ISSN 2227-2844

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 12 (271) ЧЕРВЕНЬ

2013

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

№ 12 (271) червень 2013

Частина ІІ

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

Збірник наукових праць внесено
до переліку наукових фахових виданьУкраїни
(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 № 9 від 24 квітня 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 філологічних наук, професор **Глуховцева К. Д.,**
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”:
кандидат філологічних наук, доцент **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, праве й ліве) — 3,8 см; верхній колонтитул — 1,25 см, нижній — 3,2 см. У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № ** (***), 2012.

Інформація про УДК розташовується у верхньому лівому кутку без відступів (шрифт нежирний). Ініціали і прізвище автора вказуються в лівому верхньому кутку (через рядок від УДК) з відступом 1,5 см (відступ першого рядка), шрифт жирний. Назва статті друкується через рядок великими літерами (шрифт жирний).

Зміст статті викладається за планом: постановка проблеми в загальному вигляді та її зв’язок з важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв’язання цієї проблеми та на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується ця стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з певним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження й перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Усі перелічені елементи повинні бути стилістично представлені в тексті, але графічно виділяти їх не треба.

Посилання на цитовані джерела подаються в квадратних дужках після цитати. Перша цифра — номер джерела в списку літератури, який додається до статті, друга — номер сторінки, наприклад: [1, с. 21] або [1, с. 21; 2, с. 13–14]. Бібліографія і при необхідності примітки подаються в кінці статті після слова “Список використаної літератури” або після слів “Література і примітки” (без двокрапки) у порядку цитування й оформляються відповідно до загальноприйнятих бібліографічних вимог. Бібліографічні джерела подаються підряд, без відокремлення абзацем; ім’я автора праці (або перше слово її назви) виділяється жирним шрифтом.

Статтю заключають 3 анотації обсягом 15 рядків (українською, російською) та 22 рядки (англійською) мовами із зазначенням прізвища, ім’я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів).

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

© ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2013

До 100-річчя від дня народження професора, завідувача кафедри української літератури, літературознавця, громадського діяча Івана Михайловича Білогуба (1913 – 1994)

Іван Михайлович Білогуб – завідувач кафедри української літератури Ворошиловградського державного педагогічного інституту з 1971 по 1990 рік. У цей час опублікував більше 200 наукових і науково-популярних студій, в тому числі видав монографії про І. Франка-письменника та про скульптора В. Федченка. Головним науково-дослідним інтересом стало літературне краєзнавство. Завдяки Іванові Михайловичу Білогубу на кафедрі української літератури було започатковано системне вивчення літературно-мистецьких надбань Луганщини, згодом продовжене його учнями. За роки своєї плідної роботи Іван Михайлович підготував багато учителів, які успішно працюють у навчальних закладах Луганщини та України.

ЗМІСТ

ВНЕСОК І. М. БІЛОГУБА В РОЗВИТОК ЛІТЕРАТУРНОГО КРАЄЗНАВСТВА ЛУГАНЩИНИ

1. **Таран Н. Є**. Передмова до неопублікованих матеріалів І. М. Білогуба..... 5
2. **Білогуб І. М.** Деякі питання народознавства на краєзнавчій карті Луганщини..... 6
3. **Бровко О. О.** Спогади І. Білогуба “Некролог” у контексті в’язничної й табірної літератури..... 15
4. **Неживий О. І.** Вірив у рідне слово. До сторіччя професора Івана Білогуба 21
5. **Савенко І. Л.** Особливості рецепції постаті І. М. Білогуба в мемуарній літературі..... 29
6. **Таран Н. Є.** Дослідник, педагог, людина (до 100-річчя від Дня народження І. М. Білогуба)..... 33
7. **Хом’як Т. В.** “Раз добром нагріте серце вік не прохолоне” (Іван Білогуб як особистість)..... 45

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА: НОВЕ ПРОЧИТАННЯ ТА СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

8. **Вісич О. А** Інтенціональний модус естетики нон-фініто Лесі Українки..... 50
9. **Двуличанська О. А.** Специфіка екзестенційної проблематики малої прози В. Яворівського 56
10. **Дмитренко В. І.** Луганський дискурс в поезії Ганни Гайворонської…..... 60
11. **Жовтані Р. Я.** Автор і перекладач: взаємодія творчих особистостей..... 68
12. **Ковпік С. І.** Поетика сапористичного в оповіданнях Г. Квітки-Основяненка..... 76
13. **Кочерга С. О.** Загадка метакоду драматичної поеми Лесі Українки “Адвокат Мартіан”..... 83
14. **Лугова Т. М.** Концепт словесності і проблема її періодизації в літературознавчій праці М. Грушевського..... 90
15. **Матвієнко Г. І.** Химерно-антропологічний характер “буттєвого сміття” у романі Ю. Винничука “Мальва Ланда”..... 98
16. **Мокренцов Д. С.** Роман О. Досвітнього “Хто”: нові “поводирі” соціалістичного раю..... 104
17. **Негодяєва С. А.** Інтерпретаційна модель сучасника в новелістиці Дмитра Боярчука: аксіологічний підхід..... 110

18. **Пройдаков А. І.** Особливості створення міського простору в трилогії Юрія Андруховича (“Рекреації”, “Московіада”, “Первезія”)..... 116
19. **Рева Л. В.** “Місто” В. Підмогильного як репрезентант урбаністичного світу..... 123
20. **Стародубцева Л.О** У пошуках комунікативного коду Лесі Українки: діалог “Прощання” 128
21. **Фоменко В. Г.** Філософія міста в художній прозі..... 133
22. **Чобанюк М. М.** Понятие “художественного синтеза” в науке о литературе..... 141
23. **Шестопалова Т. П.** Політичний фокус біографії Лесі Українки 145
24. **Якименко О. В.** Поетика комічного у п’єсі Наталі Романович-Ткаченко “Тумани”..... 156
25. **Ященко Ю. В.** Традиція та новаторство як категорії літературного розвитку..... 162

Відомості про авторів…… 170

ВНЕСОК І. М. БІЛОГУБА В РОЗВИТОК ЛІТЕРАТУРНОГО КРАЄЗНАВСТВА ЛУГАНЩИНИ

УДК 82.09

Н. Є. Таран

ПЕРЕДМОВА ДО НЕОПУБЛІКОВАНИХ МАТЕРІАЛІВ І. М. БІЛОГУБА

Цього року виповнюється 100 років від дня народження Івана Михайловича Білогуба (1913 – 1994), ветерана педагогічної праці, патріарха літературного краєзнавства, професора кафедри української літератури Луганського педагогічного інституту ім. Т. Г. Шевченка (нині Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка), автора понад 220 праць.

Його наукова, педагогічна, культурно-просвітницька діяльність – то ціла майже піввікова епоха в підготовці вчителів української мови та літератури. Особливо багато І. М. Білогуб зробив для вивчення, популяризації та літературно-критичного осмислення творчості письменників-земляків. Для студентів, учителів, громадськості – усіх, хто цікавиться літературним краєзнавством, – він підготував серію матеріалів: “Літературно-краєзнавча Луганщина” (у 2-х частинах), “Література рідного краю у школах Луганщини”, “Літературне краєзнавство у школі” та ін.

...Залишились незавершеними рукописи, нереалізовані плани, ідеї. І серед них – питання народознавства на краєзнавчій карті Луганщини. Йому, репресованому вченому, боліло те, що багатолітні процеси руйнації народності, свідомості, традицій, культури дали тяжкі наслідки, свідком яких він був сам. Тож радо вітав започатковане в середині 90-х років національно-культурне відродження України, яке передбачало зростання ролі курсу народознавства в навчально-виховному процесі, відтворення народних традицій, ознайомлення учнів з набутками культури, оволодіння технікою народних ремесел.

Пригадується, з яким захопленням разом зі студентами він оглядав у Луганському краєзнавчому музеї персональну виставку народної майстрині Ярослави Миколаївни Щербакової. Тоді ж у своєму виступі він сказав: “У наш час занепаду освіти, культури, безапеляційних невіглаських тверджень про відсутність українців на Донбасі сама історія протистоїть цьому. Чи були, чи є на нашій Луганській землі, частині колишньої Слобожанщини, люди, які вносили чи вносять і свою частку в загальнонародну творчість українського народу? І чи є щось сьогодні, гідне радісного здивування, наслідування і творчого продовження? Ця чудова виставка підтверджує: є!

Вивчення й опанування дітьми української народної вишивки має також неабияке значення. У цьому унікальному різновиді народної творчості повно й образно розкривається душа українського народу, його ставлення до природи та світу в цілому.

Такі екскурсії до музеїв, ознайомлення зі спеціальними тематичними виставками мають на меті виховання в учнів почуття прекрасного, національної самосвідомості, любові до рідного краю, його народу та історії. Народ – то великий скарбник. Він вибирає, зберігає і несе, шліфуючи протягом багатьох десятиліть, тільки найцінніше, найгеніальніше".

Сьогодні ми пропонуємо читачам матеріал, який виношував І. М. Білогуб ще за життя і навіть назву йому дав, але оформити не встиг, – розповідь про українську вишивку й народну майстриню Я. М. Щербакову.

УДК 821.161.2.09

І. М. Білогуб

ДЕЯКІ ПИТАННЯ НАРОДОЗНАВСТВА НА КРАЄЗНАВЧІЙ КАРТІ ЛУГАНЩИНИ

Кожен народ має свої звичаї, що втілились у його світоприйманні й світовідтворенні в різних сферах мислення та діяння. У них саме й виявляються ті риси певних верств людей і всього народу. Про це свідчить історія і народна творчість, духовна і матеріальна культура. По ній ми пізнаємо народ.

У зв'язку з проголошенням незалежності України і процесом суверенізації, помітно пожвавлюється відродження української культури, народної творчості, всього того, що було надбано віками і знищувалось як самодержавно-російським колоніальним гнобленням, так і партійно-комуністичним, тоталітарно-великодержавним режимом.

Особливого інтересу й активізації в наш час у суспільному житті та школі набуває народознавство, яке розкриває звичаї, традиції, морально-естетичні норми життя й поведінки народу, – ті неписані закони, що вироблені віками самою практикою життя. Отже, звичаї – то великий скарб українського, як і всякого іншого, народу. І чим людина глибше й органічніше знає їх, тим вона духовно багатша й міцніше пов'язана зі своїм народом. Причому, звичаї включають до своєї сфери не лише духовну, обрядову, ритуальну практику, але й матеріальну діяльність, у якій першочергове значення надається народній одежі, її конструктивним і художньо оздоблюваним особливостям.

Саме у сфері створення одягу український народ виявив свою оригінальність, практичність, майстерність, високий рівень художньої

творчості. У ньому виявилися світоглядні й філософські особливості народу, його світобачення, втілення в цій творчості рис свого світорозуміння, свого ідеалу.

Усе це помітно виявляється в різних видах народного ужитково-декоративного мистецтва з давніх часів широковідомого серед населення Руси-України. З княжної доби, а може й раніше, було в народі поширене вишивання та ґаптування. Вишивання, що виконувалось на полотні з тих давніх часів не збереглося, не дійшло до нас. Ґаптування, що робилося на більш дорогих довготриваліших матеріалах злотом, сріблом, дійшло до нас десь із XIII – XIV століть і донесло уявлення про високий рівень того мистецтва давніх часів.

Відомо, що з передвіків було поширене в Україні ткацтво, пов'язане з ґаптуванням. Історичні відомості свідчать про існування ще в XIV столітті ткацьких цехів, як наприклад у Самборі з 1376 р. Слід думати, що й раніше, мабуть, існували, якщо не цехи, то домашні ткацькі промисли не тільки у феодальних, але й домашніх сільських господарствах.

Дещо згодом, у XIV столітті, історія фіксує у Володимирі-Волинському, Львові та інших містах наявність ткацьких майстерень із висококваліфікованими цеховими майстрами, які на конкурсній основі виборювали посаду цехового майстра, виконуючи обов'язкову програму з ткацтва та ґаптування скатертин певного розміру, оздоблення їх, як і рушників, відповідним вишиванням чи ґаптуванням, орнаментом, засвідчуючи свою високу професіональну майстерність, яка б відповідала посаді майстра.

Українські ґаптовані та вишивані вироби, виконані висококваліфікованими майстрами, користувалися попитом не лише на внутрішньому, а й зовнішніх ринках в інших країнах.

Високе ткацьке та ґаптувальне мистецтво в Україні використовувалось у різних виробах, особливо в іконографії, відправі ритуальних обрядів, розробці релігійних сюжетів, виготовленні риз, плащаниць.

Мистецтво ґаптування, як і вишивання, збагачувалось. Десь із XVI століття поступово збільшувалась кількість зразків вишивання, які дійшли до нас особливо у другій половині XIX ст., цікавих за різноманітністю, технікою виконання та орнаментальністю оздоблення. У самобутні мотиви ткацтва та вишивання проникають західні (зокрема, венеціанські), та східні (турецькі, вірменські, перські, татарські та ін.) орнаментальні мотиви, стилізації, моделювання форм.

З давніх часів на Україні вишиванням прикрашали різноманітні побутові вироби. На жаль, вишивання XII – XVIII століть із селянського побуту до нас мало дійшло, в основному те, що виконувалось народними майстрами переважно заможних верств українського населення, для яких виготовлялись вишивання золотом, сріблом, різнобарвними шовками, заполоччю червоного та білого кольорів.

Особливим багатством відзначалося ґаптування – вишивання XVI – XVIII ст. сухозліткою – золотими та срібними нитками чоловічих сорочок, жупанів, жіночих літників, кошуль (сорочок), корсеток, донець, кибалок, рукавиць, сідел, чепраків, чохлів для зброї та ін. Широко ґаптувальна справа використовувалась у предметах церковного вжитку. А вже у XVII – XVIII століттях більше поширилося вишивання різнобарвними нитками, зокрема вишневою, червоною та білою заполоччю на білому матеріалі. У вишиванні в цей час використовуються в орнаменті рослинні мотиви, птахи, тварини та інші сюжети. Стало поширеним обрамлення по краях – кайма, на якій чергуються стилізовані рослинні мотиви, квітки, букети, особливо на рушниках, вишитих червоною заполоччю. Самі вишиванки на рушниках часто набувають певного ритму.

З часом основним тематичним зображувальним мотивом ґаптування, і певною мірою вишивання, стала людина. У зв'язку з людиною як тематичною основою, зокрема рушникових вишивань, з'являються сюжетні мотиви з вишиваним текстом.

Серед найпоширеніших на Україні вишиваних виробів стали вишиті рушники – так органічно поєднані з побутом, звичаями, традиціями, ідеями, ідеалами, духовними прагненнями народу.

Вишивання різних речей, особливо рушників, як давньої галузі народної творчості, у різних географічно-етнографічних регіонах України, залежно від матеріалів, традицій, впливів, набували своїх певних регіональних рис і особливостей, зберігаючи провідні загальнонародні, національні риси і традиції. Скажімо, рушник сприймається як символ дороги життя, щастя, долі, набуваючи свого багатозначного осмислення і вжитку в побуті, обрядах, звичаях українського народу. Без нього не відбувалася жодна більш-менш значна життєва, побутова ритуальна акція. Кожен знає, що хліб-сіль шанованим гостям вручають на рушникові. Йому приділяється головна увага як у народному житті, так і у вишивальній справі.

Виробились певні традиційні види рушникових вишиванок типу кролевецької та інших регіональних художніх манер.

Залишаючись вірними традиціям, вишивальниці у своє виконання вносять щось нове, творче, особисте. Так, часто на традиційній основі розцвітають нові орнаменти, квіти, сюжети, проявляється особистісне сприйняття чи відтворення, життя, виявлення загальнонародних ідей, ідеалів, символів у рушниковому та іншому вишивальному мистецтві. То ж рушник є мистецьким витвором, у якому знаходять відбиття не тільки історія, звичаї, минуле нашого народу, духовний світ попередніх віків, а й сучасне нам буття.

Вишивані речі в Україні завжди мали побутове й ритуальне призначення. Декоративною вишивкою прикрашався народний одяг, предмети побуту.

Композиції та кольори, що передавалися із покоління в покоління, стали традиційними як манери вишивання (хрестиком, низзю) чи то за тематикою (як, наприклад, рослинні, геометрично-орнаментальні, антропоморфічні), чи за кольорами (багатокольорові, чи як бойківські, – однокольорові).

Вишиванками, що збереглися до нашого часу на Буковині, щедро оздоблюють одяг, рушники, хустки та інші речі побутового вжитку. Там часто звертаються до геометричних, рослинних та рослинно-геометричних сюжетів.

Мистецтво народного вишивання XVIII – першої половини XIX ст. розвивалось на основі мистецьких надбань попередніх століть і досягло високого художнього рівня в другій половині XIX ст.. – перших десятиліттях XX ст., засвідчуючи подальший і вищий рівень мистецтва вишивання й художньої обдарованості українського народу в особі нашого жіноцтва. Це був період подальшого художнього піднесення української народної вишивки. У ній з'являється багато нових орнаментальних композицій, у яких однаковою мірою змагаються геометричні й рослинні форми орнаменту з широким запровадженням стилізації. Урізноманітнюється й техніка вишивання. Вишивальниці використовують більше сотні різних швів, які вживалися у вишивальній справі вже у другій половині XIX ст. У техніці стали поширеними гладь, мережка, хрестик, вирізування, низь, занизування, набірування та інші шви. Часто тло, матеріал і нитки добирають не лише на основі контрасту. На білому фоні переважає червоне, чорне чи якесь інше кольорове звучання. У різнобарвних українських вишивках переважає один або два кольори, які визначають загальне забарвлення.

Взагалі тематична реалізація задуму в галузі техніки часто зумовлює характер шва і кольористичного рішення. За певними швами закріплюються й певні кольори. Так само існують такі зв'язки між орнаментикою й технікою [1].

Вишивальне мистецтво як одна з найпоширеніших галузей народної творчості в Україні жило впродовж віків майже в кожному селі, а то й у кожній хаті. Та з руйнуванням соціальних і економічних основ суспільства, його традицій, культури і духовності через тоталітарно-великодержавний режим, виморювання людей голодом, репресіями, знищення духовності, національної культури, основ і норм народного способу життя, відбувалось руйнування усіх видів народної творчості, ужитково-декоративного мистецтва, у тому числі й вишивання в його національних формах. Навіть сорочка, вишита квітами чи орнаментами жовтого і блакитного кольорів, вважалась символом націоналізму, а той, хто носив її, потрапляв у розряд "буржуазних націоналістів" з подальшою трагічною долею в'язня.

Крім ідеологічних, політичних, господарсько-адміністративних (у роки наших суцільних труднощів із матеріалом, нитками, голками

тощо) багата, талановита народна вишивальна творчість була доведена до її руйнування.

Взагалі в період ленінсько-сталінського й постсталінського тоталітарного режимів, руйнування економічних, національно-культурних, духовних основ життя, відбулося винищення масових народних промислів і видів народної творчості. Ця ж доля спіткала й народне ткацтво, швацтво, вишивання тощо.

У перші місяці після звільнення України від німецько-фашистських окупантів мистецтвознавці писали, посилаючись на травневу постанову ЦК Компартії України 1944 р., що на VIII художній виставці України "було багато творів народного мистецтва воєнного часу"[1], що одне з провідних місць на шляху відродження народного мистецтва в перші повоєнні роки посіла "вишивка, якою займалися у кожному селі. Вона лишилася обов'язковою окрасою житла у кожному селі і святкового жіночого одягу" [2].

У повоєнні роки були створені художньо-промислові артілі вишивальниць, які уміли творити красу. Та одному Богові відомо, як у ті роки будівництва звичайного, а потім "зрілого" соціалізму, уся ця корисна справа була занедбана, доведена до жалюгідного стану і власне вбита. І зараз, в умовах проголошення України незалежною, відродження народної художньої творчості вишивання й інших корисних ремесел йде з великими потугами та майже непомітно.

Багаторічні процеси руйнування народності, свідомості, культури дали такі тяжкі наслідки, після яких народ не може ще піднятись на ноги. То ж і прагнення до народознавства у школах Україні є спробою збудження у школярів, молоді інтересу до прекрасних багатовікових звичаїв, навичок, які виробив народ, передачі їх підростаючому поколінню. Те, що зовсім не знищено, мають відродити ті умілі руки, які володіють мистецтвом творення, передати хоч частку своїх умінь тим, хто іде в життя.

То ж і ми звертаємося до пошуків якихось конкретних джерел і можливостей відродження того, що ще можливе на базі донецького краю, зокрема Луганщини.

ІІ. Прекрасне поряд з вами. – це справа ваших рук.

У наш час занепаду освіти, культури, нестримного політиканства часто зустрічаєш і у пресі, і в безапеляційних твердженнях різних законодавців "свого способу мислення" думку про те, що Донбас – це Росія, бо тут багато росіян, і що цей край нічого спільного не має з Україною, бо тут немає українців.

Та цьому протистоїть сама історія, наявність на Луганщині превалюючої більшості українського населення, виявів його способу життя й культури. То ж будемо говорити про народну творчість, зокрема про вишивання на нашій Луганській землі, частині колишньої Слобожанщини.

Чи були, чи є на ній люди, які вносили б, або вносять і свою частку в загальнонародну творчість українського народу, його звичаїв, побуту, мистецтв і ремесел? І чи є щось сьогодні гідне радісного здивування, наслідування і творчого продовження? Одразу скажемо: хоч не так густо, але є!

Сьогодні звертаюсь до прикладу Ярослави Миколаївни Щербакової, яка більше як чверть століття живе в Луганську. Сама вона родом із села Бонарівка Ряшівського повіту, що на Лемківщині, народилася там 21 червня 1931 року. Навчалася в сільській школі, та вже з дошкільних років цікавилася вишиванням. Цей дитячий інтерес виник у дівчинки під впливом сусідської родини селян, що займалася ткацтвом, шиттям, вишиванням, та іншими промислами. Під впливом бачення процесу творення й наслідків праці, що з'являлися у вигляді прекрасного та корисного, дитина без будь-якої сторонньої спонуки здійснила свій вибір. При цьому слід зауважити, що в родині ніхто вишиванням не займався, навіть рідна мати.

Після закінчення війни 1945 р. родина переїхала жити на Івано-Франківщну, а через кілька років (1950 р.) Ярослава вже працювала в артілі художньої вишивки імені Лесі Українки – одній із кращих тоді у Львові та й Україні. Робота в ній була разом із тим і справжньою школою професійної майстерності. Тут, поряд із майстрами технічної майстерності вишивання, працювали фахівці-художники, серед яких припала до серця Ярославі як людина, митець, товариш і порадник Оксана Іванівна Сатурська – випускниця Львівського інституту декоративного і прикладного мистецтва. Вона навчала вишивальниць художній грамоті, конструювання жіночих строїв. Отже, крім любові до справи, працьовитості, була школа, яка ніколи не припинялась, а продовжувалась у формі індивідуальних творчих пошуків.

1956 року Ярослава Миколаївна зі своєю родиною прибуває на Луганщину й тут продовжує свої творчі пошуки. Добре володіючи технічною стороною вишивальної справи, вона не могла піти шляхом вишивальниці-копіїстки, повторювати чужі зразки. У неї досить розвинене почуття митця, художника – творця, який прагне продовжувати й збагачувати традиції, що їх виробив у своїй багатолітній творчій праці український народ.

Загальновідомо, що кожна нація, навіть певна соціальна чи регіональна її верства, має свої звичаї, що вироблялися століттями. Це розуміє наша землячка і звертається у своїх пошуках до народних джерел тут, на Луганщині, з бажанням відкрити для себе, а може і для людей, щось нове з того старого, що вже забуте, і втілити його у своїй роботі, у власній художній інтерпретації. Майстриня-художниця знає, що у звичаях народних і творах втілюється свідомість, світовідчуття народу, знаходить вияв духовна культура, ідеї та ідеали.

Народна творчість пов'язана із звичаями. А у звичаях розпізнається народ, як у його історичному минулому, так і сучасному бутті.

Народні звичаї живуть у різних сферах родинного, громадського, суспільного життя. Це неписані закони, якими керується народ у своїх щоденних загальнонародних і національних справах. Звичаї, вироблені віками, об'єднують людей в один народ, у націю, і виявляються в багатьох сферах життя, стимулюють народотворчі процеси.

У пошуках народних скарбів Ярослава Миколаївна пішла по селах Старобільщини, відомій їй з історії як регіону колишньої Слобожанщини. Розпитувала людей, чи знають вони майстрів вишивання.

Знахідок було небагато. Але дещо побачила, записала, замалювала у селі Ново-Борове. Так ніби втрачалась надія. Та ось хтось із жінок у розмові порадив заглянути у село Проїзже.

І виявилось, що тут учитель української мови та літератури, випускник філологічного факультету Луганського педагогічного інституту Юрій Іванович Павленко зі своїми учнями створив шкільний музей. У ньому було зібрано чимало зразків вишивок та інших: виробів народної творчості. Тут Ярослава Миколаївна відкрила для себе великий скарб. Записала, замалювала більше сотні різних орнаментів на рушниках, сорочках, серветках та інших виробах. Отже, завдяки ентузіастові-учителю та його учням майстриня відкрила цілий скарб народної творчості. А то були й такі, які вважали такий музей зайвою справою через свою малокультурність й невігластво. Через подібних чиновників, на жаль, загинуло багато матеріальних і духовних цінностей на Україні.

Не знаю, чи збереглося що в тій школі після вибуття з неї Ю. І. Павленка. Але те, що потрапило на очі фахівця, значною мірою знайшло продовження свого життя в подальшій роботі майстрині.

Причому орнаменти, здобуті Ярославою Миколаївною у Проїзджанській школі, були оригінальними, самобутніми, не повторювали сюжети, поширені в інших регіонах України, але, разом з тим, пов'язані з традиціями української народної вишиванної творчості.

Здобуток, одержаний.у шкільному музеї, став цінним матеріалом для пізнання самих джерел народної вишиванної творчості на Старобільщині, її зв'язків з традиціями народної художньої творчості, що розвивалась віками на Україні. Разом із тим, у ньому були твори, які засвідчили регіональну самобутність, оригінальність цілої низки робіт. Окремі з них стали основою для створення нових виробів вишивального мистецтва, що були виконані майстринею, і знайшли захоплених шанувальників як твори сучасного народного мистецтва. Вони здобули нове життя, як краса духовності та мистецтва, повернута народові. Пошуки і творча праця Ярослави Миколаївни настільки збагатили її, що вона почала щедро ділитись своїм умінням з іншими людьми. На основах

доброчинності, доброї волі, чи, як у нас говорять, на громадських засадах, організувала десь у 1980 році учнівський гурток-студію в Луганській школі № 19 (школа глухонімих). Діти з інтересом і любов'ю сприймали науку, за короткий час вже виконували закінчені нескладні завдання. Сама керівниця захоплено розповідає, як учні засвоювали уміння вишивальниць. Мабуть, на її думку, це пояснюється тим, що школа готує фахівців швацького профілю. І вишивка тут стала дуже цікавою й потрібною частиною програми професійної майстерності.

Окремі роботи студійців експонувалися в Києві, Москві, Сент-Етьєні та інших містах.

Так само зростав інтерес і до самої майстрині, її робіт. У 1985 році в Будинку культури ім. Леніна (Луганськ) відбулася персональна виставка робіт Ярослави Миколаївни та її учнів. Окремі роботи експонувалися на виставках в інших містах, а дві роботи з експозиції придбав Центральний музей музичної культури ім. М. Глінки, Москва. Охочих до придбання її робіт багато.

Отже, постає питання: які головні види робіт і мотиви вишивок Ярослави Миколаївни?

Безумовно, це рушники в їх традиційному орнаментально-кольоровому виконанні. Але, як уже зауважувалось, ця традиційність на Луганщині чи Старобільщині набуває своїх рис. У кольористичному рішенні тут переважають червоний з синім, або червоний з фіолетовим тони.

Орнаменти здебільшого рослинні та рослинно-геометричні. Привертає до себе увагу рушник "Троянда" з рослинно-геометричною орнаментовкою. Тут відбувається поєднання червоного й чорного кольорів. Цей рушник був відзначений у листопаді 1990 р. першою премією на республіканській виставці у Києві. Про нього газета "Наше життя" (Київ, 17.11.1990 р.) писала: "За високе професійне виконання рушників "Троянда", "Донбас", "Луганський", доріжок, серветок Ярослава Щербакова (м. Луганськ) нагороджена першою премією".

Орнаментика названого рушника розділяється мережками, що створюють певні поля.

Не уникає традиційної орнаментики та кольористики майстриня й у виконанні різноманітних і привабливих серветок.

Та чи не найпомітнішою сферою вишивально-ґаптувальної діяльності Ярослави Миколаївни є її творчість у галузі конструювання й оздоблення жіночого та дитячого одягу. Причому в оздобленні спостерігається вірність народнотрадиційним оформленням жіночої сорочки, заплахти до сорочки, чи святкової сукні із вдало орнаментованою стилізацією квіток.

Приваблива робоча сукня, оздоблена рослинним орнаментом у поєднанні чорно-червоного та малинового кольорів. Елегантно сконструйований святковий сучасний жіночий костюм, у якому спідниця

теракотової тональності вдало поєднується із жовтаво-теракотовою блузкою помірно стилізованої орнаментики.

Виконаний і зразок буденної (робочої) жіночої одежі: коричнева спідниця з червоно-ромбовидним тлом і світло коричнева блузка з червоно-чорною орнаментикою. Усе це відповідає конструкції форми та гармонії кольорів. Одяг створює відчуття природності, легкості й ніби освітлює людину, надає їй привабливості, елегантності в такому вбранні. Та з точки зору ошатності вечірня чорна сукня, розшита червоними лілями, заслуговує на більшу увагу. Вона цілком відповідає своєму призначенню і, разом із тим, нічим не переобтяжена ні в конструктивному плані, ні в ненав'язливій орнаментиці, ні в кольористиці (на чорному фоні грає всього один червоний колір букета лілій). У цьому виявляється високий рівень майстерності виготовлення вечірньої сукні, розрахованої на відповідну натуру.

Взагалі як у конструюванні, так і вишивальному оздобленні жіночого одягу помітна властива майстрові вища ідея: одежа має не пригнічувати людину своєю фактурою, не обмежувати фізично й морально, а давати легкість самого руху й життєрадісність сприйняття в цих строях.

Це дуже важлива, можна сказати філософська ідея, яку не гріх наслідувати усім тим, хто працює у сфері виготовлення людського одягу.

Окрім жіночого, Ярослава Миколаївна працює над дитячим одягом – виготовляє дитячі костюми, спіднички, блузочки. Вони також прості, легкі, не перевантажені, позначені світлістю тонів в оздобленні,, якими майстер ніколи не зловживає. Ця одежа випромінює життєрадісність, у ній передається оптимістичне сприйняття й відтворення світу.

Серед невеликої кількості чоловічих сорочок найбільш приваблює концертна українська сорочка коричнюватого полотна з подібного кольору геометричним орнаментом. Вона має свій святковий вигляд і призначена для урочистостей.

Іноді Ярослава Миколаївна відходить від виконання декоративно-ужиткових виробів, звертаючись до культурологічних тем. Так, наприклад, вона виконала портрет Т. Г. Шевченка на сірому полотні в тритональній кольоровій гамі – сірими, темними та чорними нитками. Це для постійної присутності великого Кобзаря у своїй хаті.

Як бачимо, вишивки Ярослави Миколаївни Щербакової різні за своїм призначенням і характером як на одежі, так і портретах, рушниках. Вона їх виконує за велінням власного серця, естетичного почуття та художнього уподобання, не цураючись багатих народнотворчих традицій, що свідчить про причетність майстрині до художньої творчості свого народу. У її виробах спостерігаємо не лише вправність умілих рук, але й високий рівень світобачення, виявлення гуманістичних ідей та ідеалів, світогляду українського народу, його цінностей. Сподіваємось, в умовах незалежної України вони знайдуть своє збагачення, піднесення й

розвиток. Досвід таких майстрів – це національний скарб і підстава для надій на їх збагачення. Адже ті, хто володіють мистецтвом свого народу, продовжать його, передадуть своє мистецтво іншим і житимуть з ним у віках.

Список використаної літератури

1. Воропай О. Звичаї нашого народу. / Етнографічний нарис /. Київ: "Оберіг", 1991., Т. І, 2. **2. Група авторів**. Історія українського мистецтва. 1966 – 1968., Т. ІІІ, IV, V, VI.

Стаття надійшла до редакції 24.11.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Таран Н. Є.

УДК 821.161.1

О. О. Бровко

СПОГАДИ І. БІЛОГУБА "НЕКРОЛОГ" У КОНТЕКСТІ В'ЯЗНИЧНОЇ Й ТАБІРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Проблема інтерпретації творчості письменників 30 – 80-х рр. ХХ ст. залишається актуальним аспектом літературознавчої науки сьогодення. Важливим є ґрунтовний аналіз із позицій сучасної теоретико-літературної думки творів митців, які розхитували попередні ідейно-естетичні канони.

Метою пропонованої студії є аналіз спогадів І. Білогуба "Некролог" у контексті літератури так званого "табірного циклу". Ці спогади, як і творчість І. Світличного, В. Стуса, Т. Мельничука, М. Руденка та інших авторів, є своєрідним свідченням ув'язненого, який, сприймаючи світ крізь ґрати, осмислює позав'язничну дійсність. За слушним зауваженням Р. Харчук, табірна творчість у світовій літературі стала анахронізмом, а в пострадянській – окремим родом дослідження [1, с. 7].

Особливості табірної новелістики Б. Антоненка-Давидовича, "Архіпелаг ГУЛАГ" О. Солженіцина, "У череві дракона", М. Руденка, тюремно-табірний епістолярій українських дисидентів ("Листи до матері з неволі" В. Марченка) були об'єктом аналізу різних дослідників. Наприклад, у докторській дисертаіці Н. Колошук зіставлено ситуацію побутування табірної документалістики в українській літературі та в літературах сусідніх країн, висвітлено міжкультурні зв'язки і взаємовпливи. За твердженням М. Руденка, такі твори є актуальними до того часу, "коли останній політв'язень вернеться із тюремної імли" [2, с. 296]. Ця література була породжена напруженим духовним

прагненням осмислити підсумки катастрофічних подій, що відбулися в країні протягом ХХ ст. Звідси – морально-філософський потенціал творів колишніх в'язнів ГУЛАГу І. Солоневича "Росія в концтаборі", Б. Ширяєва "Ді-Пі в Італії", О. Волкова "Занурення в пітьму", "Колимські оповідання" В. Шаламова, збірка поезій та спогадів колишнього політв'язня Комі-Гулагу І. Савича "Інтинські тернії", "Полярні квіти" А. Жигуліна, книга спогадів "Без вибору" Л. Бородіна, твори інших авторів, чий особистий досвід дав змогу їм не тільки відтворити жах гулагівських катівень, але й торкнутися "вічних" проблем людського існування.

Боротьба за права людини у свідомості митців, які пройшли в'язниці й табори, асоціювалася з історичними подіями, з особистостями спорідненої долі. Шевченківські мотиви волі, добра, милосердя окреслюють основи української в'язничної творчості представників різних поколінь. Алюзії, ремінісценції, цитати з поезій Т. Шевченка постають поширеним художнім прийомом. Цілком логічним є наповнення образів новим змістом, їх трансформація у світлі особистого досвіду митців. Зокрема, шевченківськими ремінісценціями перейнята поезія З. Красівського ("Та що це?! / Хто моє гніздо зруйнував? / Могили розриті! / Повалені хати"), В. Стуса ("Немає Господа на цій землі"), С. Сапеляка ("Обнімітесь, брати мої..."), М. Іванченка ("Ні, не з ласки п'яного Богдана, / Не в хмелю козацької снаги / Покидала воля полуп'яна / Хлібодайні наші береги"), І. Світличного ("Не нарікаю ні на кого"), В. Рафальського ("Орле мій могутній, сизокрилий орле!"), М. Руденка ("І син, і буде мати, / І будуть люди на землі") тощо [4]. Шевченківські інтонації закономірно ввійшли в поезію І. Світличного ("Ґратовані сонети"), І. Калинця ("Невольнича муза"), Ю. Литвина ("Тюремні сонети"), С. Сапеляка ("Невольнича рапсодія"), М. Руденка "За ґратами"). За словами О. Чехівського, Шевченкова муза надихала політв'язнів, додавала сил вистояти й не скоритися: "Вони, як і Він, великомученик за волю України, каралися, мучилися, але не каялися" [3, с. 100].

Є шевченківські цитати й ремінісценції й у спогадах Івана Білогуба: "Хвалитись нічим, я бачив пекло. Ще Т. Шевченко сказав – "там неволя". Але тут грішно було б говорити про себе. Це мізерна крапля у великому людському океані. Та в цій краплі є атоми загальнонародної долі, якою вона була і в зоні, і поза зоною" [4, с. 9].

Слід відзначити, що творчість і доля Тараса Шевченка стали знаковими для Івана Білогуба. Як відомо, молодий працівник галереї картин Т. Г. Шевченка в Харкові підготував наукову розвідку про конкурсні проекти пам'ятника Т. Шевченку. Директор галереї Борійчук хотів, щоб дослідник вписав його співавтором своєї монографії "Пам'ятник Тарасу Шевченку в Харкові". І який через кілька днів після відмови Іван Білогуб був звільнений "за власним бажанням" [4, с. 37].

Один примірник цієї праці було вилучено під час обшуку й арешту, а інший канув у небуття в київському видавництві "Мистецтво" [4, с. 11].

Цей Борійчук потім був свідком обвинувачення на суді. Звернімося до тексту: "Що ж свідчив директор благопристойної установи? Те, що я "неуживчивий", допускаю антирадянські висловлювання, що у моїх статтях (про Шевченка-художника, Шевченка-ілюстратора та ін.), ніде не надрукованих, але відомих співробітникам галереї в машинопису, допускаються націоналістичні висловлювання й ідеї" [4, с. 37].

Певною мірою, І. Білогуб близький до Ю. Литвина, творчість якого – "…это крик больного сердца. / Зов к миру сквозь тюремное окно" [5, с. 212]. Його спогади – це теж голос колишнього ув'язненого, окреслений словами Б. Пастернака як "клубок дымящейся совести".

На противагу І. Онікієнко, яка вважає основним чинником естетичної концепції українських дисидентів мотив страждання, а трагічний катарсис відзначає як запоруку збереження людини від духовного омертвіння [6, с. 46], відзначимо, що у спогадах Івана Михайловича читачі майже не знайдуть ні страху перед жахливою дійсністю, ні згадок про власні фізичні страждання.

У "Некролозі" темні тіні асоціюються не тільки з харківською тюрмою та таборами "Сиблаг" та "УстьВимЛаг". Є ще й інші чорні тіні, інша тюрма. У тюрмі цій стіни зі страху, стеля з байдужості, ґрати з браку волі. Р. Харчук відзначає, що життєвий принцип "мати" позбавив людину свободи, радості, почуття людської солідарності, віддає її на поталу диктаторам. Але в кожному людському серці живе туга за квіткою, пташкою, за щирим почуттям, за людським і людяним" [1, с. 7]. Наслідки відмови від цього яскраво показані у вірші М. Руденка (особистість і творчість якого цікавила Івана Михайловича) "Так просто все: напишеш каяття і роздобудеш право на життя" (1977): "Топчи ту ж саму стежку у гаю – Не вернеш душу втрачену свою, Лише десяток вимушених слів, Які ти у потьмаренні наплів – І вже тебе нема, А є пітьма, Є у людину схована тюрма" [7, с. 94]. Подібними роздумами навіяні рядки з поеми М. Руденка "Чорна далина": "Але слів нема. / Душі нема – / Є лише Сибір та є тюрма". Із цих алегоричних образів вимальовується картина дійсності в умовах тоталітарного режиму: сама людина перебувала в державі-тюрмі, тому мусила шукати кайдани для свого духу, щоб урятувати тіло. Радянська імперія постає в'язницею й у поетичній уяві І. Світличного: "В тюрмі, за ґратами, в неволі Мені приснилася ... тюрма. Але не ця. Ні ґрат нема. Ні варти. І всього доволі" ("Камерні мотиви").

Сам Іван Михайлович із гіркою іронією казав мені, що він був засуджений за участь в організації, але до її складу входив лише він. Тобто жодного підпису, через який постраждали б інші люди, потенційно залучені у сфабрикованій справі, він не поставив.

Згадуються рядки Сергія Довлатова з твору "Зона": "Мы без конца проклинаем товарища Сталина, и, разумеется, за дело. И все же я хочу спросить – кто написал четыре миллиона доносов?? (Эта цифра фигурировала в закрытых партийных документах). Дзержинский? Ежов? Абакумов с Ягодой? Ничего подобного. Их написали простые советские люди. Означает ли это, что русские – нация доносчиков и стукачей? Ни в коем случае. Просто сказались тенденции исторического момента" [8].

А це вже рядки зі спогадів Івана Білогуба: "Привиди антигуманізму, психології і моралі того дико звіриного способу мислення і діяння йдуть інколи за тобою, як тінь, як тать, покриваючи і тебе чорним туманом" [4, с. 9]. З чорним туманом духовного зубожіння Іван Михайлович не міг змиритися і в зрілому віці.

Звернімося до його тексту: "Ті, що вважають всіх нулями, а одиницями себе, ті самовдоволені і відгодовані імпотенти мислі, знайдуть спосіб, відкреслюючи свою ортодоксію (а насправді ховаючи мізерність своєї натури), захищати ті досягнення. Вони вислужувався в інтересах своїх м'яких місць, вміли і вміють все неправдами обходити. Їх лживі розтлінні слова – зовсім не підсудні. На них немає закону" [4, с. 9].

"Заздрісні пігмеї, плазуючі манкурти, що переконували, перевиховували мене, так же, як і я, кануть і вічність. Можна б сказати словами Тараса: мені однаково…Та й справді тебе ще не взнали, як на 24 році за тобою закрилась тюремна брама. Тобі ніхто не співав осанну. Чим ти прославив свій рід, який на тобі закінчився, свій народ? Тож нема чого і нема кому згадувати" [4, с. 9].

Сьогодні зібралися люди, яким є що згадати.

Із першої лекції, яку нам – першокурсникам – прочитав Іван Михайлович, запам'яталося його прагнення донести до вчорашніх школярів те, що Іван Франко називав вогнем в одежі слова. "Вступ до спеціальності" розпочався з історії про сеанс гіпнозу, що його на початку 30-х років відвідав у Харкові студент-філолог Іван Білогуб. Магічна навіювальна сила слова стала справжнім одкровенням для юнака, який через десятиліття проніс цей спогад про опік на руці від самої лише фрази гіпнотизера про розжарене залізо. Потужна словесна енергетика, вільний політ думки, пріоритет морально-етичних цінностей – ті складові художньої літератури, на які звертав увагу студентів професор І. М. Білогуб.

У кожного спогади особисті. Проте краще за Ліну Василівну не скажеш:

Умирають майстри, залишаючи спогад, як рану.
В барельєфах печалі уже їм спинилася мить.
А підмайстри іще не зробились майстрами.
А робота не жде. Її треба робить [9].

Ми намагалися працювати. Наприклад, тема моєї дипломної роботи, якою керував Іван Михайлович, стала темою кандидатської дисертації "Лірика Миколи Руденка: проблеми поетики".

Так, у кожного, хто знав Івана Михайловича, спогади про нього особисті. Але в усіх вони світлі й теплі з неповторними відтінками, особливими словами й мелодією. У мене, приміром, вони також і кольору цвіту мигдального дерева, пагони якого Іван Михайлович відрізав мені – тоді ще студентці-дипломниці від розкішного куща в його дворі. Згадуючи деталі, помічаєш, що і життя, і мистецтво якось дивно переплітаються в цих, тепер уже зміцнілих, гілках. Мимоволі згадується "Цвіт яблуні" М. Коцюбинського – одного з улюблених письменників Івана Михайловича: "Підняли догори голови і слухали, як грають у цвіту бджоли. Крізь білий цвіт виднілось сине небо, а на траві гралось весняне сонце." [10, с. 110]. І ще один його улюблений твір Михайла Коцюбинського – "Хвала життю!": "Я раптом побачив далекі зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчеві сади, безконечний шовковий простір блакитного моря, і душа моя проспівала над сим кладовищем хвалу життю…" [9, с. 232].

Саме ця жага до життя змушувала політв'язня Івана Білогуба двічі тікати на волю.

Саме ця жага до життя передавалася й студентам – то співом на лекції про поезію Олеся, то пристрасним монологом про силу слова, та раптовим одкровенням про власну життєва історію.

Саме ця жага до життя надихала професора Івана Білогуба, внутрішня сила і шляхетність якого викикають захоплення, на самовіддану й натхненну працю, що ще потребує осмислення і чекає на майбутніх молодих дослідників.

Список використаної літератури

1. Харчук Р. "Невільник той, хто душу не зберіг" / Роксана Харчук // Літ. Україна. – 1990. – 20 груд. **2. Руденко М. Д.** Поезії / Микола Данилович Руденко. – К. : Дніпро,1991. – 413 с. **3. Чехівський О.** Муза Тараса Шевченка і невільнича поезія 30 – 80 років / О. Чехівський // XXXII Наукова Шевченківська конференція 21 – 22 травня 1998 року : Матеріали. – Луганськ, 1998. – С. 98 – 100. **4. Білогуб І. М**. Некролог : спогади / [упоряд., передм. О. І. Неживий] / Іван Білогуб. – Луганськ : Вив-во "Шлях", 2000. – 72 с. **5. З облоги ночі**: Збірник невільничої поезії України 30 – 80 рр. / [упор. М. Самійленко]. – К. : Укр. письм., 1993. – 492 с. **6. Онікієнко І. М.** Філософсько-естетичні мотиви лірики поетів-дисидентів (В. Стус, І. Світличний І. Калинець) / Онікієнко Інна Миколаївна : Дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. – К., 1997. – 155 с. **7. Руденко М.** Лірика / Микола Руденко. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 1997. – 144 с. **8. Довлатов С.** Зона: записки надзирателя / Сергей Довлатов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://lib.ru/dowlatow/zona.txt. **9. Костенко Л. В.** Вибране / Л. В. Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с. **10. Коцюбинський М. М.** Вибрані твори: [у 3 т.] / М. М. Коцюбинський. – Т. 3. – К. : Дніпр, 1979. – 375 с. – (Першотвір).

Бровко О. О. Спогади І. М. Білогуба "Некролог" у контексті в'язничної й табірної літератури

Статтю присвячено проблемі творчость І. Білогуба в контексті літературного процесу ХХ ст. З'ясовано особливості становлення й зростання творчої постаті І. Білогуба, своєрідність його світовідчуття й світобачення. У творчості митця філософські мотиви поєднуються з публіцистичним пафосом та національними ідеями. У роботі досліджується проблема конструювання художнього простору в поетиці І. Білогуба на прикладі його спогадів в'язничного періоду.

Ключові слова: спогади, табірна проза, в'язнична література, голос ув'язненого.

Бровко Е. А. Воспоминания И. М. Билогуба "Некролог" в контексте тюремной и лагерной литературы

Статья посвящена проблемам творчества И. Билогуба в контексте литературного процесса ХХ в. Выяснены особенности становления и роста творческой личности И. Билогуба, своеобразие его мироощущения и миропонимания. В творчестве художника философские мотивы сочетаются с публицистическим пафосом и национальными идеями. В работе исследуется проблема конструирования художественного пространства в поэтике И. Билогуба на примере его воспоминаний тюремного периода.

Ключевые слова: воспоминания, лагерная проза, тюремная литература, голос узника.

Brovko O. O. "Obituary" by I. M. Bilohub in a Context of the Camp and Prison Literature

This thesis is dedicated to the problems of poetics of I. Bylohub's epic in the context of literary process of the 20-th century. Special features of formation and development of Bylohub's creative personality are indicated as well as pecularity of his outlook and interpretation of the world. He has come in a poetry with philosophycal motives combining publicistcal pathos and national ideas. The work is dedicated to the problem of the creation of poetic area in poetry of I. Bylohub for example his prose of the prison period.

Key words: memoirs, prison camp prose, prison literature, prisoner's voice.

Стаття надійшла до редакції 19.12.2012 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Шестопалова Т. П.

УДК 821.161.2.09 + 929 Білогуб

О. І. Неживий

ВІРИВ У РІДНЕ СЛОВО

До сторіччя професора Івана Білогуба

Рідне слово було для Івана Михайловича Білогуба найдорожчим. Особливо в найтяжчі роки, коли, все ж таки, зміг вижити, відбуваючи несправедливе покарання. Глибоко розуміти, відчувати й навіть любити рідне слово він усе життя навчав студентів, учителів, учнів. З перших днів діяльності Товариства української мови імені Тараса Шевченка на Луганщині професор Іван Білогуб його чільний діяч: виступає із статтями в періодичній пресі, на обласному радіо, бере участь у літературно-мистецьких дійствах, відкритті музеїв Бориса Грінченка й Григора Тютюнника, пише книжки про славетних письменників-земляків. Найбільш пам'ятне із свого життя він теж закарбував у рідному слові, написавши спогади "Некролог"…

Двадцятого січня цього року виповнилося сто років від дня народження літературознавця і педагога Івана Михайловича Білогуба. Сорок п'ять років його життя поєднано з Луганським національним університетом імені Тараса Шевченка.

Роки дитинства та юності Івана Білогуба пройшли в селі Вознесенському Красноградського району на Харківщині. Хоча село знаходиться в десяти кілометрах від районного центру Красноград, зараз у ньому всього тридцять мешканців. У 1929 році І. Білогуб закінчив Красноградську трудову школу, а після кількох місяців праці на заводі "Серп і молот" міста Харкова, навчався на курсах робітничої молоді при Харківському інституті педпрофосвіти. З 1930 року – він студент філологічного факультету цього інституту, який з 1933 року реорганізований в Харківський університет, тобто повернуто статус одному з найстаріших університетів України. Отож літературно-мистецькі ідеали, інтерес до наукових досліджень формувалися в І. Білогуба ще під час навчання в університеті, який він закінчив у 1934 році. Підтвердженням сказаного є його спогади "Некролог", що вперше опубліковані в 1988 році. З великим бажанням розпочав навчання у вузі сільський юнак. У спогадах наголошено, що тоді в університеті витали імена його колишніх випускників – видатних учених О. О. Потебні, І. І. Срезневського, М. Ф. Сумцова. Студенти із захопленням слухали лекції улюблених викладачів: О. І. Білецького, Л. А. Булаховського, О. Г. Розенберга. Також молодь виявляла інтерес до бурхливого літературно-мистецького життя в тодішньому столичному місті, зустрічалися з письменниками Миколою Кулішем, Леонідом Первомайським, Петром Панчем, Володимиром Сосюрою. А ще Іван

Білогуб готував для радіомовлення анотації нових літературних творів письменників Харкова.

А в театрі "Березіль" йшли улюблені вистави режисера Леся Курбаса: "Гайдамаки" Тараса Шевченка, "Маклена Граса" Миколи Куліша: "Були ще й інші зв'язки з "Березілем" через журнал "Масовий театр", у якому заступник редактора Леонід Болобан організував рецензентську групу з молодих театрознавців…Кожному гуртківцю було доручено вивчити роботу (життя і творчість) одного артиста і написати статтю типу літературного портрета. Мені дуже хотілось про А. Бучму або Крушельницького, та не пощастило, випало це зробити про Гірняка. Бував у театрі, зустрічався з артистом, намагався збагнути систему Леся Курбаса, його вимоги до акторів, про єдність ритму і часу та інших не зовсім зрозумілих мені понять. Та несподівано десь за місяць до ювілею нам було сказано: відміняється. Леся Курбаса усунено від роботи. Які тому причини, нам було невідомо. Просто довелося замовкнути. "Березіль" утратив не тільки свого керівника, але й своє ім'я й свою вагу в театральному житті республіки і за її межами" [4, с. 26].

Ще навчаючись в університеті І. Білогуб працював учителем у СШ № 40 міста Харкова, а 1936 року – молодшим науковим співробітником Галереї картин Тараса Шевченка та на кафедрі літератури в Харківському бібліотечному інституті, спочатку асистентом із зарубіжної літератури в професора О. Г. Розенберга, потім – викладачем української літератури. Розпочинає він і літературознавчі дослідження, зокрема з історії створення пам'ятника Тарасу Шевченкові в Харкові. На жаль, ця перша науково-дослідницька робота й стала приводом до несправедливого арешту…На пропозицію директора Галереї картин дописати його в співавтори вже підготовленої праці, молодий науковець відповів рішучою незгодою. Як наслідок, з'явився наклепницький сигнал і 29 квітня 1937 року І. Білогуба заарештовано.

У спогадах "Некролог" про це читаємо: "… Мене привезли до слідчого у неділю. Видно, робочих днів не вистачало. Перед тим була значна перерва у нічних зустрічах і поїздках у "чорному вороні". Тож встиг чимало передумати про тіні, які накривали й мене. Професор Я. С. Блудов, ректор Харківського університету, був запроторений за рішенням так званого "особого совещания" на Печору. Його сестра Люба була моєю дружиною. Так що я родич "ворога народу". А цього вже достатньо для криміналу. Про Я. С. Блудова і ще одного чи двох філософів з'явилася напередодні його арешту в якійсь із республіканських газет стаття з нападками. Вона стала своєрідним сигналом. Блудов був відсторонений від ректорства.

Після публікації ми з Любою пішли до Якова Семеновича в його нову, тільки-но отриману квартиру. Великі кімнати були не обжиті і взагалі мали б вигляд пустки, якби не стіл і ліжка.

Господар був приголомшений усім, що трапилось. І наші розради не змінили настрою Якова Семеновича. Він, будучи вхожим до

ЦК Компартії України, розумів обстановку глибше за нас, молодих, і багато в чому наївних. Знав близько і М. О. Скрипника, який застрелився. Знав і багато іншого, тож відчував себе приреченим" [4, с. 35].

Під час обшуку на квартирі І. М. Білогуба як "компромат" була забрана книга – бібліографічний довідник "Десять років української літератури. 1917 – 1927" (Харків, 1928) за редакцією Сергія Пилипенка та вісімнадцять примірників журналу "Ілюстрована Україна" (Львів, 1913). Постановою слідчого від 12 липня 1937 року ці видання кваліфіковано як "контрреволюционная националистическая литература", тому й вирішено, "что данная литература имеет существенное значение для дела, приобщить к делу по обвинению Белогуба Ивана Михайловича" [3, с. 9]. Розуміючи всю абсурдність цього звинувачення, адже і довідник цей і журнали були доступні читачам бібліотек, наступний документ у "деле", датований тим же числом, – "акт уничтожения контрреволюционной националистической литературы". Ворожий характер літератури визначався тоді дуже швидко: редактор книжки, письменник Сергій Пилипенко вже був репресований, а журнал "Ілюстрована Україна" видавався за кордоном, тобто у Львові, до того ж видавець – товариство "Просвіта".

Спецколегія Харківського обласного суду від 7 вересня 1937 року, засудивши І. Білогуба до чотирьох років позбавлення волі, одним із звинувачень визначила зберігання контрреволюційної націоналістичної літератури, також те, що в розмовах з директором Галереї картин і його заступником обвинувачений висловлювався проти заходів Радянської влади щодо мистецтва, а в 1935 році у розмові з колишнім однокурсником вихваляв контрреволюціонерів Курбаса і Гиряка (тобто режисера Леся Курбаса й актора Й. Гірняка – прим. О. Н) та слухав антирадянський анекдот, що той розповів.

Боляче переживав І. Білогуб несправедливий і жорстокий вирок, але все ще сподівався на відновлення правди. Тому й пише 14 жовтня касаційну скаргу на адресу Верховного суду республіки, з відчаєм наголошуючи, що він не злочинець, має тільки 24 роки й просить не забирати із життя найбільш дорогі й інтенсивні для праці роки. Однак і Верховний суд вирок залишив без змін. Пізньої осені 1937 року потяг із засудженими прибув на станцію Тайга. Почалася робота на лісоповалі, про що І. Білогуб пізніше згадував: "Перебування в таборі на станції Тайга, можна сказати, було щасливим періодом в моєму ув'язненні. Драматичні етапи були ще далеко попереду. Я про них не думав і не гадав. Навпаки, з перших днів після прибуття в Тайгу наполегливо добивався правди, справедливості. Звертався у всі прокурорські, судові інстанції з заявами, вимогами, проханнями розглянути справу, встановити істину, звільнити як несправедливо ув'язненого.

Я сказав "прохання". Ні, це слово не відбиває духу моїх звернень до блюстителів закону. Поряд з заявами, написаними у формі юридичних

послань, я писав і без дипломатії. Десь до десятка чи й більше заяв починалися: “Бандити спецколегії Харківського обласного суду вчинили розбійницький злочин…”. І далі скрупульозно розповідав, доводив, обґрунтовував свою правоту. Даремно! Іноді одержував відповідь: “Відмовити”. Іноді: “Немає підстав для перегляду справи”. А то й нічого не одержував. Терпіння і надія добитися правди законним шляхом вичерпувалися” [4, с. 43].

У червні 1938 року І. Білогуб переведений до табору неподалік селища Воєжаль “Устьвимлагу” в Комі АРСР. Тоді й зважився І. Білогуб на втечу. Здавалось би, безглуздий вчинок доведеного до відчаю в’язня, однак пояснення впійманого втікача було логічно ясним і коротким: протест проти несправедливого вироку. Табірний суд із трьох чоловік додав ще три роки, кваліфікувавши втечу, як намагання продовжити контрреволюційну діяльність в Україні. У кінці 1938 року знову втеча, а через два дні пояснення слідчому: втікатиму, поки не вб’єте. Знову швидкий суд і додані ще три роки...

Термін несправедливого ув’язнення закінчився у 1946 році, бо строк зменшили на один рік. “Той рік, якби його не скоротили, я б не витримав. Ніякої розради вже не було, навіть в середовищі духовно близьких людей. Тисла неволя” [4, с. 57], – пізніше згадував І. Білогуб. Однак, приїхавши в рідне село, недавній зек зустрів неприязне, навіть вороже ставлення властей, а тому змушений був знову повернутися в Ухту, вже вільнонайманим у науково-дослідній польовій партії “Нафтогазорозвідка”.

У кінці 1946 року Іван Білогуб приїхав до Ворошиловграда й через деякий час став працювати лектором обласного лекційного бюро. Скориставшись порадою досвідченого юриста, у документах не зазначав про судимість. Відтоді, як і всі працівники, І. М. Білогуб заповнював службову анкету і писав, що в 1934 році закінчив Харківський державний університет, потім викладав українську літературу в Харківському бібліотечному інституті, а з 1942 року працював у “Нафтогазрозвідці” в Москві, адже там знаходилася головна контора. Такий дивний запис дублювався багато разів. І лише наприкінці вісімдесятих Іван Білогуб в автобіографії напише, що 29 квітня 1937 року був репресований, перебував у Сибірському таборі (станція Тайга), а з 1938 року по 1946 рік включно – в Усть-Вимському таборі в Комі АРСР.

Приїзд Івана Білогуба до Ворошиловграда був зумовлений тим, що тут, у педагогічному інституті, ще з 1939 року працював його старший брат – Лука Михайлович Білогуб. Випускник географічного факультету Харківського державного університету, він після захисту кандидатської дисертації, став завідувати кафедрою географії, у роки війни – командир вогневого взводу, нагороджений бойовими орденами й медалями. Кафедрою географії Л. М. Білогуб завідував до 1964 року, став відомим вченим, автором статей до енциклопедій, монографії “Луганська область”, навчальних посібників. Помер у 1967 році.

У 1949 році І. М. Білогуб, на пропозицію завідувача кафедрою української літератури Г. М. Гончарука, став працювати старшим викладачем кафедри, читаючи навчальні курси методики викладання української літератури та історії української літератури кінця Х1Х початку ХХ століття. Тоді ж опублікував у обласній газеті статтю "Трудівники Донбасу в сучасній літературі". Далі – вимушена мовчанка до 1956 року, адже тільки після певного послаблення тоталітарного режиму почали з'являтися друком наукові й науково-популярні статті Івана Білогуба. І хоча більшість публікацій тих років характеризувалась ідеологічною бездоганністю й стосувалися атеїзму в українській літературі та атеїстичного виховання, однак і це не завжди допомагало, оскільки кандидатську дисертацію зміг захистити лише 1967 року, на п'ятдесят четвертому році життя, бо тільки 1965 року Верховний суд УРСР офіційно реабілітував його за відсутністю складу злочину.

З 1971 року І. Білогуб майже двадцять років завідував кафедрою української літератури (обраний за конкурсом у 1973 році) Луганського державного педагогічного інституту імені Тараса Шевченка, виховуючи любов до красного письменства, професії вчителя-словесника. У 1980 році він отримав вчене звання професора і був ним до кінця життя – 22 серпня 1994 року.

Як науковець Іван Білогуб став відомим переважно завдяки літературно-краєзнавчим дослідженням. Зокрема, ще в 1963 році в журналі "Донбас" він публікує статтю з промовистою назвою: "А традиції є", в якій обґрунтовує тезу, що першопочатком літературної історії нашого краю є "Слово о полку Ігоревім". Відтоді з'являються дослідження про літературну організацію "Забой", рецензії на книги письменників-земляків, статті до ювілейних дат українських письменників. Так, 3 квітня 1968 року в обласній газеті "Луганська правда" з'являється стаття до п'ятдесятиліття Олеся Гончара, де Іван Білогуб, на противагу тодішній огульній критиці, дає високу оцінку романові "Собор", зазначаючи, що талановитий письменник гостро виступає проти вбивць краси – браконьєрів матеріального і духовного життя народу, рідної землі, до того ж характери літературних героїв розкриваються через відношення до історії, багатовікової культури, героїчного минулого.

Особливо вболівав Іван Михайлович за долю української літератури на Луганщині. Нетерпимим був до тих, хто намагався обґрунтувати існування особливої "культури Донбасу". Так само рішуче виступав проти наслідків тоталітарної системи під партійним керівництвом, намагання "...позбавити народ його історичної пам'яті і культури, досвіду, умінь, знань і навичок поколінь, його історичного досвіду, довести до духовного спустошення…" [6, с. 4].

Уже наприкінці життя Іван Михайлович Білогуб зміг по-новому осмислити свої краєзнавчі студії в книжці "Літературно-краєзнавча Луганщина" (перша частина видана в 1993 році, а друга – вже після

смерті автора в 1994 році завдяки зусиллям літературознавця Юрія Єненка). У цій праці науковець обґрунтовує ряд важливих теоретичних положень. По-перше, літературне краєзнавство включає в себе цілий комплекс джерел історико-етнічного, художньо-естетичного, морально-етичного змісту і є важливим засобом у формуванні духовної культури. По-друге, літературно-мистецьке життя Луганщини, починаючи від пам'ятки періоду Київської Русі-України "Слова о полку Ігоревім", є складовою частиною української національної культури і має глибокі традиції, які не переривалися, хоча й потерпали від національного державного гноблення, особливо в XIX столітті та до недавніх часів двадцятого. "

Разом із цим, І. Білогуб глибоко досліджує життя і творчість російських письменників О. Кольцова, А. Чехова, В. Гаршина, які у свій час перебували на Луганщині, наголошує на конкретних прикладах їх любові й поваги до українського народу. Так, на відміну від більшості вчених, що декларували вплив тільки російської літератури на українську, він вдається до яскравих фактів, які ілюструють значення української культури в літературній та лінгвістичній спадщині Володимира Даля, і в передмові до книги Ю. Єненка "Слово про Козака Луганського" зазначає: "В. Даль літературною, науково-лінгвістичною і громадською діяльністю був справжнім братом і другом українського народу, яким він не був по відношенню до російського самодержавства з його гнобительською політикою" [7, с. 8].

Ще один аспект літературних інтересів І. М. Білогуба – творчість лауреатів Національної премії України імені Тараса Шевченка письменників Івана Світличного, Миколи Руденка, Василя Голобородька, а також колишніх репресованих – Юрія Сліпка, Івана Савича, чия творча доля назавжди поєдналася з Луганщиною.

Залишався в нього й інтерес до мистецтвознавства, який був реалізований у дослідженнях про скульпторів і художників Луганщини. Серед найбільш вдалих – передмова до альбому "Василь Федченко" (К. – Мистецтво. – 1974).

Його ж мемуари "Некролог" тяжіють до художньо-документальної прози, а їх власне літературне спрямування досягається за допомогою майстерно виписаних діалогів, портретів, авторських характеристик та узагальнень. Життя Івана Білогуба теж, зрештою, є типовим для українського інтелігента того часу, бо така жорстока доля спіткала в тридцяті роки сотні тисяч людей. Нелюдськими зусиллями тиранія хотіла знищити творчу особистість, перетворити її на раба. Однак український характер вже вкотре виявив і гідність, і стійкість: "Тебе не пускали в життя, викидали за борт по закону цурання чи страху. У такому становищі були всі підстави не вистояти. Були всі умови зненавидіти світ. Втратити віру в нього, загубити генетичні зв'язки з народом, з рідною землею, стати безбатченком. Тому, що не звироднів, завдячую родині, батькові, матері – простим неграмотним людям, своїй

школі й університетові. Людям, які своєю поведінкою утверджували поняття людської честі, порядності, вірності народові, Батьківщині.

Тож мій некролог – це слово й про тих, хто вже не розкаже правди своїм нащадкам, не вимовить слово захисту на свою честь, про свою людську гідність, про сій духовний світ, про незалежність мислення, патріотизм.

Хай повернуті з небуття імена і образи людей допоможуть нині сущим і прийдешнім зненавидіти звірине обличчя всілякої тиранії, виробити громадянську непримиренність і нескореність перед нею" [4, с. 65 – 66].

Так, Іван Білогуб не тільки вижив, але й встиг затаврувати злочини тоталітаризму проти людяності. До речі, його спогади колишнього в'язня "совєтських" концтаборів, опубліковано одними з перших в Україні в обласній молодіжній газеті "Молодогвардієць" у 1988 році. А наступного року друкувалися й на сторінках журналу "Донбас" (1989. – № 6) як художньо-документальна повість "Тіні на снігу".

До сімдесятиріччя з дня народження Івана Михайловича Білогуба, тобто 1983 року, в обласній газеті "Прапор перемоги" мною опубліковано статтю "Спасибі, вчителю", де зокрема зазначається, що нашого улюбленого педагога характеризують відданість улюбленій справі, працьовитість, доброзичливість у стосунках зі студентами. Потім з'явилися статті "Уроки Івана Білогуба" (1995), "Уроки І. М. Білогуба продовжуються" (1996), "Іван Білогуб – душа вистояла" (2000), "Іван Михайлович Білогуб – випускник Харківського університету" (1999), а, що найголовніше, підготовлено до друку книжку його спогадів "Некролог". У музеї університету знаходиться тепер скульптурний портрет Івана Білогуба "Реабілітований", автор якого заслужений діяч мистецтв України Микола Щербаков.

Одне із занять із літератури рідного краю в Луганському національному університеті імені Тараса Шевченка має назву "Творча спадщина Івана Білогуба". Особливо актуальними для вивчення залишаються його літературно-краєзнавчі дослідження, домінантою яких є вболівання за долю національної української культури на Луганщині, її майбутнє.

Список використаної літератури

1. Архів ЛНУ імені Тараса Шевченка. Особова справа І. М. Білогуба, 85 арк. **2**. Архів ЛНУ імені Тараса Шевченка. Особова справа Л. М. Білогуба, 47 арк. **3**. Архів Управління СБУ в Харківській області, кримінальна справа Білогуба І. М. 12612 Кримінальна справа Білогуба І. М., 158 арк**. 4. Білогуб І**. Некролог: [спогади]. / Іван Михайлович Білогуб / [упорядкув., передм. О. І. Неживого]. – Луганськ: Шлях, 2000. – 72 с. **5. Білогуб І**. А традиції є! / Іван Михайлович Білогуб // Донбас. – 1963. – № 1. – С. 126 – 131. **6. Білогуб І. М.** Літературно-краєзнавча Луганщина. Ч. 1./ Іван Михайлович Білогуб . – Луганськ,

1993. – 68 с. **7. Білогуб І. М.** Дар душі і серця / Іван Михайлович Білогуб// Єненко Ю. Слово про Козака Луганського. – Луганськ: Світлиця, 1994. – С. 5 – 8. **8. Білогуб І**. Поема про майстра української сцени / Іван Михайлович Білогуб // Прапор перемоги. – 1962. – 27 січня. **9. Белогуб И.** Олесю Гончару – 50 лет / Иван Михайлович Белогуб // Луганская правда. – 1968. – 3 апреля. **10. Білогуб І**. Постати проти бездуховності / Іван Михайлович Білогуб // – Молодогвардієць. – 1989. – 15 серпня. **11. Білогуб І.** Відлуння каторжних літ / Іван Михайлович Білогуб // – Молодогвардієць. – 1989. – 12 грудня.

Неживий О. І. Вірив у рідне слово: До сторіччя професора Івана Білогуба

У статті розглядається життєвий і творчий шлях професора Івана Михайловича Білогуба, якому 20 січня 2013 року виповнилося сто років від дня народження. З 1949 року по липень 1994 року працював у Луганському державному педагогічному інституті імені Тараса Шевченка на кафедрі української літератури, з 1971 по 1990 рік – завідувач кафедри. Професор Іван Білогуб найбільш плідно досліджував історію літературно-мистецького Луганщини, започаткував навчальну дисципліну – літературне краєзнавство.

Ключові слова: літературознавець Іван Білогуб, життєвий і творчий шлях, література рідного краю, літературне краєзнавство, мемуари.

Неживой А. И. Верил в родное слово: к столетию Ивана Белогуба

В статье рассматривается жизненный и творческий путь профессора Ивана Михайловича Билогуба, которому 20 января 1913 года исполняется сто лет со дня рождения. С 1949 года по июль 1994 года работал в Луганском государственном педагогическом институте имени Тараса Шевченко на кафедре украинской литературы, с 1971 по 1990 год – заведующий кафедрой. Профессор Иван Билогуб наиболее плодотворно исследовал историю литературной Луганщины, основал учебную дисциплину – литературное краеведение.

Ключевые слова: литературовед Иван Билогуб, жизненный и творческий путь, литература родного края, литературное краеведение, мемуары.

Nezhyvyi O. I. Believed in a Native Word: to the Anniversary of I. Bilogub

The article keeps under review Ivan Mikhailovych Bilogub's life and career as a professor who would be celebrating his 100th anniversary this year. He had been working at Luhansk Taras Shevchenko State Pedagogical Institute at the Ukrainian Literature Chair from 1949 till July 1994, and since 1971 till 1990 – as the Head of Chair. His scientific interests were focused on

the history of the literary and artistic aspects Luhansk area, and it was him who established a new academic course – region literature as a part of the curriculum.

Key words: theorist of literature Ivan Bilogub, life and career, regional literature, literary regional ethnography, memoirs.

Стаття надійшла до редакції 22.01.13 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 821.161.1

І. Л. Савенко

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ І. М. БІЛОГУБА В МЕМУАРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Іван Михайлович Білогуб – відомий вчений, професор, літературознавець, зачинатель літературного краєзнавства Луганщини. Ця постать є особливою на теренах української культури та літературного розвитку Луганського краю. Його наукова спадщина неоднозначно трактувалася науковий доробок і до сього часу не була гідно поцінована. Однак останнім часом все більше науковців, вчителів та методистів приваблює його спадок, які роблять спробу відродити її та прочитати по-новому.

У народі кажуть: “Кожна людина живе доти, доки про неї пам’ятають”. Теплі спогади про Івана Михайловича, як про надзвичайно скромної, талановитої людини і Вчителя з великої літери, бережуть багато його учнів та колег.

Науково-критична спадщина І. М. Білогуба з успіхом витримала іспит часом і, хоча відчула на собі вплив тоталітарного, вульгарно-соціалістичного маркування і цензурування, зберегла свою актуальність і сьогодні.

Найбільшу свою увагу І. М. Білогуб спрямовував на розробку питань, пов’язаних із літературним краєзнавством, прагненням довести, що українська література на Луганщині існує і веде свій початок ще віз часів Київської Русі. Одно з головних питань, які його цікавлять і яке він намагається відстояти: література Луганської області є органічною складовою національної культури, якій притаманні свої традиції та літературно-мистецькі особливості.

Серед наукового кола його інтересів обґрунтування початку літературної історії Луганщини у статті “А традиції є” (1963 р.) [4], краєзнавчі студії у двох частинах “Літературно-краєзнавча Луганщина” (1993 та 1994 рр.) [2; 3], де він по-новому осмислює питання історичної

пам'яті та піднімає проблему впливу тоталітарного режиму на літературну творчість, лауреати Шевченківської премії та ін.

Джерелами глибшого розуміння творчої лабораторії та й самої особистості І. М. Білогуба як науковця, літературознавця і людини можуть служити його спогади, які він почав писати майже на схилку свого стражденного, але плідного життя.

До мемуарів про своє життя І. М. Білогуб намагався звернутися ще у 1988 році, коли в обласній газеті "Молодогвардієць" надрукували його спогади, як колишнього в'язня радянської концтаборів, а потім у 1989 році у шостому номері журналу "Донбас" з'явилася друком художньо-документальна повість "Тіні на снігу" [5].

У 2000 році було впорядковано і видано книжку спогадів І. М. Білогуба "Некролог" [1].

У сучасному літературному процесі мемуари посідають важливе місце. Все частіше ми спостерігаємо появу на книжкових полицях щоденників і діаріушів, автобіографій, нотаток і записних книжок, споминів, мемуарної белетристики тощо. Пов'язано це із тим, що останнім часом посилилася увага до власного минулого, до прагнення неспотвореного і справжнього минулого, до проявлення письменника як непересічної творчої особистості.

За своїм змістом "Некролог" є не просто біографічними нарисами, а досить цікавими спогадами творчої людини, яка прожила важкий шлях, сповнений працею і становленням особистості, яка постійно йшла вперед, часом забуваючи про себе.

На самому початку своєї оповіді Іван Михайлович зазначає: "Кажуть – час найкращий лікар. З часом загоюються рани, німіють, а то й забуваються болі. Та чи завжди, чи всякі рани і болі підвладні забуттю?" [1, с. 7]. Минуло вже багато років, але душевні потрясіння і спогади, що припали на роки його молодості, не залишають його. І причина цьому проста: "Коли загальнонародні в кілька десятиліть потрясіння, наруги над людською особистістю, свідомістю, мораллю забуваються?! І чи можуть вони забуватись, відходити в небуття, ніби їх не було, поки живе людина?" [1, с. 7].

Художня тканина оповіді мемуарів І. М. Білогуба являє собою зразок художньо-документальної прози, в яку органічно вплетені діалоги, авторські роздуми та відступи, портретні характеристики й художні узагальнення.

Наскрізною ниткою крізь спогади проходить біль за минуле, дух його залишається незламним, він дуже влучно характеризує сутність тоталітарного режиму: "Глобальне рабство, насаджуване в способі людського мислення, в психології, в каліченні душ, в дистилюванні мислення, коли спекуляція на святих ідеалах народу, патріотичних та інтернаціональних почуттях стало законом життя" [1, с. 9], але люди гинули не від природних причин, а від колючого дроту та табірного життя.

Проте стійкість митця і науковця, пройшовши крізь усі випробування, залишається незламаною: “У людини, якій відтинали пам’ять, честь, совість, почуття людської гідності й батьківщини, роду-племені, і не змогли відтяти, вбити – ці почуття живуть” [1, с. 9].

Мемуарну літературу характеризує те, що вони можуть містити фрагментарні або систематичні записи біографічної постаті про події минулого, в яких вона брала участь або очевидцем яких була. У “Некрологу” І. М. Білогуба поєднуються ці дві особливості. Причому вони збагачуються літературною складовою. Роздуми автора містять численні літературні ремінісценції. Наприклад, змальовуючи сталінську реальність І. М. Білогуб порівнює її із пеклом, яке змальовує Т. Шевченко: “Хвалитись нічим, я бачив пекло. Ще Т. Шевченко сказав – “там неволя” [1, с, 9].

Мемуарним творам завжди притаманне ретроспективне споглядання, яке здійснюється крізь переосмислення особистості. Саме завдяки цьому І. М. Білогуб розширює жанрові межі некрологу: “Належить писати в некролозі, де народився небіжчик. Порушую традицію. Скажемо про це дещо нижче. А зараз про головний удар. Його спрямування і зміст. У ньому саме розкривається дух часу” [1, с. 10], і дали автор звертається до спогадів про його арешт, обшук і перше перебування у застінках НКВС. І такі жанрові “відхилення” зустрічаються постійно. Спогади про навчання в університеті перемежовуються перебування у в’язниці: “Та калейдоскоп університетських спогадів увірвався. Ось вона, глуха стіна брами, – відкривається і поглинає мене” [1, с. 12], і далі знову атмосфера арешту.

Показуючи межу між прожитим і продуманим, “Некролог” І. М. Білогуба є відкритою і щирою книгою життя. Ця думка підтверджується останніми рядками, які написав І. М. Білогуб: “Тож мій некролог – це слово й про тих, хто вже не розкаже правди своїм нащадкам, не вимовить слово захисту на свою честь, про свою людську гідність, про сій духовний світ, про незалежність мислення, патріотизм. Хай повернуті з небуття імена і образи людей допоможуть нині сущим і прийдешнім зненавидіти звірине обличчя всілякої тиранії, виробити громадянську непримиренність і нескореність перед нею” [1, с. 66].

Мемуари виступають унікальним методом пізнання і самопізнання через спогад. Ми дізнаємося про любов до книги та творчої праці, про глибоку працю і дослідження історії української літератури, про повагу до науки. Зі сторінок своїх спогадів І. М. Білогуб постає як всебічно освічена, інтелігентна людина, науковець і знавець української літератури та історії свого краю, закоханий у краї, де він живе.

Список використаної літератури

1. Білогуб І. М. Некролог : Спогади / І. М. Білогуб ; Упоряд., передмова О. І. Неживий. – Луганськ : Шлях, 2000. – 71 с.**2. Білогуб І. М.** Літературно-краєзнавча Луганщина / Луган. пед. ін-т ім. Тараса Шевченка. – Луганськ : [Б. в.], 1993. – Ч. І. – 68 с. **3. Білогуб І. М.** Літературно-краєзнавча Луганщина. – Ч. ІІ. – Луганськ : Світлиця, 1994. – 102 с. **4. Білогуб І. М.** А традиції є! / І. М. Білогуб // Донбасс. – 1963. – № 1. – С. 138 – 139. **5. Білогуб І. М.** Тіні на снігу [худож.-докум. повість] / І. М. Білогуб // Донбас. – 1989. – №. 6. – С. 20 – 63.

Савенко І. Л. Особливості рецепції постаті І. М. Білогуба в мемуарній літературі

Статтю присвячено проблемі особливостей рецепції постаті науковця та літературознавця І. М. Білогуба у мемуарній літературі. На прикладі художньо-документальних творів, зокрема, “Тіні на снігу”, “Некролог”, розглядається включеність біографічної особистості до потоку мемуарного часу. “Некролог” І. М. Білогуба виступає цікавим мемуарним документом для пізнання та осягнення творчої людини, яка пройшла життєвий шлях, сповнений як радощами, так важкими моментами життя.

Ключові слова: мемуарна література, спогади, мемуари, біографічна постать.

Савенко И. Л. Особенности рецепции восприятия личности И. М. Билогуба в мемуарной литературе

Статья посвящена проблеме особенностей рецепции личности ученого и литературоведа И. М. Билогуба в мемуарной литературе. На примере художественно-документальных произведений, в частности, “Тени на снегу”, “Некролог”, рассматривается включенность биографической личности в поток мемуарного времени. “Некролог” И. М. Билогуба выступает в качестве интересного мемуарного документа для познания и постижения творческого человека, который прошел жизненный путь, исполненный как радостями, так тяжелыми моментами жизни.

Ключевые слова: мемуарная литература, воспоминания, мемуары, биографическая фигура.

Savenko I. L. Features of Reception of the Figure of I. M. Bilogub in the Memoir Literature

The article is devoted to the problem of features of reception of the figure scientist and literary critic I. M. Bilogub in memoir literature. On the example of artistically-documentary works, in particular, to “Shadows on the snow”, “Obituary”, the included of biographic personality is examined to the stream of memoir time. “Obituary” of I. M. Bilogub comes forward as an interesting memoir document for cognition and understanding of creative man,

that passed the course of life, full of as by gladness's, so by the heavy moments of life.

Key words: memoir literature, remembrances, memoirs, biographic figure.

Стаття надійшла до редакції 23.01.13 р
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Бойцун І. Є.

УДК 82.01/.09

Н. Є. Таран

ДОСЛІДНИК, ПЕДАГОГ, ЛЮДИНА (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ І. М. БІЛОГУБА)

"Мудрий скарбничий – пам'ять людська. Вона зберігає часом звичайні собі, нічим не примітні з першого погляду бувальщини, наче знає: настане у житті людини час, а може така мить, що вони оживуть знову, осяються промінням почуттів і винагородять її поезію, ім'я якої – спогад" (Гр. Тютюнник)

У цьому році виповнюється 100 років від дня народження одного з перших дослідників літературного краєзнавства Луганщини Івана Михайловича Білогуба (1913 – 1994) – відомого науковця, літературознавця, педагога, професора, автора понад 200 наукових і науково-популярних робіт: монографій про письменника І. Франка ("Вогнем Прометея") і скульптора В. Федченка ("Василь Федченко"), досліджень про П. Безпощадного, В. Сосюру, О. Кольцова, В. Гаршина, Б. Грінченка; автора численних літературознавчих, мистецтвознавчих розвідок, критичних статей у журналах "Радянське літературознавство", "Вітчизна", "Образотворче мистецтво", "Донбас", різних наукових збірниках та періодичних виданнях.

І. М. Білогуб один із перших започаткував об'єктивне й глибоке вивчення літературно-мистецького руху Луганщини на історико-літературній основі – від фольклорних джерел, "Слова о полку Ігоревім" до сучасності. Він назавжди відкинув антинауковий міф про те, що нібито дореволюційний Донбас не мав своєї літератури. У статті "А традиції є!", опублікованій в альманасі "Донбасс", він обґрунтовано довів безглуздість і безпідставність таких тверджень. На його думку, саме такі збочення у вивченні літературної історії "глушили інтерес до літературного краєзнавства Донбасу, Луганщини у багатьох людей, які могли б бути авторами-збирачами й дослідниками цікавого фольклорно-

етнографічного літературного матеріалу, історії і культури свого краю. Отже, була створена антинаукова теоретична база – підтвердження про літературну пустку, унаслідок чого ні в кого не виникло бажання бути шукачем і дослідником у цій галузі" [1, с. 138 – 139].

Він простежив зв'язок культурно-мистецького руху Луганщини із загальним літературним життям країни, репресіями, переслідуваннями митців за літературну, патріотичну діяльність як "ворогів народу". Переконавшись на власному гіркому досвіді, як невимовно важко жити у світі, обплутаному, мов колючим дротом, неправдою та неволею, Іван Михайлович зробив значний внесок у справу реабілітації літераторів-земляків, які довгий час недооцінювалися або й просто перебували під "забороною". Серед них Борис Грінченко, Микола Чернявський, Григорій Костюк, Микола Щепенко, Яків Овчаренко (Приблудний), Іван Олексійович Світличний, Юрій Сліпко, Микола Руденко, Василь Голобородько та багато інших, присвятивши їм свої "літературні монологи".

Сьогодні через праці І. М. Білогуба читачі різних вікових і освітніх рівнів мають можливість не тільки ознайомитись із важливими історичними, соціальними, культурними, етнографічними та іншими явищами свого краю, але й заглибитись у роздуми про долю землі й народу взагалі. Кожний нарис він задумував як своєрідну настільну книгу не тільки для вчителів, студентів, школярів, але й для батьків та дітей з метою пізнання та історичного й літературно-художнього збагачення. Так воно і сталося.

Народився Іван Михайлович Білогуб 20 (7) січня 1913 року в м. Костянтиноград (пізніше – Красноград) Полтавської губернії, нині Харківської області. Після революції, на початку 20-х років, батьки переїхали жити в село Вознесенське – там було родинне гніздо. З осені й до весни вже з 4-го класу ходив до Першої трудової семирічної школи в Красноградi, щоденно долаючи 12 верств відстані. Це місто й стало першим університетом, де Іван Михайлович здобував знання про світ і людей, про честь і працю, про школу й однокласників, із якими, на жаль, так ніколи і не довелось зустрітись. Своїх учителів він пам'ятав довічно, а особливо першу – Марію Іванівну, "дбайливу, чесну, обділену особистим родинним щастям" та багату дитячою любов'ю [2, с. 19]. Прикладом для наслідування стали для нього також учитель малювання І. Гіньківський, який закінчив імператорську Академію художеств і був на диво талановитим. Завжди тепло згадував Іван Михайлович прекрасного учителя співів Л. ІДубину, який завжди з'являвся в класі зі скрипкою та мав гарний голос. Це вони розгледіли в семикласнику неабиякий хист до слова, акторську вдачу, допомагали оволодівати театральним мистецтвом. У домашньому архіві Івана Михайловича зберігається фотографія гуртка з дарчим написом "Художнику-учневі від художника-учителя". Це вони навчили його нотній грамоті, українських пісень. Як багато знав їх І. М. Білогуб і як любив співати! А особливо

романси, серед яких – неперевершений "Сміються, плачуть солов'ї" на слова Олександра Олеся.

Після семирічки (1930 р.) молодому юнакові відкривався шлях у життя. Ще в Красноградi прочитав у газеті оголошення про курси робітничої й колгоспної молоді при Харківському інституті педпрофосвіти та, поки одержав посвідчення про закінчення, – заняття на тих курсах вже йшли повним ходом. Влаштувався працювати на завод "Серп і молот". І все ж щасливий випадок допоміг хлопцеві стати слухачем омріяних курсів. Викладачі помітили в ньому "хімічний талант", пророкували стати інженером-хіміком, та вибір уже був зроблений: філологічний факультет Харківського університету, бо художню літературу сприймав як якесь диво, як мистецтво великої чарівної сили, а письменників – як велетнів і світочів у царстві духу.

Тодішній студент був дуже бідний на гроші. Голодні роки не давали змоги щедро черпати з джерел духовної, зокрема театральної, культури. Але був великий потяг до науки, мистецтва, літератури. Як не раз згадував І. М. Білогуб, студентами вони часто бігали у Будинок імені В. Блакитного на зустрічі з письменниками П. Панчем, Л. Первомайським, М. Кулішем, В. Сосюрою. Іноді "зайцями" проникали на четвертий ярус театру "Березіль" на вистави за творами "Гайдамаки" Т. Шевченка, "Плацдарм" М. Ірчана, насолоджуючись грою прекрасних артистів А. Бучми, В. Мар'яненка, Н. Ужвій, М. Крушельницького, бачили цікаві нестандартні постановки Леся Курбаса.

Студентські 1930 – 1934 рр. були голодними й дуже тяжкими, та попри все Іван Михайлович не втратив любові ні до науки, ні до людей, ні до альма-матер, ні до своїх учителів, ні до тих учених, що становили славу вітчизняної і світової науки. Щодня його надихав образ професора О. Потебні, портрет якого висів у Потебнянській аудиторії, куди поспішав на старші курси послухати лекції проф. О. Білецького. Ще третьокурсником, Іван Білогуб працював редактором на фабриці "Укрнафтооб'єднання" на запрошення її директора, до 15-річчя Жовтня готував велику фотовиставку, яка б охопила всі основні сфери виробничого й культурного життя України.

Після закінчення Харківського університету талановитого випускника запросили на кафедру літератури Харківського бібліотечного інституту – спершу асистентом із зарубіжної літератури у доцента О. Розенберга, а через кілька місяців – самостійно читати курс української літератури. І. Білогубу тоді виповнилося лише 22 роки. Одночасно за сумісництвом працював молодшим науковим співробітником Галереї картин Т. Шевченка (до березня 1937 р.), завжди був у гущі культурного й політичного життя. Читав лекції про Миколу Хвильового в управлінні Південної залізниці Харкова. І раптом звістка про смерть письменника, а далі – Миколи Скрипника... Це приголомшило: коли стріляються ті, кого ти вважаєш чесними й порядними людьми, то не віриться, що вони йдуть із життя добровільно.

Молодий юнак бачив, відчував, хоча до кінця й не розумів, чому зростає кількість репресій і репресованих.

... За ним прийшли вночі 27 квітня 1937 року, напередодні 1 Травня. Іван Михайлович не раз згадував ту жахливу мить, коли його повели довгим коридором гуртожитку в один бік, а його молоду дружину Любу – в інший (потім до останніх днів він буде шукати її, але зустрітись у цьому житті так і не судилось). Білогубу І. М. було пред'явлено обвинувачення в шпигунській диверсійній німецько-японській діяльності, наказано назвати учасників організації і розповісти про їхню діяльність. Як "речові докази", компромат – знайдені під час обшуку річний комплект журналів "Ілюстрована Україна" за 1913 рік та книжка Лейтеса і Яшека "Десять років української літератури (1917 – 1927)", якою тоді молодий викладач, як і десятки інших літературознавців, користувався як довідником і посібником у своїй викладацькій роботі. А разом із цим численні рукописи статей про Шевченка-художника та підготовлену й надіслану до видавництва "Мистецтво" в Київ монографію "Пам'ятник Тарасу Шевченку у Харкові" – розповідь про історію різних конкурсів на пам'ятник Кобзареві. Іван Михайлович добре вивчав цю історію, відвідував виставки-конкурси, бачив усі проекти і був присутній на відкритті того Манізерівського пам'ятника, що і зараз стоїть у Саду Шевченка по вулиці Сумській м. Харкова. На жаль, доля цього рукопису до сьогодні невідома.

За безглуздими звинуваченнями І. М. Білогуб провів у сталінських таборах цілих десять років – свою "другу десятирічку", як сумно жартував Остап Вишня. Неодноразово звертався до прокуратури та судів Харкова, Києва, Москви зі своїми протестами і проханнями про перегляд справи, та позитивних відповідей не було. Тяжко було жити із твердою переконаністю, що ти ні в чому не винен. Кілька разів тікав. Через 10 років відпустили з підпискою про "нерозголошення".

До рідного Краснограда повертався через Харків. На диво, батьківська хата збереглася. Вона стояла край села. Люди, коли наступали німці, повтікали, а його мати вирішила, що коли й помирати, то на своєму подвір'ї. Тож, попри все, зберегла домівку своєю непохитною волею і вірою, у ній і дожила віку. Двоюрідного брата Тихона, що був козацької натури, німці застрелили прямо на вулиці.

Однак на рідній землі І. М. Білогуба якось сторонились, на роботу приймати боялись, тому й довелося знову їхати на Північ працювати в конторі "Нафтогазрозвідки". Знаходився серед самобутньої природи, бачив її красу в усі пори року, вона була йому і другом, і рятівником. Та брат, який жив у Ворошиловграді, кликав до України. Так, у 1947 році Іван Михайлович Білогуб з'явився у нашому місті і змушений був заново відроджувати себе в житті й літературі. Довідку ж про реабілітацію за відсутністю складу злочину отримав лише в 1967 році.

Моральні потрясіння 37-го й наступних років залишилися незагоєними довічними муками-болями в його серці. Часто в сновидіннях поставали і не покидали його до останнього дня реальні візії тих подій, картин, свідком і учасником яких він був у тих так званих виправно-трудових таборах, де відбувалось страшне каліцтво людського роду. Через півстоліття вони знову озвуться у його душі і ляжуть на папір у документальній повісті "Некролог", уперше опублікованій у газеті "Молодогвардієць" за 1988 р. і перевиданій окремою книгою у 2000 році. Ще за життя він мав право на такий некролог, бо то – розповідь про його сучасників, результат постійної тривоги про те, що піде з життя, так і не сказавши правду про себе, своє покоління. "Щоб було, як у порядних людей, про яких, якщо не пишуть, то говорять. Про тебе ніхто не напише, ніхто не скаже, бо не знає, що сказати. А то, чого доброго, ще оббреше, бо чорні тіні не зникають безслідно, треба доброго – продувного – тривалого вітру, щоб розвіяв. А часу залишилося страшно мало", – не раз повторював він нам.

Тож на правах простого смертного, якому належить за його незлодійське трудове праведне життя мати некролог, писав він його, поки була жива пам'ять, а рука тримала перо. Писав важко, за журнальним столиком на порозі відчиненої веранди своєї скромної затишної домівки, що розташована у м. Луганськ по вул. Римського-Корсакова, 5, інколи забуваючи поїсти, вмитись чи поголитись. Наші відвідування давали йому короткий перепочинок від болючих спогадів про пережите. З усього було видно, що ця людина ніби заново проходить свої "етапи". Окремі частини роботи Іван Михайлович давав мені на вичитку. Скажу чесно, ми навіть побоювались за його здоров'я – так блідо виглядав він, а почерк ставав дедалі все більш нерозбірливим.

Маючи вроджений педагогічний хист, Іван Михайлович багато душевних сил віддавав освітній та просвітницькій діяльності, пройшов шлях від асистента до професора. У 1967 році захистив кандидатську дисертацію, у 1970-му став доцентом, а в 1980-му – професором. Майже 45 років І. М. Білогуб працював на кафедрі української літератури Ворошиловградського педагогічного інституту імені Т. Г. Шевченка, з 1973 по 1989 рр. – її завідувачем. За час наполегливої викладацької роботи професор Іван Михайлович Білогуб підготував тисячі вчителів-словесників. Він був твердо переконаний, що відвідування театрів, музеїв, виставок, зустрічі з письменниками, підготовка й публікація рецензій, відгуків на художні твори, події культурно-мистецького життя, літературні вечори – невід'ємний частина фахової підготовки студентів-філологів.

Ще в 1972 році на кафедрі української літератури за його ініціативи був започаткований великий колективний творчий проект викладачів і студентів – створення літературної карти Луганщини. Виконуючи його, ми опрацювали численну кількість першоджерел, побували в різних куточках області, зробили фотографії і замальовки,

виготували біогеографічну літературну карту Луганщини, створили спеціальну картотеку, розробили тематику курсових і студентських наукових робіт, літературних вечорів, зустрічей, оформили на кафедрі української літератури великий стенд-панораму "Літературна Луганщина".

Він багато зробив для популяризації й літературно-критичного осмислення творчості письменників і художників Донбасу, передусім Луганщини. Заслуговують на увагу його праці: "Біогеографічна карта письменника на уроках української літератури" (1970 р.), "Літературна Ворошиловградщина (дожовтневий період)" (1977 р.), "Літературне краєзнавство в школі" (1991 р.), "Література рідного краю в школах Луганщини (дожовтневий період)" (1991 р.), "Біографічна карта письменника на уроках української літератури" (1983 р.), "Літературно-краєзнавча Луганщина: у 2 частинах" (1993, 1994 рр.) та інші.

"Армії краєзнавців в галузі літератури доступне вивчення місцевих джерел, які нерідко проливають світло на ще не досліджені ніким раніше сторони діяльності того чи іншого письменника, – читаємо в передмові до видання "Літературне краєзнавство в школі". – Краєзнавець має змогу працювати безпосередньо в місцевих архівах, збирати матеріали під час краєзнавчих екскурсій, до яких можна залучити велику кількість школярів" [3, с. 3]. Безперечно, такі науково-методичні праці стали результатом спільної роботи викладачів кафедри української літератури, методистів обласного інституту удосконалення вчителів (ОІУВ) та практиків. У них розглядаються різні види літературно-краєзнавчої роботи: створення гуртків і організація пошукової діяльності учнів, виготовлення літературно-географічних карт, оформлення літературно-краєзнавчих куточків і музейних кімнат, зустрічі з письменниками і видатними людьми свого краю, обговорення книг земляків, літературні екскурсії, підготовка й проведення вечорів на літературно-краєзнавчому матеріалі, виготовлення альбомів, випуск газет тощо. Крім того, подається багатий і дуже цінний матеріал про літературну Луганщину, який учителі можуть сповна використовувати не тільки в організації позакласної роботи, а й під час вивчення програмового матеріалу та проведення спеціальних уроків літератури рідного краю, які з 90-х років введені до шкільних програм.

Час підтвердив сподівання авторів: знайомство з наведеними прикладами роботи стало корисним не стільки для наслідування, скільки для поштовху творчої думки, нових пошуків і знахідок в організації літературно-краєзнавчої роботи.

Зв'язки зі школами, особливо сільськими, – ще одна добра традиція, започаткована І. М. Білогубом на кафедрі: лекції і виїзні семінари науковців; відвідування уроків учителів, занять шкільних літературних гуртків з наступним обговоренням; спільне проведення літературно-мистецьких вечорів; зустрічі з письменниками,

художниками, скульпторами, народними умільцями; обговорення нових художніх творів тощо.

Іван Михайлович постійно співпрацював з редакціями обласних газет, радіо і телебачення, часто виступав з бесідами на літературно-мистецькі та інші теми й активно залучав до цього колег, студентів. Протягом багатьох років очолював обласне відділення Товариства книголюбів, брав активну участь у наукових конференціях, літературних вечорах. На сторінках місцевих періодичних видань (“Луганська правда”, “Прапор перемоги”, “Наша газета”) опубліковані його численні ґрунтовні матеріали про нові видання книг, узагальнені огляди творчості письменників-земляків М. Чернявського, І. Савича, І. Світличного, В. Титова, І. Низового, М. Малахути, В. Голобородька та ін. Ось лише окремі з них: “Слово про людей рідного краю”, “Постати проти бездуховності”, “Шевченко-художник”, “Відлуння каторжаних літ” (газета “Молодогвардієць”), “Про скульптора М. М. Щербакова”, “В сім’ї вольній, новій (творчість Т. Шевченка у світлі сучасності)” (газета “Прапор перемоги”). “Письменники і митці завжди відчували його чуйну підтримку. Ті, хто працював поряд з Іваном Михайловичем або спілкувався епізодично в останні роки його життя, не відчували його віку. Молодо, палко і безкомпромісно звучав його голос на захист рідної мови… У будь-яких умовах він не був кон’юктурником. У будь-яких умовах він багато й плідно працював. Робота на суспільне благо завжди була потребою його душі”, – зазначав Ю. Єненко у передмові до книги І. М. Білогуба “Літературно-краєзнавча Луганщина. Частина ІІ” (1994 р.) [4, с. 2].

Пригадую, як у січні 1975 року Іван Михайлович запропонував мені, тоді ще молодому асистентові кафедри української літератури, взяти участь у першому засіданні щойно створеного при обласному відділенні Спілки письменників УРСР клубу літераторів. Мета організації клубу, як було зазначено в його статуті, – допомогти початківцям і молодим письменникам у роботі над словом. Обговорювали нові твори члена Спілки письменників УРСР Івана Низового, зокрема його поеми “Стадіон” – про події в Чілі та “П’ять хвилин до вічності” – про героїзм наших воїнів у роки Великої Вітчизняної війни. Сьогодні з висоти років важко навіть оцінити значення таких клубів. Ми слухали виступи письменників М. Чернявського, Й. Курлата, О. Холошенко, М. Яременка, Г. Довнара та інших. Іван Михайлович, пам’ятаю, відзначав тоді чітку громадянську позицію І. Низового, народне начало у його творчості, зростаючу поетичну майстерність, тактовно висловлював рекомендації та побажання. На цьому ж засіданні було обрано й правління клубу, до складу якого разом з письменниками Г. Довнаром, А. Романенком, І. Низовим, Й. Курлатом увійшов і завідувач кафедри української літератури педінституту кандидат філологічних наук, доцент І. Білогуб.

Поступово кафедра української літератури ставала потужним центром літературно-мистецького життя. Сьогодні важко навіть перелічити прізвища тих, хто був частим гостем на факультеті, допомагав кафедрі у формуванні висококваліфікованих учителів-словесників. Це, крім уже названих, письменники С. Бугорков, Т. Рибас, В. Титов, Т. Дейнегіна, Г. Половинко, Л. Стрельник, А. Медведенко, М. Малахута, М. Ночовний, М. Пєсєнка, Г. Гайворонська, Р. Лук'янчук, А. Листопад, а також лікар-онколог, дослідник літератури рідного краю Ю. Єненко, учитель-бібліофіл Б. Пастух, відомі скульптори, художники, народні умільці. Завдяки Івану Михайловичу Білогубу ще у студентські роки нам випало щастя побувати в галереї відомого скульптора-земляка І. П. Овчаренка, на власні очі побачити, як із каменя з'являються справжні витвори мистецтва – скульптурні портрети В. М. Гаршина, М. Трублаїні, В. Сосюри, В. Даля, Ю. Єненка та ін., вітати майстра з полуднем віку, побувати на відкритті монумента "Україна – визволителям" у селищі Міловому, за який його автори (добре знані нами ворошиловградські скульптори – заслужені діячі мистецтв України В. Х. Федченко, В. І. Мухін, а також І. М. Чумак та І. П. Овчаренко) у 1973 році були удостоєні Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка, зустрічатися з ними у майстернях, музеях, за "круглим столом" у педагогічному інституті.

Тож зовсім не випадково, місцем проведення Всеукраїнської XXXI Шевченківської конференції, присвяченої 180-річчю від дня народження Великого Кобзаря (березень, 1994 р.), було обрано саме Луганський державний педагогічний інститут ім. Т. Г. Шевченка. Дні, коли проходила ця конференція, стали справжнім святом українського слова, душі кожного шанувальника літератури й мистецтва, самобутності рідного краю. До вишу завітали науковці зі Львова, Одеси, Сімферополя, Чернівців, Кіровограда, Сум, Полтави, інших міст. У всій багатогранності неповторного свого буття і творіння постав тоді Тарас Шевченко з доповідей завідувача відділу Шевченкознавства Інституту літератури Академії наук України доктора філологічних наук В. С. Бородіна, тодішнього заступника голови обласної держадміністрації, відомого дослідника-краєзнавця, хірурга-онколога Ю. О. Єненка, професора кафедри української літератури Луганського педагогічного інституту ім. Т. Г. Шевченка І. М. Білогуба, декана філологічного факультету доцента О. А. Міхна, інших дослідників. А відомий далеко за межами України великий книголюб, учитель-дослідник і літературознавець Богдан Васильович Пастух із Врубівської школи Лутугинського району, добрий і давній друг кафедри (на жаль, нині покійний) підготував таку Шевченкознавчу виставку праць, що її унікальності по-доброму позаздрили навіть науковці Академії наук України. Учасники конференції побували на шевченківському уроці в українській гімназії, великому святковому концерті, у якому, крім

студентів, узяли участь артисти обласної філармонії, музичного училища, фольклорні колективи.

Хто хоч раз побував у робочому кабінеті І. М. Білогуба вдома, бачив, крім переповнених книжкових шаф, цілі стоси нових видань, журнальних і газетних публікацій. Це була надзвичайно інтелігентна, винятково чесна, безкорислива і невтомна людина. Незважаючи на похилий вік та ослаблене постійними хворобами здоров'я, Іван Михайлович не зраджував своїй натурі: багато читав, добре орієнтувався в загальному процесі культури і, що характерно, встигав відгукнутися публічно про книги письменників-земляків, виставки майстрів мистецтва, нові роботи місцевих художників, скульпторів. Він і в лікарняній палаті, і вдома за кілька днів до смерті все піклувався про підготовку третьої частини посібника "Літературна Луганщина". І з болем усвідомлював: "…Та, мабуть, не вийде".

Пригадую, з яким натхненням і відповідальністю готувався він як член оргкомітету і завідувач кафедри української літератури до всенародного Свята слов'янської культури, яке тоді, у листопаді – грудні 1988 року, на Луганщині проводилось уперше. За його ініціативою, газета "Молодогвардієць" започаткувала нову рубрику "Атрибути культури", де були опубліковані статті викладачів філологічного факультету, що стали своєрідним прологом підготовки до цього свята, як-от: А. Зеленько "Багатство мов у їх взаємодії, або у чому цінність "Словаря української мови" Б. Грінченка для розвитку сучасної україністики?", В. Ужченко "Чого розплетена коса…", О. Неживий "Вартові рідного слова" та інші. Програма передбачала численні культурно-освітні заходи. Науково-практична конференція, відкриття виставок слов'янського живопису, етнографії та прикладного мистецтва; Далівські читання, відкриття пам'ятника Б. Грінченку в Олексіївці; зустрічі діячів культури, гостей з широкими верствами населення не тільки обласного центру, але й далеких куточків області; відвідування музеїв, пам'ятних місць Луганщини; проведення уроків рідної мови в навчальних закладах; численні благодійні концерти, літературні вечори… Відразу навіть не перелічити всі заходи, учасниками яких стали мешканці міст і сіл нашої області.

На свято прибуло чимало гостей, серед них – доктор філологічних наук, професор Київського державного університету ім. Тараса Шевченка А. Погрібний, відомий учений з Інституту української мови АН УРСР доктор філологічних наук, професор Л. Паламарчук, автор багатьох наукових праць Т. Гундорова з Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР, один із провідних українських критиків М. Рябчук, лауреат премії імені Василя Симоненка, поет і кінорежисер С. Чернилевський, доктор філологічних наук Є. Прісовський із Одеси, критик Л. Голомб з Ужгорода та інші. Усі вони стали учасниками першої в Україні науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю від дня народження Б. Грінченка, яка 1 грудня

1988 року проводилась у Ворошиловградському педагогічному інституті ім. Т. Г. Шевченка.

Ось що сказав про це свято гість із Москви письменник-фольклорист В. Калугін: “Радує багатобарвність і насиченість нинішніх святкових днів. Гадаю, що запропонована організаторами програма здатна була зацікавити людей з різноманітними інтересами – шанувальників фольклору, літератури, образотворчого і музичного мистецтв… Багато вражень залишилося від зустрічей з колегами, дискусій у ході четвертих Далівських читань. Приємно відчувати, що літературні традиції ворошиловградської землі, пам’ять про письменників-земляків зберігається і вшановується ворошиловградцями. Свідчення тому – відкриття музею-квартири Владислава Титова у Ворошиловграді і пам’ятника та кімнати-музею Б. Грінченку в Олексіївці Перевальського району, що відбулися в дні Свята слов’янської культури…” [5].

Високу оцінку зробленому дав і інший гість – поет із Києва Олекса Довгий: “Вважаю, що із задуманим організатори Днів слов’янської культури успішно справилися, свято вдалося і було справді всенародним. Радує, що земляки В. Гаршина, Б. Грінченка, В. Сосюри, В. Титова багато роблять для вшанування пам’яті цих видатних літераторів. Приємно, що літературні традиції вашого краю продовжуються і розвиваються нинішнім поколінням письменників. Цікавими були зустрічі і спілкування з Геннадієм Довнаром, Миколою Ночовним, Андрієм Медведенком та іншими ворошиловградськими літераторами” [5].

Ці заходи наочно переконують, що для таких особистостей, як Іван Михайлович Білогуб, Юрій Федорович Єненко, Олексій Андрійович Міхно, Богдан Васильович Пастух та багатьох інших сенсом життя було доносити до людини відомості про історичне минуле рідного краю, виховувати молодь на народних традиціях, фольклорній спадщині, прищеплювати любов до рідної мови, формувати толерантне ставлення до інших культур і народів. Їм завжди боліло за Людину – їхні протести проти екологічних злочинів у природі й культурі народжені великою любов’ю до життя.

Професора І. М. Білогуба завжди вирізняли гострий розум, велика ерудиція, наукова безкомпромісність, а його дослідження завжди були позначені суспільною значущістю. На лекціях, у виступах на радіо, у колі шанувальників літератури й мистецтва, на зустрічах із молоддю Іван Михайлович не раз підкреслював, що чесність, правдивість, безкорисливість, повага до старості, прагнення особистого щастя, збереження дому як уособлення родинної злагоди і незнищенності, невмирущості народу, держави – це ті моральні засади, які вивірені народом на віражах історії і які необхідно берегти, утверджувати, пам’ятаючи, що давні уявлення про людяність не тільки не суперечать сучасним нормам моралі, але й входять у систему цінностей

повсякденного життя. Він щиро любив свою професію, свою Україну, її трудовий люд. Тяжко переживав брудні доноси й звинувачення недоброзичливців, людську фальш у стосунках. І понад усе любив життя, а ще – пригощати усіх яблуками та виноградом із власного саду.

Останні рядки його "Некрологу" звернені до нині сущих і тих, хто ще прийде в життя: "…Розказана мною історія, здавалось би, дуже індивідуальна. Але, переконаний, у ній відбито загальні процеси, в яких виявився характер того часу, коли люди розглядалися, як гвинтики; це історія життя, з якого забрано двадцять шість (від 24 до 51) років. Кращих років! Тих років, які завжди вважалися найпліднішими в людському віці. Ці роки пройшли частиною за гратами, за колючим дротом, а ще більшою частиною під чорним вінцем "ворога народу", ворога без прав на професію, на труд, на суспільне життя.

Тебе не пускали в життя, викидали за борт по закону цурання чи страху. У такому становищі були всі підстави не вистояти. Були всі умови зненавидіти світ, втратити віру в нього, загубити генетичні зв'язки з народом, з рідною землею, стати безбатченком. Тим, що не звироднів, завдячую родині, батькові, матері – простим неграмотним людям. Своїй школі й університетові, людям, які своєю поведінкою утверджували поняття людської честі, порядності, вірності народові, Батьківщині.

Тож мій некролог – це слово й про тих, хто вже не розкаже правди своїм нащадкам, не вимовить слова захисту на свою честь, про свою людську гідність, про свій духовний світ. Про незалежність мислення, патріотизм.

Хай повернуті з небуття імена й образи людей допоможуть нині сущим і прийдешнім зненавидіти звірине обличчя всілякої тиранії, виробити громадянську непримиренність і нескореність перед нею.

Все краще, що було народжене і створене на землі, повинно жити.

Хочеться вірити і сповідувати цю віру" [2, с. 65 – 66].

…Його не стало 21 серпня 1994 року. Науковому товариству нашої області дуже не вистачає принципового й турботливого голосу патріарха літературного краєзнавства професора Івана Михайловича Білогуба.

Сьогодні на його могилі росте явір і калина, навесні зацвітають проліски. Добрі лагідні очі дивляться на нас із фото. На надгробнику – короткий напис від вдячних вихованців: "Учителю! Ви були нам за отця і духа, і приклад". Попри смерть, незрівнянний світ його душі не згас, не завіявся, а, торкнувши найкращі струни Добра і Справедливості в тисячах сердець вдячних учителів, примножився непідвладною тліну любов'ю, любов'ю і вдячністю всіх нас, сущих, до Нього – сіяча доброго і вічного.

Список використаної літератури

1. Білогуб І. М. А традиції є! / І. М. Білогуб // Донбасс. – 1963. – № 1. – С. 138 – 139. **2. Білогуб І. М.** Некролог : Спогади / Упор., передм. Неживого О. І. – Луганськ : Шлях, 2000. – 72 с. **3. Білогуб І. М.** Літературне краєзнавство в школі / І. М. Білогуб // Інформаційно-методичний лист з досвіду роботи вчительки української мови та літератури Біловодської СШ № 1 Буренок Тамари Миколаївни /[І. М. Білогуб, О. А. Міхно, Н. Є. Таран, Т. М. Буренок. – Луганськ, 1991. – 44 с. **4. Єненко Ю.** Все залишається людям / Ю. Єненко // Білогуб І. М. Літературно-краєзнавча Луганщина : Ч. ІІ. – Луганськ, 1994. – С. 2. **5.** Говорять гості // Молодогвардієць. – 29 листопада 1988 р.

Таран Н. Є. Дослідник, педагог, людина (до 100-річчя від дня народження І. М. Білогуба)

У статті автор простежує складний життєвий шлях репресованого ученого-педагога І. М. Білогуба (1913 – 1994), багатогранність його дослідницьких зацікавлень. Аналізує його спогади, науковий доробок, праці з літературного краєзнавства Луганщини та актуальних проблем культурно-мистецького й духовного життя країни.

Ключові слова: літературне краєзнавство, рідний край, письменники-земляки, культура, традиції, пам’ять.

Таран Н. Е. Исследователь, педагог, человек (к 100-летию со дня рождения И. М. Билогуба)

В статье автор прослеживает сложный жизненный путь репрессированного ученого-педагога И. М. Билогуба (1913 – 1994), многогранность его исследовательских интересов. Анализируются его воспоминания, научное наследие, работы по литературному краеведению Луганщины и актуальным проблемам культурной и духовной жизни страны.

Ключевые слова: литературное краеведение, родной край, писатели-земляки, культура, традиции, память.

Taran N. E. Researcher, Teacher, Personality (to the 100 Years from I. M. Bilogub Birthday)

The author describes a difficult life of scientist and teacher I. M. Bilogub (1913 – 1994), who was subjected to repression, and also traces the versatility of his research interests. His memoirs, studies, devoted to the Lugansk region literature and problems of cultural, art and spiritual life of country, are analysed in the article.

Key words: study of a particular region literature, native land, writers-countrymen, culture, traditions, memory.

Стаття надійшла до редакції 20.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 821.161.2 Білогуб – 11

Т. В. Хом'як

"РАЗ ДОБРОМ НАГРІТЕ СЕРЦЕ ВІК НЕ ПРОХОЛОНЕ" (ІВАН БІЛОГУБ ЯК ОСОБИСТІСТЬ)

"Тут ходить пам'ять доторком пера…" (Л. Геньба)

На що мені в житті завжди щастило, так це на добрих людей. Серед них і, а, можливо, і передовсім, Іван Михайлович Білогуб, з яким пліч-о-пліч пропрацювала вісім років. Це були перші кроки самостійного трудового життя. Після закінчення Дніпропетровського університету і аспірантури з української літератури за направленням Міністерства освіти я приїхала працювати на кафедру української літератури на той час Ворошиловградського педагогічного інституту. З п'яти запропонованих варіантів чомусь обрала саме Ворошиловград. Тоді здавалось тому, що зв'язок із домівкою зручніший, а зараз здається, що було якесь внутрішнє тяжіння. Наша перша зустріч з Іваном Михайловичем так і не відбулася. Оксиморон, але це так. Епістолярно ми домовились про пропедевтичну зустріч на травневі свята: познайомитись, поспілкуватись, визначитись із навантаженням, щоб до початку навчального року підготуватись, адже трудове життя лише розпочиналось. І… не зустрілись. Мобільних телефонів тоді ще не було, щоб уточнити. Головне, що ми бачили один одного, а переконались у цьому вже у серпні. Кожен з нас так про себе й подумав: "він", "вона".

Оноре де Бальзак писав: "Бувають люди, схожі на нулі: їм завжди потрібно, щоб перед ними були цифри". Іван Михайлович належав до тих, кого можна б назвати "цифрою". Я вдячна долі, що мала щастя працювати під його мудрим керівництвом, слухати його завжди виважене слово. Він був турботливим і разом з тим і вимогливим керівником. І вже аж ніяк небайдужим. Разом з Олексієм Андрійовичем Міхном, який був і зразковим деканом, учили нас – недосвідчених, "жовторотих" – становлюватись і формуватись як викладачі, та й як особистості також. Цінні поради, допомога чи то словом, чи літературою, чи методичною ідеєю, а чи й у побуті – усе це було важливим і необхідним. Іван Михайлович часто відвідував заняття викладачів і потім дуже детально і кваліфіковано аналізував, посадивши поряд. Завжди доброзичливо, м'яко, наголошуючи більше на позитиві, хоча ж усі ми усвідомлювали, що до зірок на небі нам ще далеко. Заздалегідь ніколи не попереджував, що йде на заняття. Міг чекати біля аудиторії, а то разом з викладачем вийти з кафедри, зауваживши: "Я до Вас на лекцію".

Олесь Гончар писав, що "в житті людина людині повинна світити". Іван Михайлович належав саме до тих, хто світить. Людина,

якій так багато довелося в житті перенести, він з розумінням ставився до інших, до їх проблем. Вдумливий, щирий, чуйний, відкритий до спілкування, завжди відгукувався на чужі болі й біди. Особисто для мене він був як батько. Хоча працювали ми у вищій школі, але його можна сміливо назвати Учителем. Так, саме з великої літери. Учив працювати, спілкуванню зі студентами, відповідально ставитись до всього, виконувати все на найвищому рівні, навіть якщо це не така вже й важлива робота, бути сумлінним і чесним у науці. Ось один такий незабутній "урок". Написала я статтю в газету "Молодогвардієць". Мені сподобалась (молоде, зелене!). З нетерпінням чекала, коли з'явиться в друці, щоб подарувати Івану Михайловичу. Сподівалась, що похвалить. Але сподівання не були виправдані. Іван Михайлович з нею прийшов на роботу, аналіз був глибоким і несподівано навіть у різкуватій формі. Головний урок, який я винесла на все життя: халтурити ніколи не можна. Навіть якщо це стаття не наукового характеру. Тепер усвідомлюю, що, можливо, навіть більша відповідальність у автора, коли в газету пише, бо ж більше людей читає. Особливо це було актуальним на той час, оскільки дуже багато передплачували газету. Потім ми ще не раз повертались у розмовах до цієї публікації, уже в значно м'якшій формі Іван Михайлович усе перепитував, чи все мені зрозуміло, що загалом не така вже й погана стаття, але він знає, що я здатна на більше, і хоче, щоб до того завжди й прагнула. Багато років минуло з того часу (понад тридцять!), з пам'яті стерлось немало, а цей урок чітко закарбувався. Отож, низький уклін Іванові Михайловичу… Не раз я йому і в листах потім дякувала.

Доля розпорядилася так, що довелось мені залишити Ворошиловград і переїхати поближче до мами. Так і опинилась я в Запоріжжі. Але ж як тяжко було сказати Іванові Михайловичу, що я змушена виїхати! Довго не наважувалась. Коли вже тягнути далі часу не було, ішла до нього додому, як на ешафот. Мені здавалось, що я зраджую його, справу, кафедру… Пригадувались слова Олексія Андрійовича у нашу першу зустріч ("Сподіваюсь, Ви не проміняєте нас на ніжинські огірочки…"). І хоча Запоріжжя з його екологією – це далеко не Ніжин, мені чомусь було дуже нелегко наважитись на цей крок, хоча й не від мене залежало рішення – так склались сімейні обставини. Пригадую сонячний літній день і нашу розмову… на городі. Іван Михайлович щось там робив, то вже й залишились. Напруження мене не покидало, однак Він з розумінням усе сприйняв. Тривалою була розмова. Мені здається, що він у моєму житті тоді розумів більше, ніж я сама… Наостанок сказав: "Якщо не складеться там, повертайтесь…" Більше ми не бачились… Спілкувались лише епістолярно. Листи були теплими, щирими, батьківськими, турботливими. Розповідав про своє життя-буття, ділився планами і шкодував, що так швидко відбувається "миттєвостей біг", бо ж відчував, що не встигнути реалізувати все задумане.

У нас з Іваном Михайловичем відчувалась певна спорідненість душ. Так склалось, що ми в різний час навіть навчальні курси одні й ті ж читали. Мені пощастило з його "легкої руки" читати надзвичайно цікавий курс історії української літератури ІІ половини ХІХ століття (70 – 90-ті роки), і він свого часу його читав: "Не знаю, хто його читав до мене, але добре пам'ятаю, що я продовжив, починаючи з І. С. Нечуя-Левицького. Це сталося десь весінньої пори 1935 року…" [1, с. 10].

Освічений, працелюбний, невтомний, закоханий у Слово… У спогадах І. Білогуб зауважував: "Звідки, коли і чому в мене таке прагнення до літератури, не знаю і зараз. Але, безсумнівно, тут був вплив художньої літератури, яку, говорячи словами М. Горького, сприймав як чудо, відчував як мистецтво великої чарівливої сили, а письменників – як велетнів і світочів у царстві духу" [1, с. 23]. Мабуть, недаремно ж він, відповідаючи на питання анкети у п'ятому класі, (проводили студенти Красноградського педагогічного технікуму) "ким би ти хотів бути, на кого походити", відповів: "Шевченком" [1, с. 23]. І хоча сам стверджував, що "єдине, що маю спорідненого з Шевченком – десять років неволі" [1, с. 23], однак це не зовсім так. Ота велика любов, ще раз наголосимо, до Слова, прагнення стояти на його сторожі, оберігати і леліяти – це також від великого Кобзаря.

У пам'яті моїй ошатно вдягнений, найчастіше в костюмі коричневого кольору, чемний і привітний, нерідко глибоко задуманий, заклопотаний, з портфелем, наповненим книгами і конспектами, чернетками студентських курсових та дипломних робіт, газетами, бо завжди знайомився з останніми новинами, тримав, як кажуть, руку на пульсі. На своїх лекціях І. М. Білогуб заохочував до сумлінного студіювання літературознавчих джерел, сипав, як добірним зерном, бібліографічними посиланнями з анотаціями і резюме "найсвіжіших" публікацій із фаху. Студенти були вдячні йому за цю енциклопедичну обізнаність і ґрунтовність інформації. Видно було, що вся рекомендована ним література давно прочитана-перечитана, опрацьована, осмислена. Він орієнтував філологів-початківців на копітку, вдумливу, насичену науковим змістом і фактажем дослідницьку роботу. До речі, надзвичайно важливу роль у формуванні студента як науковця відігравала ота пропедевтична науково-дослідна робота, яку ми проводили на першому курсі. Впродовж педагогічної діяльності щороку переконуюсь, як важко першокурсникам писати курсові роботи, а то була дуже ґрунтовна підготовка, яка давала можливість на другому курсі почуватись студентам уже підготовленими і впевнено братись за наукові дослідження.

Існує багато розумінь і "визначень" щастя. Одне з них: щастя бути потрібним. У цьому сенсі І. М. Білогуб стовідсотково був щасливим. Він не міг, безумовно, сказати, за Ліною Костенко, що він вибрав Долю собі сам і що у нього "жодних претензій нема / До долі" [2, с. 35], його "обраниці". Надто багато іншим випало "підкоректувати"

її, але головному шляху, який він намітив у своєму житті, – служити науці філології – він залишився вірним попри всі перешкоди (і ще й які складні, здавалось би зовсім неподолані!). "Найважча професія – бути людиною", на думку Хол Марті. Іван Михайлович оволодів цією професією. Переживши так багато, залишився (а, можливо, це сприяло "посиленню" загальнолюдських ідеалів у формуванні його як особистості?!) Людиною. Він ніс у народ силу й красу витонченої словесності нашого етносу. "За велінням серця" обрав свій шлях і не зійшов із нього.

О. Довженко писав: "Життя таке коротке, поспішайте творити добро". Іван Михайлович творив добро.

Українська культура напрочуд багата на таланти, проте далеко не всі вони відбулися: одні змушені були відмовитися від себе, деградували, інші емігрували, ще інших репресували – факти загальновідомі. І далеко не всі змогли вистояти, як птах фенікс, відновитись і з ентузіазмом і оптимізмом ринути у вир життя, з гідністю пройти це "коло життьове", реалізуватись як особистість. І. М. Білогуб зумів. Він був творчою особистістю і виховував творчих "учнів". Йому була відома мука пошуку того єдиного слова, яке промінiться теплом і світлом. Плідна робота дає й плідні результати. Впевнена, що уроки Доброти Івана Михайловича пам'ятні всім, хто спілкувався з ним, бо ж таки дійсно: "Раз добром нагріте серце вік не прохолоне" [3, с. 219].

Список використаної літератури

1. **Білогуб І.** Некролог. Спогади / Іван Білогуб. – Луганськ : Шлях, 2000. – 70 с. **2. Костенко Л**. Вибране. / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с. **3. Шевченко Т.** Кобзар. / Тарас Шевченко. – К. : Держлітвидав України, 1963. – 718 с.

Хом'як Т. В. "Раз добром нагріте серце вік не прохолоне" (Іван Білогуб як особистість)

У статті окреслено індивідуальність І. Білогуба як особистості, подано спогади про роки спільної праці на кафедрі української літератури Ворошиловградського державного педагогічного інституту у 80 – 90-ті роки ХХ століття.

Ключові слова: ідеал, оксиморон, особистість, стаття.

Хомяк Т. В. "Раз добром согретое сердце век не остынет" (Иван Билогуб как личность)

В статье очерчена индивидуальность И. Билогуба как личности, представлены воспоминания о годах совместной работы на кафедре украинской литературы Ворошиловградского государственного педагогического института в 80 – 90-е годы ХХ столетия.

Ключевые слова: идеал, оксиморон, личность, статья.

Homjak T. V. "The Heart Once Warmed with Kindness will not Cool Down Forever" (Ivan Bilogub as a Personality)

The article gives the sketch of I. Bilogub's personality and reminiscences about years of collaboration at the department of Ukrainian literature of Voroshilovgrad state pedagogical institute in 80 – 90-ty years of the 20-th century.

Key words: ideal, oxymoron, personality, article.

Стаття надійшла до редакції 17.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА: НОВЕ ПРОЧИТАННЯ ТА СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

УДК 82.0:821.161.2.09

О. А. Вісич

ІНТЕНЦІОНАЛЬНИЙ МОДУС ЕСТЕТИКИ НОН-ФІНІТО ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Поняття нон-фініто стало предметом дискусій в середині ХХ століття. Найбільш послідовні теоретики П. Міхеліс та Й. Гантнер обґрунтовували концепцію, суть якої зводилась до того, що "митець далеко не завжди доводить свій твір до повної "логічної" завершеності […] Цим активізується психіка реципієнта, збуджується його фантазія, підвищується рівень його співпраці в акті естетичного сприйняття" [2, с. 321]. Згодом дефініція нон-фініто коригувалась: акцент переміщувався з рецептивної естетики на проблему цілісності незакінчених творів (О. Піралішвілі) та на стратегію втілення незавершеного в тексті (О. Абрамовських). Хоча нерідко поза увагою дослідників залишалась психологічна та історична зумовленість появи незавершених творів.

Естетика нон-фініто в драматургії Лесі Українки має багаторівневу реалізацію. Більшість її драматичних творів зазнала суттєвих переробок, і робота над ними розтягувалась на тривалі роки. Зазвичай письменниця особливо відповідально ставилась до фіналів своїх драматичних поем. Сумніви та вагання часто змушували її змінювати кінець, а подекуди саме наприкінці твору вона розпочинала якісно інший, неочікуваний рух сюжету. Уже в перших драмах письменниці простежується схильність авторки до незамкненої проблематики, феноменологічних пошуків. Яскравою ознакою "незакритих" фіналів є експресивно забарвлені риторичні питання у фінальних репліках героїв. У драматичній поемі "Йоганна, жінка Хусова" остання репліка героїні складається з низки емоційних питань:

Ой господи! Чи довго сеї муки?
Учителю! На що мене покинув?..
Коли ж те царство Боже? Де ж воно?
Чи доживе душа моя до нього?.. [4, с. 200].

Чимало творів письменниці закінчуються закликами, зверненнями одних героїв до інших зі спонуканням до дії, які не реалізуються в межах тексту, а подекуди їх втілення неможливе, що створює додаткові концептуальні лакуни. Закликом закінчується, скажімо, драма-феєрія "Лісова пісня". Важливим прийомом нон-фініто у кінці драм є очікування або проектування близького та віддаленого майбутнього ("У пущі"). Ще одним типом завершення драм Лесі

Українки є кінцівки-інтенції (“Блакитна троянда”, “В катакомбах” тощо). Окремої уваги заслуговує в драмах Лесі Українки феномен художньої інтенції, що набуває статусу цілісної поведінкової структури персонажів.

У пошуках визначення жанрової специфіки драматичних творів Лесі Українки дослідники нерідко зупинялись на понятті “драма ідей”, що є цілком правомірним з огляду на цілковиту перевагу концептуальних конфліктів над подієвими ситуаціями. Однак своєрідність авторського стилю письменниці яскраво проявляється і в сфері інтенційності, висвітлення якої має важливе значення для аналізу поетики нон-фініто. Завдання цієї статті – обґрунтувати “драму інтенцій” як різновид жанрових інновацій Лесі Українки.

Як відомо, “запорукою появи на світ відкритого твору стає специфічна інтенціональність художника, наявність у нього своєрідної “відкритої” свідо” [3, с. 21]. Важливо, що поза авторськими інтенціями, які проявляються, за Р. Бартом, на рівні змістовної структури, особливу функцію мають інтенції персонажів, які виступаюсь домінантними чинниками їхньої саморепрезентації. За словами У. Еко, “в “добре зробленому” літературному творі <...> немає відкритості на певному рівні, якщо її не підтримують і не вдосконалюють аналогічні операції на всіх інших рівнях” [1, с. 84].

Термін “інтенція” (від лат. – intencio) позначає намір, задум, прагнення суб’єкта. Деякі дослідники схильні трактувати цей термін як згущений, нерозгорнутий образ, на якому тут і тепер зосереджено максимальну увагу. Цей образ може мати те чи інше смислове, чуттєво-афектне та вольове забарвлення. У граничному випадку образна сторона, що припускає певну приховану структуру, взагалі зникає, залишаючи тільки сенс, почуття, потяг, силу. Важливо, що інтенції, як ментальні концентрати, перетворюють трафаретні прагматичні корельованості на фіктивні, що зумовлено, зокрема, багатошаровістю свідомості. На прикладі драматургії Лесі Українки стає очевидним, що саме багатошаровість художніх світів, з одного боку, ініціює зародження численних інтенцій, а з іншого – унеможливлює їхню однозначну реалізацію та призводить до трагічного розколу особистості.

Композиційно драма “Адвокат Мартіан” побудована на зіткненнях інтенцій героїв твору, що, як правило, вербалізуються, але питання щодо їх реалізації залишається, більшою мірою, поза межами тексту. Конфлікт “батьки і діти”, якому належить центральне місце у творі, – це, власне, конфлікт інтенцій представників двох поколінь. Внутрішнє життя християнина Мартіана наповнює щира віра в Бога, вона підпорядковує зовнішню життєву стратегію, яка, на перший погляд, відображає чужу волю, оскільки він ретельно виконує роль, накинуту йому церквою. Змушений нелегально служити громаді, Мартіан виховує своїх дітей у християнському дусі. Однак, разом з тим, він привчає їх приховувати свої світоглядні переконання задля незаплямованої власної репутації правника, яка дозволяла вигравати справи оборони християн.

Така ситуація у сім'ї вважалась християнським обов'язком і не піддавалась перегляду. Однак молоді люди вчиняють бунт проти табу на відкрите самовираження. Жертовний уклад життя, на який вони були приречені, суперечить інтенціям самореалізації, які, врешті, виявляються сильнішими за всі спроби взяти їх під контроль та нівелювати.

Першою зізнається про свої наміри, які за допомогою матері переросли у конкретний план, Аврелія. Адвокат вражений, що його донька батьківський будинок "прагне проміняти на дім вітчимів". І Аврелія наважується відкрити світ своїх пристрасних бажань, які під пресингом заборони поступово перетворювалися, деформувалися, поки не набрали форми повного заперечення азів християнської моралі. Позбавлена вільного спілкування, дівчина відчувала себе немов у "пустині", і навіть віра її стала "мертвою". Життя Аврелії не багате на події, основними віхами її еволюції стають яскраво пережиті інтенції, які давали лише поживу для бурхливої уяви. Незабутнім спогадом дитинства Аврелії залишилась розповідь батька у Різдвяну ніч про народження Христа. Під впливом почутого у неї виник намір подолати шлях до Сина Божого, "у думці" дитина малювала собі бажані картини спілкування з народженим немовлям.

Другою подією, що послужила конкретизації дівочих інтенцій, які формувались навколо забороненої для неї церкви, стала страта християн у цирку, свідком якої вона була з дозволу матері. Тоді Авреліею опанувало пристрасне прагнення зізнатись світові у своїй християнській вірі, не мовчати, розімкнути вуста, але такий вибір був для неї заказаний. Після тривалих внутрішніх дискусій дівчина дійшла висновку: "щоб мовчати, / треба все забуть". Саме з цією метою Аврелія вирішила піти з батькового дому, її заполонили мрії про розкішне життя, отримані у спадщину від матері: "хай злототкані / простеляться під ноги килими" [5, с. 23]. Однак остання інтенція, що надавалась для реалізації, по суті була фальшивою, адже виникла вона всупереч блокуванню інтенцій християнських: "килимами золототканими" вона лише хотіла витіснити пекучий спогад про "арену золоту", "гучним громом музики" сподівалась перекрити "луну святу еолової арфи". Саме тому важко визначити, чим буде керуватись надалі дівчина, навіть за умови реалізації своїх намірів у материній сім'ї. Незаперечним залишається лише періодична зміна і рідкісна сила переживань інтенцій, яким Аврелія віддається повністю та безоглядно.

Свою ініціацію потужними інтенціями пережив Валент, який також несподівано для Мартіана покидає рідну домівку. Його одкровення перед Мартіаном засвідчує усвідомлену послідовність інтенційних етапів, проте брат, на відміну від сестри, свої внутрішні тяжіння піддавав раціональному аналізу та корегуванню. Центральне місце в інтенціях Валента посідає слава, зерна якої були посіяні батьковими переказами Біблії, зокрема, юнак був захоплений тріумфом Ісуса під час входження в Єрусалим та високим авторитетом апостола

Павла, якому вклонялись “ареопаг, філософи премудрі”. Зовні “холодний та оспалий”, внутрішньо він переймався пристрастями, підпорядкованими надбажанням дорівнятись визнанням до біблійних світочів. Але Валент не лише плекає мрії, він їх робить все більш виразними і цілеспрямовано готується до їх здійснення, відсікаючи шлях, йому непосильний:

Я пробував усі мені приступні
шляхи до слави. Вірші, проза, драма,
наука – все те зрадило. Не маю
я до письменства хисту. Чин живий
або живеє слово – се талан мій...[5, с. 31].

Урешті Валент знаходить “кружну стежку”, яка допоможе йому втілити свої наміри, і вирішує вступити до війська, де має намір здобути омріяний вінець слави. І все ж порив, з яким сприймає Валент батькову звістку про перемовини щодо його “введення” в християнську громаду, засвідчує, що вершина його аксіологічної ієрархії належить християнській церкві. У легіоні Валента, ймовірно, чекає смерть, не виключена перемога профанного у його свідомості під впливом оточення. Та цілком можливо, що на війні йому вдасться розпочати кар’єру проповідника з її неминучими випробуваннями. Сам Мартіан називає своїх дітей “не літеплої вдачі”: Аврелія, на його думку, “святою мрією горіти здатна – з таких бувають мучениці”, “твердої вдачі”, Валент міг би стати “незгіршим проповідником”. Обидвоє виховувались під впливом християнської віри, і, як констатує батько, – “прийнявши слово, діти / запрагли діла” [5, с. 37].

Головний герой чинить наперекір вказівці представника кліру Ізогена: він приймає право дітей на розбудову власного життя відповідно до їхніх намірів, що містять потенціал драматизму і навіть трагедії майбутнього. Справжня особистість не може не керуватись інтенціями, і такими ж “не літеплими” постають інші герої драматичної поеми “Адвокат Мартіан”. Інтенції палкого Ардента, який репрезентує молодь, що рветься до “мученських вінців”, стали об’єктом обговорення церкви, але юнак, не зважаючи на прохання кліру, все ж розбиває статую “цезарського культу”. І цей вчинок зумовлює подальший трагічний розвиток подій у драмі.

Особлива місія “потайного християнина” Мартіана у тексті Лесі Українки не лише декларується, але й ілюструється важливим завданням, що посилює інтенційний стрижень сюжету. Ранковий гість Ізоген приходить в господу Мартіана “у пильній справі” – необхідно вирятувати на суді “закинутого в темницю” Єпископа. Результати судового слухання значною мірою залежать від промови адвоката. Він береться за справу, виграти яку “дуже трудно, але можливо”, обіцяючи працювати цілу ніч. Спочатку він диктує текст секретареві Констанцію, але той, вражений стійкістю посивілого адвоката, не може працювати через емоційну напругу. І тоді ініціативу бере на себе Мартіан. Остання його репліка –

“Дай. Я сам скінчу”, після чого він “бере до себе табличку й стиля і пише помалу, але твердою рукою” [5, с. 70].

Власне, текст завершується лише початком роботи над обіцяною промовою. Якою вона вийде, чи матиме успіх у суді, чи допоможе визволити Єпископа, – все це залишається лише у проекції відкритого фіналу. Отже, з повним правом ми можемо назвати драматичну поему Лесі Українки зразком модерної “драми інтенцій” як втілення літературного методу нон-фініто.

Прикладом формувальних функцій інтенції у драматургії Лесі Українки може слугувати “Лісова пісня”, герої якої переживають несумісність бажань, намірів тощо. Наділений співочою душею Лукаш так і не зміг “своїм життя до себе дорівнятись”. Наскрізну інтенцію порятувати рідну Трою проносить через увесь текст поеми “Кассандра” її головна героїня. Сповнена нереалізованих інтенцій фантастична драма “Осіння казка”, персонажі якої демонструють розмитість і непослідовність намірів. Драма “Йоганна, жінка Хусова” – це передусім конфлікт інтенцій, спрямованих на профанний (Хуса) і сакральний (Йоганна) світ. Зразком постійного руху за інтенціями, які залишаються нездійсненими, в доробку Лесі Українки є драма “У пущі”. У середовищі, де хліба потребують більше, ніж мрій, скульптор втрачає свій запал, але його творчими задумами “інфікований” Деві. Загалом драми Лесі Українки можна поділити на ті, що завершуються крахом інтенцій або ж з перспективою їх імовірної реалізації.

Пристрасність характеру і бурхливої уяви Лесі Українки сповна розкривається вже в поезії. Варто звернути увагу на вірші з характерним початком: “Хотіла б я піснею стати у сюю хвилину ясну...”, “Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти...”, “Хотіла б я уплисти за водою, мов та Офелія”. У сюжетобудові драматичних творів інтенціям належить не менша, а подекуди й більша роль, ніж подіям та вчинкам. Особливе значення надається інтенціям у характеротворенні персонажів, зазвичай ними і зумовлені конфлікти. У результаті посиленої інтенційності драм досягається максимальне “відкриття” їхньої художньої структури та створюється цілісний комплекс естетичних прийомів нон-фініто.

Отже, драма інтенцій, що реалізується на лексико-граматичному, змістовому, персонажному та структурному рівнях, є характерною жанровою формою драматургії Лесі Українки та становить питомий чинник нон-фініто як типу творчості письменниці. Яскравим прикладом втілення інтенційності як формозмістового компонента твору служить драматична поема “Адвокат Мартіан”, аналіз якої дав можливість простежити драматизацію нереалізованих інтенцій героїв, що скеровує загальну структуру тексту, створюючи ефект незавершеності.

Список використаної літератури

1. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко [пер. з англ. М. Гірняк]. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с. **2**. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред.

В. В. Бычкова]. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с. – (Summa culturologiae). **3. Ступин С. С.** Феномен открытой формы в искусстве XX века: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. фил. наук: спец. 09.00.04 "Эстетика" / С. С. Ступин – Москва, 2008. – 26 с. **4. Українка Леся**. Драматичні твори (1909–1911) / Леся Українка // Зібр. творів: у 12 т. – Київ: Наукова думка, 1976. – Т. 5. – 336 с. **5. Українка Леся.** Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів / Леся Українка // Зібр. творів: у 12 т. – Київ : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – 416 с.

Вісич О. А Інтенціональний модус естетики нон-фініто Лесі Українки

У статті окреслюється тлумачення феномену нон-фініто як естетичної категорії. У творчості Лесі Українки серед ряду прийомів відкритості та незавершеності виокремлюються функції інтенціональності. На прикладі аналізу драматичної поеми "Адвокат Мартіан" обґрунтовується поняття "драма інтенцій", що дозволяє збагатити сучасну характеристику жанрового мислення письменниці.

Ключові слова: нон-фініто, відкрита / закрита форма, фінал, інтенціональність, жанр.

Висич А. А Интенциональный модус эстетики нон-финито Леси Украинки

В статье рассматривается толкование феномена нон-финито как эстетической категории. В творчестве Леси Украинки среди ряда приемов открытости и незавершенности выделяются функции интенциональности. На примере анализа драмматической поэмы "Адвокат Мартиан" обосновывается понятие "драма интенций", что позволяет обогатить современную характеристику жанрового мышления писательницы.

Ключевые слова: нон-финито, открытая / закрытая форма, финал, интенциональность, жанр.

Visych O. A. Intentional Modus of Lesya Ukraynka's Non-Finito Aesthetic

This article establishes the interpretation of the non-finito phenomenon as aesthetic category. In the creative works of Lesya Ukraynka among methods of opennes and incompleteness outstand functions of intentionality. The notion of "intentional drama" is justified on the basis of dramatic poem "Martian the lawyer" what helps to enrich modern characteristics of genre mindset of the author.

Key words: non-finito, open / closed form, complete / incomplete, final, intentionality, genre.

Стаття надійшла до редакції 14.01.13 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., асист. Двуличанська О. А.

УДК 821.161.2. – 31.09+929 Яворівський

О. А. Двуличанська

СПЕЦИФІКА ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ МАЛОЇ ПРОЗИ В. ЯВОРІВСЬКОГО

Проблематика, яка є однією із складових змісту художнього твору, напряму залежить від обраної автором теми. Так, літературознавець В. Назарець під проблематикою розуміє внутрішню тему твору, котра "завжди виступає як актуальна, значуща саме в силу своєї проблемності, постановки якихось злободенних або "вічних" життєвих питань, які, на думку автора, потребують осмислення та оцінки" [1, с. 129]. Зазначені критерії обумовлюються історичною ситуацією, за якої було написано художній твір. Важливою за цих умов є літературна традиція та її завдання на даному етапі розвитку. Не менш важлива роль у підтриманні уваги й зацікавленості полягає в емоційності викладення актуальних проблем.

У цьому дослідженні проблематику ми класично будемо розуміти як коло питань, поставлених письменником у творі, через які виявляється авторська концепція людини і світу.

Мета цієї статті полягає в аналізі специфіки екзестенційної проблематики малої прози В. Яворівського.

Більшість ранніх зразків малої прози В. Яворівського можна розмежувати за проблемно-тематичним принципом, відповідно до чого виділяються три характерні групи: 1) тема дитинства; 2) війна або, здебільшого, її наслідки; 3) суспільно-побутові стосунки. Твори останньої із зазначених груп і стануть об'єктом нашої наукової уваги.

Так, у новелі "Хліб їмо" у центрі зображення – конфлікт, що виступає основною рушійною силою сюжету й полягає в одвічній проблемі "батьки-діти". Але у В. Яворівського він знаходить своєрідні витоки й особливості розвитку. Підґрунтям для його розгортання є підозра батька у кровній нерідності власної дочки, зовнішній опис якої виражений розгорнутою метафорою-деталлю "її очі спалахували далечезними татарськими вогнями в степах" [4, с. 69]. Розглядаючи два по суті протилежних світогляди батька й дочки, автор, проте, не протиставляє їх. Роздвоєність характеру Карпа підкреслює його обмеженість, "затурканість" матеріальними нестатками, на чому акцентує метафоризована деталь "зашарканим і пролаяним біля биків голосом" [4, с. 72]. Аби мати змогу засівати відібраний невеликий шматок землі, Карпо всіляко намагається догодити голові колгоспу, який цього "ніби не помічає", запрошує його на весілля дочки і просить її випити за здоров'я керівника. Головна героїня Ольга є представницею нового, прогресивного покоління, яка не хоче принижуватися перед місцевою владою, що незаконно відібрала землю, "досі по Києвах листи

пише – щоб повернули ті сотки" [4, с. 70]. Водночас її образ у новелі є опоетизованим, ліричним.

Пісня "Збили лелеченьки зірку з неба, та й кинули в жменю мені" викликає в уяві героїні цілий асоціативний метафоричний ряд, у якому репрезентовані основні змістові сполуки цієї пісні: "зграя лелек розп'яла себе на зачовганім небі… стукають в нього дзьобами, каламутять, перемішують хмару з хмарою" [4, с. 72 – 73], що позиціонує Ольгу як натуру тонку й мрійливу, з багатим внутрішнім світом. Метафоризований символ "зорі, що впала" в цьому випадку є тим засобом, через ставлення до якого увиразнюється характеристика героїв і виявляється внутрішня сутність конфлікту твору, що полягає в різних рівнях протистояння людини духовно невільної (Карпо) та молодої незалежної особистості (Ольга), яка намагається не повторити долю свого батька, внутрішньо обмеженої особи, здатної дорікати власній дитині з'їденим хлібом. Якщо чуйна Ольга "дихала й колисала зорю", то її мати, заклопотана повсякденними справами, "варила на ній куліш і гріла воду на прання" [4, с. 73], а батько здав її на металобрухт євреєві і був ошуканий ним, що вповні розкриває внутрішній світ кожного з героїв новели.

Ліричний образ героїні автор усвідомлено не романтизує, а, навпаки, ніби "приземлює": "Тільки чим її (зорю. – О. Д.) прогодувати до весни?" [4, с. 73], що свідчить про розуміння нею необхідності забезпечення щоденних матеріальних потреб навіть задля досягнення певної високої мети.

Для творчості письменника характерною є цілковита відсутність прагматичного начала, але разом із тим автор не пристав до засадничих основ так званих "волошкових" митців, визнаючи початок своєї творчої діяльності як своєрідний протест проти "ботанічної" літератури. Намагаючись відтворити "вічні" проблеми в оновлених формах, письменник поєднує особистісне, ліричне, з новітніми тенденціями суспільного розвитку та зображує їхній, здебільшого, неоднозначний вплив на людину. Так, у творі "Де заночуєш, літаче?" передається настрій двох закоханих, які мають невдовзі розлучитися, і спричиняє цю розлуку одне із сучасних технічних досягнень – літак, який, по суті, виступає окремим персоніфікованим образом. У первинному журнальному варіанті твору його жанровою формою означено пастель, а у складі збірки його представлено як новелу. На нашу думку, обидва визначення не відбивають вповні жанрову природу твору. Визначаємо його жанр як образок за відсутністю сюжетного розвитку, фрагментарністю, епізодичністю, психологізмом у відтворенні переживань двох героїв; що виступає як "просторово обмежений фрагмент, сцена, силует однієї постаті чи групи з більш-менш статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту" [2, с. 228].

Метафорика цього твору зумовлена асоціативним мисленням автора й полягає в наданні технічній конструкції рис і якостей людини, яка її і витворила: “літаки лежать просто на землі голими безпорадними немовлятами, що тільки-но народилися…”, “літаки вилеплені з землі і належать їй. І вмирають вони не в небі, а на її грудях” [3, с. 94], що відбиває уявлення письменника про тісний взаємозв’язок світу “природа – людина – речі”, первісною в якому виступає, безумовно, природа. Зважаючи на те, що провідним мотивом образку є прощання закоханої пари, природним добовим часом в цьому випадку стає ніч (подібно до творів інших проблемно-тематичних груп: “Дичка”, “Ніч довга, як дощ”, “Дві сторони світу” тощо). Але, на відміну від попередніх прозових форм В. Яворівського, у цьому творі образ ночі є уособленням урбанізованого способу життя, що увиразнюється використанням лексем на позначення міських реалій, які набувають у творі метафоричного характеру та ними автор намагається опоетизувати позбавлений емоцій нічний пейзаж міста: “в усіх кінцях ночі вщухають шалені міста”, “засинає у дротах струм”, “пружини в директорських кріслах потягуються, але в такому положенні їм стає якось незвично спати…”, “вулиці залазять у ніч, як вужі у воду” [3, с. 95]. Дещо штучно нав’язаними загальною назвою всієї збірки (“А яблука падають…”) видаються метафоричні порівняння “кругле і бесконечне (яблуко. – О. Д.), як ця ніч” [3, с. 97], “ніч бесконечна, як яблуко” [3, с. 98]. Бінарна опозиція “день / ніч” у цьому творі мотивована саме прощанням закоханих, для яких ніч є останньою нагодою побути наодинці, а тому – позитивно конотована. Цьому сприяє й метафоричний пейзаж-паралелізм: “Вночі все було гаразд: ріки гойдалися у своїх руслах, літаки спали, не перевертаючись з боку на бік, дороги обминали прірви…Здається, все як слід” [3, с. 98]. Прихід світанку уособлює найгостріший момент розставання й саму розлуку. У цьому разі метафоричні сполуки: “розмовляють між собою наші руки, губи гойдають слова, загорнуті в тишу. Очі купаються одні в одних і не бачать, що прощання закінчується, світає” [3, с. 99], що передаються, як і вся оповідь, через внутрішні монологи-роздуми автодієгетичного наратора, сприяючи інтимізації зображеного.

Подібними настроями наснажене й оповідання “До Дунаю”, у якому автор торкається проблеми любовного “трикутника” та подружньої зради, але не банального фізичного задоволення, а глибинності та приреченості почуттів закоханих, кожен з яких перебуває у шлюбі. Персоніфіковане поняття “Любов” виступає асоціонімом-символом у творі, що “посилює чуттєво-образне сприйняття […], спонукає читача до роздумів, пошуків художньої істини” [1, с. 221]. Оповідна манера від першої особи, внутрішні монологи-роздуми та умовно-діалогічне мовлення надають творові сповідального характеру й піднімають загальнофілософські питання сенсу буття, плинності часу, що репрезентує собою в цьому контексті споконвічний український

фольклорний символ – Дунай. В. Яворівський його своєрідно трансформує як моральний, соціально обумовлений нездоланний бар'єр між коханцями. Однак, окреслені проблеми, на жаль, не знаходять достатньої заглибленості та завершеності в оповіданні.

Поряд із народнопоетичним осягненням образу цієї ріки, у творі вбачаємо власне авторське його трактування, зумовлене загальним контекстом твору, що будується на мотивованій бінарній опозиції "ріка (простір свободи любові) / берег (простір соціально обумовлений, урбанізований, а відповідно – невільний)": "Добре, що ми зараз з тобою не на землі. На ній мені все одно лячно, весь час назирці за мною ходило минуле…Земля мені нагадувала про того, кого я вже давно не люблю, але просто за інерцією тягну з ним одного воза, на якому сидить наша дитина" [4, с. 103]. Подібно до жанрів фольклорного походження (балада, різнотематичні народні пісні тощо), в оповіданні В. Яворівський вдається до використання психологічного паралелізму метафоричного характеру: "Низьке небо було десь зовсім поруч. На ньому не видно ні хмар, ні просвітків між ними – суцільне, важке й нерухоме" [4, с. 101], що цілком відповідає внутрішньому стану занепокоєння й переживань головних героїв, які напередодні розлучення перебувають у стані "межової ситуації".

Таким чином, В. Яворівський уже в ранніх творах торкається важливих екзестенційних питань. У більшості проаналізованих творів В. Яворівського відсутній сюжет як послідовність зовнішніх подій. Натомість домінуючу роль відіграє "внутрішній" сюжет, коли ключовим для твору є внутрішній, емоційний стан героя, асоціативний плин його думок та переживань, що забезпечує поглиблення психологізації художнього твору. Ця стаття є частиною поглибленого дослідження художньої прози письменника, що знайде своє втілення в подальших розвідках.

Список використаної літератури

1. Галич О. Теорія літератури: Підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с. **2. Денисюк І. О.** Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття / І. О. Денисюк. – Л.: НВТ "Академічний експрес", 1999. – 276 с. **3. Яворівський В. О.** А яблука падають…: [повість та новели] / В. О. Яворівський. – К.: Молодь, 1968. – 135 с. **4. Яворівський В. О.** Твори у 5 т. – К. : Фенікс, 2008. – Т. 2: [Передм. Л. Талалай; Післямова А. Дімаров, М. Слабошпицький] / В. Яворівський. – К.: Фенікс, 2008. – 642 с.

Двуличанська О. А. Специфіка екзестенційної проблематики малої прози В. Яворівського

У статті аналізуються особливості екзистенційної проблематики творів ранньої прози В. Яворівського. Увага зосереджено на тому, що вже у цих творах автор торкається важливих питань людського

існування. Метафорика малих прозових форм допомагає емоційному відображенню внутрішніх переживань героїв. У більшості проаналізованих творів відсутній сюжет як послідовність зовнішніх подій. Натомість домінуючу роль відіграє "внутрішній" сюжет.

Ключові слова: екзистенція, проблематика, метафора, символ, жанр, новела, оповідання.

Двуличанская Е. А. Специфика экзестенцийнной проблематики малой прозы В. Яворивского

В статье анализируются особенности экзистенциальной проблематики ранних произведений В. Яворивского. Внимание сосредоточено на том, что уже в этих произведениях автор затрагивает важные вопросы человеческого существования. Метафорика малых прозаических форм помогает эмоциональному отражению внутренних переживаний героев. В большинстве проанализированных произведений отсутствует сюжет как последовательность внешних событий. При этом доминирующую роль играет "внутренний" сюжет.

Ключевые слова: экзистенция, проблематика, метафора, символ, жанр, новелла, рассказ.

Dvulichanska Helen. Artistic Means of Existential Issues in Short Novels of V. Yavorivskiy

The paper analyzes the characteristics of the existential problems of the early works of V. Yavorivskiy. Attention focuses on the fact that already in early works author touching important issues of human existence. Metaphor helps for an emotional display of internal experiences heroes who are mostly depicted in marginal situations that require of them to outstanding moral effort.

Key words: existence, problems, metaphor, symbol, art piece, genre, short story.

Стаття надійшла до редакції 17.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Веретейченко І. А.

УДК 321.161.2. – 1.09 + 929 (Гайворонська)

В. І. Дмитренко

ЛУГАНСЬКИЙ ДИСКУРС ГАННИ ГАЙВОРОНСЬКОЇ

Літературне життя Луганщини багате на відомі за межами краю письменницькі імена, справжні таланти, які увійшли в історію української літератури своїми самобутніми творами. Це Володимир

Сосюра, Василь Голобородько, Микола Руденко, Іван і Надія Світличні, Іван Савич та багато інших талановитих митців. Серед цієї плеяди Ганна Гайворонська посідає одне з чільних місць. Сьогодні її вірші відомі всій Україні від Заходу до Сходу, від Півночі до Півдня. Вони сповнені відвертості, ніжності й чуйності. Поетеса володіє умінням бачити у здавалося б другорядних речах щось незвичайне, одухотворювати їх. Однією з провідних у творчості поетеси є тема любові до рідного краю. У її віршах панує почуття високої відповідальності за рідну землю, безмежна любов до Батьківщини, шанобливе ставлення до роду. Луганщина – рідна земля для Ганни Гайворонської, адже з п'ятирічного віку вона живе тут. Кожна її збірка обов'язково містить поезії, що сповнені захоплення рідним краєм.

Творчість Г. Гайворонської на сучасному етапі не висвітлена в ґрунтовних літературознавчих працях монографічного характеру. Проте варто виділити розвідки, що в основному вміщені як передмови до збірок її поезій – М. Малахути, В. Хоменко, А. Романенко, І. Тимофєєвої, П. Засенка, М. Руденка та ін. Немає на сьогодні й окремої розвідки, у якій би окремо розглядались поезії письменниці, присвячені рідному краю. Тому актуальність статті очевидна, адже Г. Гайворонська надзвичайно залюблена в рідний край, про що свідчать її вірші, тому аналіз специфіки репрезентації рідного краю в її поезії на часі. Ця публікація є своєрідним продовженням нашої попередньої публікації "Луганщина у творчості Ганни Гайворонської" [1].

Мета статті: проаналізувати рецепцію Луганщини у творчості Ганни Гайворонської, окресливши при цьому художні особливості репрезентації рідного краю, специфіку використання тропів для створення образу Луганщини.

Любов майбутньої письменниці до Луганщини почалась з Лисичанська. Саме там вона по-справжньому захопилася поезією. Це сталося тоді, коли дівчинка вперше познайомилася з віршами видатного лірика й земляка Володимира Сосюри. Це сталося на уроці української літератури, коли вчителька почала розповідати про поета й звернула увагу на те, що він був нашим земляком, ходив вуличками Лисичанська, писав тут свої вірші. Це дуже вразило Ганну Гайворонську, а коли вона почала читати його лірику, захопилася нею на все життя. У творчому доробку Ганни Гайворонської є вірш, присвячений славетному митцю, його неперевершеній ліриці: "Так ніхто не кохав, // Слово не видихав, // Придінцеві вітри не бандурив. // Не писав під задумливий легіт отав, // Так ніхто не співав, як Сосюра…" [2, с. 15].

Чимало поезій, сповнених захоплення рідним краєм, уміщено в збірці "Біла ластівка Донбасу". Знаковим у ній є вірш "Луганщині": "Луганщино! // Світанок України, // Земля життя мого // Й життя моїх батьків. // Державо юності, // У світі ти єдина, // У плахті із лісів, полів і нив" [2, с. 11]. Образні засоби твору допомагають відчути неперевершену красу й чарівність донбаського краю. Метафори Донбас виховував,

загартовував, шепіт лісів, сивіти полином сприяють більш детальному уявленню про значення рідного краю для поетеси. Для неї він і вихователь, і вчитель, і майбутнє, і щось сакральне, непізнане, що манить, і відкривається не кожному, а лише тому, хто того вартий, хто всім серцем прагне цього пізнання. За допомогою найменування Донбас (побудованого на метонімії) Ганна Гайворонська змальовує рідний край як близьку серцю людину. Луганщина для поетеси – це не просто певна територія на сході України, а жива істота, яка любить, мріє, вірить у світле майбутнє. Тому авторка змальовує образ рідної землі у вигляді дівчини: "як мати добру, що завжди із нами", "у плахті із лісів, полів і нив", "підперезану, мов поясом, Дінцем", у "сонячно-святкових ризах" із "стривоженим лицем і голосом козацьких пісень".

З метою посилення смислового навантаження означуваного слова Ганна Гайворонська влучно використовує епітети: козацькі пісні, круті кряжі, золоті соняхи, безмежний степ, донбаський полин, сосновий ліс, ризи сонячно-святкові, смачний і запашний коровай, ягідна й вугільна Луганщина. Вона персоніфікує образ соняшника, вустами якого поетеса цілує, образ лісів соснових, який шепоче на зорі: "І я Луганщині виспівую осанну, // Вустами соняхів цілую золотих… // Лісів соснових шепіт на зорі…" [2, с. 11]. Себе вона порівнює із жайвором, який, за народними уявленнями, – це Божий польовий сторож. Люди вірили, що цей птах натягує срібні струни між небом і землею й розмовляє за допомогою них з Богом. Жайворонка вважають провісником весни, а весна – це завжди очікування чогось нового, кращого, світлого для свого життя й країни. А полин, яким так прагне "сивіти" поетеса, за народними віруваннями – добрий оберіг від русалок та нечистої сили. В українській культурі ця рослина також символізує пам'ять про рідну землю, Батьківщину (згадаймо хоча б "Євшан-зілля" Миколи Вороного), своєрідний символ невмирущості і єднання всіх українців. Тобто Ганна Гайворонська вважає себе Берегинею рідного краю, його традицій, самобутності, пам'яті про те, що ми – українці.

Авторський неологізм лугарі вказує на те, хто саме живе в такому любому для поетеси краї й чим вони займаються: "орали Дике поле лугарі…" Це також вказує на тісний зв'язок із пращурами.

Вірш побудований у вигляді монологу, має 33 рядки (в нумерології трійка – число гармонії). В основі рими вірша – вільний вірш. Рима урізноманітнює ритм: неримовані рядки (Луганщино – батьків), приблизна (батьків – нив, єдина – України), точна (Дінцем – лицем, піснями – нами, панну – осанну, крутих – золотих). У парних рядках рима жіноча, у непарних – чоловіча, римування перехресне.

Слід акцентувати, що у творчості письменниці спостерігаємо амбівалентне сприйняття рідного краю. Якщо у вірші "Луганщині" відчувається безмежна гармонія, мир і краса у всьому, що оточує поетесу, то у поезії "Долина туманів" авторка говорить не про мир і щастя в цьому краї, а про печаль, тяжку працю трудового народу: "Як їду

на шахту, // Мене зустрічає // Долина туманів − // Долина печалі" [3, с. 70]. Перифраз Долина туманів – Долина печалі характеризує Луганщину як край часом небезпечний, сповнений смутку й печалі. Про це говорить нам і порівняння верб із самотніми вдовицями, що полощуть в Луганці зелені спідниці. Незначна кількість епітетів сприяє конкретизації предмета (зелені спідниці, срібногрива кобилиця), а часте використання дієслів створює відчуття постійного руху: їду, зустрічає, полощуть, красується, ходить, розкине, пасеться, толоче, п'є, пурхають, креше копитом, гука кобилицю, дожидає, скаче, висікає. Персоніфікація верб, жита, літа, ночі, сузір'я Пегаса ще раз підкреслює те, що для поетеси живим є все, що пов'язано із рідним краєм: земля, рослинність, небо, пори року чи дня. Усе це є неодмінною складовою Луганської землі й без цього вона не існує. Основою ритму є двостопний амфібрахій, рима точна (вдовиці – спідниці, жито – літо, криниці – перепелиці, голубої – такої), приблизна (зустрічає – печалі, висікає – небокраю, синя – долині), неточна (шахту – туманів, туманів – босоніж, толоче – пурхають), жіноча, римування перехресна.

Таким чином, хоча в більшості творів Ганни Гайворонської Луганщина оспівана переважно в яскравих кольорах (зелений, голубий, золотий, срібний), але вона не ідеалізує рідний край, а репрезентує реальну картину буття, де радість і смуток, горе і веселощі, самотність і невід'ємне відчуття необхідності цій землі, труднощі і радість перемоги.

Луганщина постає в поезіях письменниці як частина України. Це звучить у "Вірші до Богданки": Я хочу жити на Вкраїні мамо! // я – зернятко луганської землі [14, с. 49]. Луганщина зображується як частина України, а не Росії: "Я українка! // Я українка. // Я – УКРАЇНКА" [3, с. 49]. У поезіях авторки наш край постає як такий, де панує воля, де ходили Чумацьким шляхом наші прадіди, на долю яких випало багато сліз і страждань: Віддайте пісню мамину і мову // І рушників вкраїнських оберіг, // І відродить цю землю полинову, // Де шлях чумацький душами проліг…" [3, с. 50].

Історія рідного краю, його подальша доля постійно хвилюють поетесу. Вона прагне повернення до минулої краси і сили нашого краю: "Я хочу, щоб відкрилися всі брами // Народної скарбниці і краси" [14, с. 50]. У поезії "Прийди, Вкраїно" авторка прагне дійсного поцінування її славетного краю: "Донецький кряж і терикони, і степи, // І тополя там на алеях дуже тісно. // Я ж, Україноньку молю: "Не відлюби // оцю мою малесеньку Вітчизну" [3, с. 14]. Словосполучення "Луганська земля" письменниця сповнює любові до свого краю, збагачує лексику й так виходить "малесенька Вітчизна" – абсолютно ідентичне першому словосполученню за семантикою, але має більш урочистий, піднесений характер, несе інформацію про ставлення автора до луганського краю. Та поруч із захопленим і величавим тоном зображення краси рідного краю бачимо сум і молитву за її таку "малесеньку Вітчизну". Поетеса просить пробачення у рідної землі за те, що "Ми так тебе топтали і кляли // І

землю праведну труїли й катували, // Що ти від тої чорної хули // Світ за очі з Луганщини тікала. // Прийди. Ми поцілуєм твій рушник // І вже не відцураємось ніколи… // Прости, моя Вкраїно, всіх прости, // Як Матір Божа грішників прощає…" [3, с. 15].

Епітети у творі (малесенька Вітчизна, праведна земля) конкретизують зображуваний об'єкт, дають повну картину ставлення поетеси до Луганщини. Персоніфікація допомагає уявити красу Луганської землі, те, як пульсує її життя: сумна ріка, часто дихає, світить Кам'яний козацький Брід, як ти (Вітчизно) учила, прийди, Вкраїно, прости, воскресни, возродися, освіти. Персоніфікація тісно межує з метафорою, яка замінює неживе живим і створює зоровий образ, який увиразнює можливі уявлення про рідну землю поетеси. Вірш складається з 36 різностопних рядків з, розміщених довільно, тому це – вільний вірш. Римування перехресне, непарні рядки мають чоловічу риму, парні – жіночу. Рима точна: ріка – будяка, косили – могили, приблизна: тісно – Вітчизну, вінця – українців, ніколи – коти полем, прощає – краї, неточна: лугарі – поріг, побитих – погомоніти, учила – болить.

Ганну Гайворонську, з одного боку, чарує наш край, повний несподіванок та загадковості, він вабить поетесу своїм простором та волею, яку ніщо не сковує. А з іншого – Дике Поле – трагічна сторінка історії нашого краю: Дике Поле. Теплий вітер // Чеше гриви ковилові. // Дикий степ і квіти дикі // крізь загублені підкови [3, с. 54]. Луганщина в уявленні Ганна Гайворонська постає у вигляді коня, кінь уособлює собою дух нашого волелюбного народу. Підкова, у свою чергу, символізує щастя, удачу, а в цій поезії цей символ щастя загублено. А можливо і навпаки – щастя знаходиться поруч, необхідно лише побачити його, підняти, обтрусити з дорожнього пилу і насолоджуватися. Для Ганни Гайворонської Дике Поле є ще й сторінкою історії рідного краю, що передає не тільки його історію, але й зв'язок із пращурами: Зерно й вугілля, // Териконів шахти, // Лісів соснових шепіт на зорі. // Отут мене ходити вчила мати, // Орали Дике поле лугарі [3, с. 93]. Степ у її поезії порівнюється із жіночим тілом, ніжним та тендітним, щойно скупаним в любистку. До того ж степ має ще й серце, тому має й життя. Це ще раз доводить те, що все, що є в рідному краї: степ, ліс, небо, озера, луки, поля для поетеси живе, дихає, має почуття, настрій, емоції, волю тощо.

Територія Луганщини поділяється Сіверським Дінцем на дві частини: правобережну і лівобережну. На правобережжя припадає центральна, найвища частина утвореної потужними товщами осадочних порід височини – Донецького кряжа. Така особливість рельєфу місцевості знайшла своє відображення в поетичних творах і Ганни Гайворонської. В її поезії образ Донецького кряжа – куточок рідної землі, маленька батьківщина. Про це йде мова й у поезії "Прийди, Вкраїно": "Донецький кряж, і терикони, і степи, // І тополя там на алеях дуже тісно" [3, с. 14]. Географічне розташування Подінців'я в помірному кліматичному поясі, а його територією протікає багато річок, найбільша з

яких – Сіверський Донець: "Тече Дінець. Сумна моя ріка // І часто дихає, аж хвилі западають" [2, с. 12]. Інша річка, що часто зустрічається в поезії Ганни Гайворонської – Лугань. І це не дивно, бо місто Луганськ засноване на її берегах і носить ім'я, що за однією з версій походить саме від назви річки. Таким чином, у художніх творах Ганни Гайворонської рідний край виступає як земля біля рідної річки: "Весна іде. А я іду в Камброд.// Ось річечка Луганка, ось місточок" [2, с. 6]. Ця поезія написана вільним віршем. Кам'яний Брід, або ж Камброд – це особлива для поетеси країна, сповнена загадок, пахощів саду, яблук та стиглих слив, дзижчання бджіл та хрущів, співу солов'їв. Таким є й буде Камброд у серці Ганни Гайворонської.

Ідея цієї поезії досить прозора і чітко проглядається в кінці твору: "І я в Камброді свій шукаю брід, // Не кам'яний, а брід до вас, духовний, // Й несу в життя душі яскравий слід, // Любові весняної ущерть повний" [2, с. 6]. Ганна Гайворонська, шукаючи "духовний" шлях для луганчан, заснувала літературно-мистецьку газету "Кам'яний Брід", де видавалися літературні та публіцистичні твори українською мовою (!). Можливо, саме "Кам'яний Брід" і є був тим духовним бродом до нас, який так шукає поетеса.

Ще одним колоритним місцем Луганщини, яке так яскраво опоетизоване Ганною Гайворонською, є Кремінщина, де зараз знову живе письменниця. Цьому мальовничому куточку Луганщини вона присвятила вірші: "Ріка дитинств" [2, с. 20] (присвячений річці Красна), "В Кремінському лісі" [2, с. 18] (тут опоетизовано сосновий ліс). Плинність життя порівнюється з рікою, яка, так само, як і життя, стрімко "пропливає" і вже не вернеться. Залишаються лише спогади. Вірш автобіографічний, адже тут чітко називається особа, про яку йде мова, тобто яка згадує всі події – це сама поетеса. Це і є темою поезії. Вірш має три строфи по чотири рядки: 1-ша строфа – безпосередньо, той час, коли поетеса згадує події свого дитинства, 2-га строфа – сама згадка ("Маленства річечка – розведені мости, // Любила я її перебридати, // Плисти голічерва в незвідані світи, // Цілющі сили з неї набирати"), 3-тя строфа – повернення із спогадів. Поетика вірша створює зорово-слухові образи: ведуть мене, я чую, кладка рипить, ріка протікає, єднає. Крізь строфи тягнеться низка художніх засобів, які деталізують картину. Особливу увагу звертають на себе метафори: шляхи ведуть, хвилі бурмочуть, мить єднає, яка межує з персоніфікацією і може скластися враження, що все це робить жива людина, а не хвилі, шляхи та мить, яку не можна, навіть уявити як конкретний предмет. Епітети створюють яскравішу картину зображуваного предмета: бурмотіння напівтемне, розведені мости, незвідані світи, цілющі сили, старенька кладка, незабутня, світла мить, прозорі води. Вираз "маленства річечка" репрезентує особливе світле ставлення поетеси до дитячих літ. Римування строф відрізняється один від одного: перша строфа має кільцеве римування, а друга і третя – перехресне. Перший і останній

рядки у строфах мають чоловічу риму, а другий і третій – жіночу. Рима точна та багата: шляхи – дітлахи, мости – світи, рипить – мить, Кремінному – напівземному, протікає – єднає.

Вірш "В Кремінському лісі" опоетизовано іншу особливість міста Кремінна – це її ліс. Звичайні, буденні речі ніколи не надихають поета до створення геніальної поезії. Щось повинно торкнутися серця поета, захопити його уяву, збудити такі почуття, щоб все дало поштовх до творчості. Саме такі почуття й викликав сосновий ліс в душі поетеси. Вірш невеликий (12 рядків), легко читається й сприймається. Римування перехресне, жіноча рима у непарних рядках, чоловіча – у парних. Рима урізноманітнює ритм: точна (сосна – голосна, всіх – кремінських, тобою − луною) та асонансна (ласкава – трави, огниво − красива). Яскрава картина зображуваного постає завдяки художнім засобам. Краса природи є однією з провідних тем у творчості поетеси. Спокій у природи впливає на настрій ліричної героїні. Вона спокійна, врівноважена, замріяна й схвильована такою красою та величчю сосон. Вона й сама мріє стати сосною: "Відживши, воскресну, ясна і красива, // Сосною в лісах кремінських". В українській поезії тема природи – одна з найпопулярніших і найбільш розроблених. У творчій палітрі Ганни Гайворонської природа Луганщини посідає значне місце. Людина й природа завжди пов'язані і залежать одна від одної: необачні людські дії призвели до масових природних катаклізмів, від яких постраждала не лише флора і фауна планети, але і саме людство. Тому лірична героїня усвідомлює важливість гармонійного співіснування природи і людини.

Отже, у багатьох творах Ганни Гайворонської Донбас виступає місцем розгортання основних подій: Кремінна, Лисичанськ, Кам'яний Брід, річки Сіверський Дінець та Луганка тощо. Образ рідного краю є основним у творчості поетеси. У кожній її збірці є вірші, присвячені рідній Луганщині, її народу, лісам, полям, озерам, лукам… Збірка "Біла ластівка Донбасу" є зібранням творів про рідний край. Основним художнім засобом, яскраво помітним при аналізі поезій про рідну землю, є персоніфікація. Луганщина для поетеси – дівчина-красуня, мрійлива і волелюбна, тендітна і сильна, лагідна і стримана, а Донбас постає наче близька серцю людину, яка завжди поруч, яка допомагає, радить, підтримує. Для Ганни Гайворонської рідний край – жива істота, яка дихає, живе, мріє, турбується, любить. Це повинно стати матеріалом для більш ґрунтовного дослідження творчості письменниці.

Список використаної літератури

1. Дмитренко В. І. Луганщина у творчості Ганни Гайворонської / Дмитренко В. І. // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 2 (261): Філологічні науки. – С. 22 – 27. **2. Гайворонська Г. А.** Біла ластівка Донбасу: Літературно-художнє видання / Ганна Гайворонська – Луганськ: "Світлиця", 2007. – 108 с.

3. Гайворонська Г. А. Циганська ніч : Лірика. / Г. А Гайворонська – Донецьк : Донбас, 1992. – 79 с.

Дмитренко В. І. Луганський дискурс в поезії Ганни Гайворонської

Стаття присвячена аналізу Луганського дискурсу в поезії Ганни Гайворонської, проаналізовано основні атрибути рецепції Луганщини у її творчості, окреслені художні особливості репрезентації рідного краю, специфіка використання тропів для створення образу Луганщини. Увага акцентується на збірці поезій письменниці "Біла ластівка Донбасу", де зібрані її кращі твори про рідний край. Г. Гайворонська надзвичайно залюблена в Луганщину, вважаючи її "світанком України", благословенною землею.

Ключові слова: Луганщина, дискурс, рідний край, рецепція.

Дмитренко В. И. Луганский дискурс в поэзии Ганны Гайворонской

Статья посвящена анализу Луганского дискурса в поэзии Ганны Гайворонской, проанализировано основные атрибуты рецепции Луганщины в ее творчестве, очерчены художественные особенности репрезентации родного края, специфика использования тропов для создания образу Луганщины. Внимание акцентируется на сборнике поэзий писательницы "Белая ласточка Донбасса", в которой собраны ее лучшие произведения о родном крае. Г. Гайворонская необычайно влюблена в Луганщину, считает ее "рассветом Украины", благословенной землей.

Ключевые слова: Луганщина, дискурс, родной край, рецепция.

Dmytrenko V. I. Lugansk Discourse in the Poetry of Anna Gayvoronsky

The article is dedicated to the analysis of Luhansk discourse in Hanna Haivoronska's poetry; it analyzes the main attributes of reception of Luhansk in her creative works, outlines artistic features of native land representation, specificity of tropes usage in order to create an image of Luhansk region. Attention is focused on the collection of writer's poetry "Donbass White Swallow" which contains her best works about native land. H. Haivoronska utterly adores Luhansk region considering it "the dawn of Ukraine", the blessed land.

Key words: Luhansk, discourse, native land, reception.

Стаття надійшла до редакції 25.01.13 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 821.161.2.09

Р. Я. Жовтані

АВТОР І ПЕРЕКЛАДАЧ: ВЗАЄМОДІЯ ТВОРЧИХ ОСОБИСТОСТЕЙ

Доробок Юрія Клена (псевдонім Освальда Бурґгардта (1891 – 1947) охоплює ціле коло творчих устремлінь. У першу чергу, ідеться про його досягнення як поета, прозаїка, літературознавця, а також перекладача поетичних і драматичних творів східної та західноєвропейської літератур, зокрема німецької [1]. Перекладацький набуток Юрія Клена "не лише "защеплює на ґрунті української культури нові творчі методи і стилі, а й формує гуманістичні вартості, виступаючи антитезою девальвації вічних духовних цінностей". Він зумів відтворити найменші нюанси, тропіку, своєрідність тональності і метрів поезії таких майстрів, як Г. Гайне, Ф. Гельдерлін, Р. М. Рільке, С. Ґеорге, А. Газенклевер, Е. Толлер, Й. Вінклер. Свідчення цього – філігранність перекладів, їхнє інтонаційне багатство, відчуття ритму і характеру римування.

Ґрунтовну працю Юрій Клен присвятив творчості Гайнріха Гайне (1797 – 1856) та Лесі Українки (1871 – 1913). У цьому контексті йдеться про одне з кращих компаративних досліджень в українському літературознавстві. Адже культурний вимір доробку визначної української поетеси і видатного представника німецького романтизму охарактеризований іншими вченими тільки принагідно. Так, Ф. Погребенник слушно наголосив: Ґеорґ Адам у передмові до збірки оповідань "DiekleinrussischenNovellen" О. Кобилянської називає Лесю Українку "талановитою письменницею, яка дала, крім власної ніжної лірики, і прекрасні переклади віршів Гайне" [2, с. 58]. У свою чергу, В. Коптілов зазначив, що "...Леся Українка зробила вдалу спробу втілити засобами української мови не тільки зміст, а поетичну форму лірики творів Гайне... вловила не тільки романтичні настрої раннього Гейне, які привертали увагу її попередників. Вона тонко відтворює гейнівський гумор..." [3, с. 185].

Доцільно увиразнити: Юрій Клен як кваліфікований германіст приділив окреслюваній проблемі значно більше уваги. Ведучи мову про Лесю Українку та Гайнріха Гайне, дослідник віднайшов цілу низку спільних рис у творчості названих митців. Однією із найпоширеніших стилетворчих домінант у двох поетів виступає антитеза. Щоправда, цей прийом Леся Українка використовує зрідка. Вплив німецького романтика Юрій Клен відзначив у драмах "Кассандра", "Давній казці", а також у поезіях "На столітній ювілей", "Тиша морська", "Як дитиною бувало", "Мрії". Ці твори здебільшого написані так званою Гайнівською строфою (4-х стопним хореєм). Запозичення також вбачає Юрій Клен і у прийомі,

що ще з часів Київської Русі продуктивно застосовувався в українській літературі. Йдеться про "форму сну", якої Г. Гайне часто надає своїм поетичним видінням [4, с. 297]: "Ich hab im Traum geweint", "Mir träumte wieder der alte Traum", "Allnächtlich im Traum seh ich dich", "Der Traumgott brachte mich in ein Riesenschloss", "Der Traumgott brachte mich in eine Landschaft". Натомість у Лесі Українки згаданий прийом увиразнений у наступних рядках:

Був сон мені колись: богиню ясну
Фантазії вбачали мої очі(т. І, ст. 33)
Сон літньої ночі колись мені снився(ст .36)
Мені снились білії лілеї(ст. 42)
В темну безсонную ніч, в передсвітню чорну годину,
Втомленим очам своїм вельми дивна поява з'явилась(ст. 10)

Впадає в око застосування поетесою різноманітних повторів. Їхня основна функція полягає не стільки у смисловому та емоційному забарвленні, скільки у ритмомелодійності строф:

1) *Ясніші,* ніж зорі *ясні.*
Гучніші, ніж море *гучне.*
2) Чулася в гомоні тяжка *зимовая*дума
Ранком *зимовим* дуброва мовчала.
3) Квіти-гранати *палкі* розцвітають
Мов поцілунки *палкі* на вустах.
4) *Важкі*побережнії скелі
Зрива*переможнеє*море;
Невже *переможняя* пісня
Важкого жалю не поборе?

Усе це також дає підстави зіставляти поетичні твори Лесі Українки з мистецьким набутком Гайнріха Гайне [5, с. 13].

Подібність між двома поетами Юрій Клен вбачав у такій стилістичній фігурі, як паралелізм. Тут дослідник виділив так званий одночленний паралелізм, де друга частина відчутна лише інтуїтивно і набуває значення поняття-символу, за яким ховається якийсь образ почуття [6, с. 306]:

Квітка велика хороша свіжі пелюстки розкрила,
І краплі роси самоцвітом блищали на дні.
Камінь пробила вона, той камінь, що все переміг.
Що задавив і могутні дуби, і терни непокірні,–
Квітку ту вченії люди зовуть Saxifraga,
Нам, поетам, годиться назвати її – "Ломикамінь"
І шанувать її більше від пишного лавру [5, с. 14].

Примітно, що Леся Українка, іноді користуючись аналогічними стилістичними засобами, уникає властивих німецькому поетові мотивів кохання. У розробці своїх сюжетів вона залишається автономною, "наливаючи їх вином, настояним на зіллі іншої епохи" [4, с. 303].

Вплив Г. Гайне на творчість Лесі Українки, на думку Юрія Клена, особливою мірою проступає у метафорі. У першу чергу, наскрізними є два образи: зорі – очі, сльози – перлини. У цьому ключі Юрій Клен наголошує на таких спільних началах поезії Г. Гайне та Лесі Українки, як яскравий анімізм, відчування природи як живої істоти, що співчуває людині. Ось – низка прикладів.

І. Зорі байдужі сміються з поета, або співчувають йому.

У Г. Гайне:

1) Am Himmel droben, gleichgültig und stumm
Seh' ich die Sterne funkeln.
2) Sonne, Mond und Sterne lachen.
3)Wenn jungeHerzen brechen,
So lachen grob die Sterne.
4)Es blinken die Sterne
Gleichgültig und kalt.

У Лесі Українки:

1) Сміються байдужії зорі
Холодним промінням мені.
2) Ви зорі, байдужії зорі,
Колись ви инакші були.
3) Але зорі мені
Шлють проміння сумні.
4) Отруїли ясні зорі
Серденько мені

ІІ. Зорі-очі,

У Г. Гайне:

1) Jene Sterne sind die Augen
Meiner Liebsten…
2) …die hellen Sterne.
Die geliebten süssen Augen
Meiner süssen Vielgeliebten.

У Лесі Українки:

1) Зорі, очі весняної ночі.
…лагідні, як очі дівочі.
2) Там промінням грають, там любо так сяють
Лагідні веснянії очі. –

ІІІ. Зорі – плачуть (або метафора: зоря-сльоза).

У Г. Гайне:

1) Aus den Himmelsaugen droben
Fallen zitternd goldne Funken.
2) O, ihr Himmelsaugen droben,
Weint euch aus in meine Seele,
Dass von lichten Sternentränen
Überfliesset meine Seele.

У Лесі Українки:

1) Моя люба зоря ронить в серце мені,
Наче сльози, проміння тремтяче.
2) І сіяє та зірка вгорі,
Мов велика сльоза променista.
3) Он зоря покотилась, - то гірка
Покотилась сльозина небесна.
4) …То плаче
Небо зорями – слізьми над нами.
IV. Кохана краща за перли і зорі.
У Г. Гайне:
Das Meer hat seine Perlen,
Der Himmel seine Sterne,
Aber mein Herz, mein Herz,
Mein Herz hat seine Liebe.
Und schöner als Perlen und Sterne
Leuchtet und strahlt meine Liebe.
У Лесі Українки:
Дорогих перлин коштовних
Є багато в синім морі,
Та не може дорівнятись,
Ні одна з них Ісідорі [5, с. 15].

Виразну схожість Юрій Клен вбачає у поезіях "Льореляй" Гайнріха Гайне та "Сапфо" Лесі Українки, де подібною є композиція, розгортання сюжету. При цьому варто акцентувати: з усіх дослідників творчості української поетеси Юрій Клен єдиний, хто зауважив спільні мотиви цих поезій. Однак, найбільший вплив Г. Гайне, на думку Юрія Клена, відчутний у змалюванні образів природи, її персоніфікації. Характерним є те, що природа не постає відстороненою від ліричного героя, нерідко вона пройнята співчуттям до нього. Для полегшення реципієнтові розуміння цієї проблеми подаємо тут два уривки зі статті Юрія Клена:

"Квітка лотосу у Гайне закохана в місяць; зводячи очі до нього, плаче і тремтить від любовної туги.

Великі квіти ніжно споглядаються, знемагаючи у вечірньому сонці.

Дерева гомонять і співають хором.

Квіти шепочуть і співчутливо поглядають на поета.

Поет від снарозворошує дерева, і вони співчутливо хитають головою.

Дуб промовляє до поета".

У поезії Лесі Українки:
Там яснії зорі і тихії квіти
Єднаються в тихій розмові,
Там стиха шепочуть зеленії віти
І квіти, і зорі, й зеленії віти

Провадять розмови кохані.
[5, с. 16]

Трапляються місцями просто ремінісценції з Г. Гайне:
ImMondscheinbewegtesichlangsam
DieArmeesünderblum.
У Лесі Українки:
Мені снились білії лілеї,
Що хитались в місячному світлі.

Юрій Клен цілком слушно зазначає, що істотна відмінність між Лесею Українкою і Гайнріхом Гайне полягає у наступному: поет знаходиться у дисонансі з природою. Коли весна постає у всій своїй красі, то в ліричного героя на серці "сумна мелодія скарги". У Лесі Українки така поезія завжди закінчується гармонією, "переможною фанфарою" [6, с. 305].

Певною мірою Лесю Українку з Гайнріхом Гайне єднає мотив античності, а саме на рівні образу Прометея. Але тут він за смисловим навантаженням радше виступає як розбіжність у творчості письменників: "Те, що для Гайне була весела гра, жонглювання ідеями, не менш майстерне, ніж його жонглювання словами, – для Лесі Українки було священим символом віри:

Я честь віддам титану Прометею,
Що не творив своїх людей рабами"...
[5, с. 19].

Можна погодитися з думкою Мирослава Рудка, що Г. Гайне заполонив Лесю Українку тонким спостережливим талантом, тонкістю образу, незрівнянною іронією, дотепним сміхом. Щоправда, викликає сумнів теза щодо аналогічності світоглядних позицій поетів [8, с. 137]. Власне, різниця у світоглядах, різних ракурсах бачення і трактування проблеми митця – це основні відмінності між Лесею Українкою та Гайнріхом Гайне як майстрів художнього слова. Якщо митець в української поетеси є рятівником, Прометеєм для своєї нації, то Г. Гайне більш "суб'єктивний у своїх переживаннях".

У своїй розвідці Юрій Клен не виключає й чинника випадковості збігів. Іншими словами, подібність мотивів у поезії не завжди можна трактувати на рівні впливу чи запозичення.

Досконалими, за твердженням Юрія Клена, є переклади поезій Лесею Українкою, де дотримано усіх канонів художньої інтерпретації. Слід зазначити: це судження перегукується зі спостереженнями сучасних літературознавців, для яких у перекладах української поетеси дотримана і форма, і максимально переданий зміст, збережена головна ідея, мелодійність поезії [9, с. 25], "відчуваються обриси справжнього Гайне" [3, с. 185]. Дослідник навів декілька перекладів різних авторів останнього куплету Гайневого вірша "Рибалочка":

У Г. Гайне:
Mein Herz geeicht ganz dem Meere,

Hat Sturm und Ebb und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.
Буквальний переклад:
Моє серце цілком скидається на море,
Має бурі, відпливи, припливи,
І чимало перл прекрасних
В його глибині спочиває

Володимир Шашкевич проінтерпретував ці рядки наступним чином:

Тут хвиля, як на морі,
Збере, та опадає,
І одна ще перлина
На дні там спочиває [5, с. 16].

У першому рядку випадає слово "серце", яке вже згадувалося у попередній строфі; слово "тут", замінивши образ серце, значно послаблює емоцію. Речівники "буря", "приплив", "відплив" замінено дієсловами "збере" та "опаде". Далі буквальна передача тексту. В останньому рядку три односкладових слова "на дні там" надають віршеві незграбності.

У перекладі А. Кримського ця строфа звучить так:

А серце чим не море?
Чи ж мало бур у нім?
Приплив, одлив і перли
На дні його живім [5, с. 16].

Юрій Клен влучно відзначив, що до першого рядка введена форма запитання (А серце чим не море?). Проте вірш "не втрачає в емоціональній силі; викинуто слово "цілком" (у Г. Гайне: моє серце цілком скидається на море). Ця втрата компенсується формою риторичного питання, що надає більшої впевненості твердженню.

В останніх рядках дослідник констатував зміну синтаксичної структури:

приплив, одлив і перли на дні його живім.

Усі три образи (приплив, одлив, перли) поставлені в ряд. На думку Юрія Клена, це значно послаблює враження: перед тим, як перейти до образу "перли", Г. Гайне витримує музичну паузу, яка відсутня у перекладі.

У Лесі Українки читаємо:

У серці моїм, як і в морі,
Є бурі й прибої страшні,
Але й прехорошії перли
В йому спочивають на дні [5, с. 17].

Перекладачка замінює елементи "відпливи", "припливи" новим рівноцінним елементом "прибої страшнії". Загалом зміст оригіналу не порушено.

Дмитро Загул вищенаведену строфу передано наступним чином:

А в мене серце-море,
Хвилює, б'є, шумить,
І скарб коштовних перлів
На дні його лежить [5, с. 17].

Речівники "буря", "приплив", "відпливи" замінено рівноцінними емоціональною силою дієсловами: "хвилює, б'є, шумить". Замість "прекрасні перла" дещо трансформований образ "скарб коштовних перлів", який не порушує, а навіть зміцнює емоцію.

Юрій Клен підкреслив: Леся Українка сумлінно дотримується легкості вірша, а відтак – переклади близькі змістом до оригіналу. Там, де Г. Гайне в одному рядку дає чотири рими, Леся Українка їх зберігає:

Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine
Дівчину-рибчину, перлину єдину.

У випадках, коли німецьке слово не має точного відповідника в українській мові, перекладачка знаходить рівноцінний йому еквівалент. Ось – рядки Г. Гайне:

Undlautaufweinendstürztichmich
ZudeinenFüssen.

Слово "aufweinen" значно сильніше, ніж "weinen" (плакати). Щоб передати його, перекладачка відшукала відповідні епітети:

І кидаюсь я тобі, мила, до ніг
З гірким, безнадійним риданням.

Аналіз засвідчив: літературознавча спадщина Юрія Клена не втрачає свого злободенного звучання [6, с. 307]. Звідси – потреба системного вивчення його доробку, а також зібрання та переопублікування окремих праць Юрія Клена.

Список використаної літератури

1. Клен Ю. Спогади про неокласиків: київські неокласики [упор. Віра Агєєва]. – К.: Факт, 2003. – С. 7 – 64. **2. Погребенник Ф.** Леся Українка і зарубіжні переклади / Ф. Погребенник // Радянське літературознавство. – 1971. – № 2. – С. 48 – 60. **3. Коптілов В.** Гейне на Україні / В. Коптілов // Всесвіт. – 1973. – № 2. – С. 183 – 191. **4. Клен Ю.** (Освальд Бурґгардт) Вибрані твори. Поезія, спогади, статті. – Дрогобич: Каменяр, 2003. – С. 614. **5. Бурґгардт О.** Леся Українка і Гайне / О. Бурґгардт // Українка Леся. Твори у 7 т. – Київ. – 1927. – Т. 4. – С. 7 – 24. **6. Розлуцький І.** До питання про літературно-критичну діяльність Освальда Бурґгардта / І. Розлуцький // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / О.Баган, Т. Біленко, Л. Борецький та ін. – Дрогобич: Відродження, 2004. – С. 300 – 309. **7. Бурґгардт Ж.** З поезій Юрія Клена / Ж. Бурґгардт // Україна і Світ (Ганновер). – Зошит 16. – 1956. – С. 24. **8. Рудко М.** Філателістичні штрихи до портрету Лесі Українки / М. Рудко // Творчість Лесі Українки у літературознавчих вимірах: [збірник наукових праць]. – Дрогобич,

2001. – С. 135 – 144. **9. Михайлюк Ю.** Поезія незборимої сили / Ю.Михайлюк // Всесвіт. – 1971. – № І. – С. 24 – 30. **10. Филиппович О.** Життя і творчість Юрія Клена / О. Филипович // Сучасність. – 1967. – № 10. – С. 47 – 85. **11. Burghardt Josefine.** Oswald Burghardt. Lebenund Werke. – München: VerlagUkraine, 1962. – 111 S.

Жовтані Р. Я. Автор і перекладач: взаємодія творчих особистостей

У статті досліджено розуміння сутності мистецтва перекладу у творчій діяльності Юрія Клена. Розкрито особливості його інтерпретації поезій Г. Гайне та Лесі Українки у зіставному ключі. Проаналізовано мовну особистість автора як центральний системотвірний чинник художньої комунікації. Акцентується, що Юрій Клен німець за походженням, став українським поетом, перебуваючи в складному психолого-мовному середовищі, схарактеризовано мовну картину світу, досліджено німецькі впливи на його поезію.

Ключові слова: автор, художній переклад, мотив, образ, сюжет, художня інтерпретація, рецепція, мовна особистість, ідентичність, світогляд, художня комунікація.

Жовтани Р. Я. Автор и переводчик: взаимодействие творческих личностей

В статье исследовано понимание сущности искусства перевода в творческой деятельности Ю. Клена. Раскрыты особенности его интерпретации стихов Г. Гайне и Л. Украинки, осуществлено их компаративное сопоставление. Языковая личность автора анализируется как центральный системообразующий фактор художественной коммуникации. Акцентировано, что Юрий Клен немец по происхождению, стал украинским поэтом, пребывая в сложной психолого-языковой среде. Проанализирован феномен языковой личности поэта, дана характеристика его картины мира, исследованы немецкие влияния на его поэзию. Прокомментирована его переводческая деятельность.

Ключевые слова: автор, художественный перевод, мотив образ, сюжет, интерпретация, рецепция, языковая личность, идентичность, мировоззрение, ментальность, художественная коммуникация.

Zhovtani R. Y. Author and Translator : the Interaction of Creative Individuals

The article deals with Yu. Klen’s comprehension of the essence of art of translation in his creative activities as well as the peculiarities of his comparative interpretation of poetry by H. Heine and L. Ukrainka. The article focuses on the analysis of lingual personality, treating it as a central factor of artistic communication. An emphasis has been made that Yuriy Klen, a person

of German descent, became a Ukrainian poet while living in complicated psychological and lingual environment.

Key words: author, literary translation, motif, character, plot, literary interpretation, reception, lingual personality, mentality, world perception, identity, artistic communication.

Стаття надійшла до редакції 13.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Веретейченко І. А.

УДК 821.161.2–3.09

С. І. Ковпік

ПОЕТИКА САПОРИСТИЧНОГО В ОПОВІДАННЯХ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

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

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

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

відчуття конкретної "живої" смакової властивості на найелементарнішому, психофізіологічному рівні.

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

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

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

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

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

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

Отже, письменник наголошує на тому, що перед постом українці намагалися не просто наїстися, а запастися необхідними калоріями. На процесі приготування їжі Г. Квітка-Основ'яненко особливо не затримував увагу реципієнтів, проте саме процес приготування їжі в

житті персонажів відіграє неабияке значення. Письменник максимально намагався передати дух, який йшов від такої страви як вареники: "*запахли йому вареники*" [1, с. 92], а це пряма дія на рецептори смакового аналізатора читача.

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

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

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

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

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

Вислів "посікти на локшину" дуже добре передає процес виготовлення одного із найулюбленіших звичаєвих мучних виробів українців – локшини. Адже тісто для локшини готували так само як і для галушок, прагнучи покласти якомога більше яєць і крутіше його замісити. Господиня розкачувала тісто дуже тонісінько, підсушувала, згортала трубочкою і різала на тоненькі смужечки. Така підсушена локшина зберігалась дуже тривалий час. А вже потім її варили у юшці, у

молоці. Такі страви були повсякденною їжею українців, а вживали її по закінченню обіду.

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

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

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

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

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

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

Стосунки у родинні Шеревертнів автор описує так: "*Усе дружина поприбирала до своїх рук. Мужикові коли дасть коли добре*

пообідати, то то йому і празник, а не те, так частісінько, окроме сухого хліба, через цілісінький день нічого не побачить" [1, с. 400].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Як бачимо, такий динамічний опис невеликий за змістом, не зупиняє дії твору, а скоріш дає можливість визначити ставлення персонажа твору до описуваних предметів, явищ, подій і цим самим допомагає сформувати точку зору читача про персонажа. Саме цей

динамічний опис передає стан Пархіма, який був змушений їсти хрін. Детальні вказівки автора на те, що персонажу роздуло губи, текли сльози максимально візуалізує процес поїдання хрону, а також подразнює смакові рецептори читача.

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

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

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

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

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

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

Список використаної літератури

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

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

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

Ключові слова: поетика, сапористичний, опис.

Ковпик С. И. Поэтика сапористического в рассказах Г. Квитки-Основяненко

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

Ключевые слова: поэтика, сапористический, описание.

Kovpik S. I. Poetics of Saporistic in the Short Stories by G. Kvitka-Osnoviyanenko

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

Key words: poetics, saporistic, description.

Стаття надійшла до редакції 18.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г

УДК 821.161. 2 – 14.09

С. О. Кочерга

ЗАГАДКА МЕТАКОДУ ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ "АДВОКАТ МАРТІАН"

У світі тексту цілком передбачуваною є взаємодія різних кодів, що відкривають багатогранність смислів художнього повідомлення. Сучасна інтерпретація художнього тексту передбачає осмислення взаємодії кодів, структури її комбінаторики. За У. Еко, ця мерехтлива структура, як правило, невловима, відсутня, але зате завжди присутні

інтенції інтерпретаторів її пізнати. Ієрархія множинності кодів залежить від кінцевого вибору адресата. Він може почути у складному повідомленні суголосся або дисгармонійність різних кодів, їхній антагонізм, гру, симфонізм, а може вибрати лише один сильний код, а інші залишити тільки у сфері "шуму".

Як підкреслює Н. Зборовська, у тексті завжди помітне змагання між владним кодом-фаворитом і другорядним-аутсайдером [4, с. 208]. Увагою читача оволодівають, насамперед, сильні коди, однак відсікання інших кодів украй небезпечне втратою повноцінної комунікації з текстом. Зазвичай, у більшості сучасних досліджень на перший план виходить ідеологічне кодування тексту, який фальшує справжні зв'язки між речами, нерідко маскуючись під культурні коди. Має рацію М. Лановик, яка пише, що "попри велику кількість кодів, кожен код значною мірою обмежує дію інших, намагаючись звузити їхні межі" [5, с. 16].

Завдання цієї статті – розглянути матрицю кодів драматичної поеми Лесі Українки "Адвокат Мартіан" за допомогою семантики знаків, яким належить провідне місце у тексті.

Доцентровий рух драми "Адвокат Мартіан" у царині сучасних досліджень творчості Лесі Українки є невипадковим: його інтенційність досі залишається нерозгаданою. В "Адвокаті Мартіані" Леся Українка востаннє звертається до римсько-християнського локусу, який був основним джерелом тем і колориту її попередніх драматичних звершень.

Дослідники неодноразово підкреслювали особливості третього століття після Різдва Христового – культурного тла драматичної поеми "Адвокат Мартіан". Як відомо, це був час поступового прийняття нової релігії представниками вищих соціальних шарів, інтелігенцією. Після періоду спорадичних переслідувань християн з 235 р. в Римській імперії розпочались так звані універсальні гоніння, спрямовані, насамперед, на представників кліру. Науку того часу вважають бідною на імена, якщо не рахувати юриспруденцію. У ІІІ ст., як вказує польський культуролог К. Куманецький, особливо відзначались "видатні правознавці", зокрема уродженець Сирії Емілій Папініана.

Перші прочитання "Адвоката Мартіана" надто прямолінійно поєднували добу реакції після революції 1905 – 1907 рр. та епохою гоніння ранніх християн. Таким трактуванням дав відсіч А. Гозенпуд, який слушно зазначав: "Ототожнювати Мартіана і християн, переслідуваних римською владою, з більшовиками […], було б цілковитим неуцтвом" [3, с. 117]. Однак атеїстична пропаганда ускладнювала рецепцію "Адвоката Мартіана" і тяжіла над висновками літературознавців. Більшість інтерпретацій твору з усього набору кодів сконцентровувалась на коді віри. Останнім часом спектр суперечливих оцінок драми та її загадкового головного героя розширився. Впливовими залишаються закиди щодо антигуманності позиції Мартіана, оскільки він готовий , як вказує Л. Масенко, "принести в жертву теологічній ідеї

природне почуття любові до дітей і відповідальність за їхнє життя" [6, с. 72]. Філософ А. Бичко ставить героя в ряд доволі різновекторних персонажів, які служать чужому закону. З. Геник-Березовська називає його "типом неоднозначним". Натомість В. Агеєва вписує Мартіана до типу персонажів "герой-подвижник", "зразок лицарської відданості ідеалу". Дослідниці вдалось переламати скептицизм науковців і довести, що "він несе тягар трагічної вини перед близькими людьми, яким він нав'язав власний вибір" [1, с. 237]. Культурософського змісту "Адвоката Мартіана" торкаються й інші сучасні дослідники, зокрема О. Бартко, В. Галацька, О. Кузьма, М. Моклиця, Р. Тхорук та інші.

Пошуки ключа до метакоду тексту слід починати з репертуару основних знаків, які, у свою чергу, обростають іншими, периферійними, складаючи плетеницю сенсів і натяків. Важливе значення у будь-якому тексті Лесі Українки надається власним назвам, кожна з яких є концептом, що формує образ, розширює асоціативне поле твору, увиразнює його проблематику та ідею. Імена характеризують своїх носіїв за допомогою ряду показників (фонетична структура, етимологія, екзотизм, культурно-історичний фон і т. ін.).

Ім'я головного персонажа "Адвоката Мартіана" Лесі Українки Р. Тхорук розшифрувала як "воїн на Марсовому полі". Син, на відміну від батька, не хоче жити законспірованим життям, а прагне бути успішним, як будь-яка молода людина, і ці його якості цілком підкреслює ім'я – Валент (індоєвропейський корінь "вал" значить мати силу, бути здоровим). Він ставить перед собою цілі, які приваблюють кожного молодого чоловіка, його погляди на життя цілком здорові, що у суспільстві здебільшого заслуговують схвалення. Повністю відповідає своєму імені і донька Мартіна Аврелія (від лат. осяйна, золота): вона хоче блиску, коштовностей, світла і радості, що також природно для дівочої натури. Ім'я колишньої дружини Мартіана – Туллія – передовсім асоціюється з жінкою, що була знаменитою італійською куртизанкою XVI ст. Туллія д'Арагона залишила слід в історії культури також як письменниця і філософ. Себе вона позиціонувала як "інтелектуальна куртизанка". Найменя сестри адвоката Альбіна (від лат. Alba – біла, чиста) цілком гармонує з натурою безгрішної мучениці, що зберегла високість душі. Прозорим є зв'язок призначення, за сюжетом, небоги Мартіана Люцілли з її іменем (від лат. lux – "світло"): вона привнесла промінь світла в дім самотнього адвоката. Ардент (з італ. гарячий, палкий) виступає у творі запальним, полум'яним бунтарем. Ім'я представника кліру Ізогена буквально розшифровується як квазішляхетний. Отже, код імені у драматичній поемі "Адвокат Мартіан" – прихований або напівприхований ембріон характеру персонажа.

Розмаїття знаків у "Адвокаті Мартіані" можна розділити на спільну семіосферу системи хронотопу та семіосферу систем окремих персонажів. Наприклад, у просторі Мартіана визначальними є знаки, що уособлюють його раціональний триб життя з глибоким внутрішнім

наповненням: кодекси, таблиці, зшитки пергаменту, стилі, глухонімі слуги (зовнішні), наріжний камінь, тінь, кайдани, розп'яття, вогонь (метафорично-внутрішні), Син Божий, Пілат (емблематичне маркування). Своє характерне коло знаків притаманне кожному з героїв твору.

Прикладом художнього моделювання репертуару знаків у тексті "Адвокат Мартіан" слугує використання авторкою флористичних символів, які задіяні у різних системах. В. Топоров зауважив, що символічні конотації, властиві рослинам (процвітання, відродження, плодовитість; смерть, тлін, занепад) здебільшого збігаються в різних культурах [8, с. 198]. Флористичні символи виникли з найдавніших міфологічних уявлень про світобудову й виражають загальнолюдські та національні архетипи. У драмі "Адвокат Мартіан" система кожного з головних персонажів наділена виразним флористичним знаком. Першою до квіткових знаків у діалозі з батьком вдається Аврелія. У дитячі роки вона стала свідком християнської жертовності. Дівчина, яка відважно йшла на страту, згодом виринала з її спогадів "білою лілеєю". Як відомо, лілея – міфологічний символ чистоти й цнотливості. Мотивацію своєї неадекватної поведінки Аврелія пояснює за допомогою квіткової символіки: "Тоді забуду / лілею білу, як сама розквітну / трояндою, нехай і не святою, / зате розкішною!" [9, с. 23]. Отже, "лілея біла" символізує для Аврелії християнську публічну жертовність з величезною сугестивною силою, що прирівнювалася до царської величі. Зорієнтованість на подібний екзистенційний вибір відповідає системі християнського виховання, але він унеможливлювався настановами батька, що мусив приховувати свою приналежність до християн. Натомість, приклад матері дозволяв дівчині самореалізуватись, але в еротичному дискурсі, дискримінованому християнською церквою. Семіотика троянди надзвичайно широка, подекуди амбівалентна, але для Аврелії вона є традиційним знаком пристрасті й насолоди. У часи падіння Риму куртизанки пишались нарядами з бутонів троянд, які асоціювалася з п'яними оргіями.

У свою чергу, Валент усі свої діяння хотів би здійснити під знаком лавра (символ тріумфу і перемоги, вічності й безсмертя). У християнстві вінок з лавра символізує мучеництво, але Валент орієнтується, передусім, на "ідолянське" трактування знаку, яке готовий приймати з "нечистих рук". Він прагне не лише волі, але й успіху, слави, здобутої на війні, у кінцевому рахунку – влади в земному житті. Мартіан нагадує синові про інші християнські символи, концепти яких волів би бачити у пріоритетах сина: "шанобний дуб", "оливна гілка миру", "свячена пальма". Дуб – символ сили, мужності, довговічності, вірності, у Біблії переважно вживається як знак мудрості. Оливна гілка – традиційний символ Святого Духа, у цьому образі важлива конотація примирення з самим собою, з власною долею. Пальма у християнстві – знак праведників, у переносному сенсі – символ духовної звитяги. Однак

цінності мучеництва, закодовані у символах, які називає Мартіан, не втолювали спрагу Валента до публічного визнання і слави.

Окремої уваги заслуговує символ агави, який знаково позначає простір садиби Мартіана. "Тривкі рослини" агави у римському домі є прикладом ігнорування Лесею Українкою хронології фактів культури задля семіотичного увиразнення психологічних конфліктів у тексті, адже завезена в Європу тільки після відкриття Америки (не раніше XV ст.) у Середземномор'ї почала використовуватись у паркових насадженнях лише з кінця XVI ст. У тексті "Адвоката Мартіана" агава стає символом Мартіана та його дому. Покидаючи батьківську оселю, Аврелія "зриває листок агави". Ця деталь промовисто свідчить, що у нове життя дівчина бере з собою спогади, які, очевидно, потаємно ("під покривалом") ранитимуть їй душу. Рослина іноземного походження – ще один аргумент на користь Мартіана-чужинця, нетипову людину для свого часу і незрозумілу для близьких.

Ф. Г. Лорка називає агаву в однойменній поезії "закам'янілим спрутом". Місткий символ каменю характерний для ідеостилю Лесі Українки-драматурга. Як зазначає Л. Невідомська, письменниця за допомогою образу каменя досягає "імпліцитного вираження вагомих фрагментів ідейно-художнього змісту драми" [7, с. 103]. У творі його важка сутнісна конотація нагадує про себе в камінних лавках на подвір'ї, в кам'яній тиші. Діти адвоката відчувають себе "каменями спотикання", які лише заважають "на трудному шляху". Неодноразово у тексті використовується образ каменю, що асоціюється з покаранням, урешті-решт стікає кров'ю "скаменований" Ардент. Водночас, Ізоген називає Мартіана "наріжним каменем", на якому тримається церква.

Кожен з головних героїв має свою емблему загальнокультурного значення. За В. Тюпою, використання емблеми базується на переконанні, що світовий процес сповнений таємничими відсиланнями, прихованими значеннями і замаскованими смислами. Емблема прагне до однозначності, чого не скажеш про символ. Наприклад, емблемою Аврелії слід вважати вислів Мартіана "дочка Клеопатри". Відповідно "Клеопатра" – емблема Туллії. Аврелій Віктор писав, що єгипетська цариця була розбещеною, часто займалась проституцією, та була така вродлива, що багато чоловіків своєю смертю платили за володіння нею упродовж однієї ночі. Аврелія усвідомлює, що, за умови наслідування матері, за нею також закріпиться слава повії з високим соціальним статусом.

Валент, на відміну від Аврелії, орієнтується на зразки позитивної репутації подвижництва. Він ідентифікує себе та окреслює свої наміри за допомогою емблеми Павла, перед яким "ареопаг, філософи премудрі / чоло клонили" [9, с. 29]. Ключовий момент історії апостола – перетворення з Савла у Павла. Натомість Валент, отримавши християнське виховання, після певного зламу обирає шлях вояка. Приклад батька, який несе свій хрест, не очікуючи винагороди, не

заохочує юнака до наслідування. Сам Мартіан в очах певного кола людей отримує репутацію відступника і зрадника. Ардент, не отримавши очікуваної допомоги від опікуна, кидає на адресу Мартіана страшні слова: "Будь проклятий! Пілат!!". На відміну від Пілата, адвокат не "умивав руки", його "невтручання" було вимушеним і супроводжувалося внутрішнім судом над самим собою. Однак свої вчинки він здійснює свідомо, оскільки головною справою його життя стає розбудова християнської церкви, і ця мета потребувала численних жертв.

Отже, текст "Адвокат Мартіан" Лесі Українки – це переконливий приклад літературної полікодовості. В ієрархії кодів та субкодів верховенство належить кодам віри й аристократизму, що переплітаються з суспільним та мистецьким кодами. Семіотична партитура тексту драми складається з низки мотивів, кожному з яких належить своя партія, своя знакова парадигма. У тексті важливу роль виконують флористичні знаки та загальнокультурні емблеми, які роблять певні смислові мітки та акценти в системі персонажів. У пошуках метакоду "Адвоката Мартіана" легітимною можна визнати тезу про принципову нерозв'язність вибору, перед якою опиняється читач тексту. Однак "нерозв'язність, – як писав Р. Барт, – це не слабкість, а структурна умова на рації" [2, с. 461], і вона є іманентною рисою культурософського письма Лесі Українки.

Список використаної літератури

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть : творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. Агеєва. – К. : Либідь, 2001. – 264 с. **2. Барт Р**. Избранные работы : семиотика, поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр.] ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с. **3. Гозенпуд А.** Поетичний театр : драматичні твори Лесі Українки / А Гозенпуд. – К. : Мистецтво, 1947. – 302 с. **4. Зборовська Н.** Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : моногр. / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. – (Сер. "Монограф"). **5. Лановик М.** Перекодування художнього тексту як семіотична проблема літературознавства / Мар'яна Лановик // Біблія і культура. Зб. наук. статей. – Вип. 10. – Чернівці, 2008. – С. 15 – 21. **6. Масенко Л.** У вавилонському полоні : теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки / Лариса Масенко. – К. : Соняшник, 2002. – 152 с. **7. Невідомська Л. М.** Імпліцитний зміст символу камінь у драмі Лесі Українки "Камінний господар" / Л. М. Невідомська // Вісник Житомирського державного ун-ту ім. І. Франка. – 2001. – № 7. – С. 101 – 105. **8. Топоров В. Н**. Заметки о растительном коде основного мифа / В. Н. Топоров // Балканский лингвистический сборник. – М. : Наука, 1977. – С. 196 – 207. **9. Українка Леся.** Драматичні твори (1911 – 1913). Переклади драматичних творів / Леся Українка // Зібр. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – 416 с.

Кочерга С. О. Загадка метакоду драматичної поеми Лесі Українки "Адвокат Мартіан"

Стаття присвячена семіотичному аналізу одного з найзагадковіших творів Лесі Українки. У драматичній поемі "Адвокат Мартіан" розглядається багатство знаків та кодів, амбівалентність яких дає підстави для неоднозначного трактування тексту літературознавцями.

Особлива увага приділяється семантиці імен, флористичним знакам та загальнокультурним емблемам, які відіграють важливу роль в репрезентації системи образів. Доводиться іманентність полікодовості для письма Лесі Українки-драматурга.

Ключові слова: семіотика, код, знак, емблема, конотація.

Кочерга С. А. Загадка метакода драматичной поэмы Леси Украинки "Адвокат Мартиан"

Статья посвящена семиотическому анализу одного из наиболее загадочных произведений Леси Украинки. В драматической поэме "Адвокат Мартиан" рассматривается богатство знаков и кодов, амбивалентность которых дает основания для неоднозначной трактовки текста литературоведами.

Особое внимание уделяется семантике имен, флористичным знакам и общекультурным эмблемам, которые играют важную роль в репрезентации системы образов. Доказывается имманентность поликодовости для письма Леси Украинки-драмматурга.

Ключевые слова: семиотика, код, знак, эмблема, коннотация.

Kocherga S. O. The Riddle of Metacode of Lesya Ukrainka's Dramatic Poem "Martian the lawyer"

The article is dedicated to the semiotic analysis of one of the most cryptic creative works of Lesya Ukrainka. The article studies the variety of signs and codes which ambivalence gives reasons to ambiguous treatment of the text by philologists.

Special attention is paid to the semantics of the names, floral signs and general cultural emblems, which play an important role in the representation of the system of images. The immanence of numerous codes for Lesya Ukrainka's dramatic works is proved.

Key words: semiotics, code, sign, emblem, connotation.

Стаття надійшла до редакції 27.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Фоменко В. Г.

УДК 82.09+821.161.2

Т. М. Лугова

КОНЦЕПТ СЛОВЕСНОСТІ І ПРОБЛЕМА ЇЇ ПЕРІОДИЗАЦІЇ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ПРАЦІ М. ГРУШЕВСЬКОГО

М. Грушевський, як і багато інших літературознавців першої третини ХХ століття, починає своє дослідження історії українського літературного процесу із визначення предмета історії літератури. Ним, як стверджує вчений, є все те, що "означається як література, або словесність художня, мистецька, артистична, або поезія в широкім значенні слова, себто, коли вже не протиставляється прозі, а обіймає собою й художню прозу" [4, с. 50]. У наведеному визначенні привертає увагу та обставина, що автор намагається вдосконалити понятійний апарат проблеми. Словесність розглядається ним як синтез усної і писемної творчості. Особливо важливо, як справедливо зазначав П. Кононенко, що вчений "надає цьому поняттю універсального значення і виводить його з найдавніших форм буття, світорозуміння і, таким чином, вірувань, філософії, життєдіяльності народу" [9, с. 50].

Мета статті – проаналізувати концепт словесності як один із ключових в "Історії української літератури" М. Грушевського; з'ясувати особливості розуміння вченим предмета історії літератури, зіставити періодизацію літературного поступу М. Грушевського з періодизаціями його сучасників.

М. Грушевський не перший із літературознавців оперував терміном "словесність". Його активне використання характерне практично для всієї культурно-історичної школи. Це пояснюється, як зазначав В. Жирмунський у вступній статті до "Історичної поетики" О. Веселовського, "наближенням літературознавства до суміжних історичних дисциплін, скажімо, поетики та етнографії, що виступало засобом боротьби з естетичним формалізмом, який намагався обмежити завдання історії літератури вивченням художньої структури творів" [6, с. 10]. У зв'язку з цим автор славнозвісної "Історичної поетики" зазначав: "Щоб зрозуміти подію, треба, я думаю, виходити від вивчення самого життя; щоб відчути запах ґрунту, треба стояти на цьому ґрунті" [1, с. 388].

Звичайно, О. Веселовський справедливо побоювався, що ототожнення понять "література" і "словесність" дасть підставу для вихолощення художньої специфіки твору. "Чого тільки не підійде під це визначення, – зазначав він, – історія науки, поезії, богословських питань, економічних систем і філософських побудов" [1, с. 387]. Пізніше йому вдається уточнити поняття художня специфіка літератури і, таким чином, чіткіше розставити акценти у внутрішньому змісті словесності. Тоді словесність постане перед ним частиною суспільної думки: "Історія

думки – ширше поняття, література – її частковий вияв, її окремішність передбачає ясне розуміння того, що таке є поезія, що таке еволюція поетичної свідомості і її форм" [1, с. 53].

У цьому ж напрямку працював М. Грушевський. Щодо проблеми, яку підняв О. Веселовський, автор історії української літератури підкреслював: "Ніяк, одначе, не можна робити з цього правила, що, мовляв, у певних, початкових періодах літературного розвою до історії літератури треба зачисляти різні не літературні полеміки і перетворювати історію літератури в історію письменства" [4, с. 50]. М. Грушевський використовував поняття "красної словесності" на означення всієї словесної творчості і допускав, що історик літератури може "щось витягнути для історії літератури в княжій добі з "Руської правди" чи з Олегових договорів, – се річ його методу" [4, с. 50]. Але як такі закони, трактати, ділові записи не можуть бути предметом історії літератури, тому, що "вони не вложені в естетичну форму (що також буває!), все се пам'ятки п и с ь м е н н о с т і [розрядка М. Грушевського. – Т. Л.], а не письменства, не літератури, не красної словесності" [4, с. 50]. Диференціація письменності та письменства дозволяла чіткіше визначати предмет аналізу.

М. Грушевський, уточнюючи визначення предмета історії літератури, в унісон О. Веселовському стверджував, що історик літератури "може і повинен шукати проявів і характеристичних прикмет сього словесного мистецтва скрізь, де воно проявляється" [4, с. 52], маючи на увазі і філософські трактати, і релігійні постулати, і, звичайно, безпосередньо художні твори. У загальному, широкому значенні вони несуть у собі окремі елементи суспільної думки, виражені в естетичній формі (красній, за висловом дослідника). Завдання ж історика літератури – узагальнити, систематизувати їх.

Саме тому український історик літератури стверджував, що з історії словесного мистецтва не можна викинути ні молитов, ні заповідей, ні заклять і замовлянь, адже вони "вилились в естетичній формі [...], виходять із естетичної емоції й мають на меті естетичну ж емоцію" [5, с. 51]. Подібний погляд на предмет історії літератури має коріння в теорії О. Потебні, який вважав слово ембріональною формою поезії. На думку І. Фізера, М. Грушевський вважав, що кожний вислів і кожне слово є "поетичним образом, викликаним емоцією й уявою творця, який передає його слухачеві, так як поет передає поетичний образ, артистичний твір" [16, с. 32].

Слід, однак, визнати, що вихідним моментом цієї думки була позиція І.-А. Тена, викладена у вступі до "Історії англійської літератури" на початку 60-х років XIX століття. Сприймаючи людську цивілізацію як єдине ціле, він релігію, філософію, форму сім'ї, літературу і мистецтво кожної цивілізації розглядав як систему, в якій "будь-яка незначна зміна викличе зміну загальну" [14, с. 90]. Для формування думки М. Грушевського про необхідність пошуку естетичного матеріалу в

різних сферах творчої діяльності людей зауваження І.-А. Тена мало неабияке значення. Вчений був переконаний, що накопичення естетичного матеріалу в релігійній, філософській та іншій літературі, знайдене дослідником літературного процесу, рано чи пізно повинно було надати нової якості художній творчості.

Якщо М. Грушевський справді виходив із тенівського закону взаємозалежностей, то це, очевидно, має підтверджувати позитивістський світогляд ученого, що для з'ясування предмета історії літератури в його концепції має особливе значення. Однак зазначимо, що М. Грушевський, готуючи "Історію України-Руси" та "Історію української літератури", перебував у науковому оточенні, яке до позитивізму ставилося дуже обережно, що не могло не позначитися і на науковому світогляді вченого. Так, наприклад, М. Михайловський у статті "Російське відбиття французького символізму" зазначав: "Позитивізм Огюста Конта [...] мав у нас деяке значення [підкреслено нами. – Т. Л.], але його однобічність і вузькість були видимі в російській літературі давно" [11, с. 362]. У "Літературних спогадах" він був ще категоричніший: "Мені прийшлось би, отже, мало з чим погодитись зі Спенсером і дуже багато з чим рішуче не погодитись" [10, с. 261]. Та й такий беззаперечний для М. Грушевського літературознавчий авторитет, як О. Веселовський, досить різко критикував О. Конта і Г. Бокля, більше ніж стримано ставився до тенівського вчення про вплив "природного середовища" на розвиток мистецтва.

Подібної думки дотримуються й інші дослідники: І. Горський, П. Лавров та ін. І. Горський, зокрема, зазначає, що позитивістське розуміння історії "характерне, між іншим, більше для західноєвропейської, ніж для російської культурно-історичної школи..." [3, с. 14].

Однак, на нашу думку, вплив позитивізму на культурно-історичну школу літературознавства дещо применшувався радянською наукою, яка намагалася штучно підкреслити значущість революціонерів-демократів та їхній вплив на культурний та суспільний розвиток. Не вдалося уникнути цього, хоча й, на наш погляд, цілком свідомо, і І. Горському, який "наблизив" О. Веселовського до діалектики Гегеля.

Сучасні автори, починаючи з кінця 80-х років XX століття, поділяють позитивістські підходи своїх попередників. Р. Унгер, наприклад, аналізуючи філософські проблеми новітнього літературознавства, підкреслює: "Можна з легким серцем визнати всю благотворність впливу літературознавчого позитивізму і не закриваючи очей на серйозні недоліки цієї течії" [15, с. 146].

Безпосередньою підставою для визначення позитивістських позицій М. Грушевського є його еволюціонізм, як у загальноісторичному, так і в літературознавчому розвитку. Принаймні один із провідних радянських спеціалістів із проблем позитивізму І. Кон у монографії "Позитивізм у соціології" стверджував, що "центральне

поняття філософії Спенсера – еволюція" [8, с. 25]. На нашу думку, саме еволюціоністський погляд на історико-літературний процес давав можливість М. Грушевському виявити безперервність розвитку історії української літератури.

Якщо й шукати позитивістські риси в методології М. Грушевського, то це слід робити, з'ясовуючи розуміння вченим особливостей розвитку літературного процесу. Всупереч радянській методології, яка розглядала розвиток літературної якості (і не лише її) як революційний стрибок з одного плану до іншого, М. Грушевський сприймає її як літературну еволюцію. "Віками еволюції, – підкреслює він, – витворились специфічні роди словесної творчості, але орудують спеціальними формами для сього ефекту" [4, с. 50]. До речі, подібне сприйняття літературного процесу збігається з визначенням сучасних теоретиків літератури. Літературний процес – це передусім "поступальний розвиток […], зумовлений соціально-економічними причинами і внутрішніми закономірностями руху мистецтва в часі та просторі" [12, с. 442]. Поступальний, а отже, еволюційний. Хоча варто зазначити, що в сучасному літературознавстві існує дещо відмінне розуміння літературного процесу, яке містить застереження від його ототожнення з поняттями розвитку, поступу (прогресу) в літературі. А. Ткаченко, зокрема, стверджує, що літературний процес постає "у взаємозв'язку художнього творення та сприймання (рецепції), а також функціонування різнорідних явищ у своєму часі й співвідносно з попереднім і наступним культурно-історичним контекстом" [13, с. 413]. Водночас, визначаючи чинники, які його зумовлюють (як внутрішньолітературні, так і загальнокультурні, естетичні, соціопсихологічні, історичні), літературознавець наголошує, що всі вони "відіграють важливу роль у виникненні й еволюції [підкреслено нами. – Т. Л.] тих чи інших явищ словесного мистецтва" [13, с. 413 – 414].

Отже, еволюційне чи революційне сприйняття істориком літературного процесу має принципове значення у визначенні предмету історії літератури як науки. Якщо історик сприймає розвиток літературного процесу як результат революційних змін у літературі, а перед цим і в суспільстві, то він змушений предметом своїх наукових пошуків брати не естетичний бік процесу, а пошук тих чинників, які зумовили ці революційні зміни в літературі, і, вочевидь, в історії суспільства загалом. У такому випадку історик літератури змушений принципово зміщувати акценти в розумінні предмету історії літератури, тим самим відходячи від об'єктивності в оцінці історико-літературних процесів. І тоді цілком можливо, що негативні явища та якості можуть набути позитивного значення і навпаки. Наприклад, насилля, яке негативно оцінюється людством, але без якого не може відбутися жодна революція, в такому випадку може оцінюватися як позитивне явище.

З огляду на сказане, історія літератури як наука не зможе виконати свого завдання. За М. Грушевським, вона має "подати образ

“літературної творчості” у вище поданім широкім розумінні “красної словесності” в певній добі чи у певного народу в її і с т о р и ч н і м р о з в о ї” [виділено М. Грушевським. – Т. Л.] [4, с. 49]. З цього випливає, що революційне сприйняття істориком літературного процесу призводить до викривленого “образу літературної творчості”.

Еволюційне сприйняття літературної і, відповідно, соціальної дійсності дозволяє історику літератури предметом своїх наукових пошуків зробити аналіз прекрасного, естетичного, “красного”. І в цьому варіанті розвитку теорії загальнолюдські моральні цінності знайшли свою гідну оцінку. За цих обставин навіть революційні теорії насилля та інші негативи суспільного життя висвітлюються істориком об’єктивно, а отже, й історія літератури як наука відбиває реальний і максимально об’єктивний “образ літературної творчості”, тобто виконує своє завдання.

Якщо враховувати характер еволюціоністських поглядів М. Грушевського на розвиток літературного процесу, то з урахуванням часу його позитивізм не виглядає таким уже хибним, як його трактувала радянська ідеологія. Принаймні, на нашу думку, він допоміг йому досить чітко сформулювати предмет історії літератури, обґрунтування якого нічим не поступається ідеям О. Веселовського.

Обрана М. Грушевським методологія визначила і періодизацію історії української літератури. Якщо порівняти визначені вченим літературні періоди з періодами історичного розвитку українського народу, наведеними ним в “Історії України-Руси”, то з’ясується їх повна тотожність. Ця обставина підтверджує послідовність використання вченим принципів дослідження літературних явищ, що розвивалися в межах культурно-історичної школи. Отже, вчений виділяє в історії давньої української літератури три періоди: пракиївський (IV – IX ст.); Києво-Галицька доба (IX – XIV ст.), яка, у свою чергу, ділиться на три підперіоди: приготовчий період (IX ст. – 1036 р.), золота доба (1036 – др. пол. XII ст.) та період першого “розцвіту” (друга половина XII – XIII ст.); “заведення візантійської ортодоксії” (XIV–XVIII ст.), де також простежуються три стадії розвитку: “темні часи” (XIV ст. – 1580 р.), період реформації (1580 – 1610 рр.) та козацька доба (до виходу “Енеїди”).

Для підтвердження оригінальності цієї періодизації порівняємо її з періодизаціями давньої української літератури, запропонованими С. Єфремовим та М. Возняком. В “Історії українського письменства” С. Єфремов теж виділяє три етапи, які хронологічно збігаються з періодизацією М. Грушевського, але помітна одна принципова відмінність: С. Єфремов виділяє добу національно-державної самостійності (від найдавніших часів до кінця XIV століття); добу національно-державної залежності (кінець XIV століття – кінець XVIII століття) та добу національного відродження (кінець XVIII століття – до “наших часів”) [7, с. 737]. Таким чином, в

основу періодів С. Єфремов поклав ідеологічний (соціологічний) принцип, хоча, на нашу думку, правомірніше назвати його політичним. Погодьмося, що якщо виходити з позиції "історії народу", а не "історії держави", то періодизація української літератури за М. Грушевським має очевидну перевагу, бо вона підкреслює її народний характер.

Це стосується й "Історії української літератури" М. Возняка, який у визначенні літературних періодів був солідарний із С. Єфремовим, але для їх назв обрав аж занадто загальну термінологію: давня, середня, нова література.

Суттєва відмінність у назвах періодів літературного розвитку в авторів історії української літератури не є результатом глибинних методологічних розходжень у питанні дослідження історії літератури. Так, на думку М. Грушевського, історія літератури – це поезія в широкому значенні слова. При цьому історик літератури, на його думку, "має трактувати твори всебічно, тобто в історичній (соціологічній), та філологічній (естетичній) площинах" [4, с. 55]. Дослідник також зауважував, що схоластичне трактування історії літератури як дисципліни філологічної "не повинно ні на хвилю ослаблювати головного, спеціального інтересу її як дисципліни соціологічної" [4, с. 55].

С. Єфремов у першому виданні "Історії українського письменства" в полеміці з І. Франком та Б. Лепким мав необережність обмовитися, що історія літератури – це насамперед "історія ідей" [7, с. 736]. І хоч, як зазначає М. Наєнко, С. Єфремов ніколи "не фетишизував цієї думки", однак опоненти йому постійно закидали "ігнорування естетичного елементу в літературознавстві" [7, с. 736] і навіть зараховували його до соціологічної школи.

М. Возняк пропонував розуміти літературу як "цілісність творів людського слова", а історію літератури – як науку, що розглядає ці твори "в їх генетичній послідовності, що є частиною великої історії духу, яку можна назвати філософією" [2, с. 29]. Таким чином, у трьох "історіях" національної літератури немає суттєвих, принципових розходжень щодо її предмета.

Отже, словесність тлумачиться М. Грушевським як художня, мистецька, артистична творчість, як синтез усної та писемної традицій. Таке сприйняття ставить перед ученим масштабне завдання простежити шляхи їх взаємодії, а предметом своїх наукових пошуків зробити, окрім соціальної епохи, в якій творив автор, також й аналіз прекрасного, естетичного, "красного". Це зумовило і періодизацію української літератури, запропоновану дослідником.

Список використаної літератури

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., всуп. статья и прим. В. М. Жирмунского / А. Н. Веселовский. – Ленинград: Гослитиздат. "Худож. література", 1940. – 648 с. **2. Возняк М. С**.

Історія української літератури. У 2 книгах : Навч. вид. – Вид. 2-ге, перероб. / М. С. Возняк. – Львів : Світ, 1992. – Кн. 1. – 696 с. **3. Горский И. К**. Об исторической поэтике Александра Веселовского / И. К. Горский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. / Всуп. статья И. К. Горского; Составл., коментарии В. В. Лихачевой. – М. : Высш. школа, 1989. – С. 11 – 31. **4. Грушевський М. С**. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. / Упоряд. В. В. Яременко; Авт. передм. П. П. Кононенко; Приміт. Л. Ф. Дунаєвської / М. С. Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – Т. 1. – 392 с. **5. Грушевський М. С.** Історія української літератури : В 6 т., 9 кн. / Упоряд. та примітки С. К. Росовецького / М. С. Грушевський.– К. : Либідь, 1996. – Т. 6. – Кн. 2. – 280 с. **6. Жирмунский В**. Историческая поэтика А. Н. Веселовского / В. М. Жирмунский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред. и всуп. статья В. М. Жирмунського. – Ленинград: Гослитиздат. "Худож. література", 1940. – С. 3 – 37. **7. Історія** української літератури ХХ століття : У 2-х кн. – Книга перша (1910 – 1930-ті рр.) / За редакцією чл.-кор. АН України В. Г. Дончика. – Вид. 2-ге, стереотипне. – К.: Либідь, 1994. – 784 с. **8. Кон И. С**. Позитивизм в социологии. Исторический очерк / И.С. Кон. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1964. – 207 с. **9. Кононенко П**. "Історія української літератури" Михайла Грушевського – етап у розвитку наукового літературознавства / П. Кононенко // Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. / Упорядник В. В. Яременко; Авт. передмови П. П. Кононенко ; Приміт. Л. Ф. Дунаєвської. – К. : Либідь, 1993. – Т. І. – С. 7 – 36. **10. Михайловский Н. К.** Литературные воспоминания / Н. К. Михайловский // Михайловский Н. К. Литературная критика и воспоминания. – М. : Искусство, 1995. – С. 209 – 296. **11. Михайловский Н. К.** Русское отражение французского символизма / Н.К. Михайловский // Михайловский Н. К. Литературная критика и воспоминания. – М. : Искусство, 1995. – С. 344 – 373. **12. Теорія** літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. – 3-тє вид., стереотип. / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2006. – 488 с. **13. Ткаченко А. О.** Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для гуманітаріїв / А.О. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1997. – 448 с. **14. Тэн И.-А**. История английской литературы. Введение / И.-А. Тэн // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 72 – 94. **15. Унгер Р**. Философские проблемы новейшего литературоведения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, ссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова / Р. Унгер. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 143 – 168. **16. Фізер І.** До ґенези понятійного апарату історії української літератури Михайла Грушевського / І. Фізер // Літературознавство : доповіді і повідомлення / Другий міжнародний конгрес україністів. – Львів, 22 – 28 серпня 1993 р.,

Міжнародна асоціація україністів ; АН України. – Львів : БВ, 1993. – С. 31 – 36.

Лугова Т. М. Концепт словесності і проблема її періодизації в літературознавчій праці М. Грушевського

У статті аналізується концепт словесності і проблема її періодизації як один із ключових в "Історії української літератури" М. Грушевського. Авторка з'ясовує специфіку цього поняття в осмисленні літературознавця, аналізує і зіставляє особливості розуміння предмета історії літератури та її періодизації М. Грушевським і його сучасниками. Визначається, що сприйняття вченим словесності як художньої, мистецької, артистичної творчості, як синтезу усної та писемної традицій і намагання простежити шляхи їх взаємодії зумовило періодизацію історії української літератури, запропоновану М. Грушевським.

*Ключові слова***:** словесність, літературознавча концепція, концепт, предмет історії літератури, періодизація, позитивізм, культурно-історична школа, методологія.

Луговая Т. Н. Концепт словесности и проблема ее периодизации в літературоведческой работе М. Грушевского

В статье анализируется концепт словесности и проблема ее периодизации как один из ключевых в "Истории украинской литературы" М. Грушевского. Автор выясняет специфику этого понятия в осмыслении литературоведа, анализирует и сопоставляет особенности понимания предмета истории литературы и ее периодизации М. Грушевским и его современниками. Определяется, что восприятие ученым словесности как художественного, артистического творчества, как синтеза устной и письменной традиций и попытка проследить пути их взаимодействия определило периодизацию истории украинской литературы, которую предложил М. Грушевский.

*Ключевые слова***:** словесность, литературоведческая концепция, концепт, предмет истории литературы, периодизация, позитивизм, культурно-историческая школа, методология.

Lugova T. N. Concept of Literature and the Problem of its Periodization in M. Grushevsky's Philologic Work

The concept of literature and the problems of its periodization as the keystone of M. Grushevsky's "History of Literature" is investigated in the article. The author finds out the specific features of that concept in M. Grushevsky's interpretation, analyses and compares the peculiarities of understanding of the subject of the History of Literature and its periodization by M. Grushevsky and his contemporaries. It is defined that the scientist's perception of literature as artistic creativity, as the synthesis of verbal and written traditions as well as the attempt to identify the ways of its interaction defined the periodization of M. Grushevsky's History of Ukrainian Literature.

*Key words***:** literature, literary conception, content, the subject of the History of Literature, periodization, positivism, the cultural-historical school, methodology.

Стаття надійшла до редакції 23.01.13 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Веретейченко І. А.

УДК 821.161.2 – 3.09:82 – 96

Г. І. Матвієнко

ХИМЕРНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ХАРАКТЕР “БУТТЄВОГО СМІТТЯ” У РОМАНІ Ю. ВИННИЧУКА “МАЛЬВА ЛАНДА”

Сучасна доба, яку іноді називають добою постмодерну або постсучасності, значною мірою вносить невизначеність в усі сфери людського буття, яке стає неоднозначним, мінливим і потребує постійного самовизначення. Це, відповідно, спричиняє суттєві зміни у сучасній науці про людину – антропології.

Проблеми постмодерного бачення світу та особливостей людського буття були найбільш актуальними для теоретиків постструктуралізму та деконструктивізму – М. Фуко, Ж. Деріди, Р. Барта та ін. Так, наприклад, Ж. Деріда запропонував нову концепцію людини, яка не є стабільною або наперед визначеною, натомість стає непостійною, мінливою. Тобто сучасна людина – це “культ безпосереднього”, “чарівність тривіального” [8]

Натомість П. Козловський, досліджуючи особливості епох модерну та постмодерну, зазначав, що постмодерн повинен подолати недоліки однобокого та відносного, на його погляд, уявлення про людину та повернутися до ідеї людського, до спроби відтворити цілісний, “монадний” образ людини як своєрідний “проект в майбутнє” [3, с. 30].

У цьому контексті варто пригадати М. Фуко, який у праці “Слова та речі” висловлює думку про те, що слова та речі поєднані між собою складними зв’язками; праця, слова, мова існують не як відносні (реляційні) системи щодо людини, а як субстанції з власним онтологічним статусом. А тому для того, аби відтворити втрачений образ людини в сучасній культурі, слід встановити залежність людини від соціальних, духовних та матеріальних умов, в яких вона існує.

Разом з тим Н. Маньковська стверджує, що “нова антропологія виражає потребу пізнати людину у її реальних параметрах. Це означає її дегероїзацію, навіть схильність до психопатії” [5, с. 94]. Тут дослідниця має на увазі прагнення сучасної антропології зламати стереотип

західного інтелігента і ствердити нетрадиційну модель активної особистості – "шизофреника"; це поняття носить не психіатричний характер, а соціально-політичний, "шизо" не реально чи потенційно хвора людина, а та, яка відмовляється від капіталістичного соціуму і живе за природними законами" [5, с. 94].

Відтак, оскільки мистецтво не може не реагувати на ті зміни, що відбуваються у світі, маємо на меті з'ясувати антропологічні особливості сучасної української літератури, а саме: химерно-антропологічний характер "буттєвого сміття" у романі Ю. Винничука "Мальва Ланда".

З перших сторінок роману письменника читач дізнається про життя пересічного мешканця Львова пана Бумблякевича, який не мав іншої насолоди, як "нишпорити по чужих стрихах, шафах і шухлядах, вишукуючи книги, і видурювати їх за безцінь, або навіть і красти, ховаючи за пояс під спеціально для цієї мети сплетений светр" [1, с. 4]. Це захоплення книгами, яке доводило його до маніакального стану, рятувало від невтішних, самоіронічних думок про власну чоловічу недовершеність, бо ж у дзеркалі він бачив "лисіючого грубенького курдуплика з настовбурченими, мов локатори, вухами" [1, с. 5], а відтак, з такою зовнішністю не могло бути й мови про те, аби "підкрадатися до якоїсь пристойної панянки, а понадто називати своє прізвище" [1, с. 5]. Так він і жив у двокімнатній квартирі, захаращеної книгами, слухаючи постійні докори щодо женячки від матері та дивлячись ночами межуючі із божевіллям сни і марення про таємничу панну, яка згодом отримала ім'я Мальва. Мабуть, Бумблякевич і далі продовжував вести безрадісне, інертне існування, якби одного разу не натрапив на збірку поетеси з ім'ям Мальва Ланда і не вирушив на її пошуки до львівської сміттярки (як виявилося, останнім часом її бачили саме там).

Опинившись на сміттярці, Бумблякевич розгубився – перед ним постали вершини сміттярських гір, між якими звивалася вузенька вуличка, "щось на зразок велетенського лябіринту" [1, с. 35]. Так, абсолютно не сподіваючись цього, Бумблякевич опинився у лабіринті перед перспективою мандрів у пошуках ефемерної жінки своєї мрії. Втім, з огляду на жалюгідне існування пана Бумблякевича, лабіринт рано чи пізно мав з'явитися у його житті, оскільки, за влучним твердженням Ж. – Ф. Ліотара, лабіринт "миттєво виникає в тому місці і в той момент, коли проявляється страх" [4, с. 44]. Дійсно, персонаж Ю. Винничука мав величезну кількість фобій, які отруювали життя: він мав комплекс неповноцінності, відчував постійний патологічний страх перед жінками і, разом з тим, боявся так ніколи і не знайти жінку своєї мрії, натомість світ лабіринту, до якого він потрапив, відкрив перед ним перспективу позбавитися всіх страхів та комплексів.

Тож занурившись "у густі випари, слизькаючи і пірнаючи мештами в м'якість гнилі, що пружинила попід кожним кроком" [1, с. 35], Бумблякевич відчував, "як пашить цей потойбічний світ, як обіймають, обмацують його голодні флюїди" [1, с. 35]. Як бачимо,

сміттярка постала перед його очима живим організмом, химерою, яка ніби простягає свої пазурі до новоприйнятого мандрівника. Від усвідомлення цього Бумблякевичу стає моторошно, йому раптом захотілося "розпорпати, розкопати цю збиту в одне ціле, в один хворобливий організм фосфоризуючу тхлань, добутися до самого серця і мозку і збадати їхнє єство" [1, с. 35]. Проте автор бурлескно-іронічно прокоментував намір свого персонажа, зазначивши, що нікому не дано се <…>, бо нема нічого могутнішого за сміття і нічого величнішого" [1, с. 35].

Ця, на перший погляд, абсолютно несерйозна патетична фраза насправді має символічне значення. Сміття – це речі, які колись були в ужитку, а відтак кожна річ має свою історію і, безперечно, несе на собі певний слід, відбиток колишнього володаря, навіть якщо це скоцюрблена жменька паперу чи кістяний гребінь. Більше того, на Великій львівській сміттярці, ці речі отримували "друге життя", перетворюючись на химерних істот. Так, наприклад, старі панчохи на сміттярці перетворювалися на велетенських п'явок – п'янчох, а з ужитих телефонних дротів та кабелів виводилися дротяні удави; поліетиленові мішечки, натомість, збивалися у зграї і накидалися на людей, обліплюючи їх так, що вони задихалися. Були на сміттярці також клаки – істоти з вичесаного волосся, майтелики – надзвичайно гарні, яскраві витвори сміттярського середовища, які народжувалися із ужитої спідньої білизни. Та найблагороднішими істотами сміттярської фауни були однороги, на яких згодом довелося полювати Бумблякевичу.

У контексті зазначеного вище, доцільно пригадати символіку лабіринту як специфічного просторового утворення, тлумачення якої запропонував Р. Генон у статті "Печера та лабіринт" з книги "Символи священної науки". Дослідник назвав лабіринт "світом, Всесвітом, який неможливо зрозуміти до кінця" [2], тому очевидним є те, що "тіло, просуваючись лабіринтом, оживляє пам'ять, існує у просторі чужого досвіду <…> повертається до блаженних забутих Адамових часів із загубленим колись надзнанням, яке відроджується, наприклад, у міфічних чи доісторичних тваринах" [9, с. 90].

Не тільки ці дивовижні істоти, про які йшлося вище, створювали ореол химерності львівської сміттярки, весь сміттярський лабіринт у буквальному сенсі жив, дихав, рухався, і навіть вбивав тих, хто губився у його звивистих закамарках. Тому мандрівник, потрапивши до сміттярського лабіринту, прислухався до химерної музики, яку творили звуки "ніжного шелесту паперу, і тонке гудіння пляшок <…> і гучний галас целофану, який вривається в особливо патетичних місцях героїчної смітникофонії" [1, с. 36]. Цей легкий і довірливий опій сміттярки для легковажного блукальця може обернутися смертельною загрозою, бо, говорячи словами одного із старожилів, якого на початку своїх мандрів зустрів Бумблякевич, "тут вам такий лабіринт, що ніде в світі ліпшого не знайдете. Маємо вже цілий цвинтар, де поховані блукальці" [1, с. 39].

Окрім цвинтаря у нетрях сміттярського лабіринту ховалися палац Княгині фон Шруботяг, море Борщів та дивакувате містечко С, "застрягле" у часі. Мешканці княжого палацу, або містечка С були не менш дивакуваті та химерні, аніж сміттярська фауна. Так, наприклад, Княгиня фон Шруботяг була жінкою благородного походження, переповненою бажанням змінити світ, а саме – здійснити переворот в Україні, тому що справжнім культурним осередком з усіма національними цінностями була, на думку княгині, саме львівська сміттярка, а не справжній Львів чи будь-яке місто поза межами сміттярки. Втім, врешті-решт виявилося, що благородна княгиня насправді мертва і лежить у труні в замку, куди сама ж на початку роману відправила Бумблякевича для того, аби той з'ясував таємницю цього замку.

Та, мабуть, найхимернішою особою у романі Ю. Винничука є Мальва, яку намагався відшукати пан Бумблякевич. Ця міфічна поетка постійно вислизала з поля зору Бумблякевича; він практично йшов її кроками, та щоразу запізнювався. І коли мандрівник вже практично зневірився, втратив останні сили, перед ним явилася смерть у образі прекрасної дівчини в "білій льолі з розпущеним волоссям" [1, с. 39], яка йому звабливо усміхалася і простягала до нього руки. Апофеозом цієї химерної зустрічі стали тілесні метаморфози, які відбувалися на очах закоханого пана із цією Смертю-дівчиною-Мальвою. Спочатку дівчина перетворилася Фрузю, потім на Мотрю, на Хіврю, Олюньку, з якими герой роману мав любовні стосунки, а згодом і зовсім "розщепилася відразу на трьох карлиць і злилася в марево прекрасної панни з тілом Лютеції і головою Адольфіни" [1, с. 382]. У результаті засліплений такою красою Бумблякевич просто не мав сумніву, що його галюцинація насправді є Мальвою, яку він так давно шукав.

Як бачимо з усього сказаного вище, львівська сміттярка являла собою химерне утворення, яке змінювало, піддавало трансформації все, що потрапляло до її нетрів. Не уникнув змін і Бумблякевич, бо ж „інтеграція особистості еквівалентна інтеграції світу" [6, с. 369]. Тут цитуємо слова Е. Ноймана, який вважає, що картина чи модель світу, як результат осмислення людиною власного буття, завжди відповідає рівню розвитку її свідомості, водночас відображаючи „обставини формування цієї свідомості" [6, с. 369]. Справа в тому, що у просторі лабіринту сміттярки з Бумблякевичем відбувся ряд змін. По-перше, лисіючий невпевнений у собі чоловік, якому не щастило у коханні, раптом на сміттярці здобув собі славу ловеласа – жінки просто таки ладні були на все заради нього. По-друге, він отримав змогу відчути себе героєм, справжнім чоловіком, який може вбити на полюванні Бога однорогів (нехай навіть випадково), або розгадати таємницю загубленого у часі містечка С, чи врятувати голову прекрасної панянки. Окрім цього, Бумблякевич раптом зрозумів, що на сміттярці біологічні процеси значно повільніше протікають, а це означає, що старість йому практично не

загрожує. Тут варто пригадати слова М. Ямпольського, який цілком слушно зазначив, що "рух лабіринтом є уповільненим у часі, він дається як випробування терплячості, сили духу. А тому рух з точки зору часової тривалості є амбівалентним: з одного боку це переживання тривалості, а з іншого – завмирання часу" [9, с. 118]. Внаслідок цього рух у лабіринті парадоксальним чином характеризується, з одного боку, атемпоральністю, а з іншого – тривалістю, тобто хронос лабіринту набуває рис амбівалентності.

На рівні текстових стратегій Ю. Винничука, ця темпоральна амбівалентність лабіринту спричиняє своєрідне "хронологічне розходження" між світом львівської сміттярки та реальним світом, який покинув Бумблякевич у надіях знайти таємничу Мальву. Коли Бумблякевичу вдалося вийти з лабіринту, він з подивом зрозумів, що ті два тижні, які він провів на сміттярці, у реальному Львові дорівнюють шести рокам. До цього шокуючого висновку додалося ще й травматичне усвідомлення Бумблякевичем того, що в його організмі почалися пришвидшеними темпами процеси старіння – його організм надолужував свій справжній біологічний вік. Зрозумівши цей прикрий факт власного пришвидшеного старіння, а ще й дізнавшись про те, що у Львові на нього вже ніхто не чекає, Бумблякевич з хворобливою швидкістю почав шукати зворотню дорогу до лабіринту, з якого нещодавно мріяв вибратися. Мабуть, герой усвідомив, що насправді його істинним теперішнім життям є виключно життя на сміттярці. Тож тільки в цей момент Бумблякевич зрозумів сенс слів, які він почув на сміттярці від Соломона Ціттербаккена у відповідь на прохання підказати йому вихід із лабіринту: "хіба лише божевільний шукає нині дороги назад <…> потрібно шукати дорогу вперед" [1, с. 382].

Відтак мандри Бумблякевича закінчуються на сміттярці, бо саме вона стала віднині його домівкою, країною його мрій, у якій живе знайдена ним кохана жінка, тільки не Мальва, яка виявилася примарою, а Адольфіною, дівчиною, голові якій він допоміг поєднатися з тілом.

Отже, у романі Ю. Винничука "Мальва Ланда" репрезентовано історію персонажа-аутсайдера, який потрапивши до химерного міфічного лабіринту львівської сміттярки, переживши численні пригоди, метаморфози та випробовування, нарешті знаходить справжній сенс свого існування – кохання, те, чого йому не вистачало у реальному світі. Це означає, що простір львівської сміттярки парадоксальним чином сприяв досягненню аутентичного, істинного сенсу існування головного героя роману письменника, тому що "лабіринт – це мандрівка від смерті до народження" [8].

Таким чином, у особі Ю. Винничука як автора проаналізованого нами роману, маємо талановитого письменника-постмодерніста, який намагається іронічно, у перверсивно-бурлескній манері поміркувати над тим, що сучасна людина підкорена не розуму, не лінійному судженню, а афектам, вона не здатна контролювати свої почуття і живе у

міфологізованому світі, симулякрах, фантазмах, далеких від реальності [7], бо тільки там, у химерному світі ілюзій, може знайти те, чого їй катастрофічно бракує у світі дійсності.

Список використаної літератури

1. Винничук Ю. Мальва Ланда / Ю. Винничук. – К. : Спадщина, 2012. – 464 с. **2. Керн Г.** Лабиринты мира / Г. Керн. – СПб. : Изд-во "Азбука-классика", 2007. – С. 7 – 33. **3. Козловський П.** Постмодерна культура / П. Козловський // Сучасна зарубіжна філософія. – К., 1996. – С. 24 – 36. **4 Лиотар Ж.-Ф.** Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; [пер. с франц. Н. Шматко]. – СПб. : Институт экспериментальной социологии; Алетейя, 1998. – 159 с. **5. Маньковская Н. Б.** Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с. **6. Нойманн Э.** Происхождение и развитие сознания / Э. Нойманн. – М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 1998. – 464 с. **7. Шевченко О. В.** Образ людини в літературі доби постмодерну (на прикладі творчості Х. Л. Борхеса та Ю. Андруховича [Електронний ресурс] / О. В. Шевченко. – Режим доступу : http://www.stattionline.org.ua/index.php/obraz/33/2167-obraz-lyudini-v-literaturi-dobi-postmodernu-na-prikladi-tvorchosti-x-l-borxesa-ta-yu-andruxovicha.html **8. Юрій М. Ф.** Соціологія культури [Електронний ресурс] / М. Ф. Юрій. – Режим доступу : http://pidruchniki.ws/15070412/sotsiologiya/nova_povsyakdennist (7) **9. Ямпольский М.** Демон и Лабиринт / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение / Научное приложение. – М., 1996. – Вып. VII. – 336 с.

Матвієнко Г. І. Химерно-антропологічний характер "буттєвого сміття" в романі Ю. Винничука "Мальва Ланда"

Статтю присвячено дослідженню химерно-антропологічного характеру буття персонажів роману Ю. Винничука "Мальва Ланда". Зокрема, авторкою статті розглядаються особливості існування суб'єкта постмодерністського світу симулякрів, який гротескно репрезентовано у романі письменника як лабіринт львівської сміттярки.

Ключові слова: постмодернізм, химерність, антропологія, лабіринт.

Матвиенко А. И. Химерно-антропологический характер "бытийного мусора" в романе Ю. Винничука "Мальва Ланда"

Статья посвящена исследованию химерно-антропологического характера бытия персонажей романа Ю. Винничука "Мальва Ланда". В частности автором статьи рассматриваются особенности существования субъекта постмодернистского мира симулякров, который гротескно репрезентирован в романе писателя как лабиринт львовской мусорки.

Ключевые слова: постмодернизм, химерность, антропология, лабиринт.

Matvienko A. I "**Chimeric and Anthropological Character of "Existential Rubbish" in the Novel "Malva Landa" by Yu. Vinnichuk"**

The article deals with the chimeric and anthropological nature of being characters in the novel "Malva Landa" by Yu. Vinnichuk. In particular, the aurthor of the article considers the peculiarities of the subject being in the postmodern world of the simulacra represented in the aurthor's novel in the grotesque way as the labyrinth of the Lvov trash dump.

Key words: post-modernism, chimeric, anthropology, labyrinth.

Стаття надійшла до редакції 25.01.13 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Штейнбук Ф. М.

УДК 821.161.2"192/193".09

Д. С. Мокренцов

РОМАН О. ДОСВІТНЬОГО "ХТО": НОВІ "ПОВОДИРІ" СОЦІАЛІСТИЧНОГО РАЮ

У добу пореволюційних змін українська художня проза, за визначенням О. Білецького, "ставить на чергу дня створення "нового революційного роману" [3, с. 11]. У цьому руслі почав працювати О. Досвітній, який мав дар писати "про найтяжчі речі просто, по дитячому наївно…" [5, с. 296]. Недарма М. Хвильовий називає О. Досвітнього "оригінальним і воїстину масовим (в найкращому сенсі цього слова) художником" [9, с. 95]. У своїх творах молодий письменник постійно прокладав проекції у "нове життя" та змальовував сучасність, як зазначає О. Філатова, "в ілюзорному антуражі "світлого майбутнього" [8, с. 28]. До вивчення феномену пророцтва у творчості О. Досвітнього неодноразово звертались В. Агеєва, С. Кожушко, Г. Степанова, В. Шевчук та ін. дослідники, які змальовували нову модель богошукання, де замість біблійного пророка на перший план виходить постать новорелігійного пророка-ватажка, пророка-лідера. Завданням цієї статті є осмислення соціальної функції новорелігійного пророцтва, до якого спорадично звертається О. Досвітній у своїй прозі.

Як усі "неофіти" пролетарської ідеї, фанатично віддані масштабному проекту перетворення життя заради "комуністичного грядущого", О. Досвітній готовий був задля нього горіти "на межі вищої емоційної та фізичної напруги", гартуючи "у боротьбі зі старими канонами, буржуазною мораллю" новий світогляд [8, с. 28]. Орієнтиром для таких літераторів стали праці К. Маркса, стиль письма якого був схожий на "стиль старозавітніх пророків, з прирівнянням пролетаріяту до

“вибраного народу”, з натяком на власну ролю вождя й Мойсея” [6, с. 151]. Маркс учив, що серед мас повинна була повстати нова людина – лідер-провідник “нового” майбутнього, призначення якого – відкрити нову істину, яку нібито несла соціалістична ідеологія. Слід додати, що месіанська ідея марксизму поступово об’єднувалась з російською месіанською ідеєю, що не завжди могли розгледіти українські мрійники-поводирі.

Соціальний роман О. Досвітнього “Хто” (1927) є прикладом характерного для автора зображення “процесу побудови нового життя” [7, с. 317]. Правда, за визначенням В. Агеєвої, цей твір є “чи не найслабшим у доробку письменника” [1, с. 303]. Разом з тим у ньому знаходимо цілий спектр лідерів соціальних зрушень, серед яких і закодований авторитет революціонерів-ентузіастів Ленін (Нієв у творі), який зводить інтернаціональний комунізм.

Система образів у романі побудована навколо трикутника головних героїв (Лія, Лео та Неро), яких, окрім особистих стосунків, пов’язує пошук єдино правильної ідеології та намагання створювати конструктивні спілки, щоб будувати майбутнє за певними соціальними критеріями. Однак кожен із героїв демонструє індивідуальне розуміння доцільності вибору тих чи інших засобів боротьби, по-своєму інтерпретує різновиди ідеології, що так чи інше підпорядковуються соціалістичному ідеалу.

Один із аспектів роману “Хто” – зіставлення революційного вчення з новою релігією, а відтак пророчий підтекст є наскрізним у творі. Роман насичений дискусіями про роль мас та особистості лідера в історичному поступі, причому переважає в них позиція, що рушієм революційного піднесення, організатором пригноблених людей завжди постає особистість. Здебільшого вона отримує в контексті твору такі номінації: “проводир”, “ватажок”, “вождь”, “речник”. “Найліпшим доказом органічного безсилля мас є те, що, позбавлені проводиря, вони в безладді залишають поле бою” [4, с. 336], – переконливо говорить Апорт. Саме йому належить і своєрідна формула лідера-проводиря: “...це сила волі, що імпонує оточенню, знання й катонівська міць переконань, віра в свою ідею, що часто переходить у фанатизм” [4, с. 336]. Як бачимо, симбіоз позитивізму й ідеалізму в особі ватажка революціонери-матеріалісти не лише не відкидали, але й не уявляли без цього феномену шляхів до перемог. Правда, потрапляє до тем полеміки і проблема псевдоватажка, який насправді служить владним верхівкам. У результаті міркувань про сліпоту мас врешті-решт формується віра в її мудрість, що допоможе розгледіти серед так званих ватажків випадкових “посмітюх”.

Роман О. Досвітнього є ілюстрацією постреволюційних змін у пророчих функціях, затребуваних загалом. Пророк, як правило, отримує одкровення Боже, він здатен чути його волю, і це дає йому право вести за собою “сліпих” людей. Після революції відбулась трансформація пророка в лідера-провідника з гаслами нової ідеології, який, будучи

подібним до інших, бере на себе відповідальність довести пригноблену юрбу до нового "соціалістичного" ладу, що цілком відповідає релігійним обіцянкам віруючим.

Художній образ еволюції пророцтва має місце у брошурі, яку готує для поширення серед робітників головний герой Лео. Цей самодостатній "текст у тексті" є прикладом міфологізації свідомості в революційний період. Масовому читачеві історія нерівності та визискування подана відповідно до біблійного канону. Масштабна несправедливість на землі досягла апогею після потопу, що зумовило втручання у світовий устрій деміурга: "Тоді Бог надумав удатися до останнього способу, щоб викорінити між людьми кривду й насадити рівність. Він скликав наймудріших людей, а саме: Мойсея, Христа, Конфуція й Магомета і велів їм розійтися по всіх світах, щоб привернути людські душі" [4, с. 319]. Отож великі пророки трактуються як "наймудріші люди", які отримали безпосереднє доручення від Бога, а відтак пустилися у мандри разом зі своїми товаришами (апостолами), щоб стати засновниками основних світових релігій. Ці "мудреці" пристосовували вчення, що мало спільний корінь, до різних умов та традицій, які панували у світі, і стали визнаними авторитетами в тих краях, де прислухались до проповідуваної ними доктрини. Однак "мудрих пророків перехитрували вчені визискувачі", і експлуататори поставили собі на службу вчення про справедливість, виховуючи бажану для них покірність у стражденних. Тиск можновладців викликав протести, та вони були підступно перенаправлені у протистояння народів, передусім релігійного характеру, причому на смертоносні війни люди йшли "на чолі з пророками". Цей трагічний безлад у світоустрої зумовив закономірну реакцію: "Бог після кількох тисячоліть зовсім одвернувся від людей, покаравши своїх висланих пророків" [4, с. 320]. Таким чином, час пророків (мудреців від Бога) – це час формування релігій, що стали панівними у світі. Але сам Бог утратив віру в можливість перебудови світових законів за їхньою допомогою.

Однак ситуація на землі погіршувалась, розростався безавторитетний вакуум, і милосердний Бог дає ще один шанс людству, розкинувши "насіння правдивого знання" посеред рабів. Та цим дарунком знову скористався клас визискувачів: нові мудреці, тобто вчені, науковці, також служили гнобленню безправних людей. Через тисячоліття Бог визнав своє безсилля, але не втратив пристрасне бажання змінити життя на краще. Щоправда, у книзі О. Досвітнього автономізація Святого Духа, його відстоювання перспектив грішного людства всупереч бажанню Бога нагадують дії "янгола, що впав", який, відмовившись коритися Божому закону, трансформувався у демонічне начало. Святий Дух знайшов "конечну аксіому в книзі космічного закону" і поставив за мету надати пригнобленим "енергії та сили до творення нової ери, ери святого царства на землі" [4, с. 321]. Джерелом цієї енергії стала кров загиблих поколінь, а символом – червоний прапор. Так, в епоху, коли ще

один із новітніх пророків Ніцше проголосив, що "Бог помер", "почалась нова релігія комунізму" [4, с. 321].

Міф про передісторію революційних потрясінь, який пропонував для поширення з метою виховання робітників Лео, зазнав нищівної критики з боку Лії. Адже взятий за основу нового "псалтиря" переклад із "Ньюджерського єпископа і ідеолога християнських соціалістів" засвідчував примирення революційних вождів із релігією, що є лиш оновленням старих догм. Паралельно з богошукацтвом у філософії примирення з'являється і в теорії революції.

Роман О. Досвітнього містить чимало схематичних конфліктів, він нагадує гру в шахи, яка ведеться з ентузіазмом і пристрастю, але в ній відсутній глибокий реалістичний зріз середовища, в якому нуртували нові ідеї. Таким самим умовно-схематичним виглядає й майбутнє, до якого повсякчас апелюють теоретики та практики революційного спротиву. "Треба дивитися далі в майбутнє, а не захоплюватися сьогодшішнім днем…" [4, с. 312], – закликає Лео. І хоча мрійництво прагматики-революціонери засуджують, ідеалізація останніми майбутнього призводить до виправдання кривавих жертвопринесень.

Зі шпальт газет у середовище робітників вихлюпувались полеміки ідеологів, із наявними елементами пророчої культурософії, яка однаково близька більшовикам, есерам, анархістам, інтернаціоналістам тощо. Уявлення про державний устрій майбутнього зазвичай зводиться до кількох спрощених пунктів, але вихідним пунктом будь-якого вчення виступає слово вчителя-пророка. Так чи інакше революційні ідеологи шукали "поєднання межи богом і соціалізмом" [4, с. 324]. Амбівалентність цього експерименту свого часу викрив М. Бердяєв, який наголошував на тому, що "в комунізмі є своя правда і своя брехня. Правда – соціальна, розкриття можливостей братерства людей та народів, подолання класів; брехня ж – в духовних початках, які призводять до процесу дегуманізації, до заперечення цінностей будь-якої людини, до звуження людської свідомості" [2, с. 280]. Безперспективність будівництва нового, кращого устрою на марксистському підґрунті підкреслював Є. Маланюк, який зривав маски новорелігійності з революціонерів. Він стверджував, що "марксизм не лише безбожний, він, історично беручи, є антихристиянський в повнім розумінні цього слова. Отже й антихристовий. І в цім безперечний сатанізм Марксової доктрини, в якій клекоче він під покришкою науковоподібних формулювань" [6, с. 150].

Нині роман О. Досвітнього постає художнім документом неспроможності оновити "загублений рай" будівниками нового світу. Нерідко вони підмінювали ідеали і ставали фанатиками майбуття, яке творилось без провіденційних одкровень. Якщо орієнтири у творенні прийдешнього спочатку давали людям "великі мудреці" (пророки), їм на зміну прийшли нові проводирі-"мудреці" (учені), то революційні метаморфози зумовили появу численних псевдомудреців – ватажків мас,

що опирались на фрагменти наукових і ненаукових концепцій, кожна з яких на свій лад креслила шляхи суспільного поступу.

Показовою з цього приводу є згадка в романі про паризький завулок Жака, на якому знаходилась таверна "Жак" (або "Трьох Мадлен", як назвав її Неро). Уже ніхто не пам'ятав, чи походить назва провулку від святого Жака чи Жака-катюги. Ім'я святого Якова (Жака) вшановується в усіх авраамічних релігіях: іудаїзмі, християнстві й ісламі. Вважається, що Бог відкрив йому таємницю месіанського виходу. У передсмертному благословенні синам він залишив пророцтво ізраїльського народу. Натомість під "катюгою" вгадується Жак Ру, діяч Французької революції, лідер радикальної фракції "шалених", який активно відстоював смертну страту. Проте асоціації, пов'язані з пророцтвом, переважали в конотації назви провулку. Як зауважує автор, "дехто думав, що її назвали так тому, що тут колись жила пророча папуга" [4, с. 325]. Цей відступ від сюжету дає уявлення про деструктивний характер історичної зміни рецепції пророцтва. Разом з тим код "пророчої папуги" простежується у багатьох дискусіях, де азартно подано спрощене розуміння політичних теорій, засвоєних досить часто з чужого голосу. Але водночас це не заважало "пророчим папугам" планувати метаморфози суспільства, хоча їхні пафосні промови і листи справляють враження лише імітації пророцтва з елементами небезпечного фанатизму.

Отож спроба О. Досвітнього окреслити початки світової боротьби за прийдешній світ за зразком революційних подій у Росії слід розгдядати як характерне для 20-х років ХХ ст. поєднання духовних пошуків із марксистськими ідеями, а вивчення образу новорелігійного пророка та його вплив на суспільство пореволюційної доби складає перспективу для продовження дослідження.

Список використаної літератури

1. Агеєва В. Олесь Досвітній / Віра Агеєва // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. – Кн. 1: Перша половина ХХ ст. : [підруч. / за ред. В. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – С. 301–303. **2. Бердяев Н.** Русская идея / Николай Бердяев. – М. : ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 286 с. **3. Білецький О.** Зібрання праць у 5 т. : Теорія літератури / Олександр Білецький. – К. : Наукова думка, 1966. – Т. 3. – 607 с. **4. Досвітній О.** Твори : у 2-х т. / Олесь Досвітній [упорядн. В. Косенко]. – К. : Дніпро, 1991. – Т 1. – 572 с. **5. Кожушко С.** Рецензія на книгу: Досвітній О. Тюнгуй : [новели] / С. Кожушко // Червоний шлях. – 1924. – № 3. – С. 296 – 297. **6. Маланюк Є**. Книга спостережень / Євген Маланюк. – К. : Атіка, 1995. – 236 с. **7. Степанова Г**. Жанрове розмаїття творчості Олеся Досвітнього / Ганна Степанова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : Науковий збірник. – Донецьк : Норд-Прес, 2009. – Вип. 13. – С. 307 – 321. **8. Філатова О**. "Виробничий" роман як технократичний проект "інженерії людської душі" / Оксана

Філатова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 22. – С. 26 – 30. **9. Хвильовий М**. Соціологічний еквівалент трьох критичних оглядів / Микола Хвильовий // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 1. – С. 80 – 101.

Мокренцов Д. С. Роман О. Досвітнього "Хто": нові "поводирі" соціалістичного раю

У статті розглянуто твір одного з представників покоління Розстріляного Відродження О. Досвітнього, якого слушно вважають масовим літератором, популяризатором соціалізму. Одним з орієнтирів письменника був стиль старозаповітних пророків.

Доведено прагнення автора міфологізувати побудову інтернаціонального комунізму. Наголошується на неспроможності оновити "загублений рай" будівниками нового світу, оскільки революційні метаморфози інспірували ватажки мас, образи яких експліцитно й імпліцитно відповідають архетипу псевдопророка.

Ключові слова: месіанізм, соціальний роман, текст у тексті, символ, міфологізація.

Мокренцов Д. С. Роман А. Досвитнего "Кто": новые "поводыри" социалистического рая

В статье рассмотрено произведение одного из представителей поколения Расстреляного Возрождения А. Досвитнего, которого уместно считают массовым литератором, популяризатором социализма. Одним из ориентиров писателя был стиль старозаветных пророков.

Доказано стремление автора мифологизировать построение интернационального коммунизма. Проакцентировано на невозможности обновить "затерянный рай" строителями нового мира, поскольку революционные метаморфозы инспирировали главари масс, образы которых эксплицитно и имплицитно отвечают архетипу лжепророка.

Ключевые слова: мессианизм, социальный роман, текст в тексте, символ, мифологизация.

Mokrentsov D. S. O. Dosvitny's Novel "Who": the New "Leader" of Socialist Paradise

The article highlights the novel of representative of the Executed Renaissance generation. O. Dosvitny is considered as a mass writer and the promoter of socialism. The style of Old Testament prophets was one of the reference point in his oeuvre.

The author's desire to mythologize the structure of international communism is proved in the article. The failure to update the "lost paradise" by "builders" of the new world is also been accented. The revolutionary metamorphosis inspired the leaders of the masses, which images are complied with archetype of false prophet in explicit and implicit ways.

Key words: messianism, social novel, the text in the text, symbol, mythologizing.

Стаття надійшла до редакції 21.01.13 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Негодяєва С. А.

УДК 372.882.116.12

С. А. Негодяєва

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ СУЧАСНИКА В НОВЕЛІСТИЦІ ДМИТРА БОЯРЧУКА: АКСІОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Незважаючи на посилену увагу до проблем літературного краєзнавства в сучасний період і низку праць учених-методистів Н. Волошиної, В. Неділька, Є. Пасічника, Б. Степанишина та інших про пріоритетність власного, близького, регіонального в літературі, дослідження впровадження в навчально-виховний процес загальноосвітньої школи літературного краєзнавства залишається проблемою актуальною. Ставлення до літературного краєзнавства як до літератури невідірваної від єдиного і цілісного навчально-виховного процесу, яке спостерігалося в дидактиці, починаючи із 40 – 50-х років минулого століття, підштовхнуло науковців до створення літературно-краєзнавчих напрямків у роботі вищих навчальних закладів філологічних спеціальностей.

Цей науковий аспект був превуалюючим у науковому колі Івана Білогуба, завідувача кафедри української літератури Луганського державного педагогічного інституту з 1971 по 1990 рік. Саме його авторський курс із літературного краєзнавства став вагомою підвалиною для розвитку наукової методологічно потужної школи на Луганщині, до складу якої треба зарахувати студійні доробки О. Галича, О. Бровко, І. Бойцун, Л. Неживої, О. Неживого, О. Скиби, Т. Пінчук, Н. Таран, Н. Філоненко та інших.

Проте, безперечною проблемою для словесників-практиків залишається відсутність методичного інструментарію для конструювання уроків літератури рідного краю (художнього та фактажного матеріалів, методичних розробок тощо). Наша розвідка покликана саме на вдосконалення роботи вчителя в даному аспекті.

Її метою ми обрали дослідження рецепції сучасника в новелістиці Дмитра Боярчука в аксіологічному ракурсі. Домінанта його творчості – "диво людської душі" – удало вкорінюється в особистісну орієнтацію справжньої людини, що живе за законами власної совісті. Цієї

чесноти, на жаль, іноді бракує нашим сучасникам незалежно від віку, статі, національності. А новели письменника, на нашу думку, це сучасні твори для сімейного прочитання. Промовистою характеристикою мистецьких пошуків Д. Боярчука стали слова М. Малахути: "… новели Дмитра Боярчука несуть у собі досить гострий сюжет, непримеренну боротьбу характерів, проте не на детективній площині, що зараз модно, а на пртистоянні морального, духовного, поведінкового у своїй простоті начала, що йде від совісті" [1, с. 197].

Моделювання дослідження новел письменника в зазначеному ракурсі дає можливість "… за стилем та художнім напрямом побачити людину, відчути спільність тривог та уподобань, створює умови для вибудовування кожним учнем/студентом власної системи цінностей, що в свою чергу стане основою "олюднення знань", тобто реалізації емоційно-ціннісної лінії літературного компонента нового державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти" [2, с. 99]. Аксіологічний підхід у вивченні новел Д. Боярчука, безапеляційно, визначатиме реалізацію усіх завдань, заявлених реципієнтом під час їх інтерпретаційного прочитання. Бо *аксіо* як цінність, що визначає мотивацію будь-якого вчинку, формує норми, стиль поведінки сучасного читача.

Когнітивний підтекст новелістики письменника щирий та відкритий: оповідь реалізується через перетин "сприйняття життя митця та його творчості як перетину різного рівня смислів про цінність особистості, її буття, пізнання світу" [2, с. 100]. І цей діалог передбачає, перш за все, контексту біографічного, текстуального, соціально-історичного та культурного.

Джерелознавча основа малої прози Д. Боярчука – великий життєвий досвід. Народився він у забутому Богом селі Святець на Хмельниччині 1 листопада 1942 року в родині хліборобів. Злиденне дитинство дало змогу пережити авторові голод, восьмирічне ув'язнення батька за сфабрикованою справою, його моральний злам та марну "розраду в чарці", материну мужність, сестринську допомогу… Саме сестра забрала брата на Донбас.

Про формування мистецького досвіду автор так згадав на зустрічі з читачами в обласній бібліотеці імені М. Горького, що відбулась 2 грудня 2012 року з нагоди його 70-річчя: "У 1959 році закінчив середню школу (у нас була благенька шкільна бібліотека, я до самозапаморочення віддавався шкільній науці, але не вистачало книг та й сільські вчительки не могли дати мені всього, про що прагнув), пізніше переїхав до сестри в місто Лутугине Луганської області. Сірий селюк, уперше побачив трамвай, автобус, телевізор, гостро відчув дефіцит знань, особливо з літератури. На той час я вже "захворів" на віршування, але розумів, що мій творчий рівень був просто нікчемним. Свідомо влаштував собі додаткову дворічну самопідготовку з мови та літератури, перш ніж вступити в 1963 році до Луганського педагогічного інституту".

Учительський диплом привів Д. Боярчука до заповітної мрії – він з погордою став журналістом, і робота на цій ниві принесла йому не лише винагороди, а й багатющий прототипний матеріал для його творів: працюючи відповідальним секретарем у "Нашій газеті", він отримував безліч листів від читачів з проханням про допомогу.

Кожен твір автора – це своєрідний пошук морально-етичних цінностей, які стали губитися сучасником у вирі життя. Безумовно, єдиної типології цінностей на сьогодні не існує, проте митець за основу бере загальнолюдські гуманістичні засади, намагається дати відповідь на питання, з яких душевних джерел завжди живляться добро, милосердя, готовність до самопожертви.

Новели автора в своєму будуванні не порушують усталеної в літературознавстві дефініції: динамічний сюжет, тонкий психологізм, поетична мова. Але відрізняє їх від творів інших митців простота та пересічність образів, що дає змогу реалістично легко відобразити мотивацію поведінки героїв.

Промовистою в цьому ракурсі є новела "Скарб" [3, с. 198 – 200]. З головною героїнею, померлою Барвінчихою, ми знайомимося лише зі спогадів активіста-пенсіонера Григорія Семихатка, якому сільрада надала завдання розшукати для поховання небіжчиці гроші, що копичила "у скриню" стара. Перед нами постав стереотипний портрет бабці, ображеної на життя й людей: самотньої, мовчазної, скупої на слова подяки: "Не любить Семихатко людей скнарих, слизьких за натурою, з фальшивими помислами і ділами. Саме такою вважав він останні роки Марію Барвінок" [3, с. 198].

Окрім того, жінка, працюючи на фермі, городі ніколи не дозволяла собі ні вдосталь поїсти, ні розкоші. І заздрісне людське "скільки їй одній треба" бентежило односельців, бо, перейшовши на пенсію, "стареча скнарість" загострила конфлікт селян з Марією, яка навіть подарований дирекцією агрофірми телевізор "продала". "Отака була дрібненька душа в Барвінчихи. Все складала скарб у якусь скриньку. Баба Мотря не раз бачила, як, застукана зненацька, Марія поспішно ховала загадковий ящик під ліжко. Таїлась невідомо від кого і для чого…" [3, с. 199]. Свою поведінку стара нічим не виправдовувала, бо жила, за її словами, для онуків, яких у неї не могло і бути (удовою стала ще в двадцять років, чоловіка забрала війна, удруге не одружилась, дітей не мала).

Катарсисною для діалогу автора/реципієнта виступає остання сцена: скарб знайдено. Це скриня з квитанціями про перерахунки грошей на дитбудинок, альбом з химерними візерунками та дитячими малюнками від 38-ми онуків із 7-Б, листи та листівки, подяки бабусі за смачні полуниці та городину й новенький телевізор. Ціннісне переосмислення подій не завершується пафосно, бо реципієнт, безумовно, відчує й власну провину в нечуйному відношенні до головної героїні: "Григорій обережно кладе альбому скриньку, закриває її. Потім

тихо підходить до покійниці, що лежала така ж горда, якою була і в житті, скидає шапку і, опустившись навколішки, цілує її схрещені на грудях руки" [3, с. 200].

Проблему недбалого відношення до людей похилого віку розкрито й у новелі "Півхлібини" [3, с. 201 – 204]. Сюжет її доволі життєво банальний, сусідський: занедужала старенька Марина Михайлівна, їсти ще варить, проте хліба купити не може, ноги не слухаються. Вона сподівається на допомогу сусідів – молодої подружньої пари з хлопцем-шестикласником: господарка Ганна готується до зустрічі гостей, чоловік чесно відпочиває на дивані, син Валерик грає на вулиці, дивиться мультфільми, спить. Для всієї родини прохання сусідки купити хлібину в крамниці – зайвий клопіт, що відриває їх від хатніх справ. Сусіди навпроти – студентська закохана пара, їх "любов годує", сусід праворуч – кандидат, який за "окраєць хліба дисертацію віддав би…" Рятівницею стала маленька чужа дівчинка із сусіднього будинка, що пожаліла бабусю, яка намагалася шкандибати за хлібом.

Але трагедійність ситуації в авторській рецепції не в змальованій картині сусідської байдужості, а у світоглядних орієнтирах сучасників, які сформувалися в "гвинтиковій коробці-багатоповерхівці", заснованих лише на тверезій прагматичності. Набатною пересторогою виступає неусвідомлення справжньої цінності людських стосунків, заснованих на щирій допомозі старшим, а не на майново-грошових відносинах.

Сусідка Ганна, яка так і не змогла допомогти немічній сусідці придбати хліба, прийшла по хліб до бабусі, бо "…прорахувалась, знаєте. Думала, гості післяобідні, багато не їстимуть, а воно ж – страшний суд!" Безапеляційно Страшним судом, духовно апокаліптичною виступає остання сцена новели (бо відверто щиро її завершує представник майбутнього – бешкетник Валерик): хлопець, коли вранці біг до школи, зайшов до старенької сусідки віддати мамин борг: "– За хліб… Говорила, вчора у вас брала. Дзенькнули на долоню мідяки. Холодні. Пекучі…" [3, с. 204]. Висновок один – таке покоління не має надії на достойне життя, бо формується на хибних цінностях.

Гармонійне, проте ніким не прийняте життя діда-лахмітника Степановича стало замальовкою новели "Сумна казка" [3, с. 206]. Відверта життєва правда, яка іноді руйнує в людині людину, зображує нам картину цькування дивного смітникаря, що збирав наїдки, шматки хліба для вуличних голубів. Дивакувате заняття старця всіх сусідів подразнювало: антисанітарні житлові умови позначалися на добробуті мешканців багатоповерхівки. Але голуби – це єдині істоти, кому він був потрібним. Отже, людина, як біологічно егоїстична натура, що знаходиться у вічній боротьбі за виживання в цьому складному світі, щаслива лише у своєму призначенні – бути потрібним іншим (хоч у годуванні голубів чи котів, хоч у зборі сміття тощо).

Ця ціннісна аксіома закладена в народній філософії: "Та от не стало Степановича. Як жив без людської уваги, так і помер – без чиїхось

сліз і душевного болю. Наче викинув сам себе, як непотріб на вічний смітник, де ніхто і ніколи його вже не знайде.

І валяється в контейнерах осквернений кимось хліб – нема кому підібрати.

Замовкли сусіди – хоч і нехристи, а затямили: про небіжчика поганого не кажуть.

І сидять серед двору зграї сумних голодних голубів, пильно вдивляючись у розчинені двері знайомого під'їзду. Чекають" [3, с. 206].

Найвищим ціннісним категоріям батьківського й синівського обов'язків присвячені новели "Чому ти не приходиш, тату?" [4, с. 72 77], "Без Бога в душі" [4, с. 5 – 9], "Мелодія осіннього дощу" [4, с. 58 – 72] "Кам'яна" жінка" [4, с. 46 – 54]. Перші дві розповідають про трагедії маленьких людей, яких залишили їх горе-батьки, і доля подарувала їм справжню батьківську й материнську любов від зовсім сторонніх, проте небайдужих людей. А дві останні продукують звичайні буттєві картини материнського горя, яке все своє життя поклали на вівтар власних егоїстичних дітей. Обидві головні героїні на старості доживали серед добрих людей (одна в притулку для людей похилого віку, друга – в новій комуналці, куди її відселив син).

За Сократом, знання поділяються на два типи: перший – ті, що дозволяють людині правильно прогнозувати і здійснювати свої практичні кроки; другий тип знань – ті, що дають людині розуміння вищих життєвих цілей. Герої всіх новел Д. Боярчука завжди знаходяться в постійній боротьбі за першість між цими ціннісними досвідами. І в змалюванні образу сучасника перемагає другий тип реалій, заснований на морально-етичних загальнолюдських канонах багатьох поколінь.

Принцип гуманістичної спрямованості суспільства, до якого намагається йти людство, передбачає, що абсолютною домінантою буття є людина як найвища соціальна цінність. І на нашу думку, такі твори, як новели Д. Боярчука, мусять ставати настільними, бо викликають повагу і співчуття до людини, захоплення нею. Його твори дозволяють усвідомити органічний зв'язок між духовною культурою автора і реципієнта, спонукає кожного з учасників діалогу до самовизначення ідеалів власної духовної культури в умовах даної системи екзистенціальних цінностей.

Безперчно, наша розвідка ще отримає подальші дослідження літератури рідного краю в аксіологічному аспекті, бо вивчення літературного краєзнавства сприяє не лише осмисленню історії і літератури малої батьківщини, воно стимулює самовдосконалення і саморозвиток особистості, для якої приклад вихідця з рідного краю слугує дієвою моральною школою.

Список використаної літератури

1. Малахута М. Диво людської душі / **Микола Малахута** // Жайвори над Луганщиною: Літературні портрети членів Луганської

обласної організації Національної спілки письменників України. Частина ІІ. – Луганськ: Світлиця, 2004. – С. 196 – 197. **2. Островська Г**. Діапазон можливостей аксіологічного підходу до вивчення життя та творчості зарубіжного письменника / Галина Островська // Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Вип. 3. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – С. 98 – 102. **3. Жайвори над Луганщиною**: Літературні портрети членів Луганської обласної організації Національної спілки письменників України. Частина ІІ. – Луганськ: Світлиця, 2004. – 344 с. **4. Боярчук Д.** Повінь. Новели, оповідання, коротка повість / Дмитро Боярчук. – Луганськ: "Альма-матер", 2002. – 140 с. **5. Механікова О. О.** Аксіологічний аспект сучасних екзистенціалістських студій (на матеріалі романної прози С. Беллоу) [Текст] / О. О. Механікова // Гуманітарний Вісник. Серія: Іноземна філологія: Всеукр. зб. наук. пр. Число 10: У двох томах. – Черкаси, ЧДТУ, 2006. – С. 89 – 92.

Негодяєва С. А. Інтерпретаційна модель сучасника в новелістиці Дмитра Боярчука: аксіологічний підхід

У статті розглядається рецепція сучасника в новелістиці письменника Луганщини Дмитра Боярчука в аксіологічному ракурсі.

Домінанта його творчості – удало вкорінюється в особистісну орієнтацію справжньої людини, що живе за законами власної совісті й формує систему морально-етичних цінностей, заснованих на доброті, милосерді, співпереживанні, готовності самопожертви заради інших.

Ключові слова: літературне краєзнавство, Дмитро Боярчук, аксіологічний аспект, цінність, мотивація.

Негодяева С. А. Интерпретационная модель современника в новеллистке Дмитрия Боярчука: аксиологический подход

В статье рассматривается рецепция современника в новеллистике писателя Луганщины Дмитрия Боярчука в аксиологическом ракурсе.

Доминанта его творчества – удачно укореняется в личностную ориентацию настоящего человека, который живёт по законам совести и формирует систему нравственно-этических ценностей, которые базируются на доброте, милосердии, сопереживании, готовности саможертовности ради других.

*Ключевые слова***:** литературное краеведение, Дмитрий Боярчук, аксиологический аспект, ценность, мотивация.

Negodiayeva S. A. Interpretational Model of a Contemporary in the Short-Stories by Dmitry Boyarchuk: Axiological Approach

The work considers reception of a contemporary in the short-stories by a writer from Luganshchina Dmitry Boyarchuk in an axiological aspect.

The dominating idea in his works implants successfully into personality orientation of the real human living according to the rules of his conscience and developing a system of moral and ethical values that are based on kindness, charity, and empathy, readiness to self-sacrifice in sake of others.

*Key words***:** literary local culture, Dmitry Boyarchuk, axiological aspect, value, motivation.

Стаття надійшла до редакції 14.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Андрухович

А. І. Пройдаков

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ В ТРИЛОГІЇ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА (“РЕКРЕАЦІЇ”, “МОСКОВІАДА”, “ПЕРВЕРЗІЯ”)

В умовах здобуття статусу “незалежної держави” українська культура отримала нагоду продовжувати курс здійснення вільного та демократичного розвитку, позбавленого будь-якого “зовнішнього” впливу чи дій політичної цензури. У центрі зацікавлень митців суверенної країни домінуючими стали теми та питання, що раніше не набували значного поширення (хибно тлумачені факти історичного минулого, звернення до героїчних та патріотичних образів тощо). Значне місце у сучасному українському літературному процесі посідає відображення художнього образу міста, а також наголошується на його безпосередньому впливі у процесі формування особливостей світогляду та системи моральних цінностей особистості.

Зростання чисельності міст обумовлюється привабливістю ефективної реалізації інформаційної функції (стрімкий розвиток новітніх технологій і комунікаційних засобів на початку XXI століття) та ймовірністю задоволення фінансових потреб, оскільки фактично місто стає тлом здійснення науково-технічної революції і джерелом високої продуктивності праці. Тому у літературних творах спостерігаємо особливий вектор спрямованості на духовний світ людини, адже “розгляд всебічних проблем людини зміщується в площину міста, мегаполіса, у центрі уваги стоять питання ролі й значення міста в історичному розвитку людства” [1, с. 11].

Слушно зауважити, що різні рівні створення міського простору дозволяють читачеві здійснити глибший аналіз внутрішніх змін та поступового процесу еволюції особистості, розкрити її “маску”, що залишається прихованою для читача відповідно до постмодерністичної

настанови. На наш погляд, урбаністична домінанта знаходить своє втілення у творах "Патріарха" сучасної української літератури та авангардного угрупування "Бу-Ба-Бу" Юрія Андруховича.

Метою нашої наукової розвідки є визначення особливостей відображення міського простору у трилогії Ю. Андруховича ("Рекреації", "Московіада", "Перверзія").

Поставлена мета передбачає наступні завдання:

1) визначити особливості міського простору в аналізованих творах;

2) виокремлення художні засоби його змалювання.

Актуальність дослідження полягає у визначенні особливостей урбаністичного тексту Ю. Андруховича та здійсненні детальної характеристики створення міського простору у його трилогії ("Рекреації", "Московіада", "Перверзія").

Зазначимо, що на сьогодні проведено невелику кількість досліджень особливостей творчої манери письменника саме з цієї точки зору. Проте, деякі аспекти конструювання міського простору розглядали Л. Бербенець "Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича", П.-А. Будін "Кінець імперії: роман Юрія Андруховича "Московіада", Я. Голобородько "Текстовий ареал Юрія Андруховича: реалії та інферналії", Т. Гундорова "Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн", М. Сулима "Роман-учта ("Рекреації" Ю. Андруховича)" та інші.

"Простір – поняття, протилежне часу, яке вказує на місце дії, події, ситуацію, фіксацію наративної інстанції" [2, с. 285]. Категорія простору перебуває у центрі уваги багатьох дослідників (Бахтін М., Лотман Ю., Топоров В., Флоренський П.) і насамперед характеризується дистанційованістю від моделі реального світу. Художній простір не є тотожним реальному просторові, оскільки "художній текст являє собою "ймовірний світ", структура якого у більшому чи меншому ступені повторює структуру світу дійсного" [3, с. 87].

Характеризуючи міський простір, маємо зауважити: "Місто – великий населений пункт; адміністративний, промисловий, торговий і культурний центр" [4, с. 679]. Слід зазначити, що місто є "типом поселення, сформованим історично внаслідок скупчення людей, метою котрих було виконання робіт, не пов'язаних із землеробством. Місто відзначається щільною житловою забудовою, наявністю промислових підприємств, закладів для надання послуг, культурних та адміністративних споруд, розгалуженої транспортної мережі тощо" [5, с. 870].

Трилогію письменника про нарцисичного поета-богему, який опиняється у центрі карнавальних дійств та масштабних фестивалів у різних місцевостях (Чортопіль, Москва, Венеція), доцільно характеризувати у контексті урбаністичної літератури, оскільки у романах міський простір відіграє особливе значення у структурній єдності твору. Різномасштабність територіального простору свідчить про реалізацію ідейного задуму та особливості символічного відображення міст.

Обмеженість характеризує провінційний Чортопіль, що “зусібіч оточений горами” [6, с. 148]. Натомість безмежний простір Москви ретранслює місто у кількох вимірах (підземелля, надземний світ, уявна Україна у листуванні Отто фон Ф.), що стає засобом утрати національної ідентичності для представників українського етносу: “У цьому місті, кажуть, живе мільйон українців. Себто Москва – найбільше у світі українське місто. Тут кожен десятий має прізвище на “енко”. Але як їх розпізнати? Адже за останні триста років ми досить уподібнилися до цих суворих північан. Чомусь почали народжуватись інші українці – свиноокі, з невиразно заокругленими пицями, з безбарвним волоссям, яке існує тільки для того, щоб вилазити. Вочевидь, природне бажання наших предків якомога швидше випнутися у великороси призвело до певних пристосуванчих мутацій” [7, с. 76].

Венеція у романі “Перверзія” постає символом культурно-мистецької краси, єдності творчості і естетичної досконалості. Таким чином, визначаючи принципи створення міського простору, потрібно враховувати, що “розрізняють малі міста (до 50 тис. жителів), середні (50 – 100 тис.), великі (100 – 250 тис.), значні (500 тис. – 1 млн.), міста-мільйонери (більше 1 млн. жителів), а також міські агломерації, конурбації та мегаполіси” [8, с. 322].

Невеличке містечко Чортопіль у романі “Рекреації” постає в образі уявного міста, що виступає важливим фактором зацікавленості збоку багатьох людей: “У Львові ти зрозумів, що в напрямку Чортополя відбувається мало не паломництво. Всі загальні вагони були набиті публікою, що квапилася на свято, переважно студентством і петеушниками...” [6, с. 148]. Вигаданий простір приваблює туристів з різних куточків не тільки України, проте з територій інших країн, і тому так важко туди дістатися, оскільки “...всі наче звар`ювали – злітаються, ніби круки, до того Чортополя, дорога забита автомобілями, автобусами – і все з прапорами, і все на Чортопіль, якась крейзуха... ” [6, с. 151]. Свято Воскресаючого Духу для пересічних мешканців символізує щось надзвичайно важливе, маючи на меті пробудження національної самосвідомості та позбавлення колоніальних настроїв серед суспільства. Чортопіль зображений у вигляді “нашої духовної Мекки” [6, с. 149], де повинен побувати кожен свідомий українець.

Провінційне містечко зберігає ностальгійну ймовірність приналежності країни до колишньої Австро-Угорської імперії, про що яскраво свідчать слова пана Попеля: “Ви собі навіть уявити того не можете, що для мене цей Чортопіль! Ці старенькі вілли з диким виноградом, ці мури, ці вежі з маленькими віконечками, ці гори, які звідусюди видно, цей домініканський костел” [6, с. 157]. Отже, Чортопіль стає альтернативним духовним центром усієї країни з видатними архітектурними пам`ятниками, спорудами, садибами, розважальними та мистецькими проектами й акціями. Загальне захопленння просторовими ландшафтами є достатньо показовим, адже “ментальність міста

визначається поведінкою городян, їхнім ставленням до міста, в якому вони живуть", а значним впливом на свідомість мешканців позначається "єдність культури та простору (архітектурні домінанти, пам`ятки історії, культури)" [1, с. 18].

Саме в такому просторі можливе здійснення масштабної процесії, що урочисто проходить крізь місто, граючи на різноманітних музичних інструментах. "У "Рекреаціях" саме завдяки карнавалу автор ревізує не тільки попередню українську національну традицію, перетворюючи Шевченкове гасло: "Борітеся – поборете!" на "Веселітеся – розвеселитесь", а й колоніальне українське минуле" [9, с. 134]. Крізь призму карнавальної ходи, що змальовується у сатирично-викривальному плані, можна простежити відверту руйнацію національних міфів та викриття вад і недоліків українського менталітету.

Символічного значення у "Рекреаціях" набувають лабіринти, простором яких намагаються пересуватися поети-учасники свята. Гриць Штундера перебуває у пошуках Сільця – урочища, де мешкав раніше його батько. Він блукає лісом, долає річку, тікає від собак – усе це робить задля встановлення історичної справедливості. Сільце було знищене тогочасною владою, і саме зараз Гриць вирішив відновити правду, віднайти власну ідентичність свого роду. Тієї ночі у Чортополі комбінуються та переплітаються часово-просторові ознаки, оскільки Штундера ніби повертає борг батькові, здійснивши подорож до малої Батьківщини. Водночас це може слугувати сигналом для українців захистити та обороняти передусім родинні інтереси, що асоціюються із національними.

Трансформовано категорію часу і на фантасмагоричному вечері на Віллі з Грифонами, в якому взяв участь Юрко Немирич поряд з особистостями, що символізують примару великої Австро-Угорської імперії (професор гімназії Гараздецький, його родина, граф дель Кампо, комендант поліції фон Зайонц). Слід акцентувати увагу на своєрідній подвоєності лабіринтів, що представлені у текстах письменника: "Виявляється, під кожним містом є ще одне місто – зі своїми вулицями і площами, зі своїми звичаями й таємницями..." [6, с. 164]. Яскравим свідченням цієї тези є наявність підземного міста у наступному романі трилогії "Московіада". Український поет Отто фон Ф. мешкає у гуртожитку Літературного інституту і протягом одного дня здійснює подорож із сьомого поверху до нетрів московського метрополітену. Цікавим є те, що надземна і підземна Москва у фокусі Отто фон Ф. майже не відрізняються. У цих просторах панує суцільна атмосфера несвободи, відсутність моральних орієнтирів і цінностей, реалізація матеріальних потреб. "Перелік різних національностей Радянського Союзу, будь то мешканці гуртожитку, відвідувачі пивного бару або друзі Отто, повторюється, починаючи з першої сторінки, протягом усього роману, цим наголошується, що Москва – центр величезної імперії" [10, с. 65].

Якщо Чортопіль – це провінційне містечко, що привітно запрошує українців для збереження власного ідентичного коду, то Москва – це

величезний мегаполіс, потрапити до якого є заповітною мрією пересічної людини. Перебуваючи під впливом оточення та символічної близької присутності найважливіших топосів міста (метрополітен, Арбат, Останкінська телевежа), Отто фон Ф. втрачає почуття автономності своїх дій, натомість демонструє слабохарактерність та інертність у прийнятті тих чи інших рішень, свідомо наслідуючи вчинки звичайних мешканців гуртожитку (похід до пивбару на Фонвізіна, нестійкі взаємостосунки з жінками). У цьому контексті Т. Гундорова зазначає, що "причиною втрати ідентичності героя стає його перебування у столиці імперії" [10, с. 65].

Простори, представлені у творі, виступають на підтвердження загального депресивного стану імперії, що поступово занепадає та самоліквідується на світовій мапі. Москва здатна обмежувати і встановлювати суворі ліміти для громадян: "Пивбар на Фонвізіна – це погромне, завбільшки з вокзал... такий собі колосальний відстійник перед брамою пекла. Але це ще не все. Існує ще не менший за площею шмат рівнини, обмежений металевими стовпами, на яких тримається пластиковий дах. Стін немає. Лише колючі дроти, під'єднані до загальної електромережі" [7, с. 14]. Пивбар на Фонвізіна уособлює тоталітарний дух імперії та абсолютну відсутність можливості здійснення вибору в цих умовах. "Це пастка, нарешті зрозумів ти. Вони всі змушені пити пиво. Але вийти звідси вже не вдасться нікому. Тут діється якийсь остаточний спектакль світової історії" [7, с. 16].

Варто наголосити на концептуальному значенні різних видів транспорту, що використовуються персонажами у творах. Так, у "Рекреаціях" Немирич та Штундера мають нагоду зручно і вільно дістатися Чортополя на комфортному автомобілі "Крайслер Імперіал", натомість Отто фон Ф. змушений пересуватися просторами Москви у громадському транспорті, що супроводжується низкою правил та зобов`язань: "А до автобуса ти всідав згідно з інструкцією. Бо це важлива державна справа. Чекаючи на автобусній зупинці, витягнути квиток з кишені/торбини і, піднявши його високо над головою у витягнутій правій руці, увійти до автобуса. У салоні негайно закомпостувати, користуючись для цієї мети компостером. Принаявні проїзні документи багаторазового використання освідчити вголос усім присутнім" [7, с. 45]. Як і надземна столиця, так і підземний світ Москви влаштований вороже та апатично. У цьому лабіринті можна зустріти і небезпечних працівників зони урядового метро, і добре відомих близьких людей (Галя, поет Єжевікін), і лялькових представників керівництва Радянської імперії на з`їзді демократичних сил.

Здійснення подорожі персонажем лабіринтами міста дозволяє здійснити детальний аналіз внутрішнього світу особистості і відобразити особливості взаємозв`язку між моделлю навколишньої реальності та текстуальними просторовими характеристиками.

Символічним виглядає порівняння зали проведення засідання із пивбаром Фонвізіна, що фактично підкреслює фатальність та безвихідне становище простору: "... опинився у велетенському, завбільшки з Красну

площу освітленому безліччю надпотужних люстр, залі. За своєю просторістю та кількістю присутніх тут людей він міг дорівнятися хіба до пивбару на Фонвізіна, який уже немало подивував тебе сьогодні вранці" [7, с. 61].

У фіналі "Московіади" особливе значення надавалось водній стихії, що стала домінантною в якості морального очищення персонажа від зовнішнього бруду зруйнованої імперії: "Всесвітній потоп робився дедалі очевиднішим. Москва переставала існувати" [7, с. 75].

Водний простір є характерним для заключної частини трилогії Ю. Андруховича "Перверзія". Переважна дія роману відбувається у межах простору європейського туристичного центру – Венеції. Легкі й невимушені пересування головним персонажем Стахом Перфецьким територіями міста протиставляється планомірним рухам Отто фон Ф. межами Москви. На особливу увагу заслуговує текстуальна гра з автомобілем Різенбока, що його наратор називає різними конотаціями (численні марки закордонних автобрендів), демонструючи мимовільне захоплення свободою викладу матеріалу. Демократичність і свобода подорожей Перфецького ніби уособлює вільне життя великого міста, що знаходиться у Європі. Європейська орієнтація твору мотивує і персонажа певним чином репрезентувати свій народ та країну на міжнародному семінарі.

Венеція постає омріяним простором, де українець здатен відчути себе часткою Старого Світу. Проте знову спостерігаємо змішування часово-просторових площин, що може сигналізувати про неістинність змалювання міста. "Венеція в "Перверзії" – це певний концепт, а не справжнє місто, лабіринт, створений із безлічі вражень, алюзій, натяків, асоціацій, уявлень та текстів... Венеція також є уособленням Заходу й Карнавалу" [11, с. 55]. Таким чином, варто зауважити, що художній образ Венеції у романі є своєрідним "продовженням Чортополя "Рекреацій" та Москви "Московіади" [11, с. 55].

Отже, у трилогії Ю. Андруховича особливості відображення міського простору виконують важливу роль. Міста Чортопіль, Москва, Венеція набувають персоніфікації і всебічно створюють багатовимірний міський простір, слугують засобами еволюції духовних цінностей персонажів та обумовлюють структурну єдність романів.

Список використаної літератури

1. Фоменко В. Г. Місто і література: українська візія: Монографія. / В. Г. Фоменко. – Луганськ: Знання, 2007. – 312 с. **2. Літературознавча енциклопедія**: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита). **3. Прокофьева В. Ю.** Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / Прокофьева В. Ю. // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87 – 94. **4. Великий тлумачний словник сучасної української мови** / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ "Перун", 2004. – 1440 с. **5. УСЕ**

Універсальний словник-енциклопедія / Гол. ред. ради чл.-кор. НАНУ М. Попович. – Київ, "Ірина", 1999. – 1551 с. **6. "Бу-Ба-Бу"** (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак): Вибрані твори: Поезія, проза, есеїстика / Авторський проект, упоряд., бібліограф. відомості та прим. Василя Габора. – Львів: ЛА "Піраміда", 2008. – 392 с. (Серія "Українські Літературні Групи"). **7. Андрухович Ю**. Московіада. Роман жахів / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 152 с. **8. Новейший энциклопедический словарь**. – М.: АСТ; Астрель; Транзиткнига, 204. – 1424 с. **9. Харчук Р. Б.** Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К.: ВЦ "Академія", 2008. – 248 с. (Альма-матер). **10. Будін Пер-Арне.** Кінець імперії: роман Юрія Андруховича "Московіада" / Пер-Арне Будін // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 62 – 66. **11. Бербенець Л.** Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича / Л. Бербенець // Слово в час. – 2007. – № 2. – С. 49 – 59.

Пройдаков А. І. Особливості створення міського простору в трилогії Юрія Андруховича ("Рекреації", "Московіада", "Перверзія")

У статті розглядаються особливості створення міського простору, що знайшли своє відображення в трилогії Юрія Андруховича ("Рекреації", "Московіада", "Перверзія").

Автор звертає увагу на особливу роль міського простору та художніх засобів його втілення у текстах письменника. У роботі зроблено акцент на розкритті ролі міста та часово-просторових площин у контексті здійснення духовної еволюції персонажів та обумовленні структурної єдності аналізованих творів.

Ключові слова: міський простір, місто, лабіринт, художній простір, провінційність.

Пройдаков А. И. Особенности создания городского пространства в трилогии Юрия Андруховича ("Рекреации", "Московиада", "Перверзия")

В статье рассматриваются особенности создания городского пространства, которые нашли свое отражение в трилогии Юрия Андруховича ("Рекреации", "Московиада", "Перверзия").

Автор обращает внимание на особую роль городского пространства и художественных средств его воплощения в текстах писателя. В работе сделан акцент на раскрытии роли города и временно-пространственных плоскостей в контексте осуществления духовной эволюции персонажей и организации структурного единства анализируемых произведений.

Ключевые слова: городское пространство, город, лабиринт, художественное пространство, провинциальность.

Proydakov A. I. The Peculiarities of the Urban Space`s Creation in the Trilogy of Yuri Andrukhovych ("The Recreation", "Moskoviada", "The

Perversion")

The article deals with the peculiarities of urban space that are reflected in the trilogy of Yuri Andrukhovych ("The Recreation", "Moskoviada", "The Perversion").

The author pays attention to the special role of urban space and the artistic resources of its embodiment in the texts of the writer. The paper focuses on the role of disclosure and temporal-spatial planes in the context of realization of the character`s spiritual evolution and organization of structural unity of the analyzable works.

Key words: urban space, the city, the labyrinth, artistic space, provinciality.

Стаття надійшла до редакції 4.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Негодяєва С. А.

УДК 821.161.2 Підмогильний

Л. В. Рева

"МІСТО" В. ПІДМОГИЛЬНОГО ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ УРБАНІСТИЧНОГО СВІТУ

Проблеми урбанізації постали в українській літературі на початку ХХ століття. Нова естетика реалізму зламувала традиції і пропонувала нові психологічні прийоми, зокрема й у розкритті цих проблем. Сама тематика була новою, адже доти у вітчизняній прозі здебільшого фігурувало село і його побут. Але у ХХ столітті з'являється інше поле художньої обсервації, своєрідний полюс нової духовної культури і технічної цивілізації. Це породило істотні суперечності, про які писали критики, зокрема, А. Ніковський у 1919 році: "Ще, може, до світової війни урбанізм не продер шкури селянської України, але після війни можна вважати, що залізо цивілізації на всіх без виключень насипало своїх стружок, і добре це чи ні, а досить того, що факт, який напоїв нашу кров і нерви" [1, с. 789]. З урбанізацією критик пов'язував не тільки нові форми життя, а й нові твори в літературі. Захищаючи новий рух, він стверджував: "Села, старого села, побуту, специфічної сільської і селянської етнографії нема, – все змінилося або змінюється на якесь нове, невидане, упевнене, бешкетне, сміливе, завзяте й одверто цинічне. Але сильне й тямуще. Місто горить електрикою, трамвай коротить час і віддалень, аероплян обіймає великі горизонти <...> обрій ширшає" [1, с.788 – 789]. Передчуваючи суперечливий характер відносин між містом і селом, А. Ніковський зазначав, що нова реальність життя наполегливо вплинула на нове слово.

Свої міркування про нові здобутки літератури висловлював

С. Єфремов, пишучи, що українське письменство черпало зміст своїх творів здебільшого із села, а міські мотиви стояли на задньому плані. Критик уважав це вадою для письменства, бо "по-за його компетенцією лишала цілу смугу найактивніших може переживаннів" [2, с. 343]. На думку С. Єфремова, "оспівування міста почалось у нас під час саме найбільшої його руїни та занепаду" [2, с. 343]. Він зауважував: "Нові письменники і вхопились за нові мотиви: почалась <...> урбанізація письменства" [2, с. 343]. В. Мельник слушно зазначав, що В. Підмогильний художньо заповнює той бік національної історії, до якого неохоче зверталися, бо то були складні стосунки українського села з містом. Про трагедію загострених взаємин міста і села, крім В. Підмогильного, писали Г. Косинка, Б. Антоненко-Давидович, І. Сенченко, М. Івченко.

Роман "Місто" прийнято називати модерністським. Зокрема на модерновий характер твору вказувала С. Павличко, котра сприймала роман як твір нової естетики, як "свого роду шифр, текст, сповнений недомовлень і натяків" [3, с. 175]. Головною проблемою нерозвинення нової естетики, яка прийшла на заміну "старої літератури тихих верб", С. Павличко вбачала проблему тоталітарного терору й знищення. Своє ставлення до прози В. Підмогильного авторка підкріплювала думками І. Костецького з його книги "Український реалізм XX століття". У згадуваній праці критик підтверджував появу нової літератури на початку XX століття, а помічені нові твори називав по-різному, вживаючи терміни "новий реалізм", "романтизм", "експресіонізм" та "сюрреалізм".

А. Ткаченко зазначав, що на початку XX століття "реалістичний тип творчості існував у неореалізмі" [4, с. 431]. Тому в літературі цього періоду помітна особлива синтетичність індивідуальних стилів, у яких спостерігаються зв'язки з природознавством, історією, соціологією, психологією. Такий кут зору на синтетичний характер індивідуального стилю в рамках розвитку нового реалізму знайшов вихід у теоретичному обґрунтуванні певних течій, які, за твердженнями А. Ткаченка, є константами художньої системи класичного реалізму та "існують не канонічно, не над індивідуальними стилями, а всередині їх, зумовлюючи віднесення індивідуальних стилів до певних течій" [4, с. 430]. Автор аналізу пропонував певними течіями в новому реалізмі початку XX століття вважати соціально-побутову, просвітницьку, соціально-психологічну, філософсько-психологічну. Саме такий симбіотичний рівень індивідуальної творчості запропонував українському простору В. Підмогильний, зокрема, в урбаністичному творі "Місто" (1927).

За подіями сюжету й авторською манерою письма роман відрізняється від творів української літератури. Тут відчувається європеїзований дух творчих шукань автора, а також глибина його роздумів та витонченість вражень. З цього приводу Ю. Шевельов зауважив: "Місто" урбаністичне не лише своєю темою, не лише ствердженням міста <…> Воно урбаністичне <…> самим підходом, творчою методою автора.<…>

Саме намагання схопити й відтворити безупинний плин життя стає метою й методою" [5, с. 374]. Критик уважав, що ці риси в українській літературі вперше зустрічаються в міських новелах М. Коцюбинського, а своє коріння ведуть від школи Гі де Мопассана.

Ця тема своєрідно відображена в романі "Місто", де вперше подано урбаністичну естетику в українській літературі. Головний герой роману Степан Радченко приїжджає до міста, щоб "завоювати" і "перемогти" його; на його переконання, місту потрібна "свіжа кров села". Відірвавшись від свого села, герой сприймає місто як нове життя, нову землю "первісної радості", воно здається йому "білим від сонця й легким". При ближчому зіткненні з міськими законами відчуття його змінюються, а легкість враження перетворюється на "важке нависання" міста. Інше життя герой сприймає через власні відчуття і споглядання за міськими людьми, вулицями, будинками, установами. Мабуть, тут відбились і власні враження письменника, у біографії якого також був переїзд із маленького містечка до великого міста. З великим містом пов'язане "нове життя", а приїзд до нього на навчання названо "переходом кордону майбутнього" [6, с. 309]. Бажанням самореалізації пояснює автор готовність Степана до життєвого іспиту, а, можливо, і невдоволенням своїм становищем, хоча для сільської місцевості він обіймає значну посаду, пройшовши шлях від підпасича-приймака, потім просто хлопця, далі повстанця і секретаря сільбюро Спілки робземлісу. Але незнайоме життя лякає його, вулиці сприймаються як живі істоти: "… гамір вулиці видався йому ще дикішим, коли рушив знову. Він чув у ньому сміх і загрозу кожному, хто постане проти крамниць і вогнів. Ця вулиця завтра розтечеться по установах і трестах, заллє посади, великі й малі, і скрізь, де він ступатиме, будуть зачинені двері" [6, с. 332]. Психологія героя змінюється, він вирішує "не ненавидіти місто, а здобути його" [6, с. 333]. Перші кроки "сільський мандрівець" робить при складанні іспиту. Підготовку до цього випробування автор називає "ударом міського формалізму". Цілісна сукупність деталей опису має характер легкої іронії до правил міського життя: "Місто чудне. Зокола воно рухливе й швидке, життя в ньому, здається, б'є джерелом і блискавкою, шугає, а всередині, по хмурих кабінетах установ, воно тягнеться старим возом, обплутане тисячами правил і розпорядків" [6, с. 333].

Художня образність в урбаністичних творах В. Підмогильного набуває модерністських відтінків, крізь які все ж таки проглядає і традиційна метафорика: "... дахи будинків вітали.., як велетенські капелюхи". Але з'являються й "гострі кам'яні пальці" міста, художнє змалювання якого передане через бадьоре самопочуття героя: "Земля, здавалось, пливла йому під ногами оксамитовим килимом, і дахи будинків вітали його, як велетенські капелюхи. А в голові, в прекрасній, вільній голові низками, роями в щасливому захоплені минули всеосяжні думки <...> розчинив вікна в темну безодню міста. Воно покірно лежало внизу хвилястими брилами скель, позначене вогняними крапками, і простягало

йому з пітьми горбів гострі кам'яні пальці. Він завмер від сласного споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок" [6, с. 538]. Яскрава метафоричність неоднозначного уривка підказує розмаїтість його художньої палітри. Естетичні виміри дивують контрастністю поєднань сюрреалістичних рис з імпресіоністичними. Сюрреалістичні закладені в поєднаннях: "роями... минули... думки", "темна безодня міста", "пітьми горбів", "гострі кам'яні пальці", "велич нової стихії". Імпресіоністичне враження помітно в складних сполученнях: "земля... пливла... оксамитовим килимом", "сласне споглядання", "широкий рух зроненого униз зачудованого поцілунка".

Твір дає необмежений простір для філологічних студій, досліджень із психології особистості, проблем суспільства, духовності, ментальності тощо. Автор намагається схопити безжальну динаміку життя міста, а в нім людини. Фокалізація оповіді з одного погляду, а саме філософсько-еклезіастичного, увиразнює мізерність рухів людей, а вони живуть звичайним трибом, що містить у собі сміх, сльози, кохання, смерть. Нанизування подробиць тільки деталізує загальну картину. Слова-синоніми начебто зчеплені з попередніми, а в їхніх надрах виникають нові, що передають динаміку цього колобігу. Динаміка постає, зокрема, завдяки дієслівній контекстуальній синонімії: місто – шуміло, хвилювалось, кипіло, реготало; люди – метушились, думали, обмірковували, сміялись, плакали, сподівались, помирали. Особлива швидкоплинність часу набуває енергії в різних вимірах. Для міста – час теперішній, для людини – минулий. Філософія життя також зумовлена системою світозмін.

Урбаністична тематика посідає значне місце у творчості письменника. У фабулах майже всіх творів постають міські образи чи їх описи. З міських пейзажів починається ряд творів В. Підмогильного, як-от: "Проблема хліба", "Старець", "Собака", "Військовий літун", "Третя революція". Лише роман "Місто" закінчується розгорнутою метафорою споглядання урбаністичного пейзажу. Загалом твори В. Підмогильного містять різноманітні теми, пов'язані з топосами міського буття, його соціально-психологічними вимірами або проблемами протистояння міста і села. У специфіці авторського споглядання помітна індивідуальна своєрідність репрезентації урбаністичного світу.

Список використаної літератури

1. Ніковський А. Vita nova (уривки) / А. Ніковський // Розстріляне відродження : Антологія 1917 – 1933 : Поезія – проза – драма – есей. – К. : Смолоскип, 2004. – С. 787 – 791. **2. Єфремов С. О**. Історія українського письменства / С. О. Єфремов. – 4-е вид., фотопередрук. – Мюнхен, 1989. – Т. 2. : Від Т. Шевченка по початок 1920-их років. – 495 с**. 3. Павличко С. Д.** Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / С. Д. Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447 с. **4. Ткаченко А. О**. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей

вищих навчальних закладів / А. О. Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2003. – 448 с. **5. Шевельов Ю. В.** Вибрані праці : у 2 кн. / [упоряд. І. Дзюба] / Ю. В. Шевельов. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – Кн. ІІ. : Літературознавство. – 1151 с. **6. Підмогильний В. П.** Оповідання. Повість. Романи / В. П. Підмогильний / [вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; ред. тому В. Г. Дончик]. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с. – (Б-ка укр. рад. літ.).

Рева Л. В. "Місто" В. Підмогильного як репрезентант урбаністичного світу

У статті приділено увагу проблемі стильової своєрідності роману "Місто" українського письменника ХХ століття В. Підмогильного. Враховуючи критичні та теоретичні міркування літературознавців, робиться спроба наукового дослідження художніх випробовувань автора з позицій естетики нового реалізму. Окрема увага приділена урбаністичній тропіці, яка створює особливий світ у творі.

Ключові слова: неореалізм, новий реалізм, синтетизм, стиль.

Рева Л. В. "Город" В. Пидмогильного как репрезентант урбанистического мира

В статье уделено внимание проблеме стилевого своеобразия романа "Город" украинского писателя ХХ века В. Пидмогильного. Учитывая критические и теоретические рассуждения литературоведов, делается попытка научного исследования художественных особенностей автора с позиций эстетики нового реализма. Отдельное внимание уделено урбанистической тропике, которая создает особенный мир в произведении.

Ключевые слова: неореализм, новый реализм, синтетизм, стиль.

Reva L. V. "City" of V. Pidmogilny as the Representatoin of the Urban World

In the article attention the problem of stylish originality of novel is spared "City" of the Ukrainian writer of the 20 century V. Pidmogilny. Taking into account the critical and theoretical reasonings of literary critics, the attempt of scientific research of artistic features of author is done from positions of aesthetics of new realism. Separate attention is spared an urbanism tropic, which creates the special world in work.

Key words: neorealism, new realism, sintetizm, style.

Стаття надійшла до редакції 12.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Савенко І. Л.

УДК 821.161.2 – 83.09

Л. О. Стародубцева

У ПОШУКАХ КОМУНІКАТИВНОГО КОДУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ДІАЛОГ “ПРОЩАННЯ”

Смислова палімпсестність текстів Лесі Українки являє безмежно багатий інтерпретаційний потенціал для дослідників. Лесезнавчі студії останніх років продемонстрували зростання інтересу до проблеми міжсуб’єктного спілкування як константного складника, що насичує проблематичний шар творчого доробку письменниці. Чільне місце в сучасних працях посідає питання особливостей побудови комунікативного акту в літературному тексті.

Широке коло праць із зазначеної теми належить мовознавчій науці, натомість об'єктом літературознавчих досліджень поняття комунікації стало відносно недавно. Програмними щодо визначення комунікативних моделей є праці Р. Якобсона та Ю. Лотмана. Так, досліджуючи особливості літературного міжособистісного спілкування, Ю. Лотман зазначав, що художній текст завжди насичений кодами, котрі співрозмовникам доводиться дешифрувати. А обов’язковою умовою для вдалої комунікації є нееквівалентність тих, хто бере участь в процесі спілкування.

У наш час спостерігається інтенсифікація вивчення своєрідності функціонування комунікаційних моделей в творчому доробку Лесі Українки. Організації мовлення дійових осіб драматичних творів письменниці, специфіці вербальної та невербальної міжособистісної взаємодії приділяли увагу в своїх працях І. Баранова, С. Кочерга, Н. Малютіна, Т. Мейзерська, П. Мірошниченко, М. Моклиця, Н. Малютіна, Я. Поліщук, О. Турган та ін. Сучасні дослідження доводять популяризацію аспекту розірваності комунікативного поля, що є визначальним у драматичних текстах письменниці. Особливо ґрунтовними в зазначеному контексті є праці В. Агеєвої та Т. Гундорової. Зокрема, В. Агеєва маркує проблему неадекватності інтерпретації співрозмовниками сказаного та почутого як комунікативний розрив. Аналізуючи монологи та діалоги героїв драми “Кассандра”, дослідниця наголошує на відмінності їхнього світосприйняття. Комунікативний дискурс, яким просякнута наративна канва творів Лесі Українки, став об’єктом аналізу Т. Гундорової. У праці “ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” вона розглядає проблему “катастрофічного розриву комунікативного поля”, тобто між тим, “…що говориться, що мислиться, і що сприймається” [2, с. 242]. Перспективною вбачаємо тему кризи сакральної функції мови, яку започаткувала в дослідженнях про Лесю Українку Т. Гундорова, запропонувавши змістовні інтерпретації “Касандри” та “Камінного

господаря”.

Драматичним творам Лесі Українки характерний мовоцентризм – перевага мовлення над дією. На думку Т. Гундорової, вся творчість письменниці висвітлює “ситуацію кризи раціоналістських модусів слова” [2, с. 247], притаманну європейському модернізмові початку ХХ ст. Саме слову відведена головна роль, адже акційно на сцені переважає статика. Іманентна сфера мовлення, в якій, за влучним висловом дослідниці, “...говорити – означає уже діяти”, для Лесі Українки набуває абсолютної першовартості. Мовленнєвому акту надається магістральне значення, як такому, що часто має більшу вагу для розкриття конфлікту, ніж сама дія.

За таких умов природна потреба обміну думками між співрозмовниками в творчості письменниці перетворюється на фундаментальну онтологічну проблему, що знаходить вираження навіть у невідповідності мети висловлювання отримуваному результату. Зазначені труднощі набувають трагічного сенсу: герої, не здатні на взаєморозуміння, перебувають у константному стані внутрішнього агону, вони приречені на самотність. Нових студій у зазначеному контексті заслуговує весь інтертекст Лесі Українки, який варто розпочати з драматичного діалогу “Прощання”.

Досліджуваний текст є однією із перших драматичних спроб письменниці. Орієнтовно датований 1896 роком, цей твір був несправедливо залишений на маргінесах літературознавчих інтересів дослідників і довгий час його торкалися лише спорадично. Нині цей твір розглядають в контексті побутування діалогічної традиції в драматургії Лесі Українки, до нього передусім звертаються дослідники конфліктології, гендерної проблематики у творчості письменниці. Твір також заслуговує аналізу в контексті проблеми існування комунікаційних розривів, що і є завданням цієї статті.

Зазначимо, що історично комунікацією вважався процес примусу іншого до виконання тої чи іншої дії [4, с. 14]. Засаднича мета спілкування – вплив, під час якого слова одного співрозмовника перетворюються у дії іншого. Саме так трактують ідеальний результат процесу комунікації герої драматичного діалогу “Прощання”. Впродовж короткої розмови між Хлопцем і Дівчиною відбувається обмін думками, який, на перший погляд, не несе значного конфлікту чи дилеми. Однак, дослідивши рівні тексту більш прискіпливо, можна виокремити стрижневу проблему цілковитого непорозуміння, яка стає ключем до розуміння діалогічного етюду. Відповіді Дівчини Хлопцеві звучать нещиро, вони скоріше репрезентують бажане, а не дійсне:

Дівчина
(спокійно)
Ні, я не буду сього казати, ти ж мені се заборонив назавжди.
Хлопець
Тільки через те, що я заборонив?
Дівчина

(ховає лице у нього на грудях)

Я не буду сього казати, ніколи не буду [5, с. 113].

Тут спостерігаємо абсолютний конфлікт між внутрішніми переконаннями героїні та необхідністю відповідати очікуванням співбесідника, між бажанням говорити про свої почуття та страхом відвертої розмови, яка очевидно призвела б до розриву стосунків. Відтак головної, історичної функції комунікації досягнуто, адже відповіді Дівчини є результатом впливу співрозмовника.

Окремим частинам діалогу притаманний прийом відповіді питанням на питання, що свідчить про замкненість героїв у самих собі, їх небажання вступати в повноцінну комунікацію. На думку І. Баранової, такий стиль спілкування вказує на неможливість героями дійти порозуміння [1]. Скажімо, на запитання Хлопця: "Чого ти се сказала?" у відповідь від Дівчини звучить зворотнє запитання: "Хіба ж се неправда?" [5, с. 115]. Наступна фраза Хлопця свідчить про цілковите небажання вступати в повноцінний діалог, бути відвертим: "Так що, як правда?" [5, с. 115]. Ці репліки є зразком емотивного спілкування з боку хлопця, адже він лише поверхово, демонстративно бере участь у діалозі, внутрішньо ж цей персонаж є закритим.

Мовлення персонажів "Прощання" є лише імітацією діалогу, якому притаманні тільки формальні ознаки, що виражаються в його побудові. Натомість головна функція діалогу (відкритий обмін інформацією, думками тощо) значною мірою нівелюється. Внаслідок цього відбувається закономірна інверсія: більшої ваги набуває свідома демонстрація емоцій задля виклику бажаної реакції у співрозмовника. Ряд реплік у творі засвідчують фактичне бажання підтримувати розмову лише заради збереження контакту, що починає набувати гри, обтяжливої для самих учасників діалогу.

Наявна в діалозі апеляція до мовленнєвого жанру сповіді є вкрай важливою для висвітлення причин відчуженості між персонажами. У короткому за обсягом творі це слово вжито тричі. На прямі запитання героїні Хлопець відповідає: "Се томить. Не можна ж вічно на сповіді бути?" [5, с. 120]. Ухилення від відвертості є свідченням кризи міжсуб'єктних стосунків. Водночас репліка вказує на проблему самоідентифікації особистості, яку, вочевидь, переживає Хлопець. Необхідною екстралінгвістичною умовою для виникнення сповіді як мовленнєвого жанру вважається психологічна ситуація, яка сприяє розкриттю внутрішнього стану того, хто говорить. Переважно це межові ситуації, які вимагають усвідомлення своєї відчуженості, а базовими тематичними складниками жанру сповіді є мотиви смерті та самотності. У тексті "Прощання" спостерігаємо відсутність названих умов, головний герой не здатний до сповіді навіть наодинці із самим собою. Внутрішньо він не усвідомлює, що не готовий до вербального спілкування, оскільки закритий насамперед для акту саморефлексії, автокомунікації.

Дослідники звернули увагу, що маскулінний персонаж діалогу "Прощання" у спілкуванні проявляє ряд фемінних рис: Хлопець по-жіночому балакливий, дуже емоційний, дещо нервовий і невпевнений у собі. Він ніжно береже прикрашений квітами портрет подруги дитячих років, а серйозні проблеми в реальних стосунках легковажно ігнорує. Натомість Дівчина виступає уособленням рішучості. Мужність, з якою вона йде до розриву стосунків, суворі запитання, що не залишають Хлопцеві вибору – ознаки більш притаманні маскулінній моделі поведінки. В такий спосіб ґендерна стереотипізація в цьому творі зазнає руйнації.

На думку О. Забужко, в "Прощанні" Леся Українка "…виявила себе віртуозом любовної недомовки" [3, с. 212]. Паузація, недосказаність, умовчування певних думок дійовими особами вказують на приховані аспекти їхніх непростих взаємин. Так, на питання Хлопця "Ти **в мене** віриш?" Дівчина відповідає: "Я вірю **тобі**" [5, с. 113]. Це один з прикладів дії дискурсу мовчання, який Т. Гундорова називає найбільш чесним у драматургії Лесі Українки [2, с. 242]. Завдяки дискурсу мовчання у діалозі присутній третій, імпліцитно наявний персонаж. Йдеться про портрет подруги Хлопця, а також її лист, що багато в чому зумовлюють комунікативний розлад між парою. Обидвоє співрозмовників не спроможні позбутися відчуття присутності в кімнаті третьої людини, тому й розмова будується навколо неї. На думку С. Кочерги, у діалозі слід брати до уваги візуальне, мовчазне комунікування з портретом персонажа-фантома. Фінальний розрив вербального комунікативного акту лише посилює магнетизм візуального контакту Хлопця з портретом подруги.

Отже, діалог "Прощання" є своєрідним камертоном комунікативного коду драматургії Лесі Українки. Перша проба пера драматурга засвідчує домінанту міжособистісного непорозуміння та комунікативного розриву, що пізніше розкриється численними гранями у творчості письменниці. Важливим атрибутом і передумовою руйнування міжсуб'єктного діалогу стає внутрішня дезорієнтація героїв, уникання рефлексій, страх перед сповіддю, "чесністю з собою". Ще одним ембріональним чинником самобутнього комунікативного коду Лесі Українки слід визнати ґендерну інверсію, зміну традиційних ролей у взаємодії чоловіків та жінок. Вплив парадигми кризи комунікації на моделювання самобутньої наративної стартегії Лесі Українки-драматурга заслуговує подальшого вивчення.

Список використаної літератури

1. Баранова І. Поетика драматичного діалогу Лесі Українки (на матеріалі діалогу "Айша і Мохаммед") / І. О. Баранова // Актуальні проблеми слов'янської філології : [міжвуз. зб. наук. ст]. – 2006. – Вип. XI : лінгвістика і літературознавство. – Частина II. – С. 155 – 160.
2. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського

модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів. : Літопис, 1997. – 297 с. **3. Забужко О.** Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій [Текст] / О. Забужко. – 2-е вид., виправл. – К. : Факт, 2007. – 640 с. 4**. Почепцов Г.** Теория коммуникации / Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 2001. – 656 с. **5. Українка Леся**. Зібрання творів у 12 т / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975. – т. 3. – С. 112 – 125.

Стародубцева Л. У пошуках комунікативного коду Лесі Українки: діалог "Прощання"

В статті досліджується комунікативний розрив як лейтмотив проблематичного поля Лесі Українки. На матеріалі драматичного діалогу "Прощання" проаналізовано специфіку зображення міжособистісного конфлікту як провідного мотиву драматургії авторки.

Доведено актуальність питання внутрішнього непорозуміння та інтерсуб'єктних взаємин для інтертексту Лесі Українки.

*Ключові слова***:** комунікативний розрив, сповідь, комунікативний код, діалог "Прощання"

Стародубцева Л. В поисках коммуникативного кода Леси Украинки: диалог "Прощание"

В статье изучается коммуникативный разрыв как лейтмотив проблематического поля Леси Украинки. На материале драматического диалога "Прощание" проанализирована специфика изображения межличностного конфликта как ведущего мотива драматургии автора.

Доказана актуальность вопроса внутреннего непонимания и интерсубъектных взаимоотношений для интертекста Леси Украинки.

Ключевые слова: коммуникативный разрыв, исповедь, коммуникативный код, диалог "Прощание"

Starodubtseva L. Looking for the Communicative Code of Lesya Ukraynka: Dialogue "The Farewell"

The article deals with the communicative breakdown as leitmotif of Lesya Ukraynka's problematic field. Specifics of depiction of interpersonal conflict as main motif of the author's drama works is analysed on the material of dramatic dialogue "The Farewell".

The actuality of the question of inner incomprehension and intersubject relations for Lesya Ukraynka's intertext is proved.

*Key words***:** communicative break,down confession, communicative code, dialogue "The Farewell"

Стаття надійшла до редакції 10.01.13 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Савенко І. Л.

УДК 82.09 – 53.02.04

В. Г. Фоменко

ФІЛОСОФІЯ МІСТА В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ

Місто та урбаністична складова художнього мислення мають розглядатися як історичний, культурний та цивілізаційний фактор, що впливає на діяльність людини. Ознакою сучасного світового літературного процесу є те, що висвітлення найрізноманітніших проблем людини відбувається в основному в контексті міста, мегаполіса, яке в історичному суспільному розвитку як конкретної особи, так і людства в цілому відіграє визначальну роль.

Аналіз ряду наукових робіт (Р. Адамса, Ф. Броделя, М. Вебера, Г. Зіммеля, Е. Сайко, С. Сассен, Ф. Тенніса), дозволяє зазначити, що з часів Давньої Греції й Риму європейська художня думка знаходила й відшліфовувала притаманні їй форми, закладала підмурівок вежі, з якої загальноєвропейське місто та його околиці виступають значно виразніше. Сформований при цьому "образ міста" і реальне його наповнення в художньому творі не завжди ідентифікуються, бо наукові й літературні узагальнення самопідтверджуються не дійсністю, якою та була, а результатами руху останньої до сьогодення. Філософія міста лежить в основі праць Ф. Броделя, Ганса Георга Гадамера, Х. Ортеги-і-Гассета, Дж. Арнольда Тойнбі, О. Шпенглера та інших.

Мета нашого дослідження полягає у визначенні основи цілісного філософського підходу в дослідженні розвитку теми міста в художній прозі.

З'ява і ширення на землі міст має як конкретноісторичну, так і загальноцивілізаційну обумовленість. Те саме, є чимало підстав вважати, стосується протопервісних форм та призначень міст, яким було роковано виконувати певну з приналежних їм функцій (товарообмін, фортечний захист, адміністративний, релігійний, культурний, економічний, владний, промисловий центр тощо) з більшою чи меншою зорієнтованістю на чомусь одному. Або ситуативно найголовнішому: стати місцем знаходження найбільш значущих храмових споруд (давньоєгипетський Мемфіс), "матір'ю городів Руських" (Київ), "меккою" для мистецтв і мистецької людності (новітній Париж), промисловим чи фінансовим гігантом (Рур, Манчестер, Нью-Йорк), політичною столицею держави чи цілого конклаву держав (Вашінгтон, Лондон, Брюсель, імперська і постімперська Москва) тощо. При цьому усталений "образ міста" і реальне його наповнення могли і можуть кричуще не співпадати, що й не дивно, позаяк історія – то не лише минуле, а й своєрідний "міф" про минуле, в якому ті чи ті наукові й літературні узагальнення самопідтверджуються не дійсністю, якою та була, а результатами *руху* останньої убік сьогодні.

“Кожне важливе місто, – нотує, для прикладу, Фернан Бродель, – вимагало зони довозу, яка б відповідала його власним масштабам. Скажімо, для обслуговування Мадрида у XVIII ст. надмірно мобілізували велику частину транспортних засобів Кастилії, так надмірно, що це ледь не підірвало всієї економіки країни. В Лісабоні, якщо вірити Тирсо де Моліні (1625), усе буцімто було вкрай просто: садовину, сніг постачали з Серра д’Ештрели, продовольство довозили по лагідному морю: “Жителі, що сидять за столом, їдять і бачать, як наповнюються рибою неводи рибалок… рибою, впійманою біля самісіньких дверей їхніх осель”… Мовляв, місто, ненажерливе, ліниве, байдуже до щасливої нагоди, поїдає море. Але ця картина надто гарна. Насправді ж Ліссабон постійно напружено працював, щоб завезти збіжжя для свого щоденного харчування” [3, с. 99].

Цитація на перший погляд доволі вичерпна, якщо взяти до уваги “шлунковий” аспект життя великих людських скупчень, до яких, крім міст, належали ще й армії, котрим теж адресується закид, що змайнув у словах Тирсо де Моліно і в коментарі до них Фернана Броделя: “Мовляв, місто ненажерливе, ліниве… поїдає море”. Сам Фернан Бродель до подібної думки, правда, не пристає, але її наявність у письменника XVII ст. доволі симптоматична. Надто з огляду на сьогоднішнє наше розуміння історичного поступу, в якому знання економічних факторів воєн і промислового розвитку важить, безперечно, багато, але важить далеко не все. Безмірно важливішим стає усвідомлення стратегічних завдань усеземної цивілізації, започаткованої з’явою “такого історичного способу життєдіяльності, при якому практично застосовуються і частково дотримуються хоча б елементарні норми відновлення, збереження, збагачення дарів природи і облагороднення середовища людського існування. Перехід до такого стану в найвіддаленішій історії означав порятунок людського роду від загибелі, яка неминуче чекала б на нього за беззастережного владарювання регулятивів варварства. Завдячуючи переходові до цивілізації, тобто, власне, хоча б до елементарних надбіологічних програм діяльності, виникло певне стримування навали чисто біологічних механізмів розтратного споживання природних дарів. І виникло, якщо хочете, перемир’я, виник баланс у допіру вкрай войовничих, сехвилинно орієнтованих агресивних ставленнях людини до природи, поєднаних, до речі, з величезним страхом перед нею” [7, с. 103].

Підстав для переконаності в тому, що дефінітивне це міркування стосується виключно міста і що “регулятиви варварства” є невід’ємною складовою зосереджених найперше у місті джерел і чинників соціального й технологічного прогресу, звісно, є доста. Проте не хтось інший, а саме “міська” наука очолила і щостоліття поглиблює процес цивілізаційного самоаналізу, який, щоправда, всескеровуючим фактором подальшого планетарного розвитку досі не став. Людство все ще готується до ядерних воєн, продовжує не співіснувати, а “боротися” з

природним довкіллям, з якого щезають десятки й десятки видів комах, тварин, ліси, водойми, а те, що залишається – екологічно деградує. Однак сама людина як ставилась, так і продовжує ставитися до цього всього не те що по-різному, а з різною ступінню перейнятості як наявним станом речей, так і тенденціями його – стану – погіршання чи покращання. При цьому одним з вирішальних факторів нашого всіх перебування на певній відстані від полюсів двоєдинства "цивілізація – варварство" був, є і, слід думати, ще довго залишиться такий консервативний набуток, як традиція. Консервативний, зрозуміло, не тому, що з ним пов'язана наукова відсталість чи духовна "вчорашність", а – за складом основних його інгредієнтів, куди входять перевірені віками і неводнораз упродовж віків випробувані принципи співжиття з проблемами, що їх безнастанно висував т.зв. "соціальний прогрес". Перераховувати їх зайве: експансія економічної і політичної сили, етно-культурна уніфікація, залежність від інтересів світового ринку, міра виснаженості землі, наявність чи відсутність природніх ресурсів, екологічні й природні катастрофи, стан – чи занедбаність – освіти, наявність – чи відсутність – соціально-історичних альтернатив, міра конгруентності останніх з т.зв. "заповітами батьків" тощо. В Україні до них додавалася ще й підлеглість її територій Литві, Польщі, Росії, Австро-Угорщині, що, звичайно ж, не сприяло віднайденню найбільш оптимальних шляхів виходу з криз, народжуваних безупинною ходою історії. Остання з них – соціалістичний переворот 1917 – 20 рр., – ледве не призвела до остаточної втрати нашим народом "інстинкту державності", у межах і під "проводом" якого великі європейські нації зміцнювали підвалини своєї самобутності навіть в умовах наступу стандартів індустріального та постіндустріального буму.

Освальд Шпенглер у праці "Присмерк Європи", в розділі "Міста і народи" стверджує, що всі "великі культури – культури міські", а справжнім критерієм розвитку "всесвітньої історії", є те, що "*всесвітня історія – це історія міської людини.* Народи, держави, політика і релігія, всі мистецтва, всі науки спираються на єдиний прафеномен людського існування, на місто [11, с. 91]". Філософ пропонує власне бачення еволюції міста, яка створила культуру та літературу: "Народи ранньої культури поступово стають міськими народами, так що існують специфічно китайський, індійський, апполонічний, фаустівський образи міста… Видатний епос, оповідаючий про розквіт і оспівуючий його, належить фортеці і замку, але драма, в якій випробовує себе бадьоре життя, – це міська поезія, а великий роман, погляд звільненого духу на все людське, передбачає уже місто – світову столицю. Існують лише міська лірика (якщо виключити автентичну народну пісню) і лише міський живопис і архітектура з бурхливою та короткою історією [11, с. 95]". Середньовічне місто за своєю внутрішньою сутністю було аграрним, але саме в цей час, за твердженням О. Шпенглера, "Починається доба, коли місто розвилося настільки, що воно не має потреби самоствердж уватися по відношенню до села, по відношенню до

селянства та лицарства, і тепер вже село зі своїми пра-станами веде безнадійну оборону проти одноосібного панування міста… [11, с. 99]".

У фокус західноєвропейської літератури місто потрапляє, починаючи з XIX століття. Воно виступає у творах як тло, а подекуди, як образ літературних творів, починаючи з романів В. Гюго "Собор Паризької Богоматері", "Знедолені", романів Бальзака. "Місто в романах XIX століття – майже завжди топос, місце дії, декорація, в якій розгортається реалістично зображена людська драма, здійснюється непростий моральний вибір, – як в "Людській комедії" Бальзака, або Діккенса у "Великих очікуваннях" (1861 – 1862), "Тяжких часах" (1854), або "Повісті про два міста" (1859), де автор фіксує парадокси індустріального міста [5, с. 103]". М. Гоголь у "Петербургских записках 1836 года" писав: "Странный народ русский: была столица в Киеве – здесь слишком тепло, мало холоду; переехала русская столица в Москву – нет, и тут мало холода: подавай Бог Петербург! [6, с. 256]". Реалістична концепція творчості І. Франка, позначена елементами майбутнього модерністичного сприйняття дійсності, дозволяє визначити основу суспільного конфлікту через індивідуальне сприйняття світу й дійсності героїв, а прагнення з'ясувати тенденції розвитку тогочасного суспільства дозволили І. Франкові окреслити два аспекти: "Це боротьба кожної людської особистості, що прагне, з одного боку, до можливого розширення сфери свого буття і своєї діяльності, свого індивідуального розвитку, а з другого боку, до якомога ширшого та одностайного усуспільнення, об'єднання одиниць з метою зміцнення їх сил у боротьбі за існування [1, с. 145]". Свою модель міста І. Франко будував на зразок первісної урбанізації: стихійний розвиток робітничого класу із низьким розвитком самосвідомості, передусім за рахунок кількісного його збільшення. Робітники, вчорашні селяни, мали низький рівень освіти, обмежений світогляд, а місто сприймали як єдину можливість заробити більше, ніж у селі, грошей. Пересічність містечка, зростання його із села передається описом: "… перед ними лежав Борислав, мов на тарелі. Невисокі під гонтям доми білілися до сонця, мов сріблява луска. Понад дахами де-не-де виднілися червоні тонкі і високі комини нафтарень, мов криваві пасмуги, сягаючі до неба. Далеко на другім кінці Борислава, на горбі, стояла стара церковиця під липинами і круг неї ще тислися останки давнього села [12, с. 60]". Типологія простежується в двоплановості творів, у перенесенні економічного конфлікту в суспільстві в площину духовного та морального занепаду особистості. Прагнення накопичити багатство будь-якою ціною супроводжується духовним та моральним занепадом: Франко відбиває події 70 – 80-х років позаминулого століття, коли в Галичині спостерігались лише первісні форми розвитку капіталізму в порівнянні зі значно вищим його розвитком в інших західноєвропейських країнах, а промислові міста ще не мали історії свого становлення.

Поява в полі письменницького зору лише контурів міста і перенесення в це містечко чи місто авторського спостережного "пункту" значило куди більше, ніж перехід від зображення селян до зображення робітників, хоча вони всі належали до переважаючої маси народу, за чиї інтереси література мала боротися. І, зрозуміло, боролася, як зазначає М. Ткачук: "…В перших епізодах роману постає часово-просторовий континуум Борислава, даються його національні й соціальні характеристики.

Борислав набуває важливого смислового й конструктивного значення в семіосфері твору, стаючи героєм епосу нового часу, метафоризуючись, що відбито в назві твору – "Борислав сміється". Образ персоніфікований і символічний. Він об'єднує всі компоненти колізії, мотиви, фабульні й позафабульні структури роману, визначає його *урбаністичний* характер і колорит [11, с. 175]". Х. Ортега-і-Гассет, визначаючи особливості розвитку суспільства XIX століття, наголошує, що він був "революционным по сути. Век перелицевал общественную жизнь. Революция – не покушение на порядок, но внедрение нового порядка" [8, с. 50]. Георг Зіммель у праці "Метрополіс та ментальне життя" прагнув розкрити соціально-психологічні аспекти міського життя, бо вважав велике місто "…осередком індивідуальної та соціальної свободи, що є результатом всесвітньо-історичного процесу взаємозв'язку між розширенням території і зростанням потреби в особистій свободі", чому, на думку вченого, сприяло те, що "великі міста були постійно осередком космополітизму" [16, с. 334]. Дослідник одним із перших порушив проблему самотності людини у великому місті. На його думку, свобода, яку дає людині велике місто, є "зворотною стороною тієї ж свободи, коли ніколи не відчуваєш себе таким самотнім, як саме серед загальної тисняви великих міст" [16, с. 331].

Друга половина XX століття позначилася фактичним злиттям багатьох міст і населених пунктів у єдине міське поселення [10, с. 23]. Починається наступний етап урбанізації – "постіндустріальна урбанізація", ознаками якої стали: розвиток комунікативних засобів, найновіші технології, розвиток глобальної економіки. Американський соціолог Д. Белл у 70-х роках XX століття визначив, що "постіндустріальне суспільство стане провідною соціальною формою XXI століття" [2, с. 661]. У той же час глобальні зміни розвитку міст стають причиною багатьох проблем. Так, Д. Харві вважає місто "найвищим досягненням людства, бо воно втілює знання високого рівня на виключно складному, могутньому і величному фізичному ландшафті та об'єднує суспільні сили, здатні втілити дивовижні соціотехнічні та політичні інновації. Однак, – це також і центр злиденності та запустіння, глибокого незадоволення, гострих суспільних та політичних конфліктів. Це таємниче, незвідане місце, сповнене хвилювань та занепокоєння, свободи…" [16, с. 207].

Місто створює новий тип стосунків, структуру суспільства, в основі яких лежать різноманітні протиріччя та відмінності. Кожне місто має свої унікальні особливості – ментальність міста визначається поведінкою городян, їхнім ставленням до міста, в якому вони живуть. Значний вплив має єдність культури та простору – це архітектурні домінанти, пам'ятки історії, культури та мистецтва. Так, для слов'ян Київ – сакральний центр, який ще в давні часи "набував нового семантичного значення – центру і символу всієї Русі водночас, а київська християнська топографія із Золотими воротами і Софійським собором слугувала взірцем для розбудови старих і зведення нових міст [13, с. 30]".

Архітектурні символи міста сприймаються як маркери, що позначають конкретне місто. Семіотичний підхід до культури міста дозволяє розглядати її як текст, який є джерелом різноманітних вражень, інформації. За визначенням М. Бютора: "Функція міста як збирача текстів настільки значна, що виникає питання про його підґрунтя. Археологічні розкопки показали, що на всій земній кулі перші великі міста з'явились одночасно із винаходом писемності, до того ж неважливо якої. І відбулося це, швидше за все, не тому, що там, де накопичувався текст, збиралося багато людей, а навпаки, текст складався саме в цьому місці, бо люди облаштовувалися там, щоб йому служити" [4, с. 159].

Американська дослідниця процесів глобалізації С. Сассен поняття "глобальне місто" почала використовувати в 1984 році з метою визначення розвитку міста в контексті глобалізації. На її думку, місто – основний центр реалізації макросоціальних трансформацій, нових тенденцій, які перебудовують суспільний лад. Серед основних факторів, які безпосередньо впливають на розвиток міст, – глобалізація, нові інформаційні технології, інтенсифікація транснаціональної та транслокальної динаміки, а також зростаючий вплив окремих проявів соціокультурного багатоманіття [17, с. 323].

Сучасний літературний процес репрезентує поширення урбаністичної домінанти як універсальної теми. Поява та розвиток мегаполісів, які характеризуються невизначеністю, непевністю, пошуками, сумнівами, у літературі відтворюються як безкінечний потік людей, думок. Текст мегаполіса – розкодування інформації багатошарових часових просторів. Міський соціум, стосунки в ньому, зміни в соціальній, економічній, культурній структурах – є сутністю урбанізації, яка "… співвідноситься із формуванням та розвитком міст: щоб зрозуміти феномен урбанізації, необхідно дослідити феномен міста, закономірності його розвитку, місце та роль в житті суспільства [9, с. 14]".

Таким чином, місто стало рівноправним об'єктом і суб'єктом екзистенційного рефлексування городян. Відзначимо, що "міська" наука очолила й кожного наступного століття поглиблювала процес цивілізаційного самоаналізу. Тема значущості людини в урбанізованому

середовищі набуває актуальності також і тому, що людина стає не лише суб'єктом міста і суспільства, вона дійсно стає творцем як власної історії, так і процесів розвитку суспільства, держави, нації. Аналізуючи глибинні механізми проблеми феномена міста у філософському контекстах, відзначимо, що "місто – середовище індивідуальної та соціальної свободи", а процеси урбанізації спричиняють глобальні проблеми, які були й залишаються провідною темою творів світового літературного процессу, що стане предметом наших подальших розвідок.

Список використаної літератури

1. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе / Эрих Ауэрбах; пер. с нем. – М.: Прогресс, 1976. – 550 с. **2. Белл Д.** Грядущее постиндустриальное общество: опыт социального прогнозирования / Даниле Белл ; пер. с англ. В. Д. Иноземцева. – М.: Академия, 1999. – 783 с. **3. Бродель Ф.** Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV – XVIII ст. Ігри обміну / Бродель Фернан // Зібр. творів: у 2 т. – К., 1997. – Т. 2. – С. 2 – 173. **4. Бютор М**. Город как текст / Мишель Бютор // Роман как исследование. – М., 2000. – С. 157 – 164. **5. Венедиктова Т**. Город как дискурс / Т. Венедиктова, Т. Боровинская, Е. Кулик // Вестник Московского университета. Сер. филология. – 2004. – № 3. – С. 98 – 111. **6. Гоголь Н. В.** Петербургские записки 1836 года / Н. В. Гоголь // Собр. соч.: в 9 т. – М., 1995. – Т. 7. – 1995. – С. 256 – 258. **7. Мотрошилова Н. В.** Варварство как оборотная сторона цивилизации / Н. В. Мотрошилова // Вопросы философии. – 2006. – № 2. – С. 44 – 51. **8. Ортега-и-Гассет Хосе.** Восстание масс / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: АСТ, Ермак, 2005. – 269 с. **9. Савченкова В. М.** Концепции города и урбанизации в западной соціологи: теоретико-методологический аналіз : дис. … кандидата социол. Наук : 22.00.01 / Савченкова Виктория Михайловна. – М., 2005. – 157 с. – Библиогр. : С. 149 – 157. **10. Сучасний словник іншомовних слів** / укл.: О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – К. : Довіра, 2006. – 789 с. **11. Ткачук М. П**. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції): моногр. дослідж. / Микола Ткачук. – Тернопіль : [Б. в.], 2003. – 382 с. **12. Франко І. Я**. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 22: Повісті та оповідання (1904 – 1913). – 1979 – 519 с. **13. Целік Т.** Давньоруський Київ як чинник ідентичності східного слов'янства / Т. Целік // Образ міста в контексті історії, філософії, культури : києвознавчі читання. – К., 2005. – С. 27 – 37. **14. Шпенглер О**. Закат Европы. Гештальт и действительность: очерки мировой истории / Освальд Шпенглер. – М. : Айрис - пресс, 2004. – 624 с. **15. Simmel G.** The Metropolis and Mental Life // On individuality and social forms. The University of Chicago Press. – Chicago. Lnd., 1971. – 571 p. **16. Harvey D.** The Urbanization of Capital. – Oxford: Blackwell, 1985. – 531 p. **17. Sassen S.** New Flontiers Fasing Urban Sociology at the Millenium //

British Journal of Sociology / Jan. – Mar. 2000. Vol. 51. Issue 1. – P. 144 – 218.

Фоменко В. Г. Філософія міста в художній прозі

У статті розглядається філософська складова художнього мислення української прози в контексті європейської літератури. Відзначено, що в сучасному літературному процесі розгляд дедалі складніших проблем людського життя зміщується в площину міста, мегаполіса, де визрівають і значною мірою вирішуються найбільш значущі проблеми майбутнього.

Ключові слова: місто, урбанізація, філософія, літературний процес.

Фоменко В. Г. Философия города в художественной прозе

В статье рассматривается философская составляющая художественного мышления украинской прозы в контексте европейской литературы. Отмечено, что в современном литературном процессе рассмотрение сложных проблем человеческой жизни перемещается в плоскость города, мегаполиса, в котором созревают и в значительной степени решаются наиболее значимые проблемы будущего.

Ключевые слова: город, урбанизация, философия, литературный процесс.

Fomenko V. G. The Philosophy of the City in Prose

The article discusses the philosophical component of creative thinking of Ukrainian prose in the context of European literature. It is noted that in a modern literary process consideration of all of more complicated problems of human life is displaced in the plane of the city, metropolis, where the most significant challenges of the future mature and solved to a great extent.

Key words: city, urbanization, philosophy, literary process.

Стаття надійшла до редакції 25.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Шестопалова Т. П.

УДК 809.1

М. М. Чобанюк

ПОНЯТИЕ “ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА” В НАУКЕ О ЛИТЕРАТУРЕ

Тема данной статьи навеяна размышлениями о начавшемся на рубеже XIX – XX вв. (и продолжающемся в XXI веке) глубоком разрыве между традиционным представлением о природе и назначении искусства и его новой парадигмой, пытающейся утвердить себя в качестве магистральной тенденции художественной культуры новейшего времени. Со слов А. Михилева, эта новая парадигма, включающая в себя такие явления, как декаданс, модернизм, постмодернизм получила в практике, и особенно в теории художественной культуры прошлого столетия, настолько устойчивую прописку, что “угарный шлейф постмодернистского эксперимента по-прежнему продолжает висеть как над искусством, так и над искусствознанием и литературоведением” [1. с. 101]. В то же время, в связи с необходимостью гуманизации возникает потребность в новом духовном синтезе, котрый противостоит тенденции разъединения. Синтез дает совершенно новое образование, “новое знание”, поскольку “объединение элементов в новую систему может привести к новому качеству <…> перекомбинирование даже старых элементов, но в других связях и отношениях может приводить к появлению новых систем” [2, с. 508].

Синтез искусств берет свои истоки в глубокой древности и становится особым творческим знамением в культуре Нового времени. Практически во все эпохи активизации синтеза искусств философы отводили ему важную роль в деле совершенствование мира. Этот аспект не теряет значимости и на рубеже XX – XXI веков. Более того, эта проблема обостряется, приобретает новую напряженность.

Понятие “художественного синтеза” еще не обрело в литературоведении той общеизвестности, которая закрепилась за такими терминами, как авангард, модернизм, массовая литература, постмодернизм. А. Михелев вслед за Л. Андреевым считает, что сложившаяся ситуация ведет к парадоксальному явлению, которое заключается в том, что целый ряд крупнейших писателей современности, ничего общего с постмодернизмом не имеющих, зачисляются в ряды постмодернизма, который не только “шумно известен”, но и популярен благодаря именно романам “действительно значительных писателей” [3, с. 318]. Речь в частности, идет о таких именах, как Х. Борхес, К. Воннегут, Г. Грасс, М. Кундера, Г. Гарсия Маркес, М. Уэльбек, Дж. Фаулз, М. Варгас Льоса и другие.

Впервые о понятии концептуального художественного синтеза как о специфическом явлении современного литературного процесса заявил Л. Г. Андреев в работах “От “Заката Европы” к “концу истории” (2000) [3] и

“Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и модернизм)” (2001) [4], “чтобы провести демаркационную линию между двумя явно не стыкующимися моделями художественного творчества – между постмодернизмом, претендующим с 70-х годов XX века на абсолютное господство в литературе, и творчеством большой группы писателей ярко выраженной гуманистической ориентации, использующих в своих произведениях эксперименты и литературные техники, заимствованные у модернизма и постмодернизма” [5, с. 130].

Тезис о синтетической природе литературно-художественного произведения выдвинул во второй половине XIX в. А. А. Потебня. Его лингвофилософская концепция изложена в труде “Мысль и язик”, появившемся в печати в 1862 г. Классический вариант обоснования необходимости художественного синтеза и его практического воплощения представляет творчество Т. Манна. В докладе “Иосиф и его братья” (1947), являющем своего рода манифест литературы художественного синтеза, Т. Манн говорит о том, что он остро ощутил внутреннюю потребность “отхода от всего бюргерского, житейски-повседневного и обращения к мифическому, поскольку был предрасположен чувствовать и мыслить в общечеловеческом плане… чувствовать и мыслить как частичка человечества” [6, с. 176]. Но эта потребность, “предрасположенность” явилась “продуктом нашего времени, эпохи исторических потрясений, причудливых поворотов личной жизни и страданий, поставивших перед нами вопрос о человеке, проблему гуманизма во всей ее широте и возложивших на нашу совесть столь тяжкое бремя, какого, наверно, не знало ни одно из прежних поколений” [6, с. 176].

Именно кардинальный вопрос о человеке в условиях, угрожающих самому его бытию, и о гуманизме во всей его широте выводит Т. Манна к мысли о произведении, способном и поставить этот вопрос, и дать на него ответ. Таким, по мнению писателя, может стать только “произведение, внушенное той заинтересованностью в человеке, которая не замыкается в рамках индивидуального, а распространяется на общечеловеческое” [6, с. 177].

Все это и есть, по сути, программа создания нового синтеза, который, согласно Л. Г. Андрееву, подчинялся бы логике… гегелевской триады, то есть содержал бы в себе снятие противоречия в движении от тезиса к антитезису, в конечном слиянии “художественных энергий” [4, с. 297]. В изложенных выше суждениях Т. Манна четко обозначены основные элементы той художественной практики, в русле которой созданы наиболее значительные произведения самых известных писателей второй половины XX – начала XXI веков – Л. Арагона, Г. Белля, Г. Грасса, Г. Г. Маркеса, Х. Кортасара, А. Карпентьера, М. Кундеры, Дж. Фаулза, У. Эко, М. Уэльбека, Дж. Хеллера, К. Воннегута, М. Турнье, М. Варгаса Льосы. С точки зрения А. Михелева, все они, так или иначе, находятся в силовом поле гуманизма в широком смысле этого слова, все они неизменно ставят извечный вопрос о человеке, ищущем самого себя, вопрошающем о

своем предназначении, о своем месте в обществе и в мире. И все они в той или иной мере, несмотря порой на суровую и нелицеприятную критику современного человека и созданного им алогичного социального миропорядка, стремятся внести в этот неупорядоченный мир хоть немного порядка и веры в то, что человек, говоря словами У. Фолкнера, не только выстоит, но и восторжествует.

В этом и заключается отличие литературы художественного синтеза от литературы постмодернистской, которая представляет мир как абсурдный и непознаваемый (хаосмос) и которая одновременно отлучает искусство от гуманизма, декларируя создание безликих текстов, в которых смыслы, согласно Р. Барту, "должны маячить где-то в отдалении" [7, с. 543], заглушаемые языковым гулом, то есть пустопорожними языковыми играми (идеальными образцами такого гула, по его мнению, являются тексты Пьера Гюйота и Филиппа Соллерса).

Основными приметами произведений концептуального художественного синтеза А. Михилев считает следующие:

1. Все они так или иначе находятся в силовом поле гуманизма в широком смысле этого слова, все они неизменно в центр своих размышлений ставят извечный вопрос о человеке в потоке истории, человеке, ищущем самого себя, вопрошающем о своем предназначении, о своем месте в обществе и во Вселенной. Отсюда усиление философского начала в произведениях данного направления.

2. Устойчивая тенденция в заинтересованности человеческим уделом, не ограниченным рамками индивидуального, а сопряженным с уделом общечеловеческим, предрасположенность, говоря словами Т. Манна, "чувствовать и мыслить как частичка человечества" [6, с. 176]. Можно считать, что это художественное отражение характерных для концептуального синтеза мировоззренческих ориентаций, связанных со стремительно меняющимся масштабом геополитических и социальных изменений, формирующим новое планетарное (глобальное) сознание [8, с. 28] и миросистемный анализ [9, с. 45].

С этим связано общее для писателей данного направления стремление к "всеохватывающему роману" (Г. Г. Маркес), к "тотальному роману" (М. Уэльбек), к "громадному расширению тематических горизонтов", к роману, который размышляет "надо всем, что имеет отношение к человеку" (М. Кундера).

3. Творческая установка писателя, являющаяся его внутренней потребностью, извлечь из каждого своего замысла и создаваемого произведения "нечто нужное людям, какое-то внутреннее содержание" [8, с. 173]. Согласно М. Варгасу Льосе, "литература, лишенная нравственности бесчеловечна" (Нобелевская лекция "Похвала чтению и литературе", 2010).

4. Широкое использование всех средств современной литературы, начиная с арсенала идей и кончая самыми изощренными приемами повествования, ради достижения того "слияния художественных энергий"

[10, с. 39], того художественного синтеза, который, в отличие от плоской интертекстуальности постмодернизма, генерирует смыслопорождающую и эстетическую силу произведения.

Отвергая фрагментарность, эстетический релятивизм, вторичность, эпистемологическую неуверенность, навязываемые постмодернистской практикой в качестве константных элементов художественного творчества, концепция "художественного синтеза" ориентирует литературу и искусство на присущую им цельность, всеохватность, эстетическую безупречность и порождение новых смыслов, а теоретическое осмысление феноменов искусства – в единстве их природы, смысла и интерпретации.

Список использованной литературы

1. Михилев А. Современные тенденции художественного творчества в свете учения А. А. Потебни о поэзии и прозе как "сгущении смысла" // Александр Михилев. Избранные работы: [сборник научных трудов] / [сост. А. Д. Михилев]. – Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2012. – 412. **2. Словарь философских терминов** / науч. ред. В. Г. Кузнецова. М.: Инфра-М, 2004. 730 с. (Библиотека словарей "ИНФРА-М"). **3. Андреев Л. Г.** От "заката Европы" к "концу истории" / Л. Г. Андреев // "На границах". Зарубежная литература от Средневековья до современности: сб. работ / Отв. ред. Л. Г. Андреев. – М.: "ЭКОН", 2000. – С. 240 – 255. **4. Андреев Л. Г.** Чем же закончилась история второго тысячелетия (Художественный синтез и постмодернизм) / Л. Г. Андреев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: Учеб. пособие / [Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пасхарян и др.] ; под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высш. школа, 2001. – С. 292 – 334. **5. Михилев А.** Творчество М. Варгаса Льоса в аспекте концептуального синтеза // Александр Михилев. Избранные работы: [сборник научных трудов] / [сост. А. Д. Михилев]. – Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2012. – 412 с. **6. Манн Т.** Собр. соч. в 10 т. – Т. 9: О себе и собственном творчестве / Томас Манн [пер. с нем.]. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. – 686 с. **7. Барт Р.** Избранные работы : Семиотика: Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с. **8. Гроф С.** Революция сознания : Трансатлантический диалог / С. Гроф, Э. Ласло, П. Рассел; [пер. с англ. М. Драчинский]. – М.: ООО "Издательство "АСТ" и др., 2004. – 248 с. [8]. – [Philosophy]. **9. Валлерстайн И**. Миросистемный анализ: Введение / Иммануил Валлерстайн: [пер. с англ. Н. Тюкина]. – М.: Изд. дом "Территория будущего", 2006. – 248 с. **10. Михилев А.** Концептуальный художественный синтез Versum постмодернизм // Мова. Свідомість. Концепт: зб. наук. праць / відп. ред. О. Г. Хомчак. – Мелітопіль: ТОВ "Видавничий будинок ММД", 2012. – Вип. 2. – 316 с.

Чобанюк М. М. Поняття "художнього синтезу" в науці про літературу

У статті розглядається проблема визначення і окреслення меж явища художнього синтезу, а також розглянуто поняття художнього синтезу як нового феномена літературного процесу другої половини

ХХ – початку ХХІ століть та розкрито його філософсько-естетичні принципи.

Ключові слова: синтез, художній (концептуальний) синтез, постмодернізм, гуманізм.

Чобанюк М. М. Понятие "художественного синтеза" в науке о литературе

В статье рассматривается проблема определения и разграничения явлений художественного синтеза, а также раскрывается понятие художественного синтеза как нового феномена литературного процесса второй половины ХХ – начала ХХІ веков и даются его философско-эстетические принципы.

Ключевые слова: синтез, художественный (концептуальный) синтез, постмодернизм, гуманізм.

Chobanyuk M. M. The Concept Of "Artistic Synthesis" in the Science of Literature

The paper addresses the problem of identifying and defining the boundaries of artistic phenomena synthesis and examined the notion of artistic synthesis as a new literary phenomenon of the second half of XX – beginning of XXI centuries and reveals its philosophical and aesthetic principles.

Key words: synthesis, art (conceptual) synthesis, postmodernism, humanism.

Стаття надійшла до редакції 26.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Савенко І. Л.

УДК 821.161.2-94.09+929 Українка

Т. П. Шестопалова

ПОЛІТИЧНИЙ ФОКУС БІОГРАФІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Особистість Лесі Українки давно перестала бути об'єктом виключно літературознавчих студій. Дослідження В. Агеєвої [1], І. Денисюка [2], А. Диби [3], М. Жулинського [4], О. Забужко [5], А. Костенка [6], Л. Мірошниченко [7], С. Павличко [8], Я. Поліщука [9], Т. Скрипки [2], Л. Скупейка [10] й інші щораз засвідчують синтетично-комплексний характер її мислення, в якому художньо-мистецький вимір перебуває в складній системі зв'язків з усіма іншими проявами особистого, громадянського, інтелектуально-духовного, національного "я" поетеси. Наразі маємо на меті спробу предметного погляду на політичну діяльність Лесі Українки як спосіб увиразнення

неоромантичної домінанти мистецького світогляду. Актуальність такого проблемно-тематичного фокусу вбачаємо в тому, що й понині громадсько-політичний текст її життя перебуває якщо не в альтернативі, то принаймні в опозиції до літературно-художнього, про що свідчать як назви [12], так і сам зміст чи структура деяких публікацій [6, с. 208 – 217]; або ж оцінюється занадто безпосередньо й буквально в якості претексту певної частини поезії Лесі Українки [3]; або експлуатується сучасними політиками для показу тривалої історії своєї партії [3, с. 45-46]. Вважаємо, що результативнішим у науковому плані є бачити його в якості дієвого, хоча часто й опосередкованого та прихованого, чинника семантики, поетики, прагматики творчої діяльності, оскільки відомо, що ранній український модернізм експлікував на поверхню національної свідомості ідею національної суверенності та політичної зрілості українців як модерної нації.

Леся Українка певний час була активним учасником соціал-демократичного підпільного руху. У працях радянської доби та спеціально не націлених на цей предмет сучасних – вона фігурує як учасниця загальноросійського соціал-демократичного руху, котра добре знала й безстрашно пропагувала ідеї марксизму. Підстави для національної специфікації політичної позиції Лесі Українки закладені в її деяких листах, добре відомих дослідникам [6, с. 209]. А в роботі з потужною пропагандистською тенденцією "Сподвижники: Леся Українка у колі соціал-демократів" (2003) вже сказано: "Добре відомо, що особисто Леся Українка належала до створеної у середині 90-х років ХІХ століття групи УСД ("Українська соціал-демократія"), перекладала та поширювала соціал-демократичну літературу, брала участь у розробці доктринальних соціал-демократичних документів…" [3, с. 7]. Однак у цьому ж виданні згадка про ініціативу Лесі Українки та Івана Стешенка щодо створення самостійної української соціал-демократичної організації супроводжується питанням: "Де, у яких архівах шукати сьогодні (та й чи збереглися?!) матеріали про це?" [3, с. 12]. Для нас таке питання позбавлене політологічної й політичної мети, а становить один із каналів дослідницького проникнення в цілісний індивідуальний світ творчої особистості, який потребує комплексного, але й вельми делікатного ставлення до себе з боку літераторів. Існує маловідоме сьогодні дослідження "Українська соціял-демократія (Група УСД) і її лідер Леся Українка", автором якого є Ю. Лавріненко. Воно створює прецедент такого комплексного й перспективного бачення суспільної діяльності поетеси.

Трохи про історію появи такого роду праці в доробку автора-упорядника загальновідомої літературної антології "Розстріляне відродження", збірки літературно-критичних есе "Зруб і парости" та багатьох інших літературознавчих праць. Невідомим широкому загалові є той факт, що першим фінансованим проектом, виконаним Ю. Лавріненком в США, стала ґрунтовна анотована бібліографія

політологічних праць, виданих 1917 – 1953 р., що мала назву "Ukrainian communism and Soviet-Russian policy toward the Ukraine". Вона виконувалася на замовлення центру дослідження СРСР при Колумбійському університеті та була видана 1953 р. У ній були закладені підстави для концептуального вирізнення української модерної політики з масиву загальноросійської та великоруської. Солідна праця, що мала чотириста п'ятдесят чотири сторінки, засвідчила комплексний інтерес автора до форм і способів інтелектуально-духовної активності України в модерну добу. На її тлі студія про політичний контекст діяльності Лесі Українки виглядає ще одним виявом глибокої зацікавленості та обізнаності автора зі станом та етапами розвитку української модерної громадсько-політичної думки. Вона була опублікована 1971 р. в тоді ще еміграційному журналі "Сучасність".

У першій частині – "Парадокси антиісторії УСД і джерела до її історії" – Ю. Лавріненко вказує, що "Леся Українка була засновником, ідеологом цілої соціял-демократичної революційної організації – "Групи УСД" [13, с. 68]. Найбільш переконливою датою початку Групи УСД цей дослідник вважає початок 1896 р., оскільки вона забезпечена документальним свідченням соратниці й близької людини поетеси – її сестри Ольги Косач-Кривинюк [13, с. 81 – 82]. В українському просторі це був час "вигасання періоду "Руху вільної спілки" та перших хвиль української селянської революції, у міжнародному – загальноєвропейського поширення соціал-демократії, а також укладення російсько-французької воєнно-дипломатичної угоди, якій передувало демонстративне вшанування (зокрема, й французькими митцями) російської імператорської пари в Парижі [13, с. 85 – 86].

Увагу привертають окреслені Ю. Лавріненком групи джерел щодо вивчення історії УСД, серед яких зупинимося на двох. Перша – це видання Групою УСД оригінальних та перекладних творів відповідного спрямування ("Михайло Петрович Драгоманов (український емігрант)" невідомого автора, "Хто з чого жиє" С. Дікштейна та інші). Ці джерела є доказом існування "української соціал-демократії" протягом семи років як історичного факту в умовах найсуворіших переслідувань" [13, с. 72]. Другу групу складають переважно "статті ідейного лідера УСД – Лесі Українка" [13, с. 72]. "Голос з Росії однієї ув'язненої (маленька поема в прозі, присвячена поетам і артистам, що мали честь привітати імператорське російське подружжя в Версалі)" зазвучав на самому початку Групи УСД, 1896 р., в оригіналі французькою мовою. Ю. Лавріненко схарактеризував "Голос…" як "блискучий змістом і формою протест Лесі Українки", що "вирізнявся глибокою характеристикою російської імперії як велетенської в'язниці народів, якої історія ще не мала" [13, с. 72]. Стаття "Не так тії вороги, як добрії люди" (1897) відкрила знакову дискусію між двома історичними літераторами (Лесею Українкою та Іваном Франком), яку Ю. Лавріненко висвітлив у третій частині студії. Ще одна робота Лесі Українки "Замітки

з приводу статті "Етика і політика". Ціна поступу" схарактеризована політологом як "найсильніший документ глибини і сили Лесиної думки", який передбачив комуністичний терор, а відтак, виконав провіденційне завдання мистецтва.

"Найенергійніший", "найглибший", "єдино вповні автентичний і зрілий ідеолог УСД" [13, с. 73] – так Ю. Лавріненко характеризує роль Лесі Українки в організації, вказуючи, що це підтверджують статті А. Жука та П. Бензі, які вочевидь і тепер "є головні й доконечні для дослідників історії Групи УСД як розділу історії українського соціалізму і як важливого моменту біографії і діяльності Лесі Українки" [13, с. 81]. Дискусія Івана Франка з Лесею Українкою або "Непорозуміння між своїми" (І. Франко), висвітлене в третій частині праці, промовляє не лише в політичній, а й у літературній історії новітньої доби, оскільки стимулювало "здорове почуття творчого змагання, охоти помірятись силами та вмінням: хто більше і краще зробить" [14, с. 57].

Ю. Лавріненко чітко висвітлив складні перипетії обміну думками обох учасників дискусії. Приміром, Леся Українка вказує на принципово відмінні умови й цілі підпільної роботи в Україні, що полягають у необхідності пробудити інтелігенцію, "вернути нації її "мізок", аби не було так, що є над чим робити, та нема кому" [14, с. 64], у той час, як у Галичині на перший план вийшла робота з селянством. Ю. Лавріненко підсумовує: "У підтексті Лесиної статті просвічується думка: те, що сьогодні в Галичині будує українську націю (робота з селянством), те в підросійській Україні було б рецидивом уже історично віджилого народництва… Ця проблема така складна, що в дискусії навіть таких двох видатних талантів вона встала як зачарований безконечник: щоб здобути свободу – треба піднести селянство; щоб піднести селянство – треба здобути свободу. Дискусія закінчувалась у час, коли почали з'являтися в підросійській Україні перші симптоми української селянської революції 1902 – 1907 років. Вона надірвала той фатальний безконечник. Леся Українка своєю акцією Групи УСД хотіла, мабуть, своєчасно включитись у цей новий тоді процес" [14, с. 65]. Прописана й окреслена проблема дискусії як "архіскладна і архиделікатна", виходячи з міркувань Ю. Лавріненка, справді є такою. Її політичне значення – наголошення "фактично діючої формально неіснуючої сильної всеукраїнської "соборної" партії, частини якої в Галичині і в Україні мали власну матеріальну базу, натхненників і очільників – відійшло до історії громадських рухів. Спосіб же ведення дискусії, прагнення учасників дошукатися оптимальних шляхів для "порозуміння між своїми" може й сьогодні бути зарахованим до сонму культуртрегерських досягнень українських інтелектуалів межі ХІХ – початку ХХ століть.

Стаття "Не так тії вороги, як добрії люди", надіслана до відомого двомісячника "Житє і слово", одразу не була надрукована. Ю. Лавріненко пише, що тільки коли І. Франко отримав категоричну відмову авторки забрати свій виступ назад та написав у відповідь ще

одну статтю "Коли не по конях, так хоч по голоблях", "тоді вмістив поруч обидві статті, Лесину і свою, в березневому числі (1897) "Житя і слова" [14, с. 67]. Франкова відповідь формально не потребувала Лесиної публічної реакції. Проте, листуючись із Франком, вона зробила все, щоб усунути конфліктну ситуацію "між своїми" з модерного горизонту мислення в Україні.

Ще одна актуальна позиція Лавріненкового викладу полягала в наголошенні ролі М. Драгоманова задля об'єднання діяльності таких різних і близьких водночас дискутантів. Побіжно зауважу, що від часів ДіПі Ю. Лавріненко цікавився темою і Лесі Українки (про це свідчить листування між Ю. Лавріненком та Ю. Шерехом у цей час), і М. Драгоманова в українській дійсності XIX – початку XX століття [12], включив відповідний розділ до англомовної розвідки "Шевченко та "Кобзар" в інтелектуальній історії XIX століття". У четвертому розділі студії про політичну стежку Лесі Українки – "Розрив з Драгомановим… заради Драгоманова" – він розвинув тезу М. Зерова про творче засвоєння І. Франком та Лесею Українкою ідей М. Драгоманова. На думку Ю. Лавріненка, "Ревізуючи отак деякі соціально-економічні погляди Драгоманова, брошура УСД [Ідеться про вже згадувану брошуру "Михайло Петрович Драгоманов (Український емігрант)". – Т. Ш.] високо цінує Драгоманова, як того, хто поставив в українському русі на перше місце політичну боротьбу і хто протиставив "всеросійському" чи пак всеімперському централізмові, в тому числі й спробам централізації (фактично русифікації) революційних рухів, ідею незалежної національної організації – української політичної партії" [14, с. 71]. Хто міг так перевирішити питання "самостійної української соціял-демократичної партії, що про неї Драгоманов виразно не висловлювався" [14, с. 71] – це питання дослідник вирішує на користь Лесі Українки як наступниці М. Драгоманова по крові й духу (відтак і авторство цієї брошури приписує поетесі), котра твердо стала на позицію відстоювання права українців на власну модерну політичну свідомість.

Наскільки плідними були дії Лесі Українки щодо самоозначення Групи УСД та її утвердження на противагу РСДРП свідчать листи, наведені в монументальній праці О. Косач-Кривинюк "Леся Українка. Хронологія життя і творчості" (Нью-Йорк, 1971) й використані Ю. Лавріненком у розділі "На перегонах за історичний час і свободу (УСД контра РСДРП)" [15, с. 138 – 141]. У них виявляються наріжні позиції інтелектуалки щодо української соціал-демократичної партії. Це відстоювання Києва в ролі центру її діяльності, розвиток співпраці з подібними організаціями інших поневолених народів і принципове "незлиття" з російською централістською партією, створення розгалуженої видавничої мережі Групи УСД із залученням внутрішніх легальних і нелегальних, закордонних ЗМІ та друкарських можливостей, орієнтація на західноєвропейські першозразки соціал-демократії, фундаменталізація проблеми землі без фетишизації та демагогії.

Не позбавленою белетристичної легкості, а відтак і виражальної експресії є викладена Ю. Лавріненком історія народження РСДРП з української та єврейської ініціативи [15, с. 134 – 137]. Підсумовуючи її, дослідник пише: "Цю, з доконечности неповну, довідку з історії початків соціял-демократії в нашому "трикутнику", та історії виникнення РСДРП треба мати на увазі, щоб уявити, на якому складному і непроглядному перехресті історичних вітрів і дрібніших завихрин відбувалось змагання народів за майбутню долю їхньої свободи. Група УСД завдяки, мабуть, Лесі Українці, з'явилася на цьому перехресті політичних боїв й інтриг, що його вона іронічно назвала "торгом", майже без запізнення, у всякому разі – далеко не останньою. Числом членів, матеріально і організаційно, а також з погляду запілля може найбільш пригнобленої нації та в інших подібних відношеннях – Група УСД, може, була чи не найслабшою з усіх учасників змагання. Але щодо принципової характерности, безкомпромісної супроти будь-якого централізму, твердости і далекозорости політичної думки свого лідера Група УСД являла собою вигідний, просто різкий контраст до того всього тла "торгу": централістів, "всеімперських" хитань, хитрувань, гнилих компромісів і нетолеранції сильніших до слабших в самому таборі поневолених, що їх ми відчуваємо в поданій нами вище картині початків соціял-демократичних рухів" [15, с. 137 – 138].

Принциповість, безкомпромісність, твердість характеру, творча передбачливість – це риси, що визначають актуальний модус і політики, і поезії Лесі Українки. Сформульоване нею питання "як зробити Україну вже тепер політичною силою" проектується на всю її літературну спадщину. На це вказують і дібрані Ю. Лавріненком з її художніх та публіцистичних творів епіграфи. Приміром, розборові драматичної колізії впливу М. Драгоманова не лише на І. Франка, а й на Лесю Українку, передують слова з поеми "Роберт Брюс, король шотландський": "Коли ти боронитимеш волю й самостійність народу твого, ми повік шанувать тебе будем" [14, с. 68]. Критику Лесею Українкою погляду Драгоманова на українців як народ, позбавлений родової аристократії, Ю. Лавріненко вбачає в "спеціяльно маленькій поемці" "Граф фон Ейнзідель". А драматичний діалог "В дому роботи, в країні неволі" ("Нічого, так і треба, / Я мушу знать, що я тут раб рабів… / що тут мені товаришів нема") розкривається як метатекст вольових та інтелектуальних змагань української політичної очільниці в нерівних умовах з загальноросійською соціал-демократією: "УСД контра РСДРП" [15, с. 132].

Такий критичний підхід передбачає, що політику й творчість наснажують спільні ідейні комплекси, хоча способи їхнього прояву досить різняться. Сама Леся Українка в одній з критичних праць уживає поняття "нав'язливої ідеї" [16], під яким розуміє певну креативну конструкцію мислення митця, що відрізняє його від інших і поглиблює розуміння різних аспектів його творчості. Вона прочитується в усіх без

винятку творах митця, де постійно зазнає розвитку з огляду на те, «що занадто дорога письменнику, занадто тонко й широко сприйнята ним» [16]. Питання, яке тут тільки намітимо, заслуговує на окрему увагу дослідників: чи був соціалізм "нав'язливою ідеєю" (Леся Українка) і "наскрізною темою" (вислів М. Мамардашвілі) поетеси, як, приміром, мотивні концепти, згадані в монографіях А. Костенко й О. Забужко [5, 373] чи він більше належить до, умовно кажучи, "шухлядкових" (користуємося образом за аналогією його застосування Б. Грифцовим) елементів інтелектуально-духовного Монблану, який звемо Лесею Українкою?

Звернення до художньої спадщини та літературної критики модерної письменниці показує, що суспільна ідея необхідно присутня у творчій уяві художника. Так, у 1906 р. з'явилася студія "Утопія в белетристиці". Літературна утопія, розглянута Лесею Українкою на прикладах від давнини до сучасності, характеризується як "барвисте дерево життя", що помагає нам оцінити психологічну вартість "сірої теорії" для часів прийдешніх" [17, с. 155]. Не останнє місце в "сірій теорії" посідає соціалістичне вчення, яке, отже, становить для митця відкритий горизонт почування й творчого мислення. Виясняючи ґенезу соціалістичної утопії, Леся Українка пише: "Справді, хіба ж не вживаємо ми таких виразів, як, напр[иклад], "соціалістичний рай"? І не чудно нам, що слова й розуміння, такі далекі межи собою на просторах віків, єднаються раптом в одно речення без жадних переходів, так, наче між прадавньою легендою про рай і новітньою теорією соціалізму єсть якийсь кревний зв'язок" [17, с. 156]. Характеризуючи твори, що з'явилися з огляду на "Утопію" Т. Мора, вона тримає на увазі принципову відмінність між утопічним та раціоналістичним соціалізмом. "Хвилі критичної думки віку раціоналізму" викликали тектонічні зрушення в європейській суспільній думці про щасливе суспільство майбутнього, на котру й відгукнулася література позитивістської доби, де акумульована соціалістичною теорією прадавня ідея щасливого та справедливого громадського устрою становить актуальну тему.

З погляду Лесі Українки, література знаходить у соціалізмі як можливому прийдешньому межу засягів громадської еволюції, що поступовішому розуму відкривається повторювано-архетипними смислами, вкарбованими в літературу. Серед цих останніх – релігійна пристрасть та фанатизм, виплекані в соціалістичних утопіях ІІ половини XIX ст.; відтворена М. Метерлінком "безмежність кругозору, тверда свідомість невпинності і поступовості людського розвитку і однаковості в цьому відношенні всіх найрозмаїтих історичних епох" [17]; моральний переступ як шлях до занепаду особи й цілої громади (Т. Мор, А. Франс). Разом із тим, якщо відносини між політикою та етикою є звичним об'єктом думки, то політика й естетика, політика, втілена в художньому характері, відповідність ідейної та художньої правди становлять прорив до нового ряду об'єктів критичного розбору в модерному світі. Ціле

дослідження белетристичної утопії обертається навколо питання про естетичне втілення суспільних ідей, воно підсумоване доволі різким висновком, у якому спостережено наслідок невідповідності між ідейним та художнім боками утопій, що з'явилися в Новому часі: "Зрада художньої правди неминуче відбивається або на долі самого твору, або на чистоті його основної ідеї" [17, с. 177]. Ідея справедливого устрою суспільства втілюється різними письменниками в наївних образах механічного, нескладного життя мешканців певної території чи країни, яке не знає подальшої мети, а, отже, мимохіть спрямоване на заникання.

Сама Леся Українка уникає малювати щасливе майбутнє: увага зосереджена на боротьбі за нього. Причину відкривають слова самої поетеси: "Ми не можемо розуміти прийдешності з погляду невідомих нам прийдешніх людей, ми можемо її зрозуміти тільки з нашого теперішнього погляду, нам дорога вона тільки тими своїми елементами, до яких ми тепер пориваємось" [17, с. 175], а також такий підхід імплікований в неоромантичну концепцію творчості, де цінність особи зростає наслідком її духовної, вольової, емоційної відданості ідеї повноцінного людського поступу. Якщо роботи А. Жука, П. Бензі, а за ними – і Ю. Лавріненка вважати достовірним свідченням перебування Лесі Українки в нелегальному політичному дискурсі, то такі художні твори, як "Три хвилини", "В катакомбах", "Осіння казка", "Віла-посестра", "Одержима", "Руфін і Прісцілла" показують, що досвід політичної боротьби не завершується Групою УСД: він увіходить у творчу свідомість, де ламає уявлення про одну на всіх можливість досягнення щастя та встановлення загальної справедливості. Як писав Т. Адорно, "неминучість міфу узурпує правду. Незліченні художні твори страждають від того, що репрезентують себе як процес постійного становлення, невпинних змін та розвитку, а проте й далі лишаються позачасною послідовністю завжди-того-самого" [18, с. 177].

Леся Українка у творчості та критичній аналітиці здолала спокусу повторення міфу. (Найпростішим прикладом тут давно служить не завершена авторкою "Осіння казка", сюжетні колізії якої складають своєрідний антиміф). Правда в її розумінні є історичною, спроможність героїв позначати "історично сутнє" (Адорно) виводить подієві колізії в надісторичний вимір, що не раз позначається образом смерті, яка вготована героєві чи яку він готує собі сам. Т. Адорно писав, що модерне мистецтво принципово живиться смертю й саме це визначає його якісний поріг [18, с. 183]. У творчих та критичних ідеях Лесі Українки образ занепаду, заникання, смерті розширює знайомий фокус бачення дійсності й людини. Тут одразу приходить на гадку словесна гра "фокус (оптичний) – фокус (магічний)" у діалозі "Три хвилини", де перед загрозою бути страченим Жирондист дослуховується до слів Монтаньяра, "що кожен мозок має власний світ" [19, с. 43]. Це типова для творів поетеси ситуація, коли тверезий раціональний розум безпорадний за необхідності давати раду з безкінечністю людських

реальностей, і менш типова з огляду на ключовий розлогий монолог, у якому герой повертає собі свою: “От забавка! Якраз для жирондиста, / що поклонявсь колись одній богині, / богині Розуму. Молися ж їй, / душе моя, молися їй ретельно, / як той, хто бачить свій останній час!” [19, с. 57].

Твір дає змогу легко розмежувати, де герой чинить правильно, а де ні. Він створює певну виховну ситуацію, направлену на формування соціально й національно свідомої позиції читача, так само, як і поема “Одно слово”, написана в тому ж 1905 р., що містить у собі передбачувану розгадку й ідейний пуант теми. Відповідна “сторінка зі спогадів” Д. Дорошенка, де мемуарист згадує, що “Одно слово” Леся Українка передавала для друку в соціал-демократичному місячнику “Вільна Україна” [20, с. 38 □ 39] як твір відповідного освітньо-виховного потенціалу. Крім того, що ці твори ясно та зрозуміло висловлюють прогресивні в соціальному плані ідеї, важливою ознакою втілення художнього задуму є показ драми “непорозуміння через слово”, коли свідомо чи несамохіть герой опиняється в пастці ключової для його особи вербальної й ментальної структури. Спроба подолати цю пастку формує художньо переконливий та естетично наповнений образ цілого твору, що має неоромантичне спрямування.

Своєю чергою О. Забужко вказала на властивий творчості Лесі Українки пафос “історичного песимізму” [5, с. 218], який не залишає місця жодній обнадійливій думці про майбутнє. Саме́ поняття “історичного песимізму”, як бачимо з відповідного тому дослідниці, позначає реакцію “лицарської” – аристократичної – свідомості на “розрив” її лінії між поколіннями українців, що існували протягом останніх трьох століть. Соціал-демократична ідеологія, як її тлумачить Леся Українка, була покликана підготувати відновлення аристократичної свідомості шляхом інтелектуалізації гуманітарного, соціального, літературно-мистецького середовища. Тому “історичний песимізм” у творчості Лесі Українки корелює з “неоромантичною антроподіцеєю” [21, с. 48 – 49], котра щоразу повертає сприйняття руїни, загибелі, смерті в надісторичну площину тривання людини як єдиного шансу світу на порятунок. Герой у творах поетеси щораз самотній, щораз потерпає від глухоти оточення та агресії, але вже фактом свого існування й смерті створює певну межу, поза яку й нижче якої людство (суспільство) опуститися не може.

Таким чином, участь у громадсько-політичному житті й публіцистику Лесі Українки ([Лист до товаришів], “Безпардонний патріотизм”, “Не так тії вороги, як добрії люди”, “Державний лад” та інші) розуміємо як іманентний складник її творчої сутності. Інтелектуальна наснаженість думки митця в усіх життєвих обставинах сприймає людину як екзистенційний проект, що лежить в основі всілякої творчої діяльності.

Список використаних джерел:

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агеєва. – К.: Либідь, 2001. – 264 с. **2. Денисюк І**., **Скрипка Т.** Дворянське гніздо Косачів / Іван Денисюк, Тамара Скрипка. – Л.: Академічний експрес, 1999. – 269 с. **3. Диба А.** Сподвижники: Леся Українка у колі соціал-демократів / Алла Диба. – К. : "Основні цінності", 2003. – 173 с. **4. Жулинський М.** Іван Франко, Леся Українка і Михайло Грушевський у боротьбі за піднесення політичної і національної свідомості української людності. – Луцьк : Медіа, 1999. – 102с. **5. Забужко О**. Notre Dame D'Ukraine /Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с. **6. Костенко А**. Леся Українка / Анатоль Костенко / Упоряд. В. П. Сичевський. – К.: А. С. К., 2006. – 512 с. **7. Мірошниченко Л**. Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології / Лариса Мірошниченко. – К. : НАНУ, 2001. – 264 с. **8. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі. – К. : Либідь, 1999. – 447 с. **9. Поліщук Я.** Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 296 с. 11. **10. Скупейко Л.** Міфопоетика "Лісової пісні" Лесі Українки / Лукаш Скупейко. – К.: Фенікс, 2006. – 416 с. **11. Білоус П.** Політичний маніфест чи особистісна лірика? ("Досвітні огні" Лесі Українки) // Укр.мова і літ. в сер.шк., гімназ., ліцеях та колегіумах. – 2001. - № 2. – С. 66-73. **12. Лавріненко Ю.** Потерчата української духовности [рукопис] / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. – Series V: Writings. – Subseries 8: Lectures given in 1945 in Displaced Persons' Camps, Germany, on «Ukrains'ka inteligentsiia v borot'bi za dukhove samovyznachennia» (holograph notes, drafts, typescripts). – Box 44, folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library. **13. Лавріненко Ю.** Українська соціял-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка (І) / Юрій Лавріненко // Сучасність. – 1971. – Ч. 5. – С. 68 – 86. **14. Лавріненко Ю.** Українська соціял-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка (ІІ) / Юрій Лавріненко // Сучасність. – 1971. – Ч. 6. – С. 56 – 71. **15. Лавріненко Ю.** Українська соціял-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка (ІІІ) / Юрій Лавріненко // Сучасність. – 1971. – Ч. 7 – 8. – С. 132 – 150. **16. Українка Л.** Михаель Крамер // Леся Українка. Зібр. творів у 12 т. – Т. 8. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 132 – 154. **17. Українка Л.** Утопія в белетристиці // Леся Українка. Зібр. творів у 12 т. – Т. 8. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 155 – 200. **18. Адорно Т.** Теорія естетики / Теодор Адорно. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 518 с. 20. **19. Українка Л.** Твори в 4 т. : Т. 2 / Упоряд. Н. Вишневська. – К. : Дніпро, 1981. – 528 с. 21. **20. Дорошенко Д.** Сторінка зі спогадів / Дмитро Дорошенко // Леся Українка: доля, культура, епоха: Зб. ст. і мат. – Вип. 1. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 36 – 44. **21. Бачинин В. А.** Введение в христианскую естетику / В. А. Бачинин. – СПб.: Библия для всех, 2005. – 384 с.

Шестопалова Т. П. Політичний фокус біографії Лесі Українки

Стаття присвячена питанням участі Лесі Українки в українській модерній політиці, як це висвітлено в студії Ю. Лавріненка "Українська соціял-демократія (Група УСД) і її лідер Леся Українка". Дослідниця розглядає взаємозумовленість літературно-мистецького стилю й художніх ідей та громадсько-політичної позиції й соціал-демократичних принципів поетеси. Політичні погляди письменниці виступають дієвим, хоча й опосередкованим та прихованим чинником семантики, поетики, прагматики творчої діяльності, оскільки відомо, що ранній український модернізм ніс у собі ідею творення модерної нації.

Ключові слова: Леся Українка, "Група УСД", українська соціал-демократія, неоромантичний ідеал.

Шестопалова Т. П. Политический фокус биографии Леси Украинки

Статья посвящена вопросам участия Леси Украинки в украинской модерной политике, как это отражено в студии Ю. Лавриненко "Украинская социал-демократия (Група УСД) и ее лидер Леся Украинка". Автор статьи рассматривает взаимообусловленность литературно-художественного стиля, художественных идей и общественно-политической позиции, социал-демократических принципов поэтессы. Политические взгляды писателя выступают действенным, хотя и опосредованным фактором семантики, поэтики, прагматики творческой деятельности, поскольку ранний украинский модернизм нес в себе идею создания модерной нации.

Ключевые слова: Леся Украинка, "Группа УСД", украинская социал-демократия, неоромантический идеал.

Shestopalova T. P. Political Focus of the Biography of Lesya Ukraiynka

The article deals with the participation of Lesia Ukraiynka in the Ukrainian politics, as it reflected in the study of J. Lawrynenko "Lesya Ukraiynka and the Ukrainian Social-Democracy". The author considers the interdependence of the literary style, of artistic ideas and political positions, social democratic principles of the poetess. Political views are the writer's effective, albeit indirect factor semantics, poetics, pragmatic creativity becouse early Ukrainian modernism carried the idea of a modern nation. The article deals with the question of Lesya's Ukraiynka participation into Ukrainian modern politic in order to open some peculiarities of literary style and poetic ideas by her civil-political position and social-democracy principals.

Key words: Lesya Ukraiynka, "Group of USD", Ukrainian social-democracy, neoromantic ideal.

Стаття надійшла до редакції 3.12.12 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 82 – 22

О. В. Якименко

ПОЕТИКА КОМІЧНОГО У П'ЄСІ НАТАЛІ РОМАНОВИЧ-ТКАЧЕНКО "ТУМАНИ"

До числа талановитих жінок-письменниць межі XIX – XX ст. належить Наталя Романович-Ткаченко. На жаль, значна частина її творів і досі зберігається в архіві Національної бібліотеки України імені В. Вернадського. Серед них – і невідома широкому загалу п'єса "Тумани", на титульному аркуші якої рукою авторки виведено: "Читано 1921 р. в колі письменників та артистів. Присутні: П. Тичина, К. Квітка, О. Курило, Т. Вериківський, Д. Равинський, Гакебуш, Самійленко та інші" [1, с. 1]. У ній авторка художньо відтворила стан українського суспільства в перші пореволюційні роки за умов запровадження комуністичного режиму. Тож мета цього дослідження – визначити поетикальні особливості п'єси. Для досягнення її необхідно розв'язати такі завдання, як визначити жанрову природу твору, окреслити його проблематику, дослідити прийоми характеротворення. Таким чином, об'єкт аналізу – п'єса Наталі Романович-Ткаченко "Тумани", а його предметом є поетика комічного у творі.

Дія розгортається в анонімному місті, за яким вгадується Київ. Головний герой Сава Крилатий намагається організувати життя мешканців будинку на засадах нової ідеології. В реалізації своєї мети він спирається на своїх прихильників.

Загалом у п'єсі діють біля тридцяти осіб, які умовно поділяються на два табори – противників і прибічників Савиних реформ. Вони представляють усі соціальні верстви українського суспільства початку 20-х рр. До першого табору належать міщани, які до революції домоглися певних статків і намагаються зберегти їх, а також відповідальні робітники й військові, які збагатилися за рахунок держави. Це Кирило Іваненко (швець) і його дружина Катерина, Товаришка Шкураченко (відповідальна робітниця в Опродкомгубі), Товаришка Гаманець (відповідальна робітниця в Управління залізниць), Товста Комісарша Розочка, Воєнком і його Ад'ютант, Аксельман (адвокат, єврей), Глузуненко (колишній сажотрус, на початку дії голова Домкомбіду), Корнійчук (завідуючий залізничною їдальнею) та ін. Другий табір представляють так звані "незаможники": Товаришка Оксана (вчителька), Грицько Куделя (конюх Воєнкома), Парамон Кравчук (шевський підмайстер) і його дружина Ольга, Митрохван (двірник). Родина Сави займає ніби проміжну позицію, не втручаючись у сварки щодо реквізицій.

У п'єсі Наталі Романович-Ткаченко бачимо поєднання двох полярних світовідчувань автора – трагічного і комічного, – що дає підстави класифікувати твір як трагікомедію. Слушно зауважує Т. Свербілова, що цей жанр – "складне утворення із властивою йому оригінальною структурою. Амбівалентна природа трагікомедії викликана тим, що події й характери, які глядач сприймає як трагічні, раптом обертаються комічною стороною й навпаки. Ця постійна зміна сприйняття й орієнтації викладу змушує глядача бути постійно в напрузі стосовно того, що відбувається, не дозволяє йому "заспокоїтися".

Трагікомедія, зводячи до ігрової ситуації "фатальні загадки буття", і, навпаки, у комічній дії знаходячи біль про недосконалість людства і про фатальну неповноту його знання про світ, – ефективніше, ніж інший жанр, знижує гостроту переживання смерті в універсальній ситуації гри і дозволяє людству підійти до відчуття абсурдності буття, а, тим самим, відвести страх смерті" [2, с. 61].

Свої враження від подій перших років більшовицької окупації Наталя Романович-Ткаченко передає крізь призму комедійно-гротескних сцен. У плані індивідуалізації дійових осіб авторці вдалося змалювати цілий ряд яскравих типів обивателів: міщан, пролетарів, військових, відповідальних партійних робітників – які підносяться до соціальної символіки доби.

В особах Глузуненка, шевця Кирила та його дружини втілено образи пристосуванців до нового режиму, які не цураються жодних засобів до збагачення, включаючи доноси на сусідів, з метою привласнення їх помешкань та майна. Це типові крутії, які звикли вирішувати справи за допомогою хабарів:

ГЛУЗУНЕНКО. […] ну да попробуем подмазать… авось…

КИРИЛО. Да с подмазкой, брат, оно верней. И на старом возе ехали, подмазывали, и на новом едем, подмазывать приходится еще погуще [1, с. 4].

У п'єсі авторка виявляє суперечності суспільної психології. Катерина вигукує: "тепер наше право" і грабує помешкання розстріляного генерала; сама ж щосили боронить своє власне майно, не бажаючи віддати "надлишки" біднішій родині, вже кричучи: "пойди заработай". Інші так звані "пролетарі", не маючи своїх скринь, не проти зазирнути в чужі. Із контексту стає зрозумілим, що письменниця не вірить у соціалістичну рівність, яку намагаються завести через реквізиції й продподаток.

Одною із перших письменниця подала образи відповідальних партійних робітників як хабарників і спекулянтів. Вона кількома характерними рисами влучно окреслює яскраві типи мешканців будинку, заздрісних і корисливих. При творенні їх використовується прийом взаємохарактеристики, коли персонажі дають оцінки іншим дійовим особам:

ГЛУЗУНЕНКО. Шкураченко, одна одповідальна робітниця із Опродкомгуба…

ПАРАМОН. Так і видно, що з Опродкомгуба: кажної суботи кульочки та мішочки до дому повні носить.

ГЛУЗУНЕНКО. А друга Гаманець, теж одповідальна робітниця в управлінні залізниць…

КАТЕРИНА. Дрова ей кажный день воз за возом…

ОЛЬГА. Недавно повний віз кулів од станції привезла… Соли з Одеси навезла [1, с. 10].

Персонажі захоплено й заздрісно переповідають одне одному про можливості збагачення за нової влади. Ремарки, репліки вбік служать для глибшого розкриття характерів. Обірвані речення, недомовленості примушують читача замислитись над змістом повідомлення. Показовою є сцена обговорення можливостей партійних робітників, наповнена глибоким сатиричним змістом:

МИТРОХВАН. Зовсім даже і не жінка, а товаришка [*Тут і далі підкреслення моє. – Авт.*]. Товаришка Гаманець. Оце справжній, дійствительний гаманець.

КОРНІЙЧУК. З Одеси должно сіль?

МИТРОХВАН. Ну да, з Одеси!..

КОРНІЙЧУК. (Захоплено) Так таки цільний воз притарабанила?

МИТРОХВАН. Везла в отдельному вагоні… вона ж ответственный робітник в службі связі на залізниці […].

КОРНІЙЧУК. (значно) А-а-а-а-а… Ну коли так, воно… Конешно…

САВА. (втручається в розмову) Значить, хто на залізниці служить, тому лафа… свої вагони… немов у генералів за старого режиму… Сіми вагонами возить і все, що треба. Так? (встає з місця й схвильовано ходить). А республіка транспорту не має…

КОРНІЙЧУК. Не те, щоб дуже лафа, а так “курочка по зернятку”. Ось я, сказати, завідую залізничною їдальнею. Ось раз на місяць маю безплатний проїзд в Одесу там, чи куди. І що мені треба погрузить… А то ще командировка для закупок. Тоже – прямий расчот.

КАТЕРИНА. (виразно, з притиском) И очень хороший расчет… Очень хороший расчет [1, с. 14].

Для послаблення драматизму ситуацій авторка створює комічні сцени, зокрема вводячи в дію епізодичних персонажів. Серед них – Комісарша, змальована автором найбільш сатирично. Це карикатурний образ, із промовистим прізвиськом Товста Комісарша, з яким важко пов’язати її справжнє ніжне ім’я Розочка. Читач знайомиться з героїнею задовго до її появи на сцені завдяки характеристикам інших персонажів:

КАТЕРИНА. […] А скажите, Грицько, где вы себе такую комиссаршу завидную достали, такую толстую да краснощекую? Мы думали, уж не из Крыма ли такую на заказ выписал ваш комисар? И как только её земля носит! Пол еще у вас не завалился?

ОЛЕСЯ. (сміється)

КАТЕРИНА. Яким, вы её видели? Да, вы ведь не нашого двора! Вот Ольга видела.

ОЛЬГА. Така смаглява та румяна, дебела…

КАТЕРИНА. А руки, как колоды… А плечи голые как выставит, ну срам…

ГРИЦЬКО. (Сміється) Так, комісарша… загониста, як піч…

МИТРОХВАН. У два обхвата, як говориться.

ПАРАМОН. І чим її, прости Господи, той комісар годує. На неї, на таку, треба дві пайки!

ГРИЦЬКО. Дак їх там двоє (сміється): в одній комнаті вона і воєнком, а в другій його ад'ютант. Дак їх там коло неї двоє кажу, то може й два пайки (сміх).

МИТРОХВАН. Ну, хіба що так! А то як на одного така цяця, – не попусти Господи! [1, с. 9 – 10].

При змалюванні реформ Сави Крилатого водночас підкреслюється їх і вагомість, і утопічність. Остання досягається через пародійні епізоди. Трагічна постать Сави послаблюється комічними колізіями, які він сам створює. Особливим гумором пройняті сцени кокетування Товстої Комісарші з ним. Причому в цих діалогах комічним є також образ самого Сави, настільки заглибленого у свої соціалістично-романтичні мрії, що він навіть не помічає провокуючої поведінки Розочки:

КОМІСАРША. […]Товарищь Председатель, когда же вы к нам снова с очередной реквизицией? А может можна бы и без реквизиции (кокетує) Я ждала… Наум и Соломон пугают меня, что вы у нас все, что имеем, реквизируете в пользу возлюбленных ваших детей… что даже наконец меня саму, как безработную, мобилизируете за няньку к ним… (сміється, грає очима) Я жду! […]

ТОВ. КОМІСАРША. Боже, как музыкален ваш украинский язык. Как песня! Как бы я хотела научиться… я немножко знаю, в театре слышала, я понимаю: "Кохаю, коханий", я понимаю, что это значит (грає очима) Какая красота!

САВА. А до вас я ще прийду по кімнату, у вас є зайва…

КОМІСАРША. Вот "зайва" этого не понимаю… а "кохаю", "коханий" так понимаю [1, с. 56].

КОМІСАРША. (кокетує) И я буду иметь удовольствие вас видеть… Вы знаете лучше пораньше заходите.

САВА. Приду к вам завтра насчет реквизиции лишней комнаты.

ВОЕНКОМ. (що був покинув газету до адютанта, який закінчує протокол) Неугодно ли, свидание назначает и на глазах у нас…

АДЮТАНТ. (сміючись) Да, это возмутительно! [1, с. 60].

Досліджуючи жанрово-стильову парадигму української драматургії першої третини XX ст., Тетяна Свербілова зауважила: "Для театрального стилю 20-х рр. характерна не тільки чіткість у змалюванні соціальних конфліктів, але й органічне поєднання трагедії й іронії" [3, с. 300]. У п'єсі

таке поєднання властиве образу Аксельмана, який уособлює пристосовництво євреїв до радянських реалій. Це колишній юрист, який не вірить у дотримання законів про захист прав громадян і, відповідно до норм права, намагається врятувати від реквізицій своє майно. Аксельман має охоронні листи майже на всі випадки життя. Його репліки стосовно більшовицької влади влучні та іронічні:

АКСЕЛЬМАН. […] Но позвольте скептику, умудренному советским опытом (я уже одиннадцать раз реквизирован) [У чорновому варіанті – "трижды ограблен" – Авт.] сказать: всегда надо ждать худшего: хорошо, если гроза промчится, а если нет? Будем на стороже… не будем ждать, пока гром грянет, перекрестимся за секунду раньше. […] Вот (витяга з портфелю купу паперів) копии удостоверений охранительных почти всех жильцов […] [1, с. 32 – 33].

Комічність образу ще більше посилюється, коли стає зрозумілим, що ці посвідчення ще жодного разу не допомогли:

РАХИЛЬ. (вбігає) Папочка, там военные осматривают квартиру! Наверно, реквизиция, считают стулья… Где же твои охранные листы, давай скорее…

АКСЕЛЬМАН (перелякано) Осматривают квартиру? Считают стулья?.. На грамоту охранную скорее… Там покажи им место где сказано, что я правозаступник и реквизиции не подлежу. Нет, лучше я и сам пойду (до всіх) тринадцатая реквизиция: две комнаты, четверо кресел, комод, зеркала, два сундука с прелестными вещами, ботинки, письменный стол, диван, пианино… И вот снова (хутко виходить з веранди за Рахиллю, зникає за рогом) [1, с. 60].

На прикладі цього персонажа Наталя Романович-Ткаченко показує абсурдність юридичного захисту населення в умовах більшовицького режиму. Трагікомічне в постаті Аксельмана, цього противника радянської влади, поступово переходить у трагічне, особливо увиразнюючись у фіналі з арештом усіх мешканців будинку. Як іронічно підсумував Митрохван, "Папашу вашого реквизировали, пятнадцата реквизиция" [1, с. 81].

Г. Гайне вважав: "Життя по суті є настільки жахливо серйозним, що було б нестерпним без цього змішування патетичного й комічного" [цит. за: 4, с. 182]. У п'єсі "Тумани" трагедійні сцени переходять у комічні. Похмура, напружена атмосфера розмови Якима, Сані та Олесі про репресії проти інтелігенції різко змінюється з виходом Митрохвана. Цей двірник одержимий соціалістичними реформами, які запроваджує Сава. Його появою авторка уриває діалог про непросте політичне становище України й внутрішню національну боротьбу. Недолугий Митрохван виконує в п'єсі роль блазня, виголошує саркастичний монолог про курку-контрреволюціонерку, яка порушує конституцію і підриває державний устрій комуни, який завів Сава. Двірник будує комунізм і вже підсвідомо відчуває потребу знищення його ворогів. Таким чином, авторка накладає одну ситуацію на іншу: передає політичну атмосферу в Україні і показує її вплив на життя мешканців одного будинку. На поєднанні різких контрастів трагічного з комічним створюється гротескна сцена. З одного боку, це

шукання внутрішнього ворога по всій країні, з іншого – фізичне знищення противників однієї комуни. Іронічно, з подвійним, прихованим значенням звучить порада Якима впіймати "контрреволюціонерку чубату" [1, с. 72] та вкинути в суп. Курка – алегоричний образ, що асоціюється з противниками радянської влади.

Як слушно зауважив Є. Васильєв, "Одним із основних засобів сучасної трагікомедії є трагікомічний гротеск, що водночас підкреслює сенс страшного явища й оголює комічно абсурдну рису. Персонажі трагікомедії мають такі контрастні якості, що одночасно виявляють у них і свої смішні риси, і безвихідну приреченість" [5, с. 311]. Саме гротеск і іронія виступають у п'єсі "Тумани" провідними засобами трагікомічного. Авторка змоделювала художні версії національних характерів, причому кожний образ використовується нею для сатири на певне радянське явище.

Таким чином, п'єса "Тумани" за своїм жанровим визначенням є трагікомедією. Зображуючи життя українського пореволюційного суспільства, письменниця широко використовує засоби сатири, іронії, сарказму, гротеску. Авторка замислилася над тогочасними проблемами, породженими нав'язуванням нової ідеології. В її світогляді поєднались похмурий погляд на буття і сміх над ним.

Список використаної літератури

1. Романович-Ткаченко Н. Д. Тумани Інститут рукопису НБУ Ф.І, од. зб. 3555, 80 с. **2. Свербілова Т. Г.** Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) : монографія / Тетяна Свербілова; [наук. ред.: Наливайко Д. С., Гундорова Т. І., Мережинська А. Ю. та ін.] ; НАНУ ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Черкаси : МАКЛАУТ, 2011. – 566 с. **3. Свербілова Т. Г.** Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини 20 століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Черкаси : [Б. в.], 2009. – 598 **4. Кипнис В.** Трагикомедия // Литературная учеба. 1988. № 4. **5. Галич О.А.** Теорія літератури : Підручник для студ. філологічних спец. вищ. навч. закл. / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв; За ред.О. Галича. – 2-е вид., стереот. – Київ : Либідь, 2005. – 488с.

Якименко О. В. Поетика комічного у п'єсі Наталі Романович-Ткаченко "Тумани"

У статті досліджується поетика комічного у творчості Наталі Романович-Ткаченко на матеріалі п'єси "Тумани". Установлено, що авторка використовує такі засоби комічного, як сатира, іронія, сарказм, гротеск. Визначено проблематику твору, досліджено способи характеротворення.

Ключові слова: трагікомедія, комічне, сатира, іронія, сарказм, гротеск.

Якименко О. В. Поэтика комического в пьесе Наталии Романович-Ткаченко "Туманы"

В статье исследуется поэтика комического в творчестве Наталии Романович-Ткаченко на материале пьесы "Туманы". Установлено, что автор прибегает к таким приёмам комического, как сатира, ирония, сарказм, гротеск. Определена проблематика произведения, исследованы способы изображения характеров.

Ключевые слова: трагикомедия, комическое, сатира, ирония, сарказм, гротеск.

Yakymenko O. V. Poetics of the "Comic" in Natalia Romanovych-Tkachenko's Play "The Fogs"

In the article the poetics of the "comic" in Natalia Romanovych-Tkachenko's works is examined on the basis of the analysis of her play "The fogs". It is determined, that the authoress uses such comic means as satire, irony, sarcasm and grotesque. The range of problems of the work is determined, the ways of the character creation are analyzed.

Key words: tragicomedy, "comic", satire, irony, sarcasm, grotesque.

Стаття надійшла до редакції 9.01.13 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф. Шестопалова Т. П.

УДК 82.09 – 028.78 – 048.35

Ю. В. Ященко

ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСТВО ЯК КАТЕГОРІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО РОЗВИТКУ

Проблема взаємодії традиції й новаторства в літературі становить один із перманентних об'єктів наукового осмислення. Це пояснюється тим, що перед людством постійно постає проблема масштабніша – традиційність, звичка, автоматизм у полі психіки, побуту, смаку та поведінки людини. Свого часу, відкриваючи симпозіум на тему "Традиція і новаторство", Г. Костюк наголошував на великій силі та одночасно великій "слабості" традиції. Сила її у закоріненості людини в глибини віків, у почутті вічності й постійності буття. Традиція, на думку дослідника, виступає "відпорною, охоронною силою проти руйнуючих, розкладових зовнішніх сил" [1, с. 470], яка зберігає цілісність та самобутність індивіда, громади, нації. Разом з тим, традиція позначена схильністю до автоматизації свідомості, що, в свою чергу, перешкоджає розвиткові людської спільноти. Та сенс життя людини полягає у вічному русі вперед, в постійному оновленні, освіженні старих форм, звичок,

смаків і розумінь – підкреслював Г. Костюк. Отже, зіткнення традиції та новацій – природне та логічне явище культурно-мистецької дійсності.

Що таке традиція, де її витоки, які причини трансформації, наслідки зникання – питання, добре розроблені, але неоднозначно вирішені в науково-критичних працях. Українська література, історія якої позначена розривами, що ставили під загрозу її тяглість, потребує особливої уваги до діалектики традиційного й новаторського в ній.

Метою цієї статті є спроба проаналізувати та систематизувати погляди дослідників модерного дискурсу літератури на проблему традиції й новаторства в ХХ столітті.

Загальноприйнятим є характеризувати злам ХІХ – ХХ століть, звідки бере свій початок епоха модернізму, як "перехідний" період існування людства, коли орієнтири позитивізму зазнали краху й виникла потреба якісного переосмислення набутого духовного досвіду, переоцінки набутків мистецтва, властивостей та спроможностей літератури. Зумовлені цим процеси відбилися в літературі ХХ століття, яке увійшло в історію людства як період тотального перегляду тисячолітніх основ людського буття та кардинальних змін у свідомості і світобаченні людини. Це було століття "прецизної математики і логіки електронів" (У. Самчук), яке вимагало "антитези хаосу – суворої послідовности порядку і логіки, а тим самим вимагало синтези, поєднання попередніх творчих завдань і стилів" [2, с. 487]. Це був час, який хотів та мусив вміщати в собі "цілі сузір'я стилів попереднього на базі рівноправности круглого стола". Більш того, авторові бачилося, що чим більший контраст буде між цими стилями, тим їх сила синтези буде тривалішою.

У літературознавчих колах цей період ідентифікують як період "літературної революції" (за В. Емріхом), котра стала основою всього того, що відбувалося в мистецтві протягом століття. В. Вулф навіть називала точну дату: "В грудні 1910 року чи близько цього людський характер змінився. Все минуле зламане й зруйноване, раптово, безжалісно, радикально" [Цит. за: 3, с. 211]. Міжвоєнний період характеризується не менш складними перетвореннями в розвитку культури та ідеологічним протистоянням різних соціальних та естетичних систем. Ж.-П. Сартр писав: "Після 1918 року… почали витрачати літературні традиції, витрачати слова, кидати їх одне на одне, щоб від удару стався вибух[1]" [4].

Д. Затонський порівнював цю "літературну революцію" (В. Емріх) з жахливими катаклізмами, всесвітніми катастрофами, котрі час від часу нищили земне життя, тим самим спонукаючи природу до нового творення. Це був початок "нового літочислення в мистецтві" [3]. "Революціонерам" здавалося, що вони опинилися сам-на-сам із

[1] *Переклад з російської наш – Ю. Я.*

абсолютно новим, незнаним світом, зовсім несхожим на попередню історію людства. Така ситуація вимагала рішучих дій. Більшість вважала, що художньо відтворити "новий" світ можна було, тільки "… безжалісно відкинувши все створене раніше… навіть розтоптавши його і з нього насміявшись" [3, с. 214]. Більш того, "революціонери" вважали, що "вони все зруйнували, створили естетичну tabula rasa і споруджують у цій пустелі свій храм досі небаченого мистецтва" [3, с. 218].

Отже, модернізм, як "досі небачене мистецтво", виникає на ґрунті переосмислення, переоцінки чи заперечення попереднього досвіду, на ґрунті конфлікту з ним.

Для реалізації колосальних засягів модернізму традиційних засобів, набутого художнього досвіду виявлялось недостатньо. У 50-х рр. Ю. Шерех актуалізував тезу: жодних слів, фарб чи інших мистецьких матеріалів ніколи не буде досить, щоб ними відбити всю повноту та глибину життя. Але, в той же час, "в кожному мистецтві є туга за тим, щоб цю повноту життя відбити. І саме з цієї туги виникає конечність шукати нових засобів, тих, що їх не було" [5, с. 482]. Та насправді ситуація з відмовою від традиції, відстороненістю від неї на практиці виявлялася складнішою та багатограннішою, аніж це виглядало в деклараціях щодо естетичних намірів модерністів. Адже паралельно з пошуками нових засобів постала необхідність переосмислити, реорганізувати й систематизувати досвід попередніх епох. Таким чином, виникла ситуація "балансування" між традиціоналістськими засадами та модерністським пошуком, яка й породжувала "протиприродний модерністський симбіоз руйнування й непорушності, новацій і архаїки" [3, с. 222].

Очевидно, розглядати ці категорії відірвано одна від одної недоречно. Так, у сучасному літературознавчому словнику-довіднику вони тлумачаться в єдності, як "взаємопов'язані поняття, які характеризують вузлові моменти літературної спадкоємності, історико-літературного процесу" [6, с. 676 – 677]. Автори подають наступне тлумачення: "Традиція (лат. *traditio* – передача) в будь-якій сфері людської діяльності – те, що у формі усталених звичаїв, норм, порядків передається з покоління в покоління" [6, с. 676 – 677]. До традиційних категорій у літературі можуть належати: теми, мотиви, ідеї, образи, способи творення художнього світу, зображально-виражальні засоби, жанрові структури. Новаторство (лат. *novator* – оновлювач, ініціатор нового, зачинатель) ж кваліфікується дослідниками як "нововведення, характеристика тих граней творчої діяльності людини, якими ця діяльність відрізняється від традиційних форм" [6, с. 676 – 677]. Як зазначив свого часу Ю. Шерех: "… коли щось стає нам занадто звичним, ми хочемо ускладнення, і новаторство з'являється насамперед як законне, нормальне ускладнення" [5, с. 482].

Існування традиції можливе у кількох взаємопов'язаних аспектах: наслідування, продовження, розвиток і трансформація, а також

її руйнування чи заперечення, що є, по суті, також її своєрідним продовженням. Або ж, як писав В. Барка: "… модерні метафори з традиціоналістичними: це – на тій сторінці книги, де щодня *по-новому* сходить *споконвічне* сонце" (курсив наш – Ю. Я.) [7, с. 509].

Важливим є розуміння площин літературної традиції. Традиція існує в історико-хронологічному вимірі, тобто як історичний розвиток літератури, пов'язаний із розвитком суспільства та держави, у межах яких вона існує, а також у площині зображально-виражальних засобів, за допомогою яких література відтворює навколишню дійсність. У випадку новаторства варто говорити про переосмислення, переоцінку та, подекуди, заперечення цих усталених форм реалізації творчої думки та ідеї.

Обираючи вторований шлях та "шаблонно" наслідуючи, митець не може розраховувати на відкриття нових мистецьких глибин. Той, хто претендує на їх підкорення, "змушений розбивати старі моделі" [3, с. 223]. Але цей "претендент" мусить бути й як ніхто інший обізнаним у традиціях попередніх епох. Без традиції новаторство неможливе, так само, як традиція неможлива без модернізації, в іншому випадку вона приречена бути втраченою та забутою**.** Саме тому діалог "традиція – новаторство" мислиться як нерозривна категорія.

Н. Саррот, говорячи про класичну спадщину та новаторські кроки у літературі визнавала, що для письменника поєднання традицій на новаторства спричиняло "складну позицію, болюче, подвійне напруження". Митець мусить одночасно пройматися попередніми твореннями, "надихатися ними і їх відкидати; їх знати і забувати їх..." [3, с. 212].

Проблема традицій та новаторства, можливості їх співіснування та співпраці продовжує цікавити літературознавців та критиків наступних десятиліть ХХ століття. Так, під час міжнародного симпозіуму у Ленінграді у лютому 1963 року, присвяченому комплексному аналізу художньої творчості, Н. Саррот проголосила: "Література, як усяке мистецтво, – це безперервна зміна, ... завжди існує рух від відомого до невідомого, невідоме долучається до відомого, потрохи стаючи банальною реальністю. Форми, в яких це невідоме виражене, мають наслідувачів і тому стають формами звичайними, формами академічними, і, природно, з'являються письменники, які прагнуть наявними в них силами вирватися з цих форм, інакше кажучи, існує безнастанний рух протидії традиції, можна навіть сказати, що існує "традиційна" боротьба проти "традицій" [цит. за 3, с. 210].

У симпозіумі взяли участь літературознавці, культурологи, філософи, соціологи, лінгвісти, історики, а також фізіологи, кібернетики, математики та інші науковці. Отже, діалог "традиція/новаторство" виникає не лише в літературному вимірі, а й у інших галузях мистецтва та науки.

В українському ж літературному дискурсі постає потреба глибшого дослідження цього питання з огляду на феномен несуцільності, перервності, “discontinuity” (за Г. Грабовичем) розвитку українського літературного процесу та явища двоматериковості української модерної літератури. Саме етап новітньої української літератури більше, ніж в інших літературах, характеризується перервністю традицій, тем, функцій і ролей читача тощо. Цей перелом не скільки між літературою ХІХ і ХХ ст., як між літературою, умовно кажучи, народницькою та модерною і потребує масштабнішого осмислення й дослідження.

Більш того, ХХ століття в українській культурі минуло під знаком постійного оновлення, безперервної деканонізації, конфліктного діалогу у межах культури. А тому український модернізм являв собою “систему спроб або хвиль” [8, с. 19 – 20], як то злам віків, перше десятиліття ХХ століття, “Молода Муза” та “Українська хата”, авангард, неокласицизм, модернізм інтелектуальних романістів 20-х років, еміграційні експерименти 40-х, творчість Нью-Йоркської групи кінця 50-х і 60-х років.

Кожна з цих вузлових “хвиль” у становленні українського модернізму позначена полемікою, роздумами митців про їх специфічність та унікальність, зокрема й різними позиціями щодо діалогу “традиція – новаторство”.

У колах української еміграційної літературної спільноти важливим етапом дискурсу “традиція / новаторство” став 1964 рік. Пов’язаний він з діяльністю Об’єднання Українських Письменників в еміграції “Слово”. Члени об’єднання вдало реалізували на той час першопочаткові пункти свого “пляну”: було створено Комісію для видання літературного збірника “Слово” та її Редакційну Колегію у складі Г. Костюк (головний редактор), Г. Журба, І. Коровицький, Б. Кравців, В. Лесич і М. Шлемкевич. 1964 рік відзначився виходом другого збірника “Слово” і в тому ж році другим з’їздом українських письменників у Нью-Йорку, що відбувся 26-го – 27-го грудня.

На порядку денному з’їзду стояли творчо-ідейні проблеми та становище літератури у світі та в українському світі зокрема. Був проведений симпозіум на тему “Традиція і новаторство”, в якому взяли участь Г. Костюк, як модератор, Ю. Шевельов, У. Самчук, Ю. Лавріненко і В. Барка. Доповіді учасників симпозіуму з різних боків окреслювали масштабність, “вічність та універсальність” [1, с. 470] проблеми “традиції – новаторство” та розглядали її вияв на ґрунті української літератури.

У своєму виступі Ю. Шерех, зіставляючи поезію учасника Нью-йоркської групи Ю. Тарнавського, одного з провідних авангардистів в українській літературі, з поезією романтика першої половини ХІХ століття Л. Боровиковського, продемонстрував, наскільки відносним може бути окреслення модерністського стилю та де проходить “межа” традиційного та наймодернішого. Теза Ю. Шереха полягає у тому, що

немає принципової різниці "між поезією, яка в нас вважається наймодернішою, яка в нас зветься нью-йоркською групою поетів <...>, і тією поезією, що її звемо романтичною" [5, с. 480].

Рано чи пізно традиція постає і заявляє про своє існування. Зі "стін" підсвідомості вона переходить до простору творчості літератора. Але постає вона у новому образі, реформованому відповідно до часопростору, у якому існує, бо будь-які закони чи канони – мінливі: "Бачення світу змінюється, і змінюється наше бажання пізнати світ і відбити його… Це є причина новаторства, і це тому всяка історія літератури складається з безперестанних хвиль новаторства, що набігають на старе і його змивають. Але як змивають? Змивають, вбираючи його в себе" [5, с. 483].

У підсумку Ю. Шерех окреслює схему літературного прогресу: "Не *або – або*, а *і – і*. Традиція *і* модернізм. Але не в сенсі тому, що всі мирно живуть, і ніхто не критикує, і ніхто ні на кого не нападає, а в сенсі тому, що кожний критикує кожного. Традиціоналісти нападають на новаторів. Новатори нападають на традиціоналістів. І так, ми знаємо, що ми в русі, що ми не стоїмо на місці" [5, с. 484]. Отже, традиція та новаторство знов-таки постають невідривними поняттями, які впродовж кожної з епох крокують поруч, рухаючи суспільство вперед.

Модератор симпозіуму Г. Костюк у своїй доповіді окреслив подальшу перспективу дослідження проблеми "традиція/ новаторство" в українській літературі у зв'язку з виходом на літературну арену молодої (на час симпозіуму) генерації, що її пізніше іменуватимуть "нью-йоркською групою поетів". Літературознавець зазначив, що від цього часу це питання постало гостріше та відчутніше і вартувало глибшого теоретичного осмислення.

Засвідчили реальність цієї перспективи дослідження сучасних літературознавців та літературних критиків, як то Я. Поліщук, Т. Гундорова, В. Моренець, В. Агеєва, Ю. Барабаш.

Так, наприклад, у ключі розмови про традиційність чи відрив від традиції та новаторські звершення нью-йоркців привертає увагу стаття Ю. Барабаша "Нью-Йоркская группа украинских поэтов: "Вне традиции" как традиция", опублікована в журналі "Дружба Народов" у 2002 році. У ній дослідник намагався окреслити зовнішні обставини та внутрішні, "психологічні" (Ю. Барабаш) передумови формування так званого принципу "поза традицією". Автор намагається зрозуміти та проаналізувати, що саме живило їхню антитрадиційність/ позатрадиційність.

"Тут багато чого співпало" – пише Ю. Барабаш, резюмуючи довгу та змістовну розмову про ці ключові чинники. До них дослідник відносить: "естетичне відштовхування від патріархального традиціоналізму українофільства та народництва, від колоніальної другосортності, провінційної "малоросійщини", яка обмежувала діапазон мистецтва рамками псевдонаціональної екзотики та нехитрими кліше"

[9]. Тут же не обійшлося без властивого молоді всіх часів та народів "пафосу подолання "комплексу батьківства", самоствердження шляхом відмежування від старших колег…"[2][9].

В. Моренець так характеризує обставини початку творчих пошуків нью-йоркців: "... нове вино поезії спершу щедро розливалося в старі міхи: вони чудернацьки розбухали, починали протікати, і з того народжувалася потреба шити нові..." [10, с. 44]. З приводу взаємин із старшим поколінням літераторів Б. Бойчук в одному з інтерв'ю середини 90-х років згадував: "Наші взаємини з попередніми генераціями… були агресивними: ми їх заперечували" [9]. Однак тут таки Б. Бойчук зазначає: "На щастя, у нас були великі поети, з якими ми конфронтували, – Осьмачка, Маланюк, Стефанович, Лесич, Барка та інші. Адже лише конфронтація з хорошими поетами сприяє творчому росту"[3][9].

Радикально нові мистецькі горизонти, як то стилістика, нове сприйняття читача, новації у сфері семантики, метафорики, синтаксису, нове бачення мети творчості – все це та інше визначало, поза сумнівом, новаторство Нью-Йоркської групи. Однак, далі Ю. Барабаш зазначає, що, незважаючи на "інакшість" Нью-Йоркської групи, на особливу, емігрантську специфіку, у їх ментальності, в генетичній національній пам'яті існує й дещо спільне, глибинне, те, що об'єднує їх з "материковими" процесами. Це "спільне" народжене саме традицією. Отже, насправді стосунки нью-йоркців з традицією були дещо складнішими, аніж це було прописано у їхніх програмах та деклараціях.

Безперечно, наша розвідка ще отримає подальші дослідження, адже історія української діаспорної літератури (зокрема спадщини митців Нью-Йоркської групи) відкриває значні перспективи для вивчення проблеми співвідношення традиції та новаторства, як двох, здавалося б, взаємовиключних суперечностей, але в той же час таких, що не мисляться одна без одної.

Список використаної літератури:

1. Костюк Г. До постави проблеми. // Слово: Збірник 3: Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи / Об-ня укр. письмен в Екзилі., – 1968. – 533 с. – С. 470 – 475. **2 Самчук У.** Творчість і стилі // Слово: Збірник 3: Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи / Об-ня укр. письмен в Екзилі., – 1968. – 533 с. – С. 485 – 492. **3. Затонський Д. В.** Про модернізм і модерністів [Текст] / Д. В. Затонський. – К. : Дніпро, 1972. – 272 с. **4. Сартр Ж. П.** Что такое литература http://lib.ru/SARTR/s_literatura.txt **5. Шевельов Ю.** Троє прощань і про те, що таке історія української літератури // Слово: Збірник 3: Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи / Об-

[2] переклад з російської наш – Ю. Я.
[3] переклад з російської наш – Ю. Я.

ня укр. письмен в Екзилі., – 1968. – 533 с. – С. 476 – 484. **6. Літературознавчий словник-довідник.** – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с. **7. Барка В**. Слово: Збірник 3: Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи / Об-ня укр. письмен в Екзилі. – 1968. – 533 с. – С. 502 – 509. **8. Павличко С. Д.** Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с. **9. Барабаш Ю.** Нью-Йоркская группа украинских поэтов: "Вне традиции" как традиція [Електронний ресурс] / Ю. Барабаш. – Режим доступу http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/8/barab.html
10. Моренець В. П. Нью-Йоркська група: інтродукція до нових полемік на давні теми (уривок з авторської монографії) [Текст] / В. П. Моренець // Магістеріум. Літературознавчі студії. – Видавничий дім "Києво-Могилянська академія". – Вип. 29. С. 43 – 53.

Ященко Ю. В. Традиція та новаторство як категорії літературного розвитку

У статті здійснено спробу проаналізувати та систематизувати погляди дослідників модерного дискурсу літератури на проблему традиції й новаторства в ХХ столітті.

*Ключові слова***:** традиція, новаторство, модернізм, розвиток літератури.

Ященко Ю. В. Традиция и новаторство как категории литературного развития

В статье осуществлена попытка проанализировать и систематизировать взгляды исследователей модерного дискурса литературы на проблему традиции и новаторства в ХХ веке.

*Ключевые слова***:** традиция, новаторство, модернизм, развитие литературы.

Yashchenko Yu. V. Tradition and Innovation as Categories of Literary Development

An attempt to analyze and systematize the looks of researchers of modern discourse of literature to the problem of tradition and innovation in XX century is carried out in the article.

*Key words***:** tradition, innovation, modernism, development of literature.

Стаття надійшла до редакції 15.01.13 р.
Прийнято до друку 26.04.13 р.
Рецензент – д. філол. н., проф.Шестопалова Т. П.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бровко Олена Олександрівна, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка".

Вісич Олександра Андріївна, кандидат філологічних наук, завідувач Музею Лесі Українки в Ялті.

Двуличанська Олена Аркадіївна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка".

Дмитренко Вікторія Ігорівна, доктор філологічних наук, просесор, завідувач кафедри всесвітньої літератури ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка".

Жовтані Руслана Ярославівна, кандидат філологічних наук, завідувач кафедри іноземних мов Закарпатського державного університету.

Ковпік Світлана Іванівна, доктор філологічних, наук, професор, завідувач кафедри російської філології та зарубіжної літератури Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ "Криворізький національний університет".

Кочерга Світлана Олексіївна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української філології та методики викладання РВНЗ "Кримський гуманітарний університет".

Лугова Тетяна Миколаївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ "Донбаський державний педагогічний університет".

Матвієнко Ганна Ігорівна, доцент кафедри української філології та методики викладання, заступник директора Інституту філології, історії та мистецтв з наукової роботи РВНЗ "Кримський гуманітарний університет".

Мокренцов Денис Сергійович, кандидат філологічних наук, старший викладач, заступник завідувача кафедри української філології та методики викладання Інституту філології, історії та мистецтв РВНЗ "Кримський гуманітарний університет".

Негодяєва Світлана Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка".

Неживий Олексій Іванович, кандидат педагогічних наук, професор кафедри філологічних дисциплін ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка".

Пройдаков Артур Ігорович, аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка".

Рева Людмила Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Савенко Ірина Леонідівна, кандидат філологічнихї наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка".

Стародубцева Любов Олександрівна, аспірант кафедри української філології та методики викладання РВНЗ "Кримський гуманітарний університет".

Таран Надія Єгорівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін та методики їх викладання Луганського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти.

Фоменко Віра Григорівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка".

Хом'як Тамара Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, декан філологічного факультету, завідувач кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Чобанюк Марія Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри романської філології та компаративістики Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Шестопалова Тетяна Павлівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка".

Якименко Оксана Василівна, аспірант кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Ященко Юлія Віталіївна, аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка".

Наукове видання

ВІСНИК
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

№ 12 (271) червень 2013

Частина ІІ

Відповідальний за випуск:
д. філол. н., проф. В. Г. Фоменко

Коректор:
к. філол. н., асист. О. А. Двуличанська

Здано до склад. 26.03.2013 р. Підп. до друку 26.04.2013 р.
Формат 60х84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 20,00. Наклад 200 прим. Зам. № 129.

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.