й формує єдине уявлення про людину „нового типу”: „Позитивний герой – „нова людина” – наділявся соціально цінними якостями, такими як трудовий та бойовий героїзм, відсутність жадібності та приватновласницьких пристрастей, колективізм, допомога слабшим” [2, с. 176]. Саможертвність заради вищих ідеалів і блага інших людей також стає невід’ємною характеристикою такого героя: „Радянське мистецтво стверджує, що людина повинна віддавати себе людям, бути людиною для інших, інакше егоїстична замкненість позбавляє її життя сенсу, перетворюючи його в абсурд” [3, с. 216]. Програмовий позитивний герой був ідеалізованим носієм усіх найкращих якостей, якими взагалі може бути наділена людина, зокрема, людина радянського зразка. Така унікальна „повноцінність” була узаконена естетикою тоталітаризму й мала свою мету: „Література ніби „доповнює” в героях ті риси, які в життєвих

прототипах інколи ще не розкрились або ж відсутні. Саме ця художньо закономірна якість у характері й породжує бажання наслідувати” [1, с. 6]. Таким чином, позитивний герой був покликаний пробудити в людях якості, необхідні на шляху до світлого майбутнього – комунізму, який стане „царством нової людини” (Т. Лахузен) [4, с. 202]. В. Хархун розглядає позитивного героя як літературну формулу тоталітарної антропології [5] й наголошує на чітко прогнозованій функції концепції позитивного героя в радянській літературі: „Нова людина – це лише ідеологема, яка потребувала репрезентативної формули, що зробила б її зримою переконливою, а це б уможливило реалізацію тоталітарного антропологічного проекту” [Там само, с. 290]. Саме такою формулою став позитивний герой. Думка В. Хархун, що „через образ позитивного героя ідеологія, оприявнюючись у літературній практиці, спрямовувалась на читача” [Там само, с. 292], є логічною та пояснює наступне – тоталітарна система впроваджувала свій ідеологічний проект, шляхом відтворення його в літературних творах, тим самим, закорінюючись у свідомості читачів. Саме з цієї точки зору буде розглянуто оповідання Анатолія Шияна „Імандра”, у якому автор зображує період становлення радянської влади, організацію перших колективів, початок трансформації свідомості людей в русло соціалістичної ідеології.

Творчий доробок Анатолія Шияна на сьогодні досліджений недостатньо. У сучасному літературознавстві наявні лише поодинокі розвідки Ю. Бурляя, К. Волинського, А. Іщука, монографічне дослідження Ю. Мушкетика, датоване серединою минулого століття та замітки до газет і журналів, більша частина з яких – архівні матеріали. Щодо концепції позитивного героя у творчості Анатолія Шияна, варто відзначити, що у жодному із досліджень не порушено означувану тему.

Метою статті є дослідження соцреалістичної концепції позитивного героя та її реалізації у ранній творчості Анатолія Шияна (на матеріалі оповідання „Імандра”).

30-ті роки ХХ століття позначилися в літературі посиленням пошуком оптимального образу соціалістичного героя. Такі пошуки були закономірною реакцією на всім відомий радянський лозунг „Країна повинна знати своїх героїв” та відчайдушний „героїчний пошук” з боку партійної критики. Анатолій Шиян втілює соцреалістичну концепцію позитивного героя протягом усієї творчості. Письменник витворює образи позитивних героїв Сидора Гаркуші (роман „Хуртовина”, 1986), який наділений яскравими рисами вождівства – здатністю „мобілізувати людські ресурси для досягнення запланованої мети” [Там само, с. 274]. Організація комуні на території жіночого монастиря, керівництво колгоспом у рідному селі на Подніпров’ї, а пізніше, під час війни, у тилу – в далекому заволзькому селі. У всіх ситуаціях Сидір Гаркуша виступав як високоморальний, свідомий, справедливий керівник, ретранслятор програми партії, захисник інтересів незаможних селян. Ще один образ – позитивного героя Якова Македона (роман „Гроза”, 1936) –

„представника повсталих мас в період революційного перелому” [6, с. 8]. Герой постає „верхівкою айсберга”, вбираючи у себе всі риси цілого калейдоскопу образів трудового села Борисівки. Він – активна особистість, борець за справедливість, „наділений правом померти й покарати смертю” ворога [5, с. 270], якщо це потрібно для досягнення вищої мети. І Яків Македон користується цим правом – переступаючи через особисті почуття в ім’я „світового порядку”, головний герой власноруч вбиває Софію Ізарову, заможну поміщицю, яка замолоду була його великим коханням. Ось як описує позитивного героя роману „Гроза” Арсен Іщук: „людина, розбуджена революцією. Вона розігнула віками згорблену спину і, як гроза, струснула вчорашній світ соціальної кривди” [7, с. 6]. Однак, для цілісного аналізу системи позитивних образів у творчості письменника необхідно дослідити його перші художні спроби у цьому напрямку. Одним із перших творів прозаїка, у якому було реалізовано концепцію позитивного героя стало оповідання „Імандра”, написане в 1931 році.

У творі зображено громаду рибальського кюле, більшість членів якої неписьменні селяни, головний зміст їхнього життя – рибальство, вірніше наймана праця рибалок. До певної міри, ці люди не розуміють перспектив свого життя в умовах нового соціально-економічного устрою та своєї колективної сили. В поле дослідницького інтересу потрапляє головний герой оповідання – червоноармієць Сандер Керналі. Він – яскравий приклад позитивного героя, сильний морально та фізично, свідомий свого призначення комуніст, ідеологічно зрілий та освічений. Він – лідер думки та дії, не випадково односельчани обирають головою сільради саме Сандера. Анатолій Шиян подає яскравий портрет позитивного героя: „Знав батько і всі рибалки знали вдачу голови сільради (Сандера – О. К.). Коли вже брався він за якусь роботу, – не відступав од неї, поки не добивався свого. Так навчила його діяти партія комуністів” [8, с. 232]. Сандер постає перед читачем переродженим громадянином величної держави, „цільною, відлитою з одного шматка сталі” людиною [3, с. 213], яка здатна на перетворення світу в ім’я щастя інших людей. У свідомості такого героя особисте щастя та добробут усвідомлюються лише як частина загального щастя, невіддільна частина колективного благополуччя.

Автор використовує прийом контрасту, щоб підкреслити перетворюючу силу комуністичної ідеології на свідомість людини, значення соціалістичних принципів у процесі становлення героя: „Ішов Сандер до Червоної Армії у старому піджаці, на якому позасихав риб’ячий жир та луска, у драних чоботях, неписьменний” [8, с. 210]. – „Прийшов він з Червоної Армії і став сильнішим за нього, Густавсона. Простий рибалка, наймит став сильнішим за хазяїна! [...] його слова б’ють, наче молот. Спокійні, прості слова, їх не кидає Сандер на вітер, а що скаже – те й робить” [Там само, с. 225]. Спогади з дитинства, в якому „шнурочком міряла мати позичений окраєць” [Там само, с. 213],

відіграють роль каталізатора дій головного героя та доповнюють картину гри на контрастах – темне злиденне минуле та безтурботне майбутнє під проводом радянської влади, освітлене лампочкою Ілліча.

Автор показує „шлях переродження” головного героя – служба в Червоній армії, членство в комуністичній партії та проживання у Москві. У такій „виграшній комбінації” задіяні ключові поняття радянської влади на яких виховувалися свідомі маси нового суспільства. Місто Москва виступає центром культурного, наукового та соціально-політичного життя, „кузнею” справжніх героїв нового типу – свідомих та активних комуністів, які генерують у собі найголовніші риси соціалістичної дійсності: „Соціалістичний тип особистості поєднує у собі „кращі риси”, які виробляють класи та всі прошарки суспільства у процесі будівництва комуністичного суспільства” [9, с. 148]. Таким чином, головний герой, пройшовши шлях ініціації, постає перед своїми односельчанами як цілісна особистість, яка має достатньо сили та мужності, щоб згуртувати людей на шляху до світлого майбутнього.

Варто відзначити художній прийом, яким послуговується Анатолій Шиян під час змалювання образної системи оповідання – характери інших дійових осіб твору виписані слабо, схематично, побіжно. Достатньо уваги автор відводить лише змалюванню позитивного героя та посиленню загального враження про нього, шляхом уведення героя протилежної конотації. Обов’язковою умовою витворення цілісного образу позитивного героя соцреалістичного зразка є наявність протистояння злу, репрезентованому через негативно конотованого героя – ворога, злодія. „Ворог завжди позначає індивідуальне, окремішне, автономне, те, що резонує в контексті загалу, а тому, звісно, мусить бути нівельоване як „інше”, як те, що руйнує тотальну монолітність картини світу”, – відзначає Валентина Хархун [5, с. 269]. У аналізованому творі таким ворогом виступає Еркі Густавсон, заможний господар, власник – йоли (корабля) та рибальської снасті, які годують усе кюле. Еркі Густавсон живе й багатіє з праці рибалок, він є носієм буржуазної свідомості, елементом чужого та ворожого радянській людині (вірніше, радянській владі) світу. Виписуючи портретну характеристику антигероя, Анатолій Шиян вдається до лаконічних означень: „низенький, огрядний Густавсон” [8, с. 215], „опецькуватий”, „його маленькі очі лютою злістю проймали” [Там само, с. 215], „невисоке чоло, посічене зморшками” [Там само, с. 222]. Вони, подані дозовано протягом усієї оповіді, створюють перед читачем образ обмеженого хазяїна-індивідуаліста, злого та жорстокого, недосконалого фізично. Вищі ідеали для нього і його сім’ї (дружина Енсо та син Даглес) – це збагачення, індивідуальна філософія, гасло якої – „Хай моє добро нікому не дістанеться”.

Принциповий та справедливий, невідступний від ідеології партії у своїх діях, Сандер Керналі постає мудрим керівником, коли не дозволяє чинити самосуд над Еркі Густавсоном, оскільки судити злочинця може

лише радянський суд. Сандер у своїх діях не відходить від правил, постульованих комуністичною партією. Це позбавляє його моральних хитань, роздумів та нерішучості, адже він наперед знає як чинити.

Аналізуючи образ позитивного героя, не варто лишати поза увагою та ігнорувати ще один важливий фактор – середовище, у якому діє головний герой. У інтерпретації Анатолія Шияна воно має позитивний характер, адже оточення Сандера Керналі – це, у більшості своїй, незаможні рибалки, знайомі та близькі друзі головного героя ще з дитячих років. Такому позитивному середовищу властиві колективна чесність, підтримка, дієвість, героїзм. Сильним у плані зображення колективного героїзму є момент, коли рибалки підтримують сім'ю Керналі й кидають не розвантаженою йолу господаря Густавсона. Це – перший крок на шляху до колективу, паростки колективних дій, колективного мислення, але такі дії неможливі без сильного лідера, особистості, авторитет та моральна велич якого є безсумнівними. Позитивне середовище благотворно впливає на розкриття усіх потенцій головного героя – ключової персони оповідання: зігнуті нестатками та боргами рибалки, які з діда-прадіда працювали на хазяїна, змогли переломити хід історії (у локальному її розумінні), й створити власну, змогли переродитися з „пригноблених” в „будівничих” світлого майбутнього: „Нові хазяїни прийшли, колективні хазяїни!” [8, с. 225]. Красномовною є сцена запуску на воду нової йоли – результат роботи нового колективу: „І хіба можна забути той день, коли люди, одягнені в найкраще своє вбрання, зійшлися до Імандри” [Там само, с. 232]. Перше плавання рибалок зображене напрочуд символічно – як кінець поневірянь, перемогу над буржуазним минулим, як торжество колективної праці та колективної свідомості загалом та, водночас, як початок нового витка соціалістичного розвитку суспільства на шляху до світлої мрії.

На фоні щасливого фіналу твору, висловлена головним героєм мрія („Мріє Сандер, і крилата мрія вимальовує в його уяві – ось на цьому березі нові світлі будинки, в яких сяятиме електричне світло. „Ліс є, майстри є. Організуємось у колектив. Буде у нас школа, і клуб, і кіно. По-новому заживемо. Радянська влада підтримає нас. Радянська влада допоможе!” [Там само, с. 214]) постає як напівреальність, близька дійсність, суть якої у колективі, який рухається шляхом радянської ідеології до світлого майбутнього, вищої мети – комунізму. А провідником колективу на цьому шляху був і залишається позитивний герой, нова людина нового часу, життя якої підпорядковане історії, загартоване у боротьбі та щоденній праці в ім'я людей.

Оповідання „Імандра” та образ Сандера Керналі стали своєчасною реакцією літератури на потребу влади формувати в свідомості людей образ позитивного героя, нової радянської людини. Ідейний акцент не випадково сфокусований на слові „новий” – радянська ідеологія постулювала відрив від минулого, проголошуючи новий суспільний лад,

завойований у роки революційної боротьби. Загальний образ позитивного героя багато в чому близький до класичного розуміння героя у вітчизняній та зарубіжній літературі, яке сформувалося задовго до ХХ століття. Однак новий позитивний герой є носієм інших цінностей, його дії вмотивовані ідеологічними постулатами – боротьбою та працею в ім'я вищого ідеалу – комунізму. Соціалістичний реалізм створив героя за подобою та образом, яких потребували ідеологічні постулати тієї епохи. Саме це дає унікальну можливість сьогодні, досліджуючи художні особливості та шляхи творення літературних образів позитивних героїв, занурюватися в епоху, і, відповідно, аналізувати тогочасну культурно-історичну ситуацію, витворюючи цілісне уявлення про метод соціалістичного реалізму та тоталітарну естетику.

Образна система творів Анатолія Шияна дає можливість дослідити концепцію позитивного героя та її реалізацію на рівні творчості у процесі еволюції – від 30-х до 80-х років ХХ століття, сформувавши уявлення про трансформацію героя протягом 50 років побутування в літературі методу соціалістичного реалізму.

Список використаної літератури

1. Буряк Б. С. Проблема характера в современной украинской прозе : автореф. дисс. на соиск. уч. степени доктора филол. наук / Б. С. Буряк. – К., 1965. – 50 с. **2. Боров Ю. Б.** Социалистический реализм : взгляд современника и современный взгляд / Юрий Боров. – М. : АСТ : Олимп, 2008. – 478 с. **3. Личность в ХХ столетии : анализ буржуазных теорий /** Редкол. : М. Б. Митин (отв. ред.) и др. – М. : Мысль, 1979. – 260 с. **4. Лахузен Т.** Новый человек, новая женщина и позитивный герой, или К семиотике пола в литературе социалистического реализма / Томас Лахузен // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 1. – С. 184 – 205. **5. Хархун В. П.** Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : [монографія] / В. П. Хархун. – Ніжин : ТОВ „Гідромакс”, 2009. – 508 с. **6. Шиян А.** Твори в 3 томах. Т. 1. Роман. Повість / А. І. Шиян ; передм. К. Волинського. – К., 1986. – 525 с. **7. Шиян А.** Твори. В 2 томах / А. І. Шиян ; передм. А. Іщука. – К. : Вид-во „Дніпро”, 1976. – Т. 1. Роман. Повісті. – 679 с. **8. Шиян А.** Твори в 3 томах. Т. 3. Роман. Оповідання / А. І. Шиян ; передм. К. Волинського. – К., 1986. – 359 с. **9. Ареф'єва А. А.** Естетика соцреалізму (слово у вимірі публічності) / А. А. Ареф'єва. – К. : ДАЛПУ, 1997. – 206 с.

Коновалова О. І. Соцреалістична концепція позитивного героя та її реалізація в ранній творчості Анатолія Шияна

У статті проаналізовано соцреалістичну концепцію позитивного героя та особливості її реалізації у творчості українського радянського письменника Анатолія Шияна. Дослідження проведено на матеріалі

оповідання „Імандра”. Письменник створює цілісний образ червоноармійця Сандера Кенрالی, сильного морально та фізично, свідомого свого призначення, ідеологічно зрілого та освіченого комуніста, який сповідує ідею світлого комуністичного майбутнього. Цей образ став своєчасною реакцією літератури на потребу влади формувати в свідомості людей образ позитивного героя, нової радянської людини.

Ключові слова: Анатолій Шиян, комунізм, метод соціалістичного реалізму, оповідання, позитивний герой, українська радянська література.

Коновалова Е. И. Соцреалистическая концепция позитивного героя и ее реализация в раннем творчестве Анатолия Шияна

В статье проанализирована соцреалистическая концепция позитивного героя и особенности ее реализации в творчестве украинского советского писателя Анатолия Шияна. Исследование осуществлено на материале рассказа „Имандра”. Писатель создает целостный образ красноармейца Сандера Кенрالی, сильного морально и физически, сознательного носителя своего назначения, идеологически зрелого и образованного коммуниста, который исповедует идею светлого коммунистического будущего. Этот образ стал своевременной реакцией на потребность власти формировать в сознании людей образ позитивного героя, нового советского человека.

Ключевые слова: Анатолий Шиян, коммунизм, метод социалистического реализма, позитивный герой, рассказ, украинская советская литература.

Konovalova E. I. The conception of socialist realism of the positive character and its realization in the early works of Anatoly Shiyan

The article analyzes conception of socialist realism of the positive character and peculiarities of its implementation in the works of Ukrainian Soviet writer Anatoly Shiyan. The research was conducted on the material of the story „Imandra”. The writer creates a complete image of the Red Army officer Sander Kenrali, strong mentally and physically, who knows his purpose, ideologically mature and an educated communist who defends the idea of bright communist future. This image became as a reaction of the literature on the need to form government in people's minds the image of the positive hero, the new Soviet man.

Key words: Anatoly Shiyan, communism, the method of socialist realism, narrative, positive character, Ukrainian Soviet literature.

Стаття надійшла до редакції 17.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.1

Н. Н. Романова

**ПРОБЛЕМА СУЩНОСТНОГО ПОНИМАНИЯ
ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ
В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

Необходимость разработки новых путей анализа и описания художественного пространства текста вызвала к жизни множество теорий, среди которых особое место принадлежит так называемой „онтологической поэтике”.

Метод онтологического анализа текста сосредоточивает своё внимание на тех символических формах, которым автор мог придать смысл основных и вечных вопросов человеческого существования.

Термин „онтологический” всё чаще используется в последнее время не только в философских трудах. В литературоведении понятие „онтологическое” было разработано Н. А. Шогенцуковой и Л. В. Карасёвым, которые предложили новое осмысление анализа художественного текста. Онтопоэтические исследования продолжают в работах российских учёных Е. А. Трофимова, Т. А. Касаткиной и других.

Целью нашей статьи является попытка решения методологической проблемы, связанной с различными пониманиями онтологической поэтики и её фундаментальных принципов в современном литературоведении.

Концепция рассматриваемого подхода к искусству базируется на тезисе о том, что искусство существует по тем же онтологическим законам, что и жизнь. Потому художественное произведение нужно рассматривать как устойчивый облик зафиксированного им бытия. Здесь безусловно влияние онтологической концепции искусства немецких философов М. Хайдеггера и Х.-Г. Гадамера. Согласно их осмыслению герменевтических принципов, следует стремиться к пониманию некоей истины бытия, которая просвечивается сквозь бесконечное скольжение смыслов текста. Тенденцию к универсальному осмыслению действительности подчёркивает и Юрий Манн: „Конечно, каждое произведение обобщает, и, однако, в том обобщении <...> есть какая-то новая, настойчивая, проникающая нота, есть что-то от „подведения итогов”, от непрерывного поиска философского смысла в любом, даже в самом частном, мелком, удалённом от дорог истории случае” [6, с. 167]. Карпентьер пишет о стремлении литературы „выйти к основным, универсальным законам бытия и попытаться выяснить положение и место человека в иерархии систем – от микрокосма индивидуального сознания до макрокосма вселенной, сделать темой своих произведений

вечные и глубочайшие вопросы бытия <...> отыскать разгадку тайны мира, разрешить огромный всечеловеческий конфликт” [7, с. 114].

Как было отмечено выше, в современном литературоведении всё чаще предпринимаются попытки постижения художественного произведения как объекта онтологической поэтики. Однако взгляды разных исследователей значительно расходятся из-за различного понимания онтологической реальности и её фундаментальных принципов. Рассмотрим несколько таких „пониманий” и попытаемся найти более адекватное решение этой методологической проблемы.

Л. В. Карасёв предлагает обратить внимание на вещественно-пространственную определённую мира, его феноменальную представленность. По существу, это входит в задачу любой поэтики, но онтологически ориентированный взгляд видит прежде всего то, как поступки или намерения персонажей смогли быть, как они были вещественно, пространственно, текстурно оформлены, наполнены. На первое место, таким образом, выходит десимволизированное, деидеологизированное бытие, его фактическая явленность. Главным становится вопрос о том, почему некоторое событие, а вернее, его текстура, форма явлена в данном тексте, в данном месте именно так, а не как-либо иначе. Цель онтологического анализа заключается в интерпретации литературного произведения с целью выявления тех аспектов „персональной мифологии” автора, которые могут служить моделью, образцом, эмблемой для обозначения целого типа онтологического смыслостроительства.

Онтологически ориентированный взгляд, по Карасёву, „вынимает вещи из знакомых оберток (насколько это возможно) и даёт почувствовать их материю, их тепло, холод, запах, твёрдость или упругость <...> Вещи и вещества наравне с людьми становятся героями текста: возникает то, что можно назвать „эмблематическим сюжетом” или „онтологической схемой” произведения. Человек и мир уравниваются друг с другом через общее для них свойство существования и вещественности” [2, с. 77]. Тело человека оказывается в одном ряду с „телами” вещей и теперь уже на вполне законном основании разговаривает с ними (а они с ним) на универсальном языке вещества. Пафос онтологического взгляда на текст, по мнению Карасёва, можно определить как неубывающее удивление перед тем, что бытие развернуто, дано нам именно в том виде, в каком оно дано.

Данная концепция, как мы видим, опирается на понятие „телесности” как факта непосредственного присутствия в мире. Здесь ведётся речь об „онтизме”, *во-площенности*, телесно-вещественной выраженности. Вместе с тем, современная гуманитарная наука никак не может согласиться с таким отождествлением Бытия и Сущего, онтологического и онтического.

Более расширенный взгляд на онтопоэтику у Н. А. Шогенцуковой (не сводящийся, как у Карасёва, к онтическому). В своей работе „Опыт

онтологической поэтики. Э. По, Г. Мелвилл, Д. Гарднер” она говорит о концентрации своего исследовательского внимания при анализе художественного произведения „на мифе, символе, гротеске, аллегории, времени/пространстве, сюжете, композиции, стиле, точке зрения, интертекстуальности, номинологии, цвете, нумерологии, пейзаже, ритме, метафоризме” [1, с.]. Нина Адамовна считает, что онтологические откровения, формулирование законов бытия не даются в литературе открытым текстом. Приведённая выше система поэтологических средств выполняет, по её мнению, для писателя ту роль, что и различные величины, с помощью которых учёный выводит формулы движения и развития материи.

По иному представляются онтопоэтика и её цели в работах Е. А. Трофимова. Он понимает онтологию как „пневматологическую реальность”, а в определении онтологической поэтики опирается на традиции немецкой герменевтики и святоотеческой мистики, что позволяет исследователю говорить „об истоке художественного творения как логосном средоточии” [4, с. 1]. Массив онтопоэтики, по Трофимову, заключается в понимании через художественность бытия, в раскрытии бытия через язык. Такой подход, по мнению учёного, „имеет вполне зримый круг идеальных границ: вся христианская словесность, в центре которой – Библия; от неё истекает определяющее значение для художественного смысла, образа, мотива, композиции, сюжета и прочих поэтических средств” [4, с. 2 – 3]. Таким образом, „онтологическая ориентация” данной концепции связана с топологическим различием бытия и сущего, при этом символическая природа художественного слова понимается синергично. Белорусская исследовательница С. Ф. Кузьмина воспринимает онтопоэтику подобным образом. По её мнению, тайны человеческой жизни связаны с онтологией бытия, с его „божественной космической сущностью”. Обращая внимание на историю русской литературы в этом аспекте, учёная говорит об обнаружении единого смыслового онтологического поля, в пространстве которого с удивительным постоянством раскрываются темы человека и его предстояние перед Богом, проблемы жизни и смерти, преодолеваемой тайной воскресения Христа. Жизнь в понимании Кузьминой предстает как редкостный и уникальный дар, христианская ответственность за который рассматривается как служение высшим ценностям: Любви и Свободе. Исследователь воспринимает „формульные” повторяющиеся образы и метафоры как „сигналы”, указатели на трансцендентное, понимание которого таится в глубинах духовной традиции, генетически связанной с крещением Руси, традициями древнерусской книжной культуры, и еще глубже – с духовным наследием Византии, экзегезой Святых Отцов Православной Церкви, и, несомненно, с Евангелием, Благой Вестью Искупления и Спасения рода человеческого. Таким образом, поэтика онтологии в понимании Трофимова, Кузьминой и ещё целого ряда современных

исследователей целиком определяется духовной традицией. Е. А. Трофимов говорит даже о „поэтике Святого Духа” [4, с. 8].

Т. А. Касаткина относится к сторонникам интерпретации онтологической поэтики с религиозно-духовных позиций. Она акцентирует внимание „на творящей природе слова” и демонстрирует „творение” словом не что иного, как православного образа, иконы. Анализируя художественные тексты Ф. М. Достоевского, исследовательница отмечает, что цель человека на земле, по мнению писателя, – пройти свой путь к небесам. Используя в своих работах инструментарий онтологической поэтики, Т. А. Касаткина прослеживает этот путь русского гения, вечное движение к своему прообразу – лику Христову.

Сформулируем своё собственное определение онтологической поэтики. По нашему мнению, это метод анализа художественного текста путём воспроизведения экзистенциальных ощущений, направленный на соотнесение художественной символики с сущностными основами духовного бытия, творящихся Логосом. Используя этот метод, мы концентрировали своё внимание не только на авторских интенциях, но и на интенциях самого текста, вдохновлённого всепроникающим Божественным присутствием, которое и формирует структуру художественного бытия.

Проблема разного сущностного понимания анализа художественного произведения методом онтологической поэтики заставляет искать иное направление, максимально учитывающее поле напряжения между „пневматичностью” и „соматичностью”. Читательско-исследовательский взгляд должен быть направлен на феноменальное разнообразие реализаций „духовно-телесных” бытийных интуиций художественных текстов, обнаруживающих себя в качестве универсальных модусов бытия в знаке.

Список использованной литературы

- 1. Шогенцукова Н. А.** Опыт онтологической поэтики. Э. По, Г. Мелвилл, Д. Гарднер / Н. А. Шогенцукова. – М., 1995.
- 2. Карасёв Л. В.** Вещество литературы / Л. В. Карасев. – М., 2001.
- 3. Касаткина Т. А.** О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа „реализма в высшем смысле” / Т. А. Касаткина. – М., 2004.
- 4. Трофимов Е. А.** Творчество Ф. М. Достоевского 1860-х гг. (онтологический аспект) / Е. А. Трофимов. – Иваново, 1995.
- 5. Адмони В.** Поэтика и действительность / В. Адмони. – Л., 1976.
- 6. Манн Ю.** О гротеске / Ю. Манн. – М., 1976.
- 7. Карпентьер А.** Мы искали и нашли себя / А. Карпентьер. – М., 1984.

Романова Н. М. Проблема сутнісного розуміння онтологічної поетики в сучасному літературознавстві

У статті розглянуто різні тлумачення сучасними вченими (Н. А. Шогенцукова, Л. В. Карасьов, Є. О. Трофімов, Т. О. Касаткіна та ін.) такої інтелектуальної стратегії, як онтологічна поетика. Зроблено спробу вирішення методологічної проблеми, пов'язаної з численними різночитаннями в розумінні онтологічної поетики та її фундаментальних принципів у сучасному літературознавстві. Також сформульовано власне визначення цього терміну.

Ключові слова: онтологічна поетика, текст, пневматичність, соматичність.

Романова Н. Н. Проблема сущностного понимания онтологической поэтики в современном литературоведении

В статье рассматриваются различные понимания современными учёными (Н. А. Шогенцукова, Л. В. Карасёв, Е. А. Трофимов, Т. А. Касаткина и др.) такой интеллектуальной стратегии, как онтологическая поэтика. Предпринимается попытка решения методологической проблемы, связанной с многочисленными разночтениями в понимании онтологической поэтики и её фундаментальных принципов в современном литературоведении. Также здесь формулируется собственное определение данного термина.

Ключевые слова: онтологическая поэтика, текст, пневматичность, соматичность.

Romanova N. N. The problem of the essential understanding of the ontological poetics in the modern literary studies

The article deals with different understanding of modern scientists (N. A. Shogencukova, L. V. Karasyov, E. A. Trofimov, T. A. Kasatkina etc.) such an intellectual strategy, as an ontological poetics. An attempt is made to the decisions of the methodological problems associated with numerous readings in the understanding of the ontological poetics and its fundamental principles in the modern literary studies. Also here was formulated own definition of the term.

Key words: ontological poetics, text, pneumatisation, somatization.

Стаття надійшла до редакції 04.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК [392.5 + 398/838] (477.61)

О. В. Скиба

**ФОЛЬКЛОРНІ КОЛЕКТИВИ ПІВНІЧНОЇ ЛУГАНЩИНИ:
ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ**

Сучасна Луганщина багата художніми колективами, фольклорними ансамблями, що презентують як новітні, так і давні українські традиції, обрядодії, зразки народної пісенності та інші фольклорні жанри.

Актуальність дослідження полягає в реактуалізації проблеми звернення до народних джерел, духовних витоків українців, їхньої народнопоетичної спадщини в умовах незалежної української держави. Діяльність фольклорних колективів північної Луганщини – важлива складова процесу популяризації фольклорних жанрів та їх збереження.

Мета статті – аналіз особливостей функціонування фольклорних колективів північної Луганщини, їх репертуару. Тема дослідження не була предметом зацікавлення вітчизняних науковців, що зумовлює її новизну.

Проблемам регіональної фольклористики присвячені праці О. Мишанича, Р. Кирчіва, М. Дмитренка, Л. Копаниці, Л. Наумовської, О. Івановської та ін. Фольклор Луганщини досліджують науковці кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка” Н. М. Філоненко, С. А. Негодяєва, а також кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені В. Даля, зокрема, І. В. Магрицька. Об'єктом дослідження у пропонованій студії обрано репертуар (насамперед, традиційні фольклорні тексти) творчих колективів півночі Луганської області, а саме Попаснянського та Новопсковського районів.

Фольклорний доробок Попаснянщини містить задушевні, чарівні мелодії весільних пісень. Попаснянці добре пам'ятають стару легенду про те, як Бог подарував нещасній українській дівчинці неоціненний подарунок – пісню. Поруч з українською народною піснею простують життєвим шляхом мешканці м. Попасна Луганської області (Бондар Галина Іванівна, 1942 р. н., Бондар Іван Сергійович, 1941р. н., Ворона Людмила Дмитрівна, 1937 р. н., Іларіонова Раїса Петрівна, 1935 р. н., Колесник Валентина Юріївна, 1938 р. н., Карась Олександр Михайлович, 1936 р. н., Кобелева Валентина Андріївна, 1935 р. н., Курочкіна Тамара Яківна, 1937 р. н., Липець Галина Олексіївна, 1944 р. н., Мошенко Анатолій Георгійович, 1932 р. н., Мартусенко Людмила Андріївна, 1936 р. н., Сухомлін Віктор Андрійович, 1939 р. н., Божко Іван Олександрович, 1942 р. н., Євтушенко Володимир Антонович, 1951 р. н.). Люди, які поважають народну творчість, з гордістю

виконують весільні пісні, що співали їхні прашури багато років тому. При районному Будинку культури вже не перший рік займається фольклорною творчістю хор під керівництвом Віктора Андрійовича Сухомліна. За двадцять шість років існування хор здійснив величезну роботу, розвиваючи і доносячи до аудиторії слухачів не тільки весільні пісні. У виконанні народного хору звучать пісні: „Їхали козаченьки”, „Господиня гарна”, „Степом, степом”, „Село моє”, тобто пісні, тексти яких пригадували самі учасники хору ще з тих далеких часів, коли їм співали їхні батьки. Як згадує керівник хору ветеранів В. А. Сухомлін, „з музикою було складніше. Доводилося пригадувати, додавати щось своє, робити оранжування”. „Батькова криниця” – пісня, без якої не проходить жодне весілля. Народний хор ветеранів слугує передачі молоді батьківського досвіду, культурної спадщини, сприяє формуванню ціннісних орієнтацій в житті молодого подружжя.

Попаснянський районний краєзнавчий музей ім. С. П. Йофе містить експонати культурних надбань, що були започатковані багато віків потому, атрибути давніх весільних обрядодій, з якими можуть ознайомитися мешканці м. Попасна. Ці державні установи і сьогодні пропагують народну творчість, займаються пошуковою діяльністю в цій галузі.

У селі Риб'янцеве Новопокровського району Луганської області діють фольклорний ансамбль під керівництвом Олександра Миколайовича Ващенко, танцювальний ансамбль „Сюрприз” на чолі з О. В. Лавренцевою. Фольклорний ансамбль виносить на суд глядачів номери різних фольклорних жанрів. Так, зокрема, гумористичний дует Зої Бондар та Жанни Мащенко озвучує весільні анекдоти, забобони, пісні тощо. Їх тематика різноманітна, взята з життя односельців. Невід’ємним компонентом дуету є розумове виховання підростаючого покоління, адже народні погляди на формування молоді сім’ї дуже високо оцінювали його. Приказки: „*Без розуму ні сокирою рубати, ні личика в’язати*”; „*Не краса красить, а розум*”, „*Розумний всякому дає лад*”, „*Краще з розумним у біді, ніж з дурним у добрі*” та ін. відіграють велике значення під час вибору нареченого чи нареченої.

Тетяна Тимофіївна Дем’яненко – відома фольклористка, етнограф Новопокровщини. У 1998 році в Новопокрові вийшла перша її збірка під назвою „Пісні Айдарського краю”, де зі слів старожилів були записані й весільні пісні минулих днів. Дослідницею зроблено спробу поєднати минуле і сучасне, включивши до збірки й сучасні твори, різні варіанти відомих пісень.

Фольклорні колективи Новопокровщини, самодіяльний хор „Слобожани”, народний самодіяльний фольклорний ансамбль „Криниченька” активно підтримуються районним будинком культури. Створені на професійній основі вони виступають в багатьох містах – в Троїцьку, Сватовому, Ровеньках та ін.

Зі слів мешканців с. Новорозсош Новопокровського району жодна робота не проходить без пісні. На весіллях, як стверджує Ганна Данилівна Ковальова, 1925 р. н. пісні присвячені кожному весільному етапу: 1. Коли молоду сватили співають – „*Ой казали, батько не п'яниця, / А він саме та й п'яниченька / Пропив свою дитиньку за одну вечориньку / За срібну та й чарчиньку*”. 2. Коли проводжали молоду – „*Ой, сватоньки-голубоньки, / заспівайте хоч одну пісеньку, пісеньку веселюю свою!*” / „*Ми не смієм, ми не вмієм: та далека дорога, та далекий переїзд! А що знали – позабули, А що вміли – перепіли! Співайте самі*”. 3. Коли стрічали молоду співали: „*Одчиняй, батеньку, двір / Одчиняй, батеньку, та новий двір / Іде до тебе синок твій / Та не сам собою – з молодою жоною / Буде тобі до віку служити / Щоб собі частинку зажити / Частуй мене, мій батеньку / Я у тебе ріс / Частуй мою молодую / Що я її привіз*”. 4. Коли забирають молоду: „*Загрібай, мати, жар, жар / Якщо тобі дочки жаль, жаль! / Накидай у піч дрова / Оставайся здорова!*”.

Залучають місцевих жителів до народної творчості працівники Новорозсошанської сільської бібліотеки – Солодка Надія Богданівна та Ковальова Надія Семенівна. На фольклорних вечорах новорозсошани співають українські народні пісні, загадують загадки, розповідають легенди, проводять пісенні конкурси весільної тематики.

Досвід впровадження національних обрядів, традицій, фольклору передається молодшому поколінню Новопокровщини і м. Попасна. Народна художня самодіяльність, фольклорні колективи сприяють вихованню повноцінної молоді української сім'ї, вчать шанувати батьків і старших, бути чесними по відношенню один до одного. Насамкінець зазначимо, що подібні народні утворення залучають до свого репертуару як традиційні народнопісенні зразки, так і сучасну популярну музику, чергують використання традиційних обрядів із новітніми тенденціями, що становлять цікаву неоднорідну синкретичну єдність.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в поглибленому вивченні функціонування фольклорних колективів, особливостей їхнього репертуару в інших районах Луганської області в порівняльно-типологічному аспекті.

Список використаної літератури

- 1. Весільна** обрядова пісенність Луганщини: Навч. посібник – хрестоматія / упоряд. Н. Ю. Калина, О. В. Скиба, Н. М. Філоненко. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 113 с.
- 2. Обрії** сучасного фольклору Луганщини : Хрестоматія / уклад. О. В. Скиба, С. А. Негодяєва, Н. М. Філоненко – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка“, 2011. – 50 с.
- 3. Українське** народознавство : [навч. посібник] / за ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. – Львів : Фенікс, 1994. – 608 с.
- 4. Слобожанщина** :

літературний вимір. Матеріали V Всеук. наук. конф. – Вип. 5. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2007. – 232 с.

Скиба О. В. Фольклорні колективи північної Луганщини: особливості функціонування

У статті основну увагу приділено діяльності народних колективів та фольклорних ансамблів, що побутують на території північної Луганщини. З'ясовано, що основними їх функціями є популяризація та збереження фольклорних текстів, традиційних обрядовій етнічних регіонів Луганщини. Вони стають невід'ємним атрибутом святкування шлюбної церемонії регіону, органічно поєднують елементи традиційної народної пісенності з сучасними культурними тенденціями.

Ключові слова: музика, обряд, синкретичність, функціональність.

Скиба О. В. Фольклорные коллективы северной Луганщины: особенности функционирования

В статье главное внимание уделяется деятельности народных коллективов и фольклорных ансамблей, которые существуют на территории северной части Луганской области. Определено, что основными их функциями являются популяризация и сохранение фольклорных текстов, традиционных обрядов этнических регионов Луганщины. Они выступают основными атрибутами празднования свадебной церемонии региона, органически совмещают элементы традиционной народной песни с современными культурными тенденциями.

Ключевые слова: музыка, обряд, синкретичность, функциональность.

Skyba O. V. The folk collectives of north Luganks region: the peculiarities of functioning

In the article basic attention is spared to activity of folk collectives and folklore ensembles that exist on territory of north Luganks region. It is found out, that their basic functions are popularization and maintenance of folklore texts traditional ceremonial ethnic regions of Luganks region. They become the inalienable attribute of celebration of marriage ceremony of region, organically combine the elements of traditional folk song with modern cultural tendencies.

Key words: music, ceremony, syncretism, functionality.

Стаття надійшла до редакції 14.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2–34.09 „179/182” (043.3)

О. М. Цалапова

ІНТЕГРАЦІЯ МІФУ В ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ

Міф як універсальна система усвідомлення дійсності побутує в літературі, оскільки обидва поняття мають спільне призначення – творча інтерпретація дійсності, тобто література, використовує традиційні міфологічні моделі, трансформуючи й ускладнюючи їх. Міфотворчість як різновид креаційно-мистецької діяльності притаманна кожному літературному періоду. „Міфологічні структури з більшою чи меншою інтенсивністю впліталися в текст художнього твору й мистецьки інтерпретувалися ще з античності” [1, с. 122], оскільки первісний міф становить надісторичне мислення й не виступає протилежністю до мистецько-історичного дискурсу.

Цікаві спостереження за ступенем інтеграції міфу в простір художньої літератури пропонує Є. Мелетинський. Дослідник будує трьохетапну схему розвитку світової літератури, основою якої є ступінь інсталяції міфу в художньому мисленні: первинний міфологізм (фольклор) – деміфологізація (реалізм, позитивізм) – реміфологізація (романтизм, модернізм) [2, с. 277 – 295]. Ця міфоцентрична „укрупнена” схема враховує внутрішні закономірності художнього мислення, утворюючи великий спільний виток, який встановлює два типи відносин літератури й міфології: 1) свідомо відмова від традиційного сюжету й „топіки” заради остаточного наслідування природи й відмови від середньовічного символізму; 2) спроба свідомого нетрадиційного використання міфу (не його форми, а його „духу”), що сприяє процесу самостійної міфотворчості. Аналіз літератури доби середньовіччя й Ренесансу формує думку науковця про засади деміфологізації літератури XVIII століття. На думку Є. Мелетинського, деміфологізація пов’язана з „відмовою <...> від традиційного сюжету, а далі від „топіки” [2, с. 280]. Процес віддалення від традиційних жанрових форм і міфологічних сюжетів (деміфологізація) припадає на період Нового часу (романтизм, реалізм), який маніфестує процес подолання етикетності й канонічності. Романтизм, на думку Є. Мелетинського, доволі „вільно” використовує сюжети й образи традиційної міфології задля самостійного художнього „міфологізування” [2, с. 285]. На відміну від романтиків, письменники-реалісти виявляють негативне ставлення до міфу, хоча в роботі „Поетика міфу” Є. Мелетинський довів, що повної відмови від „вічних тем” у їхній творчості не відбулося.

Мета цієї статті – дослідити шляхи інтеграції міфу в поетичну тканину літературної казки, виявити шляхи й прийоми інтерпретації

прадавніх міфологічних структур у семантичному полі авторської казкової історії. Реалізація мети передбачає розв'язання таких завдань:

- встановити загальні й відмінні риси казки й міфу;
- виявити рівень генетичної спорідненості авторської казки з архаїчним міфом;
- осмислити роль автора, ступінь його втручання в канонічну матрицю фольклорногопервня;
- з'ясувати рівень модифікацій у художньо-чарівному тексті представників раннього українського модернізму.

Найбільш цілісно міф відбився в структурно-семантичному полі казки, яка стала однією зі складових духовної культури народу. Адже, припинивши бути домінуючою формою культури, міф продовжував на позасвідомому рівні задовольняти потребу мистецтва в ірраціональному контакті зі світом. Саме казка завдяки здатності до трансформації виявився унікальним каталізатором, що дозволив увести в літературний простір елементи фантастики, надреальності, при цьому зберігаючи вироблені закономірності, принципи й прийоми генологічної організації жанру.

Проблема дослідження казки, а отже, і виявлення рівня її міфологічності, ускладнюється відсутністю чіткої дефініції. Генологічний статус казки в системі наукових спостережень балансує між поняттями „рід”/„вид”/„жанр”. Зокрема, Л. Овчиннікова, спираючись на обґрунтування В. Анікіна, Т. Леонової, стверджує, що казка „посідає особливе місце в системі фольклорних жанрів, являючись словесно-драматичним видом образно-поетичної структури, яка об'єднує декілька жанрів типовою ідейно-структурною моделлю, що здатна до відтворення будь-якої життєвої ситуації” [3, с. 100]. Різноманітність оповідних форм як суттєва казкова ознака формує генологічну експлікацію В. Проппа, який стверджував, що „казка – поняття більш широке, ніж жанр” [4, с. 148]. Г. Поспелов вважає, що казка взагалі не жанр, а форма вираження жанрового змісту [5, с. 204], адже первинно такий твір був явищем синкретичним, оскільки пісня, загадка, пантоміма тощо були частиною казкової оповіді. Сукупність різноманітних форм і засобів оповіді, що формують казковий текст, виходить за рамки традиційного поняття жанру й становить специфічний жанровий масив з комплексом художніх особливостей [6, с. 22].

Дискусія про жанрову приналежність літературної казки досить актуальна, оскільки осмислює проблему генологічної типології авторського твору та його кореляцію з фольклорним джерелом. Це питання неодноразово ставало предметом обговорення в літературознавчих студіях (Є. Костюхін, О. Нікіфоров, Ю. Подлубнова, Е. Померанцева, В. Пропп, Г. Сабат, Н. Тихолоз та ін.), тому що жанрова номінація літературної казки вимагала не тільки термінологічного уточнення, але й розв'язання проблеми жанрово-родової типології.

Л. Брауде дефініцію літературної казки, спираючись на теоретичні положення В. Берензона, Е. Блейха, М. Йелле, М. Люті та ін., розуміє як „авторський, художній, прозаїчний або поетичний твір, що заснований або на фольклорних джерелах, або суто оригінальний; твір здебільшого фантастичний, чарівний, що змальовує надзвичайні пригоди видуманих або традиційно казкових героїв та в деяких випадках зорієнтований на дітей; твір, у якому чари, диво відіграють роль сюжетотворного фактора, служить відправним моментом характеристики персонажів” [7, с. 235]. Л. Дереза уточнює визначення літературної казки: „Це середній або малий (за обсягом тексту) прозаїчний або віршований (згідно з формою організації мовлення) епічний чи ліро-епічний жанр художньої літератури, який, на відміну від фольклорного, відбиває індивідуально-авторську модель світу, створену або в результаті вільної інтерпретації фольклорних сюжетів і мотивів, або на основі оригінального сюжету, у який широко вводяться чарівно-фантастичні елементи фольклорного походження” [8, с. 54]. На нашу думку, зміст літературного казково-фантастичного твору відтворює не тільки елементи фольклорної казки, але й систему актуальних для письменника мистецьких, естетичних, соціальних доктрин відповідної доби. Тож, на нашу думку, актуальною є дефініція літературної казки, подана в науковому дослідженні „Казки Івана Франка як естетико-поетикальна система” Г. Сабат: „Літературна казка відображає суть епохи, всотує ідейно-політичні, літературно-естетичні тенденції часу, впливається в літературні течії і напрямки, має схильність до інновацій, консолідації з іншими жанрами й утвореннями гетерогенних мистецьких явищ, які тісно пов’язані зі світоглядом письменника, або ж це мистецький твір, сюжетно-структура якого побудована за специфічними традиційними законами фольклорної казки, його особливий стиль, трансформуючи народну традицію, виливається у новітньо-авторський семантико-гносеологічний субстрат” [9, с. 9 – 10].

Історія розвитку літературної казки, як зазначає Л. Брауде [7], має три кваліфікаційні етапи становлення: фольклорна (усна народна), фольклористична (зафіксована за народнопоетичною традицією або переказана автором) та власне авторська (літературна). Другий („ембріональний” [10, с. 39]) етап розвитку – фольклористична казка – є важливим фактором збереження й трансформації народної казки, адже, записуючи матеріал, фольклористи свідомо чи несвідомо змінювали їх, обробляли (наприклад, „Народные южнорусские сказки” І. Рудченка, „Малоруські народні перекази і оповідання” (1876) М. Драгоманова, збірники І. Манжури – „Казки, прислів’я і т. ін., записані в Катеринославській і Харківській губ. І. І. Манжурою” (1890) та „Малоруські казки, перекази, прислів’я і повір’я, записані І. І. Манжурою в Катеринославській губернії” (1894), „Українські народні байки (Звіриний епос)” (1916) В. Гнатюка тощо). Отже, „фольклористична казка із самого початку виявляє особистість збирачів народних казок, так само,

як усна народна казка, очевидно, відображала особистість виконавців, оповідачів” [7, с. 236].

Варто звернути увагу, що до поняття „літературна казка” входять як фольклористичні (записані, оброблені, переказані) твори, так і власне авторські. Зокрема, Г. Сабат виокремлює два типи літературної казки: літературна казка, що зберігає фольклорний досвід, але позначена власне літературними чинниками, і „самодостатня” літературна [9, с. 9].

У підсумку зазначимо, що головними ознаками літературної казки є позиціонування суб’єктивної фантазії, яка почасти не дотримується народнопоетичної концепції чарівного, присутність індивідуально-авторської манери оповіді, а також орієнтація на традиційну фольклорну казку як генологічний взірець, але зі значною кількістю авторських утручань у традиційну матрицю.

Грунтуючись на думці М. Бахтіна про залишки елементів архаїки в контексті жанру [11, с. 38], вважаємо, що уламки міфу продовжують побутувати й у текстах літературних казок, але не на рівні міфічних, а міфопоетичних елементів. Тобто інформаційна масштабність жанру казки, її здатність до текстуальної адаптації в культурному й соціальному просторі дають можливість автору збагатити семантичне ядро літературної розповіді, актуалізувавши через традиційно-казкові архетипи модель сучасного митця світу. При цьому вона здебільшого орієнтована на відтворення картини світу, базові аспекти якої спроектовано в архаїчному міфі. Народна казка, будучи метафорою актуального колись міфу або обряду, зберігає інформаційно-культурологічний фундамент первісних уявлень про світ. Тобто вона була покликана вербалізувати втаємнічені ритуальні дії, створити мовленнєву картину сакральної реальності.

Етапною роботою в усвідомленні зв’язків народної казки й міфу стало дослідження „Історичні корені чарівної казки” В. Проппа. Російський науковець довів, що казка є складним синкретичним явищем, генетичні витoki якого слід шукати в мовленнєвій культурі народнопоетичних творів (міфів, обрядів, вірувань тощо). В. Пропп розширив відомості про закономірності засвоєння народною казкою окремих інституцій, що були вагомими в момент формування казкового сюжету, оскільки будь-який фольклорний жанр, зокрема й чарівна казка, повинен розглядатися не відірвано від економіки й соціального ладу [12, с. 279]. За допомогою індуктивного методу вивчення історичних джерел народної казки науковець реконструює міфологічну основу казкових образів і мотивів. Проблема розуміння казки як цілісного сплаву різних мотивів, розпочата в „протоструктуральній” роботі В. Проппа „Морфологія казки” [13], в „Історичних коріннях чарівної казки” знайшла остаточну аргументацію.

Світ фольклорної казки й літературної різняться в першу чергу осмисленням та інтерпретацією міфологічного джерела. Тобто авторські модифікації доволі часто „стирають” зовнішні або внутрішні ознаки

казки. Велика кількість міжродових та міжжанрових утворень, що виникли в період модернізації літератури (як-от: казки-п'єси Дніпрові Чайки „Проводи Сніговика-Снігуровича”, „Пан Коцький”, „Коза-дереза” та ін., О. Олесь „Бабуся в гостях у Ведмеда”, „Микита Кожум'яка”, „Лісовий цар Ох” тощо; казки-поєми О. Олеся „Водяничок”, Лесі Українки „Казка про Оха-чудотвора” та ін.; казки-загадки М. Коцюбинського „Чого вони зраділи?”, „Десять робітників”; казки-параболи М. Коцюбинського „Про двох цапків”, „Дві кізочки”), спонукають нас до осмислення казки як складного комунікативного феномена, що має власну концепцію світотворення. Отже, маємо визначитися з поняттям „казковий світ”, оскільки художній простір авторських творів нерідко є генологічно фрактальним (тобто, за Б. Мандельбротом, таким, що не відповідає класичним уявленням про форму й не може тлумачитись із традиційних позицій аналітичного аналізу), тому він віддалено нагадує казки за зовнішніми ознаками. Проте семантика чарівного твору залишається здебільшого традиційною.

Основу казкового світу складають універсальні опозиції „між сакральним і мирським, сирим і вареним, целібатом і одруженням, чоловічим і жіночим началами, центром і периферією” тощо [10, с. 132]. Натомість Є. Мелетинський розумів світову модель як цілісну систему взаємовідносин „людина – світ” [2, с. 56]. Казкові опозиції ґрунтуються на міфологічних уявленнях про світ профанний і сакральний, людський та ворожий їй. Отже, казковий світ є антропоцентричний, спрямований на розкриття процесу взаємодії людини з довкіллям, тоді як дихотомія міфу орієнтована на максимальну космологізованість.

Літературна казка, попри суб'єктивно-авторські модифікації, репрезентує близьку до архаїчної модель світоустрою, фундаментальними ознаками якої є наявність опозицій, своєрідність хронотопного модусу, присутність надреального (дива). Тож, під поняттям „казковий світ” ми розуміємо глобальний образ поетично переробленої антропоцентричної інформації, що має вигляд спрощеної системи уявлень про взаємодію людини з навколишнім середовищем, підґрунтям якої є парадигма міфологічних утворень. До того ж цей образ побудований за особливими хронотопною й образною системами зі свідомою установкою на вимисел.

Літературна казка, як й інші жанри, має власну історію розвитку. Необмеженість авторської фантазії, що генетично закладена в народнопоетичному джерелі, зумовила популяризацію казки на різних етапах культурно-мистецького розвитку. Однак, частка міфологічного в авторських казках варіюється залежно від тенденцій провідного мистецького напрямку.

У середньовічній культурній традиції помітно дві тенденції ставлення до казки: 1) засудження й відкидання, рівно як й інших фольклорних творів, що мають поганські коріння; 2) визнання казки як моралізаторської історії з вираженою дидактичною спрямованістю.

Однак, естетичні принципи української середньовічної літератури не дозволили розвинути жанр. „Мотиви казок зустрічаються вже в проповідницькій і полемічній літературі як ілюстрації до дидактичних та моральних настанов, зокрема, у творах І. Вишенського, І. Галятовського, А. Радивиловського, Ф. Прокоповича” [14, с. 477]. Тож казка присутня тут тільки на рівні уламків (образів, мотивів), що посилюють змістовне навантаження релігійно-дидактичного тексту.

В українському мистецькому вимірі поняття „ренесанс” прийнято вживати на позначення літературного процесу початку ХХ століття („розстріляне відродження”), коли процеси реміфологізації спонукалися „відчуттям втрати життєвої правди, появою дефіциту смислу в повсякденному мовленні й розчаруванням у раціонально сконструйованих істинах” [1, с. 122 – 123].

Розквіт класицистичної літературної казки припадає на ХVІІ століття. „Золоте століття” французької авторської казки пов’язане з іменами Катрін д’Онуа, Жака де Лафонтена, Шарля Перро, Жана-Жака Руссо. Казка зазначеного творчого напрямку не виявляє особливого інтересу до народної творчості, спрямовуючи мистецький потенціал у русло салонної культури. Чарівний твір згаданого періоду позначено галантністю, куртуазністю, вичурністю стилю. Іронічність тексту заміщує його міфологічність, тому особливого значення в класицистичних казках набуває алегоричний коментар кінцівки. Автори літературних казок ХVІІ століття, запозичуючи окремі мотиви із фольклору, створюють оригінальний сюжет, враховуючи закони літературної традиції, властивої цьому періоду. Щодо рівня міфологізму казок цього періоду слід погодитися з міркуваннями Є. Мелетинського про „деміфологізацію”, ознаками якої є „створення нових сюжетів при збереженні традиційних елементів жанру” [2, с. 280]. Тенденції деміфологізації характерні також для літератури доби Просвітництва.

В українському культурному просторі потяг до надзвичайного, химерного, теологічно-метафоричного простежено в мистецтві бароко. Безперечно, представники напрямку „*percola barocca*” використовують у своїх творах елементи „низького” (фольклор) мистецтва, оскільки світ, створений ними, також як і казково-міфологічний, будувався на певній оксюморонній дихотомії: „Бога та диявола, добра і зла, світлого та темного начал і врешті-решт життя та смерті” [15, с. 60]. Однак, цей період в історії українського письменства не позначився появою авторських казок, за винятком використаних письменниками казкових мотивів як ілюстративно-моралізаторського матеріалу (напр., І. Галятовський (інтермедії), Ф. Прокопович (п’єса „Володимир”), Гр. Сковорода (окремі мотиви „Байок Харківських” тощо).

Межа ХVІІІ – ХІХ ст. – час усвідомлення казки як легкого та витонченого утворення в художній літературі, який протиставлявся „серйозним” творам історичного, філософського, політичного або соціального характеру.

У літературі XIX століття Є. Мелетинський виділяє дві основні позиції ставлення до міфу: принципове заперечення міфу в ім'я наслідування природи (просвітницький реалізм) та намагання його відродити задля реалізації нової філософсько-поетичної проблематики [2, с. 295 – 296].

Доба романтизму реактуалізує інтерес до історії, викликає захоплення усною народною творчістю, у тому числі й міфами. „Німецькі, англійські, російські романтики займаються записами фольклорних скарбів, їх дослідженням та виданням. Народні балади, пісні, перекази, казки та легенди стають засобом оновлення мистецтва та літератури” [15, с. 78]. До того ж у кожній національній культурі романтизм має специфіку щодо мистецьких пріоритетів. Для слов'янських літератур (російська, українська, польська) – це передусім захоплення старовиною, стилізація побуту, мови, образу відповідно до зображуваних епох. Основою для творення нової (не класицистичної) реальності романтики обирають фольклорні канони, у яких вони „бачили втілення духу народу, його ментальних особливостей” [15, с. 80].

Увага до міфу романтиків (Ф. Шеллінг, брати Я. та В. Грім та ін.) була не фрагментарна й невипадкова, оскільки саме цей жанр був ключем до розуміння етнічної автентичності національної історії. Зазначимо, що міф (а пізніше казка) є елементом етнічної самототожності, оскільки має специфічну функцію – збереження й опис історії народу. „Безперечною заслугою романтизму в історії культури залишається та, що він, піднісши своєрідний культ міфу, утвердив інтерес до міфології – етнонаціональної, тобто поганської (кельтської, слов'янської, карело-фінської і т. п.), християнської, античної, орієнтальної”, – акцентує Я. Поліщук [16, с. 32].

Одним із культових жанрів доби романтизму стає казка, яка проходить низку етапів щодо становлення: фольклорна – записана автором – творчо оброблена письменником – виключно авторська. Л. Дереза [8, с. 7] зазначає, що літературна казка як жанр, який сформувався в добу романтизму, культивує дві тенденції щодо використання фольклорного матеріалу:

– намагання популяризувати етнічну культурну традицію через авторську обробку відомих фольклорних сюжетів, таким чином досягаючи ідеалізації етнографічно-реалістичної оповіді;

– використання казкової поезії з метою збагачення літератури, уведення нових тем, образів, що близькі та зрозумілі народу.

Більшість авторських казок романтиків можна визначити як твори в „народному дусі”. Т. Леонова цілком слушно зазначає, що це твори зі збереженням народного сюжету при авторському стилі оповіді [17, с. 51]. У свою чергу збереження народнопоетичного наповнення твору зберігає відміфологічну семантику змісту. Культ міфологічного, що набув популярності завдяки дослідженням і творам німецьких романтиків, в

українській поетичній культурі залишився майже непоміченим. Першим письменником, який, крім байки, звернувся до казки, був П. Білецький-Носенко („Три бажання”, „Чудова вода”, „Вовкулака”, „Добриня та Цуцик” та ін.). Решта письменників обирають байку як жанр найбільше, на їхню думку, наближений до витоків народної творчості. До речі, саме німецькі романтики (Я. Грімм), наголосили на кореляції міфу й народної казки: „Старовинний міф певною мірою об’єднує властивості казки й легенди” [18, с. 57]. На жаль, доба романтизму, що стала „золотим сторіччям” для російської літературної казки (В. Жуковський, О. Пушкін, А. Погорельський, В. Одоєвський, П. Єршов, В. Даль та ін.), не виявила зацікавлення до цього жанру українського красного письменства, за винятком казки П. Куліша „Півпівника” та п’єси М. Костомарова „Загадка” (переробка народної казки „Семилітка”).

Зазначені тенденції у своїй парадигматиці залишаються й у реалістичній традиції. Починаючи з 50-х років XIX ст., у мистецькому середовищі зароджується якісно нове явище – реалізм. Проте окремі романтичні набутки продовжують існування в межах загальної реалістичної манери, адже, за визначенням С. Павличко, романтизм „в українській літературі ніколи не закінчується” [19, с. 32]. Народництво, що є центральним терміном української інтелектуальної історії [19, с. 27], генетично зв’язує себе з політикою та ідеологією, сформульованою демократичною інтелігенцією заради показу народного життя. Реалізм, безумовно, не позбавлявся всього романтичного, однак створював власний популістський міф, основою якого стали ідеї П. Куліша про „ідеальність громади, народної, національної людини (душі), і, звичайно, національної жінки” [19, с. 32]. Естетика критичного освоєння дійсності передбачала відмову від готових засобів зображення [20, с. 275], тому письменники цього періоду визнавали новий ідеологічний міф про високу моральність патріархальних селянських цінностей. „Народницький міф передбачав, що в ідеальній народній сім’ї існує гармонія між поколіннями, діти шанують батьків, молодші – старших, старші дбають про молодших, а авторитет батьків і старших безсумнівний” [19, с. 36]. Щоправда, літературна казка Марка Вовчка внесла корективи в цю концепцію.

Реалістично-романтична історія „Дев’яти братів та десятої сестриці Галі” згаданої письменниці є оригінальною обробкою відомих народних дум та пісень. По-перше, твір більше, ніж казкова історія, оскільки пропонує широку панораму життя родини бідної вдови на тлі суспільних відносин другої половини XIX століття. По-друге, чарівна історія не позначилася дивовижним у казковому сенсі цього слова. Марко Вовчок ускладнює семантику казки, фактично зберігаючи традиційні компоненти: композиційні (за винятком трагічної кінцівки), змістовні, образні. До того ж письменниця повністю зруйнувала ідеалізацію патріархально-сімейних стосунків бідної родини, в якій брати ідуть у розбійники і, як наслідок, стають убивцями чоловіка рідної

сестри. Оригінальні казки Марка Вовчка („Кармелюк”, „Невільничка”, „Ведмідь”, „Дев’ять братів і десята сестриця Галя”) відкрили в історії української літератури сторінки авторської казки, яку продовжили Панас Мирний (повість „Казка про Правду і Кривду”), С. Руданський (поема-казка „Цар-Соловей”), Б. Грінченко („Книга казок віршем”), І. Нечуй-Левицький (казка „Запорожці”, „Два брати”, „Скривджені й нескривджені”) та ін. Не можна сказати, що представники реалізму відмовились від жанру казки, однак увагу до архаїчного міфу змінила викривальна або дидактична спрямованість чарівних творів (І. Манжура „Іван Голик”, Є. Ярошинська „Орел і лис”, „Квіти”, І. Нечуй-Левицький „Запорожці”).

Ранні модерністи активізували критику провінційності й самовизначення української національної еліти [16, с. 432], що стимулювало цікавість до міфу. Казковий міфологізм раннього модернізму (кінець XIX – початок XX століття) виявляється „як образне втілення інтелектуального початку, спосіб філософсько-поетичної типізації життя або як засіб його параболічного відтворення” [17, с. 273]. Глобальний інтерес до міфу в зазначений період є моментом його „інсталяції” в „архетипну-анагогічному континуумі” [16, с. 123]. Міфологізм тут виступає як художній принцип, в основі якого лежить особливе відчуття митця, здатного подолати просторові, часові й будь-які інші межі. Досліджуючи міфологічний чинник у літературі, А. Гурдуз доходить висновку про присутність уламків міфу навіть там, де, на перший погляд, їх немає [1, с. 123]. Ревізія міфу в культурному просторі модернізму призводить до його „осучаснення”. До того ж ранній модернізм підкорений механізмам „іншування” [21, с. 19], які легалізували в культурі наявність високого й популярного, національного й інтернаціонального, раціонального й ірраціонального, високого й популярного [21, с. 19].

Модерністська казка, попри поновлення канону жанрової пам’яті, створює новий образ світу, відповідно до філософських, культурологічних, мистецьких, психосемантичних тенденцій доби. Зрушення в літературі й мистецтві, викликані модерними ідеями Ф. Ніцше, Р. Спенсера та ін., впливають і на жанр літературної казки, що зрештою набуває позитивіських або неоромантичних ознак. Зокрема, актуалізація в літературно-психологічних студіях уваги до проблеми несвідомого (І. Франко „Із секретів поетичної творчості”), сновидіння як психічного феномена (З. Фройд „Тлумачення сновидінь”) тощо спричинює появу в казці соціально-політичних дискурсів (реалізованих в основному засобами інтертекстуальності), прийому подорожі-уві-сні. Казки доби модернізму досить часто експлуатують модель сновидіння – Дніпрова Чайка, Леся Українка, Л. Керрол, М. Метерлінк та ін., адже пошуки іншої художньо-образної мови для вираження позитивізму, принципової відкритості пізнання, філософського осмислення людини і світу потребують генологічних модифікацій у казковій компетенції з метою

розширення інформаційних можливостей твору. Увага до підсвідомого – данина часу, адже саме в період модерну людина з її потаємними бажаннями та комплексами стає об'єктом науково-мистецького дискурсу. Мистецтво цього періоду, ґрунтуючись на дослідженнях А. Шопенгауера, Е. фон Гартмана, виявляє увагу до несвідомих або невіддільних фізіологічним поясненням внутрішніх процесів.

Найцікавішою концепцією несвідомого стає сон та фантазія. Психологічні механізми цих процесів роблять казку більш реалістичною й загадковою водночас, сконцентровуючи увагу на можливостях людської природи. Межа між вигадкою й реальністю у таких модерністських казках умовна, майже непомітна, оскільки поєднання вільної авторської фантазії й зображення повсякдення звичайних людей, тонкий сплав поліфонічних культурних пластів, елементи соціальної критики створюють субстрат незвичайної буденності, яка сама собою спроможна до дивотворення. Зокрема, у казках „Грицеві курчата” О. Олеся, „Краплі-мандрівниці” Дніпрової Чайки, „Лелія” Лесі Українки, незважаючи на присутність неоднорідного міфологічного начала, чарівна історія розгортається майже за однаковим сценарієм – зрушенням меж між реальним світом та ірреальністю, що є продуктом людської фантазії.

Доволі високим стає пізнавальний потенціал казки. У казках соціально-викривального змісту (М. Коцюбинський „Хо”, Леся Українка „Лелія”, Дніпрова Чайка „Новик”, Марко Черемшина „Сльоза” тощо) знайшли відображення соціальні картини та політичні тенденції доби. Зокрема, казка „Хо” М. Коцюбинського подає картини соціальної диференціації суспільства, при цьому обґрунтовуючи причини суспільних страхів відповідно до психологічної (психоаналіз героя) та політичної мотивації.

Казка Лесі Українки „Метелик” – явище свого часу, своєрідний сплав філософської думки з передмодерністськими новаціями кінця ХІХ століття. Сюжет казки розгортається за притчовим сценарієм: Метелик, побачивши одного разу лампу, зрозумів, що він прагне світла за будь-яку ціну. Він летить на цей вогник і опалює собі крила. Зміст твору, по суті, – програмний маніфест життєвої позиції самої поетеси, адже, „кидаючи виклик долі й богам, Леся Українка у своєму бунтарстві звертається до образу Прометея” [22, с. 27]. Тобто ідея служіння народові є програмною у філософській системі модерністського мистецтва.

Казка в силу своєї потенційної структурно-змістової пластичності може реалізовувати будь-які актуальні концепції, а отже, бути співзвучною певному часу. Увага до літературної казки активізується у зв'язку з актуалізацією в мистецтві потягів до відродження міфу в літературі модернізму. У цілому наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття складаються дві форми авторської казки: чарівно-романтична („Водяничок”, „Грицеві курчата”, „Мисливець Хрін та його пси” О. Олеся; „Брати”, „Чортище” Н. Кобринської; „Два Морози”, „Снігурка”, „Сопілка” Б. Грінченка; „Біда навчить” Лесі Українки та ін.),

основою якої є народний „пражанр”, та ідеологічно-позитивіська („Хо” М. Коцюбинського; „Казка про Оха-чудотвора”, „Казочка про край царя Гороха”, „Метелик”, „Лелія” Лесі Українки), мета якої ознайомити дитину з сучасним світом, його проблемами, досягненнями, законами.

Отже, літературна казка як самобутній авторський твір, в основі якого відчутні імпліцитні або експліцитні посилання до первісної міфології, в історію української літератури приходить у період реалізму, тоді як у європейській культурі її паростки відстежуються ще в класицистичному й бароковому мистецтві. Фактично зачинателем української літературно-казкової прози є Марко Вовчок, яка зуміла на фольклорній основі створити цілком оригінальні чарівні історії.

Літературна казка доби модернізму активно експлуатує архаїчний міф як основу для власне авторської інтерпретації. Модерн висуває свою парадигму міфопоетичного в літературній казці. На основі традиційних казкових образів або мотивів розгортається цілком оригінальна історія, наповнена новим реалістично-прагматичним змістом, який відповідає титульним тенденціям традиційної культури.

Інтеграція міфу, а відтак і народної казки, у художньому просторі літературної казки пов’язана з кореляцією авторської казково-чарівної історії із фольклорним первнем. Міфологічний чинник у просторі літературної казки існує за законами інтерпретації міфу в загальносвітовому літературному процесі (Є. Мелетинський). Однак ступінь зацікавлення літературною казкою, а отже, і відновлення інтересу до неї – неоднорідний, почасти периферійний, як у загальносвітовому мистецькому дискурсі, так і українському письменстві. Це, власне, спонукає до подальших досліджень даного феномену в сучасних літературознавчих студіях.

Список використаної літератури

- 1. Гурдуз А. І.** Міф і міфологічний фактор у літературі / А. І. Гурдуз // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіумах. – 2004. – № 3. – С. 120 – 126.
- 2. Мелетинский Е. М.** Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Вост. лит. РАН, 1995. – 407 с.
- 3. Овчинникова Л. В.** Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика : [учеб. пособие] / Л. В. Овчинникова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 312 с.
- 4. Пропп В. Я.** Принципы классификации фольклорных жанров : отдельный оттиск / В. Я. Пропп // Советская этнография. – 1964. – № 4. – С. 147 – 154.
- 5. Пospelов Г. Н.** Типология литературных родов и жанров / Г. Н. Пospelов // Пospelов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики : [сб. ст.]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1983. – С. 202 – 212.
- 6. Давидюк В.** Первісна міфологія українського фольклору / Віктор Давидюк. – 2-ге вид., доп. і перероб. – Луцьк : Вид-во обл. друк., 2005. – 310 с.
- 7. Брауде Л.** К истории понятия „литературная сказка” / Л. Брауде // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1977. – Т. 36, № 3. –

С. 230 – 235. **8. Дереза Л. В.** Русская литературная сказка первой половины XIX века в системе жанров романтизма : дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.02 / Дереза Людмила Васильевна. – Симферополь, 2005. – 384 с. **9. Сабат Г.** Казки Івана Франка як естетико-поетикальна система : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури”, 10.01.01 „Українська література” / Г. П. Сабат. – К., 2009. – 40 с. **10. Тихолоз Н. Б.** Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Тихолоз Наталя Богданівна. – Львів, 2003. – 229 с. **11. Бахтин М.** Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин / сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожинов. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с. **12. Пропп В. Я.** Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; вступ. ст. В. И. Ерёминой. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 364 с. **13. Пропп В. Я.** Морфология сказки / В. Я. Пропп. – 2-е изд. – М. : Наука, 1969. – 168 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока). **14. Лановик М.** Українська усна народна творчість : [підручник] / Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик. – 4-те вид. – К. : Знання-Прес, 2006. – 591 с. **15. Галич О.** Історія літературознавства : [підруч. для філол. спец.] / Олександр Галич. – Луганськ : Кн. світ, 2009. – 263 с. **16. Поліщук Я.** Міфологічний горизонт українського модернізму : [монографія] / Ярослав Поліщук. – 2-е вид., доп. і перероб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с. **17. Леонова Т. Г.** Русская литературная сказка XIX века в ее соотношении к народной сказке : (поэтическая система жанра в историческом развитии) : [монографія] / Т. Г. Леонова. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1982. – 198 с. **18. Гримм Я.** Немецкая мифология / Я. Гримм // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. : трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М., 1987. – С. 54 – 71. **19. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с. **20. Лейтес Н.** Миф и литература / Н. Лейтес // Вопросы литературы. – 1978. – № 1. – С. 272 – 278. **21. Гундорова Т.** Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – Вид. 2-е, перероб. і доп. – К. : СП „Часопис „Критика”, 2009. – 448 с. **22. Агєєва В.** Поетеса зламу століть : творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агєєва. – 2-е вид., стереотип. – К. : Либідь, 2001. – 261 с.

Цалапова О. М. Інтеграція міфу в художній простір літературної казки

Статтю присвячено актуальній в сучасних літературознавчих студіях проблемі дослідження літературної казки у міфопоетичному аспекті. Автор пропонує розглянути механізми переосмислення міфу авторськими казками, спробувати зчитати закладений у чарівних художніх літературних текстах міфологічний зміст на рівні свідомого та позасвідомого. Аналіз історії розвитку жанру „літературна казка”

дозволив виявити рівень інтеграції міфу в літературну казку різних культурних періодів, закономірності й особливості його опрацювання в текстах різних літературних напрямків.

Ключові слова: міф, літературна казка, романтизм, модернізм.

Цалапова О. Н. Интеграция мифа в художественное пространство литературной сказки

Статья посвящена актуальной в современных литературоведческих студиях проблеме исследования литературной сказки в мифопоэтическом аспекте. Автор предлагает рассмотреть механизмы переосмысления мифа авторскими сказками, попробовать считать заложенное в волшебных художественных литературных текстах мифологическое содержание на уровне сознательного и несознательного. Анализ истории развития жанра „литературная сказка” позволил определить уровень интеграции мифа в литературную сказку разных культурных периодов, закономерности и особенности его обработки в текстах разных литературных направлений.

Ключевые слова: миф, литературная сказка, романтизм, модернизм.

Tsalapova O. N. Integration of myth in art space literary fairy tale

The article is devoted to the problem of modern literary studies of literary fairy tale in mythopoetic aspect. The author proposes to consider mechanisms to rethink copyright myth tales, try to read the magic inherent in the art of literary texts mythological level of conscious and unconscious. Analysis the history of the genre of „literary fairy tale” allowed us to determine the level of integration of the myth in the literary tale of different cultural periods, patterns and especially its treatment in the text in different literary movements.

Key words: myth, literary fairy tale, romanticism, modernism.

Стаття надійшла до редакції 04.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.521 – 31.09+929 Місіма

С. Є. Шульженко

**ПСЕВДОАВТОБІОГРАФІЧНІ ФАКТИ
В РОМАНІ ЮКІО МІСІМО „СПОВІДЬ МАСКИ”**

„Всі говорять, що життя – сцена. Але для більшості людей це не стає нав’язливою ідеєю, а якщо і стає, то не в такому ранньому віці, як у мене. Коли скінчилося моє дитинство, я вже був твердо переконаний у непохитності цієї істини і мав намір зіграти відведену мені роль, ні за що не виявляючи своєї справжньої суті” [1, с. 45].

Це визнання, у якому ключ до багатьох вчинків Місіми, природженого лицедія і містифікатора, яке було взято з роману „Сповідь маски” (1949), твору скрупульозно, безжально автобіографічного [1, с. 55].

У сучасному літературознавстві дуже часто постає питання, чи справді автобіографічний твір автора можна назвати реальною біографією даного письменника. У статті ми вирішили переконатись у тому, що багато фактів у поданому романі були вигадані для того, щоб зробити роман більш яскравим та цікавим для читача.

Новизна нашої статті полягає у тому, що не так вже й багато літературознавців зверталися до цієї проблематики в японській літературі та майже немає праць, пов’язаних з псевдо- автобіографією Юкіо Місімо. Найбільш видатними літературознавцями, що вивчали життя Місіми, є Борис Акунін (Григорій Чхартішвілі), Джон Натан, Генрі Скотт-Стокс, С’юзен Нап’є та Маргарет Юрсенар.

Актуальність статті базується на потребі розуміти японську культуру та літературу докладніше та глибше та визначити життєві чинники, які стали причиною вигаданих сюжетів у автобіографічному романі.

Мета статті – виявити псевдо-факти в романі „Сповідь маски”, що є художнім вимислом, та порівняти їх із даними, що пов’язані з реальним життям письменника. Матеріалом дослідження виступив роман японського письменника Юкіо Місімо „Сповідь маски” у перекладі Бориса Акуніна.

Багато в чому автобіографічний роман-сенсація, що оповідає про життя молодого японця, який гостро відчуває свою несхожість на інших, викликав свого часу непримиренне цькування автора з боку звичайних людей і миттєво висунув Місіму до лав інтелектуальної еліти. Один із кращих творів класика нової японської літератури, людини, що з’єднала в своїй творчості пекло і рай, письменника, що яскраво передав у літературі відвертість почуттів, думок, переживань [2, с. 68].

Говорячи про „Сповідь маски”, не можна не згадати про те, що цей дивовижно гармонійний, цілісний, зрілий твір автор створив, коли

йому було всього 24 роки. Легкий, делікатний і в той же час багатий, виразний склад Місіми стає джерелом особливого задоволення від читання, а спокійний темп, який дозволяє читачеві добре вникнути в той текст, що знаходиться перед ним, ідеально „лягає” у ритм подій і переживань головного героя, що описані у книзі.

Двадцятичотирирічний автор спробував, беручи за основу свою розгублену, зламану душу, „позбутися чудовиська, що сидить всередині його душі”, від похмурих тіней, що тяжіють над ним з дитинства. Завдяки „Сповіді маски” ми знаємо, як був влаштований світ тихого, хворобливого хлопчика на ім'я Кімітаке Хіраока (таке справжнє ім'я письменника, яке він використовує у своєму романі). Псевдонім Юкіо Місіма, який він узяв ще у шістнадцятирічному віці, означає „людина, яку зберігає розум” [3, с. 100].

Кімітаке був дивною дитиною, та це й не дивно – ріс він в умовах, які важко назвати нормальними. Семи тижнів від народження його забрала до себе бабуся, жінка владна, істерична, змучена тяжкою хворобою. До дванадцяти років хлопчик жив з нею в одній кімнаті, відірваний від однолітків, рідко зустрічаючись з батьками, молодшими братом і сестрою. Грати в галасливі ігри йому заборонялося, гуляти теж – єдиною розвагою, що завжди доступна дитині, стало фантазування.

Фантазії у блідого, замкненого хлопчика були незвичайними: в них постійно фігурували кров і смерть, прекрасних принців рвали на шматки люті дракони, а якщо в казці загиблий герой оживав, маленький Кімітаке викреслював щасливий кінець. „... Величезну насолоду приносило мені уявляти, начебто я гину в битві або стаю жертвою вбивць. І в той же час я панічно боявся смерті. Бувало, доведу покоївку до сліз своїми примхами, а наступного ранку дивлюся – вона як ні в чому не було, подає мені з посмішкою чай. Я бачив в цій усмішці приховану загрозу, диявольську гримасу впевненості у перемозі наді мною. І я переконував себе, що покоївка з помсти замислила мене отруїти. Хвилі жаху роздмухували мені груди. Я не сумнівався, що в чаї отрута, і ні за що на світі не доторкнувся б до нього ...”. Всі ці переживання головного героя – переживання самого автора, якого теж виховувала бабуся, досить владна, сувора, прихильниця старих звичаїв у родині спадкових самураїв. Відмінність від героя ще в тому, що він жив з бабусею у достатньо великому будинку та навчався у хорошій школі. Місіма згадує, як підлітком його приводили в еротичне порушення картинки, на яких були зображені криваві поєдинки, де самураї розпорювали собі живіт, а солдати були побиті кулями [4, с. 117].

Хлопчик, не здатний в силу віку та громадських настанов розібратися в собі, страждає через свою несхожість на інших хлопчиків свого віку. Герой всіляко намагається здаватися „нормальним”, для чого винаходить собі якусь маску „нормальності”. Однак природа бере своє: у п'ятнадцятирічному віці хлопчик закохується в свого однокласника, другорічника Омі, який викликає у героя справжнє еротичне бажання,

проте це відчуття не отримує ніякого продовження. Герой намагається боротися зі своєю темною стороною, він навіть намагається „закохатися” в старшу сестру свого товариша, проте щонаочі „віддається поганій звичці”, представляючи у своїх фантазіях прекрасних юнаків, яких він катує самими витонченими способами. Насправді, автор дійсно віддавав перевагу хлопцям у реальному житті, але підлітком він ніколи не був закоханий у яку-небудь дівчину.

Читаючи всі ці щирі думки автора, часто згадується Фрейд, – ось де його теорія знайшла своє часткове підтвердження. Наприклад, той факт, що все йде з дитинства. Так і коріння егоїзму Місіма лежать в дитинстві. Його виховувала бабуся – таким чином, всі її увага і турбота були спрямовані на нього, його слабе здоров’я викликало гіперопіку, і як наслідок – почуття своєї унікальності. Все це сприяло боротьбі батьків і бабусі за право його виховувати [5, с. 88].

Гру в „розпусника”, як писав Фрейд, проходять всі хлопчики в підлітковому віці; це період гомосексуалізму, коли особливо цікавлять однолітки однієї з ними статі. І протягом всієї книги Місімо намагається боротися із собою, причому саме з собою, не з суспільством. „Я, так би мовити, тимчасово виконував обов’язки „нормального”, щоб бути „нормальним”, вести себе як всі хлопці”. Автор „закохується” у дівчину Санако (яка є лише вигаданою постаттю). У реальному житті автор ні в кого не закохувався, тому що Місіма живе у своєму світі, де є тільки його проблеми і бажання.

Ця зустріч – переломний момент у книзі, так як в душі героя пробуджуються нові, досі невідомі йому почуття, які він приймає за любов. У своєму бажанні „бути нормальним” герой продовжує спілкування з Санако, між ними виникають романтичні стосунки. Однак, коли мова заходить про весілля, головний герой не на жарт лякається, оскільки усвідомлює, що любить Санако душею, але ніяк не тілом. Він відмовляється від весілля і продовжує навчання в університеті. У цей період він остаточно переконується, що не здатний мати ніяких сексуальних стосунків з жінками. У реальному житті він ніколи не збирався одружуватись із жінкою, хоча він іноді зустрічався з ними теж [6, с. 27].

Також Місіма вустами свого героя визнає, що здатний відчувати себе дійсно живим, лише віддаючись кривавим мріям про муки і смерть. Це пов’язано з тим, що під час Другої Світової війни йому не довелося воювати, бо тато був губернатором на о. Сахалін – в японській колонії. Автор соромився цього і дуже сильно переживав, залишаючись у тилу. Він вважав, що „треба померти молодим” під час війни, ніж животіти залишок днів у тилу, переживаючи смерть близьких людей – його друг Хасуда покінчив життя самогубством після війни. У 1948 році Місіма писав (ось він, голос „сидить всередині чудовиська”): „Мені відчайдушно хочеться когось убити, я прагну побачити червону кров. Інший пише про

любов, тому що не має успіху в жінок, я ж пишу романи, щоб не заробити смертного вироку”.

Тема сповіді – махровий егоїзм головного героя, зосередженого на власних переживаннях, на кожному волоску власного тіла, у кожному подиху вітру, і при цьому зовсім позбавленого емпатії, патологічно байдужого до всіх, хто не він – до рідних, до тих, до кого відчуває фізичний потяг, до жінок, чоловіків, дітей, тварин... [6, с. 93].

Герой Місіми більш розвинений інтелектуально, начебто (у зовнішніх проявах) більш морально, проте його історія – це теж історія ходячого мерця, який тонко відчуває, страждає, але лише умовно живого.

У реальному житті Місіма був досить замкненою людиною і не раз піднімалося питання про його зв'язки з друзями-чоловіками. Автор не міг заповідати яку-небудь фізичну біль в дійсності, тому він виказує всі свої бажання через героя в своєму романі. Він дійсно був байдужий до оточуючих його людей, але друзів він цінував і ніколи не зраджував [7, с. 67].

Враховуючи романтизацію образу письменника і навіть виникнення деякого його культу, чому, безсумнівно, сприяє його яскраве коротке життя і особливо барвиста театралізована смерть. Такому „юнакові, що розмірковує над своїм життям” хотілося б порадити просуватися в пошуках більш живих орієнтирів, причому абсолютно все одно якої орієнтації.

Герой Місіми – справжній японець, схильний до глибокого самоаналізу, до довгих прогулянок по просторах своєї власної душі. Разом з ним читач проходить довгий шлях від дитинства до юнацтва, від перших проявів нетрадиційних пристрастей до першої, справжньої і вже цілком традиційної любові. Водночас герой міркує про природу норми і краси, смерті і руху до неї, іменованого життям. Ці міркування дають читачеві спокійну, гармонійну картину світу, в якій конфлікти індивіда та соціуму залишаються лише легкими бризками на водній поверхні [7, с. 130].

Місіма препарує власне „я”. Однак назва роману натякає на якусь подвійність: „сповідь” – відвертість, „маска” – лицедійство. Розповідаючи про переживання хлопчика, підлітка і юнака, автор переплітає факти власної біографії з художнім вимислом.

Нас не шокують і не викликають відрази щирі зізнання у „Сповіді”, вони пробуджують тільки співчуття і участь, бажання підтримати хлопчика, юнака, чоловіка з такою незвичайною і непростою долею.

Місіма досить правдиво (якщо порівнювати з біографією) розповідає про свої перші 20 років життя і зі скальпелем аналізує, коли і що у нього почалося, звідки пішло коріння, причому не тільки його гомосексуалізму, але і різних настанов, моделей поведінки, реакцій. Навіть у голові не відразу вкладається, що 24-річний міг так точно вирішити для себе: стоп, ось це і був поворотний момент [8, с. 4].

Після війни головний герой випадково зустрічає на вулиці Санако, яка на той час вже вийшла заміж і була щаслива у шлюбі. Протагоніст відчуває стійку потребу бути поруч з дівчиною, говорити з нею, дивитися на неї. Герої починають зустрічатися крадькома раз на місяць по кілька годин, вони розмовляють, гуляють.... В один прекрасний день Санако просить припинити ці зустрічі, оскільки „якщо вони не зупиняться зараз, то їм буде погано”. У фінальній сцені роману на танцмайданчику, де були автор і Санако, ми бачимо, що в душі героя нічого не змінилося, незважаючи на присутність поруч прекрасної молодої жінки, він як і раніше задивляється на напівголих танцюристів-чоловіків.

Незважаючи на велику схожість автора з головним героєм роману, до всіх „зізнань” у книзі варто ставитися з великою обережністю. Безумовно, і тема гомосексуальності, і непрості стосунки з жінками близькі самому Місіма, проте назва роману „Сповідь маски” натякає, що сповідається не сам автор, а якась личина. Ймовірно, що наприкінці роману ця маска не знята, вона залишилася... [8, с. 6].

„Сповідь маски” в деякому роді розповідає не стільки про головного героя, скільки про автора. Місіма багато спроектував в цю книгу зі свого власного життя. Більш того, в чому цей роман виявився пророцьким – шлях автора закінчується майже так само, як і шлях його головного героя, який бачить свою смерть від ножа в найближчому майбутньому. Втім, навряд чи у цього, дійсно блискучого тандему автора і книги могла бути інша доля. Перекладена на кілька десятків іноземних мов, видавана величезними тиражами, – „Сповідь маски” справедливо отримала титул справжньої літератури.

Смерть Юкіо Місіми в zenіті його літературної слави, коли він був, безумовно, найбільш відомим японським письменником в світі, сама по собі нагадує фінал роману. „Юкіо Місіма, – пише Джон Натан, – обрав смерть фанатика, самий японський варіант з можливих смертей. 25 листопада 1970 року в супроводі чотирьох кадетів Товариства щита він наніс візит командувачеві одного з полків японських Сил самооборони. За сигналом Місіми його сподвижники схопили головнокомандуючого і не відпускали, погрожуючи самурайським мечем... Кілька хвилин пополудні він, Місіма, вийшов на балкон і закликав солдатів повстати із зброєю в руках проти режиму післявоєнної демократії, яка позбавила країну не тільки армії, але і душі... Потім він увійшов до кабінету командувача і скоїв сеппуку (харакірі): встромив кинджал у лівий бік і, розрізавши живіт, Місіма дав сигнал кадетові, що стояв позаду письменника, обезглавити його довгим гострим мечем, завершивши ритуал”. Він це зробив, бо не зміг змінити устрій у рідній країні. Крім того, він не хотів жити у тоталітарній державі, де закони були проти самого народу [9, с. 1 – 2].

У кожному слові „Сповідь маски” так сильно відчувається повна віддача автора, вплив його своєрідного таланту і особистості в цілому, що долі Місіми та створеного ним героя, мабуть, просто не могли не

збігтися. „Сповідь маски” Юкіо Місіма – є алегоричними мемуарами від перших до останніх днів.

Як ми бачимо, роман справді є автобіографічним, але велика кількість фактів і бажань автора – вигадані. У дійсності він не закохувався в дівчат в юні роки, у нього не було бажання вбивати. Також життя самого автора не було безцілним – він боровся за свободу слова у своїй країні і поліпшення умов життя. Місіма не був закоренилим егоїстом, так як його бажання було допомогти оточуючим, однак він не відчував належного тепла і поваги у своїй родині. Він напроорокував собі смерть, яка наздогнала Місімо за його власним бажанням у zenіті його слави. Подальше дослідження може допомогти краще розуміти східну літературу, культуру та традиції усієї нації. Глибоке розуміння прозаїчних творів допоможе правильно сформувані картину світу Японії у читача, що є важливим фактором у міжкультурній комунікації, та зробити східну літературу більш зрозумілою для пересічного читача та популярною в іншій країні з будь-яким світоглядом.

Список використаної літератури

1. Мисима Юкіо. Исповедь маски / Пер. Григорий Чхартишвили (Борис Акунин) / Мисима Юкіо. – М. : Эксмо, 2010. – 200 с. **2. Пивень Джерри С.** Сумасшествие и извращение Юкіо Мисима / Пивень Джерри С. – Нью-Йорк : Амазон, 2004. – 150 с. **3. Натан Джон.** Мисима : Биография / Натан Джон. – Нью-Йорк : Амазон, 2000. – 175 с. **4. Скотт-Стокса Генри.** Жизнь и смерть Юкіо Мисимы / Скотт-Стокса Генри. – Бостон : Time Inc., 1995. – 149 с. **5. Напье Сьюзен.** Побег из Вэйстлэтд / Напье Сьюзен. – Нью-Йорк : Амазон, 1991 – 180 с. **6. Юрсенар Маргарет.** Мисима / Юрсенар Маргарет. – Бостон : Time Inc., 1985 – 120 с. **7. Натан Дж.** Мисима / Натан Дж. – Л. : Pinguin, 1974. – 145 с. **8. Акунин Борис** (Чхартишвили Григорий). Жизнь и смерть Юкіо Мисимы, или Как уничтожить храм / Б. Акунин – М. : Эксмо, 1993. – 9 с. **9. Бессмертный** Мисима // Живая библиотека [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.livelib.ru/author/88/reviews/~7>; <http://arrustyle.com/post-97>.

Шульженко С. Є. Псевдоавтобіографічні факти в романі Юкіо Місімо „Сповідь маски”

Статтю присвячено аналізу автобіографічної повісті Ю. Місіми „Сповідь маски” і виявленню вигаданих даних про його особисте життя. Згідно з аналізом, книга Ю. Місіми автобіографічна у своїй основі, однак не всі факти взяті з його реального життя – є багато і вигаданого, завдяки чому ми можемо віднести цей роман до квазі-белетристики. Роман є автобіографічним не тільки за змістом; автор прагне надати не просто опис власного життя, а намагається зрозуміти природу людського характеру. У цьому творі на передньому плані – внутрішній світ героя,

основний акцент робиться на його особистому житті, а події стають приводом для роздумів і спогадів.

Ключові слова: автобіографізм, опис власного життя, внутрішній світ героя, природа людського характеру, авторська сповідь, збіг / розбіжність героя і оповідача.

Шульженко С. Е. Псевдоавтобиографические факты в романе Юкио Мисимо „Исповедь маски”

Статья посвящена анализу автобиографической повести Ю. Мисимы „Исповедь маски” и выявлению вымышленных данных о его личной жизни. Согласно анализу книга Ю. Мисимы автобиографична в своей основе, однако не все факты взяты из его реальной жизни – есть много и вымышленного, благодаря чему мы можем отнести этот роман к квази-беллетристики. Роман является автобиографичным не только по содержанию; автор стремится дать не просто описание собственной жизни, а пытается понять природу человеческого характера. В таких произведениях на переднем плане внутренний мир героя, основной акцент делается на его личной жизни, а события становятся поводом для раздумий и воспоминаний.

Ключевые слова: автобиографизм, описание собственной жизни, внутренний мир героя, природа человеческого характера, авторская исповедь, совпадение/несовпадение героя и повествователя.

Shulzhenko S. E. Pseudo autobiographic facts in Yukio Mishima's novel „Confessions of a Mask”

This article is dedicated to the autobiographical novel of Y. Mishima „Confessions of a Mask” and the identification of fictitious facts about his life. According to the analysis of Y. Mishima's autobiographical book in its basis it is noticed that not all facts are taken from his real life as there are many fictional ones. So, we can refer this novel to the quasi-fiction narration. The novel is autobiographical not only in the content. The author seeks the way how to give not only a description of his own life but also he tries to understand the human nature. In such works the inner world of the hero and his personal life are on the first place, and the events are just the part of some memories and some reflections of the past.

Key words: autobiography, a description of his own life, the inner world of the hero, the nature of the human character, the author's confession, the match / mismatch of the hero and narrator.

Стаття надійшла до редакції 21.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.1 – 3.09 + 929 Даль

Н. Л. Юган

**ОБРАЗ НАРОДА В ПРОЗЕ В. И. ДАЛЯ, Д. В. ГРИГОРОВИЧА,
П. И. МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКОГО**

Изучение контактных и типологических связей между писателями одной национальной культуры и одной эпохи – актуальная проблема современного литературоведения. В нашей статье подобному анализу подвергаются прозаики, разные по творческому методу и стилю, по уровню таланта, но обнаруживающие между собой определённую близость подходов к отображению национальной народной жизни, – В. И. Даль, Д. В. Григорович и П. И. Мельников-Печерский. Период, который охватывает наш анализ материала, – конец 1840 – 1850-е гг. В это время Казак Луганский был уже сформировавшимся писателем, знатоком фольклора, народной жизни, одним из создателей „натуральной школы”. В. И. Даля в ряду названных авторов можно рассматривать как учителя, т. е. личность, которая могла оказать воздействие на только пробующих свои силы в литературе современников.

Зафиксированы многочисленные факты контактов В. И. Даля с Д. В. Григоровичем и П. И. Мельниковым-Печерским, что опять-таки позволяет говорить о возможности воздействия Даля на писателей-современников. Более того, в дореволюционной критике и работах литературоведов советского времени Д. В. Григоровича и П. И. Мельникова-Печерского относят к так называемой „школе Даля” [1; 2; 3].

Цель статьи – рассмотреть на конкретных примерах, как происходило взаимодействие (личное и творческое) в период 1840 – 1860-х гг. В. И. Даля и писателей, которых критики и литературоведы относят к его „школе” (Д. В. Григоровича, П. И. Мельникова-Печерского); сделать вывод о характере взаимоотношений авторов и возможных влияниях на художественный метод друг друга.

Знакомство В. И. Даля и Д. В. Григоровича состоялось в 1848 – 1849 гг., после публикации в сборнике Н. А. Некрасова „Физиология Петербурга” очерков В. И. Даля „Петербургский дворник” и Д. В. Григоровича „Петербургские шарманщики”. В 1846 г. В. И. Даль сочувственно отнёсся к молодому автору, предоставил ему свои фольклорные запасы и домашний кабинет для занятий [4, с. 425 – 426]. В. И. Даль ввёл Д. В. Григоровича в литературные круги. Так, он пишет рекомендательное письмо в Москву к А. Ф. Вельтману (20 марта 1848 г.), с которым начинающий литератор „сильно желает познакомиться” [5, с. 528]. О близости во взаимоотношениях В. И. Даля с Д. В. Григоровичем говорит письмо к М. А. Максимовичу от 12 ноября

1848 г., в котором Казак Луганский, активно занимающийся собиранием фольклора, сетует, что в Петербурге из интеллигенции мало кто сочувствует этому делу, „кроме молодого писателя Григоровича” [6, с. 3].

Известно недатированное письмо В. И. Даля к Д. В. Григоровичу, в котором Казак Луганский даёт „дельные” советы автору. Из него ясно, что литератор просил у В. И. Даля подходящий сюжет [7, с. 1]. Литератор советует ему обратиться в архив Министерства внутренних дел, чтобы детально ознакомиться с обстоятельствами происшествий и нечего не придумывать [7, с. 2]. Вероятно, подобные советы В. И. Даль давал молодому писателю и в самом начале их знакомства. Д. В. Григорович усвоил советы уже известного автора. Вот как он рассказывал о творческой истории „Петербургских шарманщиков”: „Около двух недель бродил я по целым дням в трёх Подъяческих улицах, где преимущественно селились тогда шарманщики, вступал с ними в разговор, заходил в невозможные труппы, записывал потом до мелочи всё, о чём видел и о чём слышал” [8, с. 82].

В. Г. Белинский в статье „Взгляд на русскую литературу 1846 года” сближает произведения В. И. Даля („Небывалое в былом”) и Д. В. Григоровича („Деревня”), считая, что оба они имеют между собою то общее свойство, что „интересны не как повести, а как мастерские физиологические очерки бытовой стороны жизни <...>” [9, с. 347]. Давая оценку повестям Д. В. Григоровича „Деревня” и „Антон Горемыка”, В. Г. Белинский подчёркивал их зависимость от жанра „физиологии” и ставил в прямую связь с творчеством Казака Луганского, отмечая, что в таланте их автора „много аналогий с талантом г. Даля” [9, с. 347]. Н. А. Добролюбов в рецензии на повесть Д. В. Григоровича „Четыре времени года” (1849) сближает писателя и Казака Луганского [10, с. 403]. Подобные параллели проводят и современные литературоведы. Например, В. П. Мещеряков указывает: „Этнографические зарисовки, воспроизведение деталей быта, насыщенность фольклором сближает „Прохожего” (произведение Д. В. Григоровича. – Н. Ю.) с рассказами Даля” [8, с. 68].

Действительно, В. И. Даль и Д. В. Григоровича роднят интерес к народной жизни, этнографии и фольклору, стремление постичь тайну народного характера, критическое изображение изъянов и пороков представителей чиновничье-бюрократической системы. Переключки между их художественными произведениями многочисленны.

Близость установкам В. И. Даля сказывается в обращении Д. В. Григоровича к поэтике жанра физиологии, который занимает в далевском творчестве этого периода важное место. Влияние этнографического очерка, фольклорно-этнографических изучений Д. В. Григоровичем тульского края на стиль его произведений проявляется в постоянно встречающихся „физиологизмах” и в многочисленных вставках в художественную ткань очерковых описаний.

Можно сказать, что без таких „вкраплений” не обошлось ни одно творение писателя.

Включение этнографического и фольклорно-этнографического очерков в повести Е. И. Кийко рассматривает как важнейшее средство „аналитического изображения общественного быта” [11, с. 283]. Очерковые вставки в текстах В. И. Даля и Д. В. Григоровича 1840-х гг. содействовали широким обобщениям жизненных явлений, возможных только благодаря скрупулёзному исследованию изображаемой среды. В очерковом стиле рассказывают писатели о русских нравах, обычаях, раскрывая ментальность простого русского человека.

Опыт В. И. Даля, его кропотливое исследование народной среды, очерковая манера изложения материала были усвоены Д. В. Григоровичем. Повести „Деревня” и „Антон Горемыка” воспроизводят яркие черты крестьянского быта (например, супрядки в избе скотницы Домны), включают рассказы о нечистой силе (лешем, домовом), о появлении мертвецов, воспроизводят главные сцены крестьянской свадьбы (расплетение косы, приезд за невестой). Фольклор в рассказе является, прежде всего, частью той типической бытовой обстановки, которая окружала Акулину и формировала её характер [12, с. 362]. Фольклорно-этнографический материал привлекался Д. В. Григоровичем как важное средство изображения крестьянского быта: предание о кладоискателе („Пахатник и бархатник”), сцены „обсевания”, сопровождаемые приговором „Уроди, боже, всякого хлебца” („Прохожий”), колядование с пением, гадание („Авсень”) и т. п.

Воссозданию национального фона способствуют устное народное творчество и прекрасное знание В. И. Далем и Д. В. Григоровичем бытовой стороны жизни крестьянина. Казак Луганский очерки, рассказы и повести насыщает описаниями бытового уклада местности, одежды, жилья, пищи и др. Д. В. Григорович описывает обстановку крестьянской избы со всей её утварью, трактир, игравший в жизни русского мужика далеко не последнюю роль, рассказывает о „засидках” баб с пряжами и др.

Не случайно созданию „Деревни” (1846), „Антон Горемыки” (1847) и других крестьянских повестей предшествовала значительная работа писателя по исследованию русской действительности, о чём свидетельствуют его записные книжки. Здесь есть зарисовки с натуры, описание различных типов поведения людей, записи собранных русских поверий Тульской губернии. Как и большинство современников, Д. В. Григорович видит в фольклоре отражение народного быта и представлений. В „Литературных воспоминаниях” он рассказывает о встречах в доме В. И. Даля с И. П. Сахаровым, известным собирателем русского фольклора, который в личном общении произвёл на молодого писателя впечатление „грузного”, „молчаливого” человека, работы которого „оказались гораздо интереснее самого автора” [4, с. 427].

Образы народной поэзии способствуют раскрытию внутреннего мира персонажей Д. В. Григоровича и наиболее полному выражению его авторской мысли. Горькие слова народной песни, взятые в качестве эпиграфа к первой главе повести „Деревня”, предвещают несчастную долю родившейся в „смердной избе на скотном дворе” девочке, а архетипический образ тонкой, подрубленной под корень берёзы воспринимается как художественная параллель к образу Акулины. Подобными приёмами в своём художественном творчестве активно пользовался и В. И. Даль („Где найдёшь, не знаешь...”, „Савелий Граб” и др.).

Как и у В. И. Даля (например, в очерке „Русский мужик”), у Д. В. Григоровича не допускается идеализации русских национальных нравов и обычаев. От зоркого взгляда художника не ускользают имеющие место неприглядные стороны народной жизни, которые он расценивает как следствие темноты и забитости крепостного крестьянина. Не случайно славянофилы, благосклонно принявшие повесть „Антон Горемыка” за незлобливость и кроткость главного героя, резко обрушились на „Деревню” (рец. Ю. Самарина в „Москвитяине”, 1847, № 2).

В творчестве и Казака Луганского, и Д. В. Григоровича важной становится тема порчи народных нравов и разложения патриархального быта. Однако основной причиной этого процесса Д. В. Григорович считает не отхожие промыслы, как В. И. Даль, а развитие в провинции фабричного производства. Муж Домны несколько лет работает на миткалевой фабрике. „Разгульная фабричная жизнь, – рассказывает о Карпе в повести, – сделала из него горького пьяницу и ещё больше расположила к буйству” [13, с. 103]. Фабрика окончательно испортила Григория, мужа Акулины, посеяв в его душе „расположение к ерофеичу”.

По аналогии со многими „картинами” В. И. Даля в рассказе Д. В. Григоровича „Прохожий” описания колядок, заговоров, гаданий, хороводов и пирушек занимают большую часть текста и, по сравнению с сюжетным повествованием, являются пышной рамой, в которую вставлен маленький этюд. Здесь же упоминается праздник „авсень”, описанию которого В. И. Даль посвятил одноимённый рассказ цикла „Картины из русского быта”.

Во второй половине 1850 – начале 1860-х гг. созданные Д. В. Григоровичем рассказы из народной жизни („В ожидании паромы” (1857), „Кошка и мышка” (1857), „Пахатник и бархатник” (1860)) при изображении крестьянской жизни, противопоставленной жизни помещиков, оказываются близкими произведениям В. И. Даля из цикла „Картины из русского быта”. Особенно это касается рассказа „Пахарь” (1856), идеализирующего представления о жизни крестьян. Он создан в русле далевских традиций физиологического очерка.

Необходимо указать и на существенные отличия творчества В. И. Даля и Д. В. Григоровича.

„Народные” повести Д. В. Григоровича 1840-х гг. („Антон Горемыка”, „Деревня”) отличались от очерка и рассказа о народной жизни, которые создаёт в этот период В. И. Даль, как объёмом включённого в них материала, так и широтой охвата действительности, значительно усложнившимся сюжетным построением и большей степенью обобщения жизненных явлений. Характеры персонажей раскрывались не столько через описание, сколько посредством психологического анализа, а действие не замыкалось в каком-то одном сословии. Характер персонажа здесь не ограничивался признаками профессиональной или национально-этнографической среды, а выступал в своих, только ему присущих индивидуально-психологических проявлениях. Образы Акулины („Деревня”) и Антона („Антон Горемыка”) выделяются из общей крестьянской среды не с целью её характеристики, как это было в физиологическом очерке, а с целью создания индивидуализированных художественных образов людей из народа.

Жизнь крестьянина Д. В. Григорович рисует в трагических тонах. Характерной особенностью крепостной деревни писателю представлялась её социальная разобщённость, классовая обособленность. Сменяющие одна другую жуткие картины обиденной жизни простого человека, вытекающие из условий его бытия, составляют основное драматическое содержание повести „Антон Горемыка”. Века рабства превратили народ в тупую, чёрствую силу, не способную к состраданию массу. Невежество, грубость нравов, бессердечие – вот что характеризует крепостную русскую деревню в изображении Д. В. Григоровича. Подчёркивая исключительность, экзальтированность Акулины („Деревня”), её противоположность окружающей крестьянской массе, писатель делает попытку „показать глубокую натуру” (В. Г. Белинский) в забитой крепостной неволей женщине. Таким образом, повести Д. В. Григоровича „Деревня” и „Антон Горемыка” знаменовали собой серьёзные сдвиги в художественных принципах и практике „натуральной школы”.

Следует отметить влияние на Д. В. Григоровича широко распространённых в 1840-е гг. социально-утопических теорий, проповедовавших сочувствие униженным в духе общего благоденствия и классового мира, определивших сентиментально-жалостливое отношение к „маленькому” человеку, принявшее в творчестве писателя программный характер. Не случайно И. С. Тургенев в „Литературных и житейских воспоминаниях” (1869), анализируя „Деревню”, говорил о её некоторых недостатках, сказавшихся в „несколько изысканном – не без сентиментальности, языке” [14, с. 30]. В. И. Даль же стремился всегда объективно и без подобной сентиментальности оценить положительные и отрицательные качества русского человека.

В 1850 – 1860-х гг. наиболее близок В. И. Даль был с П. И. Мельниковым-Печерским. Мельников был не только преданным другом, учеником и единомышленником Казака Луганского, но и его первым биографом. Эти личные и творческие отношения привлекли внимание советских и современных литературоведов. Так, В. А. Володина (1977) охарактеризовала П. И. Мельникова как создателя первого критико-биографического очерка о В. И. Дале [15], З. И. Власова (1982) отметила влияние В. И. Даля на мировоззрение Печерского, использование собранных фольклористом и писателем пословиц, песен, устных рассказов русских пленников о Бухаре [16, с. 94, 102 – 103, 109, 114, 119, 117 – 124]. М. Н. Старикова (1985) указана на генетическую связь романов П. И. Мельникова-Печерского с далевской прозой [483], В. Ф. Соколова (1998, 2009) рассмотрела художественное своеобразие рассказов о династии купцов Бугровых в творчестве В. И. Даля, П. И. Мельникова-Печерского и М. Горького, а также взаимоотношения друзей, влияние творческой манеры В. И. Даля на ранний рассказ Мельникова „Красильниковы” [17; 18, с. 114 – 118]. В. А. Макулина (2006) отметила ориентацию П. И. Мельникова на далевский Словарь при создании им романов „В лесах” и „На горах” [19], А. Л. Фокеев (2012) указал на факт переплетения жизненных и литературных судеб двух современников, акцентировал внимание на объединяющих их художественных принципах освоения действительности (всеобъемлющее изучение быта народа, бытописание, включение этнографических и фольклорных материалов в литературное произведение) [546]. Вместе с тем, не все грани творческих взаимодействий между этими талантливыми авторами выявлены.

В автобиографии П. И. Мельников указывает, что именно друг В. И. Даль „уговорил” его, давшего себе слово не писать после неудачных опытов с повестью о Елпидифоре Перфильевиче (Лит. газета, 1840), „приняться за литературу. Это было в 1851 г.” [21, с. 82]. П. И. Мельников, по служебным занятиям изучавший быт купцов и мещан, написал „Красильниковых” и прочитал эту повесть в семейном кругу В. И. Даля. Одобрение опытного писателя заставило сомневающегося литератора нарушить данное им слово, и он послал повесть в „Москвитянин” (1852, № 8), посвятив её В. И. Далю [21, с. 83]. Произведение было подписано псевдонимом „Андрей Печерский”, который, как сообщает автор, „был придуман Далем” [22, с. 27]. Печерский не только помогал В. И. Далю в собирании лексикографического материала, но и принимал непосредственное участие в его работе над Словарём.

Под влиянием В. И. Даля молодой литератор написал серию рассказов в Петербурге (1856 – 1866) и снова принял за беллетристику в Москве (1866 – 1881), „на этот раз отдавшись ей всецело” [22, с. 10, 26]. Влияние В. И. Даля на литературную деятельность П. И. Мельникова-Печерского чрезвычайно глубоко, оно касается и содержания, и

художественной формы. Этим влиянием в значительной мере объясняется интерес молодого писателя к быту, обычаям, поверьям, языку родного края, появление жанра этнографического романа в его творчестве [23, с. 262]. Сын писателя обратил внимание на то, что влияние далевских опытов на язык произведений отца проявилось в оборотах речи и поговорках [22, с. 25].

Наиболее близок далевской прозе рассказ П. И. Мельникова „Красильниковы” (1852): „Влияние Даля в этом рассказе видно в каждой строке, оно выражается и в оборотах речи, отчасти напоминающих Козака Луганского, и в то и дело приводимых поговорках, иногда кажущихся как бы придуманными, но в сущности взятых из народного говора живьём и, вероятно, сообщённых Далем” [22, с. 25].

Уместно сравнить „Красильниковых” с повестями В. И. Даля 1840-х гг. „Отец с сыном”, „Колбасники и бородачи”. Вероятно, именно на эти произведения ориентировался П. И. Мельников-Печерский, создавая повесть из купеческого быта. Названные тексты роднят образы купцов, показ сложных взаимоотношений в их семьях, паремии в речи главы семьи, его характеризующие, вставки с размышлениями об уровне развития промышленности и купеческого дела в России (в сравнении с Западом) [24, с. 59 – 60].

Уроки В. И. Даля сказываются и в других произведениях П. Мельникова – повестях „Старые годы”, „Бабушкины рассказы” и др., романах „В лесах” и „На горах” [19]. Проведём только самые яркие параллели, количество которых можно значительно увеличить.

Серьёзные и системные злоупотребления чиновников в провинции, их произвол, взяточничество, вымогательства под благовидным, но надуманным предлогом изображены в рассказах П. И. Мельникова-Печерского „Поярков” и „Медвежий угол”. Подобные рассказы характерны для цикла „Картины из русского быта” В. И. Даля („Ваша воля, наша доля”, „Отвод”, „Лимоны, сапог и солдатская шапка” и др.). Очень напоминают откровения далевского героя „Хлебного дельца” поучения Пояркова из одноимённого рассказа П. И. Мельникова: „Вся шутка в том, что надо остроуту иметь, чтоб показать мужику дело не с той стороны, как оно есть. Это у нас называется „перелицевать”. Кто мастер на это, будет сыт, и детки без хлеба не останутся. Закон, как ни будь толково написан, всё в наших руках: из каждой бумаги хочешь – свечку Николе сучи, хочешь – посконну верёвку вей... А мужик что понимает? Он человек простой: только охает да в затылке чешет. До бога, говорит, высоко, до царя далеко. Похнычет – похнычет – и перестанет” [24, с. 97]. И по названию, и по содержанию, и по идейной направленности близки рассказы П. И. Мельникова „Старые годы” и В. И. Даля „Старина”. Оба автора, опираясь на исторические хроники дворянских родов, во многом сходно показывают причуды и своеволия помещиков-самодуров XVIII в. Произведениям присущ сатирический пафос. Ориентация на своего учителя – В. И. Даля, проявилась в очерке

Печерского о старом мельнике из деревни Валков „Дедушка Поликарп”. Рассказ наполнен этнографизмом, живыми разговорными интонациями, удачными вкраплениями в речь крестьянина просторечных и диалектных слов.

В. И. Даль часто использовал в речи героев-рассказчиков и автора лексику и фразеологию народных сказок, песен и былин. Иногда он сознательно прибегал к имитации сказового повествования (например, „Варнак”). Эта особенность писательской манеры В. И. Даля нашла впоследствии дальнейшее развитие и воплощение в романах П. И. Мельникова-Печерского. Близость В. И. Даля обнаруживается при использовании фольклорных мотивов в романе „В лесах”. Здесь же проявляется глубокое знание писателем купеческого, старообрядческого, крестьянского быта, „живого” русского языка, устного народного творчества, умелое использование в романе различных жанров фольклора и народных обрядов. Как и в произведениях В. И. Даля, устное народное творчество в романе является этнографическим элементом, средством раскрытия психологии героев, показа их индивидуальности, создания речевой характеристики. Влияние В. И. Даля на П. И. Мельникова-Печерского было широким и значительным на различных этапах его творческой эволюции.

Таким, образом, достижения в области народознания, споры о путях развития России и обострившийся в связи с этим интерес к жизни демократических низов, связанный с поисками национальных корней, вызвали появление в литературе 40 – 50-х гг. повести и рассказа из народной жизни. Тенденции к перерождению физиологического очерка в жанры рассказа и повести довольно рано наметились в творчестве В. И. Даля, но особенно серьёзных результатов в этом направлении в 1840-е гг. достиг Д. В. Григорович. Уроки В. И. Даля, открывшего в П. И. Мельникове-Печерском писателя-беллетриста, определили весь характер его творческой индивидуальности. Традиции Казака Луганского проявляются у него как в последовательной ориентации на этнографию и фольклор, так и в способах изображения действительности, в самом подходе к русскому слову.

Список использованной литературы

1. П. А-в. По поводу романов и рассказов из простонародного быта. Статья вторая и последняя / П. А-в // Современник. – 1854. – № 3. – Т. 44. – Отд. „Критика”. – С. 11 – 22. **2. Соколова В. Ф.** Этнографическая „школа Даля” в русской литературе середины XIX в. / В. Ф. Соколова // Традиции и новаторство русской прозы и поэзии XIX – XX вв. : [сб. науч. тр.] / Новгородск. гос. пед. ун-т. – Н. Новгород : Изд-во НГПУ, 1992. – С. 67 – 75. **3. Фокеев А. Л.** В. И. Даль – родоначальник этнографического направления в русском литературном процессе XIX в. / А. Л. Фокеев // Русская словесность. – 2004. – № 4. – С. 9 – 18.

- 4. Григорович Д. В.** Знакомство с В. И. Далем (Луганским). Из книги „Литературные воспоминания” / Д. В. Григорович // Даль В. И. Картины из русского быта / сост., предисл. и примеч. Б. Романова. – М. : Новый Ключ, 2002. – С. 425 – 427. **5. Переписка В. И. Даля с А. Ф. Вельтманом** / публ. Ю. М. Акутина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – М., 1976. – Т. 35. – № 6. – С. 527 – 532. **6. [Даль В. И.] Два письма к М. А. Максимовичу, 12 нояб. 1848 г., 10 февр. 1850 г.** / В. И. Даль // Русский филологический вестник. – 1907. – Т. 58. – № 4. – С. 354 – 361. **7. Даль В. И.** Письмо к Д. В. Григоровичу. Б. д. / В. И. Даль // РГАЛИ. – Ф. 179. – Оп. 1. – Ед. хр. 26. – 4 л. **8. Мещеряков В. П.** Д. В. Григорович – писатель и искусствовед / В. П. Мещеряков. – Л. : Наука, 1985. – 173 с. **9. Белинский В. Г.** Полн. собр. соч. : в 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1953 – 1959. – Т. 10. **10. Добролюбов Н. А.** Собр. соч. : в 9 т. / Н. А. Добролюбов. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1963 – 1964. – Т. 8. **11. Кийко Е. И.** Сюжеты и герои повести натуральной школы / Е. И. Кийко // Русская повесть XIX в. История и проблематика жанра. – Л. : Изд-во „Наука”, 1973. – С. 259 – 336. **12. Колесницкая И. М.** П. И. Мельников-Печерский / И. М. Колесницкая // Литературное наследие. – М., 1968. – Т. 79. – С. 589 – 598. **13. Григорович Д. В.** Полн. собр. соч. : в 12 т. / Д. В. Григорович. – [3-е изд. вновь пересмотр. и исправл. автором]. – СПб. : Изд-во А. Ф. Маркса, 1896. – Т. 1. – 432 с. **14. Тургенев И. С.** Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. – [2-е изд., испр. и доп.] / И. С. Тургенев. – М. : Наука, 1978. – Т. I – III. **15. Володина В. А.** П. И. Мельников – первый биограф В. И. Даля / В. А. Володина // Писатель и литературный процесс. Вып. IV. – Душанбе : [б.и.], 1977. – С. 174 – 186. **16. Власова З. И.** П. И. Мельников-Печерский / З. И. Власова // Русская литература и фольклор (вторая половина XIX в.). – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 94 – 130. **17. Соколова В. Ф.** Династия купцов Бугровых на страницах русской литературы (В. И. Даль, П. И. Мельников-Печерский, М. Горький) / В. Ф. Соколова // Максим Горький и XX век : Горьковские чтения. 1997 г. : матер. Междунар. конф. – Н. Новгород : Изд-во Нижегородск. ун-та, 1998. – С. 199 – 203. **18. Соколова В. Ф.** Народознание и русская литература XIX века / В. Ф. Соколова. – [2-е изд., испр.]. – М. : Книжный дом „ЛИБРОКОМ”, 2009. – 336 с. **19. Макулина В. А.** П. И. Мельников-Печерский и В. И. Даль: творческое взаимодействие / В. А. Макулина // Писатель & литературовед. – 2006. – Декабрь. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа к журн. : <http://www.mineralov.ru/soderjan5.htm>. **20. Фокеев А. Л.** В. И. Даль и П. И. Мельников-Печерский : творческие контакты / А. Л. Фокеев // В. И. Даль в мировой культуре : [сб. науч. работ]. – Часть вторая. – Луганск – Москва : Изд-во ГУ „ЛНУ имени Тараса Шевченко”, 2012. – С. 62 – 75. **21. Мельников П. И.** Автобиография / П. И. Мельников // Сборник Нижегородской учёной архивной комиссии. – Нижний Новгород, 1910. – Т. IX. –

С. 72 – 94. **22. Мельников А. П.** К биографии П. И. Мельникова / А. П. Мельников // Сборник Нижегородской учёной архивной комиссии. – Нижний Новгород, 1910. – Т. IX. – С. 5 – 71. **23. Старикова М. Н.** П. И. Мельников-Печерский и В. И. Даль (П. Мельников-Печерский в истории русского романа) / М. Н. Старикова // Художественное творчество и взаимодействие литератур : [сб. науч. ст.]. – Алма-Ата, 1985. – С. 43 – 51. **24. Мельников П. И. (Андрей Печерский).** Собр. соч. : в 8 т. / П. И. Мельников (Андрей Печерский). – М. : Изд-во „Правда”, 1976. – Т. 1. – 368 с.

Юган Н. Л. Образ народу в прозі В. І. Даля, Д. В. Григоровича, П. І. Мельнікова-Печерського

У статті розглянуто прозу про народне життя письменників, що критики та літературознавці відносять до „школи В. І. Даля”, – В. І. Даля, Д. В. Григоровича, П. І. Мельнікова-Печерського. Н. Л. Юган аналізує факти й літературні паралелі та робить висновок про характер взаємовідносин авторів та можливість їх впливів на художній метод одне одного. Такі особливості, як етнографізм, фольклоризм творів письменників схожі, близькі вони й за стилем, в жанровому відношенні вони різні.

Ключові слова: національне народне життя, письменники-„етнографи”, „школа В. І. Даля”, літературні паралелі, етнографізм, фольклоризм, жанр, стиль.

Юган Н. Л. Образ народа в прозе В. И. Даля, Д. В. Григоровича, П. И. Мельникова-Печерского

В статье рассматривается проза о народной жизни писателей, которых критики и литературоведы относят к „школе В. И. Даля”, – В. И. Даля, Д. В. Григоровича, П. И. Мельникова-Печерского. Н. Л. Юган анализирует факты и литературные параллели и делает вывод о характере взаимоотношений авторов и возможных влияниях на художественный метод друг друга. Такие особенности, как этнографизм, фольклоризм приведенный писателей сходны, близки вони и по стилю, в жанровом же отношении они различаются.

Ключевые слова: национальная народная жизнь, писатели-„етнографы”, „школа В. И. Даля”, литературные параллели, этнографизм, фольклоризм, жанр, стиль.

Yugan N. L. National popular life in the prose of V. I. Dahl, D. V. Grigorovich, P. I. Melnikov-Pechersky

In the article the prose about writers' popular life, who are referred by critics to „V. I. Dahl's school”, – V. I. Dahl, D. V. Grigorovich and P. I. Melnikov-Pechersky. The author analyzes the facts and literature parallels, makes conclusion about the character of authors' relationships and possible influences upon artificial method of each other. Ethnographism, folklorism and stylistics have magnificent similarity, but, however, there are some differences.

Key words: national popular life, writers-„ethnographers”, „V. I. Dahl's school”, literature parallels, ethnographism, folklorism, stylistics.

Стаття надійшла до редакції 04.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

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

УДК 821. 161.2 (477)

М. В. Бородінова

**„ПЕРЕЛОЖЕННЯ” П. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО
ЯК ОДНА ІЗ ФОРМ РЕЦЕПЦІЇ ПСАЛТИРЯ**

Псалтир (Книга Псалмів) як важлива складова Старого Заповіту має особливий статус у духовному бутті українського народу. Із часів Київської Русі у зв'язку із поширенням, прийняттям християнства включається в духовно-релігійний контекст у церковнослов'янському перекладі Кирила і Мефодія, а також грецькою мовою, відіграє важливу роль у християнській літургії. У давньоукраїнській літературі стає об'єктом художньої інтерпретації. Початком власне мистецької інтерпретації Псалтиря вважають XVII ст., період домінування стилю Бароко, і пов'язують з іменами Л. Барановича, К. Зіновієва, С. Полоцького, Г. Сковороди.

В українській літературі першої половини XIX ст. художнє освоєння Псалтиря пов'язане із важливою тенденцією – інтерпретація біблійних образів, сюжетів, мотивів. Література цього періоду успадкувала зв'язок із християнською традицією від давньої української літератури, запропонувавши і власні форми її художнього осмислення. Одна із форм своєрідного „діалогу” української поезії першої половини XIX ст. зі Старим Завітом – звернення до Книги Псалмів. Індивідуальні зразки художньої рецепції світу Псалтиря презентували Т. Шевченко, М. Шашкевич, П. Гулак-Артемівський.

Певний інтерес викликає художня версія П. Гулака-Артемівського. Предметом аналізу обираємо переспіви окремих псалмів, які автор назвав „переложеннями”. У 1857 році письменник здійснює переспіви 125, 138, 132 псалмів (опубліковані у журналі „Зоря” за 1896 рік). У 1858 році інтерпретує ще 2 біблійні псалми – 139 і 90 (опубліковані у 1904 році).

Актуальність обраної проблеми зумовлена такими чинниками: „переложення” демонструють творчий потенціал письменника пізніших років, майстерність інтерпретації сакральних текстів.

Окремі аспекти проблеми представлені у наукових працях М. Зерова [1], Д. Чижевського [2], Б. Деркача [3], О. Борзенка [4], В. Сулими [5], І. Бетко [6; 7].

М. Зеров, автор праці „Нове українське письменство”, розглядає П. Гулака-Артемівського в контексті котляревщини: „Найбільш талановитого, „найлітературнішого” представника котляревщина придбала в особі П. Гулака-Артемівського” [1, с. 54], – акцентуючи увагу на переробках творів Горація: „До школи Котляревського Гулака-Артемівського відносять перш за все „Гараськові пісні”, його переробки Горацієвих од” [1, с. 56]. Характеризуючи його байки, висловлює досить цікаві міркування щодо стилю „переложень”: „І як же далеко йому (мова йде про твір „Пан та Собака” – М. Б.) в цьому розумінні до строгого, часто різьбленого вірша Гулакових переробок з „Псалтиря” [1, с. 82], „Прекрасні рядки трапляються і по інших псалмах [1, с. 82].

Д. Чижевський в „Історії української літератури” називає П. Гулака-Артемівського „майстром травестійної оди” [2, с. 333], виокремлюючи переробки од Горація. До „серйозних” творів відносить його байки, підкреслюючи, що „байка – один з улюблених гатунків класицизму..., могли писатись легшою та „низькою” мовою” [2, с. 335]. Дослідник характеризує художні пошуки Гулака-Артемівського в адаптації у новій українській літературі „високого” стилю: „Серйозні, хоч трохи важкуваті переспіви псалмів показують, що Гулак-Артемівський міг би... утворити високий класичний український стиль” [2, с. 335], – висловлює певні критичні зауваження: „...високого стилю Гулак-Артемівський не утворив...” [2, с. 336].

Б. Деркач у передмові до видання творів П. Гулака-Артемівського [3], подає важливі факти із біографії, здійснює огляд творчого доробку письменника у найсуттєвіших проявах. Переспіви біблійних псалмів спеціально не характеризуються.

О. Борзенко, характеризуючи біографію письменника, етапи становлення творчої індивідуальності, виокремлює фактори інтересу автора до християнської традиції, Святого Письма. Важливими для нас є висловлювання дослідника, що „переложень” Гулака-Артемівського – значима складова художніх експериментів: „він майже постійно експериментує, погоджуючи... інтерес до просвітницької байки та романтичної балади, він звертається до оди й дружнього послання, переспіває вірші Горація і псалми... Чужий твір дає йому тему, тематичний привід для реалізації власного артистичного потенціалу” [4, с. 212].

У роботі В. Сулими [5], присвяченій характеристиці зв'язків української літератури із Біблією, біблійні впливи у поезії Гулака-Артемівського лише констатуються, увага дослідниці переключається на аналіз інших художніх явищ.

Викликає інтерес ґрунтовне дослідження І. Бетко „Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – поч. XX ст.”, зокрема розділ,

у якому здійснюється аналіз рецептивних типів біблійних псалмів. На думку дослідниці, „співвідношення власне наслідувальних і питомо авторських чинників у псалтирних інноваціях визначає приналежність тої або тої з них до певного рецептивного типу. Цих типів п'ять” [6, с. 115]. Переспіви Гулака-Артемівського відносить до першого рецептивного типу: „передбачається якомога повніше відтворення особливостей оригіналу засобами мови-рецепієнта. До перекладів слід віднести псалтирні обробки С. Полоцького, П. Куліша, П. Гулака-Артемівського...” [6, с. 115]. У наступній монографії І. Бетко „Українська релігійно-філософська поезія: Етапи розвитку” предмет аналізу – інтерпретація Псалтиря Т. Шевченком, щодо інших художніх варіацій дослідниця висловлює слушні міркування: „Традицію вибірково-циклічного переспівування псалтирних псалмів слідом за Шевченком продовжили, кожен по-своєму, П. Гулак-Артемівський, М. Максимович, В. Александров...” [7, с. 126]. Підводячи підсумки, хочемо зауважити – „переложені” П. Гулака-Артемівського ще не стали предметом спеціального аналізу.

П. Гулак-Артемівський першим здійснює „Переложение псалма 125”, вказуючи дату – „18 ноября 1857 г. Харьков”. На той час православні конфесії використовували Біблію у старослов'янському перекладі. Зіставляючи художній і біблійний тексти, звертаємось до Біблії, перекладеної українською мовою І. Огієнком (за цим джерелом – псалом 123). Псалом 125 належить до п'ятої книги Псалтиря (Книга п'ята включає такі псалми – 107 – 150), уточнюється, що це „Пісня прочан”.

Псалмоспівець, звертаючись до Бога, висловлює покірливість Божій волі: „Свої очі я зводжу до Тебе, / що там на небесах пробуваєш: / Ото бо, як очі рабів до руки їх панів, / як очі невільниці – до руки її пані” [8, с. 621]. Порівняння – один із характерних художніх прийомів втілення релігійного почуття. Псалмоспівець прагне Божої милості, захисту від „пишних”: „Помилуй нас, Господи, / ...бо погорди ми досить наситились / ...від пишних – погорди” [8, с. 622].

П. Гулак-Артемівський, інтерпретуючи біблійний псалом, початкові рядки обирає епіграфом до власного твору: „К тебе возведох очі мої, / живуцему на небеси” [9, с. 130]. Письменник зберігає змістовий компонент, композиційні особливості, формальні елементи релігійного вірша. Твір Гулака-Артемівського сприймається як переклад-переспів, оскільки автор вносить певні художні корективи. Автор для переспіву обирає українську мову, демонструючи її високі естетичні можливості у художньому освоєнні сакрального тексту, форму олександрійського вірша.

Як і релігійний твір, поезія українського автора починається зверненням до Бога, зберігається художній прийом – порівняння: „До тебе, Господи, що там живеш на небі, / Звертаю очі я в тривозі і в потребі. / Як наймит з панських рук рятунку й ласки жде / Або як наймичка прохатъ до пані йде...” [9, с. 130]. Спостерігається

„включення” деяких реалій української дійсності („наймит”, „наймичка”), пестливих слів („щоб запобігли їй чим в нуждочці, небозі...”), які сприймаються як певні трагедійні елементи. П. Гулак-Артемівський прагне дотримуватись „високого стилю”, інтерпретуючи сакральний текст, але у його вірші трапляються деякі елементи „опрощення”, зокрема у фрагменті – характеристиці „пишних”: „А гірше од всіх чваньки нам допекли ті пишні, / Що тільки, бач, вони святі, а ми всі грішні” [9, с. 130].

Створюючи „Переложение псалма 138” (за Біблією в українському перекладі І. Огієнка – псалом 139. Псалом Давидів), Гулак-Артемівський дотримується того ж принципу, який започаткував раніше – перші рядки біблійного псалма виконують функцію епіграфа: „Господи, искусил мя еси и познал мя еси”. Біблійний псалом має форму монолога, зверненого до Бога. Утверджується залежність людини від волі Божої, що сприймається як благо. Цей стан богоприсутності передається через образні звороти: „Понесуся на крилах зірниці, / спочину я на кінці моря / – то рука Твоя й там попроведить мене” [8, с. 627]. Бог сприймається псалмоспівцем як всюдисущий („Якщо я на небо зйду, то Ти там...”), всезнаючий („Ти всі путі мої знаєш”). Псалмоспівець звертається до Бога із проханням покарати носіїв зла: „Якби, Боже, вразив Ти безбожника...” [8, с. 627]. Завершується псалом зверненням до Бога — випробувати, наставляти людину на шлях істини.

П. Гулак-Артемівський прагне досить точно відтворити формально-змістові компоненти біблійного псалма. Інтерпретує псалом українською мовою, обравши форму олександрійського вірша. Фіксуємо певні зміни у авторському тексті. Так, стверджувальна інтонація змінюється питальною: „Господи – випробував Ти мене / та й пізнав. / Ти знаєш сидіння моє та / вставання моє...” [8, с. 627]; „Чи ще ж ти, Господи, мене не розізнав? / Чи ще не вивідав, чим був я і чим став?” [9, с. 131]. Автор, в цілому, дотримується „високого” стилю, але включає деякі елементи „опрощення”: „Ти стежки й манівці мої сходи зарання” [9, с. 130], „Де навпростець іти...” [9, с. 130], „Чи в пекло зсунуся...” [9, с. 131]. Вважаємо, що деякі елементи бурлеску недоречні у специфічному контексті, знижують естетичну цінність твору: „Прочумаюсь... зирк! – вп’ять біля мене стоїш!” [9, с. 132]. Мотив зла, запозичений із релігійного твору, набуває у процесі художнього втілення додаткових смислових відтінків: з’являється образ „лукавих” („Ой час би, Господи, з лукавством поквитатися!” [9, с. 132], відбувається своєрідна кореляція релігійних почуттів псалмоспівця (за Псалтирем – це псалом Давида) і просвітницьких поглядів „біографічного” автора: „Геть, п’явки, від мене, що кров людську ссете / І в гордості хулу на Бога несете!” [9, с. 132].

Завершується твір Гулака-Артемівського, як і псалом, виявом готовності в усьому покладатись на Божу волю, витримати випробування. У Книзі Псалмів це звернення набуває такої форми:

„Випробуй, Боже, мене, – і / пізнай моє серце, / і побач, чи не йду я дорогою / злою, / і на вічну дорогу мене / попровадь!” [8, с. 627].

П. Гулак-Артемівський ключовий образ-символ біблійного тексту – „дорога” (в українському перекладі І. Огієнка), „путь” (у церковнослов'янському перекладі) замінює іншим – „стежка” („стежечка”) і це надає його творові національного колориту: „Слідкуй за мною скрізь ти, Господи мій милий! / Глянь на стежки мої, чи злий я чоловік? / Так наведи мене на стежечку до неба!” [9, с. 132].

„Переложение псалма 132” (український переклад – псалом 133) датується автором – „7 декабрия 1857 г. Харьков”. Зберігається композиція переспіву: епіграф – початкові рядки біблійного псалма: „Се что добро или что красно, но еже / жити братии вкупе...” [9, с. 132]. За Книгою Псалмів – „Пісня прочан. Давидова”.

Домінуючий мотив біблійного твору – мотив згоди між людьми однієї віри. У монолозі псалмоспівця цей мотив спочатку окреслюється: „Оце яке добре та гарне яке, – / щоб жити братам однокупно!” [8, с. 624]. Давид, який вважається автором цього псалма, величне почуття радості, піднесеності передає за допомогою специфічних колоритних образів, що набувають символічного звучання: „Воно – як та добра олива на / голову, / що спливає на бороду, Ааронову / бороду... / Воно – як хермонська роса, / що спадає на гори Сіону...” [8, с. 624].

Аарон – першосвященник іудейської релігії, помазання відбулось після виходу євреїв із єгипетської неволі. Сподвижник Мойсея, його брат, став об'єднуючою духовною силою народу, посередником між Богом і людьми. Олива (миро) – ароматична речовина для священного помазання, помазання тіла померлого. Єрмон (Хермон) – висока гора, на якій завжди була вода; образ „хермонської роси, що спадає на гори Сіону”, сприймається як символ Божої благодаті.

Цей псалом привернув увагу П. Гулака-Артемівського оптимістичним, гуманістичним звучанням. Створюючи власну художню версію, він зберігає смислові домінанти біблійного твору (відчувано суголосність почуттів псалмоспівця і ліричного суб'єкта переспіву), „орнаментує” твір біблійними образами. „Побутовізм”, українські елементи є художньо доцільними у „високому” контексті. Для автора продуктивним залишається і такий спосіб інтерпретації сакрального тексту, як олександрійський вірш: „Нема вже й кращої людської в світі долі, / як вкупці братики живуть по Божій волі, / Так миро дороге лиснить на голові, / По Аароновій стікає бороді... / Так аермонська, сказать, приміром, к слову, / Роса паде в горах Сіонських з мокрих хмар, / Так і на їх росить із неба Божий дар...” [9, с. 132 – 133].

Т. Шевченко, створюючи у 1845 році цикл „Давидові псалми”, також здійснює переспів псалма 132, пропонуючи цікаву форму його „прочитання”, включення у драматично-трагічний контекст циклу, синтез індивідуального художнього коду та художньої цілісності циклу.

П. Гулак-Артемівський, здійснюючи у 1858 році „переложення” псалмів 139, 90, дотримується художньої „моделі”, яку започаткував у 1857 році. Отже, письменник вибірково, інтерпретуючи біблійні псалми, презентує високі естетичні можливості української мови в художньому освоєнні сакрального тексту і своєрідність індивідуального стилю.

Список використаної літератури

1. Зеров М. Нове українське письменство / М. Зеров // Нове українське письменство. – К. : Основи, 2002. – 1273 с. **2. Чижевський Д.** Історія української літератури : Від початків до доби реалізму / Д. Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 479 с. **3. Деркач Б.** П. Гулак-Артемівський / Б. Деркач // Гулак-Артемівський П. Поезії. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5 – 28. **4. Борзенко О.** Сентиментальна „провінція” : Нова українська література на етапі становлення / О. Борзенко. – Харків, 2006. – 322 с. **5. Сулима В.** Біблія і українська література : [навчальний посібник] / В. Сулима. – К. : Освіта, 1999. – 400 с. **6. Бетко І.** Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – поч. XX ст. / І. Бетко. – Зелена Гора – Київ, 1999. – С. 110 – 117. **7. Бетко І.** Українська релігійно-філософська поезія : Етапи розвитку / І. Бетко. – Katowice, 2003. – 240 с. **8. Біблія** або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської та грецької на мову українську наново перекладена. – United Bible Societies Ukrainian Bible, 1990. **9. Гулак-Артемівський П.** Поезії / П. Гулак-Артемівський. – К. : Дніпро, 1989. – 262 с.

Бородінова М. В. „Переложення” П. Гулака-Артемівського як одна із форм рецепції Псалтиря

У статті характеризуються переспіви біблійних псалмів, здійснені П. Гулаком-Артемівським (авторська назва – „переложення”). Аналізується художня специфіка авторської „моделі” рецепції біблійних псалмів. Зіставляються біблійні та авторські поетичні тексти, здійснюється формально-змістовий аналіз. З’ясовується естетична значимість інтерпретації Псалтиря.

Ключові слова: Псалтир, псалом, рецепція, інтерпретація, переспів.

Бородинова М. В. „Переложения” П. Гулака-Артемовского как одна из форм рецепции Псалтыри

В статье характеризуются переложения библейских псалмов, осуществленные П. Гулаком-Артемовским (авторское название – „переложения”). Анализируется художественная специфика авторской „модели” рецепции библейских псалмов. Сопоставляются библейские и авторские поэтические тексты, осуществляется формально-содержательный анализ. Выясняется эстетическая значимость интерпретации Псалтыри.

Ключевые слова: Псалтырь, псалом, рецепция, интерпретация, перепев.

Borodinova M. V. „Perelozheniya” by P. Gulak-Artemovsky like one of models of reception of Psalter

The article characterizes rehash of biblical psalms implemented P. Gulak-Artemovsky (author’s name – „perelozheniya”). Analyzed artistic profile of the author „model” the reception of biblical psalms. Compares the biblical author and poetic texts are formal content analysis. Find out aesthetic significance interpretation Psalter.

Key words: Psalter, psalm, reception, interpretation, rehash.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2-94.09:070+929 Гончар

В. М. Галич

ЛАНДШАФТНИЙ СВІТ ЩОДЕННИКІВ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Актуальність нашої розвідки пояснюється тим, що пейзажі в мемуаристиці письменників порівняно з вивченням описів природи в їх художній спадщині є малодослідженими. Пейзажі в щоденниках Олесь Гончара визначають оригінальність їх змісту і форми. На їх феномен указує й частотне використання: розгорнуті, лаконічні описи природи або ж пейзажні деталі присутні майже на кожній сторінці. Незважаючи на те, що „діарійна спадщина великого романіста ХХ століття є достоїнством культурним багатством, яке нам ще треба довго й сумлінно пізнавати...” [1, с. 520], вона стала предметом ретельного дослідження небагатьох учених. Так, М. Степаненко в монографії „Літературний простір „Щоденників” Олесь Гончара” (2010) зосередив увагу на

відтворенні митцем постатей української культури – П. Тичини, Ю. Яновського, Остапа Вишні, Петра Панча, М. Бажана та ін., що окреслює одну з провідних „магістралей” „товщі щоденників” – „перспективи розвою літератури, традиції в мистецтві, роль митця в житті суспільства та витворенні культурної спадщини рідного народу, усього людства” [1, с. 521]. Авторка цієї статті в монографії „Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності” (2004) [2] розглянула щоденники письменника крізь призму його публіцистичної діяльності. Лише О. Галич у книжці „Олесь Гончар у вимірах non fiction”, розглядаючи щоденники Олесь Гончара в жанровій системі мемуарної прози, визначаючи особливості поетики жанру, простежив щоденникову рецепцію Олесем Гончаром „основних концептів, з якими пов’язане буття українського народу (степу, моря, гір і лісів), що відкриває можливості мати більш повне уявлення про життя і творчість видатного українського прозаїка ХХ століття...” [3, с. 122]. З поля зору О. Галича як дослідника пейзажів у мемуаристиці Олесь Гончара випав досить важливий природній об’єкт – небо, у описі письменником якого звучить фольклорна мелодика, відчутні лірична сповідальність, громадянський пафос, прочитуються авторські філософські сентенції.

Вище зазначеним зумовлений вибір теми статті. Тож об’єктом дослідження вперше стали описи неба в щоденникових записах Олесь Гончара як складові їх ландшафтного світу. Предмет становить розкриття у щоденнику українського письменника концепту „небо” – репрезентанта його ландшафтних переживань, ландшафтного Я та знака соціальної комунікації, носія соціального часу і простору.

До вивчення образу Олесь Гончара – художника слова, філософа й майстерного комуніканта через таку виразну деталь у наративній структурі його щоденника, як опис неба, спонукало те, що об’єкти природи здавна використовувалися у філософських і літературознавчих працях, де поставали метафорично переосмисленими уособленнями ідеального (духовного) і земного (матеріального) буття людини. Так, Я. Поліщук назвав свою книжку, присвячену літературознавчим та компаративним студіям творчості відомих і маловідомих письменників, „Пейзажі людини”, до заголовків розділів якої також входять назви природних об’єктів – „Краєвиди пам’яті”, „Ландшафти культури” [4].

У зв’язку із зазначеним вище нашу увагу привернула й книжка В. Подороги „Вираження і смисл. Ландшафтні світи філософії: Кіркегор, Ніцше, Гайдеггер, Пруст, Кафка” (1995), у якій із залученням специфічної „ландшафтно” термінології (ландшафтні світи, ландшафтний образ, ландшафтні переживання, ландшафтне Я, географічна метафора смислу) розглядаються класичні та „шкільні” типи філософської рецепції – „ритм надуповільненого сприйняття філософського тексту, щоб ніби під дією цайтлупи можна було простежити, як постає форма змісту філософського твору у взаєминах

з його комунікативними засобами й цінностями, тобто формою вираження” [5, с. 428].

Окремі терміни, які В. Подорога запозичив із збірки висловлювань про живопис давньокитайського художника Ши-тао, а ми залучаємо у своєму дослідженні, потребують пояснення й інтерпретації, котрі будуть подаватися в ході розкриття концепту „небо” в щоденникових текстах Олеся Гончара. Зазначимо лише, що ландшафтні світи – це впадини, узвишся та висоти в освоєнні тексту подібно до інтерпретації змісту (розкриття духу) полотна живопису.

Думаємо, що концепт „небо” був би не повністю розкритий, якби ми не згадали те, що в характеристиці творчості Олеся Гончара його дослідники досить часто оперують метафорами, що побудовані на переосмисленні назв природних об’єктів, часто виносять їх до заголовків своїх розвідок, тим самим посилюючи їх концептуальну роль. Наприклад: Л. Коваленко „Планета Комишанка і воля Порфира Кульбаки” [6, с. 401] (виділення курсивом тут і далі – наші. – В. Г.); І. Шамякін „Від солдатських окопів до зірок” [6, с. 246]; М. Алексєєв „Веселка над землею” [6, с. 230]; О. Ющенко „Між грозових ночей” [7, с. 61]; М. Зобенко „У Ваш золотий і синій квітень” [7, с. 131]; В. Коваль „Мусиш витримати і цей Мангишлак” [7, с. 247]; М. Шевельов „На запорізькій землі” [7, с. 304]. Частина із цих заголовків побудована на використанні алюзій – відсилання до „природних” образів літературних чи публіцистичних творів письменника (Д. Кононенко „Мов тронка в степах” [7, с. 129]; В. Олійник „Гончарова зоря” [7, с. 223]; „Відзвук із землі Камоенса” [6, с. 623]) або творів інших письменників, наприклад, Л. Костенко „Той небесний камертон природи” (І. Семенчук) [6, с. 546]), П. Тичини „За що ми б’ємося тут у полі” (В. Коваль) [7, с. 253], щоб через барвисту пейзажну деталь, запозичену з їх творів, додати нові штрихи до портрета Гончара – майстра слова.

Кожен із наведених прикладів потребує на глибоку інтерпретацію із залученням художньої, публіцистичної та мемуарної творчості письменника. Ми ж звернулися до таких ілюстрацій, щоб наголосити на постаті самого майстра, особливості його світобачення, котрий здатен, як відзначав В. Фащенко, „у невеликому відкрити велике, у краплі води побачити сонце і відчути гомін моря” [6, с. 565], який так тонко відчував синкретизм людської душі і долі з природою, „зв’язок людини і природи як віковичного закону життя” [8, с. 65, 59], для кого колоритні пейзажі – це повноправні герої епічних творів.

Однак нас зацікавили непоодинокі факти оперування дослідниками лексемою „небо” у характеристиках творчості Олеся Гончара, можливо, розкриття її значення послужить сходинкою до розгадки феномена концепту „небо” в ландшафтному світі його щоденникових записів. „Небо людської душі” – так назвав свою статтю український письменник О. Сизоненко, приурочену до 70-літнього

ювілею Олеся Гончара, прагнучи глибоко прокоментувати документальний фільм Ролана Сергієнка про письменника, наголошуючи на вмінні режисера виокремити у фільмі – „фресці про людську й письменницьку сутність” образ „екранного згустку думання, творчості й долі” – „неба людської душі” [6, с. 92, 91].

Конотації концептуального образу в змісті публіцистичної статті О. Сизоненка ґрутуються на метафоричному переосмисленні денотативного значення лексем „небо”, „небеса” – „невидимий над поверхнею землі повітряний простір баянної форми”, „небокрай”, „небозвід” [9, с. 368], до обігрування якого автор удається в кінці публікації в побажанні ювіляру сприятливих умов для свободи творчості: „І нехай синіє над його чубатою головою не небо, а синіють тихі небеса, в яких так вільно птахам і його небуденним думам, його немеркнучому талантові” [6, с. 106].

Зовсім по-іншому проявляється семантика концептуальної метафори „небо”, ужитої в назві циклу есе-спогадів про Олеся Гончара „Він Україні неба прихилив” [7, с. 92] дипломата В. Батюка. Концепт „небо” набирає значення „високість”, „душевна чистота” Гончара – письменника, громадянина і просто людини.

У щоденниках Олеся Гончара образ неба досить часто використовується як атрибут описів природи – ночі, дня, ранку, вечора, пір року, степу, моря. І тут письменник, як і в художніх творах, виступає майстерним пейзажистом, у якого така художня деталь, як зображення неба, – „виважена художником”; „пейзажі дуже часто аж перенасичені поезією, світлом, ліризмом; в той же час у намальованих ним реалістичних картинах „пульсує” глибока думка – часто з підтекстовим філософсько-символічним змістом” [6, с. 557].

Феномен пейзажів, зокрема із замальовками неба, у щоденниках Олеся Гончара полягає в тому, що так часто, як у нього, у специфічному різновиді автокомунікації, пейзажні описи ні в кого із письменників не зустрічаються. Крім того, вони розрізняються розгалуженою функціональною парадигмою. Тут виявляються: а) фольклорні традиції, коли пейзаж відтінює настрій автора, проявляє любов до рідної землі, багатство його душі, адже, як стверджують давньокитайські художники, „живопис витікає із духу”, формує „ландшафтне «Я»” [5, с. 6], що відповідає рефлексивним структурам національної ідентичності; б) майстерність публіциста наснажити небову пейзажну деталь в наративній структурі щоденникового запису соціальних смислом, суголосним з описаними суспільними явищами й подіями; в) уміння піднятися до філософського осмислення проблеми природи і людини, вивести її з параметрів національного, у кольоровому штриху образу неба відчути настрій планети.

Тож небові пейзажі Олеся Гончара багатогранно представляють його як художника слова, громадянина, політика і філософа.

В описах неба надзвичайно багата кольорова гама, і в цьому теж їх унікальність: небо рожеве, ясне, чисте, світле, біле, матове, стальне, сиве, червоне, густо-червоне, оксамитово-рожеве, млисто-рожеве, бузкове, чорне, сріблясте, перлисте, зеленкувате... Часто в щоденникових записах Олесь Гончара носієм кольору неба виступають небесні об'єкти – повітря, сонце, місяць, хмари, райдуга, зоря. Оригінальність такого багатобарвного представлення ландшафтного образу можна пояснити особливістю світовідчуття і світобачення автора, проте сам митець у одному із записів щоденника подає набагато глибше розуміння цієї особливості своєї творчості: „Український народ – н а р о д к р а с о л ю б (виділення автора.– В. Г.)” [10, с. 15], а письменника він вважав носієм пам'яті роду.

Осмислення ролі пейзажу в художній творчості підключало Олесь Гончара до літературних дискусій. Його обурювало заперечення друкованого слова в добу науково-технічного прогресу, розбазікування „про те, що книга, мовляв, віджила свій вік, її має замінити відеокасета” [11, с. 27]. У записах від 27.07.1984 р. та 31.07.1984 р. він зазначав: „Щось глибоко образливе, блюзнірське є в самому факті появи такої „дискусії”, де сумніву піддається найбільше досягнення людства. ... Заперечується пейзаж, а що без пейзажу Лермонтов, і Толстой, і Шевченко, і Коцюбинський?... Запал цих доморощених хунвейбінів спрямований, власне, на деструкцію вітчизняної і світової культури...”; „Недоумки доморощені, нападаючи на пейзаж у літературному творі, не розуміють того, що пейзаж – це і психологія, і філософія письменника. І навіть музика твору!” [11, с. 27]. На таких же позиціях залишався Гончар-пейзажист у своїх мемуарах.

Ландшафтний образ неба – неодмінний атрибут урбаністичних пейзажів у щоденниках Олесь Гончара. Його турбує, що мешканці міст не помічають неба: „Нема ніжніших акварелей, ніж ті, що дає нам вечірнє небо. На жаль, горожанин втрачає відчуття неба. А воно є, як і відчуття землі”, – відзначає письменник [12, с. 337]. Він удається до ревізії поглядів Ф. Енгельса на роль знаряддя праці у формуванні гомо сапієнса. На його думку, не палиця як знаряддя праці, а відчуття краси природи сприяло появі й еволюції людини: „Літо в розквіті. А небо, небо! Не дрюк, а воно зробило людину людиною!” [12, с. 337].

Крім конотацій концепту „небо” – „душа”, „духовне багатство”, „краса”, „чинник духовного зростання”, ми відзначили й значення „патріотизм”. Так, перебуваючи в середині 50-х років за кордоном, маючи можливість споглядати урбаністичні пейзажі Америки – міста-катакомби Нью-Йорка, гірського штату Невади, залитої сонцем Каліфорнії, занотовуючи свої враження: „метро... схоже на величезну тюрму” [12, с. 195], „місто-скеля, що душить, гнітить людину” [12, с. 194], „черствість якась панує навкруги” [12, с. 196], письменник ніби й не помічає неба. Через 20 днів, коли він повернувся до України, щоденникові записи зарясніли пейзажами. Згодом були подорожі до

Греції, Італії, Швеції: фіксуються колоритні, незабутні враження, подаються й пейзажі, але описи неба іноземних держав скупі: грецьке „небо світле, білясте”, „райдуга грає”, „синя імла” [12, с. 204 – 205]. Пояснення цьому ми знаходимо в щоденниковому записі від 3.07.1956 року: „Знову в ріднім степу. Ось об’їхав Європу, бачив небо Італії, скелі Дувра, озера Швеції... Ні, ніде немає такого неба... Торкає такі струни, що їх ніщо інше не може торкнути” [12, с. 207].

Особливістю ландшафтного світу мемуаристики Олесь Гончара є й те, що географічна метафора „небо” розширює семантику, включаючи до свого силового поля інтертекстуальні елементи, які сприяють концептуалізації лексеми, уводять її в контекст світової і національної літератур: „Помер Руданський навесні 3 травня 1873 р. Коли все тут цвіло: мигдалі, абрикоси... І небо було весняне, як на Великдень” [12, с. 412]; „П. Г. Тичина про „Дорогу за хмари” (оповідання, назва якого синонімічна до „Дорога до неба”. – В. Г.) сказав учора: Чиста, як сльоза. Після Коцюбинського такого не було” [12, с. 155]; „Я бачив блакитні вежі в степу під Компаніївкою. Оті блакитні вежі неба, що тільки й стоять на сторожі цих просторів упродовж цілої історії, боронячи їх від нашестя та навал... І як ті вежі, ще степові смаглочолі атланти тримають на собі це небо нашої культури” [10, с. 125] (Це нотатка, зроблена під час відкриття музею Ю. Яновського). У щоденниковому записі від 12.04.1960 р. Олесь Гончар зазначає: „По півдню, розповідають, через Донщину, Крим, Таврію пройшла страшної сили чорна буря. В Києві випав брудний дощ” [12, с. 251]. З глибин пам’яті письменника виринають рядки поезії С. Єсеніна „Иорданская голубица”, які він наводить нижче:

Небо – как колокол,
Месяц – язык,
Мать моя – родина,
Я – большевик.
 Ради вселенского
Братства людей
Радуюсь песней я
Смерти твоей.
Крепкий и сильный,
На гибель твою
В колокол синий
Я месяцем бью [12, с. 251].

Лаконічне резюме митця – „Страшні слова!” [12, с. 251] – сьогодні, коли його щоденники опубліковані, можуть бути проінтерпретовані читачами в контексті екологічної публіцистики письменника, адже образ „колокол синий” з місяцем-язиком у зазначеному сюжеті набирає конотацій „екологічне лихо”, „суспільні катаклізми”, коли знедуховлюється людина. Як бачимо два образи: „небо” – „духовність”, „величність” і „колокол синий” як знак „моральної кризи”, – вступають

у щоденникових записах в опозицію, стають контекстуальними антонімами.

Зважаючи на сказане, слід пригадати ще один фрагмент щоденника (14.06.1959 р.), де письменник занотовує сумні враження від відвидин місць, які підлягали затопленню у зв'язку з будівництвом штучного Кременчуцького моря: „На стінах голубих, як небо, написи нещадні... „хату розбити до 25 травня"... Не думав, що така г н і т ю ч а це картина – розруйноване людське житло, ... і це серед розкішної природи українського літа!” [12, с. 246]. Як резюме митця – скептичне зауваження з конотаціями осуду пафосного твору О. Довженка: „Добра тобі поема! Про море” [12, с. 246].

У щоденниках Олесь Гончара ми зустрінемо ландшафтний образ „небо” з конотаціями виразно соціальними, наприклад, „чорне небо повне хмар” у роздумах про свободу письменника: „Цей світ – такий, який він є, – нестерпний... Отже, мені потрібен Місяць (тобто, небо. – *В. Г.*), або щастя, або безсмертя... Віднині і навіки моя свобода безмежна” [12, с. 344 – 345]; Небо над степом – серед нього б пожити. „Оце ще й тримає на землі” [12, с. 371], – такі рефлексії виникають у митця після „проработок” у кабінеті першого секретаря ЦК компартії України П. Шелеста.

На схилі віку Олесь Гончар усе частіше звертає свій погляд до Неба, складаючи звіт перед Всевишнім, намагається сформувані власні ландшафтні переживання, своє ландшафтне Я через усвідомлення ролі Неба в долі народу, житті людства, зрозуміти його зцілювальну й очищаючу роль: „Небо, як ніщо інше, здатне зцілювати душу. Спробуйте якийсь час дивитись у високість, у блакить або зверніть погляд на повен світла палаючий захід, і ви помітите, що очищається душа від усього несуттєвого, як, ставши ніби значнішою, вже прагне вона до чогось великого й чистого. *Небо* – синонім *Бога* (виділення наше. – *В. Г.*), образ ідеалу, недаром же воно всім народам у всі віки давало відчуття безсмертя. З небом людині нічого не страшно!” [10, с. 578] Ландшафтний образ, у зображенні якого автор вдається до великої літери, у щоденникових записах, розвиваючи синонімічну парадигму (Красота Небесная, Найвищий Розум, Провидіння, Першотворець, Сила Всевишня, Сила Передвічна), набирає багато значень з конотаціями філософської оцінки буття людства.

Недаремно в останні дні свого земного життя Олесь Гончар у розмові сам-на-сам у своєму щоденнику звертається до метафори „небо”. Так, незадовго до смерті, у Великдень (запис від 22 квітня 1995 р.) письменник занотував: „Я наснажуюсь красою наба, красою життя. ...Світлий мажорний настрій – в душі і в усій природі” [11, с. 565]. А за кілька днів до відходу у вічність митець, роздумуючи про українську лірику, згадав поезію А. Малишка з ключовим словом похідним від „небо” – „Цвітуть осінні тихі небеса”, – турбуючись щоб ця

„грань народного гения”, цей „шедевр” були належно „освоєні світом” [11, с. 565].

Отже, Олесь Гончар, народившись під небом України, увібравши в свою душу і серце народно-поетичне бачення цього природного об’єкта, упродовж усього життя звертається до його образу, формуючи власні ландшафтні відчуття, своє ландшафтне Я. Уводячи образ „неба” в параметри соціального часу і простору України середини й другої половини ХХ століття, він наділяє його соціальними конотаціями, філософськими вимірами буття українського народу і людства, будує небо української духовності, зрештою, сам стає уособленням того Неба, до якого нам усім треба тягнутися, щоб не втратити соціальну пам’ять роду, безслідно не розчинитися в глобалізаційних процесах сучасності.

Список використаної літератури

- 1. Степаненко М. І.** Літературний простір „Щоденників” Олесь Гончара : [монографія] / М. І. Степаненко. – Полтава : ТОВ „АСМІ”, 2010. – 528 с.
- 2. Галич В. М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : еволюція творчої майстерності : [монографія] / В. М. Галич. – К. : Наук, думка, 2004. – 816 с.
- 3. Галич О. А.** У вимірах non fiction : щоденники українських письменників ХХ століття : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.
- 4. Поліщук Я.** Пейзажі людини / Я. Поліщук. – Харків : Акта, 2008. – 347 с.
- 5. Подорога В. А.** Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии : Киркегор, Ницше, Хайдеггер, Пруст, Кафка / В. А. Подорога – М. : Ad Marginem, 1995 – 428 с.
- 6. Слово** про Олесь Гончара : Нариси, статті, листи, есе, дослідження / упорядн. В. Коваль. – К. : Рад. письменник, 1988. – 647 с.
- 7. Вінок** пам’яті Олесь Гончара : Спогади. Хроніка / упоряд. В. Д. Гончар, В. Я. П’янов. – К. : Укр. письменник, 1997. – 453 с.
- 8. Гуменний М. Х.** Поетика романного жанру Олесь Гончара : проблеми типології : [монографія] / М. Х. Гуменний. – К. : Акцент, 2005. – 240 с.
- 9. Зубко М. Г.** Словник синонімів української мови / М. Г. Зубко. – Харків : Весна ФОП Співак Т. К., 2008. – 719 с.
- 10. Гончар О. Т.** Щоденники : 1968 – 1983 / упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар. – К. : Веселка, 2003. – Т. 2. – 607 с.
- 11. Гончар О. Т.** Щоденники : 1984 – 1995 / упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар / О. Т. Гончар. – К. : Веселка, 2004. – Т. 3. – 606 с.
- 12. Гончар О. Т.** Щоденники : 1943 – 1967 / упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар. – К. : Веселка, 2002. – Т. 1. – 455 с.

Галич В. М. Ландшафтний світ щоденників Олесь Гончара

Пейзажі в мемуаристиці Олесь Гончара порівняно з вивченням описів природи в його художній спадщині є малодослідженими. Об’єктом вивчення вперше стали описи неба в щоденниках митця як складових їх ландшафтного світу. Його предмет становить

розкриття концепту „небо” – репрезентанта ландшафтних переживань, ландшафтного Я автора та знака соціальної комунікації. Присутність ландшафтного мислення Гончара-мемуариста як специфічної риси художньо-публіцистичного освоєння ним дійсності ілюструється шляхом докладного опису та інтерпретації парадигми значень концептуального образу „небо”.

Ключові слова: щоденник письменника, ландшафтний образ, пейзаж, концепт „небо”, соціальна комунікація.

Галич В. Н. Ландшафтний мир дневников Олесея Гончара

Пейзажи в мемуаристике Олесея Гончара сравнительно с изучением описаний природы в его художественном наследии являются малоисследованными. Объектом изучения впервые стали описания неба в дневниках художника как составляющих их ландшафтного мира. Его предмет составляет раскрытие концепта „небо” – представителя ландшафтных переживаний, ландшафтного Я автора и знака социальной коммуникации. Присутствие ландшафтного мышления Гончара-мемуариста как специфической черты художественно-публицистического освоения им действительности иллюстрируется путем подробного описания и интерпретации парадигмы значений концептуального образа „небо”.

Ключевые слова: дневник писателя, ландшафтний образ, пейзаж, концепт „небо”, социальная коммуникация.

Halich V. M. Landscape world of Oles Gonchar's diaries

Landscapes in Oles Gonchar's memoirs in comparison with nature description in his fiction works are not studied widely. For the first time the object of studies is consisted of descriptions of the sky in writer's diaries as of the part of their landscape world. The subject is the disclosure of sky concept which represents landscape emotional experience, landscape „I” of the author and works as a sign of communication. The presence of landscape thinking of Oles Gonchar as of the memoirists as a specific feature of fiction and publicistic mastering of the reality is illustrated with the help of detailed description and paradigm interpretation of conceptual meaning of the sky image.

Key words: writer's diary, landscape image, landscape, sky concept, social communication.

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

В. І. Дмитренко

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ
В РЕЦЕПЦІЇ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА**

Кожен справжній митець – окреме, неповторне явище світової літератури. Таким є і наш земляк, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, Василь Голобородько. Однак заглиблення в творчий світ митця, оприявнює глибоку зануреність письменника в український ґрунт, творче усвідомлення кращих здобутків як української, так і світової літератури, адже кожен новий текст породжується попередніми текстами. Як зазначає Зофія Мітосек: „Письменники, які звертаються до інших письменників, до іншої літератури, тим самим ніби дистанціюються від самого акту творення, аби показати, що література вже раніше з приводу цієї теми щось говорила” [1, с. 344]. Тобто творчість кожного митця не може бути повністю відірваною від доби, у яку він жив, від творів і основних досягнень його попередників, які більшою або меншою мірою вплинули на формування його світосприйняття й власного стилю. Механізм літературних впливів настільки складний і багатовимірний, що відстежити його дуже важко. Чимало таємниць творчого світу митця може відкритися під час аналізу специфіки його рецепції інших творчих особистостей. Г.-Г. Гадамер розглядає процес „тлумачення” як онтологічний, маючи на увазі діалог з „традицією”, рецепція якої щоразу повинна бути оновлена: „Твір постає перед нами лише у своїх життєвих зв’язках <...>. Твори мистецтва приходять з минулого й укорінюються в сучасності” [2, с. 166].

Художнє світотворення В. Голобородька є предметом зацікавлення сучасних літературознавців. До аналізу його творчого доробку звертались О. Галич, Ю. Ковалів, О. Неживий та інші, зазначаючи: „Поет просто живе у своєму поетичному світі, який за умови своєрідної співзвучності емоцій, почуттів та відчуттів стає близьким читачеві” [3, с. 88]. Але досить мало уваги, при аналізі його творчої спадщини, було приділено саме тим постатям нашої культури, до яких звертається В. Голобородько у своїх поезіях. Хоча Ю. Ковалів констатує: „В. Голобородько усвідомлює себе спадкоємцем українських письменників, які обрали собі на свій страх і ризик тернистий шлях свого народу („Молитва про нездійснене”, „Побачення з Косинкою”, „Калина об Різдві”, „Криваві солов’ї”, „По слідах”, „Шукачі могил”)” [4]. Тому основним завданням свого дослідження вважаємо аналіз поезії В. Голобородька „Побачення з Косинкою”, визначення впливу постаті Григорія Косинки на творчу спадщину письменника.

Мета статті – подати рецепцію творчої постаті Г. Косинки, митця розстріляного Відродження, сучасним письменником В. Голобородьком,

визначити місце поезії „Побачення з Косинкою” у творчому світі митця. Основними завданнями для реалізації поставленої мети вважаємо аналіз поезії В. Голобородька „Побачення з Косинкою”, визначення особливостей рецепції творчої постаті Григорія Косинки в художньому світі письменника.

Поезія „Побачення з Косинкою” входить до другої, виданої в Україні збірки В. Голобородька „Ікар на метеликових крилах”, що вийшла у 1990 році, у київському видавництві „Молодь”. Уся увага автора сконцентрована на образах, які є знаковими для його батьківщини – це й фольклорні образи, й відомі постаті з української історії й культури. Серед поезій В. Голобородька, присвячених певним постатям української і світової літератури, особне місце посіла поезія „Побачення з Косинкою”, присвячена Григорію Михайловичу Стрільцю, відомому в історії української літератури під псевдонімом Григорій Косинка. Заголовок тексту є своєрідним кодом, який дає поштовх для адекватності подальшої рецепції й інтерпретації творів такого типу. У творчості В. Голобородька можна виділити чимало таких поезій, де імена в заголовках виступають своєрідними маркерами для реалізації міжтекстових зв’язків творів. Багато поезій у назвах яких – реальні прізвища чи псевдоніми митців: „Білий празник Кобзаря”, „Гостина у народної художниці Грузії Олени Ахвледіані”, „До-шевченкові”, „Варіація вірша П. Грабовського”, „Світличний перекладає Анрі Мішо”, „Катерина Білокур: виготовлення пензлика”, „Катерина Білокур: піжмурки квітів”, „Півонії: автопортрет із Катериною Білокур”, „Ван Гог: пейзаж із вікна” та ін.

Кожен митець – творець власного художнього світу з його героями, проблемами, законами і ситуаціями. „Побачити й зрозуміти автора твору – означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб’єкт” [5, с. 306]. Ю. Крістева, порушуючи проблему інтертекстуальності, визначає кожен текст як мозаїку з цитат, яку вбирає в себе й трансформує інший текст. Ю. Лотман, розвиваючи цю думку, зазначає: „Можлива також така будова, за якої один текст подається як неперервна розповідь, а інші вводяться до нього спеціально у фрагментарному вигляді (цитати, відсилання, епіграфи тощо). Передбачається, що читач розгорне ці зерна інших структурних конструкцій у тексті” [6, с. 439]. Первинний текст, вступаючи у взаємодію з авторським, збагачує його своїми смислами, генерує нові, виконує функцію „свого роду розпізнавальних знаків, що подають інформацію про характер цього світу (або його фрагмент), його ціннісно-природний (чи штучний) статус, а також про персонажів (їх настроїв, ідеали, характер тощо). Вони можуть виступати в ролі відкритих або прихованих моделей світу, що інтерпретуються для читача, або ж ситуації, у якій задіяні персонажі” [7, с. 6].

Отже, для відтворення повноцінної рецепції місця В. Голобородька в українському літературному процесі, необхідно

акцентувати увагу на особливостях переінтерпретації в його творчому доробку знакових для нього митців-сучасників і попередників. Звернення поета саме до постаті Г. Косинки вважаємо не випадковим. Г. Косинка був серед перших розстріляних 1934 року після вбивства С. Кірова українських культурних діячів, В. Голобородько – відчув на собі всю жорстокість тоталітарного режиму: у 1967 році „за дії, несумісні зі званням радянського студента” (це було читання та поширення книжки Івана Дзюби „Інтернаціоналізм чи русифікація?”) був відрахований з Донецького державного університету (а перед тим – з Київського національного університету). Лише у 2002 році п’ятидесятишестирічний Голобородько став магістром філології в стінах нашого Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка, а читання І. Дзюби тепер входить до програми.

Звернення до особи Г. Косинки маємо й у творчості інших письменників – це поезії „Є чари слова незабутні...” Т. Масенка, „Читаючи Григорія Косинку” Д. Павличка, „Григорію Косинці” А. Малишка, „Рідні колоски” О. Юценка та ін. Проте поезія В. Голобородька вирізняється серед них своєю щирістю, можливо, навіть певною інтимністю, і, звичайно, асоціативною символікою, якою відзначається поетика всієї творчості митця. О. Неживий зазначив: „Поезія Василя Голобородька народжується і для того, щоб не перервалася традиція, не вмер головний звичай, що визначає приналежність людини до національної культури” [6, с. 85]. У зв’язку із цим у поезії „Побачення з Косинкою” наявний перегук двох творчих світів: шістдесятництва й Розстріляного Відродження. „Такий сюжет – це теж характерний для поета спосіб асоціативного мислення. Звертання „Письменнику Григорію Косинко” не лише позначило культурну парадигму певної доби, але й життєву програму, яку обрав для себе автор” [8, с. 58 – 59].

Форма поезії – діалог, що доволі часто зустрічаємо у творчості В. Голобородька, драматизму твору надає той факт, що діалог є неповним. Це ніби розмова двох співбесідників, але один із них без мовної партії. Реалії тексту сприяють створенню атмосфери вірогідності подій, створюється своєрідний історичний фон подій, представлених у поезії. Це розширює хронотопні рамки твору, допомагає зрозуміти авторський задум, ідею закладену автором у текст. В. Голобородько створює в поезії ефект присутності мовчазного співрозмовника, який допомагає митцеві розповісти про найбільш наболіле.

Іван Андрусак у вступній статті до творів Г. Косинки навів цю поезію В. Голобородька з метою привернути увагу до вульгарно-соціологічних кліше, які так довго були наявні в оцінці „закатованого комуністами письменника”. Він зазначив: „Намагання замість справдешнього повернення творів Косинки до читацьких сердець (на котре маємо спромогтися аж нині) штучно „обкарнати” розстріляного письменника під гребінку ідіотичного „соцреалізму” і міфічної

„радянської літератури” чи не найточніше передав у вірші „Побачення з Косинкою” поет Василь Голобородько” [9, с. 4]. Поезія ввійшла до збірки „Ікар на метеликових крилах”, що вийшла в 1990 році, коли час вульгаризованої критики ще не пройшов. „Загалом для ранніх поезій В. Голобородька характерний високий ступінь умовності. Поет творив ускладнені тропи, частково, мабуть, з огляду на цензуру, адже він спочатку хотів надрукуватися в Україні. А частково це – свідчення активної „еруптивності” (І. Франко) його підсвідомості на початку творчого шляху” [8, с. 48 – 49].

Немає випадкових постатей серед тих, до кого звертається поет у своїх творах, кожен по-своєму близький йому, від кожного він всотує найкраще, найщиріше. Як зазначає О. Галич, „Творчість Василя Голобородька – це неповторний світ, у якому яскраво проростає драматизм історичного буття українського народу, бринять чисті струни відкритого світу його душі, домінує, як у народній казці, доброта, готовність прийти на допомогу, все те, що зветься гуманізмом і людяністю” [11, с. 42]. У віршах В. Голобородька немає прямої відповіді на пекучі проблеми буття, його поезія є своєрідним поглядом на людину й події із середини, намагаючись віднайти вияви особливостей національної психіки й чуттєвості.

Асоціативна поетика В. Голобородька чітко проступає в поезії. Головним у поезії-діалозі „Побачення з Косинкою” є образ „розмови”, який передає поінформований активний учасник діалогу. Ліричний герой єдиний, хто впізнав Косинку серед натовпу, але впізнав тому, що „такого синього костюма” він ще ні в кого не бачив. Синій колір костюму викликає асоціацію з робітничими „синіми блузами” двадцятих років: несправджені надії, забуття й повернення зовсім в іншу країну „Ви помилилися, // прийшовши на цей бенкет, // де Вас ніхто не впізнає” [10, с. 144]. Ніхто, але впізнав В. Голобородько, мабуть, перш за все тому, що поетика Г. Косинки, цього поета в прозі, багато в чому близька автору поезії. Для цього твору, як в основному й для всієї лірики митця характерним є морфологічне вираження особи ліричного героя через займенником однини першої особи.

О. Кузьменко, акцентуючи увагу на синьому кольорі костюму Г. Косинки, робить іще глибші узагальнення: „Розкриття внутрішньої незвичайності персонажа відбувається через зовнішню деталь – „синій костюм”. Синій чи блакитний колір, який від неба набрав значення неземного, високого, у Голобородька часто національно окреслюється” [8, с. 58]. Дослідниця, аналізуючи кольористику В. Голобородька, констатує: „Блакитними” стають у В. Голобородька предмети етично високого, „небесного” значення, цінні або в особистому, або в громадському плані” [8, с. 47].

Попередження про „ненадійну стелю” в тому приміщенні до якого прийшов Г. Косинка теж зрозуміле сучасному читачеві. Не одне десятиліття жили наші пращури під такою „стелею”. Закінчується ж вірш

змістово паралельним до Косинчиного „синього костюма” образом неба: „Чи, може, Ви думаєте, що ця стеля літає, / щоб було над нами небо?” Фраза „щоб було над нами небо” не випадково закінчує поезію про Г. Косинку. Саме небо – невід’ємний атрибут Косинчиних новел та й взагалі його світогляду. Лише далеко від цивілізації, від міста, можна розгледіти й відчути, що таке насправді небо, яке, за слов’янськими віруваннями, є місцем перебування Бога й ангелів, тобто найвища й найсвятіша сила. У творах Г. Косинки, який ніби прирік себе бути саме селянським письменником, бо саме селяни – основні герої його творів, представлено саме сільське небо – безхмарне й глибоке, яке розгледіти можна лише на селі. В аналізованій поезії В. Голобородька небо символізує віру обох учасників своєрідного діалогу в щасливе майбутнє нашої країни.

Таким чином, враховуючи вище сказане, можна зазначити, що поезія В. Голобородька „Побачення з Косинкою” є органічним виявом художнього світотворення поета, чітко вписується в контекст творів про Г. Косинку інших авторів і є невідокремим, а важливим у творчому надбанні поета зверненням до письменника, що досить близький автору за своїм світотворенням, є одним із найталановитіших представників розстріляного покоління 20 – 30-х рр. минулого століття, чийм спадкоємцем вважає себе автор.

Список використаної літератури

- 1. Мітосек З.** Теорія літературних досліджень / Зофія Мітосек. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.
- 2. Гадамер Г.-Г.** Истина и метод. Основы философской герменевтики / Г.-Г. Гадамер; пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогрес, 1998. – 704 с.
- 3. Неживий О.** Василь Голобородько // Неживий О. Освячені Шевченковим ім’ям. – Луганськ : Світлиця, 1998. – С. 84 – 92.
- 4. Ковалів Ю.** Василь Голобородько / Юрій Ковалів // Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. – Кн. 2. – К. : Либідь, 1998. – С. 160 – 162.
- 5. Бахтін М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
- 6. Лотман Ю.** Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; передм., упоряд. і прим. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 430 – 441.
- 7. Астаф’єв О.** Інтертекстуальність як літературна стратегія / Олександр Астаф’єв // Дивослово. – 2000. – № 2. – С. 5 – 7.
- 8. Кузьменко О. В.** Поетика Василя Голобородька / Оксана Кузьменко. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2004. – 196 с.
- 9. Андрусак І.** „... Щоб було над нами небо” / Іван Андрусак // Косинка Г. Вибрані твори. – Харків : Ранок, 2003. – С. 3 – 22.
- 10. Голобородько В.** Ікар на метеликових крилах : [вірші] / Василь Голобородько. – К. : Молодь, 1990. – 160 с.
- 11. Галич О. А.** Посівальник доби : Василь Голобородько // Олександр Галич. – Луганськ : Знання, 2003. – С. 40 – 43.

Дмитренко В. І. Творча постать Григорія Косинки в рецепції Василя Голобородька

У статті проаналізована поезія В. Голобородька „Побачення з Косинкою”, яка є органічним виявом художнього світотворення поета, важливим у творчому надбанні поета. Реалії тексту сприяють створенню атмосфери вірогідності подій, створюється своєрідний історичний фон, що розширює хронотопні рамки твору, допомагає зрозуміти авторський задум, ідею закладену автором у текст. Знаковим є звернення до письменника – представника розстріляного покоління 20 – 30-х рр. минулого століття, чийм спадкоємцем вважає себе В. Голобородько.

Ключові слова: рецепція, заголовок, спадкоємність поколінь, асоціативна поетика.

Дмитренко В. И. Творческая личность Григория Косинки в рецепции Василя Голобородько

В статье проанализирована поэзия В. Голобородько „Свидание с Косинкой”, которая является органичным проявлением художественного мира поэта. Реалии текста способствуют созданию атмосферы достоверности событий, создаётся своеобразный исторический фон, что расширяет хронотопные рамки произведения, оказывает содействие в понимании задумки, авторской идеи, которая заложена в текст. Знаковым является обращение к писателю – представителю расстрелянного поколения 20 – 30-х гг. прошлого столетия, чьим приемником считает себя В. Голобородько.

Ключевые слова: рецепция, заглавие, преемственность поколений, ассоциативная поэтика.

Dmytrenko V. I. The creative personality of Gregory Kosinka in reception of Vasyl Goloborodko

In article we analyzed the poetry of V. Goloborodko „Rendezvous with Kosinka”, which is an organic manifestation of the artistic world of the poet. The realities of the text contribute to an atmosphere of reliability events, creating a kind of historical background that extends beyond the product chronotops, assist in the understanding of ideas, the author’s ideas, which is incorporated into the text. Sign is to appeal to the writer – representative shot generation of 20 – 30’s. years of the last century, whose receiver feels V. Goloborodko.

Key words: reception, title, succession of generations, associative poetics.

Стаття надійшла до редакції 24.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2-1.09+929 Летюк

І. Є. Обухова

**ТЕМАТИЧНО-ЗМІСТОВІ ДОМІНАНТИ
ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ЄВГЕНА ЛЕТЮКА**

Однією з найважливіших подій українського суспільно-політичного життя періоду „відлиги” стала поява нового покоління талановитих митців та літераторів, яких називають „шістдесятники”. Вони виступали за оновлення тодішнього суспільства, протестували своєю творчістю проти пануючої задушливої атмосфери, вимагали припинити втручання партії у справи літератури й мистецтва, боролися за справжні культурні цінності, провідну роль української мови, національну свободу, людську гідність. „Шістдесятників” представляли письменники Л. Костенко, В. Симоненко, І. Драч, М. Вінграновський, літературні критики І. Дзюба, І. Світличний, Є. Сверстюк, публіцисти В. Мороз, М. Осадчий, митці П. Заливаха, А. Горська та багато інших.

Саме у період шістдесятництва розквітає творчість донецького письменника та поета Євгена Летюка. Народився він у 1929 році в с. Романівка на Полтавщині в родині селянина. Після закінчення семирічної школи в 1949 році вступив до Київського гірничого технікуму, який закінчив у 1953 році. В цьому ж році переїжджає на Донбас. У 1954 році вступив на заочний відділ факультету журналістики Київського державного університету імені Тараса Шевченка. Працював у газеті „Комсомолец Донбасу”, а з 1973 року – в газеті „Вечірній Донецьк” відповідальним секретарем редакції.

Перша збірка поезій вийшла у 1957 році під назвою „Завжди сімнадцять!” і була прихильно зустрінута читачами та критикою. Назва збірки стала поетичним кредо Є. Летюка на все його життя. Програмним віршем поета став „Вітре, вий”:

Знайте:
В серця паспорта нема,
І йому завжди,
Завжди сімнадцять! [3 с. 3].

Гасло його життя – ніколи не старіти душею, працювати і приносити людям радість. Більшість поезій збірки присвячена трудівникам: „В бурю”, „Перший слід”, „Хлібороб”, „В лаві” та багато інших. Серед віршів зустрічається і любовна лірика – „Народи мені сина колись”, у якому ліричний герой закликає свою кохану народити йому сина, але обов’язково гірника:

...Щоб дорога йому нелегка,
І щоб був він на працю голодний...
Словом так: народи гірника! [3, с. 24].

У 1962 році виходять дві збірки Є. Летюка „Чолом тобі, світе” та „Різні бувають квіти”. У першій збірці вміщені поезії, в яких автор продовжуючи традиції попередньої збірки, оспівує працю українців, роздумує над людськими долями, гнівно картає ворогів. Поет безмежно любить рідну Батьківщину, він захоплюється нею, як це видно з вірша „Спасибі, моя матусю...”. Перед нами постають образ матері, що навчила співати пісень, образ батька, який тримав суворе слово, образи добрих людей, що навчили дружбі та образ рідного краю:

Спасибі, мій рідний краю,
за сонце у небі світле,
За щастя, яке я маю,
За пісню, яку співаю.
За серце моє розквітле [7, с. 60].

Є. Летюк не просто звернувся до „візитної картки” Донеччини – образу шахтаря, його характеру, а віднайшов у гірняцьких традиціях глибинний загальнолюдський смисл. У вірші „Коли прощаємось ми з другом...” автор торкається так званого етикету спілкування. Народна мораль кожного етносу виробила цілу систему реплік, жестів, нехтування якими хоча б у дрібницях умиль налаштовує співрозмовника на відповідний лад. Герой твору добре обізнаний з тонкощами етикету і дякує за це самому народові, „бо вже таке в народі серце, Що в нім любові повно...” [7, с. 53]. І ось на цьому високому етичному фоні з’ясовується, що у шахтарів є специфічні форми побажання добра: „Всього вам світлого! – сказали. Всього вам світлого!” [7, с. 53]. Несподіваністю прояву, а ще більше несподіваністю семантично-духовного поля це побажання примушує переосмислити особисті цінності, власні стосунки з людьми, закликає уважніше придивитися до них і по-новому осмислити сам факт перебування людини на землі. Жити за законами добра – замало, результати своєї праці дарувати іншим – замало, бути надійним другом – замало. Слід, напевне, так спілкуватися з оточуючими, щоб у них самих посилилася любов до життя, з’явилося бажання чимось порадувати близьких, рідних і зовсім невідомих, поділитися своїм душевним вогнем з іншими. Щось подібне і пережив ліричний герой, почувши це просте і щире побажання шахтарів, за що особливо їм і вдячний:

Всього ж вам світлого, завзяті,
Невтомні люди працюючі,
Що дістають з глибин незмірних
Для всіх людей сонця і зорі.
Всього вам світлого,
Незламні,
Суворі, ніжні, невсипущі! [7, с. 53].

У збірці „Різні бувають квіти” вміщено 8 новел, зокрема „Камінь за пазухою”, „Листи”, „Остання довідка” та інші.

Наступною була збірка прози „Анюта з Кривої коси” 1963 року, до якої увійшли 12 оповідань: „Він уже не поїде”, „Прапор”, „Танк”, „Несказане спасибі” та інші. Оповідання, вміщені в цій книжці, наповнені ліричними роздумами про людські долі. Наприклад, Анюта з однойменного оповідання втілює образ жінки, в якій чоловік рибак і якого вона змушена чекати довгими місяцями. Виросла дівчина з батьком, бо мати померла „від ліні”. Анюта провела своє дитинство на березі Азовського моря, яке автор описує з неабиякою любов’ю. Її батько, Андрій, подовгу залишав дитину саму вдома, тому з ранніх літ вона була доброю господинею. Бог подарував їй талант – писати та співати пісні. Одного разу, співаючи, Анюта познайомилась з Костем, який заради неї вкрав рибину, аби похизуватися, що дід варить найкращу юшку. За це хлопця покарали, але з того часу батько Анюти і сама дівчина почала його ще більше поважати. Є. Летюк показав, що перш ніж обвинувачувати людину в крадіжці, треба розібратися в причинах такого вчинку, як це зробив Андрій, батько Анюти. У творі автор порушує безліч проблем: людина і природа (виловлювання риби), кохання (Олена – Андрій, Анюта – Костя), стосунків батьків і дітей (Андрій – Анюта), людських взаємин (Костя – рибалки) та інші.

У 1965 році виходить збірка поезій під назвою „Я розплів твої коси”, до якої увійшли автобіографічні твори. Ліричний герой про складні життєві проблеми. Наскрізним для збірки є мотив нерозділеного кохання. У вірші „Не порадила, не сказала” ліричний герой звинувачує дівчину, яка вийшла заміж за іншого:

Не порадила, не сказала.

Вийшла заміж – і все!...

Серце сердиться,

Серце злиться:

І чужа ти мені, й дорога... [8, с. 77].

У поезії „Незнайомці” ліричний герой настільки романтизує своє почуття, що воно за своєю глибиною і щирістю видається йому єдиним за всю історію людства. Образ коханої автор малює чисельними порівняннями: „Ти для мене, як зірка пізня...”, „як пtiця, що впіймати невстиг”, „як повна полиця непрочитаних книг” [8, с. 78]. Вірш „Дружини поетів” присвячено усім жінкам, які стають свідками злетів і падінь майбутніх поетів:

Хай вам важко, дружини поетів,

Та без вас би

І їх не було! [8, с. 82].

Наступною збіркою була книжка „Трете весло” 1967 року. Щирість почуттів, філософське осмислення часу та людського буття – головні мотиви творів. Є. Летюк звертається до жанру сонета. Особливістю сонетів поета є нерозривний зв’язок їх з суспільно-політичним життям кінцем 60-х років ХХ століття. Праця у розумінні

Є. Летюка – єдине, що здатне творити і вдосконалювати людську душу, рятувати її від іржавіння, вселяючи в неї весняні пориви:

Народяться весни і праці звуки –
Земля не любить довгої розлуки
З усім, зо раз крізь неї поросло.
Чи не тому до неї без принуки
Весною тягнуться спочилі руки... [6, с. 80 – 81].

У збірці багато віршів-присвят: „У вінок Тарасові”, „Сергію Ссеніну”, „Монологи гніву. Жертвам фашизму” та інші.

Зразком інтимної лірики Є. Летюка є збірка „Дівич-зілля” 1969 року. Постать Марусі Чурай, полтавської піснетворки XVII століття, посіла важливе місце в історії української літератури. Є. Летюк використав цей образ в поезії „Дівич-зілля”. Автор використовує фольклорний сюжет з метою привернути увагу суспільства до проблем сучасності: деморалізуючий вплив надмірної кількості грошей на особистість, нещирість, не справжність людських почуттів, байдужість до долі інших людей. Поет послабив увагу поетичного таланту Марусі Чурай і зобразив її як звичайну сільську дівчину, яка страждає за коханим Грицем.

До нової збірки Є. Летюка „Рівнодення” 1970 року увійшли вірші, присвячені Революції, робітничому класу. Значне місце в книжці посідають поезії про дружбу народів, мужність людей під час громадянської та Великої Вітчизняної війни. Сюжети поезій воєнної тематики Є. Летюк будує на трагедійних конфліктах, в яких характери розкриваються глибинно і несподівано. Часто поет звертається і до планетарних образів, порівнянь, метафор, до таких художніх засобів, які укрупнюють масштабність мислення. Вірш „Шукають ордени господарів” присвячений воїнам, які загинули у роки Великої Вітчизняної війни:

Є у людській пам’яті межа,
Її втримати – треба мужності,
Бо роз’їдала ту межу іржа
Холодної
Казенної
Байдужості.
Але ясна героїка війни
Бере в років свої законні податі.
Тому й шукають нині ордени
По-справжньому заслужених господарів
[5, с. 44 – 45].

У 1978 році виходить остання збірка Є. Летюка „З повними відрами”, до якої увійшли поезії, написані автором в останній рік його життя. До книжки увійшли дві поеми „Монолог гніву” та „Остання ніч Тетяни Соломахи”. Збірка умовно поділена на три частини: „Робота”, „Ласкаво просимо” та „Зелена віхола”. Перша частина збірки – поезія

про робітників, таких як: регулювальниць, шахтарів, гончарів, художників, математиків та інших. На перший план виходить тема невтомної праці заради соціального і національного визволення народу. Поезія Є. Летюка „Робота” з’явилася як наслідок на відгуки його щоденної праці й боротьби, сили і втоми. Його вірш закличний, бадьорий, оптимістичний, позначений вірою в немарність своєї праці. В образі ліричного героя сам письменник, думки і почуття якого розкриваються в поезії:

Робота – це мати,
Робота – колиска,
Робота – людині,
Робота в людині,
Робота – це радість [4, с. 6].

Вірш Є. Летюка „Робота” перегукується з віршем Б. Грінченка „До праці”:

Робота – це ми,
В нашій крові і плоті.
Любіте роботу,
Радійте роботі! [4, с. 6].

Обидва поета закликають до праці, адже любов до роботи і рідного народу допоможуть здолати всі незгоди.

Поема „Монолог гніву” присвячена жертвам фашизму. Виклад у творі ведеться від імені материнського болю („...буду жити. Й не буде пощади Тим, Хто щедро посіяв Мене”), сплюндрованих сел („...Ми – попелища. В гніві ми ворога проклинаємо І не прощаємо”), крижаних брил, знівечених полів („Я – розтоптана для. Я сплюндроване поле...”), дівочого голосу („Нас, поганьблених, в світі немало, Нелегкий нам дістався хрест: Потоптала поля навала, А фашисти – дівочу честь”) [4, с. 107 – 109], ненаписаних книг та опаленої деревини. Уже на початку твору автор передає настрій поезії за допомогою великої кількості епітетів: камінь незворушний, гіркі шляхи, багатобарвний і багатобранний пекучий біль, душа чутлива. Спогади усіх образів переростають у філософські узагальнення про закономірність процесів життя, однаково об’єктивних і для природи, і для суспільних явищ. Фашизм постає як уособлення мракобісся, людиноненависництва, мороку. У поемі „Монолог гніву” дві теми: тема смерті і тема життя. Роздуми ліричного героя про трагізм доби супроводжується суворими гаслами:

Гніву я дорогу дати мушу.
Прислухайтесь:
До вас!
До вас у душу!
Словами гніву промовляє світ! [4, с. 117].

Таким чином, характерним для прозових творів Є. Летюка є те, що він поставив у центр уваги проблеми особистості, її ролі в суспільстві та

духовно-морального потенціалу. Це вже було прихованим викликом, замаскованою полемікою з партійними настановами літератури. Автора цікавить звичайне щодення, що не ставить його персонажів на ідеологічні засади, як цього вимагав соцреалізм. Поезія Є. Летюка проголошує правду, своїм героєм – людину, яка говорить про складні парадокси доби, болі народу, спричинені кривдою, несправедливістю, приниженням національної і людської гідності. В естетичному ідеалі поета поєднується краса і правда. Традиційні образи серця, сонця, вогню, хліба, дерева, птаха в поезії сусідять із такими незвичними в ліричному контексті шахтою, шахтарем, геологом, атомом та ін. Досить широко постають проблемно-тематичні обрії: традиційні (природа, Вітчизна, народ, історична пам'ять) та нові теми (підкорення космосу, робота на шахтах).

Список використаної літератури

1. Летюк Є. Анюта з Кривої Коси / Є. Летюк. – К., 1963. – 71 с.
2. Летюк Є. Дівич-зілля / Є. Летюк. – Донецьк, 1969. – 90 с.
3. Летюк Є. Завжди сімнадцять! : [лірика] / Є. Летюк. – Сталіно, 1957. – 52 с.
4. Летюк Є. З повними відрами / Є. Летюк. – Донецьк, 1966. – 132 с.
5. Летюк Є. Рівнодення / Є. Летюк. – Донецьк, 1970. – 72 с.
6. Летюк Є. Третє весло / Є. Летюк. – Донецьк, 1966. – 123 с.
7. Летюк Є. Чолом тобі, світе! : [лірика] / Є. Летюк. – К. : Держлітвидав, 1962. – 105 с.
8. Летюк Є. Я розплів твої коси / Є. Летюк. – Донецьк, 1965. – 88 с.

Обухова І. Є. Тематично-змістові домінанти творчого доробку Євгена Летюка

У статті розглянуто життєву долю та творчість Євгена Летюка. Розкрито ідейно-тематичні особливості творів автора (природа, Вітчизна, підкорення космосу, робота на шахтах). Актуальність дослідження вмотивована недостатнім вивченням життєвого шляху та творчого доробку Є. Летюка в сучасному літературознавстві. Аналіз творів допоможе провести глибші паралелі, віднайти естетичне підґрунтя, що складало основу його художньо-естетичних пошуків. Основними напрямками творчої роботи Є. Летюка були поезія та проза.

Ключові слова: Євген Летюк, шістдесятництво, поезія, проза.

Обухова И. Е. Тематико-смысловые доминанты творчества Евгения Летюка

В статье рассмотрена жизненная судьба и творчество Евгения Летюка. Раскрыты идейно-тематические особенности произведений автора (природа, Отчизна, подчинение космоса, работа на шахтах). Актуальность исследования мотивирована недостаточным изучением жизненного пути и творческого наследия Е. Летюка в современном литературоведении. Анализ произведений поможет провести более

глубокие параллели, найти эстетичную базу, которая составляла основу его художественно-эстетических поисков. Основными направлениями творческой деятельности Е. Летюка были поэзия и проза.

Ключевые слова: Евгений Летюк, шестидесятничество, поэзия, проза.

Obukhova I. E. Thematically-semantic dominants of creative work of Yevhen Letyuk

A vital fate and work of Yevhen Letyuk is considered in the article. Exposed ideological thematic features of works of author (nature, Fatherland, submission of space, work on mines). Research actuality is explained the insufficient study of vital way and creative work of E. Letyuk in modern literary criticism. The analysis of works help to conduct more deep parallels, find aesthetically beautiful subsoil which made basis of him searches. Basic creative work of E. Letyuk assignments were poetry and prose.

Key words: Yevhen Letyuk, poetry, prose.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2-1.09+929 Світличний

Т. П. Шестопалова

**АКТУАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ МЕТАКРИТИКИ
ІВАНА СВІТЛИЧНОГО**

„Світличний, як Стус та Дзюба, був вихідцем зі Східної України, з Луганщини. Цікавим є той факт, що значна частина українських дисидентів, попри усталений стереотип, походила не із Західної України, а з найбільше совєтизованої і русифікованої Східної”, – написала полька Іза Хруслінська в „Українському журналі” [1, с. 22]. Водночас те, що І. Світличний „належить” нашому краю, все ще не спонукало місцеву наукову спільноту до всебічного вивчення його спадщини. Цей виступ є спробою привернути увагу до суголосності його праць деяким сучасним критичним підходам.

Є. Сверстюк у нарисі „Шістдесятники і Захід” подав короткі, майже афористичні характеристики тих, хто зумовив собою шістдесятництво в Україні. Про І. Світличного було сказано, що він „виводив соцреалізм на загальнолюдський простір і демонтував теорію партійної літератури”. М. Горинь нарік його „архітектором шістдесятницького руху”, Б. Горинь – „двигуном руху шістдесятників”,

„світлом у темряві” назвала В. Вовк, „Його Світлістю” – М. Косів. Найкраще ж пояснює роль І. Світличного як ідейного натхненника 60-цтва В. Стус: „Іван чемно дав їм [Молодій генерації шістдесятництва. – Т. Ш.] місце як прекрасний зичливий критик-літератор. Він ініціював усіх усмішкою, тактом, добрістю, людяністю, з того радіючи і тим живучи” [2, с. 5]. І. Дзюба теж відзначив ключове місце І. Світличного в модерній свідомості України: „...без критичної спадщини Івана Світличного неможливо скласти повне уявлення про літературне життя 50 – 60-х років, як і неможливо по-науковому вивчати літературний процес цього періоду” [3, с. 19 – 20].

М. Коцюбинська відзначала органіку його критичної позиції: „...він якимось непомітно і ненав’язливо опинявся в центрі кожної культурної акції... Кожен більш-менш помітний факт національної художньої спадщини й тогочасного літературно-мистецького доробку Світличний намагався включити в життєдайний культурний кровообіг, оцінити його місце і значення” [2, с. 8].

Метою цієї статті є актуалізувати теоретичний потенціал метакритичних студій І. Світличного, оскільки сам дослідник, аналізуючи сучасні йому літературні праці, систематично піднімав питання про необхідність встановлення широких теоретичних параметрів для критичного знання. Об’єктом його метакритики стали мистецтвознавчі та літературознавчі праці 1950 – 60-х років. Зокрема, у роботі „Питання теорії художнього образу” наголошено, що розвиток теоретичного знання гальмується дефіцитом плідних підходів до мистецтва: критична свідомість має досягти явище в повноті його проявів, уникати шаблонної дихотомії в розумінні складних естетичних категорій та конкретних мистецьких явищ. Уже цей підхід сам по собі заслуговує на увагу нас сьогоднішніх. Але також хочу звернути увагу на деякі, здається, самоочевидні риси його критичного мислення, що зумовлюють повернення до Світличного як до актуальної величини сучасного літературознавства.

Чи не всі критичні студії, вміщені в збірнику „Серце для куль і для рим” здійснюють контекстуалізацію науково-критичних студій, що потрапили в поле професійної уваги І. Світличного. Збираючи під знаменник певної теми нові науково-критичні напрацювання, І. Світличний ніколи не використовує їх виключно в ілюстративно-констатуючій функції. Метакритика І. Світличного дає зразки виховання дослідницької сумлінності. Так, аналізуючи розроблену на основі марксо-ленінської естетики теорію художнього образу на основі кореляції понять „загальне” / „окреме” або „типове” / „індивідуальне”, І. Світличний не обмежується переліком і оглядом досліджень О. Бузова, Л. Тимофєєва, Ан. Дремова та інших фахівців, він здійснює копіткий аналіз практичної спроможності їхніх теоретичних положень. У результаті встановлюється спільний методологічний недолік аналізованих праць: у них „по суті, не дається нових визначень, там є

лише нові слова. Замінюючи загальне та окреме типовим та індивідуальним, дослідники вживають ці різні терміни як тотожні, як синоніми... І це, звичайно, не випадково: згадані автори просто не відрізняють індивідуального від окремого, а типового від загального” [3, с. 253]. Сам І. Світличний на боці тих, хто відчув теоретичну ефективність поняття „індивідуальне” як такого, що вказує на неповторність і повноту властивостей, притаманних конкретному характеру в літературі (йдеться про відповідну студію літературознавця Н. Дмитрієвої).

Маневруючи в межах марксистсько-ленінської методології, І. Світличний демонструє її глибоке знання. Про вільне оперування положеннями класиків марксизму-ленінізму згадує не для критики гнітючого впливу останнього на гуманітарне мислення радянської доби (зрештою, авторитетні дослідження цього питання вже існують [4; 5]), а щоб наголосити: зріла критична свідомість інтелектуала в жорстких світоглядно-методологічних рамках створює актуальні позиції для осучаснення літературного дискурсу. Відомо, що в середині 1950-х років завдяки удоступненню „Економічно-філософського рукопису 1844 р.” молодого К. Маркса Західний світ наново відкривав для себе цю особистість як модерного філософа, що обстоює людську свободу поза „вузьким колом класу, партії чи фракції” (Сідней Гук). На підставі філософії К. Маркса неомарксизм розвинув ідею самоздійснення людини в подоланні нею відчуження як проблеми буржуазної цивілізації. Людина мусить сформуватися як вільна особистість, носій унікальних проявів суспільних, економічних, культурних форм життя, виплекати й обстоювати свою індивідуальну специфіку. Так само і в Радянському Союзі в цей час з’являються праці про філософський розвиток К. Маркса.

І. Світличний апелює до К. Маркса й Ф. Енгельса, М. Чернишевського й В. Леніна, генералізуючи категорію індивідуального в літературознавстві. Цитую: „Як бачимо, К. Маркс і Ф. Енгельс, аналізуючи художні образи, говорять про індивідуальне не просто як про окреме, а як про оригінальність і своєрідність явища, як про його відмінність від інших явищ того ж роду... Не можна сказати, що радянська естетика дуже далека від такого розуміння природи індивідуального...”

Але... теоретично воно ще не закріплене... Ось чому спробу Н. Дмитрієвої встановити відмінність індивідуального від окремого, на нашу думку, слід вважати новим і важливим словом для теорії художнього образу” [3, с. 255].

Теоретичний профіль категорії індивідуального І. Світличний увиразнює „суспільним критерієм, критерієм суспільної неоднорідності, суспільного розвитку” [3, с. 264]. Зміст цього критерію розкривається не в кількісній фіксації типових для суспільства явищ і не в оцінці поширеності цих явищ у суспільстві, а завдяки ролі й значенню, яке вони мають у суспільстві.

Теза про суспільну заангажованість художнього письма не є продуктом виключно радянського літературного дискурсу. Неомарксизм був прикметним світоглядним явищем і поза його межами. У 1948 р. Ж.-П. Сартр в есе „Що таке література?” показав, що ані читач, ані письменник не в силі звільнитися від історичності власного світу, переносять його в свої судження й оцінки. Спільний простір дійсного життя утворюється, коли вони бачать один в одному можливість зануритися (бути заангажованими) в актуальні ідеологічні, естетичні, морально-етичні цінності, які складають основу людини як екзистенційного проекту. Існування образу людини на перетині індивідуального й суспільного обґрунтовується в наступних студіях: „Письменник і критик... А читач?”, „Напередодні історико-літературного синтезу”, „Все є, і нічого зайвого” та інших.

Людинознавча перспектива критики й метакритики І. Світличного також зумовлює її актуальний теоретичний сенс. Увагу дослідника привертають ті твори й ті характери з несподіваною, парадоксальною спрямованістю. Художньо ризиковані ходи в архітектурі характерів виказують і сміливих, самобутніх, сильних авторів, які не множать шаблони в передачі живого досвіду й виявляють „невситиму допитливість художника-громадянина”. Роман Г. Тютюнника „Вир” дає критикові багатий матеріал для синтетичних узагальнень. Міркуючи про гарну, розпусну й легковажну Юльку, І. Світличний говорить про повчальність образу, яка зумовлена тим, що характер ані спрощений до суцільного розпутства, ані лицемірно піднесений до „святенництва”, „а поданий в усій своїй життєвій складності й суперечливості”. Юльчині „фортелі” (вчинки – вислів Світличного) несподівані для читача, але вони не порушують єдності характеру, в якому явлений не тільки множинний досвід реакції народу на окупантів, але й мудре співпереживання досвіду одиничного.

Світличний опановує такий фокус критичного сприйняття, що й сьогодні має чинність як прообраз культурологічних та міждисциплінарних практик літературознавства, прокреслених у сучасній лекції Р. Ніча „Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду” [6]. Зокрема, польський літературознавець, аналізуючи сучасні напрями цієї наукової галузі, закликав: (зацитую досить великий фрагмент лекції) „...ходімо тропою літератури, тримаючись її – торованої мовою дороги (через) посвідчування себе і світу. Візьмімо, врешті, літературу собі за провідника, а не тільки як предмет досліджень... Хтозна, чи не виявиться тоді, що найбільш обіцяючи перспективи відкриває ця остання, найменш окреслена з-поміж згаданих тенденцій – поетика досвіду. Про щось схоже міркував недавно Сакван Берковіч, коли говорив про унікальність літератури з огляду на її питомий „протидисциплінарний” (на відміну від анти-дисциплінарного) спосіб розуміння світу. Оскільки література (справжня) завжди є чимось більшим від тільки літератури (тут: вимислу, розваги, гри), то і в

дослідженні літературного тексту не йдеться про відкидання „дисциплінарного” знання, а про його перевірку чи допитування (критичний іспит). Великі тексти універсальні саме тому, що вони не виламуються зі світу (зовнішнього і внутрішнього) нашого досвіду, навпаки: іспитують наше узвичаєне знання про нього так, що це робить нас більш безборонними – і здібними до сприймання – конкретного, предметного, неповторного, культурно особливого – у просторі нашої нетрансцендентної дійсності” [6, с. 53].

Саме в такому ключі розгортається характеристика роману Б. Антоненка-Давидовича „За ширмою”. Зовні тут ніби все навпаки: на сторінках роману діють до байдужого звичайні, буденні люди. Але важливо, що вони справді живуть і діють, „самовиявляються”. Письменник позбавив себе права на моралізаторство, втискування персонажів у наперед задані рамки історії й конфлікту. Результатом цього є безпристрасний стереоскопічний показ людини в межах її родинного й професійного досвіду, в якому чується (цитую) „відгомін більших, масштабніших суспільних подій, бачимо ту, породжену культом особи, байдужість до простих „гвинтиків”, коли загальна добродієність і порядність, а то й відданість справі могли поєднуватися з тим, що об’єктивно було жорстоким і підлим” [3, с. 451].

Чи відстежується модус досвіду в метакритичних студіях І. Світличного, як і в літературно-критичних? Якщо художні характери тим цінніші, що „самовиявляються” в неоднозначних обставинах, ніби виломлюються з авторського диктату, то критичні характеристики тим доцільніші, що „не домислюють”, „не договорюють”, „не виправляють напрям думок автора”, щоб пристосувати „його до власного напрямку думок” (О. Білецький). Добре видно це в статті „Коментар критичний до коментаря наукового”, де здійснено доволі серйозний аналіз дослідження Ю. Івакіна „Коментар до „Кобзаря” Шевченка. Поезії до заслання” (1964). Відправною точкою статті служить думка, що „коментар – найбільш точна і найменш лірична галузь літературознавства”. Тому, з одного боку, І. Світличний вказує на неприпустимість довільних гіпотез щодо змісту Шевченкових творів у коментарі, але заохочує уведення Ю. Івакіним до свого коментаря думок і гіпотез інших дослідників у якості своєрідного полемічного матеріалу: „Виходить ніби коментар до коментаря, щось на зразок коментаря другого ступеню, причому цей коментар майже завжди різко полемічний. Це надає праці Ю. О. Івакіна помітної жвавості, по-своєму будить допитливу думку”.

Загалом, позитивний акцент у метакритичному виступі І. Світличного не перетворюється на формальний комплімент, оскільки критик далі подає конструктивні зауваження (формулює умови), врахування яких може виправдати запропонований шевченкознавцем Івакіним „полемічний” формат коментаря.

У свою чергу сформульовані умови змушують І. Світличного ще уважніше придивитися до коментованої роботи й знайти нові дискусійні

моменти цього тексту. Загалом, метакритичний підхід І. Світличного тяжіє до стереоскопічності, яка дозволяє максимально об'єктивно оцінити певний науковий опус.

Якщо критика Світличного апелює до життєвого досвіду, збагачує його, то метакритика радше зумовлена розумінням важливої культурологічної функції, яку вона виконує. Вона вивчає явище в межах наукового знання та культурних зв'язків і кодів.

Наостанок зупинимося на розумінні критично діяльності І. Світличним. У 1962 р. з'явилася стаття „Письменник і критик... А читач?”. Хибним дослідник вважає заявлений погляд на літературну критику як на додаток до літератури („критика для літератури, критика при літературі як Санчо Панса при Дон-Кіхотіві. Питання зводиться до теми: письменник і критик; а ще точніше: чого хоче письменник від критика”): „Думка про критику як про залежну величину, що, як місяць, світить лише відбитим світлом, навіюється, очевидно, ще й тим, що критик пише головно про художні твори. Логіка така: не буде творів – не буде й критики. При цьому забувають, що критик може не обмежуватися ідейним багажем письменника, але, критикуючи, й сам творити” [3, с. 326].

Питання, підняте І. Світличним, було аж ніяк не рядовим. Йшлося про необхідність писати вдумливу, аналітичну, суб'єктно зорієнтовану літературну критику. Тим часом, описово-реферативна критика настільки заповнила собою літературну свідомість, що найбільш талановиті й новаторські виступи сприймалися як щось непрофесійне: „...статті І. Дзюби, сильні суспільним, а не так званим „художнім” поглядом на літературу, багатьом здаються незвичними і неповними. А в них же більше справді художнього (без лапок!) аналізу, ніж у більшості „наукових”, „філологічних” опусів. Чи не тому це, що для І. Дзюби інтереси справи, інтереси читача важать більше, ніж вузькопрофесійні інтереси письменника?” [3, с. 328].

Переорієнтація критики з письменника й твору на читача давала змогу позбутися компліментарних характеристик та оцінок, сприяла виробленню в добре відомих письменників „імунітету” до об'єктивної оцінки недоліків їхніх творів. Критик міркує: „З певної групи письменників створено своєрідну касту недоторканих. Цілком поза межами будь-якої серйозної розмови останнім часом знаходиться творчість і Тичини, і Корнійчука, і Гончара” [3, с. 329]. Інші приклади: „Відомо, наприклад, як хворобливо і болісно сприймає кожне критичне слово такий видатний художник, як М. Стельмах... І хіба тільки М. Стельмах? Багато, може, навіть більшість письменників, справжніх письменників, кожне критичне слово вважають для себе кровною образою” [3, с. 329], „Гостра розмова навколо рецензії І. Дзюби на збірку А. Малишка „Віщий голос” засвідчує це якнайкраще. Як же! Критик сміє бачити не лише достоїнства, але й вади іменитого поета. І на голову І. Дзюби посипалися звинувачення, які звичайно висуюють проти

класових ворогів: йому, мовляв, „однаково” до всього того, чим ми живемо, що ми любимо, що ми вважаємо своєю святинею”. Тим часом, на нашу думку, вся „злочинність” І. Дзюби хіба що в тому, що тверезе, критичне слово нарешті сказане про А. Малишка і, на жаль, ще не сказане про інших „живих класиків”, про яких говорити так є, може, більше підстав, ніж про А. Малишка” [3, с. 331].

Від необ’єктивного ставлення критиків до письменників страждає насамперед сама література та читачі. Щоб виправити ситуацію, слід припинити нав’язувати критиці роль служниці, помічниці й порадниці письменника й побачити в ній „самостійну силу, що допомагає читачеві розібратися в складних літературних і суспільних явищах навіть тоді, коли письменникові, навіть талановитому і впливовому, це не до вподоби” [3, с. 332].

Метакритичний підхід І. Світличного до нагальних питань літературознавства сприяв удосконаленню культури критичного мислення. Звісно, літературний критик має керуватися високими естетичними нормами, але він же мусить постійно дбати про тактовне й толерантне застосування цих норм до художнього матеріалу, щоб воно не нагадувало трагічних „вироків”.

Промовистими в плані розуміння характеру критичного проекту шістдесятництва також є праці „У поетичному космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих”, „Гармонія і алгебра”, „Нові поезії” та інші.

Список використаної літератури

1. Хруслінська І. Іван Світличний – противник усіх фундаменталізмів і фанатизмів / Іза Хруслінська // Український журнал. – 2010. – № 2. – С. 22 – 25. **2. Світличний І. О.,** Світлична Н. О. З живучого племені Дон Кіхотів / Упоряд. М. Х. Коцюбинської та О. І. Неживого. – К. : Грамота, 2008. – 816 с. **3. Світличний І.** Серце для куль і для рим : [Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті] / Іван Світличний. – К. : Рад. письм., 1990. – 581 с. **4. Соцреалистический канон :** [Сб. статей, культурологія] / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. – М. : Академический проект, 2000. – 1040 с. **5. Хархун В.** Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : [монографія] / Валентина Хархун. – Ніжин : ТОФ „Гідромакс”, 2009. – 508 с. **6. Нич Р.** Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. – Львів : Центр гуманітарних досліджень; Київ : Смолоскип, 2007. – 64 с.

Шестопалова Т. П. Актуальні теоретичні параметри метакритики Івана Світличного

У статті актуалізовано літературно-критичну спадщину І. Світличного в зв’язку з завданнями літературного краєзнавства. Метою статті є вказати теоретичний потенціал метакритичних студій І. Світличного. Сказано, що метакритика дослідника вивчає критичні

праці в межах наукового знання та дає їм характеристику й оцінку з огляду на їх перевірку й допитування (за Р. Ничем, „критичний іспит”). У перспективі вивчення знаходиться іронічний аспект „критичного іспиту” І. Світличного.

Ключові слова: літературна критика, метакритика, досвід.

Шестопалова Т. П. Актуальные теоретические параметры метакритики Ивана Светличного

В статье актуализовано литературно-критическое наследие И. Светличного в связи с заданиями литературного краеведения. Цель статьи заключается в необходимости указать теоретический потенциал метакритических студий И. Светличного. Сказано, что его метакритические работы обусловлены личным критическим опытом и вопрошанием (по Р. Нычу, „критический экзамен”). В перспективе важно изучить иронический аспект „критического экзамена” И. Светличного.

Ключевые слова: литературная критика, метакритика, опыт.

Shestopalova T. P. Actual theoretical options of the metacritic of Ivan Svitlychny

The article actualized literary-critical legacy of I. Svitlychny in the light of the tasks of literary history of the native region. The purpose of the paper is the need to specify the theoretical potential of the Svitlychny's metacritic studies. It is said that metacritic of this investigator draws attention to the critical work within the boundaries of scientific knowledge and give their characterization and evaluation, based on the verification of experience and his critical questioning (by R. Nych „critical examination”). In the future, the study of the ironic aspect of the „critical examination” of I. Svitlychny is important.

Key words: literary criticism, metacritic, experience.

Стаття надійшла до редакції 03.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

Інтерпретація літературних творів

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Андріяшик

Н. Ю. Калина

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФЕНОМЕНУ БОЖЕВІЛЛЯ У ПРОЗІ РОМАНА АНДРІЯШИКА

Формування посткласичної культурно-філософської парадигми та „антропологічний поворот” (М. Шелер) у суспільній свідомості кінця XIX – початку XX ст. провокують посилену увагу до проблем людської психіки, її глибинних структур, що актуалізуються як реакція на світоглядну хисткість, амбівалентність та лабільність традиційних аксіологічних орієнтацій, морально-етичних норм нової епохи. „Хвороблива” свідомість, невротичність стають „частиною культурної модернізації” [7, с. 237] Європи зламу століть, стимулюючи появу новітніх критичних дискурсів для їх осмислення в межах онтологічного вектору „людина – буття” (психоаналіз, інтуїтивізм, феноменологія, екзистенціалізм і т. ін.).

Розлади психічної сфери людини, душевні недуги поступово виходять за межі клінічної, медичної практики, перетворюючись на факти культури, специфічні „історико-культурні кластери” (Т. Доннеллі [3]), що, будучи компонентами індивідуального, суб’єктивного досвіду, водночас активно ретранслюються в різні сфери культурної свідомості (в тому числі й у художні практики), впливають на формування культурного досвіду людства: „<...> серед різноманітних образів, символів, понять, що входять до системи уявлень сучасної культури та становлять форму сучасного досвіду, існує й вельми значущий образ психічного захворювання. Цей образ формує сучасний досвід розуміння людини <...>, в нього можна вдивлятися, шукаючи відповіді про власну сутність, адже недуга розуміється як вияв цієї прихованої сутності” [5, с. 7].

Культурний феномен божевілля як симптоматичний маркер „перехідності” та аномальності посткласичної епохи, в XX столітті набуває особливої антропологічної значущості: акумулюючи досвід попередніх соціокультурних практик рецепції образу психічної хвороби, він, водночас, втрачає ознаки сакрального, істинного знання про світ (античність, романтичний дискурс) або окремого клінічного випадку патології (відповідно до бінарного принципу норма / ненормальність – реалістичний дискурс), стаючи суголосним предмету одвічних філософських дискусій про справжню сутність людського існування, структуру суб’єктивності, про смисл та призначення людини у світі. Так,

за словами М. Фуко, божевілля „говорить мовою антропології, що прагне виразити одночасно <...> істину людини, і втрату цієї істини, і, як наслідок, істину цієї істини” [10, с. 604], відтак можемо говорити про те, що в просторі культури ХХ ст. в форму божевілля „виливається питання про смисл буття”, а саме божевілля розглядається як „універсальна мова духовної відповіді” [2, с. 4].

Філософсько-естетичною платформою вивчення феномену божевілля є праці А. Шопенгауера, З. Фрейда, К.-Г. Юнга, К. Ясперса, Е. Фромма, Ж. Дельоза, Ж. Лакана, М. Епштейна, Д. Лихачова, І. Смирнова, М. Фуко. В сучасному літературознавстві „студії божевілля” [3] найбільш широко представлені науковими працями американських учених Ш. Фелман, Л. Федер, Л. Броера, Л. Сасса, Д. Гершковіц, Г. Кларк, Т. Доннеллі, Дж. Краузе, російських дослідників – С. Бочарова, Л. Антошук, М. Зіміної, Г. Селезньової, Р. Назірова, В. Руднева. Серед робіт вітчизняних учених найбільш значущими є праці С. Павличко та Н. Зборовської. Дотичними до означеної нами проблеми є дисертаційні дослідження О. Городиської (культурфілософський аспект осмислення проблеми), М. Нестелеєва, а також літературознавчі статті Г. Левченко, О. Головій, В. Зенгви, Л. Щітки.

Творчість Р. Андріяшика розглядаємо як специфічний „репараційний аналітичний проект” вітчизняної прози другої половини ХХ ст.: властивий митцеві ретроспективний ракурс осмислення дійсності актуалізує смислові вузли національної історії, індукує порушення питання національної самоідентифікації особистості, пошуку в минулому відповіді про сутність теперішнього.

Симптоматичним у цьому аспекті видається звернення письменника до феномену божевілля як специфічної символічної мови, здатної виводити на поверхню глибинні духовно-культурні, психологічні практики.

Мета статті полягає в дослідженні особливостей художнього осмислення феномену божевілля у прозі Р. Андріяшика і передбачає вирішення наступних конкретних завдань: з’ясувати актуальність теми божевілля для української культурної свідомості ХХ ст. та творчості Р. Андріяшика зокрема; визначити основні форми художньої репрезентації феномену божевілля у творах письменника, особливості його вияву на різних рівнях художньої системи.

Актуальність та новизну обраної нами проблеми зумовлює відсутність у вітчизняному літературознавстві наукових студій, присвячених дослідженню семантики й поетики психотичного компоненту в художній системі Р. Андріяшика. Серед найбільш значущих наукових праць останніх років, що стосуються вивчення творчості письменника, слід відзначити дисертаційні дослідження О. Андріяшик, І. Тищенко, наукові статті Ю. Бондаренка, М. Федорів, Л. Ободянської, О. Лілік. Частково дотичними до означеної нами

проблеми є монографії Н. Зборовської „Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури” [4] та І. Захарчук „Війна і слово” (остання цікава в аспекті виявлення специфічного психопатогенного впливу „мілітарної стратегії” як агресивного проекту тоталітаризму на свідомість особистості в цілому та національного суб’єкта зокрема).

Досвід семіотизації психічної патології і, зокрема, божевілля в українській літературі представлений творчістю романтиків (Т. Шевченко, М. Костомаров) та, насамперед, дискурсом раннього модернізму (А. Кримський, Леся Українка, В. Підмогильний, Т. Осьмачка, М. Хвильовий, В. Петров-Домонтович, П. Тичина, М. Куліш та ін.). Реактуалізація художньої практики використання образу божевілля відбувається в епоху шістдесятництва: прагнення вийти за межі панівних ідеологем офіційного дискурсу, утвердження самоцінності людської особистості та її внутрішнього світу, настанова на психологізацію літератури в просторі художніх творів об’єктивується в образі „дивака” (в неоромантичному дусі – як виразника „інакшості”, іншого духовного рівня діалогу зі світом на протигагу свідомості масової, „середньої” радянської людини – творчість Г. Тютюнника, Є. Гуцала). В літературі кінця 60-х – 70-х рр. (після посилення репресивних заходів у колах мистецької інтелігенції) образ божевілля постає в специфічній формі маскувального „химерного блазнювання” (Н. Зборовська [4, с. 366]) як символічного вираження захисної психологічної реакції національного творчого суб’єкта на патогенність, ненормальність тоталітарної дійсності, принципову несвободу мислення, будь-яких зовнішніх та внутрішніх проявів буття особистості (творчість О. Ільченка, В. Дрозда, В. Земляка). Проте здійснена митцями 70-х рр. художня спроба перетворення абсурдної, хворої реальності шляхом її карнавалізації, на думку Н. Зборовської, наділена „загрозливою депресивною психосемантикою” [4, с. 297], що позбавляє її перспективності щодо вирішення проблеми національної самоідентифікації особистості (як невід’ємної складової осягнення нею повноти екзистенції, власного автентичного буття), а також реалізації проекту української державності.

У творчості Р. Андріяшика дискурс божевілля постає специфічною формою художньо-філософської саморефлексії митця („проективного самоаналізу” – М. Нестелеєв), спробою пошуку істини – через психологічне препарування „божевілля епохи”, власного „Я”, свідомості свого сучасника, травматичного досвіду історичного буття українства та перспектив існування нації.

Виділяючи основні форми художнього вираження феномену божевілля в прозових текстах Р. Андріяшика, беремо за основу класифікацію, запропоновану американськими літературознавцями Г.-Т. Коусером та Т. Доннеллі [3, с. 209], модифікуючи її відповідно до

специфіки національної культурно-історичної ситуації та індивідуально-авторської художньої системи.

Клінічна модель („божевілля” як психічна хвороба, недуга) – семіотичне поле божевілля конститується як уявлення про патогенність впливу на психіку людини низки конкретних травматичних факторів, потрясінь (війна, голод, смерть близьких, фізична наруга тощо), що провокує розрив з реальністю, вихід свідомості людини за межі норми і в подальшому призводить до духовної смерті особистості, її соціальної та моральної деградації.

Психологічними індикаторами відхилення від норми в художній структурі творів Р. Андріяшика постають образи афективних станів персонажів, констатація девіантності їх поведінки (обсесивність, нав'язливі стани, ідеї, істерія, неврастенія), подані, як правило, з точки зору наратора, з його коментувальними репліками в структурі внутрішніх монологів, спогадів протагоніста. Спроба безпосередньої вербалізації психопатологічного дискурсу (художньої реконструкції „мови божевілля”, за М. Фуко) здійснена автором через змалювання образу божевільної Теклі („гримаси лихоліття” [1, с. 79 – 80]) в романі „Люди зі страху”. Персонажі творів письменника-носії психічних патологій подані дещо емблематично, їхня свідомість редукована до однієї психологічної домінанти, що деформує, викривляє контури зовнішньої дійсності (колишній січовий стрілець Онисим Невечір – стан патологічної ненависті; польський полковник Ференц Родзісад – манія переслідування і недовіра до людей та ін.).

Соціально-політична модель (божевілля як „світогляд епохи”) – актуалізує соціальний та історико-культурний аспекти феномену божевілля, позаяк репрезентовані в тексті психотичні аномалії подано як симптоматичні – зумовлені загальним станом епохи ХХ ст. – кризової, депресивної, хворої етично, в межах якої „божевілля перестає бути особистісною, суб’єктивною загадкою, переростаючи в широку соціальну епідемію” [6, с. 8]. Національна ситуація колоніальної залежності при цьому значно ускладнена психологічним пресингом тотальної несвободи, як зовнішньої, так і внутрішньої, що провокує складні психологічні зсуви в структурі національної свідомості: „Більшість душевних недуг – це недуги волі” (Р. Андріяшик) [1, с. 211]. Абсурдність, „ненормальність” засадничих принципів організації соціуму та людських стосунків в умовах деструктивної української дійсності (як у межах відтворених автором у романах історичних реалій, так і в проекції на сучасну митцеві радянську дійсність) є підґрунтям продукування абсурду, *безглуздої* поведінки як захисної психологічної реакції, що стає „нормою” існування національного суб’єкта (проблеми конформізму, пристосуванства, ренегатства національної еліти, об’єктивовані в образах вїйта Гривастюка, Костя Грушевича, поетеси Мигельської, „братчиків від мистецтва” Павла Ганиша та Олекси Чорноти).

Особливою смисловою ємністю наділений створений автором образ психіатричної лікарні – „божевільні” як універсальної моделі національного світу й симптоматичне втілення загальної „патології” епохи: „Мені стало страшно при думці, що ці люди розмножуються. Від цих психічно неповноцінних батьків і матерів народжуються діти з задатками садистів, наркоманів і недоумків. Якщо життя не внормується, з них можна буде вербувати головорізів, проституток і работорговців...” [1, с. 369].

Семіотика божевілля тоталітарної свідомості, імпліцитно осмислена в романістиці Андріяшика 60 – 70-х рр., набуває нового звучання в текстах останнього періоду творчості, зокрема романі „Три хрести”. Перверсивність традиційної системи цінностей, їх заміщення штучно створеними ідеологемами, масштабність стратегій знеособлення особистості, реалізації новітньої філософії нищення людяності презентовано автором як „квінтесенцію схізисного характеру тоталітарного мислення” [9, с. 508], причому безвідносно до його національної приналежності: „<...> два божевільних розігрують ролі: Гітлер свою, Сталін – усе нову, зі щедрого суперісторичного кінематографа, а статисти мільйонними числами граються в цюцубабки до скону і голих обкльованих воронням кісток на розверзливих полях війни... вершать смерть нікчемним, безправним солдатами” [1, с. 1033].

Екзистенційна модель – у наративі божевілля реалізується стратегія ініціаційної парадигми персонажа: божевілля постає як екзистенційне випробування, „межова” ситуація духовної кризи особистості, подолання якої є адекватним відновленню цілісності, осягненню смислу автентичного існування, натомість примирення з нею загрожує поступовим розчиненням у „божевільній” реальності та втратою себе.

Герої-протагоністи Р. Андріяшика (Прокіп Повсюда, Оксен Супора, Наумець) – інтелектуали, інтровертні особистості, наділені здатністю до самоосмислення, активного духовного пошуку; в основі художніх конфліктів текстів митця – проблеми самоідентифікації, осягнення смислу буття, власної сутності, що в знелюднюючих обставинах оточуючої дійсності, деструктивного по відношенню до особистості соціуму провокує психічну розбалансованість, почуття самотності, відчуженості від суспільства, відтак – втрати діалогічних зв'язків особистості зі світом, власної цілісності: „Багатьом здається, що зійти на голий берег і спитати себе: „Хто я? Що собою являю?” – означає втратити себе. Ясна річ, що за подібні заклики мене кожний намагатиметься проковтнути просто зі страху за себе...” („Люди зі страху”) [1, с. 239]. „Інакшість” протагоністів в романах письменника, їхнє тяжіння до саморефлексії, прагнення до усвідомлення й активного утвердження власної позиції у світі як особистості й національного суб'єкта сприймається масою як вихід за межі норми, прийнятної для більшості і зрозумілої з позицій прагматики, а, отже, як вияв

„божевілля”, що автоматично накладає на героїв провину за порушення примарного психологічного комфорту й зумовлює закономірну захисну реакцію – страху, спротиву, бажання позбутися того, що ставить людину перед болючими питаннями про самовизначення, особистісний вибір, сенс існування: „<...> суспільство, якому належить божевільний, сприймає його як чужого серед співвітчизників; ...на нього покладають певну моральну провину – хоча б тому, що безумство подібне до злочину й подекуди межує з ним; у божевільному вбачають Іншого, Чужого, Вигнанця” [10, с. 161 – 162]. Використовуючи елементи „поточу свідомості”, внутрішні монологи персонажів, інтроспекції, механізми пам’яті (асоціативні ретроспекції, спогади), автор створює образ розчакнутої свідомості, відтворює динамічний плин свідомо-несвідомого внутрішнього життя своїх героїв, досягає ефекту максимальної нервової напруженості тексту.

Художньо достовірно зображено автором образи змінених станів свідомості персонажів (як вияв несвідомого людини) – марень (плин свідомості Оксена Супори під час його повернення додому з ув’язнення), снів, фантазмів-галюцинацій, що не лише сприяють розвитку наративу твору (використання автором прийомів зміщення часових площин минуле/сучасне, розімкнення часопростору, зміни наративних стратегій, „злиття” голосів персонажа й наратора), а й набувають особливої асоціативності, значущості для розуміння смислу тексту: „Вночі мені приснилася дрімлива, палаюча від квітів полонина, і Крицяк... стояв під смерекою, білував віцю. „Буде кров”, – подумав я уві сні. І прокинувся, повторюючи: „Буде кров” („Додому нема вороття”) [1, с. 442]. Образи галюцинацій у текстах письменника є виявом художнього двійництва, паралельного розгортання свідомості героїв Р. Андріяшика. Вони постають своєрідними критичними точками, що засвідчують злам у внутрішньому житті персонажів. Так, видіння Прокопа Повсюди, його розмови з привидами батька та професора Кривов’яза (як втілення архетипів Духу, Мудрого Старого) актуалізують несвідомі прагнення інфантильного національного суб’єкта до відновлення батьківського коду мужності, внутрішньої цілісності, засвідчують його спроби віднайдення шляху особистісної та національної ідентифікації в оперті на духовний авторитет національного „батьківства”.

Божевілля як специфічний досвід психологічного „двійництва”, прояву прихованого, несвідомого „Іншого” в структурі особистості, її розщепленості втілене автором в образі Тодосія Сліпчука, героя другої частини роману „Люди зі страху”. Тяжка виснажлива праця, усвідомлення її безперспективності, злиденність і неможливість повноцінної реалізації власного життєвого проекту зумовлюють психологічний злам героя, кризу втрати ним сенсу буття: „Його все частіше сковувала байдужість <...> Тодосій почав нишком божеволіти. Він жакливо мучився, затужив за дитинством, його охопило почуття страшної втрати... зрозумів, що уникнути безумства є тільки один

шлях – заподіяти собі смерть” [1, с. 204]. Тодосій обирає інший варіант: він кидає напризволяще дружину з малою дитиною на руках і тікає за межі батьківщини в пошуках кращого життя. Спроба вирішення невротичного конфлікту власної ідентичності шляхом свідомого ескапізму (відповідно до принципу „втечі від свободи” Е. Фромма) заздалегідь позбавлена позитивної перспективи, адже людина, позбавлена цілісності власного „Я”, національної ідентичності не має майбутнього, тому й рішення Тодосія після його повернення на батьківщину одружитися з Марселлою нагадує радше укладання ділової угоди, аніж домовленість про шлюб, і сприймається як спроба імітації героєм повноцінності й змістовності проекту власного буття.

Відтак можливість досягнення екзистенції та повноцінної буттєвої реалізації (подолання „межі” божевілля власного ества та оточуючої дійсності) в художній системі Р. Андріяшика постульована як потреба здійснення особистісного вибору та внутрішнього звільнення, що в умовах деструктивної національної ситуації, розщепленої свідомості національного суб’єкта-маргінала постає вкрай проблематичним (досвід приватного життя вітчизняних митців ХХ ст. є виразною ілюстрацією цієї тези). Часто єдиною можливістю уникнення психологічного пресингу абсурдної дійсності для героїв Р. Андріяшика стає реалізація поведінкової моделі втечі, добровільної самоізоляції („підпілля духу”), що об’єктивується в образах замкненого, обмеженого простору (локуси-„криївки” – Корняків льох, квартира Марійки, хата на бункері тощо): „Живцем поховані. Що може бути страшніше?”, „життя взаперті..., а це означає, що ні думка, ні мрія не вириваються на волю” [1, с. 219; с. 263].

У межах розгорнутої Р. Андріяшиком художньої обсервації проблеми божевілля особливо значущим є осмислення травматичного досвіду війни, що (поруч із загрозою втрати національної ідентичності) ставить людину перед можливістю фізичного та духовного знищення, розчинення у хаосі небуття. Трансформуючись у психонастрої страху, тривоги, відчаю, що їх постійно переживають герої Андріяшика в ситуації буття-для-смерті, образ війни в художній системі письменника виходить за межі історичних, політичних, аксіологічних координат, набуває особливого онтологічного статусу як втілення деструктивної енергетики первісного хаосу: „Господи! Навіщо всі ці дурниці, коли людину мають убити? Нащо їй перед цим добро чи зло, коли їй не заповісти нікому ні розуму, ні сподіванки? І так од війни до війни, чекаючи насильницької смерті, живуть люди. Племена і народи. Чекаючи війни, живуть жорстоко, ганебно і дико. Коли війна – людське щастя на землі неможливе...” [1, с. 518].

Герменевтична (символічна) модель („божевілля” як елемент концептуально-символічного коду тексту) – інтегруючи три попередніх рівні осмислення „божевільної” проблематики, конституює семантику „показаного прихованого”. Система історико-культурних ремінісценцій, символів, включених Р. Андріяшиком в семантичне поле феномену

„божевілля”, дозволяє розглядати зображуване письменником як втілення універсальної, загальнолюдської проблематики, осмислення загальних перспектив цивілізаційного поступу людства.

Названі нами моделі в романах письменника існують не в рафінованому вигляді, а є взаємопов'язаними, взаємозумовленими: дискурс божевілля в системі художнього мислення митця реалізується в координатах „особистісне ↔ національне ↔ загальнолюдське”.

Отже, божевілля у прозі Р. Андріяшика (разом із розгалуженою системою його семантичних модифікацій – страх, істерія, невроз, моральний мазохізм, паранойя, фрустрація тощо) постає не просто „універсальною метафорою часу” [7, с. 266], а набуває статусу одного з конституюючих елементів особистісного та національного способу буття героїв, постає як національний „спадок віку” (Р. Андріяшик), екстрапольований у свідомість сучасників митця й культурну свідомість доби. Перспективним видається компаративний аспект дослідження художньої реалізації дискурсу божевілля, його історичної динаміки у творчості Р. Андріяшика, вітчизняних митців та представників світового модерного письменства другої половини ХХ ст.

Список використаної літератури

1. Андріяшик Р. В. Вибране : [романи] / Роман Васильович Андріяшик ; упоряд. В. Медвідь, передм. С. Квіта. – К. : Український письменник, 2004. – 1077 с. **2. Антошук Л. К.** Концепция и поэтика безумия в русской литературе и культуре 20 – 30-х гг. XIX века : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 „Русская литература” / Л. К. Антошук. – Томск, 1996. – 18 с. **3. Donnelly T.** *Vogue Diagnoses : The Functions of Madness in Twentieth-Century American Literature* : dissertation ... Doctor of Philosophy / Taylor Donnelly. – Oregon, 2012. – 371 p. **4. Зборовська Н.** Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: [монографія] / Ніла Вікторівна Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. **5. Зими́на М. А.** Дискурс безумия в исторической динамике русской литературы от романтизма к реализму : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 „Русская литература” / Марина Александровна Зими́на. – Барнаул, 2007. – 191 с. **6. Krause J. A.** *From Classical to Postmodern: Madness in Inter-American Narrative* / Jennifer A. Krause. – Nashville, 2009. – 332 p. **7. Павличко С.** Теорія літератури / Соломія Дмитрівна Павличко ; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2009. – 679 с. **8. Руднев В. П.** Прочь от реальности : Исследования по философии текста / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с. **9. Руднев В.** Философия языка и семиотика безумия : Избранные работы / Вадим Руднев. – М. : Издательский дом „Территория будущего”, 2007. – 528 с. **10. Фуко М.** История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко ; пер. с франц. И. К. Стаф. – М. : АСТ Москва, 2010. – 698 с.

Калина Н. Ю. Художня інтерпретація феномену божевілля у прозі Романа Андрияшика

У статті здійснено аналіз особливостей осмислення феномену божевілля у прозі Р. Андрияшика, доведено концептуальну та поетикальну продуктивність образу психічної патології в художній практиці письменника. Як основні форми його художньої репрезентації в текстах митця виділено клінічну (медичну), соціально-політичну, екзистенційну та герменевтичну (символічну) моделі, що актуалізують різні аспекти (індивідуальний, національний, загальнолюдський) вирішення проблеми „людина – буття” в культурно-історичному контексті ХХ ст.

Ключові слова: божевілля, свідомість, психічна патологія, національний суб’єкт.

Калина Н. Ю. Художественная интерпретация феномена безумия в прозе Романа Андрияшика

В статье осуществлен анализ особенностей осмысления феномена безумия в прозе Р. Андрияшика, доказана концептуальная и поэтикальная продуктивность образа психологической патологии в художественной практике писателя. Как основные формы его художественного воплощения в текстах прозаика выделены клиническая (медицинская), социально-политическая, экзистенциальная и герменевтическая (символическая) модели, актуализирующие различные аспекты (индивидуальный, национальный, общечеловеческий) решения проблемы „человек – бытие” в культурно-историческом контексте ХХ в.

Ключевые слова: безумие, сознание, психическая патология, национальный субъект.

Kalina N. Yu. Artistic interpretation of madness in the prose by R. Andriyashyk

The peculiarities of comprehension of madness in the prose by R. Andriyashyk are analyzed in the article, conceptual and poetics efficiency of the image of mental pathology in the writer’s artistic practice is proved. Clinical (medical), social/political, existential and hermeneutical (symbolic) models were distinguished as the main forms of its artistic objectification in the texts. They actualize different aspects (individual, national, general human) of solution „person – existence” in the cultural and historical context of XX century.

Key words: madness, consciousness, mental pathology, national subject.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2-2.09

О. В. Когут

ПОЛІТЕЇЗМ У СЮЖЕТНІЙ МАТРИЦІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Український фольклор зберіг відбитки язичницьких вірувань і архетипних образів прадавніх богів, які з утвердженням християнства набули рис виразної негативної семантики, десакралізовані в іпостасі демонічних істот. Перші спроби дослідження архетипних сюжетів, кодів, образів та значень в українській народній міфології були здійснені М. Костомаровим, Я. Головацьким, І. Левицьким, Г. Булашевим, М. Грушевським, О. Потебнею, М. Сумцовим. Частково у своїх працях розглядали цю проблему І. Франко, В. Гнатюк, В. Петров, В. Давидюк, Л. Дунаєвська, В. Балужок, О. Бріцина, О. Знойко, С. Мишанич, М. Новикова, М. Чмихов, Б. Рибаків, В. Пропп, М. Попович, Є. Мелетинський, М. Ткач, О. Кириченко. Однак питання взаємозв'язку первісної міфології, її сюжетів та образів із політеїстичними віруваннями наших пращурів у плані їх відображення в текстах сучасної драматургії, не ставилось. Відтак, актуальність досліджуваної проблеми зумовлена, насамперед, відсутністю комплексного аналізу містичних праслов'янських кодів у сюжетних архетипах сучасних українських п'єс.

Мета пропонованого дослідження полягає у визначенні образів язичницьких богів, аналізі містичних праслов'янських кодів у сюжетних архетипах сучасної національної драматургії. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- дослідити архетипні коди аналізованих драм;
- реконструювати семантику основних архетипних образів;
- виявити ініціаційні моделі.

Предметом дослідження стали драматичні твори Б. Жолдака „Чарований запорожець” і Віри Вовк „Казка про вершника”.

П'єсу „Чарований запорожець” Богдан Жолдак означив у жанровому плані як „хімерна феєрія на дві дії”, уникнувши визначення містична. М. Шаповал, стверджує, що „його ілюзія „малознаної України” щедро зрошена архетипними образами Роксани, Русі, Русави, Русани, які гойдаються на хвилях химеризму, відомого з часів М. Йогансена і О. Ільченка” [15, с. 10], таким чином дослідниця, вслід за автором, вказує на один з кодів аналізованого твору. Драма має також невеличкий пролог, як усі класичні зразки епохи бароко, де викладено її основний зміст, отже: „в русалку закохується козак, а також чорт. ... дія відбувається під час невпинних бойових сутичок між козаками та яничарами, тобто насичена гумором” [6, с. 16] та епілог, який виголошує Подобизна, котра запитує, чи сподобалась глядачам „казочка”, і як

годиться для цього жанру бажає на прощання усім „будьте багаті, як земля, і здорові, як вода!” [6, с. 49].

Відомо, що сміхова українська культура в драматургії вперше представлена в драмах бароко (генеза жанру комедії в інтермедіях, які спершу були лише додатками до містерій, часом навіть не пов'язані зі змістом основного твору). У п'єсі сучасного драматурга це вдале балансування між низовим гумором і рафінованими козацькими та бурсацькими жартами (відчутна стилізація сміхової культури І. Котляревського „Енеїда”). Назви козаків Сучинога та Нероздайтютюн – прізвиська, отримані ними під час ритуальних глузувань і висміювань, яким піддавали ініціантів запорожці. Цей ритуальний сміх був спрямований на переборення смерті й нове відродження ініційованих [1, с. 61].

Головний герой п'єси – козак Михась, будучи на чатах, заснув, і примарились йому красуні-русалки. Щоб розвіяти сумніви, хлопець вдивляється у водяне плесо, милується власним відображенням. У такий спосіб автор актуалізує сюжетний архетип міфу про вродливого Нарциса (з гр. „ціпеніти”, „завмирати”, „робитися нерухомим”), сина теспійської німфи Ліріопи, який безтямно закохався у власне відображення, котре змарніло разом з ним. Юнак помер від відчаю. Аналогічний сакральний топос, пов'язаний з водою – криниця (символ єднання небесних та підземних вод). У п'єсі Віри Вовк „Казка про Вершника” вона не лише віддзеркалює відображення чоловіка, але й відлунює слова, наче закохана німфа Ехо, водночас Криниця стверджує, що бачить „також твою душу. Твою надію, твою тривогу” [2, с. 177].

Однак сюжет у Жолдака інтегрує й українські міфологічні системи, адже ваблять і намагаються зачарувати козака співом істоти інфернальні – русалки, представлені у сонмі язичницьких богів у іпостасі володарки води і річок – богині Дани, жіноче начало Всесвіту. Її вода буває не лише очисна, а й правдива, жива і мертва, молодильна і свята [11, с. 65]. До цієї ж думки схилився Д. Лепкий, адже „Діва народних міфів (господиня русалок) є водною богинею Даною” [7, с. 65], її культ був поширений з пізнього палеоліту аж до ХХ ст. н. е. Згодом їй на зміну приходять образ Морени, яка „супроводить душі померлих до русла річки, здійснює суд і смерть над ворогами” [11, с. 182], так само чинить Русанка, допомагаючи козакам перемогти яничар. Обрані драматургом імена русалок – Роксанка, Руся, Русава, Русана – відображають архетипні ймення „три-дев'ять сестриниць-русалок”, кожна з яких опікувалася різним зелом. Варто пригадати й літературну міфологізацію цього образу в романтичній поемі Т. Г. Шевченка „Причинна”.

Отож, знаковим у п'єсі Б. Жолдака „Чарований запорожець” є архетипний мотив спокуси, проте їй піддається лише відображення справжнього козака – Подобизна, котру й заманує углиб озера Роксанка. Саме з води, з бульбашки, згідно національних міфічних уявлень, постав Сатанайл [10, с. 53], його поява із задзеркалля, утверджує ламінарний

статус дзеркальної поверхні, що розділяє реальний світ від потойбіччя. Наскрізним у п'єсі є архетипний образ води – як сили творящої, втілення плодючості, вегетації. „Вода символізує всесвітню сукупність віртуальностей: вона – *fons et origo* (джерело і витoki), резервуар усіх можливостей існування; вона передує будь-якій формі і підтримує будь-яке творіння... Занурення під воду символізує падіння в доформальне, повернення в непрявлену модальність здобуття. Зринання повторює космогонічний акт проявлення форми; занурення рівнозначне розпаду форм. З цієї причини символізм води передбачає як смерть, так і відродження. Контакт з водою завжди дає можливість відродитися: за розпадом іде „нове відродження”, а занурення запліднює і збільшує потенціал життя” [4, с. 69].

Не суперечать ці архаїчні постулати й християнству, бо як резонно зазначає Роксанка, у воді й Ісуса хрестили. Кілька разів іде в глибину озера Михась, досягаючи щоразу нові знання. Присутній тут і містично-комічний момент, адже вода – то очі русалок, а як же бути, коли козак купається, але в ночвах їм бачити мило заважає.

Бавлячись із відображенням, русалка змушує й Михася співати та сміятися не до ладу. Таким чином ідентифікується код двійництва, поліаспектний і реципійований у контекстах інших культур. Так, це образ дволикого Януса (одне обличчя якого дивилося назовні, а друге всередину) – бога брами (воріт) не лише місця, але й часу, початку і кінця будь-якої справи. Водночас архетип двійництва (Подобизна – метафора смерті, „підмінна” офіра потойбіччю, Михась поводить з ним як із слугою, частує потиличниками й примушує по-собачому шукати слід Роксанки), спрофанований близнюковий міф (вони однакові по своїй суті, а відображення навіть сором'язливіше ніж його хазяїн).

Пригнічений і здивований утратою відображення вроди козак вагається, що робити чи пірнати в озеро, чи збиратись у похід. Ототожнюючи відображення у воді із собою, лякається, що це не стало саме його. Роздягання – теж дійство ритуальне, а факт, що він не відображається в дзеркалі (у ньому не видно лише мешканців потойбіччя) викликає занепокоєння, але хлопець сам себе розраджує, адже живуть люди й без рук, як от козак Слухай-мене-і-біда-не-мине, чи яничари, у яких совісті нема. Намагається себе розгледіти в казані (предмет, що зазнає містичних трансформації у флотилію, а зазвичай у ньому ще варяться грішники в пеклі), але знову не поталанило, тому вирішує йти визволяти свою Подобизну, бо так у похід виступати не годиться.

Про Михасеві мандри потойбіччям іронізує сам автор в ремарках, пригадуючи твір Жюль Верна „Тисячу льє під водою”, що „тут би міг пропливати капітан Немо із усією своєю командою „Наутилуса”, та позаяк це діється не у Франції, а в нас-таки, на Україні, то цього не трапляється” [6, с. 21], актуалізує літературно-культурний архетип підводних мандрів та код масової культури – мультиплікаційного фільму

про козаків, готовий сценарій чергової серії „Як козаки Подобизну визволяли”.

Проте, така тимчасова смерть героя притаманна обряду ініціації. Він опинився на порубіжжі світів і вільно мандрує потойбіччям, адже козак-початківець, особа ламінарна, котра ще проходить ініціаційні випробування на статус січовика. Михась (зменшено-пестлива форма імені, відсутність прізвиська теж вказують на це) відбуває свій випробувальний термін на Січі. Дійство відбувається на Хортиці, поблизу озера, згодом козаки вирушають у похід, мандруючи Дніпром. Місце містичне й знакове для українців, адже на цьому острові було знайдено „десятки капищ, які датуються, починаючи від II тис. до н. е. і пізніше. Слов’янські святилища на о. Хортиця згадувалися Костянтинем Багрянородним, вони відомі також в давньоруських літописах. Тут князь Святослав прийняв свій останній бій з печенігами” [9, с. 99].

Віра Вовк у сюжеті драми „Казка про Вершника” втілює ініціаційну модель пізнання світу, теж активно використовуючи необарокові коди, де роздвоєність людського ества поміж душею та тілом, Богом і Дияволом – головний сюжет. Три алегорії: Крилиці, Озера та Гори – шлях який долає герой у пошуках істини, врешті самого себе. Вершник – алегорія лицаря (на рівні культурного архетипу він асоціюється із мужністю, звитягою, високими почуттями, жертовністю), котрий однак мандрує пішки (у психоаналізі Фрейда алегорія Вершника – це „я”, „самість” (свідомість), те, що сприймається й відчувається, оцінюється й порівнюється; кінь (несвідоме) – це емоції, почуття, пристрасті, котрими покликано керувати „я”). Його діалог з Крилицею, спонуканий спрагою, можна тлумачити не лише як бажання пізнання та погляд звернений у середину себе, а й як визначення сенсотворчих модусів життя, де задля розуміння його повноти треба жертвувати, платити власним неспокоєм (цей концепт є сюжетотворчим у драмі О. Вітра „Станція”).

У свідомості героя відбувається процес антропоморфізації Крилиці, він сприймає її як жінку – загадкову й звабливу, пристрасну й небезпечну, душу котрої він хоче спізнати. Кухоль холодної води – символічна плата за таїну поховану на дні безодні, що віддзеркалює час (алегорія вічності) та вірність у любові й ненависті (архетипи людського чуттєвого реєстру, тривалість яких обумовлена у надчассі та позапросторі). Далі його шлях проліг між тотемами Голубого Цвіркуна (безжурність) і Вирізованого Гарбуза (достатність), але цього Вершнику мало, він шукає „чогось глибшого”. Озеро постає як зрілий, могутній і мудрий чоловік, для котрого життя відкрите в його щоденному плінні. Він вказує Вершнику на власну провину, втрату дружби й любові, адже кінь його відцурався, а вередлива Шипшина померла, бо він так і не спромігся на взаєморозуміння. Великий біль став єдиним почуттям лицаря, однак він не прагне забуття (ріка як втілення плінності часу, що

притуплює відчуття), адже „вже нічого втрачати, крім життя. Але життя, як кожний твір, мусить мати мотив” [2, с. 182].

Останні сподівання Вершника пов'язані з Горою, котра єдина може дати відповідь на його запитання. Ланцюговий зв'язок людина – гора – Бог у міфологічному світосприйнятті був функціонально залежний і не сприймався окремішньо. В уявленні язичників гори пов'язувалися „з космічним світом богів і божественних предків і складали один із головних елементів переправи в „інший світ” [11, с. 112]. Потойбічні інфернальні істоти зустрічаються Вершнику по дорозі до вершини Гори. Це Червоний Упир, що хоче вирвати з його грудей душу, здолавши якого лицар позбувся жалю до себе; Гірська Відьма допомогла позбутися відчаю, та Вій, що скам'янів під його поглядом – так чоловік поборов власні примари. Він проходить низку випробувань, долає чимало перешкод, щоб повернути відчуття справжності буття, осягти його зміст. Предковична гора повертає Вершнику коня та відкриває життєвий сенс, таїну, що суголосна християнській парадигмі любові до ближнього – „пам'ятай про своїх супутників по дорозі: бережи для них завжди кухоль холодної води” [2, с. 184].

Б. Жолдак у своїй п'єсі розмежовує світ реальний (Січ) і водяний (озеро) заростями очерету, що, на думку В. Ткача „дозволяє бачити в цій рослині ознаку первісно проявленого буття, приналежність її до міфологічного нижнього світу, а отже, зв'язок з царством мертвих, відповідно – статеву пристрасть (спрагу) та функціональну підпорядкованість язичницькому Волосу. Звідси – в очеретяних хащах водяться чорти і всяка нечисть” [13, с. 126]. Також узвичаєне в розмовній мові людей „цур” („чур” – межовий стовп [13, с. 126]) набуває сакрального значення для мешканців підводного світу – ім'я вогненного бога Цура, що відповідає твердженням В. Войтовича, про Дану, яка прийшла у світ разом із вогнем і світлом на Водохрещу в часи народження Всесвіту богинею Ладо [11, с. 65].

Повернення Михася у людський світ супроводжується обстриганням ініціанта: „переродження молодика на запорожця символізувала і зміна зачіски – голення голови, на якій лишали тільки „оселедець” [1, с. 67], та підготовкою до походу, бо лише „взявши участь у морському поході, вони (ініціанти) вважаються запорозькими козаками, – стверджував Г. Л. Боплан, – (...) що було ритуальним виходом ініціанта за межу освоєної території, що необхідно для його ініціаційного випробування й посвячення в більш високий соціальний статус” [1, с. 65]. Отже, наступним етапом випробувань має стати похід. Він отримує право голосу й радить побратимам вдарити „спершу на яничарів, а тоді вже на бусурманів” [6, с. 28], але чорт псує таку мудру раду.

Горіле пнисько – місце першого бою козака Михайла, його дивна методика із співом і троїстими музиками та сміхом, межує з уроками

„рідної мови” для яничар. Постмодерний карнавал триває, козаки навіть мапу засідок мають.

Той світ (підводний) зовсім не страшний, а радше схожий на рай, тут і хатка, а довкола грядки з огірочками, а головне – живуть там без злиднів (діти Недолі, від яких оберігають вінки, сплетені з останніх польових трав і квітів [11, с. 191], а сучасну рецепцію цих демонічних істот маємо у п’єсі-казці С. Новицької „Злидні”) і ні в чому нестачі нема, окрім парубків. Замість образів Дід Керничний. Усе добро з водою саме у двір пливе й дрова на зиму й гуска на обід. В. Давидюк, аналізуючи русальні ритуали, вказує на те, що русалки були свого роду медіаторами між людським і підводним світом (потойбічними силами природи), „змушені постійно утримувати рівновагу між силами природи і людським колективом, який своєю господарською діяльністю постійно порушує первісний космічний баланс. Нанесені людьми збитки відшкодовуються принесенням ними відступної жертви” [3, с. 160]. У п’єсі Жолдака русалки доглядають та випасають рибу, стережуть козацьку зброю, допомагають козакам здолати ворогів.

Старший побратим Михася – Нероздайтютюн, козак із спудеїв-риторів. Людина вчена в одній із братських шкіл – Києво-Могилянській академії, а що закозакував, то не дивина, бо в ті часи цілими полками вступали у братства. Бурсацький гумором просякнута канва драми, адже тут цілі теорії, як от про те, чому це яничарів більше ніж козаків (бо їх жінки страшні, то вони наших крадуть і множаться); чому у них гармати є, а в нас нема (бо вони вірять у Магомета, а у нас уся мідь на дзвони пішла); чому вражії бусурмани на нас увесь час нападають („пограбують-посарпають і забагатіють. Тоді ми їх – посарпаємо і забагатіємо. Тоді вони нас. Тоді ми їх. А інакше б це вони, і ми тоді – з цього би багатіли?” [6, с. 33].). Таке комічно-філософське потрактування буття в історичному контексті дозволяє уникнути актуалізації архетипних образів війни та смерті.

Архетип зброї – як символ гаранту безпеки рідної землі й найдорожчий спадок для внуків-правнуків. Вказівка на світоглядну парадигму, переконання, що так триватиме завжди. Ритуальне топлення зброї відображено в пісні „Шабелина”, герой якої теж вирушає на пошуки жінки і лише згодом обіцяє: „а як я собі, шабеліно, Жіночку знайду. Тоді я ж тебе, шабе-, шабеліно, До боку припну” [5]. Козаки ховають зброю від ворогів, віддавши її водам Дніпра, але згодом не можуть відшукати, тож нема навіть чим ні застрілитися, ні зарізатися (кодекс лицарської честі), лише русалки допомагають їм, дістати усю військову амуніцію з дна ріки, зауваживши, що самі навчилися воювати поки зброю стерегли. Цей епізод є фрагментом архетипного сюжету праслов’янського міфу про Дану-Непру Королівну, яка, як пояснює О. Афанасьєв, „усіма своїми характеристичними рисами збігається з тими войовничими дівами, в образі яких утілювалися грозові хмари: їй дано й незмірну силу й пристрасть до війни та славне мистецтво пускати

влучні стріли” [7, с. 172], що дає підстави зробити висновок про архетипність, міфологічну та семантичну спорідненість цих образів. У п’єсі Б. Жолдака це пояснює, чому Роксанці в фіналі вдається запобігти метанню списа Соньком.

Одвічні антиподи національної культури – козак і чорт (автентичне Чорнобогу – воїнському божеству, котрому більше поклонялися запорожці, ніж Білобогу – землеробському [10, с. 591]) постають у драмі як сили ворожі реалістично: запорожець і яничар (болотяний чорт Сонько перетворюється на нього, втративши бісівську силу) та автентично образам літературних архетипів М. Гоголя „Пропала грамота”, „Вечори на хуторі поблизу Деканьки”. Борються ці два архетипних герої ще й за кохання однієї русалки – Роксанки. Розкидані на дорозі перли (мотив обману) – актуалізує казковий сюжет, а саме епізод із заманюванням „Котигорошок”, коли Змій борозну до себе проорав, позначення дороги і под.

Топос Кривого каменя – містичний, як і камінь-вказівник на роздоріжжі в сюжетах чарівних казок, де праворуч – загибель, ліворуч – втрата коня, а праворуч – і того й іншого. Мотив вибору відсутній, бо на камені вже стоїть наготовлений аркуш паперу, каламар, гусяче перо. Дурить козак чорта як Івасик-Телесик Оленку-зміючку, мовляв не грамотний, сам пиши. Хитрощі до яких вдається Михась, щоб визволити русалку – матриця архетипного сюжету про укладання угоди з потойбічними силами для здобуття певних благ, рецетійований і трансформований у сюжетах сучасної української драматургії (С. Новицька „Шинкарка”, Л. Дзюба „Продана душа”, С. Щученка „Полювання на кохання”, Я. Верещака „Моя душа зі шрамом на коліні”, „144000”, А. Вишневського „Клаптикова порода”, О. Танюк „Авва та Смерть”).

Профанує драматург актуалізований ним міф про Нарциса, адже „водяні німфи й дріади глибоко засмутилися й обстригли своє волосся на знак жалоби” [12, с. 470] за померлим красенем. Натомість Михайло голить Синька, за давнім козацьким звичаєм, обсипавши порохом і підпаливши, позбавивши його таким чином сили, під бойківську весільну пісню „Горіла сосна, палала”. Як і у Самсона вся могутність бісоболютного виявилася у волоссі, а сам він – доволі миршавий чоловічок у синій білизні. Традиції дотримано, козак здолав чорта, ще й поглумився над ним.

Містичне весілля козаків та русалок відбувається під час Русального Великодня (Навського Великодня – час поминання всіх померлих душ) в цей період вони „виходять на берег, щоб трохи просохнути. Особливо полюють тоді за гарними парубками, заманюють їх чудовими піснями, а спіймавши, лоскочуть попід руки; залоскотавши до смерті, тягнуть у воду. Душі вони не мають, а тільки серце” [11, с. 449] – стверджує В. Войтович. На відсутність душі жаліється й Сонько, бо навіть нема що янголу закласти, щоб здобути любов

Роксанки. Врешті, згідно призначених їм функцій русалки зваблюють і топлять яничар. У фіналі всі танцюють і співають, ворогів подолано, любов, хоч і потойбічна перемагає зло та смерть. Як і у кожній добрій українській комедії чи водевілі епохи Корифеїв у п'єсі діють ТРОЇСТІ МУЗИКИ (Басистий, Бубнистий, Цимбалістий), супроводжуючи своєю грою всі драматичні перепитії від – шермицерії до потойбічних мандрів героя.

Герої Б. Жолдака не так є запорожцями, як грають у них, імітують бурлескно-трагедійний, безтурботний і хвацький стиль їх життя. Алегорії віри Віри Вовк актуалізують сюжетні матриці шукання Правди, Абсолюту, пізнання власної суті. Стилізуючи головні концепти барокової драми, автори активно вводять п'єси у постмодерний дискурс, їх тексти уміщують найрізноманітніші коди сюжетів, стилю, жанрів, поетик, міксують сакральне та профанне, „цитують” і накопичують асоціації.

Список використаної літератури

- 1. Балужок В. Г.** Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян / В. Г. Балужок ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. – Львів – Нью-Йорк : В-во М. П. Коць, 1998. – 216 с.
- 2. Вовк Віра.** Казка про Вершника // Театр / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2002. – С. 173 – 184.
- 3. Давидюк В. Ф.** Первісна міфологія українського фольклору / В. Ф. Давидюк. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. – 310 с.
- 4. Еліаде М.** Мефістофель і Андроген / М. Еліаде. – К. : Основи, 2001. – 591 с.
- 5. Старовинні** козацькі пісні [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.info.kaniv.tv/?set=content&mc=19>.
- 6. Жолдак Б.** Чарований запорожець / Б. Жолдак // Страйк ілюзій : Антологія сучас. укр. драматургії / авт. проекту та упорядн. Н. Мірошниченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2004. – С. 16 – 49.
- 7. Знойко О. П.** Міфи Київської землі та події стародавні / О. П. Знойко. – К. : Молодь, 1989. – 304 с.
- 8. Киченко О.** Фольклор як художня система (проблеми теорії) / О. Киченко. – Дрогобич : НВЦ „Каменярь”, 2002. – 216 с.
- 9. Лозко Г. С.** Пробудження Енея. Європейський етнорелігійний ренесанс / Г. С. Лозко. – Харків : Див, 2006. – 464 с.
- 10. Міфи** України: За книгою Георгія Булашева „Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях”. – К. : Дніпро, 2003. – 383 с.
- 11. Войтович В.** Українська міфологія / В. Войтович. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.; іл.
- 12. Страбила Станіслав.** Міфологія для дорослих : Боги, герої, люди / Станіслав Страбила ; пер. з пол. Д. Андрухів. – К. : Юніверс, 2000. – 544 с.
- 13. Ткач М. М.** Володимирові боги : міфологічний зміст та систематизація головних персонажів язичницького культу / М. М. Ткач. – К. : Український Центр духовної культури, 2002 – 192 с.
- 14. Чмихав М.** Від Яйця-райця до ідеї Спасителя : [монографія] / М. Чмихав. – К. : Либідь, 2001. – 432 с.
- 15. Шаповал М.** Путівник ілюзорного світу / М. Шаповал // Страйк ілюзій : Антологія сучас. укр. драматургії /

авт. проекту та упорядн. Н. Мірошніченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2004. – С. 9 – 12.

Когут О. В. Політеїзм у сюжетній матриці сучасної української драматургії

У цій статті авторка розглядає політеїзм у сюжетних матрицях сучасної української драматургії. Автор досліджує архетипні коди в п'єсах Б. Жолдака „Чарований запорожець” і Віри Вовк „Казка про Вершника”, реконструює семантику основних архетипних образів і виявляє ініціаційні моделі.

Ключові слова: сюжет, архетип, містицизм, ініціаційні моделі.

Когут О. В. Политеизм в сюжетной матрице современной украинской драматургии

В этой статье автор рассматривает политеизм в сюжетных матрицах современной украинской драматургии. Автор исследует архетипные коды в пьесах Б. Жолдака „Чарованный запорожец” и Веры Волк „Сказка о Всаднике”, реконструирует семантику главных архетипных образов и выявляет модели инициаций.

Ключевые слова: сюжет, архетип, мистицизм, модели инициаций.

Kogut O. V. Polytheism in the plot matrix of modern Ukrainian drama

In this article the author investigates polytheism in the plot matrix of modern Ukrainian dramaturgy. The author analyzes archetype codes in the plays „Bewitched Zaporozhets” by B. Zholdak and „Fairy tale about Rider” by Vira Vovk, reconstructs semantics of the main archetype characters and discloses initiative models.

Key words: plot, archetype, mysticism, initiative models.

Стаття надійшла до редакції 21.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.16.2 – 31.09

Л. П. Король

**ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПРОЯВІВ ХАРАКТЕРНИЦТВА
В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ В. ЧЕМЕРИСА
„ФОРТЕЦЯ НА БОРИСФЕНІ”**

Інтерпретуючи минуле, автори історичних романів прагнуть у кожній події, у кожному факті знайти продуктивні елементи, які не лише структурують інформаційний поліфонізм творів, а і вводять читача у вічні параметри, за якими через опозиції біле / чорне, добро / зло,

справедливість / несправедливість, слава / сором, правдиве / викривлене, через протиставлення визначається сутність людського буття і національного поступу. Художнє моделювання історичних постатей пов'язане з постановкою питання про силу й слабкість людського духу в подоланні конфліктів, з утвердженням суспільної необхідності переборювати протистояння, підносити рівень духовності кожного співвітчизника.

Актуальність статті зумовлена загальним станом нинішнього духовного відродження України, що створює сприятливі умови для пошуків нових та модернізації відомих підходів до наукового вивчення літературних явищ і конкретних художніх набутків письменників. Історичний роман В. Чемериса становить безсумнівний інтерес і як історико-літературний, і як ідейно-естетичний компонент і самодостатньо, і в контексті українського письменства кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Системні осмислення жанрової специфіки, типології історичного роману містять дослідження Л. Александрової, С. Андрусів, І. Варфоломєєвої, Н. Бернадської, А. Гуляка, М. Ільницького, Б. Мельничука, Л. Ромащенко, М. Сиротюка. Творчість В. Чемериса стала об'єктом вивчення Т. Антоненко [1; 2; 3], Л. Романчук [6], Л. Ромащенко [7] та ін. Але історичний роман „Фортеця на Борисфені” (1993) так і не став об'єктом ні активного обговорення, ні глибокого дослідження – є лише окремі рецензії, відгуки тощо.

Мета статті – осягнути художню інтерпретацію проявів характерництва в історичному романі В. Чемериса „Фортеця на Борисфені”.

За предмет дослідження обрано образи козаків-характерників Івана Сулими, Павлюка, Якова Остряниці та Дмитра Гуні. Перші дві з трьох книг роману присвячено окремо І. Сулимі та Павлюкові, а в третій – діють ще два козаки-характерники: Яків Остряниця та Дмитро Гуня.

Із самого початку привертає увагу зовнішність курінного отамана І. Сулими: „...середнього зросту, навіть видається аж низькуватим, але плечі має широкі, і від усієї його гордої постави віє неабиякою силою” [8, с. 29]. У романі козаки шанобливо називають Сулиму „батько”, адже він учить їх і шаблею орудувати, і розуму докладати, і характер гартувати. Далі Іван Сулима зображений зачаклованим козаком, якого трутизна не бере: „Під ногами сичали гадюки, котрих було чимало в степах, але Сулима не звертав на них уваги. Старий Нечуйвітер дав йому колись випити зілля, і звідтоді гадюча отрута на нього не діяла...” [8, с. 34]. Надзвичайно стійко витримує полонений І. Сулима тортури – проявляє характерницьку невразливість навіть до вогню: „Його вогнем пекли, тіло на ньому шматтями рвали, а бач, стоїть, хоч би що...” [8, с. 121]. А неабиякі здібності І. Сулими розкрито прийомом інохарактеристики („Правду кажучи, не безталанний ти, отамане, коли

зумів Кодак захопити” [8, с. 121]) та авторською розповіддю: „Сулима хитнувся вперед, невловимим рухом висмикнув пістоль у Кононовича з-за пояса, та так ловко, що той і не відчув” [8, с. 123]. І такий силач урятував життя своєму побратимові Павлюку. Сотник реєстрових козаків Павлюк подається дещо по-іншому: „...гарний козак, аж танцював на місці від збудження, <...> та саяв світлими, як ромашки очима” [8, с. 37 – 38]. До того ж, авторові „здавалось, що від його гарячих слів земля буде горіти” [8, с. 38]. Отаман Сулима, доручивши Павлюкові підготовку до бою, говорить: „Ти запальний, балакати вмєш, мо’, й роздмухаєш в обурених серцях вогонь помсти!” [8, с. 72]. Вороги боялися навіть погляду Павлюка: вони, вкинувши його „до дерев’яної клітки, що стояла на возі, а клітку накрили ряднами” [8, с. 84] – „Так буде обачніше <...> Бо Павлюк такий, що й поглядом може козаків до бунту підбурити” [8, с. 84]. Та особливо яскраво характер цього героя розкривається тоді, коли він очолив повстання – він підготував козаків так, що ті „Йдуть під ядрами та кулями, як під дощем. <...> Йдуть крізь завісу суцільного вогню” [8, с. 294].

У „Щоденнику” домініканського монаха Симеона Окозького зафіксовано: „Жестокій Марсь избрль своимь орудіємь козака Павла Мохновича” [5, с. 219], – справжнє ім’я Павлюка – Павло Михнович Бут [5, с. 216]. Тому ж учить Павлюк і його побратимів: „Йдїть по своїх місцях і найдїть у собі надлюдські сили!” [8, с. 299]. Тож не дарма: „Гусари, <...> вражені неймовірним зусиллям, із яким відбивалися повстанці, хвиля за хвилию відкочувалися назад” [5, с. 299 – 300]. Навіть після тимчасової перемоги Потоцький роздумує: „Наче й не по них було випущено п’ятдесят тисяч куль! Не рахуючи тисяч ядер. А що, коли козаки повернуться і вночі нападуть на польський табір?” [8, с. 301].

Здавалося, повстання на Україні придушене назавжди, та невдовзі воно вибухнуло з новою силою, і поляки дуже злякалися. З Яковом Остряницею знайомимось із „Щоденника” С. Окозького: „Въ то время Острянинъ вышелъ уже изъ Запорожья, какъ носились слухи, съ войскомъ огромнымъ, страшнымъ, непобѣдимымъ” [5, с. 219]. Той же С. Окозький виявив іще одне його враження: „въ средѣ козацкой <...> есть такіе люди, что <...> среди них нашлись бы достойне назваться равными по храбрости Цанцинату, который отъ плуга былъ призванъ въ диктаторы, или Осмистоклу” [5, с. 225].

Захопившись чаклункою Оришкою, Остряниця злякався її ж: „Чаруй! <...> Я хочу бути тобою зачарованим!” [5, с. 365]. Цим козак „розчулив” жінку: „Я боюся тебе... Я всіх боюся... <...> Що де трапиться в місті, лихо яке чи пеня, так усе на мене валять...” [8, с. 365]; „Хотїла зачарувати лядські кулі, щоб вони в козаків не вцілили” [8, с. 365 – 366]. Переляканий визнав: „Вперті і стійкі схизмати. Іноді здатні на чудеса” [8, с. 390]. А про побратима Якова Остряниці – отамана Сокирявого – в „Мемуарах” написано: „зналь он многія хитрости и чары, заклинанія на ружья и на морь...” [5, с. 222]. Несамовито воюючи,

гетьман був прикладом для козаків, проявляючи справжні дива бойового мистецтва. При цьому автор-розповідач заглиблюється у психологію героя, підкресливши його неабиякий інтелект і волю: „Люто рубався Остряниця, вирвавшись наперед. <...> Шабля входила в вороже тіло нечутно, ворог тихо зсовувався з сідла й падав під ноги коневі... Діяв гетьман холодним розрахунком розрахунком, ні на мить не втрачаючи над собою контроль. Мигнувши в повітрі, шабля падала на плечі ворогу й розсікала його від ключиці до пояса...” [8, с. 401]. Розуміючи чисельні переваги ворога, гетьман: „Діяв розсудливо, з холодним розумом” [8, с. 407]. На прикладі саме героя автор, разом з тим, показав, що характерникам притаманна і доля „везіння”: „Остряниця носився конем вздовж оборони під кулями і ядрами (за останні дні він так звик до небезпеки, що просто не звертав більше на неї уваги)” [8, с. 411].

У критичний для повстання момент (у бою під Жовнином) Остряниця „з палаючими очима” [8, с. 411] шалено помчав на ворога. Зовнішність гетьмана надзвичайно сильно злякала поляків – і це вирішило хід битви: „Вигляд у нього був такий страшний, що драгуни позадкували” [8, с. 412]. Тоді щосили закликаючи за собою, Остряниця передав козакам бойовий дух перемоги, і вони „кинулися за гетьманом як несамовиті і хутко вибили з табору хоругви. Поляки почали спішно відходити, не витримавши рукопашного бою” [8, с. 420].

Свої висновки С. Окоцький у „Щоденнику” подав так: „Однако, присмотревшись к этой старшине должно признать, что избираются въ нее далеко не дюжинные люди и не первые встречные, въ особенности въ тѣхъ случаяхъ, когда они подымають руку на своего короля, его гетмановъ и солдатъ” [5, с. 244].

Цікавими видаються слова Потоцького: „У мене таке відчуття, що моє військо трахкається лобами об скелі. Що за диво? Де хлопці взяли стільки свіжої сили? Не могла ж їм з-під землі прибути підмога? І з неба не впала. То чим же вони тримаються?” [8, с. 424]; „То не козаки, а дияволи! У їхньому таборі немає шматка землі, куди б не падали ядра, а вони цілі...” [8, с. 438].

Непереможними характерниками проявили себе козаки під керівництвом Дмитра Гуні, коли застосували незвичайну тактику оборони. Тоді, не розуміючи, що відбувається, досвідчений військовий Потоцький дуже злякався: „Волосся на голові в польного гетьмана заворушилося. Що за причина? Чому без пострілів падають коні? А гусари, ясновельможні шляхтичі, його краса і надія, трюхикають пішкадзором назад. Та й то не всі... Бо решта позаклякала на місці. Не диявольською ж силою покляли козаки гусарських коней?” [8, с. 445]. А насправді військова винахідливість козаків стала запорукою їхньої перемоги (фізіологічної і психофізіологічної) над чисельними озброєними нападами. І переляк Потоцького змінився здивуванням, а потім – таємним захопленням цими непересічними людьми. Завдяки раптовості й оригінальності дій козаки відбили наступну атаку піхотою,

заздалегідь передбачивши її [8, с. 445]. Висновки та перспективи. Отже, в романі „Фортеця на Борисфені” В. Чемериса розкрито не лише ознаки та особливості характерництва українських козаків, а й основні мотиви, умови та причини його конкретних проявів. Так, характерництво Сулими зумовлене волелюбністю й вольовою витримкою під час надлюдських тортур. Павлюк відзначався здатністю впливати на оточення і словом, і поглядом як під час звичайних розмов, так і при військових переговорах, особливо – в умовах бою. Яків Остриця одними своїми стресово-несамовитими станами й виглядом лякав ворога, й цим не раз вирішував хід битви. А винахідливість козаків під керівництвом Дмитра Гуні забезпечила таку незвичайну тактику ведення бою, що призвела до перемоги над набагато чисельнішим і краще озброєним ворогом. І ці „незрозумілості” й „таємничості” козаків не були ні надприродними, ні чаклунськими – це особливі здатності козацтва. У такий спосіб письменник підкреслив не лише героїчне в характерах козаків, а й характерництво як спільну для них характеристику, як особливість нації. Певна подібність характерництва героїв (і перш за все – видатних керівників козацтва) виявляється в процесі самооборони і звільнення.

Історичний роман „Фортеця на Борисфені” В. Чемериса розкриває національні риси українського народу, сприяє розумінню усієї важливості духовної самосвідомості нації, характерних і відмітних особливостей свого „я”, зарядів добра і зла, духовної та фізичної енергії, якими володіли наші далекі попередники. Автор у романі висвітлює відчуття єдності устремлінь українців до матеріальних і духовних здобутків, до волі й державності, доносить зв'язок часів, переклик поколінь, спадкоємність визвольних традицій. „Література, крім пізнавальної та інших, має ще й виховну мету: допомогти людині зрозуміти саму себе, вселити віру в свої можливості, розвинути прагнення до пізнання істини. Історію творять люди, і шедеври мистецтва теж створені людьми. Помилки минулого через глибокий аналіз історично-художніх текстів стануть уроками для дітей, а прийдешнє залежатиме від ставлення до своєї історії” [5, с. 24].

У перспективі стаття має стати частиною дисертаційного дослідження.

Список використаної літератури

- 1. Антоненко Т. О.** Специфіка розкриття образу Марусі Чурай у повісті В. Чемериса „Засвіт встали козаченьки” / Т. О. Антоненко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 1. – С. 10 – 15.
- 2. Антоненко Т. О.** Специфіка типу трагічної героїні в романі В. Чемериса „Ольвія” / Т. О. Антоненко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2012. – Ч. I. – № 3. – С. 64 – 68.
- 3. Антоненко Т. О.** Жанрові особливості мемуарного роману В. Чемериса „Це я, званий іще Чемерисом” / Тетяна Олексіївна Антоненко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 19. – С. 74 – 79.
- 4. Мартинова С.** Історія одного

роману, чи роман про одну історію / С. Мартинова // Київ. – 2001. – № 10. – С. 138 – 141. **5. Мемуары**, относящиеся к истории Южной Руси. – Вып. II (первая половина XVII ст.) / перевод К. Мельник ; под. ред. В. Антоновича. – К. : Тип. Корчак-Новицкого, 1896. – 439 с. **5. Павличко С.** Теорія літератури. Проблема дискурсу. – К. : Основи, 2002. **6. Романчук Л.** Загадка чарівності / Л. Романчук // Київ. – 2001. – № 9 – 10. – С. 138 – 141. **7. Ромащенко Л. І.** Інтерпретація національної історії в українській прозі ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Л. І. Ромащенко. – К., 2006. – 25 с. **8. Чемерис В. Л.** Фортеця на Борисфені : [іст. роман] / Валентин Лукич Чемерис. – К. : Укр. письменник, 1993. – 463 с.

Король Л. П. Художня інтерпретація проявів характерництва в історичному романі В. Чемериса „Фортеця на Борисфені”

У статті здійснено дослідження образів козаків-характерників Івана Сулими, Павлюка, Якова Остряниці, Дмитра Гуні та художня інтерпретація проявів характерництва взагалі. У роботі розглядаються художнє осмислення духовної змістовності як основи розвитку суспільно-значущих рис і якостей особистості, традиції і звичаї військового та повсякденного життя козаків, особливості національного характеру та психо-фізичні прояви, а також історична доля України, волелюбність, національна самосвідомість, козацька ненависть до гніту.

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

Король Л. П. Художественная интерпретация проявления характерничества в историческом романе В. Чемериса „Крепость на Борисфене”

В статье осуществлено исследование образов казаков-характерников Ивана Сулимы, Павлюка, Якова Остряницы, Дмитрия Гуни и художественная интерпретация проявления характерничества вообще. В работе рассматриваются художественное осмысление духовной содержательности как основы развития общественно-значимых черт и качеств личности, традиции и обычаи военной и повседневной жизни казаков, особенности национального характера и психо-физические проявления, а также историческая судьба Украины, свободолюбие, национальное самосознание, казацкая ненависть к гнету.

Ключевые слова: характер, черта характера, характерничество, создание характера, казак-характерник.

Korol L. P. Artistic interpretation of displays of outstandingness in the novel by V. Chemeris „The fortress at Borisfen”

The aim of the article is to research outstanding-cossacks Ivan Sulima, Pavluk, Jakiv Ostrjanitsa, Dmitro Gunja and outstandingness interpretation in the novel. In-process examined artistic comprehension of spiritual richness of content as bases of development of public-meaningful lines and qualities of personality, traditions and consuetudes of military and everyday life of cossacks, traditions and consuetudes of military and everyday life of cossacks, features of national character and psikho-physical displays, and also historical fate of Ukraine, love of freedom, national consciousness, cossack hatred to the burden.

Key words: character, train of character, outstandingness, character creation, outstanding-cossack.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161

Н. В. Крижановська

**ФУНКЦІЇ ХРОНОТОПНИХ ОБРАЗІВ
У РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО
„ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШЕГО”**

Поява роману Ліни Костенко „Записки українського самашедшого” викликала резонанс, спричинила протилежні оцінки, привернула увагу не лише літературознавців, але широкого загалу читачів. Саме тому аналіз цього роману є актуальним і необхідним у літературознавстві.

Досить обговорюваним стало питання жанрової приналежності твору, адже в ньому авторка надає характерну для історичних романів емоційно-суб’єктивну оцінку історичним подіям, особам, історичній епосі у формі оповіді від першої особи. У романі поєднано історичну та художню правди. Історична правда реалізується у формі ведення щоденника, в який головний герой записує хроніки подій у суспільстві через засоби масової інформації. У цьому дослідженні „Записки українського самашедшого” Ліни Костенко відносимо до жанрового різновиду історичного роману. Такий вибір можна пояснити тим, що український історичний роман ХХІ ст. переживає певні трансформації, внаслідок чого значно видозмінюється під впливом сучасних літературних тенденцій, а також зазнає певної гібридизації, тому жанрові

кордони дещо розширюються і включають ті твори, що лежать на стику різних жанрів.

Роман Ліни Костенко „Записки українського самашедшого” аналізували Ю. Бізділь, О. Галич, Ю. Горблянський, М. Кульчицька, О. Михайлова та ін. Так, наприклад, Ю. Бізділь наголошує на комунікативних ознаках філософії постмодернізму в цьому романі; О. Михайлова зупиняється на ролі античних міфотеонімів як прецедентних імен в ономастиконі роману; О. Галич звертає увагу на те, що це перший роман письменниці, написаний у формі стилізації під документ; Ю. Горблянський і М. Кульчицька визначають аналізований роман як інтелектуальний, в якому осмислюється сучасність. Отже, незважаючи на наявність низки досліджень, присвячених останньому роману Ліни Костенко, його часо-просторовий аспект досі залишається малодослідженим.

Актуальність у зверненні до вивчення зв'язку просторово-часових координат у романі Ліни Костенко „Записки українського самашедшого” вбачається в необхідності з'ясування функціонального навантаження хронотопу в аналізованому творі, адже саме за допомогою хронотопного виміру розгортаються події в сюжеті, описуються персонажі, виявляється авторська думка.

Питання хронотопу досліджували М. Бахтін, який першим визначив його особливості в історичному романі, Н. Бернадська, В. Бібік, А. Гуревич, О. Скаріна та інші. Так, наприклад, О. Скаріна, визначаючи функції хронотопу в розвиткові сюжету, наголошує на важливості категорії часу в хронотопному вимірі: „<...> час зображених у творі подій охоплює тривалий період, на різних етапах якого відбуваються певні зміни. Це дає можливість автору характеризувати події з погляду зору різних часових ракурсів, зіставляючи і порівнюючи різні часові шари <...>” [6, с. 154].

Метою статті є з'ясування функції хронотопних образів роману Ліни Костенко „Записки українського самашедшого”.

Політично-суспільні зміни, які відбуваються в соціумі, як українському, так і світовому, природно призводять до трансформацій у світобаченні, світосприйнятті, світорозумінні людей. Подібні метаморфози відбуваються також як у часових, так і в просторових категоріях, що призводить до рухливості й розширення їхніх характеристик.

М. Бахтін, аналізуючи хронотоп як літературознавчий термін, зазначав: „<...> У літературно-художньому хронотопі, має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому. Час (провідне начало) тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом <...>” [1, с. 235].

М. Бахтін наголошував на тому, що час є ґрунтовним поняттям хронотопу, адже характеризує минулий, сучасний і майбутній вимір людського буття, визначає його цінність [1, с. 235].

За визначенням Д. Лихачова, „<...> час – це об’єкт, суб’єкт і засіб зображення. Розуміння і відчуття руху й мінливості світу в різноманітних формах часу пронизує собою літературу <...>” [5, с. 233].

У романі „Записки українського самашедшого” категорія часу реалізується в трьох вимірах: минуле – сучасне – майбутнє. Такий вибір Ліни Костенко, на наш погляд, є цілком, свідомим, адже тривимірність часу в контексті роману реалізує поняття „зв’язок часів”, „історична пам’ять”, „спадкоємність поколінь”.

Подібна тривимірність властива і структурі простору твору, на яку вказує дослідниця О. Михайлова: „<...> Перше найменше коло представляє герой як окрема особистість. Друге коло, значно ширше за перше, уособлює героя як представника української спільноти, асоціюється з державою Україною та українцями як нацією. Третє найбільше коло робить його „громадянином світу”, причетним до всіх подій, що відбуваються на планеті Земля <...>” [6, с. 157].

В романі Ліни Костенко відлік часу розпочинається з моменту „зламу століть”, настання нового тисячоліття. Зображуючи сучасність, авторка звертається до хронотопу „перелому, кризи” – періоду президентства Л. Кучми, Помаранчевої революції. І це не випадково, адже, як відомо, саме в кризових ситуаціях проявляються справжні людські риси характеру. Головний персонаж – 35-річний програміст, який живе і працює в Києві на межі міленіуму. Так, на початку твору час (2000 – 2004 рр.) і простір (Україна, Київ) окреслені досить чітко, але далі вони розширюють свої межі внаслідок змін, які відбулися в житті головного героя.

У зображенні життєвого шляху головного персонажа категорія часу розвивається синхронно: від моменту знайомства з майбутньою дружиною, побудови сімейних відносин до краху особистих, соціально-політичних очікувань.

Переплетення різних часових вимірів відбувається шляхом встановлення різноманітних асоціативних та причинно-наслідкових зв’язків. Таким чином категорія часу набуває сюжетно-композиційного значення.

Далі послідовність оповіді все частіше порушується екскурсами в минуле, часовими стрибками, прискоренням розвитку подій тощо.

Часовий вимір минулого, як одного з вимірів хронотопу в романі, проектує події майбутнього. Подібні екскурси потрібні для того, щоб знову нагадати про важливість вибору, від якого залежить доля країни. Аналіз минулого дає читачеві змогу прогнозувати майбутнє: „<...> Між іншим, Юнг ще колись попереджав, що світ висить на тонкій ниточці людської психіки. І що надалі не війни, не катаклізми, не техногенні

катастрофи, а саме це перевантаження психіки... криє у собі найбільшу небезпеку для людства <...>” [4, с. 206].

На помилках минулого потрібно вчитися, а не повторювати їх знов і знов: „<...> Я сказав би інакше: Україна на бездоріжжі. Чи, може, це просто Страшна помста імперії – хотіли свою державу – маєте... Ось вам Троянський кінь, з нього повискакують усі ті парторги й комсорги, райкомівці й обкомівці, і директори військово-промислового комплексу <...>” [4, с. 130].

Отже, можна вести мову про те, що в такому разі хронотоп виконує функцію встановлення причиново-наслідкових зв'язків.

У хронотопному образі часу Ліна Костенко реалізує найгостріші й найболючіші проблеми української нації. Однією з них є статус української мови: „<...> У всіх мови як мови, інструмент спілкування, у нас це фактор відчуження. Глуха ворожість оточує нашу мову <...>” [4, с. 22]. На думку авторки, таке ставлення до рідної мови є результатом минулого, і стало вже своєрідною історичною спадковістю, життєвою закономірністю для сучасних і майбутніх українців: „<...> Але ж якщо мова – це Дім Буття, то чого ж ви мене виживаєте з мого власного дому? Це бандитизм. Це імперський вірус. <...> День у день, з року в рік, все життя одне й теж – становище мови, яка гине, література, яка занепадає, історія, яку не можна читати без брому <...>” [4, с. 66].

У романі відстоюється думка про те, що для певних історичних фактів або ж проблем час ніби зупинився, все залишилося статичним, нічого не змінилося: рабська психологія, відсутність національної свідомості, гідності, продажність влади: „<...> XXI ст. настало... ті ж самі бомжі порпаються у смітниках. Ті ж самі нардепи просторікують тією ж мовою, від якої хочеться на Канари <...>” [4, с. 49].

Хронотоп у романі Ліни Костенко виступає в подвійному розумінні: з одного боку це час історичний, а з іншого – час людського життя. Тому, якщо час історичний плине надзвичайно повільно, то календарний вимір часу не зупиняється, а знаходиться в закономірному природному русі. Саме він нагадує головному герою про швидкоплинність життя, у вирі якого осучаснена особливостями глобально-інформаційного суспільства людина зраджує власним пріоритетам, нехтує принципами, втрачає себе: „<...> Дні котяться, як на роликах. „Январ – май, а там і літо”. <...> Три місяці наче вітром здуло. Незчувся, як уже весна <...>” [4, с. 336].

Констатаційно-орієнтовна функція хронотопу в романі Ліни Костенко розкривається в констатації того, що ілюзорні сподівання на краще майбутнє зазвичай розлітаються на дрібні уламки на зіткненні „зв'язків часів”: „<...> То ось яка вона, нова ера! Ми думали, XX століття страшне. XXI буде набагато страшніше. Вже навіть не війни, не міжнародні конфлікти, не гарячі точки, – а глобальне протистояння непримиренних світів...” [4, с. 182].

Крім того, хронотоп виконує тут і прогностичну функцію, коли авторка представляє свій твір як реальну характеристику минулого, сучасного і найближчого майбутнього особи – нації – людства: якщо проблема, то глобальна, якщо питання, то глобальне, якщо катастрофа, то глобальна „<...> глобальне потепління, глобальне обледеніння <...>” [4, с. 259]. Це крайнощі, до яких доведено наше суспільство і все людство, адже настав час усвідомити всім мешканцям планети: будь-яка глобальна трагедія навіть у найвіддаленішому кутку планети обов’язково призведе до фатальних наслідків для всіх інших. Проблему світової інтеграції Ліна Костенко окреслює цитатою: „<...> Духовний канібалізм. <...> Це не тільки у нас, це всесвітній дурдом <...>” [4, с. 66].

При вивченні просторових образів слід відзначити їх різноманітність і оригінальність. Просторові образи необмежені: країни, місця, судові зали, аеропорти, міста, квартира, робота тощо.

Авторка стирає будь-які просторові межі, вийшовши далеко за кордони України. В романі відображені реальні події не лише на території нашої батьківщини (Львів, Бровари, Київ, Мелітополь), а й Америки, Європи, Єгипту тощо. Крім того, Ліна Костенко виходить навіть за межі планети Земля, коли мова йде про продаж територій на інших планетах. У романі локально-національний хронотоп замінюється на відкритий урбаністичний, натуралістичний і навпаки. Постійне чергування просторових вимірів динамізує розвиток сюжетних подій.

Програміст-інтелектуал веде власний щоденник або „Записки”, де занотовує всі події (наприклад, цинічне вбивство польською поліцією українця Сергія Кудрі), про які дізнається з новин. У такий спосіб він намагається контролювати власні емоції у корумпованому режимі Кучми. Крім того, головний герой фіксує в своїх записках гостру проблематику сучасного йому суспільства.

Категорія часу реалізує поняття „спадкоємності поколінь”, що виражається в монологах чи діалогах головного героя: „Нації ще нема, є недолугий етнос. Гетьмани його – запроданці, письменники – пристосуванці, культура неповноцінна, психологія рабська, національної гідності нуль” [4, с. 26]. Тим самим, головний герой суб’єктивно виражає песимістичні настрої авторки й одночасно позбавляє українську націю надії на зміни в історичному часовимірі.

Зазначимо, що Ліна Костенко розширює межі творчого задуму за допомогою контрастів, доводячи іронію до сарказму життя: „<...> У Каліфорнії горять ліси. На південну Африку випав сніг” [4, с. 341]. „<...> XXI вік – <...> кам’яний вік: У темряві сільських вулиць розгулялись криміногенні елементи <...> У Вінницькій області пологи приймали при свічках <...>” [4, с. 15].

„<...> Але вже як почалася нова ера, то вона таки почалася... То у міланському аеропорту ...два літаки наскочили один на одного. То у Швейцарії дві катастрофи поспіль... У Криму з полігона випустили ракету і збили над Чорним морем літак, що летів з Ізраїлю до

Новосибірська...” [4, с. 183], „<...> 59-ту річницю перемоги над фашизмом відзначили грандіозним салютом – в степах України вибухнув склад боєприпасів <...>” [4, с. 340].

Внутрішній простір головного персонажа ускладнюється антиділічним хронотопом, який підкреслює самотність і дисгармонію особи в суспільстві. Мікрокосмос і макрокосмос людського виміру однаково позбавляють програміста спокою, він ніде не знаходить для себе гармонійного існування. Зображуючи долю однієї особи, авторка розкриває трагедію суспільства – нації – людства. Внутрішній хронотоп характеризує душевний неспокій головного героя, адже він, шукаючи порятунку від жорстокої реальності, не знаходить спокою і на власній території (у своїй квартирі розлад у стосунках з дружиною, втрата взаєморозуміння). Просторовий образ квартири, з одного боку, закритий, а з іншого – відкритий, адже сюди просочуються трагедії, катастрофи, катаклізми із зовнішнього простору через засоби масової інформації.

Зовнішній хронотоп представлено образом України, про яку програміст говорить: „<...> Україна – це резервація для українців. Жоден українець не почуватися своїм у своїй державі” [4, с. 22]. Песимістичність настрою зберігається і у визначенні місця української держави серед інших:

„<...> Україна посідає перше місце у світі за смертністю чоловіків до 60 років <...>” [4, с. 31], тим піддає ніщивній критиці низький рівень життя українців. Сучасна людина позбавлена простору, в якому їй було б комфортно. І далі констатує, що коли України поневолена – існує, а коли вільна – то вже не спроможна бути [4, с. 296]. Отже, просторовий образ України констатує, характеризує, визначає суспільну ситуацію в романі.

Що ж до внутрішнього хронотопу, то постійний дискомфорт призводить до перевтомленості головного персонажа, інформаційна перенасиченість викликає в нього бажання втекти, сховатися від усього й усіх: „<...> Я не хвилююся. Я тільки хочу на Канари <...>” [4, с. 30]. Хронотоп недосяжного відпочинку стає наскрізним у романі. Постійні напруженість і замкненість простору породжує у програміста бажання самогубства: „<...> Може, вибратися на якусь вишку і звідти стрибнути? <...>” [4, с. 99]. Безвихідність чується у його словах: „<...> Мені здається, я теж пливу по Мертвому морю. І тонути не тону, і пливти немає сил <...>” [4, с. 162]. Дещо змінюється у нього настрої, коли йому вдається на короткий проміжок часу втекти на дачу Борьчиної матері, дружини покійного „нового українця”, чи коли він бере участь у Помаранчевій революції.

Варто зазначити, що внутрішній хронотоп розвивається в складі зовнішнього, закритий і відкритий хронотопи взаємопроникають, взаємозамінюються. Така тенденція властива багатьом українським історичним романам ХХІ ст., адже завдяки цьому автори можуть охопити неосяжні часові та просторові обрії.

Визначаючи перспективи подальших розвідок у цьому напрямку, планується дослідити типи хронотопу (закритий, відкритий), розглянути складний хронотоп в українських історичних романах ХХІ ст. як спосіб вираження авторської індивідуальності. Будуть охарактеризовані функції художнього простору (констатаційно-вказівна, репродуктивна, характеристична, суспільно-визначальна, гедоністична).

Отже, категорії часу і простору є стрижневими в художній організації роману Ліни Костенко „Записки українського самашедшого”. Різні часові виміри, перетинаючись, утворюють складну систему координат часу і простору, що й характеризує хронотоп історичного роману. Часова фіксація невід’ємна від просторової. Час ніби переходить у простір, і в своєму злитті вони створюють своєрідний фундамент подальшої події, і сприяють, таким чином, розвитку сюжету. Хронотопні образи реалізують у романі функції історично-пізнавальну, характеристичну, причинно-наслідкову. Розрізнені події в Україні та світі в різні часи поєднуються завдяки хронотопу і досягається зображувальна конкретизація в контексті понять „зв’язок часів”, „історична пам’ять”, „спадкоємність поколінь”.

Список використаної літератури

- 1. Бахтин М. М.** Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
- 2. Бізділь Ю. М.** Філософія комунікацій постмодернізму в „Записках українського самашедшого” Ліни Костенко / Ю. М. Бізділь // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия „Филология. Социальные коммуникации”. – Том 2 (63). – 2011. – № 4. – Часть 1. – С. 22 – 31.
- 3. Галич О. А.** „Записки українського самашедшого” Ліни Костенко як імітація документального твору / О. А. Галич // Вісник ЛНУ ім. Т. Г. Шевченка. – 2011. – № 19 (230). – С. 156 – 163.
- 4. Костенко Л.** Записки українського самашедшого [Текст] / Ліна Костенко. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. – 416 с.
- 5. Лихачев Д. С.** Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – Л., 1971. – 238 с.
- 6.** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Stling/2011_5_1/154_159.pdf.

Крижановська Н. В. Функції хронотопних образів у романі Ліни Костенко „Записки українського самашедшого”

У статті здійснено спробу виявити і обґрунтувати функції хронотопних образів у романі Ліни Костенко „Записки українського самашедшого”. Вивчено зв’язки просторово-часових координат у романі, з’ясовується функціональне навантаження хронотопу.

Ключові слова: хронотоп, часові і просторові образи, інтертекстуальність, зв’язок часів, історична пам’ять, спадкоємність поколінь.

Крыжановская Н. В. Функции хронотопных образов в романе Лины Костенко „Записки украинского самашедшего”

В статье делается попытка выявить и обосновать функции хронотопных образов в романе Лины Костенко „Записки украинского самашедшего”. Изучено связи пространственно-временных координат в романе, устанавливается функциональное предназначение хронотопных измерений.

Ключевые слова: хронотоп, временные и пространственные образы, интертекстуальность, связь времен, историческая память, преемственность поколений.

Kryzhanovska N. V. Functions of the chronotope images in Lina Kostenko's novel „Zapysky Ukrain's'koho Samashedshoho” („Notes of the Ukrainian Lunatic”)

The article is an attempt to reveal and ground the functions of the chronotope images in Lina Kostenko's novel „Zapysky Ukrain's'koho Samashedshoho”. Space and time coordinates are studied, functional load of the chronotope images is considered.

Key words: chronotope, time and space images, intertextuality, time connection, historical memory, heritage of the generations.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

УДК 821.161.2-2.09

О. А. Лапко

**ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО КОНФЛІКТУ
В ДРАМАТУРГІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ
ФОЛЬКЛОРНОЇ БАЛАДИ „ОЙ НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ”
(НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС К. ТОПОЛІ, В. АЛЕКСАНДРОВА,
М. СТАРИЦЬКОГО)**

Поява наукових розвідок С. Ковпик [1], Т. Вірченко [2], О. Семак [3] та ін. засвідчує увагу сучасного літературознавства до поетики драми, зокрема до структури художнього конфлікту, та спонукає до подальшого розгляду крізь конфліктологічну призму творів української драматургії другої половини ХІХ століття – одного з найбільш значущих етапів її розвитку, періоду оновлення вітчизняної театральної традиції, пов'язаного зі становленням професійного театру. Дослідження художнього конфлікту – обов'язкового елементу п'єси, „який

знаходиться в тісних взаєминах з образним, сюжетним, проблемно-тематичним та ідейним рівнями твору” [2, с. 53], – сприятиме поглибленому розумінню новацій у творчості українських драматургів окресленого періоду. Об’єктом аналізу обрано драматургічні обробки фольклорної балади „Ой не ходи, Грицю”, оскільки розгляд п’єс-інтерпретацій одного й того самого сюжету, на нашу думку, може найбільшою мірою увиразнити специфіку модифікації художнього конфлікту.

П’єси К. Тополі „Чари” (1837), В. Александрова „Не ходи, Грицю, на вечорниці” (1873) та М. Старицького „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” (1887), споріднені за своєю фольклорною першоосною, пропонують оригінальні версії відомого сюжету, на яких позначився той чи інший етап розвитку української драматургії. Надзвичайна популярність балади „Ой не ходи, Грицю” зумовила велику кількість її літературних обробок, створених письменниками XIX – XX ст. М. Дах, авторка розвідки про літературне життя цієї народної пісні, розглядає дві моделі її літературно-художньої рецепції [4]: сюжет твору постає як трансформація чи розширення й деталізація фабули пісні (романтична балада „Чарівниця” Л. Боровиковського, повість „В неділю рано зілля копала...” О. Кобилянської та ін.) або мотив зради і помсти осмислюється в контексті легендарної біографії особи, якій приписується її авторство, тобто відбувається „олітературення народної балади про отруєння Гриця та легенди про Марусю Чурай у їх симбіозі” [4, с. 11] (повість О. Шаховського „Маруся, Малороссийская Сафо”, драма Г. Бораковського „Маруся Чурай, українська піснетворка”, драматична поема Л. Забашти „Дівчина з легенди”, роман у віршах Л. Костенко „Маруся Чурай” та ін.). П’єси К. Тополі, В. Александрова і М. Старицького вкладаються у рамки першої моделі: драматурги вибудовують колізії творів, відштовхуючись лише від сюжету балади (зрада коханого і помста дівчини), події не мають чітко вираженої історико-географічної локалізації. Хоча М. Старицький називає джерелом п’єси не тільки баладу, а й народний переказ, легендарну біографію Марусі Чурай у його творі оприявнюють лише ім’я героїні (Маруся Шурай) та згадки про те, що вона складає пісні. З міркувань цензури драматург частково використав фабулу п’єси В. Александрова „Не ходи, Грицю, на вечорниці”, проте внесені ним зміни мають концептуальний характер, що дозволяє вважати драму М. Старицького оригінальним твором. Щоправда, ця думка утвердилась не відразу, і письменникові навіть довелося спростовувати звинувачення у плагіаті [5, с. 28].

Автори найбільш ґрунтовних розвідок про творчість М. Старицького (В. Коломієць [6], М. Комишанченко [7], З. Мороз [8], Л. Сокирко [9]) розглядають драму „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, на нашу думку, дещо однобічно, акцентуючи передусім соціальний аспект драматичного конфлікту. Щодо п’єс К. Тополі й

В. Александрова – драматургів „другого порядку” – літературознавці обмежуються принагідними зауваженнями. М. Дах досліджує твір М. Старицького у порівнянні з іншими п’єсами, написаними на основі сюжету тієї самої народної пісні, однак не ставить за мету включити таке зіставлення в контекст розвитку української драматургії XIX ст. Отже, мета нашої роботи полягає у спробі порівняльного аналізу драматургічних обробок фольклорної балади „Ой не ходи, Грицю”, створених К. Тополею, В. Александровим і М. Старицьким, що дозволить виявити особливості художнього конфлікту, який розглядатиметься передусім як „спосіб мотиваційного й причинно-наслідкового пояснення подієвого ланцюга через протиставні відношення між носіями протилежних ідей” [2, с. 19].

П’єса К. Тополі „Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских” характеризується фрагментарністю, на що вказує сама назва. Окремі епізоди, із яких складається твір, утворюють дві подієві лінії, однаково значущі у структурі сюжету. Перша, зміст якої становить історія взаємин центральних персонажів, Галі й Гриця, є лірико-драматичною. Конфлікт, покладений в її основу, моделюється, як і в народній баладі, ситуацією любовного „трикутника” і зводиться до причиново-наслідкової послідовності „зрада – помста”. Розробляючи психологічну мотивацію вчинку Галі, К. Тополя не відступає від фольклорного першоджерела: наважившись отруїти зрадливого коханого, дівчина здійснює свідомий акт помсти. Проте динаміка внутрішнього стану центрального персонажа не підпорядкована якійсь стрижневій ідеї. В одному епізоді автор вмотивовує поведінку Гриця, який „нікого не може вірно любити” [10, с. 194], прагненням відплатити жіноцтву за сердечні муки („...не раз ці очі будуть кровавими слізьми плакати од нашого брата!.. і я їм!..” [10, с. 194]). Логічно припустити натяк на ймовірно пережиту любовну драму. В іншій сцені Гриць демонструє тотальне розчарування в житті („...а вже щось докучило на сім світі, далєбі, що нічого немає в йому доладного!” [10, с. 238]). Але вирішальним, швидше за все, стає вплив матері, яка грає на почуттях сина, бажаючи мати за невістку не Галю, а „смирненьку” Христю. Отже, автор лише накреслює кілька варіантів психологічної інтерпретації образу центрального персонажа, однак не реалізує повною мірою жодного з них.

Паралельно драматичному любовному „трикутнику” розгортаються комічно-фантастичні пригоди п’яного в’їта, кульмінацією яких є політ на шабаш відьом. Цій сюжетній лінії властива ще більша дискретність, мозаїчність. Основна функція епізодів, які вона об’єднує, полягає у репрезентації етнографічного матеріалу (танці, співи, ігри молоді, жартівливі пісні, якими розважається старше покоління, повір’я про відьом, переказувані селянами та втілені у картині шабашу), що привносить видовищність і комічність. Конфліктом другого плану, який лише накреслено в комічно-фантастичних сценах, але не розроблено

повною мірою, є своєрідне протистояння між чоловічою спільнотою та жіноцтвом, що найвиразніше виявляється у жартівливому пісенному змаганні й у розповідях селян про відьом. Обидва події ряди – і лірико-драматичний, і комічно-фантастичний – розгортаються незалежно, смисловий зв'язок між ними практично відсутній. Отже, не можна не погодитися з думкою С. Ковпик, яка констатує відсутність у п'єсі К. Тополі „стійкої і суворо підпорядкованої системи конфліктів” [1, с. 330].

В. Александров у „драматичній оперетці” „Не ходи, Грицю, на вечорниці” (1873) відсуває на другий план традиційний для літературної обробки балади любовний „трикутник”. Галя Віцківна, суперниця головної героїні Олени Думівни, навіть не належить до числа дійових осіб, про неї лише згадують персонажі твору. Натомість по-справжньому драматичне протистояння розгортається між Оленою та закоханими в неї Грицем, Кіндратом й Ігнатом, причому дії останнього і є рушієм конфлікту у цьому „чотирикутнику”.

Потворний горбань Ігнат, прагнучи завоювати прихильність дівчини, вправно маніпулює свідомістю інших. Персонажі п'єси постають слухняними маріонетками, що несвідомо втілюють підступні задуми Ігната: він позбувається одного з суперників, намовляючи скоїти злочин – підпалити хату Олени; розпускає чутки і тим самим розпалює ревності Грицька, для яких насправді немає причин, Олену ж змушує повірити у зраду коханого; нарешті, радить Грицькові приховати справжні почуття до дівчини і тим самим провокує її використати приворотне зілля, замість якого дає отруту. Ігнат наділений своєрідним „усезнанням”. І Гриць, і Олена, і Кіндрат довірливо розповідають йому про свої почуття, але самі перебувають у полоні ілюзій, підтримуваних Ігнатом. Любовний „трикутник” існує швидше в уяві дівчини, оскільки Гриць, попри ревності, не зрікається свого кохання („А я здавна любивъ Олену и тилько через те, що досадно мини було на неї за Киндрата, такъ я на неї сердився” [11, с. 45]), то лише для його батька бажаний шлюб сина з Галею („...отъ ему худобы хочеться въ придане набраты. Особливо теперь, якъ Олена писля пожежи зъубожила” [11, с. 45]). У цілому гармонійні взаємини закоханих руйнуються внаслідок зовнішнього втручання, дій Ігната, який моделює в уяві персонажів ситуацію зради. Таким чином, у п'єсі В. Александрова конфлікт стає багатовимірним, основне зіткнення відбувається не в межах любовного „трикутника”, про який йдеться у фольклорній баладі, воно зумовлене не зрадою Грицька, а прагненням Ігната позбутися суперника у коханні. Вносячи розлад у взаємини парубка й дівчини, цей персонаж виступає ініціатором драматичного протистояння, а разом із тим, змодельовавши конфлікт закоханих, вмотивований уявною зрадою, виконує функцію медіатора-злотворця.

Створюючи драму „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” (1887), М. Старицький запозичує з п'єси В. Александрова мелодраматичний

образ підступного інтригана, який прагне розлучити закоханих, маніпулюючи свідомістю персонажів, мотив божевілья героїні у фіналі твору, а також сюжетотворчий принцип „нашарування” любовних „трикутників”, що існують в реальності або тільки в уяві персонажів. Хоча й у п’єсі діє персонаж, за своєю сюжетною функцією дуже схожий на Ігната з твору В. Александрова, М. Старицький створює не драму інтриг, а драму характерів. Обоє, і Гриць, і Маруся, є натурами однаково гордими і в чомусь егоїстичними. Для обох приниження гірше, ніж смерть (Маруся: „Тільки й дати посміятися над собою, то краще мені живій у сиру землю лягти!” [12, с. 430]; Грицько: „Не на такого напала! Надо мною не погордує, не потішить пихи! Хто мені раз наступив на ногу – другий раз не підставляю...” [12, с. 442]). Дівчина не хоче розуміти, що стиль її спілкування з іншими дає Грицькові привід сумніватися у глибині її почуття, а відтак спричинює муки ревнощів. Варто згадати хоча б її відповідь на зауваження Грицевої сестри Дарини: „Себто мені для вашого спокою у черниці пошитись, чи що? ...Так ні з ким би то й слова не промовити? Я не така!” [12, с. 429]. Марусі, не схильній до компромісів там, де йдеться про її індивідуальність, навіть не спадає на думку, що Гриць виявиться не здатним зрозуміти її вдачу та досягнути глибини її почуття („Ні, сестрице, Грицько мене зна: коли я полюбила кого, то до смерті не викину з серця... а то, що я весела, жартівлива, то така моя вдача” [12, с. 429]). Згадані якості створюють психологічні передумови конфлікту, що може розгорітися від найменшої іскри. Отже, на драматичне напруження, яке вже існує у взаєминах закоханих, лише нашаровується дія зовнішньої сили – прагнення Хоми розлучити Марусю й Грицька, що й спричинює центральне протистояння у п’єсі.

Хома, персонаж М. Старицького, впливає на хід подій по-іншому, ніж його прототип у п’єсі В. Александрова, веде більш складну й тонку гру. Якщо Ігнат повністю контролює поведінку персонажів, без його втручання не обходиться жоден їх крок, то дії Хоми стають лише необхідним імпульсом, а далі свою справу роблять розбурхані пристрасті Марусі й Гриця. У драмі М. Старицького трагічний розлад взаємин закоханих великою мірою спричинює своєрідна „герметичність” їх свідомості стосовно одне одного. Засліплення уявною образою робить персонажів не здатними чинити опір спробам інших маніпулювати ними. Плітки, якими Хома оточує закоханих, змушують їх інтерпретувати вчинки одне одного крізь призму ображеної гордості й ревнощів. Відтак у їх діалогах виникає психологічний підтекст, який вказує на те, що витворена уявою модель поведінки іншого заважає досягнути справжній стан речей. Не здатні опанувати власні емоції, Маруся й Гриць утягують у вир своїх ревнощів інших персонажів, що створює нові любовні „трикутники”, провокує нові ревнощі (Гриць виказує симпатію до Галини, Маруся відповідає йому увагою до Потапа і при цьому егоїстично забуває про те, що обіцяла закоханій в нього Дарині обминати

парубка, а отже змушує страждати подругу). Своїм втручанням у їх стосунки Хома тільки дає поштовх новим виткам протистояння. Любовні „трикутники” вже не лише уявні, але й „удавані”, герої драми самі „розігрують” ситуацію зради, у реальності якої кожного з них прагне переконати Хома. Таким чином, конфлікт п’єси набуває кумулятивного характеру.

М. Старицький ускладнює зображений психологічний конфлікт соціальними аспектами. Вони присутні й у п’єсі В. Александрова (однією з перешкод до шлюбу центральних персонажів стає зубожіння Олени після пожежі, яка знищила усе майно), однак у драмі „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” набагато виразніші. Уже в переліку дійових осіб М. Старицький акцентує їх соціальний статус: Грицько – „з козаків-підпанків”, Галина – „з багатой сім’ї дівчина” [12, с. 422]. Заможність останньої постійно протиставляється зубожінню Марусі після пограбування, ймовірно, організованого, а то й здійсненого Хоמוю. Завойовуючи довір’я інших, він підкріплює свій вплив „золотом” (своїм коштом будує хату для Марусі та її матері, обіцяє озолотити Степаниду, яка має реалізувати частину плану Хоми – звести наклеп на Марусю та привернути увагу Гриця до іншої дівчини). Характер Хоми дослідники творчості М. Старицького прагнули пов’язати з відображенням соціальних процесів, що відбувались в українському селі другої половини XIX ст. [7; 8]. Однак виклик, який він кидає світу („Невже розум і гроші не можуть поборотись з красою?!” [12, с. 428]), слід розглядати в контексті психологічної передісторії персонажа (переживання власної потворності, жорстоке ставлення рідних, озлоблення, відчуженість, ізоляваність від інших). У такому прочитанні артикульована Хоמוю мотивація власних дій є нічим іншим як бажанням самоствердитись. Отже, й інтерпретувати цей образ, на наш погляд, необхідно не стільки в соціальній, скільки в морально-етичній, психологічній площині.

І у В. Александрова, і в М. Старицького драматичний конфлікт моделюється за схожою схемою, в основі якої подвійна функція однієї з центральних дійових осіб (Ігнат у творі В. Александрова, Хома у п’єсі М. Старицького), що виступає ініціатором зіткнення і водночас медіатором-злотворцем, прихованим під маскою доброзичливого посередника, який прагне примирити закоханих. Якщо у п’єсі В. Александрова імпульсами до подальшого розгортання подій стають виключно інтриги цього персонажа, то у драмі М. Старицького рушійною силою конфлікту є не лише підступи Хоми, але й суперечності у взаєминах Марусі й Гриця, зумовлені їх індивідуальними характерами.

Виявлені особливості художнього конфлікту у п’єсах-обробках сюжету фольклорної балади „Ой не ходи, Грицю” (ускладнення структури конфлікту, набуття ним ознак багатовимірності й кумулятивності, а також модифікація образу медіатора) свідчать про посилення тенденцій, помічених С. Ковпик у вітчизняній драматургії

середини XIX ст. [1, с. 392 – 294]. Перспективи подальшої розробки досліджуваної проблеми полягають, на наш погляд, у розгляді крізь конфліктологічну призму не лише оригінальних п'єс українських драматургів другої половини XIX ст., але й створених ними переробок та інсценізацій.

Список використаної літератури

1. Ковпик С. Основні складові поетики української драматургії першої половини XIX століття : [монографія] / Світлана Ковпик. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. – 424 с. **2. Вірченко Т.** Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років : дискурс, еволюція, типологія : [монографія] / Тетяна Вірченко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. – 336 с. **3. Семак О.** Драматургія української діаспори першої половини XX століття: система конфліктів і характерів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Семак Оксана Іванівна. – Івано-Франківськ, 2009. – 20 с. **4. Дах М.** Літературне життя народної балади „Ой не ходи, Грицю...”: проблема олітературення сюжету і жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.07 „Фольклористика” / Дах Марта Іванівна. – Л., 2001. – 19 с. **5. Александрова Г.** Порівняння як аргумент / Галина Александрова // Дивослово. – 2005. – № 2. – С. 27 – 31. **6. Коломієць В.** Добра і правди син : Михайло Старицький – драматург / Володимир Коломієць. – К. : ПБП „Фотовідеосервіс”, 1993. – 64 с. **7. Комишанченко М.** Михайло Старицький / М. П. Комишанченко. – К. : Дніпро, 1968. – 112 с. **8. Мороз З. М. П.** Старицький // Мороз З. На позиціях народності : у 2 т. / З. П. Мороз. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1971. – С. 213 – 236. **9. Сокирко Л. М. П.** Старицький : критико-біографічний нарис / Л. Г. Сокирко. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – 172 с. **10. Тополя К.** Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских / Кирило Тополя // Українська драматургія першої половини XIX ст. : маловідомі п'єси / [вступна ст., підготовка текстів і прим. В. Шубравського]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. – С. 175 – 265. **11. Александровъ В.** Не ходы Грыцю на вечерныци : драматычна оперетка / Вл. Александровъ. – [2-е вид., доповнене і виправлене]. – Полтава : Типографія Полтавського Губернського Правління, 1884. – 61 с. **12. Старицький М.** Твори : в 6 т. / Михайло Старицький. – К. : Дніпро, 1989 – 1990. – Т. 2 : Драматичні твори. – К. : Дніпро, 1989. – 575 с.

Лапко О. А. Особливості художнього конфлікту в драматургічних інтерпретаціях фольклорної балади „Ой не ходи, Грицю” (на матеріалі п’єс К. Тополи, В. Александрова, М. Старицького)

У статті подано порівняльний аналіз п’єс, створених на основі сюжету фольклорної балади „Ой не ходи, Грицю” (п’єс К. Тополи „Чари”, В. Александрова „Не ходи, Грицю, на вечорниці” та драми М. Старицького „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”). Авторка робить спробу виявити особливості структури художнього конфлікту в досліджуваних творах та окреслити функції персонажа-медіатора.

Ключові слова: художній конфлікт, персонаж-медіатор, драматургія.

Лапко Е. А. Особенности художественного конфликта в драматургических интерпретациях фольклорной баллады „Ой не ходи, Грицю” (на материале пьес К. Тополи, В. Александрова, М. Старицкого)

В статье осуществлен сравнительный анализ пьес, созданных на основе сюжета фольклорной баллады „Ой не ходи, Грицю” (пьес К. Тополи „Чары”, В. Александрова „Не ходи, Грицю, на вечорниці” и драмы М. Старицкого „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”). Автор предпринимает попытку выявить особенности структуры художественного конфликта в исследуемых произведениях и описать функции персонажа-медіатора.

Ключевые слова: художественный конфликт, персонаж-медіатор, драматургія.

Lapko O. A. The peculiarities of artistic conflict in dramaturgical interpretations of folk ballad „Oh, don't you go, Hryts... ” (on the material of plays by K. Topolya, V. Aleksandrov, M. Starytsky)

In the article comparative analysis of plays, created on basis folk ballad „Oh, don't you go, Hryts... ” (K. Topolya's play „Wizardry”, V. Aleksandrov's play „Don't you go, Hryts...” and M. Starytsky's dram „Oh, don't you go, Hryts... ”), is made. The author makes an attempt to reveal the peculiarities of artistic conflict structure in this literary works and describe the function of character-mediator.

Key words: artistic conflict, character-mediator, drama.

Стаття надійшла до редакції 04.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

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

УДК 821.161.2 : 82 – 92

О. В. Усманова

МАЙСТЕРНІСТЬ Р. ФЕДОРІВА – ПУБЛІЦИСТА

Сьогодні простежується стала традиція участі в державних та громадських діяльностях письменників, які віддано служать народним ідеям та цілям, підтверджуючи свою позицію художнім словом та власними діями. Не був винятком і Р. Федорів. Наукову цікавість викликають його публіцистичні матеріали, опубліковані в періодичних виданнях та на шпальтах власних збірок.

Публіцистичний доробок Р. Федоріва не став історичним фактом минулого. Він залишається актуальним і до сьогодні. Специфіка окремих жанрів публіцистичного надбання автора стала об'єктом уваги Ф. Зубанича, Б. Залізняка, В. Качкана, В. Панченка, М. Слабошпицького та інших. Однак єдину системну методологію щодо аналізу публіцистики Р. Федоріва в сучасному літературознавстві окреслити важко.

Метою нашої розвідки є окреслення кола ідейних шукань Р. Федоріва, дослідження жанрових доміант журналістських праць, системний аналіз жанрового розмаїття його публіцистичної спадщини.

Публіцистичний доробок Р. Федоріва – це різні за змістом і жанровою системою тексти, представлені у збірках „Таємниця подвигу” (1961), „Арканове поле” (1967), „Колиска з яворового дерева” (1970), „Яре зерно” (1974), „Плуг у борозні” (1979), „Танець Чугайстра” (1984), „Скрипка, що грає тисячу літ” (1991), а також праці на шпальтах періодичних видань.

У публіцистичній діяльності Р. Федоріва виразно простежуються два періоди: перший – 1958 – 1967 роки – кореспондентська діяльність у регіональних та республіканських газетах „Вільне життя”, „Прикарпатська правда”, „Комсомольський прапор”, „Молодь України”, „Радянська Україна”, другий – 1968 – 2001 роки – редакторська та журналістська робота в журналі „Жовтень” (з 1990 року „Дзвін”).

Центральним жанром публіцистики автора у 50 – 60-х роках ХХ ст. дослідники визначають нарис. Саме він, на думку І. Михайлина, вдало розкриває образ цікавої особистості, точно розповідає про звичаї та побут не лише окремого регіону, а й цілої країни [1].

На шпальтах періодичних видань письменник представив нариси, схожі на оповідання, і їх різновиди – портретний, проблемний та подорожній. В основі портретного нарису – людина, її життєдіяльність.

„Патетичний автор” зосереджувався на портретах звичайних людей, які творили свою епоху. „У той час журналістика дала мені можливість зустрічатися з тисячами людей. В мене величезний архів – двісті, може, триста папок, усе це – колишні журналістські записи, нотатники, пов’язані з конкретними людьми. Десятки, сотні доль. Багато я використав у своїх нарисах...” [2, с. 121 – 122]. Цінними з пізнавального боку є портретні нариси письменника про „героїв доби”: активістку післявоєнної відбудови на Галичині Марію Закович („Реквієм”), трудівницю-комсомолку Ольгу Василівну Коцко („Дума про Ольгу”), мужнього воїна Олексія („У нього тиха вдача”) та ін. Р. Федорів прагнув осмислити сенс життя простої і водночас неординарної людини. Особливу вагу мали його суб’єктивні спостереження, ґрунтовані на фактах особистого спілкування з героями.

Мистецтво Р. Федоріва-публіциста виявляється в умінні аналізувати, узагальнювати факти та підводити до висновків. Широке використання фактів, їх підбір, узагальнення, а також відображення крізь призму масштабних суспільних проблем є невід’ємною частиною наукового пізнання у публіцистиці митця.

Питання факту у системі його поглядів на майстерність публіциста посідає важливе місце. Саме факти надають публіцистиці Р. Федоріва максимум достовірності, правдивості.

Художньою майстерністю, правдою фактів привертають увагу нарисові портретні форми, ототоженні з жанром есе, або нариси-есе Р. Федоріва про письменників І. Франка („Колиска першого кохання”), М. Черемшину („Квіти Верховини”), І. Вільде („Дерево Ірини Вільде”). Природним також є звернення Р. Федоріва до творчості своїх сучасників: Ф. Зубанича, Р. Іваничука, М. Івасюка, С. Пушика, М. Рильського та інших.

Ґрунтовний аналіз нарису „Квіти з дубової полуміні” про класика народного гончарства Павлину Цвілик містить монографія В. Качкана [3]. Дослідник висвітлив сумлінну підготовку автора: довелося підняти гори літератури, докопатися до „секретів” великих гончарів, ходити городищами, розритими горбами, знаходити уламки кахлів, показувати ці дорогі реліквії спеціалістам, порівнювати, вивчати. Нарисовець показав народження художниці, її зростання до високого й відповідального звання – Народний Майстер, у чиїх руках оживала глина, дихали й танцювали у пелюстковому танку квіти. П. Цвілик визнавала: „Я з глини вийшла... не я її, а вона мене формувала. Глина – мій хліб і моє слово. Без неї гончар німий як риба. Так мої тато казали” [4, с. 241].

Автор вдався до документальної точності розмов із героїнею з метою відтворення оригінальності мислення художниці, її блискучої вмілості, буйної фантазії, роздумів про мистецтво.

Жанрові риси портретного нарису збагачено роздумами автора над тим, чому сім'я кераміків не піддалася на спокуси моди, не „робила” вжиткові речі, а творила красу.

Проблемний нарис у автора торкався складних людських відносин, з'ясування суті політичних процесів. Предметом зображення була певна проблемна ситуація, дослідником якої був сам публіцист. Нація зі славною історією і невизначеним сьогоденням поставала у проблемних картинах „Сивий вітер” „Член обкому”. Нелегке буття українського народу, занепад духовності, втрата історичної пам'яті – болючі для автора проблеми, причини яких намагався виявити, передбачав подальший розвиток і пропонував шляхи розв'язання.

Особливо приваблював Р. Федоріва подорожній нарис, у якому головним джерелом інформації були власні враження під час редакційних відряджень, особисті споглядання і роздуми. Подорожні картини письменника – це змістовно-аналітичні твори про країни, села, міста, їхніх жителів. У збірці „Яре зерно” автор знайомить із будівельниками промислових підприємств та електростанцій зі Львова, майстрами народної творчості гуцульського краю, колгоспниками з Волині і вчителями із Закарпаття. Своїми творами він передав неповторну чарівність старого Кременця, Гуцульщини, Косова та ін.

Оригінальність художнього трактування побаченого і відчутого у публіцистичній формі характерна для подорожніх картин Р. Федоріва, вирізняється особливим умінням коментувати нові, раніше невідомі явища. І все ж переобтяженість ідеологічною позитивністю завжди на першому місці, а фантазія – на другому. Автор чітко окреслював певну однолінійність, подавав її відкрито, дотримуючись канонів відомої безконфліктності, „рожевої” тональності в моделюванні „сходження” до вершин духовності.

Герої картин Р. Федоріва наділені ознаками народного психокolorиту. Автор зображував складові їхніх звершень через насиченість розповіді ментальною інформацією, суб'єктивно-авторською оцінністю.

Саме в картинній формі Р. Федорів найповніше виявив авторську індивідуальність. Збірки картин „Арканове коло”, „Плуг у борозні”, „Яре зерно” – це інтертекстуальна єдність художнього (творча уява про світ) та публіцистичного (документальне освоєння дійсності). „Найперше, що поставило його картини в ряд із найкращими зразками сучасної української публіцистики, – це висока напруга думки, проблемність, правдиве відтворення дійсності” [3, с. 129].

Тяжіння до асоціативності та узагальнень, часом до філософської масштабності, хоча і часто з дозованим підходом до суспільних бід, амальгама елементів художньої образності, інтуїтивність в осягненні явищ та процесів, уміння осмислювати враження й факти – все це основні аспекти картини як специфічного жанру публіцистики, яким володів митець.

Про журналістську працю у періодичних виданнях Р. Федорів згадує: „Робота в газеті для молодого письменника з одного боку дає йому можливість упізнавати життя, з другого впливає на нього своїм характером, способом думання, стилем, мовою” [5, с. 3].

Призначення Р. Федоріва головним редактором журналу „Жовтень” позначилося на його публіцистичній діяльності. Це зумовлено і періодичністю виходу часопису (один раз на місяць, на відміну від газети – шість разів упродовж тижня), і роботою над художніми творами.

Редакторська та письменницька діяльність зумовили у другому періоді розширення жанрового і тематичного діапазону: до нарисів додалися есе, статті, рецензії, памфлети. Повернення до читачів творів письменників, які раніше були викреслені з історії української літератури, злочини часів сталінізму та брежнєвського застою, актуальні проблеми української культури – основні теми різних за жанрами публіцистичних творів Р. Федоріва цього часу.

Помітний слід в історії журналістики залишила есеїстика автора, що балансує на помежів’ї художньої та публіцистичної творчості. Авторська побудова есеїв, їх асоціативна форма розповіді допомогли Р. Федоріву відобразити власне бачення історії становлення України, яка пережила найжахливіші травми, висловити думки і враження щодо громадянської позиції та творчої спадщини відомих особистостей.

Для прикладу представимо збірку „Скрипка, що грає тисячу літ”, яка репрезентує „есе про народних і професійних мистців, письменників, колекціонерів, археологів, про стародавні наші города, розповіді про карпатську природу, про людей, які її стережуть і примножують, мандрівки по Шевченківських місцях” [6, с. 31], – коментував автор.

До книжки були включені есе, що друкувались упродовж багатьох років у різних газетах та журналах, „які свого часу найбільше зазнавали нападок надто пильних сторожів від літератури...” [7, с. 5]. Твори становлять естетичну цілісність – 25 текстів, об’єднаних задумом автора передати хвилюючу сповідь про замилювання історією, народним мистецтвом, прагненням прищепити читачам любов до них. Їхня хронотопна послідовність передає плинність настрою, душевні переживання, розвиток внутрішнього конфлікту.

У своїх есе письменник звертався до історико-краєзнавчих тем („Кременецька ворожба”), літературно-мистецьких („Художник із Крилоса”, „Квіти з дубової полуміні”, „Остання мандрівка поета”), філософських питань („Колиска першого кохання”, „Магія старого пергамену”, „Птаха, що обпікає долоні”). Публіцист не змінює ні імен, ні прізвищ, не вигадує того, чого не існувало. Він лише відтінює, загострює, художньо концентрує побачене й вивчене, злегка іронізує. Кожен образ виписано чітко й колоритно, що свідчить про широкі можливості художньо-публіцистичних барв письма, якими володів Р. Федорів.

Слушно вказує М. Слабошпицький про те, що „емоційне сприйняття факту, наголошення на його соціальній значущості,

намагання проектувати загальноісторичний процес на долю конкретної людини – все це було в публіцистичних і есеїстичних виступах Р. Федоріва у пресі” [2, с. 122].

Памфлетна спадщина Р. Федоріва небагаточисленна, однак вона засвідчила, що її автор все ж таки залишався в рамках пануючої ідеології. Із восьми творів цього жанру п'ять („Містер президент”, „Замах на булаву”, „Пограймося у „жмурки”, „На прощу до Піночета”, „А бубон – дір'явий...”) датовано 1975 роком.

В. Качкан „пролив світло” на передумови написання цих памфлетів. У 1975 р. Р. Федорів „у складі делегації УРСР брав участь у роботі Генеральної Асамблеї ООН” [3, с. 130]. За три місяці, проведені на заокеанській землі (адже просто так за кордон, на форум такої поважної організації, не брали), довелося „відпрацьовувати” „гострими матеріалами”, опублікованими на сторінках газети „Вільна Україна” та журналу „Жовтень” під рубрикою „Пост імені Ярослава Галана” [3, с. 130]. Це були памфлети, у яких автор розкривав „мерзенну суть українських буржуазних націоналістів” [3, с. 130]. Насправді це були вияви „контрпропаганди”. Письменник із притаманними для цього жанру іронією і сарказмом зневажливо відображав українські організації за океаном. У кожному творі – той чи інший момент їх історії.

Зійшовшись у полемічному двобої з відомим діячем націоналістичних кіл паном Рахманним („Пограймося у „жмурки”), публіцист намагався переконати, що „український буржуазний націоналізм як ідеологія схожий на стару дуплаву грушу – всихає на пні”, „...стоїть він, націоналізм, як шибениця, безплідний і безперспективний” [8, с. 102], а „сучасна Україна – прекрасна. Які там чудові села й міста! Яка чудова молодь! Яка висока культура!” [8, с. 104].

Публіцистика Р. Федоріва відображала знакові події у тодішньому літературному та громадсько-політичному житті.

Керуючись нав'язаними уподобаннями й враженнями, Р. Федорів у памфлеті „А бубон – дір'явий...” викривав досліджувані події „Першого Усесвітнього конгресу вільних українців”, що відбувся 1967 р. в Нью-Йорку, і Другого (СКВУ-2) – в Торонто.

В обох творах відверто зневажливо змальовано постаті Миколи Плав'юка, Ярослава Стецька, Миколи Лівницького, Йосипа Сліпого.

„Неунікні ідеологеми часу” змушували Р. Федоріва-публіциста і головного редактора журналу „Жовтень” до такої позиції: „Я йшов на компроміси... Ну, наприклад. Ростислав Братунь завів рубрику „Пост імені Ярослава Галана”. Я його в цьому підтримав. А що зробили? За тим „Постом...” ми могли публікувати у журналі справжню літературу” [9, с. 9 – 10].

За спогадами Р. Іваничука, Р. Федорів у ці часи „був порядний чоловік...”, „Валерія Шевчука друкував, коли його не друкували”, „...був обережний дуже, але йшов на те” [10].

Публіцистика Р. Федоріва – це сукупність оцінок і переконань, світобачення митця, яке відзначалося бурхливістю тогочасних подій, у яких було задіяно творчий потенціал суспільства. І в цій ситуації, характерній для комуністичної доби, побував чи не кожен письменник, тому „... у процесі газетярської кабали доводилося писати про ланкових, „роздутих” ударників комуністичної праці...” [6, с. 31].

Р. Федорів сам висловився широко та критично щодо слабких сторін власних творів того часу: „Чи маю битися кулаками в груди й каятися? Очевидно. Бо якщо ти хотів працювати на царині українського слова, засвічуючи бодай найменший світильник у темі тогочасного життя, аби люди у темі мали орієнтир, вірили, що десь попереду є світло, і темному тунелю колись таки буде кінець, то хоч не хоч, а таки вдавався до компромісів” [6, с. 31].

Не міг оминати публіцист і редактор Р. Федорів такого жанру як рецензія, тобто оцінювання наукового чи художнього твору. Рецензія, „з одного боку, ... близька до публіцистики, тобто рецензент користується її методами – документальною точністю, аналізом суспільних явищ, безпосереднім зверненням до читача, прямим висловленням авторської думки щодо того чи іншого твору; а, з іншого, „підвладна” критиці як видові літературної творчості, що аналізує своїми засобами сучасний мистецький процес” [11, с. 124].

Довідково-енциклопедичним виданням присвячені рецензії „Скарбниця мови народу” (1979), „Музична культура Галичини” (1997), „Енциклопедія Покуття” (1999).

Думки з приводу художніх видань колег по перу критик висловлював у матеріалах, що публікувалися під рубрикою „Огляди, рецензії, відгуки”. У творах „Чи підкований Білий кінь?” (рецензія на книгу „Балада про вершника на білому коні” М. Івасюка), „Дорога на Чорногорі” („Чорногора” Б. Загорулька), „Небо і пекло Мілени Рудницької” („Мілена Рудницька. Статті, листи, документи”). Р. Федорів роздумував над змістом і формою прочитаних видань, дав їм оцінку в контексті літературно-художнього процесу доби. У них він виявив не лише майстерність літературного аналізу і оцінки творів („... ця книжка – це не тільки... своєрідний пам’ятник, а й також підручник життя і громадської діяльності для сучасного українського жіноцтва” [12, с. 146]), а й уміння точно схарактеризувати і „... наш скрутний час, коли процес національного Відродження ледве-ледве сльозиться” [12, с. 144], і події минулого: „Вересень, ні, не золотий, а кривавий вересень 1939 року захмарив погідне небо життя” [12, с. 144].

Низка книг та періодичних видань, що вийшли друком у 1997 – 1998 рр., схвально були сприйняті рецензентом. Р. Федорів високо оцінив перший том книги „Депортації”, присвяченої історії українсько-польських взаємин у 1939-1945 рр. („Біль старих ран”). Участь галичан у визвольній боротьбі проти більшовизму яскраво відображено у нарисах, спогадах учасників підпілля, вояків УПА, що

їх пропонує видання „Воля і доля” („Велика книга кривд”). Проаналізувавши цифри жертв героїчної боротьби УПА із фашистсько-більшовицькими окупантами в Галицькому районі Івано-Франківщини, він констатував: „Підбрехачі комуністичного режиму до цього часу твердять, що нібито УПА не проводила бойових операцій проти німецьких окупантів” [13, с. 152].

Публіцист, якому „... самому було цікаво поринати у потік народного життя, де перебували історія, легенди, краса землі, зачаровані мистецтвом люди, археологічні черепки з кіммерійськими магічними знаками” [14, с. 3], намагається „достукатись до людських сердець”, щоб прилучити суспільство до добра та істини. Бо кому, як не Р.Федоріву, відомо, що допоки людина сприймає навколишній світ серцем, вона спроможна здолати важкі життєві випробування.

Майже кожна публіцистична праця – це прочитування митцем реальних суспільних процесів, їх наукове обґрунтування, пошук шляхів вирішення злободенних питань. Ставши відомим письменником-прозаїком, Р. Федорів не залишав публіцистику, постійно був у її вирі, висловлював власне бачення на події та людей.

Список використаної літератури

- 1. Михайлин І.** Основи журналістики : [підручник] / І. Михайлин. – вид. 2-ге, доп. і поліпш. – Харків : ХІФТ, 2000. – 283 с.
- 2. Слабошпицький М.** При чеснім хлібі / М. Слабошпицький. – Літературні профілі : Літературно-критичні нариси. – К. : Радянська школа, 1984. – С. 116 – 139.
- 3. Качкан В.** Роман Федорів : Літературно-критичний нарис / В. Качкан. – К. : Радянський письменник, 1983. – 150 с.
- 4. Федорів Р.** Плуг у борозні : Повісті про людей / Р. Федорів. – Л. : Каменяр, 1979. – 302 с.
- 5. Зубанич Ф.** Увіходжу в арканове коло / Ф. Зубанич // Молодь України. – 1977. – 30 червня. – С. 3 – 4.
- 6. Федорів Р.** Ворожба творчості / Р. Федорів // Федорів Р. Лисиці брешуть на щити. Роман та повісті. – Л. : Червона калина, 1997. – С. 5 – 35.
- 7. Федорів Р.** Скрипка, що грає тисячу літ. Історичні повісті, есе / Р. Федорів. – Л. : Червона Калина, 1991. – 392 с.
- 8. Федорів Р.** Пограймося у „жмурки” / Р. Федорів // Жовтень. – 1975. – № 4. – С. 102 – 108.
- 9. Залізник Б.** Роман Федорів : „Я припустився великої помилки, що не зробив собі іміджу...” / Б. Залізник // Україна. – 1995. – № 5-6. – С. 9 – 11.
- 10. Іваничук Р.** „Література – це храм!” : Розмова з Романом Іваничуком до його 80-річчя [Електронний ресурс] / Р. Іваничук. – Режим доступу : <http://www.litakcent.com/.../roman-ivanichuk-literatura-ce-hram.htm> 1. – Заголовок з екрану.
- 11. Здоровега В. Й.** Теорія і практика радянської журналістики (Основи майстерності. Проблеми жанрів) : [навч. посібн.] / В. Й. Здоровега. – Л. : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 328 с.
- 12. Федорів Р.** Небо і пекло Мілени Рудницької / Р. Федорів // Дзвін. – 2000. – № 4. – С. 144 – 146.
- 13. Федорів Р.** Велика книга кривд /

Р. Федорів // Дзвін. – 1998. – № 5-6. – С. 152 – 153. **14. Федорів Р.** Містерії з інших світів / Р. Федорів // Дзвін. – 2001. – № 4. – С. 2 – 34.

Усманова О. В. Майстерність Р. Федоріва-публіциста

У статті досліджується публіцистична спадщина Р. Федоріва. Характеризується його майстерність на ниві журналістики. Об'єктом дослідження став системний аналіз публіцистичних жанрів, у яких представляв себе автор. Визначаються особливості нарису, есе, памфлету та рецензії, які були опубліковані в періодичних виданнях та на шпальтах власних збірок письменника. У статті розглядаються періоди публіцистики Р. Федоріва, простежується специфіка кожного з них. Вивчається розширення жанрового й тематичного діапазону автора.

Ключові слова: публіцистика, жанр, журналістика, нарис, есе, памфлет, рецензія.

Усманова Е. В. Мастерство Р. Федорова-публициста

В статье исследуется публицистическое наследие Р. Федорива. Характеризуется его мастерство на поле журналистики. Объектом исследования стал системный анализ публицистических жанров, в которых представлял себя автор. Определяются особенности очерка, эссе, памфлета и рецензии, которые были опубликованы в периодических изданиях и на страницах собственных сборников писателя. В статье рассматриваются периоды публицистики Р. Федорива, прослеживается специфика каждого из них. Изучается расширение жанрового и тематического диапазона автора.

Ключевые слова: публицистика, жанр, журналистика, очерк, эссе, памфлет, рецензия.

Usmanova O. V. The Art of R. Fedoriv-publicist

The article examines the publicistic heritage of R. Fedoriv. It is characterized by his art in the field of journalism. The object of the research is the system analysis of publicistic genres, in which the author represented himself. They are determined by the peculiarities of the sketches, essays, pamphlets and reviews, which were published in periodicals and on the pages of their own collections of the writer. The article has been analyzed the periods of R. Fedoriv's publicistics and the specific features in all of them. The expansion of the genre and thematic range of the author has been examined.

Key words: publicistics, genre, journalism, sketch, essays, pamphlet, book review.

Стаття надійшла до редакції 17.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

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

Рецензії

УДК 82.0 – 32.09

Г. В. Самойленко

НОВОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА ЗНАМИТОГО ЛЕКСИКОГРАФА В. И. ДАЛЯ

(Рецензия на монографию: Юган Н. Л. В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в. – Луганск : Изд-во ГУ „ЛНУ имени Тараса Шевченко”, 2011. – 400 с.)

Обложка монографического исследования Н. Л. Юган „В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в.», на которой запечатлён установленный в Луганске памятник великому народолюбцу В. И. Далю, по духу и настроению соотносится с авторским текстом. Учёный стремится определить влияние новаций писателя на его творческую эволюцию, современную прозу и драматургию, а также на русскую литературу в целом. Работа переосмысливает роль и место далевских произведений в историко-литературном процессе 1830 – 1860-х гг.

Книга Н. Л. Юган посвящена изучению творчества В. И. Даля в литературном контексте середины XIX в. Для исследования взят значительный литературный и литературоведческий материал, применены разнообразные приёмы анализа. Полученные результаты отличаются научной новизной.

В книге чётко обоснована методология исследования, очерчен круг работ по поэтике текста, сравнительно-историческому и текстологическому его изучению. Полученные знания по теории литературы и вспомогательным дисциплинам Н. Л. Юган применила при анализе конкретного литературного и фольклорного материала.

В монографии впервые использован комплексный подход к анализу творчества В. И. Даля. Автором исследуются особенности восприятия далевских произведений критиками и литературоведами XIX – начала XXI вв. Ею рассматривается идейно-художественная специфика текстов писателя в литературном контексте, анализируются связи с другими произведениями, близкими по тематике, проблематике, идейному и композиционному своеобразию, жанрово-стилевой специфике. Тема изучается в таких аспектах: история личных и творческих контактов, эволюция критических оценок сопоставляемых писателей, параллели с произведениями современников. В монографии значительно уточнены роль и место текстов, циклов, сборников

В. И. Даля в развитии определённого литературного направления, жанра, стиливого приёма.

Н. Л. Юган существенно дополняет представления о взаимоотношениях В. И. Даля и А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Н. М. Языкова, О. М. Сомова, В. Ф. Одоевского, А. Н. Островского, П. И. Мельникова-Печерского, семьи Аксаковых, братьев Киреевских, Г. Ф. Квитки-Основьяненко и др. Кроме того, в работе анализируются не отмечавшиеся ранее параллели между произведениями В. И. Даля и А. Ф. Вельтмана, А. Ф. Писемского, Н. В. Успенского, Марко Вовчка. В работе впервые рассмотрено воздействие отдельных новаций В. И. Даля на последующую русскую литературу – сказки И. С. Шмелёва, Саши Чёрного, А. М. Ремизова, А. Н. Толстого и др.

Прозаические жанры в далевском творчестве исследуются в их становлении, развитии, взаимосвязи. В монографии охарактеризована жанрово-стилевая специфика далевского творчества. Кроме того, в работе расширен существующий в научной литературе перечень фольклорных источников, к которым В. И. Даль обращался в литературных сказках, дан детальный анализ принципов и способов их обработки. В этом случае речь идёт о знаменитом фольклорном сборнике Кирши Данилова и паремииологическом материале, активно включаемом писателем в сказки. Н. Л. Юган рассмотрела творческую историю отдельных произведений, сборников, циклов, созданных автором в 1830 – 1860-х гг. Попутно в научный оборот были введены рукописные источники и архивные материалы.

Основная часть исследования посвящена анализу личных и творческих отношений В. И. Даля со своими современниками. Это позволяет увидеть место писателя в литературной жизни эпохи, отличить контактные влияния и типологические сближения в его литературном наследии в целом и в отдельных текстах. Далевское творчество соотносится и с шедеврами мировой литературы: „Бикей и Мауляна” – казахские Ромео и Джульетта, герои пьесы-сказки „Ночь на распутье” – персонажи шекспировской комедии „Сон в летнюю ночь”.

Интересными, на мой взгляд, являются те части работы, которые касаются темы „В. И. Даль и Н. В. Гоголь”. На с. 49 – 51 рассматриваются принципы обработки В. И. Далем и Н. В. Гоголем национальных фольклорных сюжетов в сказках Казака Луганского и „Вечерах на хуторе близ Диканьки”. Учёный приходит к выводу, что авторов сближают прекрасное знание фольклора, глубокое проникновение в его суть. Действительность в гоголевских „Вечерах...” опозитивирована, идеализирована. В. И. Даль идёт своим путём. Он хорошо знает фольклорный материал, постигает механизмы устного народного творчества и ненавязчиво, тонко „уточняет” интерпретацию народного сюжета на основе своего представления о народности: превозносит качества простого человека, но вместе с тем правдиво показывает и высмеивает присущие ему недостатки. На с. 161 – 163

рассматриваются взаимоотношения В. И. Даля и Н. В. Гоголя в 1840-х гг. При этом в научный оборот вводятся документы (письма) и анализируются произведения („Авторская исповедь” Н. В. Гоголя), которые ранее не привлекались при изучении данной темы. В результате уточняется отношение В. И. Даля к великому писателю и, наоборот, Н. В. Гоголя к своему современнику. На с. 256 – 258 при анализе гоголевских традиций в творчестве В. И. Даля Н. Л. Юган сопоставляет рассказ „Смотрины и рукобилье” и повесть из цикла „Миргород” Н. В. Гоголя „Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”. Сходство наблюдается в художественных средствах создания характеров (алогизмы, характеристика через окружающие героев лица и предметы), в причине конфликта – пустяке, не стоящем внимания, в гиперболизации противостояния, комическом показе взаимной вражды, в отсутствии примирения в финале, в выходе конфликта за границы сюжета.

В первой главе „Особенности сказочного творчества В. И. Даля” Н. Л. Юган рассмотрела принципы обработки Казаком Луганским фольклорных источников, пьесу „Ночь на распутье” в контексте русской и мировой литературы, а также далевские сказочные традиции в русской литературе. Во второй главе „Специфика реализма В. И. Даля 1830-х гг.” учёным проанализированы этнографизм далевских повестей и рассказов, оппозиция „провинция – столица” в повести писателя „Бедовик” и современных автору произведениях. В третьей главе „В. И. Даль между западниками и славянофилами” Н. Л. Юган рассмотрела место писателя в кругу литераторов и редакторов-издателей российской периодики 1840-х гг., процесс возникновения и развития славянофильских идей в далевском творчестве. В четвёртой главе в центре исследования учёного находится проблематика и жанрово-стилевая специфика повестей В. И. Даля 1840-х гг.

Особенно важным, на мой взгляд, являются параграфы монографии „Идейно-тематические особенности авторских циклов о народной жизни”, „Картины из русского быта” В. И. Даля в контексте русской и украинской литературы конца 1850 – начала 1860-х гг.”, где рассмотрено позднее творчество автора. Почему такой важной является именно эта часть работы? Здесь изложены результаты анализа того литературного материала из творческого наследия В. И. Даля, который в советское время давал право критикам и литературоведам считать писателя консервативным, монархичным и застойным, а произведения этого периода не включать в сборники избранного.

Н. Л. Юган убедительно доказывает, что особенностями далевских „картин” в цикле является их тематическое и жанровое богатство, широкая география и временная разомкнутость при изображении действительности, фольклоризм, бытовизм, этнографизм и в то же время ориентация на литературную традицию XVIII – XIX вв. Маленькие „повестушки” Казака Луганского охватывают многие явления

жизни русского общества своего времени, показывают положение различных социальных классов и сословий. Они, как кусочки мозаики, складываются в целостную картину действительности, пропущенную, конечно же, через призму мировоззрения и жизненного опыта писателя.

Проведённое в монографии сопоставление циклов из народной жизни конца 1850 – начала 1860-х гг. В. И. Даля, А. Ф. Писемского, Марко Вовчка и Н. В. Успенского приводит к выводу, что они отражают актуальные, злободневные проблемы современной писателям действительности. Во входящих в состав циклов произведениях проявляется индивидуальный авторский взгляд на русское общество. А. Ф. Писемский без излишней идеализации изображает крепостнические устои (в „Лешем”, „Питерщике”) и разложение сельской общины („Плотничья артіль”), цельные крестьянские натуры. Марко Вовчок показывает крепостную Русь, создаёт глубокие характеры крепостных крестьянок, которые способны на протест. У Н. В. Успенского в центре повествования находятся полунищие крестьяне, забитые безысходной жизнью, произволом власть имущих, чиновников и даже хозяев постоянных дворов. В. И. Даль видит патриархальную православную многонациональную Русь с определёнными бюрократическими и социальными проблемами. Стилиевые особенности далевских произведений в разной степени близки стилиевым чертам, присущим текстам других анализируемых авторов. Необходимо отметить близость жанра и стиля В. И. Даля и Н. В. Успенского („картинки”, объективированное повествование), тональности рассказа В. И. Даля и Марко Вовчка (лиризм, субъективизм), языка В. И. Даля и А. Ф. Писемского (воспроизведение народных говоров).

Н. Л. Юган удалось внести коррективы в существующие литературоведческие термины „этнографическая школа Даля”, „очерковая школа Даля” и подобные. Этому посвящён параграф „В. И. Даль и этнографическое направление в русской литературе середины XIX в.”. Проведённый анализ личных и творческих контактов в период 1840 – 1860-х гг. В. И. Даля и писателей, которых критики и литературоведы относят к его „школе”, позволяет понять, насколько оправданно в каждом случае причисление автора к „далевскому направлению” и как происходит процесс взаимодействия. Учёный обращается к таким „народным” писателям, как Д. В. Григорович, И. С. Тургенев, П. И. Мельников-Печерский, С. В. Максимов, А. А. Потехин, М. В. Авдеев. Личные контакты имели место у В. И. Даля с Д. В. Григоровичем, И. С. Тургеневым, П. И. Мельниковым, С. В. Максимовым, А. А. Потехин и М. В. Авдеев не были знакомы с В. И. Далем, но общались с близким писателю П. И. Мельниковым-Печерским.

Автор монографии на конкретных примерах доказывает, что влияние В. И. Даля на формирование этнографического направления в

русской литературе XIX в. было значительным и во многом уникальным. Достижения в области народознания, споры о путях развития России и обострившийся в связи с этим интерес к жизни демократических низов, связанный с поисками национальных корней, вызвали появление в литературе 40 – 50-х гг. повести и рассказа из народной жизни. Тенденции к перерождению физиологического очерка в жанры рассказа и повести довольно рано наметились в творчестве В. И. Даля, но особенно серьёзных результатов в этом направлении в 1840-е гг. достигли Д. В. Григорович и И. С. Тургенев. Уроки В. И. Даля, открывшего в П. И. Мельникове-Печерском писателя-беллетриста, определили весь характер его творческой индивидуальности. Традиции Казака Луганского проявляются у него как в последовательной ориентации на этнографию и фольклор, так и в способах изображения действительности, в самом подходе к русскому слову. С. В. Максимов создаёт в 1855 г., по сути, первую биографию В. И. Даля. Он высоко ценит его вклад в русскую литературу, этнографию и фольклористику, усваивает опыт. А. А. Потехин оказывается близок В. И. Далю в создании художественно-этнографических очерков и повестей из крестьянской жизни. В характерной для творчества Казака Луганского художественной форме А. А. Потехин „по славянофильским рецептам” создаёт положительные и отрицательные народные характеры, противопоставляет нравственные принципы простонародья и дворянства (не в пользу последних), а также стремится выявить причины нарушения законов патриархального уклада отдельными представителями русского крестьянства. Хотя М. В. Авдеев в своём творчестве достаточно поверхностно изображает реальную народную жизнь, его опыты романтической интерпретации фольклорных преданий отчасти оказываются близки отдельным произведениям цикла В. И. Даля „Картины из русского быта”.

Импонирует то, что Н. Л. Юган использовала в своей работе документы рукописных фондов России – незаконченные тексты, переписку. Так, на с. 71 – 72 дан сопоставительный анализ пьесы В. И. Даля „Ночь на распутье” и либретто В. Д. Комаровской к опере А. Д. Лядова по этому произведению, представляющее собой черновую рукопись, которая хранится в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинского Дома). Этот анализ позволяет постичь особенности вхождения пьесы В. И. Даля в пространство русской культуры. На с. 134 – 138 в науку введена оставшаяся в рукописи незавершённая поэма „Дьяковы горы” (черновой автограф хранится в РО ИРЛИ). Рассмотренное в фольклорном контексте рукописное произведение обогащает представления читателей о творчестве В. И. Даля и вносит дополнительные оттенки в образ Оренбургского края XIX в., создаваемый пером русских писателей и поэтов, живших или побывавших в данной местности.

Однако, данная монография не лишена и недочётов. На мой взгляд, необходимо выделить в отдельную главу или параграф проблему этнокультурной специфики художественных произведений В. И. Даля. С одной стороны, данный аспект литературоведческого анализа на сегодняшний день является актуальным, с другой – он определяет поэтику художественных текстов Казака Луганского (литературных сказок, пьесы, „этнографических” повестей, отдельных произведений „Картин из русского быта”).

Таким образом, тема рецензируемой монографии актуальна и нова, материал достаточно хорошо систематизирован и структурирован, приведённые примеры убедительны и интересны. Список источников оформлен в соответствии с государственными стандартами. Уверен, что монография Н. Л. Юган „В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в.” станет заметным вкладом в далевское литературоведение.

Список использованной литературы

1. Юган Н. Л. В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в. / Н. Л. Юган. – Луганск : Изд-во ГУ „ЛНУ им. Тараса Шевченко”, 2011. – 400 с.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

УДК 82.0 – 32.09

В. П. Хархун

УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ У ПСИХОПОЕТИКАЛЬНІЙ РЕЦЕПЦІЇ

(Рецензія на монографію: Михида С. П. Психопоетика українського модерну : Проблема реконструкції особистості письменника : [монографія] / Сергій Михида. – Кіровоград : Поліграф–Терція, 2012. – 362 с.)

Монографія Сергія Михиди – це літературознавча й психологічна студія, у якій обґрунтована концепція впливу психосвіту письменника на його творчий продукт. За основний об’єкт дослідження Сергій Михида вибирає добу українського модернізму, яка чомусь названа „модерном” – поняттям, яке позначає типологічно інший художній феномен.

Осмилення модернізму – одне з ключових завдань сучасного літературознавства. Припустимо стверджувати, що сучасне

літературознавство з його націленістю на реконструкцію канону, актуалізацією різних методологічних практик „почалося” з реінтерпретації українського модернізму. Для підтвердження цієї думки слід згадати монографії С. Павличко, Т. Гундорової, О. Забужко, Я. Поліщука, М. Моклиці, поява яких стала знаменними подіями в українському літературознавстві, стимулюючи його дискусійний пафос, інтелектуальну провокаційність та методологічний плюралізм. Знайти свою „нішу”, своє дослідницьке „місце” в цьому контексті дуже важко. Однак Сергій Михида претендує на це „місце”, актуалізуючи психопоетикальний підхід, у якому „злилися” як західні тенденції в осмисленні психосвіту митця, так і радянські студії з психології творчості.

Дослідник актуалізує практичну цінність праці, заявляючи, що його завдання – активізувати інтерес широкого кола читачів до української літератури, доби модернізму зокрема. Він стверджує, що „важливе місце в дослідженні належить розвінчанню міфів і стиранню позолоти на німбах, витворених упродовж десятиліть муміфікацій-руйнації історії української літератури” [1, с. 322].

С. Михида реконстрував психопортрети українських модерністів – Володимира Винниченка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського та Івана Франка. Він залучив широку й розмаїту джерельну базу: художні твори, щоденники, автобіографії, листи, спогади, що забезпечила стереоскопічну реконструкцію психоструктури письменника.

У першій частині монографії зроблено огляд ключових понять із психології творчості, які складають теоретико-літературознавчий інструментарій дослідження. Автор докладно висвітлює історіографію категорії „творча особистість”, розширює значення терміна „психопоетика” до „статусу однієї з галузей психологоспрямованого літературознавства” [1, с. 320]. Він обґрунтовує застосування поняття „мегатекст”, уточнюючи його значення: воно тлумачиться як джерело для інтерпретації всіх буттєвих і психофізіологічних характеристик митця, що формують притаманні йому вияви художності [1, с. 20]. Відзначаючи ґрунтовність теоретичного розділу монографії, зауважу, що відкритим лишається питання про те, який обсяг інформації можна вважати достатнім для адекватної реконструкції психопортрета письменника.

Важливо те, що реконструкція психопортретів митців здійснюється комплексно: психологічні вияви (темперамент, елементи свідомості, підсвідоме тощо) розглядаються у процесі складної взаємодії, скоригованої зовнішніми чинниками – життєвими обставинами, історико-культурним контекстом. Дослідник наголошує, що основу його методології складає психобіографічний метод у системному варіанті [1, с. 226], а до методологічного арсеналу залучено наукові здобутки „від діяльнісного принципу, сповідуваного О. Потебнею, Л. Виготським,

О. Леонтьєвим, С. Рубінштейном до психоаналітичних концепцій З. Фрейда, К. Г. Юнга, А. Адлера”, що дозволяє побачити „усе багатство психічних проявів, котрі, виходячи із першопочаткової установки про кореляцію, реалізуються у творчому акті”.

Для забезпечення більшої об’єктивності (хоча і за цих умов вона лишається відносною), Сергій Михида застосовує паралельно кілька психологічних методик, зокрема послуговується традиційною чотирикомпонентною й двофакторною моделлю особистості англійського вченого Г. Айзенка. Інколи це провокує появу визначень, які перебувають на межі евристичних відкриттів і псевдонаукових кваліфікацій, породжених еkleктичним поєднанням методологічних підходів. Потребують ретельної ревізії твердження про бітемпераментність Лесі Українки – „наявність у ній двох, за традиційними психологічними мірками – взаємовиключаючих темпераментів”, „слабкий (меланхолічний) тип ВНД переплітався у неї із сильним (холеричним), що було спричинено хворобою поетеси” [1, с. 284].

Безперечно, наукова позиція С. Михиди дискусійна, оскільки більшість тверджень має гіпотетичний характер, але дослідник послідовно й переконливо доводить ймовірність їхньої істинності. Треба віддати належне вченому за те, що його цікаві, інколи несподівані міркування (як-от про інфантильного сміливця Михайла Коцюбинського) представлені дуже коректно, позбавлені нав’язливої категоричності. Науковець добре усвідомлює, з яким делікатним матеріалом він працює, у які інтимні сфери митців вторгається. Автору монографії вдалося, торкаючись дуже делікатної матерії, якою є творча особистість, не збитися на „бульварщину”, уникнути спекуляції дражливими темами, які, здавалося б, логічно вписуються в канву дослідження (як, наприклад, взаємини Лесі Українки з Ольгою Кобилянською).

Оцінюючи структуру монографії відзначу, що особлива увага приділена харизматичному Володимирі Винниченку, йому відведено левину долю книги – другу й третю частини [1, с. 91 – 232]. Таку диспропорцію С. Михида мотивує тим, що Винниченкова психобіографія – ілюстративний матеріал для технології реконструкції психопортрету письменника. Однак у розділі про І. Франка [1, с. 246] вказує на те ж саме, зазначає, що митець і його психоструктура – надзвичайно цікавий об’єкт дослідження з багатьма науковими „сюжетами”. Очевидно, таке твердження можна застосувати до кожного з митців, які розглянуті в монографії. Рецепт психосвіту кожного з них могла б бути окремою монографією, окремим автономним дослідженням. „Зведення” усіх дослідників під один дослідницький „дах”, безумовно, надзвичайно амбіційний підхід, який, однак, передбачає недосяжність і нереалізованість дослідницьких завдань, спрощення й „зміщення” наукових сюжетів. Пріоритетність В. Винниченка в контексті дослідження можна пояснити довгорічним науковим зацікавленням

Сергія Михиди творчістю митця, якій він присвятив кандидатську дисертацію, свою першу монографію та низку статей.

Варто відзначити, що С. Михида виявляє блискуче знання життєвого й творчого шляху свого земляка, що забезпечує переконливість висновків, зокрема про вплив амбівалентної психоструктури Винниченка на його творчість. Психобіографічний екскурс у дитинство письменника увиразнив зумовленість його характеру – амбітність, демонстративність, парадоксальність. С. Михида дослідив також механізм його трансформації в художньому мисленні митця в такі риси, як новаторство, експериментаторство, драматургічність.

Цікавими видаються спостереження над способами оприявлення авторського „Я” у Винниченкових творах. Продуктивне зіставлення психотипів головних героїв із авторським (Андрій – герой оповідання „Краса і сила” як „виразник чоловічої природної сили, агресії” [1, с. 196], темпераментний Карпо із оповідання „Біля машини”, Михайлюк із „Записок Кирпатого Мефістофеля” – носій Винниченкових ідей). Науковець не обмежується аналізом змістового наповнення художніх образів, через психоаналітичну призму він висвітлює зміну гендерних пріоритетів у виборі головних героїв. Поява образу незвичайної жінки – „носія авторської психоструктури” тлумачиться як своєрідна спроба компенсації дитячо-юнацьких розчарувань Винниченка [1, с. 228].

Не заперечуючи цих тверджень, зауважу, що механізм вияву особливостей психоструктури письменника в художньому творі значно складніший, а спектр виявів набагато ширший.

Фокусування на творчості Винниченка спричинило диспропорцію: презентабельному ряду митців, таким як Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, присвячено одну, останню частину праці, яка за обсягом значно менша [1, с. 243 – 318). Філологічна інтуїція вченого дозволила безпомилково обрати з багатой літературної спадщини знакових українських письменників ті зразки, які збагачують розуміння творчої особистості, представляючи її в новому світлі, часто несподіваному вигляді. Вибір літературного матеріалу, що служить для увиразнення „творчої фізіономії” митця, свідчить про компетентність дослідника, у його поле зору потрапляють твори, що, зазвичай, знаходяться на маргінесах зацікавлень літературознавців (драматизована легенда „Орфееве чудо” Лесі Українки, „Impromptu phantasie” О. Кобилянської).

Дослідник демонструє майстерне застосування психолого-літературознавчого інструментарію, висвітлюючи один з аспектів творчої особистості, що відкриває нові грані феномену, дозволяє по-новому поглянути на хрестоматійні твори і сприяє „олюдненню” забронзовілих класиків.

Студія С. Михиди – ризикований і авантюрний філологічний експеримент, що стимулює до продовження наукових пошуків у цій

царині, до дискусії, яка б наблизила до відкриття секретів психології творчості.

Список використаної літератури

1. Михида С. П. Психопоетика українського модерну : Проблема реконструкції особистості письменника : [монографія] / Сергій Михида. – Кіровоград : Поліграф – Терція, 2012. – 362 с.

Стаття надійшла до редакції 17.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Хроніка наукового життя

УДК 82.0 – 32.09

Л. Г. Рева

ІНСТИТУТУ ФІЛОЛОГІЇ БЕРДЯНСЬКОГО ПЕДУНІВЕРСИТЕТУ – СЛАВНИЙ ЮВІЛЕЙ

Бердянськ – невеличке містечко Запорізької області, розташоване в Приазов'ї. Відоме як морський порт. І дуже відрадно, що в невеличкому південному регіоні України так високо піднялася гуманітарна школа.

Якщо говорити про демократизм та творчість у глобальних процесах в багатовимірному сучасному світі гуманітарних інституцій, то серед перших у цьому плані слід назвати Бердянський державний педуніверситет – вищий навчальний заклад, що веде свою історію від 1932 р. Утворений на базі чоловічої гімназії як Інститут соцвиховання. 1933 р. його було реорганізовано у Педагогічний інститут, при якому 1934 р. відкрився Учительський інститут. 1935 р. Педагогічний інститут припинив своє існування, функціонував лише Учительський інститут. 1939 р. Інституту присвоєно ім'я льотчиці Поліни Осипенко, яка народилася і виросла на Бердянщині.

20-ті – сер. 30-х рр. ХХ ст., коли, власне, утворився педуніверситет, пов'язані з часом відносного розквіту культурної автономії, національного будівництва в літературі, мистецтві, культурі, науці, видавничій діяльності. Український рух за самовизначення змусив радянську владу розпочати політику українізації, в якій питання культурного розвитку набрали особливої ваги. Найпотужніші сили українського культурного та духовного життя були зосереджені в галузі літератури. Те, що починалося як літературна дискусія про літературні форми, стилі, переросло в дискусію про долю нації.

1953 р. Інститут отримує статус Бердянського державного педінституту ім. П. Осипенко, а від 2002 – Бердянського державного педагогічного університету. На його базі 2007 засновано Інститут філології. Це – непростий час, коли незалежна Україна лише розвивалася, поглиблювала й по-новому осмислювала свою гуманітарну політику. Історично склалося, що найбільше „на горіхи” діставалося саме історико-філологічним дослідженням Українського центру, Сходу та Півдня. Подібна неприваблива картина була і в Росії, де ідеологічні настанови щодо обов'язкового висвітлення історичних і культурних зв'язків народів проходили крізь призму „благотворного впливу великої російської культури”. Зміст офіційного історіографічного нарративу

української історії було закладено в низці домінуючих концепцій щодо історії українського народу, зокрема, щодо „давньоруської народності” та „єдності походження східнослов’янських народів”, „визвольної боротьби українського народу” і „прагненні до возз’єднання”, „Великої Жовтневої соціалістичної революції”, „соціалістичної нації” тощо, які були зафіксовані в офіційній історіографії. Водночас, радянські стрижневі концепції історії та історичної пам’яті народів СРСР і „братніх” республік застосовувалися для обґрунтування російськоцентричного бачення минулого неросійських народів та виправданість їхнього об’єднання в межах єдиної унітарної держави, створення єдиної радянської спільності з суттєво уніфікованою національною ідентичністю. За допомогою різноманітних видань закладалося офіційне, тобто обов’язкове для суспільства бачення минулого українського народу, здійснювалася політика національного нівелювання, замовчувався вплив українських духовних, освітніх, культурних, громадсько-політичних традицій на російське суспільство.

Поза тим, у фундаментальних працях українських і російських істориків, літературознавців, культурологів як радянської доби, так і, особливо, впродовж останніх десятиліть, знайшли висвітлення епохальні міжкультурні явища, що відобразилися у долях багатьох українських і російських діячів, як-то: вплив культури українського бароко на російську культуру в другій половині XVII – XVIII ст.; роль Києво-Могилянської академії та її численних вихованців у розвитку російської державності, науки, освіти, культури, суспільно-політичного руху; рецепція українським і російським суспільством ідей Просвітництва та романтизму, національного відродження слов’янських народів; місце „всеслов’янства” та його східнослов’янських регіональних моделей – „росизму” та слов’янофільства в долях українських і російських діячів.

Найскладніше дісталось керівникові установи Інституту філології БДПУ – Вікторії Зарві, чия дослідницька праця спрямовувалася на українсько-російських культурних зв’язках, які у минулому завжди перебували „на вістрі” вкрай болючого для колишніх Російської імперії та СРСР національного питання. Показано, що висвітлення проблеми жорстко регламентувалося як загальною ідеологічною атмосферою, що визначала дослідницьку парадигму соціальних і гуманітарних досліджень, так і відкритими та прихованими політичними настановами. За таких умов, історико-філологічні дослідження зосереджувалися навколо відносно більш відкритих для висвітлення матеріалах історії визвольного, революційного рухів у Росії, співробітництва українців із російською демократичною інтелігенцією, творчих зв’язків між „прогресивними” письменниками, митцями, навколо політично нейтральної тематики – історії природознавства і техніки в портретах їх визначних представників.

У лютому 2009 року директор Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету Зарва Вікторія Анатоліївна відзначала свій ювілей. Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури, член спеціалізованої ради із захисту докторських дисертацій Д 26.001.39 Київського національного університету імені Тараса Шевченка, автор понад 130 наукових праць, серед яких 2 монографії („Творчість М. С. Лескова і Україна” (1990 р.) і „Дискурс Просвітництва в російській та українській прозі 60 – 80-х рр. XIX ст.” (2005 р.), 10 навчальних посібників, рекомендованих МОН України для студентів вищих навчальних закладів, 123 статей, надрукованих у фахових виданнях та енциклопедіях, Вікторія Зарва ґрунтовно вивчила на основі архівних матеріалів творчість М. Лескова в аспекті російсько-українських літературних зв'язків, у дослідження прози російських та українських письменників другої половини XIX століття крізь призму просвітницьких тенденцій, специфіки просвітницького роману виховання в російській та українській прозі 60 – 80-х років XIX століття.

Свій трудовий шлях Вікторія Анатоліївна розпочала у 1977 році після закінчення філологічного факультету Донецького державного університету як учитель російської мови та літератури середньої школи № 1 м. Бердянська. До Бердянського державного педагогічного інституту ім. П. Д. Осипенко прийшла працювати у 1978 році, де зробила блискучу кар'єру від асистента кафедри до директора структурного підрозділу університету.

Навчання в аспірантурі Інституту літератури України ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук під керівництвом член-кореспондента Академії наук України, доктора філологічних наук, професора Ніни Крутікової зумовило спектр наукових зацікавлень, напрям пошуків: упродовж багатьох років Вікторія Зарва плідно займається вивченням російсько-українських літературних зв'язків, зокрема дослідженням творчості М. Чернишевського, М. Лескова, Л. Толстого, Ф. Достоєвського, І. Тургенева, І. Гончарова, А. Чехова, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, І. Франка та інших.

Завдяки наполегливості, визнанню колег у науковому світі, вмінню приймати відповідальні рішення Вікторії Зарві вдалося підготувати пакет документів, переконати членів Вченої ради Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (директор – академік Микола Жулинський) у необхідності створення разом з ними на базі БДПУ Науково-дослідного інституту слов'янознавства та компаративістики. Після відкриття у квітні 2007 р. його очолила кандидат філологічних наук, доцент Елліна Циховська, нині – докторант Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

На кафедрі української та зарубіжної літератури, яку багато років очолює В. Зарва, працює польський науково-просвітницький центр, створений за підтримки міського українсько-польського товариства

„Відродження” (голова правління – кандидат філологічних наук, доцент Олексій Сухомлинов, у минулому – дипломник Вікторії Анатоліївни). Завдяки роботі цього центру студенти БДПУ мають можливість вдосконалювати знання з польської мови, літератури та культури в Літніх школах під час стажувань в університетах Любліна, Жешува, Кракова, Варшави, Ольштина (Польща), обирати теми наукових досліджень з українсько-польських літературних зв'язків.

Заслугою Вікторії Анатоліївни є значний відсоток викладачів, котрі успішно захистили кандидатські дисертації. Професорська ерудиція, лідерські якості, широкий науковий світогляд сприяють розвитку не одного покоління науковців, серед яких – викладачі Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету Ірина Співак, Галина Школа, Світлана Корнієнко, Ірина Шиманович, Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Ігор Корольов), прес-аташе Посольства України в Республіці Болгарія (Віталій Пейчев), докторанти Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Ольга Харлан, Елліна Циховська), Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова (Валентина Школа), Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди (Ольга Новик), Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Софія Філоненко). Тільки за останні два роки за її сприяння і підтримки 14 молодих науковців вступили до аспірантур вищих навчальних закладів Києва, Луцька, Тернополя, Запоріжжя, Бердянська. Широта поглядів В. Зарви, демократизм, уміння відстоювати власну позицію дають можливість професійно, науково й творчо зростати молодим талановитим співробітникам і студентам Інституту філології БДПУ, серед яких – кандидати філологічних наук Софія Філоненко, Ольга Новик, Юлія Мельнікова, Марина Богданова, старші викладачі кафедри Ганна Александрова, Роман Костромицький, аспіранти Марта Варикаша, Світлана Журавльова, Анастасія Топуз, Ганна Табакова, Вікторія Коркішко, Ольга Боговін, Катерина Комісаренко, Богдана Салюк, Інна Баранова, Ірина Школа, Наталія Герман та інші.

Завдяки дбайливому керівництву Вікторії Анатоліївни змінилися на краще не тільки долі багатьох людей, а й значно зріс статус Інституту філології БДПУ. З 2007 року функціонує аспірантура зі спеціальності 10.01.05 – „Порівняльне літературознавство”.

З ініціативи та активної участі в БДПУ з 1995 року видається міжвузівський збірник наукових статей „Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика і літературознавство”, який внесено до переліку наукових видань ВАК України (Бюлетень ВАКу. – 2000. – № 2. – С. 74). Багато років В. Зарва виконувала обов'язки заступника відповідального редактора, а з 2006 р. – відповідального редактора цього солідного видання. Паралельно з цим Вікторія Анатоліївна є

відповідальним редактором фахового міжвузівського збірника наукових статей „Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика і літературознавство” (Бюлетень ВАКУ. – 2008. – № 8. – С. 21), започаткованого разом із Запорізьким національним університетом.

До значних перемог, якими пишається весь колектив університету, можна також віднести випуски науково-теоретичного журналу Національної академії наук України „Слово і Час” (2008, № 2), повністю сформованого працями викладачів кафедри української та зарубіжної літератури, та Всеукраїнської газети для вчителів „Українська мова та література” (2008, № 22 – 24), де надруковано статті виключно викладачів Інституту філології БДПУ. Плідною та перспективною виявилась ця ідея В. Зарви, яку також втілюють учені інших вищих навчальних закладів України. Уперше в історії Бердянського державного педагогічного університету у квітні 2008 року саме в Інституті філології БДПУ В. Зарвою ініційовано проведення Міжнародної Інтернет-конференції „Українська література і загальнослов'янський контекст”, у роботі якої взяли участь понад 80 науковців з України, Польщі, Білорусі, Росії та інших країн.

Здається, що перерахованого достатньо було б для декількох біографій, проте талановитий викладач, професор Вікторія Зарва не зупиняється на досягнутому, працюючи над підвищенням власного професійного й наукового рівня. Своім багатим досвідом вона охоче ділиться з колегами і студентами. Її лекції не тільки дають ґрунтовні знання, а й відзначаються атмосферою наукового пошуку, дискусії, творчістю.

Невичерпна енергія душі, виняткова працьовитість, невтомність, цілеспрямованість, готовність реалізувати себе в житті, допомогти іншим, чуйність та інтуїція – головні риси неординарної особистості, вишуканої жінки Вікторії Анатоліївни Зарви, яка завжди у творчому пошуку. І не випадково її ідеалом є герої-праведники, які „пломеніють бажанням добра” (М. Гоголь) і сповідують релігію добрих справ, як і сама Вікторія Зарва.

Сподвижник гуманітарної науки, професор-філолог Вікторія Анатоліївна стояла біля витоків створення у 2007 році Інституту філології БДПУ, який вона і нині очолює, не лише знаний фахівець у галузі літературознавства, зокрема українських і російських зв'язків, а й організатор щорічних міжнародних конференцій, що проводяться на базі університету: „Гендерна влада: літературні та культурні стратегії” (2003 р.), „Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика і літературознавство” (2004, 2005 рр.), „Актуальні проблеми сучасної компаративістики” (2006 р.), „Масова література: від давнини до сучасності” (2007 р.), „Література для дітей і про дітей: історія, сучасність, перспективи” (2008 р.) та ін. Саме за таких заходів і нам пощастило долучитися до історії розвитку Інституту. Остання конференція, в якій ми з задоволенням взяли участь – „Поетика любові”,

де розглянули родовід жіночої лінії родини Реви, в якій йшлося про те, що Жінка – є началом всього сущого на Землі. Це – мірило духовних цінностей, вічне буття природи. Вона нерозривна з Космосом, часто ототожнюється з природою. Церкву іноді порівнюють з Нареченою – настільки світла є її сутність. В нашому дослідженні на матеріалах родинного архіву простежується жіноча лінія родини, – сімейний першопочаток, наша „Книга буття”. Причому не остання роль у долі людини – місце її життя, де повніше розкривається глибинна сутність, та безкрайня філософія, яку сповідував Г. Сковорода.

З давніх-давен Київ славився своїм людом, ментальність якого притаманна була саме киянам. Не так важливо інколи ставало те, звідки людина прибула до міста. Київ обов’язково шліфував, додавав свого, не порушуючи однак материнського, проте саме те, що поставало, і було унікальністю, іконографічністю обрисів великого міста. Тут панувала особлива атмосфера, яка поєднувала у собі культуру, благодійність, меценатство, купецтво та ремісництво. Як і кожен сьогоднішній мегаполіс, Київ уже в ХІХ ст. набув собі слави міста особливого у складі Російської імперії, вперто не забував за своє героїчне минуле, праковічну історію, і тим самим руйнував стереотипи столиць Росії – блискучого царського Петербурга та купецької Москви. Київ зумів зберегти своє обличчя перш за все своїми мешканцями, героями яких ставали інколи прості люди. Хочу зупинитися на долі та менталітетові своїх бабусі та матері, доля яких міцно пов’язана з нашим містом. Чому про це пишу? Тому що біографія – то є сама людина. Зараз багато хто із відомих людей ховають свою справжню біографію, пропонують надумане, фальшиве і видають за справжнє. І не останню роль у формуванні біографії відіграє осередок – місце, місто, яке й зробило, власне, саму біографію. Людина – місто – в нашому випадкові – це спочатку Харків, а потім – і найвизначальніше – Київ, якому судилося стати основним героєм життєвих подій нашого роду. Про це йшлося в нашому виступі на одній з останніх конференцій, в якій ми взяли участь.

Відзначаючи Ювілей, Вам, шановна п. Вікторіє, та керованому Вами закладу працьовитого колективу однодумців, бажаємо творчих дерзань, успіхів, наснаги у розвитку української та світової філології!

Рева Л. Г. Інституту філології Бердянського педуніверситету – славний ювілей

В статті проаналізовано діяльність Інституту філології на базі Бердянського державного педуніверситету, його славні здобутки на терені незалежної України. На тлі історії держави впродовж ХХ ст. показано передумови його створення. Значну увагу приділено засновникові Інституту п. В. Зарві, яка своєю невтомною працею сприяла виходу Інституту поза рамки усталених стереотипів, досягши європейського та світового виміру в дослідницьких студіях. Про це свідчать численні дослідження та конференції, які проводять Інститут та

плеяда його талановитих науковців. Концентрується увага на фактові, що Інститут працює в Приазов'ї, тобто – на порубіжжі двох ментальних площин – України та Росії. Саме цей непростий момент присутній в наукових дослідженнях В. Зарви, яка на прикладі творчості М. Лескова в аспекті українсько-російських літературних зв'язків внесла новий струмінь у дослідження творчості українських та російських письменників другої половини XIX ст.

Ключові слова: Інститут філології, літературознавство, дослідження, конференції.

Рева Л. Г. Інституту філології Бердянського педуніверситета – славний юбилей

В статті аналізується діяльність Інституту філології на базі Бердянського державного педуніверситета, його славі наробки на території незалежної України. На фоні історії держави на протязі XX в. показано передумки його виникнення. Значительне увагу уделено засновнику Інституту г-же. В. Зарві, котра своїм неуповним трудом спосібствовала виходу Інституту за рамки сложившихся стереотипов, достигнув европейского и мирового измерения в исследовательских студиях. Об этом свидетельствуют многие исследования и конференции, которые проводят Институт и плеяда его талантливых научных сотрудников. Концентрируется внимание на факте, что Институт работает в Приазовье, то есть – на порубежье двух ментальных плоскостей – Украины и России. Именно этот непростой момент присутствует в научных исследованиях В. Зарвы, которая на примере творчества Н. Лескова в аспекте украинско-росийских литературных связей внесла новый поток в исследования творчества украинских и российских писателей второй половины XIX в.

Ключевые слова: Інститут філології, літературознавство, дослідження, конференції.

Reva L. H. Glorious anniversary of the Institute of Phylology of Berdyansk states pedagogical University

In article are analyzed activity by Institute of Phylology into basis of Berdyansk states pedagogical University and his wonderfull researches into territory of independent Ukraine. In phone of the history of state during for XX century to show to send beforehand of his starting up. The most attention to allet by founder of Institute m. Zarva, which her indefatigable labour are contributed for outlet Institute into the line of common stereotypes and to reach of European and peace level into explore studies. About that to bear or give witness many investigations and conferences, which to lead through Institute and quantity of his talented scientific collaborators. Are concentrate attention into fact, which Institute worked in With an Azoph land, exactly into bord of second mental flats – Ukraine and Russia. Precisely this is complicated

moment are present in V. Zarva's scientific investigations, which on example Leskov's creative into aspect of Ukrainian and Russian literary joints to carry in new stream to scientific of creative by Ukrainian and Russian writers of second half of the XIX century.

Key words: Institute of Phylology, the science of literature, investigations, conferences.

Стаття надійшла до редакції 06.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Відомості про авторів

Бородінова Маргарита Веніамінівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету.

Веретейченко Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри літератури та іноземних мов Національного університету „Києво-Могилянська академія”.

Галич Валентина Миколаївна – доктор філологічних наук, професор кафедри журналістики та соціальних комунікацій ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Калина Наталія Юріївна – магістр філології, секретар Східного філіалу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Когут Оксана Володимирівна – кандидат філологічних наук, Національний університет водного господарства та природокористування (м. Рівне).

Коновалова Олена Іванівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Король Леся Павлівна – аспірант кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Крижановська Наталія Вікторівна – аспірант кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Лапко Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Обухова Ірина Євгеніївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Рева Лариса Григорівна – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України.

Романова Наталія Миколаївна – асистент кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Самойленко Григорій Васильович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Скиба Ольга Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Усманова Олена Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри видавничої справи та редагування Запорізького національного університету.

Хархун Валентина Петрівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Цалапова Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін Інституту педагогіки і психології ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шестопалова Тетяна Павлівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шульженко Світлана Євгенівна – викладач кафедри теорії та практики перекладу ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Юган Наталія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

№ 4 (264) лютий 2013

Частина III

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.18,95. Наклад 200 прим. Зам. № 126.

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.