

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 4 (191) ЛЮТИЙ

2010

2010 лютий № 4 (191)

ВІСНИК
ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина I

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

Збірник наукових праць внесено
до переліку наукових фахових видань України
(філологічні науки)
Бюлетень ВАК України. – 1999. – № 4 (12)

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 6 від 29 січня 2010 р.)

Виходить 2 рази на місяць

Засновник і видавець –
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор – доктор педагогічних наук, професор **Курило В. С.**

Заступники головного редактора –

доктор педагогічних наук, професор **Харченко С. Я.,**

доктор педагогічних наук, професор **Савченко С. В.**

Випускаючі редактори –

доктор історичних наук, професор **Бур'ян М. С.,**

доктор медичних наук, професор **Виноградов О. А.,**

доктор філологічних наук, професор **Галич О. А.,**

доктор педагогічних наук, професор **Горошкіна О. М.,**

доктор сільськогосподарських наук, професор **Конопля М. І.,**

доктор філологічних наук, професор **Синельникова Л. М.,**

доктор філологічних наук, професор **Ужченко В. Д.**

Редакційна колегія серії “Філологічні науки”:

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

доктор філологічних наук, професор **Глуховцева К. Д.,**

доктор філологічних наук, професор **Гриценко П. Ю.,**

доктор філологічних наук, професор **Зеленько А. С.,**

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

кандидат філологічних наук, доцент **Дмитренко В. І.**

РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ

до технічного оформлення статей

Редколегія “Вісника” приймає статті обсягом 4 – 5 сторінок через 1 інтервал, повністю підготовлених до друку. Статті подаються надрукованими на папері в одному примірнику з додатком диска. Набір тексту здійснюється у форматі Microsoft Word (*.doc, *.rtf) шрифтом № 12 (Times New Roman) на папері формату А-4; усі поля (верхнє, нижнє, правє й лівє) — 3,8 см; верхній колонтитул — 1,25 см, нижній — 3,2 см.

У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № ** (***), 2010.

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

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

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

Статтю закінчують 3 анотації обсягом 3 – 4 рядків українською, російською та англійською мовами із зазначенням прізвища, ім'я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів).

Стаття повинна супроводжуватися рецензією провідного фахівця (доктора, професора).

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

ЗМІСТ

Дослідження літературного процесу північно-східного регіону України

1. Богданова Л. М. Художнє бачення материнства у творах Тараса Шевченка та Марка Вовчка	5
2. Бондаренко О. Е., Сиротенко В. П. Те, чим схвильована душа (Поетичні роздуми і тривоги викладачів Донбаської державної машинобудівної академії)	11
3. Галич О. А. Олесь Гончар і Михайло Шолохов	21
4. Горболіс Л. М. Охоронний модус рідної мови на чужині (на матеріалі листів П. Грабовського)	30
5. Климашевська М. В. Специфіка публіцистичних нотаток (на прикладі “Листів з України Наддніпрянської” Бориса Грінченка)	36

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

6. Бібік В. Б. Хронотоп дороги в романі В. Підмогильного “Місто”	43
7. Бровко О. О. Слобожанський текст Олесь Досвітнього	50
8. Веретейченко І. А. Трансформація західноєвропейської гностичної традиції у творчості Григорія Сковороди	56
9. Гавриленко О. Л. Мотиви кохання в ліриці Г. Половинка ...	62
10. Домчук М. П. Слобожанська душа на межі тисячоліть: Володимир Затуливітер	67
11. Кириченко Ю. С. Образ оповідача-провінціала в романі Г. Квітки-Основ’яненка “Пан Халявський”	72
12. Ковпик С. І. Мікропоетика “авторських” елементів і компонентів текстів п’єс Г. Квітки-Основ’яненка 1827 – 1830 років	78
13. Майборода Н. В. Донецький степ у художньому світі Спиридона Черкасенка	86
14. Максименко О. Л., Сиротенко В. П. Слово А. Тарана – філософська лірика сучасного життя	91
15. Матвєєва Т. С. Символіка психічного простору романів Б. Грінченка “Сонячний промінь”, “На розпутті”	96
16. Москвич Ю. В. Поезія С. Жуковського в контексті української літератури 80-х рр. ХХ ст.	102

Інтерпретація літературних творів

17.	Веретюк Т. В. Опозиційні образи: роман Ігоря Муратова “У сорочці народжений”	110
18.	Винар С. М. Міфологічний мотив як комунікативний чинник множинності рецепції художнього твору	118
19.	Гречаник І. П. Науково-фантастичний простір у повісті Олеся Бердника “Катастрофа”	123
20.	Дуброва О. В. Філософсько-антропологічні інтенції поезії Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича	128
21.	Дубровська А. С. Опозиція “Дім” / “Антидім” у романі В. Винниченка “Хочу!”	135
22.	Зимомря І. М. Феномен Івана Франка: знаковість творчості у контексті німецькомовного культурного простору	144
23.	Калина Н. Ю. Від екзистенції особистості – до національної онтології: художньо-філософська своєрідність осмислення екзистенціальної проблематики у прозі Р. Андріяшика.....	149
24.	Когут О. В. Архетипні образи: Він і Вона в сюжетах сучасної української драматургії	155
25.	Колкутіна В. В. Шляхи трансформації понять “вічний образ” та “вічна ідея” в рецепції Дмитра Донцова: історичний модус	162
26.	Луцицька М. Є. Авторська свідомість як віддзеркалення повоєнних реалій у гетеродієгетичному наративі діалогії Є. Гуцала “Шкільний хліб”	169
27.	Мажара Н. С. Інтерпретація мемуарів: жанр чи метажанр	184
28.	Медоренко О. М. Ретроспективна саморефлексія жанру автокоментаря в центрі епістолярного прототексту	188

Журналістика та видавнича справа Сходу України

29.	Акіншина І. М. Висвітлення питань промислового стану Донбасу на сторінках преси періоду 1941 – 1942 рр.	195
30.	Біловол Ю. Є. Синтаксична структура заголовків творів письменників-публіцистів	201
31.	Майструк Я. А. Журналістика, видавнича справа та рекламна діяльність на Сході України	206
	Відомості про авторів	214

Дослідження літературного процесу
північно-східного регіону України

УДК 82.091

Л. М. Богданова

**ХУДОЖНЄ БАЧЕННЯ МАТЕРИНСТВА
У ТВОРАХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА МАРКА ВОВЧКА**

Фізіологічні особливості й суспільні стереотипи споконвіку накладають на жінку високу відповідальність за репродукцію та виховання. При цьому на відміну від чоловіка, крім власне народження дитини і продовження роду для соціалізації від неї вимагається ще й виконання обов'язкової ролі дружини та господині – статусів, заохочуваних суспільством. Недотримання усталених соціальних парадигм призводить до зміни ставлення оточення й надання жінці принизливого статусу старої діви або покритки. Подібна диференціація є природним і перманентним процесом в цивілізованому світі, однак у певні історичні періоди відбуваються його загострення. По-особливому це стосується українського селянського середовища першої половини й середини ХІХ століття – періоду розквіту кріпацтва і утисків, коли щойно розквітнувши, велика кількість сільського дівочтва відразу опинялась або у непривабливому становищі покриток, або ж, навпаки, була прирікалась на вічне дівування, тобто не виконувала свою соціальну роль.

Оскільки тема материнства була одним з концептуальних принципів пізнання і відображення світу у поезії Т. Шевченка, а проблеми жінки-матері у реаліях кріпацької неволі – наріжним каменем у прозових творах М. Вовчка, вважаємо, що творчий доробок цих авторів є прекрасним матеріалом для її осмислення.

Заявлена тема досі не була предметом окремого дослідження, хоча вона далеко не нова у вітчизняному й світовому літературознавстві. Зокрема, впродовж останніх років було захищено кілька кандидатських дисертацій, де осмислюється роль і місце жінки-матері в українській сім'ї через етнологічну призму (О. Кісь); низкою досліджень, де прямо чи побіжно порушуються поставлені питання поповнилось українське шевченкознавство (О. Боронь, Н. Момот, С. Брижицька, Т. Даренська О. Кулешов); захищено декілька кандидатських робіт, присвячених творчому доробку М. Вовчка (Т. Гаупт, І. Бабенко, Н. Білоус, В. Погребна).

Тобто, так чи інакше, кожен дослідник творчості Кобзаря та його видатної хрещениці торкався розгляду жіночої теми у творчий спадщині

обох авторів, однак окремої праці, присвяченої аналізу материнства та його соціальної ролі здійснено не було, що й визначає актуальність нашої роботи.

Її метою є дослідження авторської перцепції та художнього бачення виконання жінкою соціальної материнської ролі.

Перша половина XIX століття – достатньо складний і трагічний для жінок фертильного віку період, оскільки в тогочасному селянському середовищі лише невелика частка дівчат могла сподіватись на, цілком умовне, жіноче щастя, оскільки, навіть вийшовши заміж, вона опинялась у тяжких побутових реаліях, коли “панщина забирала у матері час, і тим самим забирала і у неї, і у дітей неминуче потрібний, навіть хоч би один матеріальний догляд” [1, с. 88]. Інша частина кріпацького жіноцтва, була приречена або на сексуальну абстиненцію (вимушене утримання) і, як наслідок, бездітність, або ж, примусово віддавалась на поталу панам, що спричиняло більш тяжкі наслідки. Представниці саме цих вразливих соціальних категорій є протагоністами великої кількості творів Т. Шевченка та М. Вовчка.

Зокрема, у своїй поезії Т. Шевченко чітко виокремлює головну і не вирішувану на той час проблему, що унеможлилювала нормальне подружнє життя і материнство – кріпосну неволю та вимушене перебування дівчат в наймах: “Для кого в світі живете? / Ви в наймах вирости, чужії, / У наймах коси побіліють, / У наймах, сестри, й умрете” (“Якби ви знали, паничі”) [2, с. 222], “Посходила тая рута, / В гаї зеленіє. / А дівчина-сиротина / У наймах марніє” (“Ой умер старий батько”) [2, с. 160]. Останні рядки посилені ще й міфологемою “рута” – квіткою, яка вважається символом дівоцтва, печалі, самотності й горя.

Щодо іншого аспекту – насильного занапащення молодих жінок панамі – автор висловлювався досить радикально і постійно викривав це ганебне явище: “І все то прокляті пани / З дівчатами такеє діють...” (“Відьма”) [3, с. 378], “Старої пані бахур сивий / Окрав той крам. Розлив те пиво, / Пустив покриткою... Дарма” (“Варнак”) [2, с. 73].

Масовість випадків розбещення дівчат панамі, знаходить своє відображення й у текстах М. Вовчка: “Найбільш його боялись дівчата. Не один вік веселий дівоцький він стратив” [4, с. 47], “Він як угледів дівчинку, аж очі йому засвітились” [4, с. 47], – так письменниця описує старого пана-спокусника в оповіданні “Одарка”.

Попри те, що тексти Марії Вілінської містять широку палітру жіночих образів, подружнє життя яких не склалось, на відміну від шевченкових героїнь, зображених надто згніченими (“Отак і загину, / Дівуючи в самотині / Де-небудь під тином” (“Закувала зозуленька”) [2, с. 132], “Меж чужими зросла, / І зросла – не кохалась! / Де ж дружина моя, / Де ви добрії люде? / Їх нема, я сама. / А дружини не буде” (“Ой одна я, одна”) [2, с. 12]), її жінки не нарікають на долю, а змиряються з нею, обираючи об’єктом для кохання когось з родини. “Братику мій коханий! Ти в мене один у світі: ти в мене й батько, і дитина, і родина”

[4, с. 24], – говорить головна героїня оповідання “Сестра”, яка, рано овдовівши, залишилась жити при братові. Тобто її життєва позиція цілком узгоджується з висловом німецького філософа А. Шопенгауера, що “у будь-якого роду жіночого кохання проступає елемент материнського кохання” [5, с. 276].

Тут варто згадати цікаве спостереження етнографа М. Паньківа, який спираючись на аналіз архівних документів виявив, що основною причиною появи покриток, зокрема, на Покутті “була втрата надії дівчат вийти заміж” [6, с. 108]. Можемо припустити, що ситуація з дошлюбним дітонародженням суттєво не відрізнялась в усіх регіонах України, а опосередкованим підтвердженням думки дослідника вважаємо аналіз життя головної героїні оповідання “Ледащиця” М. Вовчка, в якому читач спостерігає поступову трансформацію образу Насті під гнітом кріпосної неволі. На початку твору дівчина юна і весела: “... а в неї ще серце од кожного слова кипить, в неї ще думки рояться веселі дівочі, ще б молоденькій порозкошувати, по зелених садках тихими вечорами” [4, с. 97], далі – пригнічена і самотня: “Мені гірш: я не знаю на горя, ні радощів; я мов камінь тут каменю!” [4, с. 98] (“Ледащиця”). Безвихідна ситуація, у якій опинилась дівчина – і це стосується не лише облаштування особистого щастя, а й елементарного права на вільне життя – призводить до народження нею позашлюбної дитини.

Аналізуючи жіночі образи у творах М. Вовчка, вважаємо доречним застосувати термін О. Забужко *самотньо звіковане дівоцтво*, яким дослідниця позначила “екзистенційну муку нереалізованості, муку скніючого, “гниючого” пасивного тривання в часі” [7, с. 132]. До образів *звікованого дівоцтва* однозначно можна віднести, як щойно згадану Настю з оповідання “Ледащиця”, так і образи героїнь-актантів творів “Сестра”, “Одарка”, “Три долі”.

Термін “вакувати”, означає гаяти, марнувати, а по відношенню до землі – залишати незораною. З огляду на те, що земля є материнським архетипом, уособленням жіночого начала, здатного народжувати, вважаємо доцільним застосувати цей термін до збірного образу нереалізованого материнства у творах як М. Вовчка так і Т. Шевченка. На відміну від Марії Вілінської, яка створюючи образ самотніх бездітних жінок гармонізувала їхній внутрішній стан (“Звікувала хоч не в розкошах, та все-таки між родом, у своїй хаті” (“Одарка”) [4, с. 50], “Я живу собі придобно на своїй селитьбі. Сусіди до мене ходять, а я знов до їх – довідуємось” (“Три долі”) [4, с. 248]), Т. Шевченко передавав усю трагічність жіночої самотності і сексуальної абстиненції: “Ні з ким полюбитись. / Як дівчата цілюються, / Як їх обнімають, / І що тойді їм діється, / Я й досі не знаю” (“Не тополю високою”) [2, с. 149], “Увесь вік свій дівувати, / Недоля моя. / Як билина при долині, / В одинокій самотині / Старіюся я” (“Породила мене мати...”) [2, с. 127].

Таким чином, туга шевченкової жінки за чоловіком ілюструє тезу А. Шопенгауера про її бажання “з’єднатись, злитись в одну істоту”, для

того, щоб потім „продовжитись у дитині, яку вони народять” [5, с. 102]. При цьому філософ зауважує, що „наростаюча схильність двох закоханих істот – це вже, власне, воля до життя нового індивідуума, якого вони можуть і хочуть народити” [5, с. 102]. Таким чином, рядки “Цілувались, обнімались / З усієї сили; / То плакали, то божились, / То ще раз божились” (“Титар”) [3, с. 143], “Мой кароокый... Я любила, / И он, козак, меня любил, / И темной ночью он ходил / В зеленый сад, где я гуляла” (“Слепая”) [3, с. 230] свідчать про емоційне та фізичне зближення та підсвідоме бажання мати спільну дитину.

У текстах Марії Вілінської достатньо аналогічних прикладів: “Де буде одно, і друге туди біжить. На вечорницях, на вулиці – все в парі, як ті голуб’ята” (“Отець Андрій”) [4, с. 83], “...а так уже любо мені його слухати! Щовечора, було, прийде до мене в садок, та й ніч мені з ним не вмигнеться” (“Сон”) [4, с. 61].

“У той же час, кохання чоловіка, – зазначає А. Шопенгауер, – помітно слабшає з того моменту, відколи він отримає задоволення, кохання жінки, навпаки, саме з цього моменту зростає, і у цьому є відмінність результату цілей, які ставить собі природа – жінка намагається отримати для себе і дитини годувальника, а чоловік зацікавлений в можливо більшому розмноженні свого роду” [5, с. 112]. Думку філософа унаочнюють трагічні приклади покинутих вагітних літературних героїнь Т. Шевченка – Катерини і Титарівни.

Одна з провідних дослідниць фемінізму Ю. Крістева, розглядаючи проблему материнства виявила, що для жінки насолода від вагітності скидається на “насолоду святої, яка зливається зі своїм недосяжним богом” [8, с. 418]. Оскільки “любов – це заміна нарцисизму в третій особі”, – зауважує дослідниця, – саме звідси й походить вислів “Бог – це любов” [8, с. 419], тому Бог існує тільки як істота, що її жінка уявляє як дитину. Саме в цьому Ю. Крістева вбачає геній християнства і, напевно, має рацію, оскільки на найвищому щаблі любові і поваги у Т. Шевченка – гуманіста, людинолюбця і вірного християнина, є саме мати з дитиною: “Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим” (“У нашім раї на землі...”) [2, с. 193].

Теми майбутнього материнства, яка, так чи інакше, знаходить своє відображення в шевченковій поезії, варто торкнутись окремо. Приділяючи велику увагу опису спілкування матері з немовлям: “І укріє, й перехрестить, / Тихо заколише” (“Наймичка”) [3, с. 334], “І купала, й колихала, / Сама й годувала” (“Княжна”) [2, с. 27], допологовий період жінки автор змальовує лише штрихами: “Вона вже матір’ю ходила, / Уже пишалась і любила / Своє дитя” (“Княжна”) [2, с. 27]. І хоча це, бодай, чи не єдина подібна авторська нарація, саме вона цілком конкретно передає піднесений стан вагітної жінки, схожий на стан святої, що й узгоджується з думкою Ю. Крістєвої. При цьому перспектива дітонародження описується Т. Шевченком досить прозаїчно (“...минуло півроку; / Занудило коло серця, / Заколело в боку. / Нездужає Катерина, /

Ледве-ледве дише...” (“Катерина”) [3, с. 94]), або взагалі оминається, обмежуючись лише констатацією наслідків, “А я з байстрюками / В Україну повернула” (“Відьма”) [3, с. 384].

Щодо теми майбутнього материнства у творах М. Вовчка, можна сказати, що авторка також не вдавалась у детальний опис фізичного стану жінки до моменту появи у неї дитини. Благополучне завершення вагітності своїх героїнь письменниця позначала рядками на зразок: “Найшлася в Насті дитинка...” (“Ледащиця”) [4, с. 102], “...а тут Бог дав дитинку, хлопчик народився” (“Козачка”) [4, с. 33].

На думку етнографів, зокрема О. Кісь, жінка в тогочасній Україні визнавалась соціально-повноцінною особою, лише успішно виконавши низку соціальних ролей, властивих кожному статусу – дружини, матері, господині. Відхилення від усталених взірців спричиняло відповідні соціальні санкції та зарахування до особливої соціальної категорії зокрема, покритки [9, с. 11] – категорії жінок, якій Т. Шевченко присвятив цілу низку поезій (“Катерина”, “Наймичка”, “Марія”). Напевно, це й обумовило впевненість літературознавців у тому, що “реабілітація матері-покритки була однією з найлюбиміших думок Шевченка” [10, с. 292], а поетова неосяжна любов спрямовувалась “найбільш до бідолашних жінок-покриток та їх байстрюків” [11, с. 26].

Зазначимо, що авторська нарація про небажане материнство як у Т. Шевченка, так і в М. Вовчка не містить жодного осуду. Навпаки, Кобзар розцінює його як велике нещастя для дівчини: “Мина сьомий місяць, осьмий, / Уже й дев’ятий настає / Настане горенько твоє!” (“Титарівна”) [2, с. 92], “Найдуть злії та й окрадуть... / І тебе, убогу, / Кинуть в пекло... Замучишся / І прокленеш Бога” (“Маленькій Мар’яні”) [3, с. 366].

Те ж саме ми зустрічаємо й у Марії Вілінської – її літературні герої зі співчуттям ставляться до болючої теми народження дошлюбних дітей: “Вона взяла дитинку на руки й дивиться пильно й журливо, і понуро... Дивиться, дивиться, поки аж сльози в неї покотилися. “Горе, – каже, – горе да горе...””, – так реагує на появу онучки-байстриги стара Чайчиха (“Ледащиця”) [4, с. 102].

Як зазначає етнограф О. Кісь, самотнє материнство у період, описуваний обома авторами, вважалось порушенням очікуваного життєвого сценарію жінки, а становище покритки у сім’ї та громаді вважалось маргінальним, до неї застосовувались соціальні санкції [9, с. 102]. У Т. Шевченка ми неодноразово знаходимо підтвердження цьому, його дівчат “й пташка іноді пізнає / І защебече: – Он байстрия / Несе покритка на базар” (“У нашім раї...”) [2, с. 194], їх висміюють “Вичуняла, та в запечку / Дитину колише. / А жіночки лихо дзвонять, / Матері глузують” (“Катерина”) [3, с. 94], “З байстриям розхристана бреду, / Сміються люде надо мною, / Зовуть покриткою, дурною” (“Марина”) [2, с. 108]; їх виганяють з дому: “Доню моя, доню моя, / Дитя моє любе! / Іди од нас...” (“Катерина”) [3, с. 96], іноді відповідають за свій вчинок

життям: “Громадою осудили / І живує положили / В домовину!.. й сина з нею!” (“Титарівна”), [2, с. 88].

Дещо відмінною є подача аналогічної проблеми у М. Вовчка – її покритку Настю не вигнали з дому і не глузували з неї, моральних катувань дівчина зазнала хіба що сама від себе: “Як забачила його Настя: “Дитино моя! Лихо моє!” – застогнала і, затулившись руками, заплаче. А давно вже вона не плакала...” (“Ледащиця”) [4, с. 102].

Комплексний аналіз поезії Т. Шевченка та прозових творів М. Вовчка дозволяє скласти цілісну картину авторської перцепції споконвічної соціальної ролі жінки – материнської. Попри те, що обидва автори створили широку палітру реальних материнських образів, їхньому перу належать літературні портрети жінок, які не будучи матерями фізично, позначені шопенгауєрівським “духом роду”, котрий визначав їхню приховану материнську сутність. При цьому, дослідження текстів вказує, що в шевченкових дівчатах “дух роду” вирував потужніше ніж в героїнях Марії Вілінської.

У статті комплексно досліджується авторська перцепція та художнє втілення соціальної жіночої ролі – материнської. Розробка цієї проблеми на матеріалі класичної української літератури потребує подальшого розгляду та осмислення.

Література

- 1. Кониський О. Я.** Тарас Шевченко-Грушівський : Хроніка його життя / [Упоряд., підгот., тексти, передм., приміт., покажч. В. Л. Смілянська] / О. Я. Кониський. – К. : Дніпро, 1991. – 702 с.
- 2. Шевченко Т.** Зібрання творів : У 6 т. / Т. Шевченко. – К., 2003. – Т. 2 : Поезія 1847 – 1861. – 784 с.
- 3. Шевченко Т.** Зібрання творів : У 6 т. / Т. Шевченко. – К., 2003. – Т. 1 : Поезія 1837 – 1847. – 784 с.
- 4. Вовчок М.** Народні оповідання. Повісті “Інститутка”, “Три доли” / Марко Вовчок. – К. : Наук. думка, 2001. – 252 с.
- 5. Шопенгауєр А.** Метафізика статевого кохання / А. Шопенгауєр. – СПб. : Видавничий дім “Азбука-класика”, 2008. – 224 с.
- 6. Паньків М.** Внутрісімейні відносини на Покутті (друга пол. ХІХ ст. – 30 роки ХХ ст.) / М. Паньків // Народознавчі зошити. The ethnology notebooks. Двомісячник. – 1998. – Зошит 2(14), Березень – Квітень. – С. 105 – 110.
- 7. Забужко О.** Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 148 с.
- 8. Крістева Ю.** Полілог / Ю. Крістева. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.
- 9. Кісь О.** Жінка в українській селянській сім’ї другої половини ХІХ – початку ХХ століття : гендерні аспекти : Автореф. дис. канд. іст. наук : спец. 07.00.05 / О. Р. Кісь; НАН України. Ін-т українознав. ім. І. Крип’якевича, Ін-т народознав. – Л., 2002. – 20 с.
- 10. Драгоманов М.** Листочки до вінка на могилу Шевченка в ХХІХ роковини його смерті // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. / М. Драгоманов. – Київ, 1970. – Т. 2. – С. 289 – 296.
- 11. Сумцов М.**

Гуманізм Шевченка // Збірник пам'яті Тараса Шевченка (1814 – 1914) / М. Сумцов. – Київ, 1915. – С. 24 – 30.

Богданова Л. М. Художнє бачення материнства у творах Тараса Шевченка та Марка Вовчка

У статті комплексно досліджується авторська перцепція та художнє бачення соціальної жіночої ролі – материнської. З'ясовується сутність авторського погляду Т. Шевченка та М. Вовчка на реалізоване, нереалізоване та небажане материнство крізь призму соціальних парадигм українського села першої половини й середини XIX століття.

Ключові слова: материнство, дівочтво, покритка, архетип.

Богданова Л. М. Художественное видение материнства в произведениях Тараса Шевченко и Марко Вовчок

В статье комплексно исследуется авторская перцепция и художественное видение социальной женской роли – материнской. Выясняется сущность авторского взгляда Т. Шевченко и М. Вовчок на реализованное, нереализованное и нежелательное материнство через призму социальных парадигм украинского села первой половины и середины XIX века.

Ключевые слова: материнство, девичество, покритка, архетип.

Bohdanova L. M. The Artistic vision maternity in Taras Shevchenko and Marco Vovchok' creativity

Author investigates in detail the perception and embodiment of women social role in Taras Shevchenko and Marco Vovchok' literary texts. Is ascertained the essence of view to maternity through the prism of social paradigms in Ukrainians villages in first half of XIX century.

Key words: maternity, girlhood, mother of an illegitimate, archetype.

УДК 821.161.2 – 1.09

О. Е. Бондаренко, В. П. Сиротенко

**ТЕ, ЧИМ СХВИЛЬОВАНА ДУША
(ПОЕТИЧНІ РОЗДУМИ І ТРИВОГИ ВИКЛАДАЧІВ
ДОНБАСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ МАШИНОБУДІВНОЇ АКАДЕМІЇ)**

Великі ріки починаються з маленьких ручаїв. Саме це твердження спадає на думку, коли тримаєш у руках перший номер “Альманаху Муз” (2008 рік), виданого в Донбаській державній машинобудівній академії (ДДМА) м. Краматорська Донецької області. Безумовно, що надруковані в ньому твори ніколи не ввійдуть до антологій та хрестоматій, ніколи не

потраплять на сторінки критичних оглядів стану розвитку літературного процесу, однак їх не можна ігнорувати, оскільки висловлені в них думки, настрої, почування складають той духовний фундамент часу, на який неодмінно спирається красне письменство. Тож ця художня скалка також потребує оціночних коментарів, бо в той чи іншій мірі несе в собі відбиток умонастроїв, що хвилювали наше суспільство в непрості часи зміни світовідчуття від однозначно запрограмованого до особистісно розкутого.

Уже сам “Альманах Муз” можна розцінювати як неординарне явище, бо небагато в Україні є технічних вищих навчальних закладів, які б могли похвалитися подібним виданням. Наш же дослідницький інтерес ґрунтується на дещо інших моментах. Річ у тім, що певні аспекти творчості окремих краматорських поетів уже ставали об’єктом літературознавчих розвідок [1; 2; 3; 4], однак колективне представлення (альманах) дозволяє підмітити невиявлені раніше нюанси, вловити приховані асоціації, чіткіше побачити окремі художні прорахунки і відзначити спільні тенденції. Отже, предметом наших подальших спостережень стануть окремі поетичні та прозові твори авторів, які певний час були або і на сьогодні є викладачами ДДМА.

Історико-літературознавчий аспект завжди потребує точного визначення часу написання окремого твору. Зважаючи на це, варто докинути упорядникам альманаху за відсутність хронологічної конкретики щодо моменту появи тієї чи іншої поезії. Однак тут маємо і свої плюси, бо про твір, який явно писався у шістдесятні роки минулого століття (а це все-таки епоха шістдесятників!), можна говорити з урахуванням сучасних проблем і суспільних прорахунків. Отже, звернемося до поезії Л. Линьової (“Хозяин неба”) та новели К. Жижченка (“Ветка белой сирени”). Певна образна розмитість першого твору (“Зеленоватая рубашка, // И на погонах звездный строй, // Осколок неба на фуражке, // Но парень сам такой земной” [5, с. 10]) дозволяє інтерпретувати його і як Гагаріна, чий політ однозначно сприймався як підкорення небачених висот (“земной хозяин неба”), так і будь-якого льотчика-винищувача, що освоював тогочасні нові швидкості та рубежі. Та в будь-якому разі це вияв величі мікрокосму порівняно з безмежжям макрокосму, це шістдесятницький гімн в е л и ч і людини, яка залишила свій слід у світобудові. А саме цим герой повинен привернути нашу увагу, бо сучасна маскультура переважно продукує або глянцево привабливих улюбленців долі, або зламаних життям покидьків, які давно розгубили сенс власного існування. Потреба розірвати це зачароване коло на сьогодні проявляється досить явно, однак потрібні значні морально-психологічні струси, позитивні приклади, щоб очевидне стало нормою.

До непростих роздумів спонукає й новела К. Жижченка. Саме завдяки характерній новелістичній кільцевої композиції (“Перед нами стоял старик. Он с надежной смотрел на **отца** (Тут і далі виділено

нами – О. Б, В. С.), а его большие сморщенные руки сжимали веточку белой сирени [...] Солдат, – услышал я слабый голос за спиной. – Послухай, солдат. Ты там такую фамилию не чув?” [5, с. 12, 13]) необхідність пам’ятати загиблих на Великій Вітчизняній війні, трагедія тих, хто не дочекався рідних, не просто увиразнюється, але набуває свого логічного продовження: син повинен прийняти естафету від батька. Важливість цього духовного ланцюжка неодноразово представлена в художній літературі. Про необхідність збереження подібних зв’язків постійно говориться і на різноманітних офіційних рівнях: укази президента, постанови кабінету міністрів тощо. Однак реалії засвідчують інше – у силу різноманітних обставин молодь усе менше знає і проявляє інтерес до “радянської історії”. Ми не схильні ідеалізувати даний період, проголошувати на його честь дифірамби, але ж не можна погодитися і з тим, що сучасні підлітки нічого не знають про “Прапороносці” О. Гончара, “Молоду гвардію” О. Фадєєва, “Непідкорені” Б. Горбатова, “Донецькі месники” В. Белявця. Позбавляючись однієї історичної прірви, не можна потрапляти в іншу.

Було б несправедливо щодо авторів, представлених в альманасі, оминати тему, яку умовно можна назвати “Роздуми над сутністю творчості”. Намагатися пригадати тих, хто звертався до означеної проблеми, просто нереально, тому спробуємо віднайти щось індивідуальне у виділеній проблемі. Саме особистого, як нам видається, і не вистачило Л. Луньовій, яка у вірші “Поиски” проголошує, що заради одного рядка у неї у блокноті “бегут строчки”. Маємо якщо не явний, то асоціативний повтор з В. Маяковського, який запевняв, що заради одного влучного слова готовий перевернути тонни словесної руди. Можливо, ми б і не були такими прискіпливими, якби авторка в рядках “Бегут, бегут в блокнотах **строки**, // Чтоб **строчку** нужную найти” [5, с. 11] змінила “строчку” на “слово”. Зникла б не лише нічим не виправдана тавтологія, але б зросло відчуття духовної напруги, яке переживає творець заради пошуку єдиного необхідного слова.

На цьому фоні дещо по-іншому сприймаються сентенції, проголошувані Т. Лук’яною. Не можна визнати цілковитої оригінальності і неповторності авторки, коли у вірші “Сегодня солнце пьяно целовало...” вона стверджує, що її вірші народжуються завдяки приходу весни. Однак у вірші “Альпийские цветы” поетесі вдається створити цілком свіжий образ, який емоційно точно передає всю складність пошуку єдиного і художньо доречного вислову для найпереконливішого виразу письменницької душевної тривоги:

Я на нетореной дороге
До той заветной высоты,
Где ждут ненайденные строки –
Мои альпийские цветы [5, с. 17].

Та все ж таки найчисельнішу групу становлять поезії, де у тій чи іншій мірі порушуються питання буття, сенсу людського існування тощо.

При цьому в кожного з авторів є свій варіант відповіді стосовно найскладніших питань існування. Зважаючи на це, зосередимося на ряді поезій, в яких, на наш погляд, простежуються якщо не відповіді, то цікаві аспекти бачення означеної проблеми.

Останніми роками в Україні набуває поширення концепція РУН-Віри, зазнаючи при цьому часто протилежних оцінок [6, с. 7]. Напевне, проголошені Л. Силенком постулати не бездоганні, не завжди витримують об'єктивну критику з позицій філософії історії, культурології, релігієзнавства, однак важко не погодитися з твердженнями, що “РУНВІРА не тільки дає Українцеві волю мислення, а й культуру мислення, не тільки дає Українцеві національну свідомість, а й культуру – величну шляхетність національної свідомості, не тільки творить Українця вольовим, а й дає Йому культуру вольовитости врівноваженої, натхненної, спритної, передбачливої”, що “РУНВІРА очищає Душу Українську від рабських звичок, манер, прикмет, очищає Українську Душу від почуттів меншої вартости, гнучкошийства, угодовства” [8, с. 972], не відчуті їхньої актуальності. А це намагання віднайти власні українські витоки не в офіційно дозволених рамках XIV – XV ст., а сягнути глибин, замулених не стільки пилом віків, скільки невіглаством, духовними лінощами і байдужістю. Власне на цьому наголошується в поезіях І. Шередєки “Скифы” та А. Кібірева “Половецкие пляски любви”.

Перший автор у розхожому твердженні “Ми скифи...” не вбачає етнічного приниження і меншовартості, а навпаки вияв величі предків і предмет гордошів для нащадків. І. Шередєко усвідомлює всю небезпеку втрати народом свого коріння, відтак розуміє і причину, чому цього так завжди прагнули можновладці всіляких мастей. Їм потрібні лакузи з рабською психологією, поет же переконаний, що українці, в жилах яких, безумовно, тече і скифська кров:

... Вольны,
Трудолюбивы, песнями богаты.
Да, мы – Великой Скифии сыны,
Мир знает наши стрелы, хлеб и хаты! [5, с. 27].

Дещо по-іншому сприймає потребу пошуку витоків А. Кібірев. Можна сказати, що поезія “Половецкие пляски любви” саме і відбиває основну рунвірівську тезу щодо недоречності відмови від древніх язичницьких вірувань і прийняття християнства. І цю проблему ліричний герой вирішує не на духовно-релігійному, а емоційно-чуттєвому ґрунті. Його непокоїть той факт, що християнство в особі Діви Марії (“Девственной Женщины”) виявляє доволі стримане і прохолоде ставлення до любові, кохання – “какой-то грех придумала, // но целый мир грехуется...” [5, с. 20]. На думку автора, віддаватися цьому почуттю – це найповніше розкривати людське ество, яке завжди прагнуло внутрішньої душевної гармонії, зближення, поєднання окремих індивідів на підставі емоційно-психічного порозуміння, жадання.

Існуюча гармонія – це водночас і продукт, і генератор цілісного світовідчуття, злиття мікро- і макрокосму, забезпечуючи не ілюзорне, а майже матеріально відчутнє опертя, на якому тримаються всі цінності світу:

Наивное язычество:
деревьям поклонение,
друг другом любование
и терпкость страстных уст –
вот юность Человечества,
источник вдохновения
от греческих философов
и до славянских муз! [5, с. 21].

Безперечно, А. Кібірев як прихильник давньогрецької філософії прекрасно знає мудрий вислів, що не можна двічі увійти в одну річку, тому і його заклик стати язичником варто розцінювати не в буквальному, а екзистенційному сенсі: необхідність для нашого конфліктного й нестабільного світу віднайти орієнтири не миттєво привабливі, а тим більше не ідеологічно заангажовані, а такі, що вкорінені в саму природу світобудови – фізична і духовна досконалість, відчуття вищої емоційної насолоди від усвідомлення власної причетності до процесу творення всесвітньої Краси і Доречності.

Означена нами проблема пошуку буттєвих основ неодмінно породжує потребу відповісти власне на питання, а що таке БУТИ?! Тож цікаві інтерпретації відповідей на нього знаходимо в доробку Т. Лук'янової ("Метаморфоза") та А. Остафійчук ("Время", "Замирать").

Авторка першого вірша свідомо надає йому дискусійного характеру, згадуючи про "глобальный Гамлета вопрос", наперед знаючи, що однозначної відповіді на нього бути не може. Та саме заданість, з якою поетеса не стільки ставить, скільки пропонує власний варіант відповіді, і дозволяє говорити про її життєве кредо. Отже, дозволимо собі зіставити позиції Гамлета і поетеси. Ми усвідомлюємо, наскільки це може виглядати нетактовно, однак пригадаємо, що найвищим гуманістичним ідеалом є індивід, який має право на особисту думку, позицію. "Я" Гамлета – це постійний сумнів, це радісне відчуття індивідом (а воно прийшло в літературу в епоху Гуманізму) свого права вибору, права усвідомити себе особистістю, від якої щось залежить. А звідси і природне занепокоєння щодо правомірності обраного шляху.

Художній час Т. Лук'янової – перші роки після розпаду СРСР. Кардинальних змін зазнають не просто геополітичні, а світовідчуттєві координати. Зникає тоталітарно нівелюючий "одобрямс" (хоча і не всіма членами радянського суспільства він чітко усвідомлювався на духовному рівні), а що ж приходить йому на зміну? З позицій сьогодення можна сказати, що вистачало всього: розгубленості, песимізму, нахабства, збайдужілості. Однак авторка обирає інше життєствердне право на самореалізацію. Це не вседозволеність, а переконаність, що нарешті

можна бути самим собою, не підлаштовуватися під чужу думку, а відкрито проголосити власні почуття і переконання. З даного приводу сьогодні можна закинути, що цього явно замало людині, щоб почуватися цілком самореалізованою, однак проголошені Т. Лук'яною в 90-х роках принципи виглядали далеко не голо декларативними:

И, ответ с рожденья зная точно
На глобальный Гамлета вопрос,
Подтянув живот, по делу срочно,
Весело бежит бездомный пес [5, с. 16].

У часових вимірах проблеми буття досягає й А. Остафійчук. Але сповідувані нею цінності та наміри не виглядають однозначними. Можливо, в цьому виявляється ще невизначеність молодого людини, хоча це може відбивати і всю складність, неоднозначність, заплутаність питань, в яких намагається розібратися поетеса. Так, лірична героїня вірша "Время" потік часу відчуває кожною фіброю душі. Її непокоїть усвідомлення власної фізичної конечності ("Время отрезает – без смущенья // лучшие минуты у сердец" [5, с. 28]), щоправда, це не обертається загальним сум'яттям і розпачем. Героїні вистачає розуму збагнути діалектику життя, протиставляючи миттєвості фізичного існування душевний запал і вогонь, який зберігатиметься невизначено довгий строк:

И дарует мудростью –
безумных,
тех, кто все рубцы свои считал.
Время отрезает смерть –
по кругу,
оставляя место для огня [5, с. 28].

Подібне відкриття, безумовно, – найважливіше відкриття, на яке здатна людина, джерело віри, що кожен прожитий день не минає марно, він неодмінно займе призначене лише йому місце в загальній буттеоснові, споруджуваній особистістю.

Тож на цьому фоні зовсім по-іншому сприймається настроєва канва вірша "Замирать". Його лейтмотивом стає бажання завмерти, хоча, як пам'ятаємо, Фауст також благав мить зупинитися заради досягнення і збереження істини. Героїня ж А. Остафійчук прагне зовсім іншого. Щоправда, її діапазон бажань також доволі широкий:

Ничего не болит – нет желаний,
и больше – надежды.
По инерции жизнь тараторит сорокой в лесу.
.....
И примянь, словно миро на лоб – всего
сушего душу,
Замирать – умирать – мироточить –
и плакать как дождь [5, с. 28].

Як бачимо, душа героїні налаштована на спілкування з людьми, вона здатна збагнути їхні тривоги, однак при цьому винагороджує себе правом на усамітнення, мовчання, обираючи роль конденсатора, а не генератора. Мабуть, це теж не просто і важко, мабуть, це протиприродно людському єству як соціальному феномену. Та не будемо поспішати з остаточними висновками. Ми переконалися, що ліричні героїні А. Остафійчук кожна по-своєму неординарні, тож подальший вибір залишається за ними.

Окремої розмови потребують вірші Б. Брусиловського. Він найстарший з письменників (1928 – 2009), представлених в альманасі, що обумовлює багатющий життєвий досвід і можливість зіставити різні суспільно-духовні атмосфери (радянська, період незалежності України, Ізраїль), в умовах яких йому довелося жити.

Поезія “Да здравствует жизнь!” приваблює неочікуваним для літньої людини (ліричний герой не приховує, що йому “семьдесят с гаком”) оптимізмом, мало того – цільною програмою життєтворення. На останньому акцентуємо особливо, оскільки в ній сконцентрована мудрість, набута з роками. Адже Б. Брусиловський не просто декларує любов до життя, “что само по себе и не ново”, а утверджує думку, що любов до життя – це і відповідальність перед ним – дружиною, друзями, а головне:

Мне надо продлить родословную нить!

Ещё своих внуков я должен женить!.. [5, с. 14].

Нам видається, що виголошена готовність діяти, бути корисним і потрібним комусь – вагомий аргумент проти поширених сьогодні споживацьких настроїв, проти рожево-глянцевого ілюзій миттєво розбагатіти, чудодійним чином потрапити у земний рай матеріальних розкошей. А зі світом грошей Б. Брусиловський обізнаний добре, про що і пише у “Стихах о деньгах”. Композиційно вірш чітко поділяється на дві частини, основоположними центрами яких виступають поняття “гешефт у всьому і на всьому” – “безгрошів’я”. Не сприймаючи Ізраїль як антисвіт, в якому “Деньги. Барыши. // За “просто так” не сделают и шагу // Врачи, певцы, тем паче торгаши!” [5, с. 15], поет не спрощує ситуацію, допускаючи, що в нього знайдеться не один опонент. Сам же він не без ностальгії згадує радянські реалії, коли “Мы одержимо мчались за туманом // И за пьянящим запахом тайги!” [5, с. 15].

Однак не будемо на цьому протиставленні ставити крапку. Проголошена у вірші проблема нам видається значно глибшою за звичайний заклик без грошей сіяти добро. Так, це ознака духовності, і в нашому суспільстві необхідно робити все, щоб дійсно змістилися акценти зі все дозволеної “прихватизації” на бажання бути “поближе к бескорыстной доброте!” Однак виникає питання, чому активно насаджувани в Радянському Союзі протягом сімдесяти років ідеали так швидко випарувалися. Нам видається, що Б. Брусиловський доволі точно визначає один з імовірних варіантів відповіді: “За честный

труд – ничтожные гроши!.. // Труд. Только труд. А платежи потом” [5, с. 15]. Маємо справу з цікавим парадоксом, коли відсутність чесно зароблених грошей комуністична пропаганда зуміла замінити уміло підтримуваним масовим ентузіазмом. Над цим феноменом свого часу розмірковував В. Стус, характеризуючи духовний стан радянського суспільства 20-х років минулого століття: “Починалася нескінченно довга доба – невеселого сьогодні і щасливого майбутнього. Свячена вода цього майбутнього могла чудодійно мінити горе на радість, трагедії на труднощі зростання, злочини – на окремі недоліки” [9, с. 46]. Віра важить багато, але і їй потрібне опертя, відчуття стабільності, нормального матеріального забезпечення. Ці речі врешті-решт також формують відчуття внутрішньої свободи, почуття гордості за свій стан незалежної особистості, а не приниженого, безправного жебрака і прохача. Постійний дефіцит відкладався у підсвідомості, а тому і набув обвального характеру, коли попередня ідеологія збанкрутувала, а нова інстинктивно проголосила: “Хапайте!”

Проживання в Ізраїлі загостило в Б. Брусиловського і відчуття *батьківщини*, знайшовши цікаве художнє вираження в поезіях “Весна”, “Над морем верениця журавлей”. На сьогодні автора не можна вважати першовідкривачем теми ностальгії, яка охоплює багатьох наших колишніх співвітчизників, коли вони виїждять на постійне місце проживання в інші країни. Основу їхньої психічної кризи, мабуть, можна охарактеризувати як оксюморонне начало, бо в їхній свідомості органічно переплітаються реалії колишньої і теперішньої дійсності. Подібне світовідчуття властиве і ліричному героєві названих віршів. Ізраїльський клімат з його одвічним теплом руйнує не звичні уявлення про сезонні зміни у природі, а підводить до висновку, що людина втратила частину душі, розгубила залишені їй у спадок цінності. Розуміння цього приходить не відразу і коштує багатьох безсонних ночей душевного неспокою і сум’яття, що доречно передано автором у першій поезії цілою низкою риторичних питань: “Де природи пробудження?”, “Де грона бруньок?”, “Де перший полохливий листочок?” Осягнувши це чудо місцевої природи, ліричний герой далеко не в захваті від цього, а в стані глибокої душевної провини:

Прости мене, далекий край!

Твою весну по воле рока

Я променял на здешний рай [5, с. 15].

До сказаного можна додати лише одне: сучасне українське суспільство, позбавлене тоталітарного ідеологічного тиску, факт еміграції вже не розцінює як зраду Батьківщині, та це не відмінило і ніколи не відмінить трепетної і священної любові до єдиної на земній кулі точки, яка зветься *батьківщиною*. Тому-то це не маячня, а цілком природне бажання людини, яка, здавалося б, непогано влаштувалася в нових умовах, закликати журавлів, що повертаються на Україну:

Меня весною позовите, птицы!

На север вместе с вами полечу! [5, с. 15].

Здійснений нами огляд засвідчив широке коло проблем, до яких звертаються поети, чия творчість представлена в альманасі. Не претендуючи на оригінальність постановки проблеми як такової, автори тим не менше знаходять у ній власну нішу, виділяють такі аспекти, які відкривають у ній нові грані. Ми свідомо майже не торкалися власне художнього рівня опублікованих віршів. Як аматорські, вони, напевне, поступаються професіональним. Однак кожна поезія – це свідчення глибокого занурення в питання, яке хвилює автора, це вияв його особистісних роздумів, що і забезпечує творам новизну, неповторність, вияв поетової індивідуальності.

Література

- 1. Бондаренко О. Е., Сиротенко В. П.** Вірність обраному шляху / О. Е. Бондаренко, В. П. Сиротенко // Слобожанщина : літературний вимір. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції. 9 лютого 2007 року. – Вип. V. – Луганськ : СПД Резников В. С., 2007. – С. 12 – 17.
- 2. Михайлова А. В.** Особливості малої форми у віршах С. Шишкіна / А. В. Михайлова // Слобожанщина : літературний вимір. Збірник наукових праць. – Вип. II. – Луганськ : Знання, 2004. – С. 191 – 197.
- 3. Севітов В. М.** Романтико-реалістична стильова тенденція у поезії Ф. Скворцова / В. М. Севітов // Слобожанщина : літературний вимір. Збірник наукових праць. – Вип. III. – Луганськ : Знання, 2005. – С. 134 – 139.
- 4. Сиротенко В. П.** Верифікаційні особливості сонетної форми в ліриці Анатолія Кібірева / В. П. Сиротенко // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2008. – № 1 (140). – С. 156 – 163.
- 5. Альманах Муз** : стихи, эссе, рассказы, обзоры. – Краматорск : ДГМА, 2008. – 106 с.
- 6. Беднарчик Т.** “Малі” рідновіри в діаспорі : ідеї і долі / Т. Беднарчик // Людина і світ. – 2004. – № 10. – С. 31 – 37.
- 7. Гинда В.** Тризубоносець / В. Гинда // Корреспондент. – 2009. – № 2. – С. 62 – 64.
- 8. Мага Віра.** Рідна Українська Національна Віра (РУНВіра). Велике світло волі : Співвідношення віри, науки, філософії, історії / Мага Віра. – Велика Британія – США – Канада – Австралія – Західня Німеччина, 1979. – 1427 с.
- 9. Стус В.** Феномен доби (сходження на Голгофу слави) / В. Стус. – К. : Товариство “Знання” України, Видавничо-поліграфічний центр “Знання”, 1993. – 96 с.

Бондаренко О. Е., Сиротенко В. П. Те, чим схвильована душа (Поетичні роздуми і тривоги викладачів Донбаської державної машинобудівної академії)

У статті розглянуто низку проблем, порушених поетами, чиї твори опубліковані в “Альманасі Муз”. Зокрема, більше уваги приділено таким проблемам: у чому велич людини, необхідність збереження пам’яті про Велику Вітчизняну війну, сутність творчості, питання буття й сенсу людського існування. Ці проблеми проаналізовані з урахуванням відбиття авторської оригінальності та індивідуальності.

Ключові слова: сутність людини, сенс буття, витоки українства, світовідчуттєві координати, духовність.

Бондаренко Е. Э., Сиротенко В. П. То, чем встревожена душа (Поэтические раздумья и тревоги преподавателей Донбасской государственной машиностроительной академии)

В статье рассмотрен ряд проблем, которых касаются поэты, чьи произведения опубликованы в “Альманахе Муз”. При этом, больше внимания уделено таким проблемам: в чем величие человека, необходимость сохранения памяти о Великой Отечественной войне, сущность творчества, вопросы бытия и смысла человеческого существования. Эти проблемы проанализировано с учетом отражения авторской оригинальности и индивидуальности.

Ключевые слова: сущность человека, смысл бытия, истоки украинства, координаты мироощущения, духовность.

Bondarenko O. E., Syrotenko V. P. What the soul worries (Poetic thoughts and troubles of the Donbass State Engineering Academy lecturers)

The article treats a number of problems which are dealt with by the poets whose works are published in “The Muses’ Almanach”. In particular, the following problems are given a close treatment: what makes the greatness of man, the necessity of retaining the memory about the Great Patriotic War, the essence of creative work, the questions of being and the sense of human existence. These problems are analyzed to the extent of their reflecting the author’s originality and individuality.

Key words: person’s essence, sense of being, sources of Ukrainian ethnos, world perception coordinates, spirituality.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гончар

О. А. Галич

ОЛЕСЬ ГОНЧАР І МИХАЙЛО ШОЛОХОВ

Актуальність даного дослідження нерозривно пов'язана з тими кардинальними змінами, які відбулися в Україні після здобуття нею незалежності в 1991 році. Ця історична подія дала можливість оприлюднити щоденники відомих українських митців, частина з яких досі незаслужено замовчувалася. Щоденник як мобільний жанр документальної літератури відбиває ті важливі громадсько-політичні процеси, що відбувалися в суспільному розвитку. Дослідники документальної літератури, зокрема, мемуарів, не раз звертали увагу на те, що інтерес до неї завжди зростає у переломні епохи, одну з яких переживає зараз Українська держава на початку ХХІ століття.

Отож, пропонується праця – це спроба заповнити прогалину в науці про літературу, а матеріалом, що дасть підстави для теоретичних узагальнень, стануть щоденники одного з провідних українських письменників ХХ сторіччя Олесь Гончар, зовні цілком респектабельного радянського письменника, який став сумлінням українського народу в добу його незалежності.

Лише зараз щоденникові записи Олесь Гончара стали предметом ретельного наукового аналізу, про що свідчать праці В. Галич [1] та М. Степаненка [2], але вони спрямовані на журналістико- та мовознавчі підходи, а тому наша розвідка є першою спробою його здійснити з точки зору літературознавства, що відкриває можливості мати більш повне уявлення про життя і творчість видатного українського прозаїка другої половини ХХ століття і поглянути на щоденники як справді літературний жанр. Євген Баран, рецензуючи перші томи щоденників Олесь Гончара, прийшов до висновку, що вони “є локальною подією, свідченням паралічу творчої особистості, яка й не думала вирватися із пастки радянських і пострадянських ілюзій, а її “конструктивна опозиція до влади” була нічим іншим як конструктивним потуранням владі” [3, с. 220]. Автор даної публікації навпаки вважає щоденник Олесь Гончара документом, що свідчить про зворотнє. Про це говорить аналіз щоденників Олесь Гончара, здійснений у монографії автора цих рядків [4], проте він не зачіпає рецепцію постаті М. Шолохова.

Ім'я видатного російського письменника, лауреата Нобелівської премії Михайла Шолохова в щоденниках Олесь Гончара зустрічається чи не найбільше серед класиків літератури ХХ століття. Уже перший запис, зроблений 29 жовтня 1954 року, нагадує портретний нарис, на це вказує і назва фрагмента, що в щоденниках українського автора зустрічається не часто – “Шолохов у Києві” [5, с. 168]. Мова йде про приїзд М. Шолохова до Києва, де він мав намір взяти участь у з'їзді письменників України.

Олесь Гончар дає короткий, але докладний портретний опис російського класика: “Неголений, зарослий рудою щетиною, з рудими вусами і запеченою кров’ю на щоці (“кілька днів тому голився і порізався”). В рисах його обличчя є щось сократівське, – мабуть, оце високе чоло і лагідний добрий усміх, що осяює його весь час. Вражає стрункість постави, жвавістю рухів. Козак. І в той же час є в його постаті щось крихке, незахищене” [5, с. 169 – 170].

Текст запису містить і згадку про екскурсію по Києву (відвідини Софії, пам’ятника Тарасу Шевченку, Дніпра). У розмові Шолохов устиг сказати Олесю Гончару й про роман “Прапорonosці”, точніше про один лише епізод з нього: “А отой румун, що з ним зустрічався наш солдат на висоті... – чудово!” [5, с. 170]. Опісля Гончар довго роздумував над цією короткою реплікою: “Це він про ту сцену, де Маковой, побігши налагодити лінію зустрівся з худючим солдатом – румуном. Стояли й дивились один на одного як брати, забувши, що мусять один одного вбивати. Цю сцену мені ледве вдалось відстояти перед цензорами, її в деяких виданнях викреслювали за “пацифізм”. А Шолохов з усього чомусь нагадав саме її. І написане мовби виросло в моїх очах” [5, с. 170].

Запам’яталися Олесю Гончару й слова Михайла Шолохова про те, що його мати була родом з України: “Знову згадав, що мати його – українка, родом з кріпаків, вивезених колись із Чернігівщини” [5, с. 170].

Український письменник став свідком реакції Михайла Шолохова на похвалу “Тихого Дону” з боку одного із журналістів в аеропорту: “Його всього аж пересмикнуло.

– Я “Тихого Дона” не писав.

– А хто?

– Писала одна старушка, яку я потім убив, а рукопис привласнив...

Тут я його вперше побачив злим” [5, с. 170].

Зрозуміло, що це була реакція на поширювані час від часу чутки, що Шолохов нібито насправді не був автором відомої епопеї.

Чимало записів передають розмови Олесь Гончар з Михайлом Шолоховим. Деякі з них присвячені Сталіну, з яким російський письменник був добре знайомим. Зокрема, 13 грудня 1968 року він розповів таку історію: “У Сталіна на дачі був один майор з охорони (здається, Лук’янов прізвище), з яким Сталін щоранку вітався. Тільки приходить і:

– Здрастуйте тов. Лук’янов.

– Здрастуйте, тов. Сталін.

І так довго. Звик.

Потім якась пожежа, згоріла оранжерея. Хтось не догледів.

– Хто винуват?

– Майор Л., тов[ари]шу Сталін.

– Розстріляти.

Й пішов. І не стало більше майора. Ні з ким вітатися вранці. Щоправда друзям таки вдалося зробити так, щоб майор уникнув розстрілу. Тихцем відправили його кудись у найдальші табори.

Минає час і якимось питає Сталін:

– А де той майор?

– Розстріляний, тов.[ари]шу Сталін.

– Чому?

– Ви наказали, тов. Сталін.

– Ні, я такого наказу не давав.

Негайно ж літаком доставили того майора. Схудлий був, охлялий після табору, але почистили, причепурили і вранці він уже вартує у дворі на своєму звичному місці.

Приходить Сталін.

– Здрастуйте, тов. майор.

– Здрастуйте, тов. Сталін.

Хазяїн навіть не здивувався. Повернулася звичність, усталеність, норма. Поздоровкався і пішов у задумі далі” [6, с. 40].

Інший запис стосується реакції Сталіна на ухвалу Ростовського обкому не висувати Шолохова кандидатом у депутати, бо веде він себе надто незалежно: “Патолічев (тоді секретар обкому. – *О. Г.*) дзвонить Сталіну: так і так.

Сталін відповідає:

– Если вы, т. П-в, и ваши товарищи можете написать “Тихий Дон”, то Шолохова не избирайте. Передайте это членам бюро” [6, с. 220].

Особи Сталіна стосується і запис від 17 липня 1980 року, де йшлося про Горького:

“Він же (Шолохов. – *О. Г.*) про Горького десь у розмові:

– Как жесток этот мещанин с голубыми глазами!..

Чи не тоді це подумалось, коли Горький викликав його телеграмою однослівною: “Ждем...”. і сидів Буревісник та безмовно кури́в, доки Сталін доскіпувався, звідки автор “Тихого Дону” черпав матеріали про Вьошенське повстання? Розмова була довга й сувора, як допит, і лише в кінці вождь сказав:

– “Тихий Дон” будем печатать, не меня ни слова...

(Це після затримки 3-го тому)” [6, с. 419].

Частина згадок про Шолохова у щоденниках Олесея Гончара – це короткі записи, що свідчать про участь цього письменника у різних письменницьких форумах у Москві, Ленінграді, інших містах тодішнього Радянського Союзу. Тут же спомини про російського письменника, нав'язні якимось подіями. Вони інформативні, лаконічні, хоча часом містять портретні чи психологічні деталі, що дозволяють об’ємніше представити постать автора “Тихого Дону”. Саме тут, можливо, найбільше виявляв себе фах журналіста, одержаний Олесем Гончаром ще до війни в технікумі журналістики в Харкові: “Зустрілися вранці з Шолоховим біля Палацу з’їздів (ішов на засідання). Розповів, що місяць

лежав у лікарні, нещодавно виписавсь. Але вигляд свіжий. Курить” [6, с. 83]; “Радісна звістка: одержую болгарський орден Кирила і Мефодія... З українських письменників нагороджений ще М. Бажан. У Москві – Шолохов, Леонов, Федін, Катаєв...” [6, с. 150]; “У Шолохова ювілей: 50 років літ[ературної] діяльності. Згадалось, як приїздив до Києва, як зустрічались потім в гот[елі] “Росія”. Який дитинно безпомічний був тоді – жаль викликав до себе...” [6, с. 169]; “Подзвонили з Москви: захворів Шолохов, і поїздка в Вьошенську відмінюється. Жаль. Чи вже там доведеться побували. Буде нібито лише урочисте в Большому театрі. Сьогодні виїжджаю” [6, с. 220].

Олесь Гончар кілька разів отримував запрошення від Михайла Шолохова побувати у Вьошенській, на батьківщині російського письменника. Проте з різних причин така поїздка жодного разу не відбулася, про що в записі від 25 травня 1980 року автор щоденника зазначає: “Так і не вдалось побувати у Вьошенській, хоч запрошував він щиро й настійливо... Що саме стало на заваді – вже й не пригадати... Відкладалось усе на потім на потім... А тепер – і все... Тільки ріки наші тектимуть (мова йде про Дніпро і Дон. – *О.Г.*). Тектимуть без нас” [6, с. 414].

П'ятьма роками раніше, 16 травня 1975 року, Олесь Гончар зазначає: “Дістав запрошення на ювілей Шолохова: спершу в Москву, звідти в Вьошенську. Поїду. Бо все ж таки в студентські роки декілька нас, захоплених “Тихим Доном” хлопців-філологів, збиралися пішки помандрувати влітку до тієї станиці, що уявлялась нам майже сучасною Ясною Полянню.

Багато води зійшло і чимало оцінок змінилось, та все ж є в юнацьких закоханостях щось таке, що з літами не вивітрюється, не линяє, хіба що тільки викликає смутки...” [6, с. 219]. Однак і ця мандрівка на батьківщину Шолохова так і не відбулася.

Окремі записи свідчать, що М. Шолохов був надзвичайно метким на слово. 23 липня 1987 року Олесь Гончар записав до щоденника спомин суперечку двох російських письменників – М. Шолохова та І. Еренбурга: “Згадалося: Москва, на розмову в ЦК Хрущов запросив невелику групу письменників. Від України – Корнійчук з Вандою (Василевською. – *О. Г.*), Бажан і я. Спалахнула гостра суперечка між Шолоховим і Еренбургом. Козак був гострий як бритва. Напівусміхаючись, кинув:

– Ілля Григорович, ви любите паризькі каштани, але не забувайте, що їсте ви російський хліб!

Це потім стало в центрі дискусії” [7, с. 160].

Серед записів Олесь Гончара є такі, що проливають світло на творчість Михайла Шолохова. Відомо, що він тривалий час працював над романом “Они сражались за Родину”. Окремі фрагменти цього твору друкувалися в періодиці. 5 серпня 1972 року автор щоденника занотує: “Був знайомий Шолохова, розповідав, що нібито тяжко хворіє козак. І ще

розповідь, що в главах “Они сражались...” був епізод про Першотравень 1937 р. в Ростові, коли вся тюрма заспівала революційних пісень і варта полоснула з кулеметів по вікнах...

І ось цей епізод і вилетів з публікацій саме в ті дні, коли козак, виступаючи на з’їзді письменників, захищав рідну цензуру від чийось посягань... Отож – віддячено. Бог покарав за лживі вуста. А міг же підтримати, хоча б з почуття професійної солідарності. Дивний, дивний він щодо цього...” [6, с. 122]. Останній абзац – це натяк про виступ Олесь Гончара проти цензури, про що йтиметься далі, де Шолохов його не підтримав, хоча, з іншого боку, він (Шолохов) сам з власної ініціативи ходив на Стару площу, щоб відстояти “Собор”.

Є чимало й інших висловлювань у щоденнику Олесь Гончара, котрі стосуються творчості Михайла Шолохова, яку український письменник оцінював надзвичайно високо: “Навряд чи хто жагучіше висловив любов до рідної землі в усій літературі ХХ віку так, як Шолохов” [6, с. 419]. У іншому місці він, по-філософськи оцінюючи досягнення світової літератури, серед видатних майстрів згадав Шолохова і його знамениту епопею: “Найзначніші твори світової літ[ерату]ри – це поеми прощань, епос елегійний... Прощання – Толстой, прощання – Чехов, прощання з минулим – Фолкнер, і Томас Манн, і Шолохов... “Тихий Дон” – останній привіт козаччині, тому життю, якого більше не буде” [6, с. 508].

Роздумуючи з приводу геніальності російського митця, Олесь Гончар бачив і інше, як тоталітарна система вмiла ламати людину, змушуючи працювати на неї. Таких записів у щоденнику є досить багато. Вони стосуються великої кількості українських (і не тільки!) класиків. Про Шолохова в записі від 23 липня 1974 року сказано так: “От кажуть, що він геній. По-моєму ж, геніальність – величина змінна, якість минуща. Так, можливо, був він генієм якийсь час, скажімо, в пору писання “Тихого Дону”. Але потім, в силу, певне, обставин, став звичайним пристосуванцем. Яка трагедія! Боляче за нього” [6, с. 191].

Звістки про хворобу російського класика завжди хвилювали Олесь Гончара. 22 серпня 1972 року з’являється такий щоденниковий запис: “Щойно про Шолохова читав, і сум огортає. Кажуть, хворіє. Все-таки який художник! Вся наша молодість – із ним. І як змінився був в останні роки. І постарів, і внутрішньо наче надломивсь. Наче змушений був робити не те, що хотів робити. Як багато трагедій в нашій житті...” [6, с. 124].

19 жовтня 1982 року Олесь Гончар у щоденнику передав розповідь іншого російського письменника Г. Маркова про недавні відвідини Шолохова у Вьошенській: “Ходить із допомогою, мова утруднена. Але голова ясна.

– Влітку з’їдуться діти, внуки, а взимку, – розповідає дружина, – ми в цьому будинку... двоє старих людей...

Він – автор “Тихого Дону”. Вона – що переписала “Тихий Дон” від руки... Коли вона згадає щось із юності, він плаче.

Старість – єдине, над чим не можна сміятись” [6, с. 540].

Перебуваючи на сесії Генеральної Асамблеї ООН, Олесь Гончар не забував про російського побратима. У записі від 13 жовтня 1973 року є два рядки, очевидно з листа до Шолохову: “Ш о л о х о в у: “Пусть и в эту осень неодиноким Вам будет, пусть еще много весен радует Вас лазоревая бессмертная степь...” [6, с. 170]. Ці рядки інтертекстуально перегукуються з раннім твором Шолохова, що увічнив природу донських степів.

Запис від 22 лютого 1984 року нагадує некролог, коли несподівана звістка про смерть побратима викликала хаотичні спомини, у яких автор спробував дати першу оцінку-підсумок життя Михайла Шолохова, залучаючи епізоди з власної пам'яті: “Помер Шолохов. Втрата велика. Все-таки в ньому було щось козацьке, народне... Шкодную, що не вдалось тоді зреалізувати його запрошення і побувати у Вьошенській... Було в ньому чуття товаришкості – це ж воно повело його в ЦК захищати “Собор”. А той тупий Кириленко нібито йому відповів:

– Козакофільство (в этом романе)...

До Києва Шолохов приїхав тоді з москвичкою, досить симпатичною і скромною особою. І, звичайно, й до нас додому прийшов із нею, за що бідна Марія Петрівна (дружина М. Шолохова. – О. Г.), кажуть, дуже образилась на нас, киян... А що ми могли зробити?

А коли ось тепер настав час прощання зі світом і козак уже лежав на смертній постелі, за якусь мить до кінця, кажуть, взяв руку дружини, що весь вік була йому вірна, стала матір'ю його дітей, – взяв він її руку і підніс до губів.

А перед тим, удень, кажуть, довго дививсь у вікно на зимові холодні, сліпучі від сонця степи” [7, с. 11].

Записи в щоденнику Олесь Гончара свідчать, що він не раз потім, після смерті когось із близьких йому по духу, чимось симпатичних людей, повертався знову і знову, вносив до щоденника свої думки, щось уточнював, на чомусь наголошував, з кимось полемізував. Це прямо стосується і Шолохова. Ось, наприклад, запис від 7 травня 1985 року: “Запропонували головувати на вечорі Шолохова, довелось відмовитись, бо пропозиція була висловлена в образливій формі.

А хотілось би сказати, який він був. Як серед ночі міг подзвонити в готель: “Хочу зараз приїхати!” І приїхав, і бачиш людину незахищену, не закуту в панцир невразливості, бачиш письменника в утрудненнях, в кризовій ситуації, і він довірливо, як у брата, просить у тебе поради. А декому здавалось, що він не знає болю.

В Україну, гадаю, приїздив головним чином для того, щоб уклонитись народові, від якого родовою гілкою пішла на Донщину та загадкова жінка, що народила світові Шолохова.

Не вистачає нам його. Досі озивається з Вьошенської його щира, побратимська козацька душа” [7, с. 55].

Ще не раз думка Олесь Гончара буде повертатися до постаті Шолохова, він буде приходити в його сни, розкриваючи щоразу щось нове, відоме лише їм двом: “Вночі снівся Шолохов. На степовім солом’янім хуторі він самотній, напіврозбитий хворобою, накульгує, – все дивовижно реально; на будівлях бачу стару, зіпрілу, в зелених лишайниках соломі... В кімнаті ми з господарем лише удвох, він зістарений і неголений, розмова довірча, щемлива... Я опинився тут, щоб із ним попрощатись, обоє знаємо, що ця зустріч остання, сльози здушили мене – від цього й прокинувся” [7, с. 130].

Образ М. Шолохова уже через кілька років після смерті потребував глибшого, докладнішого осмислення. Не випадково, що більша частина запису від 13 травня 1985 року присвячена цьому російському письменнику: “Думаю про Шолохова. Можливо, це найтрагічніша постать в нашій літературі. Деякі з москвичів зображують його примітивним, але я не вірю в це. Хіба ж міг він, творець найпрекраснішого козацького епосу, безболісно сприймати жахливу трагедію свого краю, спокійно дивитись, як рушиться, перетворюється в руїну колись оспівані ним козацькі хутори? Дивитись, як нищиться цілий уклад життя, як піддається репресіям трудар-хлібороб тільки за те, що він трохи багатший за якогось станичного ледацюгу... І не тільки дивитись! Йому, Шолохову, довелося своїм генієм прикривати й ніби виправдовувати цей сталінський розбій, кошмар нашого віку... Довелося писати ту нікчемну “Цілину”, в ролі Дукаря комікувати там, де йшлося про величезну народну трагедію” [7, с. 145 – 146].

Олесь Гончар знову згадує про нічний візит до нього Шолохова в холодній Москві: “Яким треба бути самотнім, щоб у величезній нічній Москві шукати підтримки й поради в приїжджого українського письменника, з яким не так вже дуже були й близькі... Ми безмежно любили його в літа молодості, де він був найбільшим захопленням моїх студентських літ, а зараз я мав давати йому, змученому, поради...” [7, с. 146].

Записи в щоденнику Олесь Гончара свідчать, що він різко негативно реагував на те, коли хтось несправедливо звеличував одних і принижував інших: “По телевізії цілий вечір розбалакує Андрій Вознесенський. Не думав, що він такий самозакоханий, фальшивий, тенденційний. Позерство, штучно істерична декламація... Національних культур для нього як і не існує, кумири його – Пастернак, Шагал та Висоцький, поза ними – пустеля. Навіть імена Шолохова, Леонова вимовляє зневажливо, через губу...” [7, с. 173].

5 березня 1990 року він занотував: “Тихий Дон” читає шведська машина. Читає, щоб довести, що Шолохов – це Шолохов... До чого треба дожитись, щоб в наш час боронити від наклепів т а к о г о письменника... Які нещадні в своїй жорстокості його цькувачі, дрібнодухі, підлі,

підступні пігмеї... Хіба їм не ясно, який художник постав уже в “Донських оповіданнях”, яка глибока душа могла з таким болем промовити: “Вот и отпели донские соловьи!..” [7, с. 283].

Коли наприкінці існування СРСР Олесь Гончар, як і багато інших письменників, думав, що робити з партією, членом якої він став не з кон’юнктурних причин, а під час тяжких боїв у Трансільванії, розуміючи, що кожної миті може загинути, тому рішення вийти з КПРС йому давалося надзвичайно нелегко, бо “якими очима глянули б на це оті мої трансільванські побратими, що навіки лягли десь у чужій землі? А якими очима дивились би на ці – чим не кон’юнктурні? – перебіжки Тичина та Рильський, які так гордились, що їх прийнято, бо все це уявлялось по-іншому і, певне, думалось їм, як і багатьом із нас, що після здобуття Перемоги й доля України складеться зовсім, зовсім інакше!” [7, с. 279]. Саме в контексті цих роздумів, що мучили Олеся Гончара безсонними ночами, у його записі знову з’являється ім’я М. Шолохова: “Розрив з партією – це ж розрив із усіма ними, з фронтовими друзями, Малишком, і Земляком, і Шолоховим, і ще багатьма-багатьма, дорогими тобі...” [7, с. 279].

На схилі літ, коли виникли серйозні проблеми зі здоров’ям, Олесь Гончар 26 липня 1991 року зазначав: “Хочу дожити віку з самими книгами! Он їх повні полиці, найвірніших моїх друзів!.. Нема там порожніх, як дорогі мені – незалежно чи геній він, чи просто Яків Щоголев, чи Осип Маковей, Шевченко чи Варвара Рєпніна, Бунін чи запашний Шолохов, чи найлюбіший мені Толстой – з їхніми людьми мені найкраще!” [7, с. 374]. Як бачимо, і тут серед улюблених авторів український письменник називає ім’я М. Шолохова.

Остання згадка про Шолохова датована 26 грудня 1993 року. Вона пов’язана з спомином про виступ Олеся Гончара у Великому Кремлівському залі на ІУ з’їзді письменників, де він говорив про “человека-невидимку с цветным карандашом, крепко зажатым в руке”, тобто про Головліт, про цензуру” [7, с. 502]. Тоді його виступ було надруковано з купюрами, місце про цензуру було зняте, і лише зусиллями Маргарити Малиновської, тодішнього заступника головного редактора “Літературної України”, в цій газеті він був надрукований повністю. “Иных уж нет...” – таким несподіваним є продовження запису, де йшлося про цензуру. – Ні Шолохова, ні Малиновської. Багато гарних було людей...” [7, с. 502].

Щоденник Олеся Гончара навіть у тій частині, де розкриваються взаємини двох класиків сусідніх літератур, свідчить, що є окремою формою сучасного метажанрового утворення, яким є мемуарна література. Будучи невід’ємною її частиною, щоденник несе в собі головні її особливості: суб’єктивність, ретроспективність, документальність, наявність двох часових планів, відсутність одного часового виміру, концептуальність. Все це помітно з нашого аналізу щоденникових записів українського письменника, що відтворюють його

рецепцію постаті Михайла Шолохова. Окремі з зазначених рис у щоденниках мають значні відмінності, ніж в інших жанрах мемуарної літератури. До того ж, щоденник має і власну специфіку, яка не виявляє себе в інших жанрах. Це – відносна регулярність записів, цілісність, уривчастість, фрагментарність, інколи обірваність, незавершеність думки тощо.

Література

- 1. Галич В. М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : еволюція творчої майстерності / В. М. Галич. – К., 2004. – 816 с.
- 2. Степаненко М. І.** Публіцистична спадщина Олесея Гончара (мовні, навколотовні й деякі інші проблеми) / М. І. Степаненко. – Полтава, 2008. – 396 с.
- 3. Баран Є.** Олесь Гончар крізь призму щоденників / Євген Баран // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – серпень. – С. 210.
- 4. Галич О. А.** У вимірах non fiction : щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / О. А. Галич. – Луганськ, 2008. – 200 с.
- 5. Гончар О. Т.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 1 (1943 – 1967) / Олесь Гончар. – К., 2002. – 455 с.
- 6. Гончар О. Т.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 2 (1968 – 1983) / Олесь Гончар. – К., 2003. – 607 с.
- 7. Гончар О. Т.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 3 (1984 – 1995) / Олесь Гончар. – К., 2004. – 606 с.

Галич О. А. Олесь Гончар і Михайло Шолохов

В статті розглядається рецепція постаті Михайла Шолохова в щоденнику Олесея Гончара. Найбільше місця в щоденникових записах відведено баченню Олесем Гончаром російського письменника як творчої особистості.

Ключові слова: метажанр, мемуари, щоденник, російська література, рецепція.

Галич А. А. Олесь Гончар и Михаил Шолохов

В статье рассматривается рецепция личности Михайла Шолохова в дневнике Олесея Гончара. Большое место в дневниковых записях отведено видению Олесем Гончаром русского писателя как творческой личности.

Ключевые слова: метажанр, мемуары, дневник, русская литература, рецепция.

Halych O. A. Oles Hontchar and Mykhaylo Sholokhov

Mykhaylo Sholokhov figure reception in Oles Gontchar diary is given in the article. The biggest place in the diary notes has been given to Oles Hontchar vision of Russian writer as an artist.

Keywords: meta-genre, memoirs, diary, russian literature, reception.

УДК 821.161.2

Л. М. Горболіс

**ОХОРОННИЙ МОДУС РІДНОЇ МОВИ НА ЧУЖИНІ
(НА МАТЕРІАЛІ ЛИСТІВ П. ГРАБОВСЬКОГО)**

Епістолярій П. Грабовського – важливе джерело вивчення секретів творчої лабораторії письменника, його психології, світогляду, а також тривання національної самобутності, духовних зв'язків із Україною в умовах заслання. Мета статті – на матеріалі епістолярію П. Грабовського виявити й проаналізувати роль рідної мови в утривавленні зв'язків письменника з Україною, в збереженні духовних засад життя, національної самобутності митця-українця на засланні.

Як відомо, з 38 років життя П. Грабовський 14 років провів на засланні. Двадцятичотирирічним (після утримання близько двох років у Харківській, а потім Ізюмській в'язницях) зі сформованими засадами світогляду П. Грабовський потрапив на заслання. Навчання в церковнопарафіяльній школі, в Охтирській бурсі, харківській духовній семінарії, самоосвіта, збирання українського фольклору, участь у групі “Чорний переділ”, співпраця з газетами “Южный край”, “Харьковские губернские ведомости”, служба у війську – це ті факти особистого життя П. Грабовського, що формували й узмістовлювали його зв'язки з ріднокраєм, “котрі поєднують людей етносу з їх країною, котра силою цих зв'язків перетворюється на рідний край, батьківщину” [1, с. 128].

Ріднопростір був для П. Грабовського (як для кожної людини її Батьківщина) і мав стати у подальшому свідомому житті *територією* його реалізації, тим “місцерозвитком” (Ю. Барабаш), що увиразнював його життєві позиції, ідеали, активізував багатоманітні зв'язки з народом, упричетнював його до культури свого народу, сприяв “українському осенсовлюванню світу” [2, с. 9]. Географія рідного краю сформувала його активність, що вповні закономірно, позаяк “найвищий – пойопсихічний – шар волі й мислення особливо піддається впливові природних ознак географічного середовища. ...північноукраїнське лісове довкілля суцільністю своїх даностей вимагає від людини активної світосприймальної настановленості” [3, с. 150]. Як відомо, природа надає свідомості етнічної специфіки [4, с. 64]. Внутрішні структури П. Грабовського були спрямовані на максимальну реалізацію його потенціалу в ріднопросторі. Однак поліційний нагляд, арешти, в'язниці розірвали живий зв'язок П. Грабовського спочатку з українською спільнотою, а потім і з територією – заслання силоміць вирвало його з України, з рідного “підсоння”. Він потрапив в інший клімат, в інший геопростір, в інше культурне поле (!), в інше мовне середовище (!). Фізична й психічна непідготовленість П. Грабовського до цих умов посилила гостроту його переживань; він досить емоційно

реагував на несправедливість, зазіхання на його свободу вибору: “Скажу вам по совісті, – писав у листі до І. Франка від 1 листопада 1894 р., – що коли мене можна було заслати, так хіба за думки; бо що міг я зробити активного 18-літнім хлопцем без ніякої освіти та досвіду? Я болів душею, дивлячись навкруги, як бол[і]ю й нині, – ото вся моя провина” [5, с. 205].

На засланні виявилися незапитаними погляди П. Грабовського на складені його народом і перевірені упродовж століть життєві цінності, моральні пріоритети, етичні правила взаємостосунків, що їх, попри несприятливі обставини, митець-українець не забуває і свято зберігає як цінність, із якою сподівається повернутися в Україну.

Адаптуючись до чужого простору, П. Грабовський найперше апелював до власного досвіду. Не лише досвід, але й уява, пам’ять і переживання митця у цей період “виповнені” лише Україною: “Коли я опинився в іркутській тюрмі, з перспективою каторги або вічного поселення в Сибіру, *тяжкий сум за Україною* (тут і далі в цитатах курсив наш. – Л.Г.) стис моє серце; вона являлась перед мене в якомусь надзвичайно принадному світлі, *панувала* моїми думками” [5, с. 188]. Сформовані в ріднопросторі світопереживання, світоставлення, національні символосмисли тощо в умовах заслання мали застосовуватися, звісно, до сприйняття й потлумачення іншого світу, що було неприйнятним, тому мав змінюватися (адаптуватися або створюватися новий) механізм осмислення й усвідомлення чужого простору. До таких випробувань П. Грабовський (як психотип) був не готовий. Так “зачиналася” драма внутрішнього світу митця; а неузгодженість із внутрішніми силами, як відомо, спричиняє дискордизм – зникає вітаїстичність.

П. Грабовський відчайдушно хапався за найменшу можливість утримати духовний зв’язок із батьківщиною: листувався з письменниками, громадськими і культурними діячами, писав статті, поезії, перекладав, прагнув якомога глибше пізнати літературний процес. І найпершим та головним (!) чинником, який утримував українськість митця в чужому краї, стала своєрідним острівцем духовності, була його рідна мова.

Так уже перші листи з заслання засвідчують реакцію душі й тіла П. Грабовського на загрозові для нього – митця! – умови: він із розпачем констатував свою відірваність від живого літературного процесу: “Я стою оддалік усякого літературного руху, а не маю зв’язків ні з ким з письменників українських, кільки вже років я не чую ні рідної мови, ні милого гуку, не бачу життя, що одне дає реальний зміст і щиро сучасні мотиви твору” [5, с. 174]. Пишучи поезію, він помічав свої хиби: зрідненість змісту, повторюваність мотивів тощо [5, с. 178]. Зауважимо: це неминучий (дещо передбачений та й закономірний) процес, викликаний відірваністю від мови та “місцез розвитку”. З цього приводу слушною є думка Є. Маланюка: “...треба мати тривалий контакт з даним

географічним положенням, коли ж той контакт тратиться, про жадну тяглість людської творчості вже не можна говорити” [6, с. 9]. П. Грабовський усвідомлював, що “можна видобутись з декотрих із тих хиб” [5, с. 178], але для цього необхідно якомога швидше повернутися в Україну.

Він бажав працювати над історичними творами, над оповіданнями “з побуту рідного люду”, над книжками “для освіти народної”, над працями про українське письменство, але не мав для того потрібної літератури, а головне – був відірваний від України, про що *неодноразово* писав у листах. Містки за своєю суттю думки 1892 – 1893 рр. свідчать про високе почуття громадянської відповідальності П. Грабовського за мову, культуру, Україну.

Рідна мова, яка “зливається з особливостями духовного й матеріального світу, який оточує народ, навіть із тим географічним простором, де він мешкає” [7, с. 3], посилює біль розриву П. Грабовського з ріднокраєм. Життя митця на засланні було одноманітним, сірим та нецікавим, але, попри це, він прагнув відбутися як митець, сподівався повернутися в Україну, щоб допомогти співгромадянам “бути європейцями на ґрунті українському” [5, с. 190], утверджувати національну ідею.

П. Грабовський писав поезії, статті, перекладав твори письменників різних літератур, опановував *рідну* мову в *чужому* середовищі. Однак внутрішнє незадоволення реаліями чужого світу викликали спогади про рідний край, а з ними з’являлися сум і тривога. Його твори уподібнювалися до сумних монологів зі світом. У цей період активізувалося незадоволення життям, позаяк не було органічної взаємодії внутрішніх стимулів, не було співдії ресурсів людини з зовнішнім світом, а зовнішній світ не мав таких сильних для П. Грабовського, запитаних його свідомістю стимулів. Митець усе ще намагався апелювати до минулого досвіду, жити спогадами та мріями; це деякий час його захищало від внутрішньої дисгармонії, проте недовго, бо щодень зникали перспективи поновлення зв’язку з Батьківщиною, українською мовою, культурою, зі своїм українським народом. Усе це унеможливлювало самореалізацію митця: внутрішня криза посилювалася – з’являлася тривога, відчуття невпевненості, розгубленості, а почасти й страху.

У такі моменти навіть досить сильні особистості потребують допомоги – П. Грабовського рятувала рідна мова. У листах до І. Франка, М. Павлика, Б. Грінченка та ін. він просив надіслати книжки для читання, перекладів, удосконалення рідної мови, ознайомлення з літературним процесом. Без книжок, писав він, “самотина почувається ще дужчою самотиною” [5, с. 175]. Друзі допомагали йому друкуватися. Так мова стала тією сутністю, яка переважила страх бути загубленим, тривогу асимілюватися, загрозу втратити ідентичність, тобто утривавлювала зв’язок із Україною, рідною культурою, історичною пам’яттю, народом.

Як засвідчують листи, попри несприятливі умови, обмежене спілкування рідною мовою, П. Грабовський ретельно й наполегливо працював над удосконаленням своєї мовної культури, ідейно-художнього рівня творів, цікавився новинами літературного й суспільного життя, висловлював думки про художню цілісність твору як одну з прикмет його літературної вартості, намагався перебувати у контексті літературної традиції, новітньої літературної практики: “З надзвичайною жагою накидався я на всяку книжку, в котрій міг відшукать що-небудь про Україну, її історію, письменство; я перечитував у тому напрямі все, що тільки можна було дістати з волі і що проносилося крадькома...” [5, с. 188].

Несприятливі умови життя й творчої діяльності продовжували перешкоджати самореалізації П. Грабовського. 1897 р. його перевели до Вілюйського округу Якутської області, де митець знову констатував свою самотність, свою мовну окремішність та загубленість “...у страшній глушині, серед якутів, не тямлячи ні словечка по-їхньому” [5, с. 187]. У таких умовах та через хвороби, що почали загострюватися й опановувати тіло, посилювалося притлумлення творчих можливостей митця, загострювалося відчуття чужинності (підкреслимо: він реагував на *чужий* світ як носій *української* інформації, *української* культури, *українських* смислових кодів тощо). “Про себе, власне, я перестав ... овсі вживати московської мови, а всякі виписки, замітки тощо роблю не інак, як по-українськи...”, – писав П. Грабовський. Але цього було замало, особливо для ситуації білінгвізму, у якій опинився П. Грабовський і яка чи не найбільше виснажувала його, адже окремій людині, котра спілкується “не мовою свого народу, а чужинською, треба дуже багато сил витратити, щоб протистояти потокам зрівноважливої енергії, яка прагне усунути порушення закону рідної мови й поменшити нагромадження негативної енергетики світу” [7, с. 3].

Так у чужому середовищі за допомогою рідної мови український митець П. Грабовський завойовував власний простір думання-буття-творчості, акумулював внутрішні сили на захист *свого*. Тут, у далекому Сибіру він – українець! – намагався активізувати свій творчий потенціал, внутрішні сили, щоб захистити себе, посилити власну відповідальність за українське слово та підтримати відчуття належності до української спільноти: “Тут мені прийшла думка скласти укр[аїнський] словарик – принаймні для себе” [5, с. 188], – пише він у листі до В. Лукича від 10 серпня 1893 р. П. Грабовський знайомився з засланцями-українцями, щоб “списувати з їх уст слова”.

Сформований у ріднопросторі світ почуттів, переживань, символів, знань, ідеалів, норм, правил тощо, а також рідне слово в поезії, публіцистиці, перекладах, листах, а ще, очевидно, “мовна фізіологія” (В. Федоренко) допомагали протистояти його “розукраїнюванню” (Р. Кісь): “...мої українські почуття на чужині прокидались з новою силою, – душею я линув до України, котру надовго втратив...” [5, с. 187].

Мрії П. Грабовського повернутися в Україну щодень ставали примарними, а отже, сенс і цілі життя зникали, що з погляду психології вповні закономірно, адже “для збереження душевної рівноваги людині потрібна певна ціль в житті, яку вона вважає високою, і гордість, що він працює заради її здійснення” [8, с. 84].

Смерть посестри Надії Сигиди, оманливість сподівань хоча б колись потрапити в простір рідного неба й рідної землі, глибинне відчуття хаосу чужого світу й своєї зайвості в чужопросторі, душевний біль, недостатня подієвість життя, низькі можливості самореалізації, відсутність планів на майбутнє збіднювали життя П. Грабовського. Чужа мова не інформувала його про світ – речі, об’єкти культури іншого народу так і залишалися для нього невідомими, незрозумілими. “Чужий світ означає відчуження не лише від інших, але й від себе: вигнання в найпростішому щоденному сенсі...” [9, с. 112]. П. Грабовський не міг себе ідентифікувати з іншим світом, бо його знання не могли бути прищепою на чужому ґрунті, а це означало, що йому було важко розуміти себе, знаходити внутрішні джерела для саморозвитку. Інтерпретація власного досвіду (як один із способів самозахисту та душевної реанімації) вже не приносила результатів, позаяк світоналаштованість у П. Грабовського інша: “Через десять років можна буде тільки сподіватись на вороття прав та беззапинне життя по всьому Сибіру, а що тичеться до рідного краю, то я вже не маю надії його побачити...” [5, с. 187 – 188].

Поступово світоналаштованість П. Грабовського трагізується – він переживав, що не може конкретними вчинками допомогти українцям на батьківщині: “Одно турбує мене: кличучи до праці, треба й самому працювати; але який діяч з мене для України? Я *мрець*, моя пісня одспівана, надій на краще немає... Та й що можна зробити тут? І що знав, забудеш... Трудно писати при таких обставинах...” [5, с. 193]. І все ж в умовах одноманітної сірості та малоподієвості життя у вигнанні П. Грабовський усе ще продовжував шукати опору чужинському, реалізувати свою потребу бути-в-батьківщині-слові: він пише поезії, статті. Його праця – зразок просвітительства і просвітянства, вияв патріотизму.

Рідна мова утримувала його фізичні й душевні сили. Проте згубний вплив зовнішніх обставин посилювався. Бракувало зв’язків із Батьківщиною, не було довіри до чужого світу, не було тієї духовної практики – зникла смислонасиченість буття, активізувалася хаотична довільність існування, з’являлося відчуття безвиході: “...нудьгую; здоров’я плохе; тяжко; а жити хочеться, душа просить любові та взаємин... проте мені лишилося одно – загибель” [5, с. 205].

Як засвідчують листи П. Грабовського, адаптаційні резерви його організму поступово вичерпувалися, позаяк мобілізація внутрішніх сил не може бути тривалою. Над його відчуттями рідного краю безжально поглимилася (люди? обставини? доля?). Він був жорстоко відірваний від

цілого корпусу мисленій, від національного космосу, тобто (за С. Андрусів) від властивого українському народові способу жити, працювати, мислити, творити, молитися, осягати порядок речей у світі, розуміти і схвалювати певне співвідношення цінностей, володіти особливостями сприймання простору, часу, свободи і долі, верху й низу, далини й ширини. Організм П. Грабовського не поновлювався енергетикою рідної землі, а це спричиняло зміну ритму його життя. Заслання стало зоною його фізичного й духовного нищення.

Перебуваючи на засланні, митець перейшов той період тривоги, коли сигнали стресора він міг притлумлювати внутрішніми резервами організму; з 1895 р. у житті П. Грабовського настав інший етап – коли адаптаційні сили його організму були вичерпані й допомога могла бути лише зовні – або у вигляді підтримки, або шляхом усунення стресора (тобто чужого світу), що виснажував організм. Жодних змін у житті П. Грабовського не передбачалося: попереду були тяжкі роки заслання.

Тривала неадаптованість до чужого світу, усвідомлення неможливості розвиватися й працювати для України глибинно виснажували П. Грабовського. Так з'являлися “зойки душі” – поезії збірки “З півночі”, в яких вилилася “пекельна мука життя”. Про душевний стан митця у цей період красномовно свідчить написаний у травні 1895 р. лист до І. Франка. Ось лише деякі рядки, проте й вони глибоко відтворюють стан душі П. Грабовського-засланця: “Брак духовної цільності спиняє руку, нічого не дає роботи [...] В мені прокинулася душа з пекучими запитами власного щастя, земних благ... Хіба я не маю права? Хіба як людину зв'язати, так треба її добити? [...] Тільки хрест (на його могилі. – Л.Г.), ознаку муки, затешить серед степів[...]. Сумує душа моя, рветься серце на простір, а свідомість, що не вирватись йому, може, довіку, знесилює думки. Журно, та й пісні мої не кращі” [5, с. 212 – 213]. Листи П. Грабовського від 1895 р. до 1902 р. сповнені смутку, туги й безвиході. Митця охоплювало відчуття невідворотності близької смерті й довічної розлуки з Україною.

Прагнення П. Грабовського української стихії в слові, в об'єктах природи, в спілкуванні тощо до останніх днів утривавлювали його українськість, його зв'язок із Батьківщиною в умовах заслання. На чужині він переживав *сутнісне страждання*, вболіваючи за свою українську суть, яка осенсовлює матеріальний і духовний світ українця, де б він не перебував.

Література

- 1. Швецова А.** Культурні проєкції національного характеру / А. Швецова // Сучасність. – 2000. – № 7 – 8. – С. 123 – 134.
- 2. Кісь Р.** Глобальне – національне – локальне (соціальна антропологія культурного простору) / Роман Кісь. – Львів : Літопис, 2005. – 300 с.
- 3. Філософія :** Світ людини. Курс лекцій : навч. посібник / [В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін.] – К. : Либідь, 2003. – 432 с.
- 4. Павленко В.** Введение в этническую психологию /

В. Павленко, С. Таглин. – Х. : ХГУ, 1992. – 108 с. **5. Грабовський П. А.** Твори : У 2 т. / П. А. Грабовський – К. : Дніпро, 1985. – Т. 2. – 344 с. **6. Маланюк Є.** Нариси з історії нашої культури / Є. Маланюк. – К. : Обереги, 1992. – 80 с. **7. Федоренко В.** Рідна мова – Божа благодать / В. Федоренко // Дивослово. – 2009. – № 2. – С. 2 – 6. **8. Сельє Г.** Стресс без дистреса / Г. Сельє. – М. : Мисль, 1979. – 124 с. **9. Манеа Н.** Про чужинство / Н. Манеа // Сучасність. – 1993. – № 7. – С. 109 – 113.

Горболіс Л. М. Охоронний модус рідної мови на чужині (на матеріалі листів П. Грабовського)

У статті на матеріалі епістолярію П. Грабовського з'ясовується роль рідної мови в збереженні духовних засад життя українського письменника в умовах заслання.

Ключові слова: національна своєрідність, рідна мова, ріднопростір.

Горболіс Л. М. Охранный модус родного языка на чужбине (на материале писем П. Грабовского)

В статье на материале эпистолярия П. Грабовского исследуется роль родного языка в сбережении духовных основ жизни украинского писателя в условиях ссылки.

Ключевые слова: национальное своеобразие, родной язык, родное пространство.

Horbolis L. M. Protective modus of native language during expulsion (on the material of the letters by P. Hrabovskyi)

In the article we explore the role of the native language in serving spiritual values of the Ukrainian writer's life in the expulsion on the material of epistolary by P. Hrabovskyi.

Key words: national singularity, native language, native space.

УДК 821.161.2-94.09+929 Грінченко

М. В. Климашевська

**СПЕЦИФІКА ПУБЛІЦИСТИЧНИХ НОТАТОК
(НА ПРИКЛАДІ “ЛИСТІВ З УКРАЇНИ НАДДНІПРЯНСЬКОЇ”
БОРИСА ГРІНЧЕНКА)**

Провідною жанровою ознакою мемуаристики є суб'єктивне осмислення певних історичних подій, життєвого шляху конкретно-історичної постаті із залученням документів, співвіднесенням власного духовного досвіду автора з внутрішнім світом його героїв, соціально-психологічною природою їх вчинків, мотивацією дій і рішень.

Засновником цього метажанру вважається Ксенофонт – автор спогадів про Сократа й військовий похід греків (“Анабасис”, 401 до н.е). У римську добу до мемуарів звертався Юлій Цезар (“Нотатки про Галльську війну”), в добу середньовіччя – П’єр Абеляр (“Історія моїх поневірянь”), в епоху Відродження – Бенвенуто Челліні та інші. Інтерес до мемуарів не згасав і пізніше (Йоганн Вольфганг Гете, мадам де Сталь, Стендаль, Генріх Гейне, Іван Тургенєв, Анатоль Франс, Рабіндранат Тагор, Ернест Хемінгуей та інші) [1, с. 167].

Останнім часом в українському літературознавстві значно посилилась увага до письменницьких мемуарів. Практично це виявило себе у різних аспектах. Насамперед це позначилося на масовому виданні епістолярної спадщини письменників, науковому коментуванні листів; пошуки літературознавців сприяли цікавим знахідкам нових епістолярних матеріалів та їх публікацій в журналах, збірках тощо. З’явилася низка праць Святовець В., Ляхової Ж., Доценко Р., Коцюбинської М., Галича О., де актуальні питання джерелознавства та текстології розглядають крізь призму письменницької мемуаристики з позицій сучасного літературознавства. “Ця тенденція, – за словами Кузьменко В., – позитивно відбилась на зростанні загальної культури, глибини аналізу і синтезу нових досліджень, оскільки кожне зернятко фактичної інформації в таких справах просуває вивчення нашої літератури наперед” [2, с. 63]. В одній із своїх літературознавчих статей професор Погрібний А. виклав ідею щодо реалізації багатолітнього видання “Український епістолярій”, яке дало б можливість відкрити багатство української культури перед усім світом, збагатити нас не тільки історично, а й духовно.

Актуальність дослідження полягає в тому, що сьогодні, в час національного відродження, перед нами суттєво стоїть проблема побудови національної школи, яка покликана стати підтримкою нашої державності. Тому і є таким актуальним звернення дослідників до культурно-освітньої спадщини Бориса Грінченка, а особливо до епістолярного доробку, оскільки саме найінтимніші автентичні матеріали допомагають зрозуміти сутність людини.

Відомо, що під тиском розгорнутої у тридцятих роках “боротьби за класові інтереси” істориками літератури на чесне ймення письменника було почеплено ряд ярликів, які викривляли об’єктивне уявлення про творчість і життєву позицію Грінченка. Його на багато літ було затавровано як запеклого буржуазного націоналіста й ліберала-народника. Саме зараз, за часів незалежності України, випала нагода неупереджено проаналізувати мемуари, а з ними і саму особистість митця. Основну увагу дослідники приділили педагогічній, громадській та письменницькій діяльності Грінченка. Ми ж у своїй розвідці намагаємось охопити усі ці аспекти за допомогою вивчення мемуарів митця. У цьому й полягає наукова новизна нашої роботи.

Уважно вивчивши матеріали дослідження, літературу з питань письменницької мемуаристики, ми визначили головну мету нашої роботи: визначити своєрідність, жанрові особливості мемуаристичного доробку Бориса Грінченка. Зазначена мета передбачає ряд завдань:

- обґрунтувати особливості мемуаристики українських митців та громадських діячів;
- визначити своєрідність доробку Бориса Грінченка;
- встановити зв'язок між історичними подіями та мемуарами митця.

Методика дослідження зумовлена поставленими завданнями, теоретичною спрямованістю роботи і має комплексний характер.

На початку 90-х років XIX століття перед національно орієнтованою українською інтелігенцією постав комплекс нагальних, складних питань, які неможливо було обійти, ігнорувати або “відкласти у довгу шухляду” – вони потребували чесної, щирої та мужньої відповіді. Ось ці питання: “Як подолати стіну між інтелігенцією та народом?”, “Яким конкретно чином освічені українці можуть прислужитися спільній національній справі?”, “Як віднайти й сформулювати загальнонародний український ідеал?”, і, нарешті, мабуть, головне серед них: “Чи не настав час включити в порядок денний вимогу про політичну самостійність України і як це здійснити конкретно?”

Особливо уважного прочитання заслуговує в наші дні дискусія, яку вели в 1892 – 1893 роках два визначні діячі українського національно-культурного відродження – Михайло Петрович Драгоманов (1841 – 1895), видатний політолог, історик, філософ і публіцист та Борис Дмитрович Грінченко (1863 – 1910), в майбутньому – класик української літератури, ушавлений етнограф, фольклорист, філолог і педагог, укладач і автор знаменитого багатотомного “Словаря української мови”. Ця полеміка (відповідні цикли статей Б. Грінченка “Листи з України Наддніпрянської” та М. Драгоманова “Листи на Наддніпрянську Україну” друкувались у вересні 1892 – травні 1893 рр. у газеті “Буковина“, що виходила в Чернівцях) охоплювала настільки широке коло пекучих проблем, намітила такі перспективні та комплексні підходи до їх розв'язання, що тодішні думки двох видатних українців цілком зберігають свою актуальність і тепер [3, с. 512].

У чому полягали розбіжності учасників діалогу? Власне, і Грінченко, і Драгоманов були, безперечно, стратегічними одностумцями в тому, що стосувалося проблем українського національного відродження, розвитку української мови, культурно-освітнього руху, боротьби проти імперської політики царизму щодо українського та інших народів. Йшлося лише про різне розуміння конкретних (значною мірою тактичних) питань дальшого розвитку української національної самосвідомості. Позиції Грінченка, представника молодого покоління поборників українського відродження, були значно радикальнішими; Борис Дмитрович робив наголос на нагальній необхідності рішучих,

активних дій у боротьбі за культурні та національні права українського народу. Натомість Михайло Петрович Драгоманов підкреслював, що його кредо було та залишається тим же самим: “Космополітизм в ідеях і цілях, національність в ґрунті і формах культурної праці” [4, Лист II]. Спробуємо проаналізувати погляди обох співбесідників (не опонентів!) і показати, що в дійсності жодних суттєвих (тим більше непримиренних) суперечностей між ними не виникло.

Отож звернімось до тих оцінок (гнівних, невимовно гірких, але в цілому, як показав дальший хід подій, багато в чому справедливих), що містяться в “Листах з України Наддніпрянської” Б. Грінченка. “Наш український загал, – в’їдливо пише автор, – залюбки балакає про те, що “Україна-то бідна, бідна заплакана мати! Нема кому їй і добро вчинити, нема кому пособити!” Але зараз же до сього додають: “Та й як його пособиш при таких обставинах? Аджє...” І почне тут перелічувати, які то тяжкі обставини. Обставини тяжкі, се правда, але вони стають ще тяжчими з того, що всі ці добродії сими балаканнями тільки й виявляють свій патріотизм” [5, Лист VII].

Вирішальне, ключове питання, що його задає собі й читачеві Борис Грінченко, таке: “Чому ми не досягнемо хоч такої-сякої гармонії в поглядах та в учинках, хоч такої-сякої солідарності?” [5, Лист VI]. А ось і спроба відповіді: “Насамперед, мабуть, тому, що українець взагалі натура індивідуалістична. А друге, ось чому. Власне, у нас нема української інтелігенції, а є тільки нарізні українські інтелігенти” [5, Лист IX]. Наслідки такого духовно-національного колапсу, за Грінченком, є більш ніж прикрими: “Таким побитом, виходить, що наша негромадськість, розрізненість взагалі робить те, що й в тих випадках, коли люди хочуть згуртуватися коло якого спільного діла, вони все ж не можуть скласти з себе більш-менш однотайної спілки, щоб робити в якому одному напрямку. Виходить дещо взором невихідного кола: розрізненість у поглядах родить розрізненість у громадській діяльності, а розрізненість у громадському житті і через те необхідність до всього дорозумовуватися самотужки родить розрізненість у поглядах і т. д. без краю” [5, Лист X].

Вихід, як вказує Грінченко, один: національна єдність, подолання розколу українського народу на (використовуючи тогочасні терміни) “панів” та “мужиків”, коли перші забули або не хочуть пам’ятати, що вони українці, а другі, “заклопотані щоденною борнею за шматок хліба”, не думають про національні питання. Інакше, зазначає автор, ми будемо увесь час стояти перед лицем страшної правди: “наш мужик не знає навіть свого національного імені. Він тільки знає, що він не москаль, не турок, не німець, але хто саме він – Бог його знає” [5, Лист X]. А для цього слід переходити від красивих гучних слів до копіткої щоденної праці, непомітної, невдячної, але, по суті, єдино потрібної. А саме: доносити до українців хоча б елементарні основи вітчизняної історії; роз’яснювати їм, що вони мають спільні інтереси; прищеплювати

рідному народові почуття національної та водночас людської гідності (і перше, і друге нерозривно пов'язане!). Якраз через це Борис Дмитрович особливо обурювався принизливим для народу “малоросійством”, виступаючи за побудову в перспективі відносин із Москвою на засадах справжньої рівноправності, взаємоповаги та вільного вибору. Бо “не тоді добре єднається народ з народом, коли вони родичі, хоч би і близькі, а тоді, коли життя їх укупі – таке, що дає їм змогу зазнавати в сій спільці найбільш усякої користі, якомога більшого вдоволення своїх потреб як народу, якомога більшого щастя” [5, Лист X].

Отже, нотатки, які зроблені письменником, дають можливість заглянути у його внутрішній світ, краще зрозуміти його спадщину і літературний процес у цілому. В сучасному літературознавстві, зокрема в теорії, ця проблема залишається не вивченою. На нашу думку, класифікація нотаток повинна базуватися не лише на тематиці, не на зовнішніх ознаках, а на якихось певних закономірностях у методиці відбору фактів, прийомів, типізації тощо. Тому можна виділити дві великі групи нотаток: художні та документальні. У них по-різному створюється матеріал. У художніх нотатках герой має вигадане ім'я, наведено вигадану ситуацію. Це – підготовчі матеріали майбутніх творів, статей. У документальних – реальний герой, реальна ситуація, час і місце дії. Автор точно передає все, що відбувається, не сміє помилитися, не може створювати вигадану ситуацію, не може, як у художній, синтезувати у своєму героєві типові риси різних людей. Документальні нотатки – це підготовчі матеріали для майбутніх статей, нарисів, заміток, спогадів, документальних книг. На прикладі “Листів з України Наддніпрянської” ми бачимо суміжний жанр: за назвою автор подає визначення “лист”, проте ми бачимо риси публіцистичного стилю, нотатковий характер тексту, ми знаємо, що ця полеміка велася на сторінках газети “Буковина”. Отже, можемо зробити висновок: мемуаристика як наука ще знаходиться на стадії формування основних принципів та понять. Вагомий внесок у цей процес зробив О. А. Галич, та чіткого визначення жанрів та їх класифікацію на прикладі спадщини Бориса Грінченка визначити неможливо. Тож, за усіма параметрами, ми вважаємо, що “Листи з України Наддніпрянської” можна віднести до публіцистичних літературних нотаток суспільно-політичного спрямування [6, с. 45].

Подана розвідка – один з напрямків вивчення постаті Бориса Грінченка як літературного, громадського та суспільно-політичного діяча. У перспективі нашого дослідження ми маємо на меті з'ясувати актуальність ідей та поглядів митця, їх вплив на сучасне суспільство, сформувані стійку класифікацію жанрів мемуаристики на прикладі спадщини Бориса Грінченка, проаналізувати його здобутки, здійснити тематико-типологічний аналіз мемуарного доробку.

Література

1. Таймазова Л. Л. Историческая память народа в лексикографическом и мемуарном произведении / Л. Л. Таймазова // Вісник Запорізького державного університету. – 2002. – № 4. – С. 167 – 170. **2. Кузьменко В. І.** Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст. : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук / В. І. Кузьменко. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1999. **3. Полонська-Василенко Н. Д.** Історія України : У 2 т. – Т. 2. Від середини ХVІІ ст. До 1923 року. – К. : Либідь, 2002. – 608 с. **4. [Електронний ресурс]** – Режим доступу : <http://www/litopys.org.ua/drag/drag204.htm>. **5. [Електронний ресурс]** – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/drag/drag205.htm>. **6. Погрібний А. Г.** У двобої з часом : Борис Грінченко – вчений, письменник, громадський діяч / А. Г. Погрібний // Пам'ять століть. – 1999. – № 1. – С. 39 – 60.

Климашевська М. В. Специфіка публіцистичних нотаток (на прикладі “Листів з України Наддніпрянської” Бориса Грінченка)

У статті розглядаються питання мемуаристики як науки та особливості жанру публіцистичних нотаток зокрема на основі доробку Бориса Дмитровича Грінченка. Освітлюються такі аспекти: своєрідність епістолярної творчості українських митців та суспільно-політичних діячів, індивідуальні риси викладу Бориса Дмитровича Грінченка, встановлення значення його доробку та їх зв'язку з історичними подіями в Україні. Стаття включає аналіз “Листів з України Наддніпрянської” з позиції патріотичної та суспільно-політичної діяльності автора нотаток.

Ключові слова: мемуаристика, класифікація, публіцистика, нотатки, суміжний жанр.

Климашевская М. В. Специфика публицистических заметок (на примере “Писем из Украины Надднепрянской” Бориса Гринченко)

В статье освещаются вопросы мемуаристики как науки и особенности жанра публицистических заметок на основе работ Бориса Дмитриевича Гринченко. Рассматриваются такие аспекты: своеобразие эпистолярного творчества украинских деятелей искусства и общественно-политической жизни, индивидуальные черты изложения Бориса Дмитриевича Гринченко, определение значения его работ и связи их с историческими событиями в Украине. Статья содержит анализ “Писем из Украины Надднепрянской” с позиции патриотической и общественно-политической деятельности автора заметок.

Ключевые слова: мемуаристика, классификация, публицистика, заметки, смежный жанр.

Klimashevskaya M. V. The specific of publicist notes (on an example “Letters from Ukraine Naddnepryanskaya” of Boris Grinchenko)

In the article the questions of memoirs as sciences and the features of genre of publicist notes which is based on the works of Boris Grinchenko are lighted. Such aspects as originality of epistolary creation of the Ukrainian figures of art, social and political life, individual lines of exposition of Boris Grinchenko, determination of the values of his works and their connection with the historical events in Ukraine are examined. The article contains an analysis of “Letters from Ukraine Naddnepryanskaya” from the position of patriotic, social and political activity of the notes’ author.

Keywords: memoirs, classification, journalism, notes, the related genre.

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

УДК 82.0-31

В. Б. Бібік

**ХРОНОТОП ДОРОГИ В РОМАНІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО
“МІСТО”**

Роман В. Підмогильного “Місто” є предметом глибокого і різностороннього аналізу дослідників як минулого, так і сучасного – Ю. Шереха, В. Мельника, М. Тарнавського, С. Павличко, В. Шевчука, Р. Мовчан, С. Луцій, ін. Це зумовлено передовсім тим, що попри опору на національні та європейські традиції, творений письменником художній світ роману містить ще й новаторські пошуки представників психологічного реалізму.

Художній простір і час охоплюють усі структурні елементи художнього світу, створеного письменником, творять його неповторність та унікальність. Просторово-часові координати літературної дійсності забезпечують цілісність художнього твору і організують його композицію. Крім того, просторово-часова структура художнього твору є елементом авторської картини світу і втілює певну систему цінностей. Однак часопросторовим і хронотопним аспектам твору не було присвячено спеціальної наукової студії.

Простір і час перебувають у постійному взаємозв'язку та структурній єдності, що дало змогу М. Бахтіну об'єднати їх властивості і функції під терміном хронотоп. М. Бахтін визначав хронотоп “як вагомий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних в літературі” [1, с. 234] і бачив у ньому “формально-змістову категорію”; “будь-який вхід в сферу значень здійснюється лише через ворота хронотопу” [1, с. 406]. І хоча Бахтін вважав, що “основним в хронотопі є час”, важливим є його трактування часово-просторових відносин у нерозривній єдності. “В літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових ознак в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету історії. Ознаки часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом” [1, с. 235].

Водночас і сам феномен “хронотоп” є системою взаємопов'язаних структурних елементів, найвагомішою складовою якої є хронотоп

дороги. “Значення хронотопу дороги, – пише М. Бахтін, – в літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожніх зустрічей і пригод” [1, с. 248]. Отже, дослідження хронотопу дороги набуває особливої актуальності, оскільки виникає потреба виявити художню своєрідність образу дороги у романі, способи і засоби його творення письменником та сюжетотворчі функції цього часопросторового орієнтиру у романі.

У літературознавстві існує доволі багато праць, присвячених образу дороги як просторової координати. М. Бахтін аналізує хронотоп дороги через історію роману і зазначає, що у хронотопі дороги єдність просторово-часових визначень розкривається з винятковою чіткістю та ясністю. Літературознавець показав зміст хронотопу дороги в європейському романі, його метафоризацію як “життєвого шляху” та визначив головну характеристику хронотопу дороги: “тут час як би вливається в простір і тече по ньому” [1, с. 401]. Крім того, М. Бахтін вказує на важливість хронотопу дороги у фольклорі: “Дорога у фольклорі ніколи не буває просто дорогою, але завжди або усім, або частиною життєвого шляху” [1, с. 270].

На традиційність форм хронотопу, які наслідують література у фольклорі і міфі, вказує І. Роднянська. Автор підкреслює, що “давні типи ціннісних ситуацій, які реалізовані у просторово-часових образах ... так чи інакше збережені в редукованому вигляді класичною літературою Нового часу і сучасною літературою” [6, с. 1175].

Ю. Лотман акцентує на метафоричності і символічності хронотопу дороги. Характеризуючи у загальних рисах окремі моделі художнього простору – точковий, лінійний, площинний і об’ємний – дослідник вважає образ дороги прикладом лінійного спрямованого простору з релевантною ознакою довжини і не релевантною ширини. На його думку, “лінійний простір стає зручною художньою мовою для моделювання темпоральних категорій (“життєвий шлях”, “дорога” як засіб розгортання характеру у часі)” [3, с. 255]. Важливо, що тут автор розглядає просторовий образ дороги у єдності із часовою координатою. До того ж, “оскільки, – як зазначає автор, – художній простір стає формальною системою для побудови різних, у тому числі і етичних, моделей, виникає можливість моральної характеристики літературних персонажів через відповідний їм тип художнього простору, який уже виступає як своєрідна двопланова локально-етична метафора” [3, с. 255]. Таким чином, хронотоп дороги може виступати певною шкалою внутрішньої еволюції героя.

У дослідженні “Простір і текст” В. Топоров пише про шлях, опираючись на міфологічну і релігійну традиції. Головним параметром у категорії простору автор вважає рух як реальний, так і метафоричний. Дослідник описує шлях як рух до сакралізованого центру простору в міфопоетичній і релігійній моделях світу, як рух, що має свій початок і

свій кінець, тобто “протилежний початку локус у тому відношенні, що він завжди – ціль руху, його явний чи таємний стимул” [7, с. 259]. Отже, шлях завжди веде до очікуваного чи бажаного центру; при цьому шлях виступає не тільки у формі зримої реальної дороги, але і метафорично – як позначення лінії поведінки (особливо часто моральної, духовної). І в цьому випадку цілком виступає не завершення шляху, “а сам шлях, сходження на нього, приведення свого Я, свого життя у відповідність із шляхом, із його внутрішньою структурою, логікою і ритмом” [7, с. 268].

Отже, образ дороги збагачується все новими прикметами, висуваються нові ідеї як щодо суті цього образу, так і способів (форм) репрезентації його у тексті. Характерно, що дослідники намагаються виявити не лише суть самої категорії “хронотоп дороги” через аналіз його структурних елементів, а й вказують на можливе функціонування цього образу безпосередньо у художньому тексті. Таким чином, на структурному рівні можна виділити наявність необхідних компонентів у образі дороги – це параметри часу і простору, і рух як безпосередня форма їх реалізації.

Багатоскладова структура хронотопу дороги дає можливість трактувати цей образ як певний комплекс, у даному випадку – хронотопний комплекс. До того ж, параметр руху привносить ще один важливий елемент – спрямованість, рух до певної мети. Крім того, здається, говорити про категорії часу і простору, міняючи людину, героя, неможливо. Хронотопний рівень тексту не можна обмежити вивченням часово-просторових категорій. О. Шупта-В'язовська висловила думку, що “хоча сам Бахтін визначав хронотоп як суттєво освоєний літературою принципний зв'язок часу і простору в художньому творі, маємо всі підстави говорити про те, що потенційна вагомість літературознавчого терміна Бахтіна полягала у поєднанні часу і простору в людині; вчений зрозумів, що саме людина є найбільш очевидним і довершеним випадком єдності часу і простору, просторовою репрезентацією часу, тому його теорія хронотопу не випадково прямо пов'язана з образом людини в художньому творі” [8, с. 50]. Отже, потрібно звертати увагу на хронотоп з усіма його складниками, тобто на хронотопний комплекс, крім часу і простору це – людина, рух, дорога, мета, характер руху.

На функціональному рівні хронотопний комплекс дороги виявляє здатність до метафоризації, а через пов'язані із ним мотиви пошуку, зустрічі, втрати виконує сюжетотворчу функцію.

Твір розпочинається із подорожі. Головний герой їде підкорювати місто. Тут очевидним є протиставлення двох світів – звичний, рідний для героя і новий, незвіданий, чужий. Це не механічне перенесення героя із однієї площини у іншу. Як вдало зазначає Л. Деркач, “Початок подорожі означає потребу героя змінити звичні горизонти життя. Фатальною сферою, покликаною змістити центр його духовного тяжіння від

обмеженої ділянки (села) до невідомої, у конкретному творі є місто Київ. Герой не їде, аби побачити місто, він підсвідомо відчуває невідворотність подолання межі між цими світами (місто – село), що тягне за собою зміну власного внутрішнього світу” [2, с. 14]. Просторові відношення виявляють тут парадигму “рідний-чужий”, яка ще і трансформує своє значення протягом роману.

Очевидно, що вибраний автором спосіб творення образу дороги на початку роману пов’язаний із мотивом подорожі і має фольклорну основу – рух по воді (адже Степан пливе на пароплаві по Дніпрі) як символ переходу у новий незвіданий простір, який до того ж метафоризується у майбутній життєвий простір: “а перед ними – нове життя. Вони разом переходили кордон майбутнього” [5, с. 309]; мотив покинення рідного дому; мотив пошуку. Автор не лише моделює часопросторові координати образу дороги, а й атрибутивно доповнює його дорожнім пейзажем. “Спереду Дніпро мов спинився в несподіваній затоці, оточений праворуч, ліворуч і просто зелено-жовтими передосінніми берегами. Але пароплав раптом звернув, і довга, спокійна смуга річки протяглася далі до ледве помітних пагорків на обрії” [5, с. 308]. Важливою тут ще є репрезентація мети подорожі головного героя – спершу доволі оптимістичної – здобути освіту в місті й озброєним повернутись додому. Отже, такий насичений образ дороги на початку роману долає хронотопну наповненість, переростаючи у хронотопний комплекс із чітко зазначеними компонентами – час, простір, головний герой, мета і рух до мети.

Характерно, що подорож не закінчується приїздом до Києва, вона триває протягом усього роману. Ця подорож локально обмеженим простором міста Києва стає життєвим шляхом Степана Радченка. Метафоризація хронотопу дороги у життєвий шлях головного героя позбавляє цей хронотопний комплекс складової руху. Рух присутній у композиції, проте автор не дає детального опису руху, тобто його нема у фактурі роману. Натомість актуалізуються намічені головним героєм цілі, які слугують векторами поступу дорогою життя. Автор недаремно використовує лексему “путь” на позначення шляху головного героя. Путь цей розбивається на певні відрізки, протяжність яких позначена низкою цілей, досягнення яких виступає подоланням перешкод. Так, досягнувши поставленої мети вступити до інституту, перед Степаном постає потреба пристосуватись до нового міського простору. Мотив пошуку стає доміантним у структурі хронотопного комплексу дороги.

Спершу Степан доволі оптимістично налаштований, попри ворожість незвіданого простору міста: “Сходячи вниз вул. Леніна до Хрещатика, Степан багато що передумав. Побачення з Левком його зміцнило. Він казав собі, що путь Левкова – його путь, і на долю товаришеву мимоволі заздрих. Годі щось краще уявити, як таку чепурненьку кімнату! Тихо, уперто працює в ній Левко, складе всі потрібні іспити, дістане свідоцтво й вернеться на село новою,

культурною людиною. І разом з собою привезе туди нове життя. Так мусить робити й він. Степан виразно почував зараз всю важливість своїх обов'язків, що чуття їх був утратив на мить, ступивши на чужий ґрунт міста” [5, с. 329].

Проте ця впевненість у своїх силах і правильності обраного шляху швидко його покидає. На цьому етапі головний герой також бентежить, вагається, розчаровується у чужому для нього просторі міста, і тому не може ще накреслити напрям подальшого свого руху. Дорога Степана пролягає через міські лабіринти, натовпи людей, що викликає у ньому відразу: “Степан почав гидливо проштовхуватись крізь натовп, пхаючись навмання, незважаючи на протести, потупившись, мов побожник серед відьомського шабашу” [5, с. 331]. Чужий ворожий простір міста спонукає головного героя до постійного руху, до пошуку свого шляху, тобто віднайдення кінцевої його мети.

Мотиви зустрічі-розлуки, які, у свою чергу, найтіснішим чином пов'язані із хронотопом дороги є надзвичайно продуктивними у сюжетотворенні роману. Жінки, яких Радченко зустрічає на своєму шляху, “спілкування з кожною – це своєрідна, окрема модель поведінки Степана на певних відтинках його духовної еволюції, його входження в цю міську культуру” [4, с. 420]. Слід зазначити, що навіть перебуваючи у стосунках із жінками, Степан не втрачає свій власний шлях. Його романи задовольняють певні побутові потреби, у першу чергу сексуальні, але не є тією метою, яку він шукає і до якої торує свій шлях. Головний герой все ще знаходиться у пошуку. І тому з такою легкістю припиняє любовні стосунки з однією коханкою і розпочинає із іншою.

У якийсь момент Радченко втомлюється від пошуків, бо цілі, які ставить перед собою, є надто мізерними, щоб рухатись до них усе своє життя. Як наслідок, він дозволяє зовнішнім обставинам визначати подальший напрям його руху, висуваючи оправдання, що “...все життя – тільки неспинний потяг, що ніякий машиніст не в силі змінити напрямку його руху по призначених рейках між відомими, сірими станціями? Лишається неминуче одне – чіплятись на нього, хоч який він і хоч куди веде свою одноманітну путь” [5, с. 338].

Втративши напрям свого руху, підпорядкувавши своє життя буденному плину, Степан тепер намагається віднайти опору в собі, спрямовує дорогу у свій внутрішній простір. Однак нове оточення уже змінило його внутрішню структуру. Приїхавши до Києва, головний герой намагався якомога швидше адаптуватись у новому для нього середовищі, засвоюючи моральні норми і цінності оточення. І тому поступово втрачає свій внутрішній стрижень, відчуваючи лише страшену самотність і душевну порожнечу: “...відчув плутану мережу вулиць, де можна блукати години й дні в тих самих прямокутних переходах, блукати до сліз і знемоги по оголеному каменю, що назначив обрій зубчастими рисами; відчув ті невидимі мури, що стали для нього на межі степів, і схилив переможений погляд, благаючи замирення. Він

стомився” [5, с. 443].

Відчувши втрату чогось важливого в собі, Степан повертається у ті місця, які були відправними пунктами його подальшого руху. Такий рух по колах Р. Мовчан називає “мотивом порваної дороги” і зазначає, що “насправді герой В. Підмогильного проходить шлях лише зовнішнього поступу, тому це – рух у нікуди” [4, с. 429]. Такий специфічний композиційний прийом, коли головний герой повертається не до рідного близького простору, виконавши свою місію, а ще раз обходить пройдений шлях, перегукується і з відкритим фіналом роману.

Варто вказати і на словесне представлення образу дороги в романі. У романі образ дороги твориться двома способами: експліцитним і метонімічно-імпліцитним. У першому випадку просторовий образ дороги безпосередньо позначається лексичними інваріантами дорога, шлях, а також семантично-стилістичними варіантами – путь стежка; а у другому випадку його можна відтворити із різних метонімічних образів, які мають відношення до дороги, руху, як, наприклад, залізниця, потяг, станція, пароплав, мандрівка і т. д. Вже на початку роману образ дороги осмислюється на рівні метафори: людина у постійному пошуку. Тобто зовнішній прояв руху дорогою є водночас відображенням руху шляхом внутрішнім, духовним.

Отже, аналіз просторового образу дороги роману “Місто” дає можливість виявити його структурні елементи – час, простір, головний герой, мета і рух до мети. Така багатоскладова структура хронотопу дороги дозволяє трактувати цей образ як хронотопний комплекс. У романі хронотоп дороги відіграє важливу сюжетно-композиційну роль. Через тісно пов’язані із ним мотиви зустрічі, пошуку, здобування, втрати, які знаменують певні етапи життєвого шляху головного героя, утворюються окремі самотійні сюжети. Крім того, виступаючи об’єднуючим чинником основних просторових образів роману, хронотоп дороги забезпечує цілісність художнього твору.

Література

- 1. Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234 – 407.
- 2. Деркач Л.** Трансформація подорожі міфологічного героя у структурі наративної моделі “Міста” В. Підмогильного / Лариса Деркач // Слово і час. – 2007. – № 4. – С. 12 – 18.
- 3. Лотман Ю. М.** О русской литературе : Статьи и исследования (1958 – 1993). История русской прозы. Теория литературы / Юрий Лотман. – С.-Петербург : Искусство-СПБ, 1997. – 848 с.
- 4. Мовчан Р. В.** Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер’єрі : [монографія]. / Раїса Мовчан. – К. : ВД “Стилос”, 2008. – 544 с.
- 5. Підмогильний В. П.** Оповідання. Повесть. Романи / В. П. Підмогильний. – К. : Наук. Думка, 1991. – 800 с.

6. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство / И. Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С. 1175. **7. Топоров В. Н.** Пространство и текст / Владимир Топоров // Текст: семантика и структура. – Москва, 1983. – С. 227 – 284; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ecdejavu.ru/p/Publ_Torogov_Space.html **8. Шупта-В'язовська О.** Проблеми вивчення художнього часу і простору у контексті літературознавчої термінології / О. Шупта-В'язовська // Історично-літературний журнал. – 2007. – № 13. – С. 49 – 54.

Бібік В. Б. Хронотоп дороги в романі В. Підмогильного “Місто”

У статті робиться спроба виявити суть категорії хронотоп дороги через аналіз літературознавчих джерел. Досліджуються способи творення і функціонування цього образу в романі В. Підмогильного “Місто”. Вводиться поняття хронотопного комплексу як єдності простору, часу, людини, руху, мети; аналізуються його структурні елементи.

Ключові слова: хронотоп дороги, хронотопний комплекс, рух, мотив.

Бибик В. Б. Хронотоп дороги в романе В. Пидмогильного “Город”

В статье делается попытка раскрыть суть категории хронотоп дороги через анализ литературоведческих источников. Исследуются способы создания и функционирования этого образа в романе В. Пидмогильного “Город”. Вводится понятие хронотопного комплекса как единства пространства, времени, человека, движения, цели; анализируются его структурные элементы.

Ключевые слова: хронотоп дороги, хронотопный комплекс, движение, мотив.

Bibik V. B. Chronotope of the road in V. Pidmohylny's novel “Misto”

In the article an attempt is made to reveal the essence of such category as chronotope of the road by means of the analyses of literary sources. The ways of creating of this spatial image and its functioning in V. Pidmohylny's novel “Misto” are studied. The notion of chronotope complex as the unity of space, time, person, motion, aim is introduced; its structural components are analysed.

Key words: chronotope of the road, chronotope complex, motion, motif.

УДК 821.161.2– 32.09

О. О. Бровко

СЛОБОЖАНСЬКИЙ ТЕКСТ ОЛЕСЯ ДОСВІТНЬОГО

Літературно-мистецький портрет Слобожанщини формувався впродовж століть. Його палітра містить неповторні грані таланту Г. Сковороди та П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка та І. Срезневського, Я. Щоголева та Б. Грінченка, І. Світличного та М. Руденка. М. Грушевський відзначав, що “вперше те, що можна вже назвати українським літературним рухом, бачимо ми наприкінці другого десятиріччя ХІХ століття в столиці Слобідської України – Харкові, де один за другим виступає ряд письменників із більшими чи меншими обдарованнями, що пишуть по-українськи в харківських виданнях” [1, с. 177].

Сучасний літературний критик Т. Трофименко наголошує, що коли йдеться про літературне обличчя Харкова ХХ століття, найперше на думку спадають “червоні” двадцяті, ВАПЛІТЕ, “Березіль”, Блакитний, Хвильовий, Куліш. “Пізніше, – зазначає дослідниця, – на тлі “спілчанського” одноманіття виділяються імена дисидентів Бориса Чичибабіна та Степана Сапеляка. Сучасний образ Харкова в літературі пов’язаний, насамперед, із культурним відродженням 1990-х – імпрезами “Червоної Фіри”, самвидавською “Гігієною”, початком діяльності критика Ігоря Бондаря-Терещенка та поезіями Сергія Жадана. Не менш активно влилося в український літпроцес і покоління харківських двотисячників” [2].

На Харківщині в містечку Вовча (теперішній Вовчанськ) народився Олесь Досвітній (Олександр Федорович Скрипаль-Мищенко). Упродовж 1920-х років письменник перебуває в центрі бурхливого літературного життя Харкова. Художні твори та літературно-критичні статті Олеся Досвітнього друкувалися в журналах “ВАПЛІТЕ”, “Літературний ярмарок”, “Червоний шлях”, “Шквал” та інших. Він був учасником письменницьких організацій “Гарт”, “ВАПЛІТЕ”, “ВУСПП”, а з 1932 року – членом Спілки радянських письменників [3, с. 2]. Перу Олеся Досвітнього належать збірки “Новели” (1920), “Тюнгуй” (1924), “На чужині”, “Чия віра краща?” (1925), “Алай”, “Гюлле” (1927), “Нотатки мандрівника” (1929), “На плавнях” (1930), “Піймав” (1930), “Постаті” (1930), “Сірко” (1930), “На той бік” (1931), “Новели” (1932), романи “Американці” (1925), “Хто?” (1927), “Нас було троє” (1929), “Кварцит” (1932). У контексті літературної дискусії 20-х років до творчості письменника зверталися його сучасники Г. Майфет, С. Щупак, О. Білецький, М. Хвильовий, М. Доленго, чії виступи на сторінках “ВАПЛІТЕ”, “Життя і революції”, “Червоного шляху” та інших видань відзначалися амбівалентністю оцінок. У сучасному літературознавстві

творчість Олеся Досвітнього стала об'єктом наукової уваги В. Шевчука, В. Агеєвої, Л. Кавун, М. Васьківа, однак цілісне осмислення художньої спадщини письменника ще чекає на свого дослідника.

Метою пропонованої розвідки є характеристика слобожанського тексту Олеся Досвітнього на матеріалі роману “Кварцит”. Дослідження міського тексту постає актуальним аспектом літературознавчого сьогодення, про що свідчать роботи В. Фоменко, І. Набитовича, Р. Мовчан, О. Маленко, О. Пашник, В. Левицького та інших науковців. Фрагментарне, мозаїчне сплетіння романної структури “Кварциту” містить низку вставних історій-новел, які об'єднує тема Харкова – легендарного, індустріального та літературно-мистецького міста. Нас зацікавило, як завдяки вставним новелістичним уключенням на перетині виробничої та літературно-мистецької сюжетних ліній розгортається ще один текст – слобожанський.

Відомий дослідник Г. Майфет, характеризуючи прозу Олеся Досвітнього в літературно-критичному нарисі, обирає за критерій формальний чинник: “Зупинімося спочатку на моменті форми. “Малу форму” інтерпретовано незначною частиною творів; сюди відноситься, по-перше, “Алай” (епітет “казка”, очевидно, має на увазі незвичайність пригод Шешеля), а по-друге, “Тюнгуй”, що має підзаголовком “нариси й новели” (останній термін ужито в широкому розумінні “сюжетного оповідання”, бо у вузькому значенні тут – “no story” за назвою одної з новель Генрі). Взагалі ж постать О. Досвітнього доведеться класифікувати як представника “великої форми” – роману” [4, с. 129]. Думки про взаємодію великих і малих форм дослідник детальніше розкриває у збірці “Природа новелі” (1929), де зупиняється на загальній особливостях вставних новел. “Велика форма немов мириться з існуванням малої, що уміщується в межах першої, не гублячи конструктивних ознак роду”, – констатує вчений, розглянувши специфіку композиції творів Є. Плужника “Недуга” та В. Ярошенка “Гробовище” [5, с. 273]. Автономність “новел особи”, які зберігають основні жанрові ознаки у структурі великих епічних форм, увиразнюється завдяки тому, що їх “розповідають персонажі твору” [5, 268]. Протилежним, на думку дослідника, буде той приклад, коли за вимогами великої форми наявна деформація малої, як у романі В. Підмогильного “Місто”.

“Важкенький сюжет обрав автор, бажаючи пов'язати шкідливі літературного життя з гірничими”, – зауважує Олесь Досвітній [6, с. 6]. М. Куліш писав І. Задніпровському: “Я вже гадаю так: хай буде композиція поламана, хай будуть шматки – не можна ж таку епоху, як війна і революція (1914–1922) убгати, впихнути в одну клітку. Чи не вжити комбінації – ліричні відступи, епістолярна форма (листи до героїні) + щоденник + окремі короткі, стислі і енергійні новелки?” [7, с. 95]. Така художня практика продовжувалася і на початку 30-х років. На нашу думку, вона є особливістю поетики прози Олеся Досвітнього.

М. Васьків зазначає, що “романісти-харків’яни намагалися пошвидше передати ті, здавалося, всесвітнього масштабу зміни, що відбулися на українських землях” [8, с. 18].

Олесь Досвітній вдається до синтезу різних типів наративу, комбінуючи монологічне мовлення, описово-розповідну композиційну форму, вставні топонімічні перекази лінгвокультурної тематики про походження Харкова, вставні новели, які відіграють рушійну роль у розвиткові літературної сюжетної лінії. Харківський текст постає сплетінням двох кодів: міста-імені та міста-простору: “Істинно. Коли б ви знали хоч трохи про минуле цієї країни, та де там! Хоча б самої Слобожанщини чи тільки Харкова” [6, с. 32]. Образ Харкова вимальовується у вимірі простору пам’яті та реалій сьогодення: “Он бачить, вже видно славний Харків, вкритий хмарами з димарів. Ви гадаєте, це так собі простеньке місто? О голубко моя, він має загадкове минуле. Головна частина його стоїть на катакомбах, про значення яких, походження тощо ніхто вам не скаже жодного слова” [6, с. 32]. Фрагменти історичного та мовознавчого матеріалу допомагають виписати Олесю Досвітньому розлогий харківський текст, що охоплює топонімічні свідчення, історичні факти, народні легенди: “З історії міста відомо, що сюди тікали з-під гетьманщини й Польщі козаки і що воно з самого початку існувало з ласки московських царів і їхніх емісарів-воевод”; “Як із лінгвістичного погляду взяти коріння з історії – це може походити від двох слів: харкати і карк” [6, с. 36]; “Припущення, що це місто пішло від татаро-половецького стану, що десь тут був і звався Шарукань, з погляду лінгвістики не витримує жодної критики. Вірити цьому було б так само дивно, як те, що назва Харків походить від легендарного Харка, як запевняє не один малюнок в історичному музеї імені дивакуватого теософа Сковороди, того музею, яким керують ті ж дослідники, що заперечують це припущення” [6, с. 37]. Не менш цікавим та суперечливим постає сьогодення столиці Слобожанщини. За словами Ю. Шереха, надання Харкову статусу столиці України спочатку мало суто політичне підґрунтя й було зумовлено прагненням більшовиків протиставити свій уряд київському, проте надалі формальний столичний статус підкріплюється формуванням справжнього духовного центру соціального і навіть національного оновлення [9, с. 478]. “Харків прагнув струсити свій провінціалізм і утвердитися пролетарським центром України, символом нової індустріальної доби і найпередовішої політичної культури. Київські письменники вважали новий центр енергійним, але невитриманим і анархічним. У кращому разі – недосвідченим, у гіршому – войовничо вульгарним” [10, с. 47 – 48]. Осягнути нову сутність Харкова намагається Огей – головний герой роману Олесь Досвітнього “Кварцит”: “Місто пасічників і рибалок, потому – купців, міщан, кустарів і робітників. Чи гадало воно, що буде столицею червоної країни? – міркує Огей, розглядаючи простір майдану” [6, с. 58]. Ю. Лотман писав, що в системі символів, вироблених історією

культури, місто посідає особливе місце. При цьому слів визначити дві основні сфери міської семіотики: місто як простір та місто як ім'я [11, с. 275]. Окрім осмислення образу Харкова в аспектах “місто-ім'я” та “місто-простір”, відзначаємо, що харківський текст Олеся Досвітнього також розгортається в контексті мистецької полеміки та творчої практики перших десятиліть ХХ століття, отже, доцільно говорити про слобожанський текст у літературному дискурсі.

Поштовхом для розвитку сюжетного мотиву письменства є, на нашу думку, вставна новела, інкорпорована в текст роману. Головний герой “Кварциту” опиняється на письменницькій вечірці, де вирують пристрасні дискусії щодо призначення мистецтва, а також обговорюються твори молодих літераторів. Саме таким твором стала в романі вставна новела “Пташиний жаль”: “Ви багато говорите про ідеологію. А скажіть, будь ласка, чи оця річ відповідає пролетарському настановленню, чи ні? – Платон витяг записну книжечку і виголосив:

– Новела зветься “Пташиний жаль”. – За столом стало тихо і він почав: “Серед метушливого базарного натовпу стояв старий але стрункий і кремезний дід. Його сива борідка сріблястим прядивом спадала на груди, а суворі очі занурилися у клітку, що була перед ним на землі, а поруч лежала пучка зів'ялої, посохлої трави.

– Продаю пташину жалість, – гомонів дід. – Тут могла б сидіти вільна пташечка-соловейко. Але я її випустив, і в руці лишився слід. Мені стало шкода ловкенького створіння. Я знаю – є люди, які дорого платили б за те, щоб не ловили пташок і повипускали всі ті на волю, яких піймали. Отже, я продаю пташину волю. А я міг би продавати пташок і за ті срібняки доживати свого віку. Продаю красу зелених берегів Орлі” [6, с. 80].

Пташиний жаль і зелену красу придбав тільки самотній філософ, який розплатився, вивернувши діду порожні кишені, тому наступного дня дід приніс на ринок соловейків і зілля: “Біля нього лежали цілі оберемки свіжого горобинця, куги, що своїм пряним запахом сповняли навколо повітря. І люди, з хижими блискавицями в очах, похапцем торгувалися, купували зело, а інші – соловейків. Але більшість людей зажурено хитали головами й казали:

– Бідні створіння. Що б я дав, аби тільки не ловили їх. Що б я дав, аби не різали цього зела, без якого береги, саги, озера стають голими й самотніми, як гусінь!” [6, с. 81]. Діда вразила засмучена балачка людей, згодом він вийшов на торг без соловейків і зела, а з одним жалем до них: “Та з діда тепер сміялися, і він потюпав додому з порожнім шлунком і вітром підбитою кишенею” Все! Платон скінчив, і тишу порушив Суворий:

– Здорово! Що ви на це скажете? – озирнув він гостей” [6, с. 83].

Саме ця вставна новела слугує експозицією до розгортання полемічно-дискусійної сюжетної лінії роману, пов'язаної з призначенням мистецтва. Огей відчуває себе чужим серед цих навкололітературних

розмов, проте вони допомагають пережити герою своєрідну “кристалізацію” власної вдачі. Однак новела “Пташиний жаль” не стільки увиразнює характер головного героя, адже Огей сприймає розповідь відсторонено, а радше передає загальну інтелектуальну атмосферу Харкова 20-х років:

“Корній замріявся, а його примружений на світло погляд виказував замішання людини, що заглибилась у зміст новели.

– Медок, – пустотливим тоном сказав Фурейко.

– Ні, це не медок, – зауважив Корній. – Але за столом похапцем на це важко щось сказати, коли ти хочеш ґрунтовного висновку.

– Я дозволю собі сказати деякі міркування з цього приводу. Хіба вартість твору для будівництва соціалізму визначається тільки матеріалом, використаним з життя цього будівництва?

– Добре сказано. Воно має багато вірних точок, – звернувся до Ореста Суворий. – Але той не може бути пролетарським письменником, хто в громадському житті не бере участі і не розуміє великих завдань класу” [6, с. 83]. Подальший розвиток сюжету є своєрідною проекцією тогочасної літературної ситуації, що характеризується не тільки аргументованими та конструктивними дискусіями, а й гарячими суперечками між ВАПЛІТЕ та іншими письменницькими організаціями. Про цю полеміку свідчили статті в періодичній пресі, відкриті та приватні листи, відозви, публіцистичні виступи. Мистецькі протиріччя між ВАПЛІТЕ, ВУСПП, “Молодняком” позначилися на особистих узаємних письменників та, за твердженням Л. Пізнюк, “на становленні талантів молодих літераторів цих груп” [12, с. 3]. С. Николишин у роботі “Націоналізм у літературі на східних українських землях” логічно вмотивовано стверджує, що в романі Олеся Досвітнього “Кварцит” “зроблено спробу реабілітувати ВАПЛІТЕ в очах українського громадянства від московських наклепів у контрреволюції” [13].

Отже, вставна новела “Пташиний жаль” у тексті роману Олеся Досвітнього, зберігаючи змістову та естетичну цілісність, слугує експозиційною частиною для розгортання літературно-дискусійної сюжетної лінії. Таким чином, у романі “Кварцит” завдяки вкрапленню топонімічних легенд та лінгвістичних коментарів створено розлогий слобожанський текст, головним героєм якого став Харків як місто-ім’я та місто-простір. Інкорпорування в роман вставної новели “Пташиний жаль” є рушієм розгортання ще однієї історії міста – історії літературної.

На нашу думку, художнє розкриття в українському письменстві слобожанського тексту може стати предметом окремого літературознавчого дослідження.

Література

1. Грушевський М. С. Нарис історії українського народу / М. С. Грушевський. – К. : Либідь, 1991. – 398 с. **2. Трофименко Т.** Харківський ландшафт / Тетяна Трофименко [Електронний ресурс]. –

Режим доступу: <http://artvertep.dp.ua/news/6073.html>. **3. Український письменник Олесь Досвітній, 1891 – 1934** : Бібліогр. покажч. / Харк. держ. наук. б-ка ім. В.Г. Короленка; [Уклад. Манова Н. Л.; Ред. Суворова Л. П.] – Х., 1997. – 35 с. – (Повернені імена). **4. Майфет Г.** Олесь Досвітній / Григорій Майфет // Життя і революція. – 1928. – Кн. III. – С. 127 – 139. **5. Майфет Гр.** Природа новелі : Збірка друга / Григорій Майфет. – Х. : ДВУ, 1929. – 343 с. **6. Досвітній О.** Кварцит / Олесь Досвітній // Твори у 2-х т. – Т. 2. Роман. Повісті. Оповідання. – К., 1991. **7. Лист М. Куліша до І. Дніпровського** від 24.XII.1924 р. // Прапор. – 1958. – № 7. – С. 95. **8. Васьків М. С.** Український роман 1920-х – 1930-х років : Генерика й архітектоніка / М. С. Васьків. – Кам'янець-Подільський : ПП “Буйницький О. А.”, 2007. – 208 с. **9. Шерех Ю.** Четвертий Харків / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Літератури. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Т. 1. – Х. : Фоліо, 1998. – С. 478 – 492. **10. Шкандрій М.** Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій / Пер. з англ. Микола Климчук; науковий редактор Ярина Цимбал. – Київ : Ніка-Центр, 2006. – 384 с. **11. Лотман Ю. М.** Внутрі мислящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с. **12. Пізнюк Л. В.** Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка : від “романтики вітаїзму” до соцреалізму : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / Леся Володимирівна Пізнюк. – К., 2002. – 17 с. **13. Николишин С.** Націоналізм у літературі на східних українських землях / С. Николишин. – Париж, 1938. – 48 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dontsov-nic.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid>.

Бровко О. О. Слобожанський текст Олеся Досвітнього

Дослідження творчості Олеся Досвітнього, недостатньо відомого українського автора 1920-30-х років, привертає увагу літературознавців, оскільки презентує свіжу сторінку в історії вітчизняного письменства. Стаття присвячена проблемі міського тексту.

Ключові слова: слобожанський текст, роман, місто-простір, місто-ім'я, вставна новела, літературна дискусія.

Бровко Е. А. Слобожанский текст Олеся Досвитнего

Исследование творчества Олеся Досвитнего, недостаточно известного украинского автора 1920 – 30-х годов, привлекает внимание литературоведов, поскольку открывает свежую страницу в истории отечественной литературы. Статья посвящена проблеме городского текста.

Ключевые слова: слобожанский текст, роман, город-пространство, город-имя, вставная новелла, литературная дискусия.

Brovko O.O. Text of Slobozhanschina by Oles' Dosvitnij

The investigation into Oles' Dosvitnij's works, little well-known Ukrainian writer of 1920-30-s, is very interesting to researchers, because it presents a fresh page in the history of Ukrainian literature. The article is devoted to a problem of urban text.

Key words: text of Slobozhanschina, novel, town-space, town-name, inserted short story, literary discussion

УДК 821.161.2.09+929 Сковорода

I. А. Веретейченко

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ГНОСТИЧНОЇ
ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ**

Історичні умови розвитку української літератури, починаючи з найдавніших часів, визначили її безперервний зв'язок з європейською культурою. Ці тенденції спостерігаються ще з часів прийняття християнства та набувають активного розвитку в кінці XVIII століття. Характер і форми зазначеної взаємодії визначалися головним чином естетичними установками барокового стилю з властивим йому риторичним типом відображення буття.

Географічно бароко охопило країни романо-католицької Європи від Португалії до України. В усіх цих країнах виникли національні школи культури бароко. Можна відзначити, зокрема, віртуозність та гедонізм італійського бароко, драматизм іспанського, містицизм німецького, романтизм французького, метафізичність англійського і, нарешті, героїко-стоїстичний дух українського бароко [4, с. 55]. У різних культурах, літературах бароко складалося неодноразово. Серед країн православно-слов'янської культурної спільності бароко почало формуватися і набуло значного, розвитку в Україні та в Білорусії, що безпосередньо стикалися з польською та західноєвропейською бароковими культурами.

Барокова свідомість в Україні була тісно пов'язана з просвітництвом. Але його тут тлумачили інакше, ніж у Франції XVIII століття. Це було за своїм типом раннє просвітництво, яке висувало на передній план не чисте знання, а мудрість, тобто не процес пізнання істини, а життя в істині.

Основною світоглядною проблемою культури бароко, як, власне, і культури середньовіччя, була проблема Бога або буття Божого. Ця проблема нерозривно пов'язана з проблемою тлумачення змісту Біблії, біблійною герменевтикою. Біблійна герменевтика доби бароко запропонувала два оригінальні методи тлумачення біблійних текстів.

Перший метод належав Б. Спінозі. У цьому методі він ототожнював Біблію з Богом або природою, тобто тлумачити Святе Письмо за аналогією із природою. Описуючи свій метод тлумачення біблійних текстів, Б. Спіноза зазначав: “Цей метод тлумачення Писання, коротко кажучи, не відрізняється, по-моєму, від методу тлумачення природи, але узгоджується з ним повністю. Тому що як метод тлумачення природи полягає головним чином у тому, що ми викладаємо власне історію природи, із якої, як із відомих даних, ми виводимо визначення природних речей, так само і для тлумачення Писання необхідно накреслити його правдиву історію і з неї, як із відомих даних і принципів, висновувати за допомогою законних висновків про думки авторів Писання” [11, с. 309].

Так, наприклад, застосовуючи свій метод для витлумачення книги пророка Єремії, Б. Спіноза дійшов таких висновків: “Викладені історичні пророцтва Єремії витягнуті і зібрані з різних літописців. Бо попри те, що вони нагромаджені хаотично, без будь-якої послідовності, в них одна і та ж історія повторюється різним способом”. Він ілюстрував свої висновки, звертаючись до тексту. “Так, гл. 21 називає причиною арешту Єремії саме те, що він напрозорочив Седекії, який запитував у нього поради, зруйнування міста, гл. 22, перервавши цю історію, переходить до розповіді про його звернення до Єгоякіма, царювавшого до Седекії, і про те, що він напрозорочив полон царя, гл. 25 описує те, що було відкрито пророкові до цього, а саме: в четвертий рік [царювання] Єгоякіма, потім [йдуть] об’явлення в перший рік [царювання] цього царя і так продовжується нагромадження пророцтв без будь-якого дотримання порядку в часі, поки нарешті, в гл. 38 (як нібито ці п’ятнадцять глав були сказані в дужках) [оповідь] не повертається до того, про що розповідалося в гл. 21” [11, с. 355].

Далі, на підставі наведених фактів, Б. Спіноза робить такий висновок: “Так що ясно бачиш, що все це було зібрано із різних істориків і ніяким іншим способом не може бути виправдане” [11, с. 356].

Українська християнська традиція, що живила й тримала націю крізь епохи і лихоліття, розквітла в українській літературі за часів бароко, яке поєднувало культуру середньовіччя і ренесансу. Епоха бароко і вчення Сковороди наперед визначили характер української культури на століття. “Сковорода є близьким до барокової естетики. Йдеться про стирання граней між художньою ефективністю поетичного слова, художньо-емоційними характеристиками твору взагалі, і його логічним, моралізаторським, резонерським змістом. Бароковому стилю властиве прагнення художньо забарвити серйозний текст і водночас надати художньому тексту характеру сповіщення – не забудьмо, що бароко народжується на тлі прагнень контрреформації посилити ефективність слова, насамперед слова проповіді”, – зазначав М. Попович [7, с. 239].

Г. Сковорода, на відміну від Б. Спінози, використовував не раціональний метод тлумачення Біблії, а метод алегоричний, демонструючи не критичність по відношенню до книги пророка Єремії, а певну толерантність, довіру до неї. Це пояснюється тим, що Г. Сковорода був не просто філософом. Він виступає в українській філософській думці філософом-теософом.

Щодо книги пророка Єремії, Г. Сковорода зазначав таке: “А так навчив нас Єремія, і йому віримо, що істинна людина є серце в людині, глибоке ж серце й пізнаване лиш Богом є не що інше, як необмежена безодня наших думок, просто кажучи душа, тобто справжнє ество, й суцї істина, й сама сутність (як кажуть), і зерно наше й сила, у якій єдиній полягає життя й життєвість наша, а без неї ми є мертва тїнь, то й видно, наскільки незрівнянна шкода втратити себе самого, хоч би хто заволодїв всіма Коперниковими світами” [9, с. 80].

Саме з такої інтерпретації старозаповітного тексту зароджується сквородинський філософсько-теософський кордоцентризм. Також важливо пам'ятати, що на творчість Г. Сковороди мали вплив не тільки ідеї його попередників, а й сам культурний контекст – епоха просвітництва з її культом людського розуму. Таким чином, істинна людина у Г. Сковороди ототожнюється з інтелектом, з такими його рівнями, як розсудок і розум, інакше кажучи, із раціональною сферою психіки особистості.

До питання Г. Сковороди до Біблії та вчень Отців Церкви, а також ставлення письменника до традицій християнської культури звертались І. Гарник, М. Кубаєвський, В. Нічик, Я. Стратій, В. Шаян, В. Шинкарук. Творчість Г. Сковороди в контексті сучасної йому культури українського бароко та західноєвропейської традиції, зокрема представленої вченням німецьких містиків та романтиків, а також на фоні філософії й науки Нового часу, осмислювалась в працях Л. Ушкалова, Д. Чижевського, Н. Уткіної. Тому метою дослідження стало переосмислення проблеми розуміння Бога й церкви у творчості Сковороди під впливом гностичної традиції та стоїчної філософії.

Детальні описи методів християнського самопізнання можна зустріти і в етико-гностичних концепціях Ісаака Сірина та Максима Сповідника. Ісаак Сірин, описуючи процес самопізнання, зокрема зазначав: “Хто щогодинно наглядає за своєю душею, в того серце втішається об'явленнями” [8, с. 37]. Наглядання за душею – це певний інтелектуальний акт – духовне відання, відання, яке “перебуває в царині думки і своєю власною силою сягає природи безтілесного” [8, с. 132].

Духовне відання нерозривно зв'язане з мовчазним, німотним діянням, тобто із вольовим зусиллям. Ісаак Сірин описує це німотне діяння у такій формі: “ввійшовши у виноградник серця свого, дій в ньому, знищуй в душі твоїй пристрасті, старайся не знати зла людського” [8, с. 262]. Знищувати пристрасті необхідно тому, – пояснював він, – що вони є “двері зачинені перед лицем чистоти. Якщо хтось не відчинить ці

замкнуті двері, то не ввійде він в непорочну і чисту царину серця” [8, с. 254].

Максим Сповідник, звертаючись до уявного подвижника, дав йому таку пораду: “Досліджуй, за якою причиною Бог створив, тому, що це є відання.

Але не досліджуй, яким чином і чому Він недавно [сотворив], тому що це непідвладно твоєму розумові” [6, с. 135]. Він також висловив цікаве зауваження щодо духовної сили цього подвижника. “Міцний муж, – зазначав Максим Сповідник, – той, котрий поєднує відання з діянням. Тому що з допомогою діяння він висушує бажання і приборкує гнів, а з допомогою відання окрилює розум і злітає до Бога” [6, с. 111]. Духовно ж міцним подвижник може бути лише тоді, підкреслював Максим Сповідник, коли його розум повністю звільняється від пристрастей. Саме тоді розум подвижника “йде до споглядання сущих, прокладаючи свій шлях до відання Святої Трійці” [6, с. 105.]

То можна стверджувати, що принцип самопізнання Г. Сковороди укорінений в етичному гностицизмі Ісаака Сірина і Максима Сповідника. О. Лосєв відзначав, що Г. Сковорода був міцний у “гностичному методі мислення” [5, с. 221].

М. Ковалінський відзначав, що Г. Сковорода мав звичку в нічний час творити молитву серця, тобто займатися самопізнанням. “Північний час, – писав його друг і учень, – мав він звичку присвячувати молитві, яка в тиші глибокого навчання почуттів і природи супроводжувалась богомисленням (пошуком істини чистим серцем – Я.Г.)” [9, с. 35].

Входження у символічний світ, осягнення його духовних засад людиною, згідно із Г. Сковородою, є її друге і справжнє, духовне народження або воскресіння. Слід зазначити, що під воскресінням, або другим народженням, він розумів просвітлення, досягнення певного духовного знання. “Не перетворишся ти із земного на небесного доти, – стверджував Г. Сковорода, – поки не побачиш Христа, поки не пізнаєш, що таке істинна людина” [9, с. 46].

Тут можна провести аналогію між словами Г. Сковороди і словами Євангелія від Філіпа. В ньому сказано: “Помиляються ті, хто говорить, що Господь спочатку помер, а потім воскрес, так як спочатку Він воскрес, а потім помер. Ми повинні досягти воскресіння, поки живі” [1, с. 277].

Друге народження, на думку українського мислителя, це створення істинної людини в собі, перетворення себе. Однак процес створення істинної людини є довготривалим. “Дивно, – зазначав Г. Сковорода, – що найпотрібніше в людині тугіше і пізніше створюється, а серце є істотою людською, без нього вона опудалом і пнем є” [10, с. 363].

Це спостереження можна доповнити висловлюванням Конфуція, який сказав: “з семидесяти років я йду за бажаннями серця, зберігаючи міру” [3, с. 23], тобто лише у сімдесят років Конфуцій став двічі

народженням. Все це зайвий раз служить підтвердженням того, що на філософування Г. Сковороди дуже вплинула гностична традиція.

Тезам Г. Сковороди – “істинною людиною є серце в людині” [10, с. 169] й “істинна людина та Бог є те саме” [10, с. 168] – можна протиставити антитезу Г. Гегеля: “серце, це значить суб’єктивна людина як ця” [2, с. 158]. Під виразом “людина як ця” тут, звичайно, мається на увазі окремих, одиничний суб’єкт, а не суб’єкт абсолютний. А саме абсолютним суб’єктом, чи Богом, є людське серце у Г. Сковороди.

Антитеза Г. Гегеля несподіваним чином проливає світло на філософсько-теософську містику Г. Сковороди. Виявляється, що у процесі теофікації (воскресіння, духовного народження) “старе серце”, за Г. Сковородою, чи “суб’єктивна людина”, у термінах Г. Гегеля, перетворюється у “нове серце”, “істинну людину”, тобто відбувається ототожнення одиничного і загального.

Бога філософ трактує не в християнському розумінні, а як “якусь таємну силу, що повсюдно розлилася і всім володіє”, тобто як всесвітній розум і закон, що організовує весь світ.

Сковорода ототожнює поняття “жити у злагоді з Богом” і “жити у злагоді з природою”. Для того, щоб стати “істинною людиною”, треба злитися зі своєю божественною волею. Злиття з божественною волею вимагає від людини діяти відповідно з її законами, тому в процесі і в результаті такого діяння людина здобуває душевний спокій, “кураж”.

Хто пізнав у собі “істинну людину”, той перетворюється у Христа, стає “його братом по духу”, народжується заново. Отже, духовне народження людини відбувається через осягнення в ній божественної природи, “справжньої”, “світлої” людини.

Щиро прагнучи навчити людину стати щасливою через пізнання невидимої, блаженної природи, Сковорода орієнтувався, насамперед, на Біблію та стоїчну філософію. Знехтувавши логікою та натурфілософією, мислитель ототожнив філософію з етикою, оскільки вважав своїм завданням навчити людину вистояти в умовах суспільних катаклізмів, зберегти і своє ество, і свій душевний спокій, коли все навколо захиталося і загрожувало руйнуванням людяності й гуманності.

Отже, бароко не вважає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття; для цього важливіше зворушити, справити на неї сильне враження. Цією настановою спричинені такі вузькостильові якості наряду, як прагнення гіпербол, захоплення парадоксами, незвичайних гротескам, любов до антитез, пристрась до важливих форм до універсальності всеохопності.

Звідси метафізика істинної людини Г. Сковороди, яка закорінена у менталітеті бароко, ґрунтується на алегоричному методі тлумачення символічних світів Біблії й людини. Звідси його філософсько-теософська система, яку можна схематично подати таким чином: світ символів (Біблія) – символічна тварина (людина) – світ символів (Біблія). Під впливом стоїчної філософії, що була однією з витоків християнства,

Г. Сковорода висуває своє розуміння релігії, церкви і Бога. Релігія у його трактуванні постає як зв'язок людини з природою, Космосом-Всесвітом, релігійна людина відчувається частинкою впорядкованого механізму, яким управляє "потайна пружина". У людині також є така невидима потаємна сила, яка керує нею – це Бог. Він є всюди, все пронизує і всім управляє.

Література

1. Апокрифи древних християн : Исследования, тексты, комментарии. – М. : Мысль, 1989. – 336 с. **2. Гегель Г. В. Ф.** Лекции по истории философии : В 3-х кн. – Кн. 3 / Г. В. Ф. Гегель / Пер. с нем. – СПб. : Наука, 1994. – 582 с. **3. Конфуций.** Изречения / Конфуций; [пер. с кит.] – М. : Изд. МГУ, 1994. – 128 с. **4. Кримський С. Б.** Культурна універсальність українського бароко / С. Б. Кримський // Вісник Національної Академії Наук України. – Київ, 2000. – № 10. – С. 47 – 56. **5. Лосев А. Ф.** Русская философия / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 209 – 237. **6. Максим Исповедник.** Творения : В 2-х кн. – Кн. 1 / Максим Исповедник; [пер. с др.-греч.]. – М. : Мартис, 1993. – 354 с. **7. Попович М.** Григорій Сковорода : філософія свободи / М. Попович. – К. : Майстерня Білецького, 2007. – 256 с. **8. Преподобный Исаак** Сирий. Слова подвижнические / Преподобный Исаак; [пер. с др.-греч.]. – М. : Правило веры, 1998. – 435 с. **9. Сковорода Г.** Пізнай в собі людину / Г. Сковорода. – Львів : Світ, 1995. – 528 с. **10. Сковорода Г. С.** Твори : У 2-х т. – Т. 2. / Г. С. Сковорода. – К. : Обереги, 1994. – 480 с. **11. Спиноза Б.** Об усовершенствовании разума / Б. Спиноза; [пер. с лат. и голланд.] – М. : Эксмо-Пресс; Харьков : Фолио, 1998. – 864 с.

Веретейченко І. А. Трансформація західноєвропейської гностичної традиції у творчості Григорія Сковороди

Статтю присвячено трансформації західноєвропейської гностичної традиції у творчості Григорія Сковороди. На основі компаративного аналізу творів європейських мислителів та отців церкви проаналізовано осмислення Сковородою змісту Біблії, християнських ідей.

Ключові слова: гностична традиція, Біблія, кордоцентризм.

Веретейченко И. А. Трансформация западноевропейской гностической традиции в творчестве Григория Сковороды

В статье рассматривается трансформация западноевропейской гностической традиции в творчестве Григория Сковороды. На основании компаративного анализа произведений мыслителей и отцов церкви исследуется осмысление Сковородой содержания Библии, христианских идей.

Ключевые слова: гностическая традиция, Библия, кордоцентризм.

Vereteychenko I. A. Transformation of west-european gnostic tradition in works of Grygoriy Skovoroda

The thesis deals with the transformation of west-european gnostic tradition in works of Grygoriy Skovoroda. Based on comparative analysis of works of philosophers and church fathers studied comprehension pan contents of the Bible, Christian ideas.

Key words: gnostic tradition, Bible, cordocentrism.

УДК 821.161.2 – 1.09+929 Половинко

О. Л. Гавриленко

МОТИВИ КОХАННЯ В ЛІРИЦІ Г. ПОЛОВИНКА

Виходом у 2008 році в Луганську збірки “А потім скажи, що не любиш...” Григорій Половинко ще раз засвідчив неабиякий талант і глибоке розуміння поетичного слова. Значну, навіть можна сказати більшу, увагу в своїй збірці письменник приділяє темі кохання, яка розкривається на тлі різноманітних мотивів, починаючи від особистісних, що зароджуються у власних переживаннях і почуттях, й до рівня цілих народів.

На наш погляд, питання про творчість цього видатного письменника є актуальним, особливо варта на увагу його поезія.

Метою даної розвідки є дослідження мотивів кохання у творчості Г. Половинка на прикладі збірки “А потім скажи, що не любиш...”.

На жаль немає фахових розвідок щодо творчості цього визначного письменника, не існує жодних літературних студій в цьому напрямі. Лише в 90-х рр. минулого століття в періодичних виданнях з’явилися рецензії на окремі збірки Г. Половинка, М. Малахути, С. Перцовського, І. Низового та інших.

Г. Половинко як справжній майстер слова, як поет з великої літери, що отримав визнання і письменників-товаришів, і друзів-однодумців, і звичайних читачів загалом, і просто як людина з тонким відчуттям найменшого й найслабшого подиху цього світу, як людина, яку віддано й гаряче, але стримано на людях, переповнюють почуття любові до України, до свого багатостражденного народу, до кожного деревця і травинки на цій землі, до малесенької комахи, просто не міг не писати про кохання, кохання велике і надзвичайно сильне, палке і безмежне... І нехай багато хто вважав, що Г. Половинко не здатний на таке величне і світле почуття як кохання, що він спроможний лише заримовувати просто сторінки історії, то це лише заздрість до високопоетичного таланту митця, а вихід у світ його останньої збірки свідчить лише про те, що лірика про кохання писалася довгий час тільки

для себе, у шухлядку. Можливо, Г. Половинко просто соромився показати свою тонку душу загалом, винести свої почуття і переживання, що приховував роками, і які виливалися на папері яскравими невимушеними поетичними рядками, обгорнуті свіжою метафорою і соковитими порівняннями, між якими випливають, здавалося б й традиційні, образи, але вони недоторкані ще нічим пером, навіть нічиєю думкою. Так, цікавим є образ червоного листа, який уособлює в собі серце коханої. Письменник настільки вміло описує образ осіннього листа, так природно і просто, що ми не можемо здогадатися, що це серце саме коханої, та і взагалі, що це серце:

На ньому вже і паморозь лягла,
І прожилки окреслились, як вени.
А він летить, червоний і шалений,
І все ніяк не догорить до тла [1, с. 12].

У цьому вірші постає мотив старіння коханої людини, образ якої автор виводить через червоний лист, старіння і водночас безсмертя, невмирущість справжнього кохання.

Дійсно, за описом нагадує звичайний осінній лист, який просто вже відірвався з дерева. Тож і виходить, що в цьому вірші на перший план виходить мотив осіннього листа. І лише в останньому рядку Г. Половинко підводить нас до розуміння того, що це серце коханої людини: “І осяває темний день мені” [1, с. 12]. Тоді вже розумієш, що це був не опис осіннього листа, а серце, на якому залишило свій відбиток життя. Ось так, за допомогою лише одного рядочка поет зміг показати інший зміст вірша, його глибоке смислове навантаження.

Від автора-героя Г. Половинко лаконічно, стримано, не завжди відкрито, але від душі каже:

На цьому боці суєти
Не залишай мене самого.
Бо все, що є в мені, це – ти,
Моя розрада і підмога [1, с. 58].

Сила кохання ліричного героя настільки велика, що проживши не один вік на цьому світі, від часів Нерона і аж до сьогодні, маючи навіть безсмертя: “Через віки й віки мені було безсмертно й смертно” [1, с. 59], він, знайшовши свою єдину, кохану, відмовляється від безсмертя, заради того, щоб прожити ще одне, але вже останнє, життя з нею. Ліричний герой розуміє, що знайшов свою другу половинку, яку шукав багато віків, і він, можливо, в дещо наказовій формі, просить її, щоб вона його не забувала, бо окрім неї він нічого не має і нічим не дорожить на цьому світі:

Та ось я є, і вік останній мій
Я проживу з тобою. Лиш з тобою.
Мене забути в цій житті не смій.
Тож обнімімось.
Нас всього лиш двоє [1, с. 59],

або в іншому вірші:

І в переміщеному часі,
Де все мине і промине,
Не забувай ні в яким разі
Хоч ти мене. Хоч ти мене [1, с. 34].

Та й сам ліричний герой не може забути свого кохання в цьому житті, яке постійно впливає в його пам'яті короточасними хвилями юнацьких років, накочується на нього сумними, але водночас й радісними, спогадами, обдає льодяною водою й тривожить думки:

Нехай як є, нехай отак і буде
усе як є –
любов, розлука, сніг...
Нічого ні градинки не забуду,
бо не забудусь в праведному сні.
Я пам'ятаю. Все я пам'ятаю... [1, с. 25].

Взагалі, як зазначає Л. Н. Целкова: “В лирическом произведении мотив – прежде всего повторяющийся комплекс чувств и идей” [2, с. 234].

Тож, як бачимо, у декількох віршах Г. Половинка наскрізним є мотив забуття або, навпаки, не забуття, що повторюється із вірша у вірш. У цих віршах ми можемо спостерігати як ліричного героя спонукає таж сама ідея: він боїться, що кохана людина забуде про нього, про їхнє кохання, про все, що вони пережили разом.

Через роки й роки не дає спокою пам'яті ліричного героя “давнє кохання” [1, с. 32], яке він не може забути усе своє життя, яке тонкими ниточками зв'язує його з минулим, дає поштовх до майбутнього. Так в поезії Г. Половинка постає мотив пам'яті – часу. Йому важко лічити дні цього життя, бо “пригорнулись до серця жалі по тобі, моє давнє кохання” [1, с. 32]. І як сумно б не було через це, та ліричний герой мозком розуміє, що вдіяти вже нічого не можна, бо час – сильний супротивник, який не стоїть на місці, і якого нікому ще не вдавалося побороти. Тоді тільки й залишається змиритися з тим, що:

Не повернеш нічого назад,
все тече у спрямованім руслі.
Те, що знав, і хотів, і казав –
Загубилось у бігові... в русі... [1, с. 32].

Довго тягнуться дні без коханої людини: “Життя коротке. Але довгі дні, Коли усе минається без Тебе” [1, с. 65]. Легше, коли розумієш, що вона нехай і далеко, нехай на іншому кінці світу, але ж чекає на тебе, рахуючи хвилини, сподівається ще хоч разок побачити тебе. Сила її кохання настільки велика, настільки велична, що вражає; вона згідна навіть на зраду коханого, аби тільки не забував її: “Скільки завгодно цілуй незнайомок. Всіх полюби” [1, с. 56]. Мотив кохання – зрада є класичним як у світовій, так і в українській літературі, проте Г. Половинку у своїх віршах надає йому нової інтерпретації. Лірична

героїня витримає все: розлуку, зраду, посміх, тільки про одне вона його благатиме “і на колінах” [1, с. 56], щоб він не згубив їхнє життя:

Милий козаче,
Гуляй, та затям собі:
Навіть коли уже все промайне,
скільки завгодно жартуй
із життям своїм.
Не погуби тільки наше – одне [1, с. 56].

Г. Половинко устами свого героя заспокоює кохану, він обіцяє їй: “Де б не блукав я, а знову до тебе – Ти моє друге крило” [1, с. 35], “Я повернусь іще не скоро. Та тільки ти чекай мене” [1, с. 34], тому й просить її схвильовано, але зовні спокійно: “Усе, що так цвіло між нами, Не дай зав’янути йому” [1, с. 34] (виступає на поверхню мотив весна – осінь), “Змалюй мене дотиком пальців, мій профіль в собі збережи” (знову простежується мотив пам’яті) [1, с. 55]. А поки що йому нічого не залишається, як сподіватися, що побачить свою кохану хоча б уві сні, через це, знаходячись у стані між дійсністю й уявленням, молитвенно каже:

Наснись мені. Хоча б наснись мені,
Зійди зішестям янгола із неба.
Торкниесь чола. Вві сні. Хоча б вві сні.
Вустами припади, як до криниці... [1, с. 65].

У цьому вірші Г. Половинко виводить через мотив сну інший, християнський мотив – зішестя янгола з неба, що є уособленням чуда, просвітлення, надією на зустріч з коханою.

Своє кохання ліричний герой проніс через усе життя. Він заспокоює кохану, на обличчі якої життя залишило вже свій відбиток, відбиток часу, він буде кохати її вічно, як б вона не виглядала, такою, яка вона є: “Така як є. Уся. В словах. В тривогах. В сумнівах. В чеканні...” [1, с. 58], тому й просить її, заспокоюючи:

Кохана,
у зморшках не сум, а краса,
Осінь років пригасання.
Та ще не зійшла твоя зірка остання,
І диха любов у нічних голосах.
І ти залишайся такою, як є,
Кохана... [1, с. 30].

Ця поезія є дуже цікавою, бо лише в ній майже в кожному слові криється якийсь мотив: часу, тривоги, сумніву, краси, чекання тощо, які разом об’єднуються у тему кохання.

Г. Половинко зміг, на перший погляд, здається, простими, звичними, ми сказали б навіть “побутовими” словами, возвеличити справжнє кохання, підносячи його до небесної брами. Та коли ці слова письменник так вдало й майстерно виставляє у поетичні рядочки, вони набувають якогось нового, свіжішого й яскравішого навантаження; із

простих слів, які ми використовуємо у повсякденному житті, вони перевтілюються у казково-загадкові з глибоким філософсько-ліричним підтекстом. Все це свідчить про глибокий поетичний хист і нештучну майстерність нашого луганського письменника Григорія Половинка. Так, наприклад, у вірші “Прощальне”, де вже у самій назві криється мотив, поет за допомогою, здавалось би, звичайних слів зміг у чотири рядочки вкласти усю силу справжнього кохання, його відданість і невмирущість; ліричний герой до останньої своєї хвилини, до останнього свого подиху й погляду думає про свою кохану:

І коли силоньки не стане,
І коли руку не здійму,
Я, вже зникаючи, востанне
Тебе очима обійму [1, с. 34].

Ліричний герой переймається долею своєї коханої, йому навіть байдуже на своє життя, аби тільки їй жилося краще. Він так віддано кохає її, віддаючи всього себе, що не може й думки допустити про те, що вона покине цю грішну землю раніше нього, він просто не зможе винести такий нестерпний безмежний біль. Тому з його уст ллється молитва, молитва не за канонами, а своя, від душі, справжня і непідроблена, яка свідчить про його велике, точніше величне, кохання, називаючи своє життя без неї туманом:

Продовж, о Господи,
ти дні моїй коханій.
Як швидко плине час
і старяться літа.
Без неї я блукач
в самотньому тумані.
Без неї я, повір,
мов церква без хреста...
Ніколи не молив –
єдиний раз прошу [1, с. 66].

Так, тісно переплітаються у цьому вірші мотиви кохання разом з християнськими мотивами, що доповнюють і розкриваються за допомогою одне одного.

Дана розвідка перспективна, бо є частиною комплексного дослідження творчості Г. Половинка.

Отже, у творчості Г. Половинка, зокрема в ліриці, наскрізні різноманітні мотиви, що об’єднуються в одну тему, тему кохання. Мотиви, які використовує у своїх поезіях письменник можуть повторюватись як із вірша у вірш, так і в межах одного вірша. Найчастіше у Г. Половинка постають мотиви на тлі особистісного хвилювання, проте зустрічаються і класичні формули типу “кохання – зрада”, але письменник надає їм нової яскравої інтерпретації.

Література

1. Половинко Г. А потім скажи, що не любиш... / Г. Половинко. – Луганськ : Глобус, 2008. – 99 с. **2. Введение в литературоведение :** [учеб. пособие] – М., 2006. – 680 с.

Гавриленко О. Л. Мотиви кохання в ліриці Г. Половинка

Досліджені мотиви, що об'єднуються в одну тему, тему кохання, які використовує в своїй ліриці Г. Половинко. Джерелами розвідки є безпосередня співпраця з письменником Луганщини та його поетична збірка “А потім скажи, що не любиш...”.

Ключові слова: мотив, збірка, ліричний герой, поезія.

Гавриленко О. Л. Мотивы любви в лирике Г. Половинко

Исследованы мотивы, которые объединяются в одну тему, тему любви, используемые в своей лирике Г. Половинком. Источниками исследования являются непосредственное сотрудничество с писателем Луганщины и его поэтический сборник “А потом скажи, что не любишь...”.

Ключевые слова: мотив, сборник, лирический герой, поэзия.

Gavrilenko O. L. Motives of love in the lyrics of G. Polovinko

Motives which unite in one them, the theme of love used in the lyrics of G. Polovinko are investigated. Research sources is direct cooperation with the writer and his poetic collection “And then tell that you don't love...”.

Key words: motive, the collection, the lyrical hero, poetry.

УДК 821.161.2.09.“19”

М. П. Домчук

СЛОБОЖАНСЬКА ДУША НА МЕЖІ ТИСЯЧОЛІТЬ: ВОЛОДИМИР ЗАТУЛИВІТЕР

Що пережив – лиш те і є Вітчизна
В. Затулівітер

У книзі “Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес”, яка стала літературознавчим бестселером, Володимир Даниленко пише: “Існує закон: якщо на будь-якій землі народиться хоча б один пасіонарний письменник, то ця земля ніби заряджається його енергією і створює середовище появи інших ... помітних письменників. Можна сказати й по-іншому: землі, які народили пасіонаріїв, мають метафізичні передумови для їхнього народження. Це означає, що в них є щось таке, що створює умови для народження талантів” [1, с. 82].

Автор відносить Сумщину до одного з наймогутніших країв, що породив таких видатних письменників, як П. Куліш, Я. Щоголев, О. Олесь, Б. Антоненко-Давидович, М. Хвильовий. Ідучи за логікою дослідника, можна, у свою чергу, виокремити на Сумщині потужний літературний ареал, яким є Охтирщина. Це ріднокрай Я. Щоголева, І. Багряного, Остапа Вишні, П. Воронька, а також представника молодшого літературного покоління Володимира Затуливітра.

Розпочавши свою творчість у 70-ті роки ХХ століття, В. Затуливітер став однією з помітних постатей покоління вісімдесятників. Сформувавшись у період задушливої політичної реакції 70-х років, поет був свідком краху режиму, коли руйнувалися вчорашні ілюзії і чи не єдиним способом порятунку було “сховатися у слові” (В. Габор).

Оскільки творчість В. Затуливітра не була об'єктом системного аналізу, у даній статті здійснено спробу її рецепції. З цією метою в контекст дослідження введено невідомий епістолярій поета. Листи В. Затуливітра знаходяться в архіві мого батька, Гаврилова Пилипа Трохимовича (1920 – 1986), кандидата філологічних наук, доцента кафедри української літератури, декана філологічного факультету Сумського державного педагогічного інституту (нині університету) ім. А.С.Макаренка й ідентифікуються нами як історико-літературний документ, як текстологічне джерело розуміння психології творчості В. Затуливітра та усвідомлення ролі Вчителя у період художнього становлення поета.

Володимир Іванович Затуливітер (1944 – 2003) – видатний поет сучасності, редактор, перекладач. Народився на хуторі Веселе поблизу с. Яблучне Охтирського (зараз Великописарівського) району Сумської області. Про Яблучне, старовинне козацьке село на Слобожанщині, куди пізніше переїхала сім'я, поет згадував: “...в нашому селі ... були: “громада” (загальна) і “рада”, в якій мудрували обрані “громадою”. Отже, всі були рівні і в землі, і в достатку. ... Пам'ятаю, прадід мій Микола розказував: коли заходилися створювати комнезами, виявилось, що в нас немає з кого той КНЗ створювати. Ані одного “незаможника” [2, с. 406].

Батько майбутнього поета працював механізатором. Мати, хоч і навчалась до війни в Охтирському педагогічному училищі, все життя працювала в колгоспі. Батькам автор присвятив чимало теплих віршів-спогадів, у яких – співчуття до їх каторжної праці, синівська любов, теплі спогади дитинства (“Дитяче”, “Родовід”, “Колискова”, “Початкова школа”, “Трактору татові руки болять”, “Відпуски”). У поезії “Життя” (зб. “Тектонічна зона”) В. Затуливітер підсумував:

Перше слово у вірші
я почав
із маминої шибки,
із хвіртки на батьковім дворіщі.

Звучання того слова
перейняв
од скрипіння колиски,
од дзенькоту відра об цямрину,
од гортанних сурм Ворскли,
що саме повернулася з вирію
і сіла на лузі
в кінці городу.

Далі був “ранок дорослості” (так називався однойменний вірш), коли “сльозою мами/невміле дитинство минулось мені”. Натомість настав час

... відтак в сільраді паспорта просити
під зрілий атестат і золоту медаль.

Сільрада відпускала неохоче,
мов знала, як ворожка, наперед,
що ми відковзаємось, ми відрегочем,
що Ворскла зліва, серцем відіме [3].

1961 року В. Затуливітер вступив на філологічний факультет Сумського педагогічного інституту. Студентське життя було наповнене навчанням, участю в літературній студії “Орфей”, першими літературними спробами. Завжди стриманий, внутрішньо зосереджений, вдумливий студент звернув на себе увагу П. Т. Гаврилова – викладача, методиста, письменника. В його особі майбутній поет знайшов Учителя, який був критиком, співрозмовником, однодумцем. В архіві батька зберігаються всі поетичні збірки його учня (аж до останньої – батька не стало 1986 р. – “Зоряна речовина”, 1985) з дарчими надписами, вирізки з “Літературної України” про присудження В. Затуливітеру премій П. Рудя, П. Усенка, П. Тичини, звіт студента 4-го курсу В. Затуливітра про літературну експедицію по вивченню життя і творчості Григорія Тютюнника до с. Шилівка Зіньківського району Полтавської області, який можна вважати науковою розвідкою, допис П. Гаврилова в “Літературну Україну” (4 грудня 1964 року) “Студенти-дослідники “Виру”. Зазначимо, що ці матеріали були введені П. Г. Гавриловим у одне з перших в Україні дисертаційних досліджень про роман Г. Тютюнника “Вир”.

Окреме місце належить листам, які датовані 1963 – 1966 роками. Є також вітальні телеграми і листівки. Невідомо, чи це весь епістолярій, оскільки логіка листування свідчить про те, що мали бути ще листи, яких нами не виявлено. Припускаємо, що використовувані адресатом алюзії, езопова мова, “фігури умовчання” свідчать не лише про довіру й взаєморозуміння з адресантом, але й про суспільну атмосферу: хрущовська “відлига” бралась кригою, що відлунювало й у літературному житті провінційних Сум. Проте це цікава й драматична тема іншого дослідження.

Формат даної статті не дозволяє подати весь наявний епістолярій В. Затулівітра, та це й не входить до завдань дослідження. Натомість подані нижче фрагменти листів дають можливість зрозуміти витoki творчості, “труди і дні” людської душі, зрештою, “почути” голос поета.

1963 р.
Травня 19
Добрий день, вельмишановний
Пилипе Трохимовичу!

Вибачаюсь, що знову (в котрий це раз!) відриваю Вас від роботи. ... Я мав 2 вільних дні і, махнувши на все рукою, поїхав... солов'їв слухати і позичати, грішним ділом, у них натхнення. Боже, як вони співали сьогоднішнього ранку. То були такі звуки, такі натхненні акорди (уже кучеряво, чи не так?), що передати їх неможливо простими словами. Потрібні незвичайно прості і надзвичайно насичені змістом, і небувалі, нечувані ще людиною (в крайньому разі з моїх вуст! – Гм, теорійка!) за своїм звуковим оформленням (а це так важливо в творі, як я думаю, і я за таке звучання) слова!

А тепер, коли я пишу цього листа, солов'їв не чути. Бо тільки 5 год. дня, і день вітряний та сухий...

З надією Ваш В. Затулівітер.

1963 рік
травня 23
м. Суми
Дорогий Пилипе Трохимовичу!

...Величезне спасибі... за Вашого теплового листа. ...я отримав лист з ЛУ за підписом І. Жиленко. Буквально 2 рядочки: “Використаємо при нагоді...” Що Ви гадаєте? Всі мої задуми (оригінальні) я відклав поки що набік з резолюцією: відкласти до літа. Правда, днів зо три по тому написав кілька маленьких речей з циклу “Мініатюри без моралі”. ... Спасибі Вам за теплі слова, які мене приободрили. А що ж до слави, то не ради неї я пишу, правильніше і скромніше було б: намагаюсь писати... Коли говорити “на чистоту”, ... то я проти отих “аршинних” прямо портретів над першими творами, пишних заголовків і т.д. Будеш ... класиком – тоді, будь ласка, і портретик, і рекламка... А свої спроби я підписав не своїм прізвищем, коли б воно було схоже на звичайне. А то й насправді як псевдонім. Хоч пиши в перекладі на рос., який звучить: “Слава Богу, нет сквозняков”.

З повагою Ваш В. Затулівітер.

Наступний лист – враження від тільки-но видрукованої книги П. Гаврилова “Проти течії”, присвяченої М. Л. Кропивницькому.

Липня 25, 1964

Степи Слобожанщини

...Зичу Вам щирого доброго здоров'я, доброго літа, успіхів у праці. Дозвольте потиснути Вашу руку, хоч це й не педагогічно, та... я тисну Вашу руку не як учителеві, а як комусь іншому, що мав більше значення у моєму житті.

Туманний Ваш степовик і книжник

Вол. Затуливітер.

Листопада 11, 1966

Галичина

...Я не знаю, Пилипе Трохимовичу, де я зараз живу: на землі туман та лукавість, а на небі вже холодно, це в дитинстві там добре й вільотно літається. Ходжу до школи, дітям трохи тривожу заснулі та неродючі розуми словом чужим [В. Затуливітер викладав німецьку мову. – М.Д.]. Та ще хіба папір трачу дарма... Написав децицю, але як то мало в порівнянні з тим, скільки задумів [3].

З грудня 1966 року В. Затуливітер проходив строкову військову службу на Далекому Сході. Листи цього періоду особливо глибокі, філософські.

Після демобілізації В. Затуливітер до 1980 року працював у обласній газеті “Ленінська правда” (нині “Сумщина”). За цей час вийшли поетичні збірки “Теорія крила” (1973), “Теперішній час” (1977), відразу помічені критиками. Так, Л. Новиченко відзначав “міцно збитий вірш”, “старанну архітектоніку образного задуму”, “виразне тяжіння до жанру ліричної новели”.

З 1980 року й до осені 2001 року життя В. Затуливітра було пов'язане з Києвом, де на повну силу розкрився його поетичний талант. У цей час виходять збірки “Тектонічна зона” (1982), “Пам'ять глини” (1984), “Зоряна речовина” (1985), “Полотно” (1986, запропонована Ю. Ковалівим до вивчення студентам-філологам ВНЗ), “Початкова школа” (1988). Водночас В. Затуливітер працював у видавництвах “Молодь”, “Дніпро”, у часописі “Сучасність”, займався перекладацькою роботою. У найближче коло друзів входили І. Римарук, В. Герасим'юк.

1993 року автор підготував до друку збірку “Четвертий із триптиха”. Проте ця книга, як і остання “Чаша жертвна” (2009), вийшли після смерті автора, завдяки зусиллям друзів.

У січні 2003 року життя В. Затуливітра увірвалось за трагічних обставин у с. Бучак на Канівщині.

Творчість В. Затуливітра – неперебутнє явище національної літератури – чекає вдумливого дослідження.

Література

1. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі : Письменник і літературний процес. // В. Г. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с. **2. Снісар Л.**

Післямова / Л. Снісар // Володимир Затулівітер. Чаша жертвна : [поезії]. – К. : Видавничий центр “Бучак-Ірій” ТОВ “Задруга”, 2009. – 432 с. **З. Архів П. Т. Гаврилова.**

**Домчук М. П. Слобожанська душа на межі тисячоліть:
Володимир Затулівітер**

У статті здійснено спробу загальної характеристики творчості видатного українського поета, редактора, перекладача, уродженця Сумщини Володимира Затулівітра у контексті суспільної та літературної ситуації кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Ключові слова: Слобожанщина, покоління вісімдесятників, епістолярій.

**Домчук М. Ф. Слобожанская душа на грани тысячелетий:
Владимир Затувывитер**

В статье осуществлена попытка общей характеристики творчества выдающегося украинского поэта, редактора, переводчика, уроженца Сумщины Владимира Затувывитра в контексте общественной и литературной ситуации конца ХХ – начала ХХІ века.

Ключевые слова: Слобожанщина, поколение восьмидесятников, эпистолярій.

**Domchuk M. P. Slobozhanschina soul on the Millennium margin:
Volodymyr Zatulyviter**

An effort of the general characteristic of famous Ukrainian poet, editor, translator, the native of Sumshchina Volodymyr Zatulyviter's creation in the literal and social situation of the end of the XXth – the beginning of the XXIst century has been made in the article.

Key words: Slobozhanshchyna, literary generation of 80-th, epistolary.

УДК 821.161.2-31 Кв.-Осн. 09

Ю. С. Кириченко

**ОБРАЗ ОПОВІДАЧА-ПРОВІНЦАЛА В РОМАНІ
Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА “ПАН ХАЛЯВСКИЙ”**

Проблема оповідної структури роману Г. Квітки-Основ'яненка “Пан Халявский” на сьогодні залишається маловивченою, незважаючи на те, що привернула неабияку увагу сучасників письменника. Науковці помічали значну дистанцію між автором та оповідачем, звертаючись в основному до морально-етичної характеристики головного героя твору (О. Гончар [1], С. Зубков [2], І. Лімборський [4] та ін.). З

огляду на це видається актуальним дослідження провінційності як визначальної ознаки образу оповідача в романі “Пан Халявський” Г. Квітки-Основ’яненка.

У творі використано мемуарний принцип побудови оповіді із введенням образу оповідача – українського поміщика Трохима Халявського, який вирішив викласти історію свого життя “старости в наслаждение, юности в наставление” [3, с. 10]. Такий прийом, як годиться, викликає враження достовірності описуваних подій і явищ. Окрім того, іронічна природа оповідної структури роману вимагає від читача виділення точки зору автора як носія концепції твору, відмінної від точки зору оповідача. Таким чином, іронія постає важливою ігровою стратегією, яка полягає в реконструкції за маскою оповідача образу автора; це дозволяє виокремити провінційність як визначальну характеристику оповідача.

Внутрішньому світу Трохима Халявського властива статичність. Ще в дитинстві він оволодів певним набором нехитрих етикетних та морально-етичних правил, які розуміються ним як істинні та непорушні. Герой ніби завчив певну роль, яку він грає навіть тоді, коли змінюються умови гри. Ця роль є для нього комфортною, адже не передбачає якихось серйозних розумових чи психологічних зусиль. Тут доречно буде навести уривок із роздумів Трушка про основний життєвий принцип поміщиків: “...одна забота, одно попечение, одна мысль, одни рассказы и суждения были все о еде: когда есть, что есть, как есть, сколько есть. И все есть, есть и есть. И жили для того, чтобы есть” [3, с. 80]. Тож отримувати ось таке примітивне за своєю суттю задоволення від життя – головний постулат Трохима. З огляду на це, усі перешкоди, які виникають на такому шляху, виглядають смішними. Наприклад, ось які роздуми хвилюють героя, коли вчитель заборонив йому снідати через невивчені уроки: “В самом же деле, если беспристрастно посудить, то мое положение было ужаснейшее! Лишиться в жизни одного завтрака!.. Положим, я сегодня буду обедать, завтра также будет изобильный завтрак; но где я возьму сегодняшний? Увы! он перешел в желудки братьев и наставника, следовательно, – а все-таки не ерго, – поступив в вечность, погиб для меня безвозвратно... Горесть убивала меня!..” [3, с. 79].

Як відомо, у Російській імперії надзвичайно вагомим організуючим соціальним фактором була чиновницька система. Але ціннісні орієнтири оповідача та його оточення знаходяться ніби у паралельному вимірі відносно загальноімперських законів. Пан полковник, сприятливе ставлення якого безперечно важливе для членів сім’ї Трохима, оцінює їх переважно за матеріальним статком. Батько головного героя навіть нехтує просуванням чиновницькою драбиною. Для нього пріоритетним залишається регулярно демонструвати своє багатство та гостинність: “Хотя они [батенька] были не больше как подпрапорные, но, оставляя титул, по своему богатству были очень

сильны и важны. <...> И пан полковник таки всегда за батеньку руку тянул, помня отличные его банкеты и другого рода уважения” [3, с. 51]. Таким чином, життєвий простір оповідача характеризується заскорузлістю, замкненістю та відірваністю від оточуючого світу. Це призводить до штучного прилаштування сторонніх вторгнень до вже сформованої системи координат. Так виникає своєрідний гібрид “старого” – традиційного, звичного, і “нового”. У романі на різних художніх рівнях прочитується пов’язана із цим подвійність кодів, поєднання яких спричиняє враження провінційності оповідача та його оточення.

Найпотужнішим втручанням у спокійне життя провінції виявляється освіта, яка стає втіленням “нового” та причиною напруження зі “старим”. Саме вона змінює загальний устрій життя і змушує оповідача роману реагувати на неминучі зміни у своєрідний “провінційний” спосіб.

Трушко Халявський не бачить користі в освіті, висловлює сумніви щодо доцільності її перебування в уже сформованій і повноцінній, як на нього, ціннісній системі координат: “Положим, что я в молодых летах поглотил всю премудрость, изучен всему отличнейшим образом, достоин во все ученые степени. Но, вступив в свет, скажите, пожалуйста, когда и на что пригодятся науки? Жить своим домом в хозяйстве, на охоте – скажете? Тут их совсем не спросят. При женитьбе и того более. Хотя проглотил всю халдейскую премудрость, а египетскую закуси, так все не распознаешь нрава в невесте до брака и потом не применишься к капризам, когда станет женою твоею. Есть на свете и неученые, и живут себе изряднехонько... Когда батенька и маменька помрут и мы с братьями разделимся имением, так на мою долю придется порядочная часть, и тогда к чему мне науки? Меня почтут люди, навещающие меня, так же, как и ученого” [3, с. 77].

Але поряд із цим оповідач хизується своєю освіченістю, що на ділі формує в читача враження обмеженості героя. Це великою мірою виявляється в мовленні Трохима, який вживає і латинські слова або кальки із них (ergo, в конклюденцію й под.), і адаптовані до російського правопису старослов’янізми (зело, понеже, десницею й под.). Крім цього, Трушко Халявський прагне побудувати власні “философические рассуждения”: “Испытали ли вы, господа, наслаждение звонить, а еще того более – трезвонить? Не в переносном смысле, а в прямом, буквальном! Нет? Жалею о вас. Это особого рода удовольствие! Вы взлезаете на колокольню, вы выше всех, все ниже вас... Не встречая препятствий, подобрали все веревки в руки, уладили их – и давай греметь, трезвонить во все руки. Какой восторг! <...> Тут удовлетворено ваше славолубие, самолюбие и даже честолюбие!” [3, с. 37 – 38]. Оповідач намагається дотримуватися правильної послідовності частин висловлювання, імітувати “високий” стиль філософування, але по суті спрощує, примітивізує, знижує, “провінціалізує” його.

Ще одним важливим різновидом опозиції старе / нове стає втручання столичних етикетних та морально-етичних стереотипів у інертне провінційне життя. Образ Петербурга в романі набуває певних важливих ознак. Так, столиця має апріорі високий авторитет і слугує маркером чужого, далекого але кращого, моднішого світу. Обізнаність із ним вважається в оточенні Трохима мірилом престижності: “Да, у нас не просто смотрят на того, кто побывал в столичном городе Санкт-Петербурге. Зато же и говори – не бойся; наври чего хочешь, всему поверят. Они почитают, что там-то все необыкновенное” [3, с. 176].

Сприйняття оповідачем Петербурга змінюється залежно від міри безпосереднього знайомства із ним. Спочатку оповідач іменує його “Пётербургом”, потім не може правильно ідентифікувати його точну назву: “Хорошо. Ехать в Санкт-Петербург. Что же это за Санкт-Петербург? я не знал, что он так длинно выговаривается. Слышал, что есть Петербург, не больше; но далее не разыскивал. Теперь впервые услышал, что есть еще и Санкт-Петербург. От любопытства посмотрел в календарь; там стоит: Санкт-Петербург, столица. Нет никакого “или”, следовательно, Санкт-Петербург само по себе, а Петербург само по себе” [3, с. 131]. Таким чином, для оповідача столиця начебто не піддається розумінню, вона відразу постає занадто складною й відмінною від звичного провінційного простору. Оповідач навіть уявляє, що між Хоролом і Петербургом може бути неподоланна перешкода – море: “Я боялся крепко моря, и мы тут на совете положили: если трафится море на дороге, объехать его. Хоть и далее, зато безопаснее” [3, с. 132]. Таке у чомусь міфологічне уявлення про далекий, невідомий простір засвідчує наявність стійкого стереотипу віддаленості провінції від столиці. Оповідач намагається не подолати перешкоди на шляху до Петербурга, а обійти їх. Саме тому герой наполегливо прагне підлаштувати столицю під своє світорозуміння: “Что же, – подумал я, – ехать, так ехать. Увижу света, побываю в столице. У нас, взять на сто верст кругом, едва ли кто был в столице? А я буду, проживу, и как, верно, там не без барышень, а власть Амура так же владычествует, как и в наших городах, то еще которая влюбится в меня и, не быв так образована, как наши деревенские, не рассчитывая вдаль, выйдет за меня, хотя и не получившего еще имения”. Утешенный такими отрадными мыслями, я, без дальнего страха, собирался ехать в чужие люди” [3, с. 131]. Схиляючись перед столицею, герой водночас сприймає себе в чомусь вищим за неї, він інтерпретує свій спосіб життя як еталонний, і лише у відповідності із ним Петербург може підтвердити небезпідставність свого авторитету. Оповідач ставить собі за мету не зрозуміти столицю, а довести свою самодостатність порівняно із нею. Він навіть кидає виклик великому місту (“Посмотрим же, что это за хитрый город Петербург?” [3, с. 147]) і вважає, що достатньо обізнаний для того, щоб перейняти його устрій життя.

Перебування оповідача в Петербурзі яскраво ілюструє природу опозиції провінція / столиця, представлені в романі. Герой прагне перш за все зовнішньо відповідати столичному способу життя. Він готує для себе новий, наймодніший, на його погляд, одяг та найкращу карету: “Да вот как; я вам без обиняков скажу: во все время бытности моей в Петербурге я и подобного моему берлину ничего не видал. Не знаю, после моего отъезда, может, и показались, спорить не хочу. Немудрено подражать!” [3, с. 140]. І далі Трохим продовжує: “Не могу умолчать, как мгновенно весь город узнал о моем приезде. Или чиновник, записавший приезд мой, оповестил жителей, или видевшие меня въезжающего узнали о моем пребывании – только весь город подвинулся ко мне. <...> Нечего скрывать: все мастера, какие были в городе, все явились услужить мне, слыша – так говорили все пришедшие – о моем вкусе, что я знаток в прекрасном и люблю щегольски наряжаться. Откуда они это узнали?” [3, с. 140]. Читач відразу відчуває, що оповідач неправильно розуміє причину такої наполегливої уваги до своєї особи. Легко збагнути, що саме інакшість Трохима, його невідповідність прийнятим у столиці нормам етикету та поведінки стали причиною відвертого кепкування, якого сам герой не помічає: “Надобно знать, что я известен был всему городу Петербургу и, где бы ни являлся, тотчас меня спрашивали, давно ли я из Малороссии?” [3, с. 153]. Тож новий для оповідача столичний життєвий устрій недоступний йому, він не в змозі його зрозуміти і, тим паче, перейняти. Герой іноді здатний констатувати лише неспівпадіння кодів провінції і столиці, зокрема мовних: “Вообразите, что в этом хитром городе сыр совсем не то, что у нас. Это кусок – просто – мыла! будь я бестия, если лгу! мыло, голое мыло – и по зрению, и по вкусу, и по обонянию, и по всем чувствам. <...> После того уже узнали, что в Петербурге, где все идет деликатно и манерно, наш настоящий сыр называется “творог”... То-то чужая сторона!” [3, с. 154]. Герой частково переймає стиль столичного способу життя, але, як і у випадку з освітою, здатний лише імітувати зовнішні елементи, що додатково увиразнює його провінціалізм.

Ще одним прийнятним варіантом взаємодії зі столицею стає її випробування на відповідність провінційним нормам: “Меня занимала мысль все одна: что, если бы эта река [Нева] да у нас в Хороле? Сколько бы добра из нее можно сделать? Мельницы чудесные, винокурни преотменные! а здесь она в пусте течет” [3, с. 150]. Трохим Халявський усе більше впевнюється в тому, що саме провінційний простір є еталонним для нього: “Признаюсь, театры меня занимали, и я пошел туда пораньше... Что же? поверите ли? – а я будь гунстват, если лгу! хоть бы кто-нибудь кивнул мало головою, шаркнул ногою! А чтобы сказать: “Здравствуйте-де, милости, дескать, просим!” – об этом никто и не подумал. Так вот город! вот та столица! вот где вся политика должна заключаться! О! посмотрели бы они, уже я не говорю о Хороле, ступайте даже в Кобеляки... так подумаете ничего? на сухих вас примут? Нет,

батюшка! там замучат вас ласками и надоедят вам приветствиями, знають ли вас или не знають. Но ведь разница: Петербург и Кобеляки!” [3, с. 150].

Таким чином, провінційність постає важливою характеристикою образу оповідача в романі Г. Квітки-Основ'яненка “Пан Халявський”. Найяскравіше вона виявляється в контексті опозицій старе / нове, провінція (Хорол) / столиця (Петербург), які можна прослідкувати у творі. Впливи освіти та контакти зі столицею дозволяють виявитися провінційності оповідача. У такий спосіб автор іронізує над обмеженим та заскорузлим поміщицьким середовищем.

Також варто зазначити, що образ оповідача роману “Пан Халявський” уплинув на формування достатньо стійкого стереотипу українця-провінціала. З огляду на це нам видається перспективним продовжувати вивчення вказаного аспекту, включивши в поле дослідження всю російськомовну спадщину письменника у її зв'язках із україномовною, а також із ширшим урахуванням культурного та історичного контексту їх функціонування.

Література

- 1. Гончар О. І.** Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість / О. І. Гончар; [відп. ред. С. Д. Зубков]. – К. : Наук. думка, 1969. – 365 с.
- 2. Зубков С.** Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість / С. Зубков. – К. : Дніпро, 1978. – 368 с.
- 3. Квітка-Основ'яненко Г. Ф.** Твори. В 7 т. – Т. 4. Прозові твори / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко; [Ред. колегія : П. М. Федченко (голова), О. І. Гончар, Б. А. Деркач, С. Д. Зубков, Д. В. Чалий; упоряд. і прим. Н. О. Шиної; ред. тому Д. В. Чалий]. – К. : Наук. думка, 1979. – 543 с.
- 4. Лімборський І. В.** Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка : Генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика / І. В. Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 108 с.

Кириченко Ю. С. Образ оповідача-провінціала в романі Г. Квітки-Основ'яненка “Пан Халявський”

У статті досліджується провінційність як визначальна характеристика образу оповідача роману Г. Квітки-Основ'яненка “Пан Халявський”, яка прослідковується на прикладі опозицій старе / нове, провінція (Хорол) / столиця (Петербург). Показано, що освіта та контакти зі столицею виявляють провінційність Трохима Халявського. Усе це яскраво ілюструє іронію автора над провінційним середовищем українського поміщцтва.

Ключові слова: автор, оповідач, провінційність, іронія.

Кириченко Ю. С. Образ рассказчика-провинциала в романе Г. Квитки-Основьяненко “Пан Халявский”

В предлагаемой статье изучается провинциальность как определяющая характеристика образа рассказчика в романе Г. Квитки-Основьяненко “Пан Халявский”, которая прослеживается на примере оппозиций старое / новое, провинция (Хорол) / столица (Петербург). Показано, что именно образование и контакты со столицей раскрывают провинциальность Трофима Халявского. Все это ярко иллюстрирует иронию автора над провинциальными украинскими помещиками.

Ключевые слова: автор, рассказчик, провинциальность, ирония.

Kyrychenko J. S. The figer or narrator-provincial in the novel “Pan Halavsky” by G. Kvitka-Osnovyanenko

The provincialism as the main characteristic of the figer of the narrator in the novel “Pan Halavsky” by G. Kvitka-Osnovyanenko is explored in this article. It is traced in the oppositions the past / the present, the provinces (Horol) / the metropolis (Petersburg). The education and the contacts with the metropolis reveal provincialism of Trohym Halavsky. The whole of this illustrate author irony at the provincial Ukrainian landowners.

Keywords: author, narrator, provincialism, irony.

УДК: 811.42.131.1

С. І. Ковпик

**МІКРОПОЕТИКА “АВТОРСЬКИХ” ЕЛЕМЕНТІВ
І КОМПОНЕНТІВ ТЕКСТІВ П’ЕС Г. КВІТКИ-ОСНОВ’ЯНЕНКА
1827 – 1830 РОКІВ**

Автор передмови до семитомного видання творів Г. Квітки-Основ’яненка С. Зубков указав на те, що п’есою “Ясновидящая” закінчився перший період творчості письменника” [3, с. 12]. Цей факт відзначили й інші дослідники. І справді, процес становлення цього письменника як драматурга відбувся дуже інтенсивно – усього за три-чотири роки (1827 – 1830 рр.) – уже за цей термін автором написано шість п’ес.

Оскільки вказані твори драматурга вивчалися не раз і в різних планах, більшість питань поетики все ще лишаються відкритими. Саме тому спроба (хоча б частково) вивчити їх із точки зору мікропоетики розглядається нами як одне з найважливіших завдань.

Так, уже перша п’еса письменника “Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе” виявилася неабияким “сюрпризом”: від

начебто досить традиційної для драматургії 1827 року поетики назви твору до надзвичайних складностей у найважливіших компонентах його тексту.

З одного боку, назва цього твору справді є *“тим першим знаком твору, з якого починається знайомство з твором...”* і *“вона дійсно активізує сприйняття читача й спрямовує його увагу до того, про що буде йти мова у творі”* [3, с. 169] – це більш ніж очевидне й без дослідження. Але питання про те, як саме все це досягається драматургом, то вже назва першої п’єси Г. Квітки-Основ’яненка може сприйматися по-різному і, звичайно, потребує окремого розгляду.

По-перше, на цій назві помітні кілька досить традиційних “знаків” від назв творів української драматургії XVIII і початку XIX ст.: а) вона складається із двох частин (перша вказує на те, що в центрі уваги буде особа “ізъ столицы”, а в другій – вказівка на таку впливовість цієї особи, котра створює “суматоху” в усьому повітовому місті; б) більш ніж помітна багатослівність – від тих назв п’єс, котрі слугували у XVII-XVIII ст.. ще й своєрідними прологами творів і, в той же час, – своєрідними засобами зацікавлення: що ж це за “приезжий”, котрий збудив усе містечко тощо.

Схожі властивості мають назви другої (назва другого варіанту п’єси – “Дворянские выборы, часть первая, или выборы предводителя”), третьої (“Дворянские выборы, часть вторая, или Выборы исправника”) та четвертої п’єс (“Турецкая шаль, или Так водится”). І хоча на цей раз наведені назви помітно ослаблюють елементи напівдетективних зацікавлень та силу емоційних напружень, бо набувають нібито й ознак “буденщини” (“так водится”, самі набори таких слів та словосполучень (“дворянские” та ще й “выборы”), котрі акцентують і актуалізують уже не життя селян (як прийнято часом говорити й писати), а й помітні акції вищих прошарків суспільства).

Більше того, назва першої п’єси (зокрема друга її частина) знаходиться у так званій “сильній позиції”, оскільки перше слово назви “суматоха” у самій п’єсі стає ключовим і повторюється далі декілька разів: перший раз Спалкін промовляє це слово у дії першій (*“Ека суматоха!”* [3, с. 42]); а далі ми його зустрічаємо в авторському поясненні, у ремарках і в самій атмосфері багатьох ситуацій (Городничий говорить “суєтливо”, “суєтится” тощо). Усе сказане так чи інакше стосується й інших “подвійних” назв п’єс першого періоду творчості драматурга.

Помітно іншими виглядають перша назва другої (“Дворянские выборы”), п’ятої (“Шельменко – волостной писарь”) та шостої (“Ясновидящая”) п’єс, оскільки лише в них уже немає ні подвійності, ні ознак прологу, ні звичайно, багатослівності – тут відчутні інші традиції: говорити коротко, але про головне “Дворянские выборы”; уже в назві представляти антигероя його виразним характеристичним іменем

(Шельменко) або відверто дві останні іронізувати над безликістю шарлатанів (“Ясновидящая”).

Тобто, на самій мінливості змісту й форм назв перших шести п'єс простежується очевидний поступ і авторської майстерності, і його вміння заглиблювати ся в саму сутність явищ та процесів навколишньої реальності, зосереджуватися на головному тощо.

Відомо, що подані авторами одразу після назв творів ще й визначення їхніх жанрів п'єс, не лише окреслюють ідейно-естетичну спрямованість змісту п'єс, а й одразу його забарвлюють – реципієнт чекає смішного і комічного, оскільки Г. Квітка-Основ'яненко до всіх перших шести п'єс додав визначення жанру “комедія” та ще й вказівку на найзагальнішу структуру п'єси (“...в пяти действиях”, “...в трех действиях”, “...в трех действиях”). Тобто можна сказати, що уже в “афішних оглавах” його шести творів автор виявив обізнаність і з драматургією класицизму та критицизму кінця XVIII та початку XIX ст., і з мистецтвом театру його часу; уже в назвах перших шести п'єс виявилася неабияка майстерність драматурга періоду переходу слав'янських літератур від власне класицизму до таких його виявів комедійного критицизму, який уже не межував з критичним реалізмом, а був його чи не найгострішим виявом у першій половині XIX ст.

Презентацію дійових осіб усіх шести п'єс Г. Квітка-Основ'яненко здійснював десь у подібному плані.

По-перше, кількість дійових осіб коливалася саме в “тодішніх” межах (від 13-ти до 22-х), а іноді до таких кількостей додавалися ще й безіменні (“декоративні”) “солдати”, “слуги” тощо. Лише в останній (“Турецкая шаль...”) – всього шість дійових осіб. Тобто, і тут проглядається така ж тенденція: чим “сучасніші” й “ближчі” авторові події та проблеми, тим дійових осіб менше з одного боку, і чим масштабніші та вагоміші для суспільства проблеми й події, тим дійових осіб більше, з іншого – саме тоді й без того довгі переліки дійових осіб “довантажуються” представниками різних, але (фактично тоді ще безлико-декоративних соціумів – солдатами, слугами та їм подібними).

По-друге, соціальний склад дійових осіб усіх цих п'єс такий широкий і масштабний, що він фактично презентує всі основні стани тодішнього суспільства, але основними функціонерами виступають представники тоді вже закріпленого дворянства – саме вони наділені автором настільки виразними характеристичними прізвищами, що будь-які коментарі видаються зайвими (Трусилкін, Пустолобов, Печаталкін та ін.).

По-третє, усе це кількісні та якісні характеристики майже сотні презентованих автором дійових осіб засвідчують: драматург не лише чітко диференціював усе тодішнє суспільство, а й дуже правдиво поцінував кожну із його складових – абсолютну більшість представників верхівки він побачив чорними, гидкими, смішними, дійсно комічними, а тому й достойними викриття. Лише окремих – світлими й бажаними.

Хоча автор його Кожедралових, Вижемалових, Лупіліних, Ненаситних та їм подібних ще не побачив ні жахливими, ні демонічними.

Звертають на себе й такі цікаві та й помітно значущі факти: чотири рази дії відбуваються “в губернських”, один – “в уездном” містах; один – у селі і один – у московському будинку, тобто, там, де бував сам автор, де він почував себе як риба у воді, а тому дуже легко й глибоко розумів “мешканців” саме цих місць і соціумів. Про це свідчить і те, що автор, подаючи список дійових осіб, нерідко вказує не тільки на їхній соціальний статус, вік та родинні стосунки, а й на їхній одяг. На перший погляд видається дивним, що підкреслено одяг і зовнішність слуг Староплутова (“*одетые в серые сертуки с голубыми воротниками, пояса сверх сертуков красные, головы острижены по-казацки, усы*” [3, с. 97]), але саме цим Г. Квітка-Основ'яненко підкреслив таке честолюбство пана, котре поширилося на все, що стосується його імені – навіть на зовнішність слуг.

І в переліках дійових осіб інших п'яти п'єс, зокрема після імен активних функціонерів творів, нерідко привертають увагу і вказівки на те, що поряд із конкретно дійовою особою будуть щось робити й інші, безіменні: “*еще несколько дворян*”, “*его слуги*” тощо. І ці неозначено-кількісні числівники уже на цьому етапі наводять читача на думку про те, що, мабуть, позиції та думки дійових осіб, до імен яких додано по “кілька” інших, будуть помітно представницькими і якоюсь мірою типовими, оскільки навіть ці неозначено-безликі особи “*опосередковано берут участь у конфликте, часто помогают надати епічну широту боротьбі, яка відбувається у п'єсі і тим самим сприяють епізації п'єси*” [3, с. 32 – 33].

Досить традиційні для другої половини ХІХ і особливо для ХХ ст. пояснення (описи ситуацій і умов чи мізансцен та декорацій, вказівки на конкретику місця, часу та можливих рухів і порухів, мінливостей обставин, рухів і дій людей тощо) в розглянутих п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка ще тільки започаткувалися і формувалися.

Так, у першій п'єсі після вказівок на порядкові номери дій, яв автор або знову називає їх учасників, або дуже часто вказує на те, де, як і чим вони займаються, і то – лише до окремих яв.

При цьому, і дублювання імен дійових осіб, і максимально стислі відомості їхніх дій тільки констатуються, тобто майже не несуть у собі ніяких смислових чи функціонально-характеристичних навантажень. Подібні авторські вказівки та констатації зустрічаємо і в усіх останніх п'яти п'єсах (як і в “додаткові” до другого твору “Дворянские выборы”). Тут автор, указавши одного разу на той факт, що кімната Варвари Семенівни має “*модний вигляд*”, далі просто констативно повторює ключове слово, підкреслюючи те, що ця жінка постійно і в усьому дотримується моди як способу її життя. І слова “мода” та “модниця” стають не просто ключовими, а й переконливо характеристичними. Вони

перетворюються на своєрідний ідентифікаційний код саме цієї дійової особи.

Авторські пояснення та вказівки на будь-які детермінанти й умови в діалогі “Дворянские выборы...” досить далекі від звичайних декорацій та обставинних описів: “*действие в губернском городе*”; “*действие первое в комнате*”, “*действие второе та же комната*” і т. ін. А на пору року вказує одяг Вижималова, Драчугіна та Забойкіна (“*в теплых куртках, сюртуках*” [3, с. 193].

Єдине, що в цих мікродеталях текстів усіх шести п’єс дійсно привертає увагу, так це намагання драматурга дотримуватися класицистичної “цілісності” (нерозривності) часу, простору і дій та подій – часопросторові лакуни зустрічаються дуже рідко й вони справді досить незначні й малофункціональні.

Значно різноманітніші змістом, формами, ознаками та особливо функціями видаються ремарки.

Так, у п’єсі “Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе” на всю першу яву дії першої зустрічаємо лише дві ремарки: одну – після появи Дуняші (“*входят*”) і одну – після яви взагалі (“*Дуняша, встретив гостей, уходит*”). У яві другій – жодної. Проте, з розвитком подій твору ремарки стають усе частішими й багатослівнішими – аж до того, що в двох останніх явах останньої дії вони вже стають своєрідними мініхарактеристиками дійових осіб. Так, *Эйжени* (“*во все время манерившаяся, смотревшая всегда на Милова, делавшая ему глазки, вздыхавшая, старающаяся всегда быть возле него, говорит будто в сторону*”) [3, с. 81]. Різноманітні не лише за формами, але й за змістом, ознаками та навіть за місцем вживання, ремарки виконують такі основні функції: по-перше, ті з них, котрі поставлені одразу після імені дійової особи, констатують їхні жести, дії або напрями руху (“*в замешательстве*”, “*будто сама с собою, нежно*”), частіше всього – розкривають внутрішні стани, рідше – вказують на супровідні рухи дійових осіб (“*уходит*”, “*подымаясь*”, “*один, долго слушая, крадется к двери*” тощо), вказують на адресата мовленнєвих акцій дійових осіб (“*с жеманством к Манилову*”); по-друге, деякі ремарки по-своєму “нагадують” (уже в тексті твору) про я приналежність однієї, а частіше всього – кількох дійових осіб до одного й того ж соціуму чи суспільного прошарку та на схожість їхніх реакцій чи спільність їхніх дій, чим помітно типізують характери: “*все суетятся*”, “*каждый почтительно кланяется*”, “*все смеются*” тощо. Саме ці ремарки, як правило, не тільки звертають увагу читача на спільність характерів дійових осіб, а й на їхню соціальну залежність від представників вищого рангу чи стану і, навпаки підкреслюють їхню зверхність над представниками нижчих чинів і рангів; по-третє, особливо вагомими характеротворчими функціями наділені, перш за все, ремарки, які вказують на модуляцію голосів тих дійових осіб, котрі дволикі або багатолікі “грають голосами”. У цьому плані чи не найцікавіший

приклад “голосової поведінки” можуть служити модуляції голосу Пустолобова – його репліки автор майже постійно супроводжує такими ремарками: “*говорит с сердцем*”, “*будто с сердцем*”, “*насмешливо*” та ін.

Та при всьому цьому в переважна більшість випадків модулятивних ремарок п’єси вказують не стільки на висоту й тональність голосу, скільки на утаємниченість інформації та на бажання дійової особи викликати в слухача довірливість і співучасть, грайливо пококетувати і спробувати вплинути саме цим засобами на співрозмовника (“*вполголоса*”, “*тихо*”), що також свідчить і про знання автором психіки людини, і його вміння творити характери лише з допомогою інтонацій як окремих слів, так і цілих словосполучень, речень та висловлювань; по-четверте, нерідко зустрічаються й такі ремарки, які вказують на удавану бравурність та розв’язність дійової особи, на таку ж її невихованість, виражену здебільшого невербальними засобами (“*щелкнув языком*”, “*размахивая руками*”, “*грозя ему пальцем*” тощо); п’яте, характеротворчі функції виконують і ті ремарки, котрі підкреслено й навіть настирливо (кількаразово) вказують на ту ознаку дійової особи, котра врешті-решт починає сприйматися і як риса її характеру. Так, мовлення Пустолобова (спочатку – зрідка, а потім – часто) супроводжують саме такі ремарки: “*гордо*”, “*с насмешкою*”, “*с гордыней*” та ін.; по-шосте, з-поміж ремарок зустрічаються й такі, які називають інтроспективні, тобто такі, які вказують на досить складний психологічний стан дійової особи у момент її мовлення, але, в першу чергу діяння – так, репліки неврівноваженої Домни Фомінішни майже постійно супроводжують ремарки типу: “*от гнева вне себя*”, “*с бешенством кидается*” [3, с. 94] і подібне.

Усі наступні п’ять комедій Г. Квітки-Основ’яненка не тільки збагачувалися ремарками кількісно і якісно, але й функціонально. А тому, не маючи в межах статті подати все це багатство й багатоманіття, назвемо лише найважливіше: найяскравішими і найвагомішими функціями ремарок перших шести п’єс драматурга є оцінювальна – це дуже помічається при повторюваності (а то й однотипності) цих “авторських засобів”. Наведемо ще кілька раніше не відзначених особливостей вживання автором ремарок: по-перше, ремарки в шести названих п’єсах дуже вдало сприяють моделюванню художнього (і, перш за все, – сценічного) час, простору та цілісності дійства твору – вони справді характеризують інтенції більшості дійових осіб; по-друге, спостереження за кількісними співвідношеннями ремарок у всіх розглянутих п’єсах Г. Квітки-Основ’яненка періоду 1827 – 1830 рр. дає можливість відзначити й такий, досить цікавий, факт: найбільша кількість ремарок додається до рухів та реплік негативних дійових осіб – саме тоді ремарки найбагатші якісно-функціональними характеристиками (досить унікальними випадками в даному разі є такі розгорнуті та додані до їхнього мовлення ремарки, які ідеально підкреслюють скнарність дворянина Лупіліна: “*Да чтоб ничего не*

оставалось, допить и последнее, а сахар и сухари дома пригодятся (забирает оставшийся сахар и сухари в бумагу и прячет в карман)” [3, с. 211]); і пияцтво утримувача готелю на прізвище Бутилкін дуже ефектно характеризує майже “портретна” ремарка: *“один с бутылкою и рюмкою в руках поет”* [3, с. 208], яка підсилює іронію. Унікальна (як для першої половини ХІХ століття) ремарка зустрічається й у “комедии в трёх действиях” “Шельменко – волостной писар” – там автор використав настільки виразну інтроспективну ремарку до репліки нещасної матері рекрута Микити, котра свідчить не лише про стан жінки, в якій забирають “останню дитину”, а й саме життя – жінка дійсно ледве стримує своє горе: *“поражена, удерживается, чтобы не зарыдать, и едва может говорить”* [3, с. 270]. Не гірше характеризує автор, на перший погляд, і досить незначною авторською констатацією вчинку Маргарити Чернодушкіної із “Ясновидящей”: *“Маргарита во все это время подкрадывалась к ларчику и с жадностью заглядывала в него”* [3, с. 315]), але насправді в ній розкривається саме “чорнота” її душі, адже ця жінка творить зло майже завжди й відверто, але частіше – “крадучись”.

Таким чином, слід сказати, що уже в перших шести п’єсах Г. Квітка-Основ’яненко виявився не просто прекрасно обізнаним зі своїм мистецтвом автором, а й зумів упевнено вийти в надпотужний струмінь критицизму ХІХ ст.

Уже в розглянутих, суто авторських, елементах, компонентах і аспектах текстів перших його п’єс автором виявлено: по-перше, вміння, відповідно до часу, формулювати назви творів і визначати найважливіші ознаки й вияви їхнього “спільного” жанру (“комедії”); поступово переходячи від суто класицистичних до власне критицистичних позицій і принципів, автор міняв і їхній зміст, і форми вираження змісту, а, головне, (найпомітніше) міняв ознаки та особливо функції назв (від назв-прологів до назви з елементами відвертої модно-містеріальної забарвленості – “Ясновидящая”); по-друге, переліки дійових осіб настільки наповнені характеристичними прізвищами і багатством представників майже всіх тодішніх соціумів та зокрема, “начальниками” найрізноманітніших рангів, що одразу розумієш: усе і всі в апараті держави прогнили і погрузли в корупції, підлабузництві, дволикості та злобливості; по-третє, часопросторові рамки, визначені в усіх шести п’єсах, настільки відповідають усьому сказаному, що можна просто дивуватися цілеспрямованості над гострого (як на той час) критицизму драматурга, перш за все, проти повітових та губернських містечкових структур, які кублилися в основному в затхлих кімнатах та залах маєтків тодішнього панства, що одноразова згадка про Москву виявилася досить непомітним хронотопічним епізодом чи навіть фрагментом; по-четверте, по-справжньому вдало й багатоманітно, як для драматурга-початківця, Г. Квітка-Основ’яненко більш ніж сміливо вияв його зневажливе ставлення до змальованого ним світу уже в ремарках: від виразних

констатацій до влучних характеристик дійових осіб і від вказівок на окремі ознаки та риси характерів дійових осіб до справжніх портретних фрагментів та побутових етюдів.

Література

- 1. Катышева Дж.** Вопросы теории драмы : действие, композиция, жанр / Дж. Катышева. – СПб. : СПб ГУП, 2001. – 208 с.
- 2. Качуровський І.** Генерика і архітектоніка / І. Качуровський. – Кн. I : Література європейського Середньовіччя. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянської академії”, 2005. – 382 с.
- 3. Квітка-Основ'яненко Г. Ф.** Твори [Текст] : В 7-ми т. / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко; [упоряд., авт. передмови та приміт О. І. Гончар та С. Д. Зубков] – Т. 1 : Драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1979. – 492 с.
- 4. Квітка-Основ'яненко Г. Ф.** Твори [Текст] : В 7-ми т. / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко; [упоряд., авт. передмови та приміт Р. С. Міщука] – Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. – К. : Наукова думка, 1981. – 567 с.
- 5. Козлов А. В.** Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів : [навчальний посібник] / А. В. Козлов. – К. : Вища школа, 1991. – 200 с.
- 6. Николина Н.** Филологический анализ текста : [учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений]. / Н. Николина. – М. : Издательский центр “Академия”, 2007. – 272 с.

Ковпик С. І. Мікропоетика “авторських” елементів і компонентів текстів п'єс Г. Квітки-Основ'яненка 1827 – 1830 років.

У статті проаналізовано з точки зору мікропоетики назви, авторські представлення дійових осіб, ремарки п'єс раннього періоду творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Аналіз таких складових елементів п'єси як назва, представлення дійових осіб, ремарки дав можливість з'ясувати зміст, ознаки та функції цих складових п'єси.

Ключові слова: мікропоетика, ремарка, п'єса.

Ковпик С. И. Микропозтика “авторских” элементов и компонентов текстов пьес Г. Квитки-Основьяненко 1827 – 1830 гг.

В статье проанализированы с точки зрения микропоетики название, авторские представления действующих лиц, ремарок пьес раннего периода творчества Г. Квитки-Основьяненко. Анализ таких составных пьесы, как название, представление действующих лиц, ремарок дал возможность определить содержание, особенности, функции этих составных пьесы.

Ключевые слова: микропозтика, ремарка, пьесы.

Kovpik S. I. Micropoetica royalties title, to represent active participant, stage direction in the plays G. Kvitka-Osnoviyenko 1827 – 1830 years

The article is devoted micropoetica title, royalties to represent active participant, stage direction in the plays G. Kvitka-Osnoviyenko 1827 – 1830 years. The stage direction in the plays G. Kvitka-Osnoviyenko function to execute.

Key words: micropoetica, play, stage direction.

УДК 82.02

Н. В. Майборода

**ДОНЕЦЬКИЙ СТЕП У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ
СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА**

Творча спадщина Спиридона Черкасенка лише останнім часом стає відомою широкому колу читачів, оскільки у Радянському Союзі його твори були фактично під заборонаю. Сьогодні вивчення творчої спадщини С. Черкасенка стало можливим, однак існує не так багато досліджень з цього приводу: передмова О. Мишанича до двотомника творів письменника та ряд статей у періодиці (О. Мишанич, Н. Копиленко, Л. Дем'янівська). Звертається до аналізу драматичних творів автора С. Хороб. Вагоме місце в дослідженні творчості Черкасенка посідають роботи В. Школи та О. Олійник.

Вивчення драми С. Черкасенка почалося зі статті М. Вороного на початку ХХ ст. У різні часи творчою спадщиною письменника цікавилися О. Бабишкін, вже згаданий нами О. Мишанич, Л. Дем'янівська, В. Погребенник, Л. Дякунова. Ліричні твори С. Черкасенка розглядалися О. Єременком, загальний огляд творчого доробку письменника подає В. Оліфіренко.

Безумовно, така кількість робіт, присвячених аналізу творчості С. Черкасенка, є недостатньою, а отже, всебічне дослідження творчого доробку цього письменника – справа майбутнього.

Творча спадщина Черкасенка складається із ліричних, прозових і драматичних творів. Найпоширенішими мотивами у творах Черкасенка є соціальні: він змальовує життя шахтарів, осмислює події жовтневої революції 1917 року тощо. Але наявні у спадку письменника й твори іншої тематики: інтимна та пейзажна лірика, драми, у яких постають загальнолюдські філософські проблеми та ін.

Предметом нашої уваги загалом є драматичні твори Черкасенка, найперше ті, що написані ним до еміграції, оскільки, на думку дослідників творчості цього письменника, саме у цих творах

виявляються тенденції неоромантизму, який входить до кола наших наукових зацікавлень. Усього ж Черкасенком написано близько 40 драматичних творів.

У цій статті йдеться передусім про драму “Казка старого млина”, однак тенденції неоромантизму вбачаємо і в інших творах автора. Аналізований твір зацікавив нас не лише як носій неоромантичних традицій, а ще й у краєзнавчому аспекті, оскільки у ньому йдеться про донецький степ як тло для подій драми.

Спиридон Черкасенко, як відомо, не один рік прожив на Донбасі. З 1895 до 1910 р. він учительовав, у тому числі й на Лідіївських рудниках (сучасний Кіровський район міста Донецька), а отже, з важкою шахтарською працею та зі степовими донецькими краєвидами мав змогу ознайомитись особисто. Щоправда, літературознавці зазначають, що матеріалом для драми Черкасенко зобов’язаний не лише донецьким пейзажам, а й “враженнями від баченого в дитинстві Криворізького степу” [1, с. 50], однак це питання не вважаємо принциповим, оскільки найвагомішим мотивом твору є саме “перетворення донецького дикого поля в промисловий шахтарський край” [1, с. 50].

У драмі “Казка старого млина” донецький степ постає і тлом для подій, й активною дієвою силою, тією, що творить особливу категорію неоромантичного двосвіття. Тут зустрічаємо доволі традиційне протистояння старе – нове. Цивілізація степу, на думку головного героя твору Густава Вагнера, має принести користь людям, а для Подорожнього, мельника та Мар’яни цей шлях видається згубним. Вагнер називає степи мертвими і прагне їх оживити, чим несказанно дивує Мар’яну. “Тут все живе”, – спростовує вона думку Густава. Для безпосередньої дитини природи незрозумілим є те, як можна не помічати красу степу та вир його життя. Таке протиставлення цивілізації та природи у даному контексті є теж даниною романтичній традиції.

Двосвіття можна вбачати також у протиставленні світу людей та світу природи, чим ця драма наближається до “Лісової пісні” Лесі Українки. Світ природи та світ людей можуть співіснувати, але коли один із них втручається в життя іншого, це може мати фатальні наслідки. Те, що є корисним для людства в цілому – видобування руди, освоєння інших корисних копалин степу – стає згубним для природи. Останні слова драми – ремарка “чути гудок заводу” ніби наголошують на перемозі цивілізації у цьому змаганні природи із цивілізацією.

Драма С. Черкасенка починається майже романтичними описами ночі (“ніч зашепче, мов та відьма”, “зависла ніч, зіходить онде місяць”). Далі у слова Вагнера автор вкладає знамениту фразу про степ: “все степ, і степ, і степ – / Незайманий, як в перший день творіння” [2, с. 459].

Тут маємо справу з досить цікавою символікою першого дня творіння, при цьому творіння Богом природи і світу імпліцитно протиставляється “перетворенню” цього ж світу людиною. Це протиставлення природного (Божого) порядку і штучного,

цивілізаційного пристосування людини існує протягом усієї дії твору. Крамаренко називає степ “землею обітованою”, котра потече молоком і медом, де ще не ступала нога людини, “хіба що вівчаря”. На що Вагнер відповідає: “Занедбана земля”.

Треба сказати, що автор не однозначно засуджує Вагнера, оскільки у багатьох словах цього героя зустрічаємо вираз різних філософських думок, характерних на той час для Європи. Так, у згаданому діалозі необхідність освоєння степу Вагнер аргументує характерним науковим протиставлення людини і тварини: “Це й звір / Або тварина так живуть: їм досить / Того, що щедра подасть натура, / Як голод знемага” [2, с. 460].

Місію перетворення степу Вагнер пояснює впровадженням культури як єдиної мети і цілі людства. Людина покликана творити, і тут маємо глибоку аналогію із романтичним мисленням: “Немає меж змаганням чоловіка, / І думки творчий льот сягає зір” [2, с. 462].

Зазначене протиставлення концепцій розуміння суті людини і навіть двох різних світів продовжується у розмові Вагнера з Подорожнім. Подорожній говорить про два різні квітники: пишній квітник свободи і “кривавії троянди ран глибоких”. Перетворення світу, на думку Подорожнього, полягає не у цивілізації степу, а у пошуках “живої води”, “щоб казку воскресить”.

Глибоко символічною є наступна сцена драми. По-перше, тут маємо справу з прямою алюзією до драми В. Шекспіра “Сон літньої ночі” у словах Вагнера: “Вона (Мар’яна – Н.М.) хороша, певне, хоч дикунка. / Весняний ночі сон...” [2, с. 468]. Далі спостерігаємо звернення до романтичної традиції у трактуванні діалектики історії Подорожнім. Подорожній говорить про те, що “кожен є творцем своєї казки”, світ ідеальної історії та світ реальних подій перебувають у діалектичній єдності. Сама історія постає суцільною казкою, одна казка діалектично заперечується та змінюється іншою у наступних словах Подорожнього: “І казка – факт / На певний час. Живе тут казка степу...”; “Але я почуваю вже, / Що йде нова натомість казка – ваша, / І казка степу вмере, як ваша прийде. / А там – заявиться нова, і вашій / Умерти доведеться...” [2, с. 468].

Наступне протиставлення ідеології Густава Вагнера та Подорожнього відбувається у другій дії драми. Подорожній говорить, що кожна людина має свій, індивідуальний шлях у житті. На що Вагнер заперечує, говорячи, що таким шляхом можна заблудитись, потрібно боротись за “машин слухняний дужий хор”, що злився у пісню перемоги. Подорожній протиставляє два різні шляхи розвитку людства: “Ваш шлях – то шлях обраних, наш – усіх...” [2, с. 482].

Важко сказати, яких саме історичних подій стосується візія громадянської війни в останніх словах Подорожнього. Поза всяким сумнівом залишається складне розуміння історії України письменником.

Як ми уже згадували, уся драма С. Черкасенка побудована на протиставленнях двох світів. Найконкретніше це протиставлення письменник втілює у образі “непотрібного старого млина” та заводу, якому потрібна вода. Світ млина і світ заводу – це світ природи і цивілізації, порядку природи та законів цивілізації. Навіть зваблення Мар’яни Вагнером по-різному сприймається у цих двох світах. У світі млина та природи ще чути голос сопілки, нерозпізнаної, що у ідейно-художній цілісності драми є традицією романтичного невимовного. Слід зауважити, що у сценах із грою на сопілці у драмі С. Черкасенка явно відчутна традиція “Лісової пісні” Лесі Українки.

Драма С. Черкасенка в принципі має традиційну композицію (зав’язка, перипетії, розв’язка), і доля Мар’яни, її смерть у кінці драми є теж даниною традиції, якщо йдеться про українську класичну драму. Але у С. Черкасенка ідейний світ драми складніший, текст твору містить численні асоціації та алюзії, і в останніх сценах “Казки старого млина” окрім традиції “Лісової пісні” явно відчутні алюзії до “Гамлета” В. Шекспіра. Мар’яна у цьому контексті нагадує Офелію, вона теж, як і героїня В. Шекспіра, знаходить притулок у хвилях ріки, на дні (й цей аспект у С. Черкасенка неодноразово підкреслено).

Роздуми і рефлексії Густава Вагнера особливої трагічності набувають в останніх діалогах твору, коли герой опиняється перед вибором і коли він усвідомлює, як він любив Мар’яну і як він любить Марію. Вагнерові перед лицем трагедії вже не допомагають його переконання щодо культури та поступу: “Без неї (Марії – Н. М.) я – звичайний син юрби, / Слуга нікчемний тих, кому дано / Творить життя, послугач, наймит їх. / Я з нею – сам творець, життя господар” [2, с. 518].

Зазначені слова вносять ще один мотив до твору С. Черкасенка: йдеться про господаря життя, про те, що герой не хоче бути слугою, а лише господарем, причому у “Казці старого млина” цей мотив, окрім філософського має і соціальний підтекст (Марія багата приданим, у Мар’яни немає нічого, крім її почуттів).

Густав Вагнер послуговується розумом, він сам протиставляє розум серцеві і цим ніби відокремлює себе від української філософської традиції кордоцентричності, про яку так багато вже писали. Все, що стосується серця, для цього героя є спокусою:

... хоч бачив я,
Що в дикій ті красі з прадавніх літ
Заховано страшну урочу силу.
На неї я холодними очима
Спокійно подививсь, як той, кому стерном
Повинен бути розум, а не серце [2, с. 519].

Загалом маємо наголосити, що у драмі наявні й інші категорії неоромантичного, окрім згадуваної нами традиції двосвіття, зокрема, типово неоромантичними є персонажі з їх прагненнями до певного

ідеалу. Однак ми свідомо обмежуємось лише розглядом категорії (нео) романтичного двосвіття як протиставлення світу природи і світу людей та світу старого й нового з огляду на мету цієї статті.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що аналізований нами твір принципово відрізняється від інших неоромантичних драм (скажімо, тієї ж “Лісової пісні” Лесі Українки), передусім тим, що у С. Черкасенка актуалізовано соціальний аспект. Його драма принципово пов’язана із традицією української класичної драми вже через подібність фабули. Разом із тим, символічний світ драми презентує модерністську ідеологію, проблематику початку ХХ століття із її рефлексіями щодо протиставлення природи та цивілізації. Це протиставлення у С. Черкасенка має діалектичний характер: воно є не тільки романтичною традицією (для якої антиномія природа і цивілізація була засадничою), воно виражає вже і новий світогляд. Трагедія для героїв “Казки старого млина” полягає у тому, що туга за природними первнями не може побороти залізного поступу цивілізації, який, однак, губить на своєму шляху найвищі почуття людини.

Література

1. Оліфіренко В. С. Ф. Черкасенко. / В. Оліфіренко // Донбас. Спецвипуск. – № 5. – 1993. – С. 43 – 52. **2. Черкасенко С.** Казка старого млина / Спиридон Черкасенко // Твори : У 2-х томах. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1 : Поезія, драматичні твори. – С. 458 – 547.

Майборода Н. В. Донецький степ у художньому світі Спиридона Черкасенка

У статті аналізується драма Спиридона Черкасенка “Казка старого млина”, написана у традиціях неоромантизму. Звернено увагу на зображення у творі донецького степу, який є і тлом для подій, й активною дієвою силою, що творить одну з провідних категорій неоромантизму – традицію романтичного двосвіття.

Ключові слова: неоромантизм, романтичне двосвіття, неоромантичний конфлікт, символічність світогляду.

Майборода Н. В. Донецкая степь в художественном мире Спиридона Черкасенко

В статье анализируется драма Спиридона Черкасенко “Сказка старой мельницы”, которая написана в традициях неоромантизма. Обращено внимание на изображение в произведении донецкой степи, которая является и фоном для событий, и активной силой, творящей одну из основных категорий неоромантизма – традицию неоромантического двоемирия.

Ключевые слова: неоромантизм, романтическое двоемирие, неоромантический конфликт, символичность мировоззрения.

Majboroda N. V. Steppe of Donetsk in the art world of Spiridon Cherkasenko

The drama of Spiridon Cherkasenko “The fairytale of an old mill” is analyzed in this article, which is written in neo-romanticism traditions. The attention in this work is paid to the image of Donetsk steppe. It is a background for events and the active force, which is created one of the basic categories of neo-romanticism, called tradition of neo-romantic double-worlds.

Key words: neo-romanticism, romantic double-worlds. the neo-romantic conflict, symbolical character of outlook.

УДК 82(477.6) (07)

О. Л. Максименко, В. П. Сиротенко

**СЛОВО А. ТАРАНА – ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА
СУЧАСНОГО ЖИТТЯ**

Дилема “столиця – периферія”, безумовно, має сенс при з’ясуванні адміністративно-територіальних кордонів, але давно втратила значимість при осмисленні культурно-мистецьких, зокрема поетичних здобутків. Річ не лише у тім, що сучасні критики, крім Києва, виділяють ще цілий ряд письменницьких центрів, а в переорієнтації духовних пріоритетів та самооцінок, коли вагомість людини починає визначатися не за щаблем у соціальній ієрархії, а тими вимогами, які індивід ставить перед собою. Ці зрушення в суспільній свідомості у значній мірі обумовили появу такого феномена, як “література рідного краю”. Стало очевидно, що “регіональна література” – це не ознака вторинності, що письменники, імена яких переважно відомі лише в місті чи області, такі ж учасники літературного процесу, як і колеги по перу, що мають загальноукраїнську відомість. Цими міркуваннями і визначається актуальність нашої розвідки, присвяченої поетичному слову краматорського поета (Донецька область) Анатолія Тарана.

Останніми роками з’явилося кілька критичних праць, присвячених краматорським письменникам. У них автори здійснюють огляди мотивів та образної системи поезії [1, с. 2], торкаються деяких жанрово-верифікаційних особливостей творів [3, с. 4]. Постать же лауреата обласної премії ім. Г. Кривди А. Тарана знаходиться по суті в затінку. Маємо лише невелику передмову професора Слов’янського державного педагогічного університету В. Горбачука до першої збірки поезій “Бути людиною”. У ній, зокрема, наголошується на “прагненні поета якомога повніше охопити й висловити багатство сьогоденного духовного світу людини”, також визначаються певні образно-художні особливості лірики А. Тарана: “вони побудовані так, що кожне слово в

них несе свої формальні й асоціативні зв'язки і ніякої безкрилої однозначності. Окремі поезії мають чисто окреслений сюжет, особисту фабулу, стилістичну лаконічність” [5, с. 6].

Про творчу своєрідність А. Тарана пише й літературний краєзнавець Н. Лапушкіна, даючи загальний огляд тематичних та образних обширів поета, зупиняючись на деяких художніх особливостях віршів. Відзначена нею і філософська наснаженість творів. Це пов'язується з тим, що “дилема “людина живе чи існує” пронизує усю творчість поета...” [6, с. 72].

Отже, своє завдання вбачаємо в тому, щоб:

- подати коротку біографічну довідку про письменника;
- означити змістовну конкретику ряду поезій, охарактеризованих нами поняттям філософська лірика.

Анатолій Олексійович Таран народився 10 червня 1939 року на хуторі “Перший номер” колгоспу “Червоний маяк” селища Новоіванівка Веселівської сільради на Барвінківщині Харківської області.

Батьки були розстріляні як вороги народу. Тому з трирічного віку знаходився під патронатом місцевих державників, під наглядом яких закінчив вісім класів Гусарівської середньої школи, потім будівельну школу № 23 у місті Слов'янськ Донецької області. Будував шахти Донбасу, працював на краматорських заводах НКМЗ та КМЗ ім. Куйбишева.

Віршуванням захопився з 10 років. А. Таран автор трьох поетичних збірок (“Бути людиною”, 1998; “Дорога до себе”, 2001; “На рівні Серця”, 2005), лауреат обласної літературної премії ім. Г. Кривди (2003 р.).

При розгляді ряду поезій А. Тарана зважаємо на те, як у сучасному літературознавстві трактується поняття філософська лірика: твори, в яких “порушуються проблеми буття людини та суспільства” [7, с. 287].

Власне вірші, де простежується філософська наснаженість, ми поділили на три групи, що дозволяє як конкретизувати авторські підходи в розумінні основ буття, так і визначити обшири митецьких поглядів, ті сфери, що видаються потенційно наснаженими з погляду порушених питань.

За велінням Долі А. Таран прекрасно знає те, що зазвичай називають просте життя, проста людина. Напевне, від цього у нього розуміння, що буденність не буває сірою, одноманітною, бо кожен день вимагає неабиякого напруження фізичних і розумових зусиль, розв'язання питань, які можуть бути вирішені тільки сьогодні і тільки тобою. Тим-то поет так цінує щоденну мить, будучи твердо переконаним: “В сьогоднішній добі // Не значишся. Живеш” (“Знайди себе”).

Звідси й своєрідна образно-виражальна палітра поезій. Показовою в цьому відношенні є строфа з вірша “Бути людиною”:

Я щасливий. Єдиним живу:
Мною день починається сонячний.
Бачу стежку. Зелену траву...
А он там – кучерявиться соняшник [8, с. 11].

Ліричний герой перебуває серед до болю відомих реалій: стежка, трава. Ці образи по-художньому невибагливі. І лише соняшник увиразнюється метафоричним епітетом *кучерявиться*. Завдяки цьому тропові з'являється відчуття, що кучерявиться не соняшник, а душа ліричного героя, а сам він набуває макрокосмічної масштабності, оскільки йому випадає велика честь розпочинати новий день. Тож на людину покладається і велика відповідальність наповнити щоденне часткою вічності.

Збагнути це – наблизитися до Істини, в основі якої тільки духовне, можливо, божественне. Не випадково поезія “Осінній етюд”, розміщена, до речі, у розділі “Слово”, ключовою фразою має трансформований біблійний вислів “Іди і дивись” – “*Стою. Дивлюся*”. Внутрішній зір дозволяє ліричному героєві бачити не лише все навколишнє, а зазирнути за горизонти “*вічного щодня*”. Ніби в колажі в єдине ціле укладаються селище з черепичними дахами, дітвора, що підняла гармидер. Від цього все стає вагомим, значимим, прожиті дні вишуковуються в ланцюг закономірностей, суть яких посприяти утвердженню благополуччя в людському житті. Так невимушено і природно в поезіях А. Тарана відбувається перехід від, здавалося б, щоденних клопотів до одвічного питання – у чому сутність людини:

Отож, воно торкається, щоб ми
Замріяні і вдячні до сьогодні,
Межи людьми лишалися людьми
І не плелись в порізненій безодні [8, с. 98].

Завдяки цьому збірка “Бути людиною” сприймається як філософська не лише за назвою. Її серцевиною стає вислів “*Nosce te istum*” (“Пізнай самого себе”). Прагнучи цього, поет перш за все намагається з'ясувати, що ж рухає людиною, чого вона прагне. Це може бути і по-казковому чарівне і водночас по-житейськи нездійсненне бажання чудодійного переродження. Власне це відбувається з самим поняттям “труба” в однойменному вірші. По-перше, просторічний вираз, який означає крах усіляких надій, сподівань, вказує на безвихідь ситуації. Цією метафорою автор і передає всю складність людського життя. Та по-друге, це гіпотетичний обшир, який фігурує в оповідях багатьох, хто переніс клінічну смерть. Це своєрідний шляхопровід із цього світу в інший, це констатація незнищенності людської душі, віри в те, що їй уготована благодать. Зважаючи на це, уже не так нездійснено сприймається поетове побажання людині:

Тож хай її народить мама.
Але зворотньо. Навпаки [8, с. 86].

Не у фізичному, в духовному шукає автор відповіді на питання про людське єство, що стан душевного неспокою, пориву, дерзання і визначає власне стан буття. Тільки така людина здатна вічно запитувати Небо, “*що там, // За наступним дощем*” (“Вересневі дощі”).

На вірі в людину ґрунтується ще один аспект філософської лірики А. Тарана. У поезіях “Зійти на крутосхили”, “Будівничий” відстежується деформація принципів поетичного філософування. Вона зумовлена переорієнтуванням думки від “застоевських” часів з їхнім неодмінним усередненням до пізнання людини і визнання її самоцінності. Людина в поезіях Анатолія Тарана набуває ознак активності і здатності до самовиявлення себе у житті, дуже скрутному сьогодні. У таких умовах і випробовується стрижень людини, її здатність виступити будівничим не лише власного життя, а і нового суспільства, в якому Я не нівелюється, не розчиняється в безликій масі, а відчувається незамінною часточкою нового МИ, відповідального перед наступними поколіннями:

Де Ми себе – вимошуєм.
Йдемо такими істими –
В майбутнє поколінь
В ім'я Людської істини,
Піднятими з колін [8, с. 28].

Наша розвідка засвідчила, що в особі А. Тарана маємо поета з особистим поглядом на світ, з допитливим зором, спрямованим у людську душу. Вона ж означила і перспективи подальших літературознавчих досліджень: осмислення образів Неба, Риму, які часто зустрічаються у віршах; з'ясування мотивів, образно-виражальних особливостей збірок “Дорога до себе” та “На рівні Серця”.

Література

- 1. Бондаренко О. Е., Сиротенко В. П.** Вірність обраному шляху / О. Е. Бондаренко, В. П. Сиротенко // Слобожанщина : літературний вимір. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції. 9 лютого 2007 року. – Вип. V. – Луганськ : СПД Резников В. С., 2007. – С. 12 – 17.
- 2. Севітов В. М.** Романтико-реалістична стильова тенденція у поезії Ф. Скворцова / В. М. Севітов // Слобожанщина : літературний вимір. Збірник наукових праць. – Вип. III. – Луганськ : Знання, 2005. – С. 134 – 139.
- 3. Михайлова А. В.** Особливості малої форми у віршах С. Шишкіна / А. В. Михайлова // Слобожанщина : літературний вимір. Збірник наукових праць. – Вип. II. – Луганськ : Знання, 2004. – С. 191 – 197.
- 4. Сиротенко В. П.** Верифікаційні особливості сонетної форми в ліриці Анатолія Кібірева / В. П. Сиротенко // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2008. – № 1 (140). – С. 156 – 163.
- 5. Горбачук В. Т.** Передмова до поетичної збірки А. Тарана “Бути людиною” / В. Т. Горбачук // Таран А. Бути людиною : Поезії. – Краматорськ, 1998. – С. 6 – 7.
- 6. Лапушкіна Н.** “Не можу не

бути людиною” (Анатолій Олексійович Таран) / Н. П. Лапушкіна // Лапушкіна Н. Українське письменство Краматорська. – Краматорськ, 2003. – С. 71 – 80. **7. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури : Підручник / [За наук. ред. Олександра Галича] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с. **8. Таран А.** Бути людиною : Поезії / А. О. Таран. – Краматорськ, 1998. – 107 с.

Максименко О. Л., Сиротенко В. П. Слово А. Тарана – філософська лірика сучасного життя

Стаття присвячена розгляду філософської лірики А. Тарана. У ній виділені такі аспекти: усвідомлення миттєвості, щоденності як неодмінних складників буття, вагомість особистісної причетності до всього, що відбувається; духовний порив і незадоволеність як запорука почування себе людиною; внутрішня свобода, відстоювання самоцінності, що дозволяє почуватися особистістю.

Ключові слова: філософська лірика, щоденна конкретика, буттєві основи, духовність, людська гідність.

Максименко О. Л., Сиротенко В. П. Слово А. Тарана – философская лирика современной жизни

Статья посвящена рассмотрению философской лирики А. Тарана. В ней выделены такие аспекты: сиюминутность, обыденность как безусловные составляющие бытия, значимость личного участия во всем происходящем; душевный порыв и неудовлетворенность как условие осознания себя человеком; внутренняя свобода, отстаивание самооценности, позволяющие почувствовать себя личностью.

Ключевые слова: философская лирика, обыденная конкретика, основы бытия, духовность, человеческое достоинство.

Maksymenko O. L., Syrotenko V. P. The word of A. Taran – philosophical lyrics of modern life

Article deals with the philosophical lyrics of A. Taran. It highlighted such aspects: sieminutnost, ordinariness as unconditional components of existence, the importance of personal involvement in current proceedings; spiritual impulses and frustration as a condition of awareness of himself as a man, inner freedom, defend the intrinsic value, allowing a person to feel.

Keywords: philosophical lyrics, everyday specifics, the basis of life, spirituality, human dignity.

УДК 821. 161. 2 – 3 Грінченко. 09

Т. С. Матвєєва

**СИМВОЛІКА ПСИХІЧНОГО ПРОСТОРУ РОМАНІВ
Б. ГРІНЧЕНКА “СОНЯЧНИЙ ПРОМІНЬ”, “НА РОЗПУТТІ”**

Творчість Б. Грінченка сьогодні нечасто стає об'єктом дослідження літературознавців: дві ґрунтовні монографії А. Погрібного про митця з'явилися на межі 80-х – 90-х років ХХ століття [9], [10], за останні роки – кілька статей, у яких ішлося про епістолярій письменника [2], особливості вияву його творчої особистості [4].

Можливо, це пояснюється тим, що спадщина Б. Грінченка зазвичай прочитувалася як народницька, ідеологічно спрямована, а значить така, що, за визначенням, не претендує на психологізм характеротворення, глибину вивчення специфіки оприявлення людського ества в світі, особливий естетизм. Однак такий шаблон унеможливорює об'єктивний науковий аналіз, оскільки оперує поняттями *гірший/крайній*, натомість повинно йтися про інакшість. Відтак у статті пропонуватиметься нетрадиційне прочитання ”хрестоматійних“ романів письменника, присвячених темі інтелігенції, – “Сонячний промінь” (1890), “На розпутті” (1891) як творів не соціальних, скерованих у площину національну, класову, суспільну (хоча й вона потужно представлена), а насамперед у площину ментальну, духовну, філософську. Отже, предмет статті – символіка психічного простору, витлумачення якої, на нашу думку, відкриє продуктивніший шлях аналізу творів безпосередньо соціо-психологічних, національно-філософських, але скоригованих письменниками як художні відповіді на виклики часу, а тому формально репрезентовані як виключно ідеологічні.

Вихідним пунктом наших спостережень будуть поняття ”душа“, ”дух“ – сутнісні для розуміння ества головних персонажів творів. Марко Кравченко (“Сонячний промінь”), Демид Гайденко і Гордій Раденко (“На розпутті”) є складними особистостями, кожен долає шлях до мети – духовного просвітлення по-своєму нелегко, але об'єднує їх прагнення віднайти в собі божественний стрижень, повернутися до гармонії життя перших людей, очистившись від гріха зарозумілості, гордині – життя з Богом, а не через заперечення Його законів.

Шлях до найвищого світу – небесного – для Марка розпочався в тринадцятирічному віці, коли він замислився над причинами існування дисонансів у світі, соціальних, економічних, моральних, спостерігаючи за нещасливою долею батьків – рано померлої спрацьованої матері, батька-п'яниці. Відбулося швидке дорослішання, прийшов перший здогад, що не світ викривлений, а деформована людська душа – “безсмертне в людині, її вічна істота” [1, с. 113], спаплюжена гріхом. Людина сама, з власної волі впустила в душу гріх і цим відібрала

в себе вічність, тому що була покарана, в тому числі, фізичною смертю. Повернути дар можна тільки очищенням від гріха, а значить від нашарувань умовностей соціальної моралі, численних стереотипів, табу, які вписують людину в соціум, але цим і замикають її там у безперспективності звільнення. До Марка прийшло розуміння, що його життя не повинно повторити батьківське, тому він відшукав, як йому здалося, єдиний правильний шлях повернення з антисвіту – інтелектуальна праця, освіта, що одночасно зберігає світ – корінь слова, відтак стрижень, умову формування ества, також світло, бо розганяє морок, просвітлює душу.

Битва за душу, свою або ближнього, – так, вважаємо, варто прочитувати сюжетні лінії Марко – Катерина (“Сонячний промінь”), Демид – Гордій (“На розпутті”), адже душа може піднятися до духовного стану, а може бути продана дияволу. Письменник точно розставив психічні акценти, вказавши на вартості й антивартості, справжні й удавані цінності, ставлення й сповідання яких визначає перспективу особи. Для Марка й Катерини це долання соціально-класових умовностей, за яким відбувається очищення, своєрідна метаморфоза, навіть ініціація новопосвяченого в таємницю існування іншого світу – без дисонансів, не викривленого гріхом. Зміни в Гордієві й Демидові відбуваються, відповідно, у негативній і позитивній площинах: зростання першого (в його розумінні) – це насправді опускання до смертного гріха – самогубства, зростання другого – це практична діяльність, скерована на усвідомлення немарності життя, представлене як позитивна градація.

Еквівалентом душі в аналізованому творі є сонце: винесений у назву чи опосередковано виявлюваний цей символ представляє багатогранність проявів життя – від початку прозрівання (промінь) до прощення як буттєвого принципу (сонячність). Однак душа й сонце разом із тим є амбівалентними сутностями: змінювана, непостійна людська іпостась (подібно до дуалізму людської природи взагалі) паралелізується із креативною (життєдайність) і руйнівною (спопеляюча властивість тепла) сонячною стихією. Душевні злети й падіння порівнюються із сонячним сходом і заходом: моральні компроміси, непомічання несправедливості, самовиправдання – і сонце стало темним (згадаємо, що у багатьох релігіях існує уявлення про Сонце Мертвих, богів із темним ликом (Осирис, Гадес), відтак ідеться про символіку протилежних видів світла) [7, с. 377]. В аналізованому романі Б. Грінченка це показ етапів входження Марка у різні соціальні середовища (селянське, поміщицьке); народницька діяльність Деміда, а, головне, душевні коливання Гордія, подані тонко, емоційно сильно, психологічно переконливо, що, зрештою, й виділило цього персонажа з-поміж інших, бо його роздуми, вважаємо, стали акумульованим вираженням філософських проблем буття. Це роздуми людини, яка була здатна на вчинок, людини інтелектуальної, самозаглибленої, що прагнула

осмислити те, що одними відкидається як невідворотне, а тому й таке, що колись прийде й опиратися цьому не варто, іншими аргіогі сприймається як присуд і виключає з життя непосильним тягарем, – осмислити діалектику життя і смерті. Спочатку для Гордія ця проблема існувала тільки як одна із багатьох вічних, бо молодість, закоханість, перші роки після створення сім'ї, надія, що його праця не буде марна, захищали його від песимізму. Натомість із роками “помалу й непомітно прийшла одміна” [5, с. 477]: новизна сприйняття потьмяніла, буденність зробила життя одноманітним, сірим, відтак думка про неправильну світобудову почала опановувати Гордієве єство, наvertати до висновку, що життя – марнота, бо все зроблене піде в небуття після фізичного відходу: “Смерть усіх вб'є і всіх обікраде...” [5, с. 521]. Натомість розуміння, впевненості, що смерть – ”близнюк життя“ [8, с. 458], “невід’ємна стадія існування особи”, амбівалентний символ ”жаху й надії“ [11, с. 343], під час якої відбувається “вознесення до безсмертя” [11, с. 343], – не з’явилося. Смерть же – це одкровення, яке в осягненні смертного перетворюється на відновлення, бо в момент смерті з матерії звільняється безсмертний дух [8, с. 458], [11, с. 343]. Так життя кінчене обертається вічним. Для Гордія вічність стала стражданням, бо вічність у блаженстві він відібрав у себе самогубством, закрив дорогу до Творця, оскільки вчинив це через відчай, як протест, тому що не знайшов відповідь на питання ”що зостанеться від усіх людей, од усієї землі?”, спромігшися лише на безапеляційне “в усьому цьому нема мети!” [5, с. 534]. Хоча мав шанс збагнути зворотне: вічність – у добрі, любові – через порятунок від непоправного людини, зневіреної в почутті.

У фіналі роману особливий ваги набуває символ води, із якої Гордій витягнув Орісю, давши їй шанс не зламати життя, проте сам остаточно занурився в ілюзорні глибини напівсвідомості, з яких не захотів виборсатися: ”Пізно вже! Не тепер розбирати“ [5, с. 581]. У нього, зрештою, як і у врятованої ним дівчини, не залишилося життєвої сили, енергії спротиву: зрада, забуття, самотність (справжня чи вигадана) – могутні чинники, які наблизили смерть. Символ води у прикінцевих епізодах прочитується як час і життя, що спливають: шанс на буття втрачений через ошуканість у сподіваннях (власноруч спровокованих Гордієм і несвідомо – Орісею), а існування може бути тільки “дорогою в інший світ”, і ріка, яка зазвичай пов’язується з ”ідеєю долі, смерті, страху перед потаємним, з ... відчуттям холоду й темноти, емоційним переживанням втрати” [3, с. 423], підсилює символічність (але й незворотність, невиправленість) фіналу роману.

Так з’являється опозиція “вода – сонце, яку ми прочитуємо не як прямолінійне протиставлення, наприклад, “слабкого” духом Гордія й “сильного” Деміда чи Марка (“Сонячний промінь”), а як опозицію земного й небесного, що насправді є об’єктивним дуалізмом і тільки в свідомості людини набуває антиномічних ознак. Життєва вісь одночасно закорінена у земну глибину й небесну високість, віддзеркалюючи

амбівалентність людської природи, яка однаково потребує матеріального й духовного, оскільки без обох цих складових, гармонійно поєднаних, не може існувати. Натомість “слабкість” проявляється у невиборі руху, страху перед дією, необхідністю кардинальних рішень, за яким зміни у звичному, зручному житті. Вода набуває ознак непостійності, “символізує перехідний стан” [11, с. 45], ірраціональне, а сонце, поглинаючи воду, ніби піднімає її парою з глибин і очищає небесним таїнством у височині, щоб повернути глибинам “символом життя, засобом відродження й очищення, фізичного й духовного” [7, с. 51]. Свідомість же Гордія закрита самонавіяною безперспективністю, присудженістю до зникнення, він визнав абсолют Ніщо, а значить відмовився від життя, перервав власну екзистенцію, перетворився на того, хто проживає, очікуючи смерті. Тут маємо опозицію прагнення й мотивації здійснити його: початок – бажання не розгорнувся в шлях до мети, адже самогубство не є метою, воно тільки посилює вплив Ніщо, несумісність світу й антисвіту, взаємопереходом між якими є чорна діра марноти: “світ – мішанина”, “світ – крикливе стовпище”, тому “в душі не було тепер віри” [5, с. 521]: темні глибини води з’єдналися з чорним сонцем – знаком “первісного стану речовини” [11, с. 351], утворивши абсолют поглинання. На нашу думку, таке прочитання образу Гордія дозволяє наблизитися до розуміння причин душевного зсуву, психічних деформацій, які в певний момент стають незворотними, й, акумулюючи негативну енергію, призводять до виходу з Буття в Ніщо.

Інший спосіб буття представлений образами Марка (“Сонячний промінь”) і Демида (“На розпутьї”). Вважаємо за доцільне не називати їх антиподами Гордія, принаймні в суспільній чи морально-побутовій площинах, оскільки це буде спрощенням авторської концепції, чорно-білою класифікацією персонажів, натомість спробуємо назвати їх сутнісні ознаки, використавши ту ж символіку. Показово, що письменник, роблячи знаком Гордія воду, ніколи не асоціює з нею Демида, навпаки, його стихія – земля, відкритий простір, осяяний сонцем. Аналогічно й Марко показаний як людина простору (у романі це місце дії – село), не захаращеного горизонту. Обидва персонажі активні в діянні, їх переконання можна сконцентрувати в одній тезі Демида, яка прозвучала в діалозі з Гордієм як доказ розумності всього існуючого – це причиновість, діалектика усіх складових суцього, а головне, – існування першопричини – Бога – Творця й міри усього. “Коли існує причина, існує й наслідок, існує і мета! Мета ця – добро...” [5, с. 535]. Це причиновість екстравертивна, спрямована від себе до іншого, бо передбачає творення (не виключно *Я* власного, як у випадку з Гордієм, а *Я*, відкритого в світ безліч *Я*), а не саморуйнування, свідомість не поглинання Ніщо, а перехід через смерть до Життя вічного. Це креатив незамкненої енергії, на відміну від деструктиву локалізованого в собі й на собі світовідчуття.

І Демида, і Марка можна позиціонувати з “сонячними людьми”, вірними й мудрими. “Сонячний шлях”, за К.-Г. Юнгом, “активний,

дієвий, екстравертний шлях утвердження людини в соціумі” [8, с. 464]. “Як астральне тіло сонце веде до очищення й страждання, мета яких – прояснення темної оболонки почуттів, щоб вони могли сприймати вищі істини” [8, с. 463]. Ця сентенція пояснює назву роману – “Сонячний промінь”: на сюжетному рівні це почуття Марка й Катерини, про що довідуємося з монологу Марка після смерті дружини, однак на проблемно-тематичному рівні взаємини двох перетворюються на надособистісний еквівалент співіснування кожного з кожним – “субстанцію святої сили, видимий образ її духовного буття” [7, с. 372]. Відтак сонячний промінь асоціюється із мостом, яким Бог сходить до людини, а людина піднімається до Бога [7, с. 373]. Інший ракурс – безсмертя душі, яка пізнала просвітлення, вибавлення від гріховності, адже як сонце щоранку сходить над світом, так і людина зійде після заходу за обрій свого земного буття. Звідси висловлена Демидом у фіналі роману “На розпутті” думка про заблукану душу, якій потрібно простити помилки звивистого шляху, який привів у нікуди, бо тільки в прощенні душа може відлетіти, щоб постати перед Вищим Суддею.

Отже, ми прагнули окреслити символічну площину психічного простору романів Б. Грінченка “Сонячний промінь”, “На розпутті”, визначивши за її вихідні смислоутворюючі елементи такі поняття, як “вода”, “сонце”, “промінь”. На нашу думку, соціальні, ідеологічні еквіваленти, посередництвом яких переважно розглядалися змістові доміанти романів, не можуть адекватно виявити повноту авторської задачі, оскільки збіднюють, примітивізують людську природу, зводячи її до суспільних, політичних, моральних чи побутових проявів. Відтак у статті зроблено спробу розширити поле обсервації, ввівши складову, яка не визначається часом, антропологією, географією, натомість оприявнює найістотніше в людині – душу, дух, відповідно, те, що “оживлює тіло й те, що відкрите дії Духу Святого, який сходить через душу на живу чи воскреслу людину” [7, с. 113]. Йдеться про життєвий шлях, яким він може і яким має бути, про простір, що залишається у вічності після смерті носія душі, духу. Недарма існує уявлення, що “після смерті душа, покидаючи тіло, оглядається на землю, яка постає перед нею як зоране поле [8, с. 177]. З одного боку, зоране поле це і ґрунт після того, як урожай зібрано (підсумок життя), а з іншого, – тільки перспектива нового врожаю – прийдешнього життя: усе народжується з глибини і йде в неї. Тому в статті йшлося також про мотиваційну модель поведінки головних персонажів: деструктив і креатив психічних зрушень, зумовлений типом особистості, інтро- чи екстравертного.

Такий напрям аналізу вважаємо перспективним, тому що він дозволяє по-новому розставити смислові акценти щодо специфіки характеротворення, розуміння взаємозалежності, взаємопереходів різних сфер людського життя в антиномічній іпостасі “існування – буття”.

Література

1. Библейский словарь : энциклопедический словарь / [сост. Эрик Нюстрем ; пер. со швед. под ред. И. С. Свенсона]. – СПб. : Библия для всех, 2000. – 517, [14] с. **2. “... Віддати** зумієш себе Україні”. Листування Трохима Зінківського з Борисом Грінченком / [передне слово : А. Г. Погрібний ; вид. рада : Л. Винар (гол.) і М. Жулинський ; літ. ред. : Р. Горбовень ; вст. ст., прим. та комент. С. С. Кіраль]. – К. ; Нью-Йорк : Б. в., 2004. – 520 с. **3. Войтович В.** Українська міфологія / Валерій Войтович ; [рец. : А. М. Колодний, П. М. Кралюк, В. В. Павлюк]. – К. : Либідь, 2002. – 662, [1] с. **4. Голобородько Я.** Письменник, просвітител, учений : “Широкий шлях творчості” Бориса Грінченка. Письменник (1863 – 1910) / Я. Голобородько // Вісник НАН України. – 2004. – С. 57 – 62. **5. Грінченко Б. Д.** На розпутті / Борис Грінченко // Твори. В 2 т. Т. 1. Поетичні твори. Оповідання. Повісті / Борис Грінченко ; [упоряд. В. В. Яременка ; прим. А. Г. Погрібного, В. В. Яременка; вст. ст. і ред. тому А. Г. Погрібний]. – К., 1990. – С. 447 – 585. – (Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література). **6. Грінченко Б. Д.** Сонячний промінь / Борис Грінченко // Твори. В 2 т. Т. 1. Поетичні твори. Оповідання. Повісті / Борис Грінченко ; [упоряд. В. В. Яременка ; прим. А. Г. Погрібного, В. В. Яременка ; вст. ст. і ред. тому А. Г. Погрібний]. – К., 1990. – С. 323 – 447. – (Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література). **7. Жюльєн Н.** Словарь символів. – 2-е изд. / Надя Жюльєн ; [пер. с фр. С. Каюмова, И. Устьянцевой]. – М. : Изд-во “Урал Л. Т. Д.”, 1999. – 497 с. **8. Энциклопедия** символів, знаків, емблем / [авт.-сост. : В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер]. – М. : Астрель, Миф, 2001. – 556 с. **9. Погрібний А. Г.** Борис Грінченко в літературному русі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Питання ідейно-естетичної еволюції / А. Г. Погрібний. – К. : Либідь, 1990. – 232 с. **10. Погрібний А. Г.** Борис Грінченко. Нарис життя і творчості / А. Г. Погрібний. – К. : Дніпро, 1988. – 267 с. **11. Тресиддер Дж.** Словарь символів / Джек Тресиддер ; пер. с англ. С. Пальто. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 443 с.

Матвєєва Т. С. Символіка психічного простору романів Б. Грінченка “Сонячний промінь”, “На розпутті”

У статті зроблено спробу проаналізувати символічну складову психічного простору романів Б. Грінченка “Сонячний промінь”, “На розпутті” посередництвом визначення її вихідних смислоутворюючих елементів: “вода”, “сонце”, “промінь”. Окремий аспект – включення астральної символіки, символіки природної стихії в надсутнісну площину через звернення до понять “душа”, “дух”. Також це мотиваційна модель поведінки головних персонажів, прокоментована залежно від типу особистості, інтро- чи екстравертного.

Ключові слова: символ, психічний простір, поведінкова модель.

Матвеева Т. С. Символика психического пространства романов Б. Гринченко "Солнечный луч", "На перепутье"

В статье предпринята попытка проанализировать символическую составляющую психического пространства романов Б. Гринченко "Солнечный луч", "На перепутье" через определение ее исходных смысловых элементов: "вода", "солнце", "луч". Отдельный аспект – введение астральной символики, символики природной стихии в сверх индивидуальную плоскость посредством обращения к понятиям "душа", "дух". Также это мотивационная модель поведения главных персонажей, прокомментированная с учетом типа личности, интро- или экстравертного.

Ключевые слова: символ, психическое пространство, модель поведения.

Matveeva T. S. The symbolism of the novels by B. Grinchenko "Sunray", "At the crossroads"

In the article an attempt is made to analyse the symbolic component of the psychological space of the novels by B. Grinchenko "Sunray", "At the crossroads" through their initial semantic elements: "water", "sun", "ray". Attention is paid to bringing astral symbols, natural element symbols into superindividual plane by applying to such notions as "soul", "spirit". It's also a motivational model of the main character's behaviour commented with taking into account the personality type, intro- and extroversive.

Key words: symbol, psychological space, behavioral model.

УДК 82-1"1980/1989":821.161.2+929 Жуковський

Ю. В. Москвич

**ПОЕЗІЯ С. ЖУКОВСЬКОГО
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 80-Х РР. ХХ СТ.**

Кожна епоха, кожний період у житті суспільства презентує трансформацію людського світобачення і світовідчуття. В історії української культури 2-ї пол. ХХ ст. знаковим у цьому плані було кожне десятиліття, що відбивало свідомий перехід української інтелігенції до розуміння національної гідності, збереження української ментальності, формування національної самосвідомості. Протест тоталітарній системі як домінуючий мотив творчості шістдесятників змінився "тихою лірикою" Л. Галалая, посиленням інтимного й філософського начал у ліриці Л. Костенко, М. Вінграновського, М. Чернявського, Л. Колесникової. Вісімдесяти роки в українській культурі відзначилися громадянською поезією М. Руденка, Д. Павличка, Л. Костенко. Тенденція

до збереження особистісних цінностей, поступового занепаду загальнолюдських орієнтирів, декларованих партією, стають характерною рисою поезії вісімдесятників. Руйнація радянських ідеалів, ілюзорність образу щасливого соціалістичного суспільства спричинили розрив із дійсністю у творчості одних авторів (М. Воробйов, В. Голобородько) й індивідуалізацію зречення від універсальних стереотипів суспільної свідомості у творчості інших. Прикладом відходу від занепадницьких радянських ідеалів служить поетична спадщина представника української літератури Донеччини Станіслава Жуковського, який у повний голос заявив про себе в зламні 80-ті роки.

Актуальність даного дослідження полягає в необхідності ґрунтовного вивчення зазначеного періоду творчості автора як одного з непересічних і видатних представників культурного життя України, і Донеччини зокрема. Значущість даної теми обумовлена, насамперед, відсутністю в сучасному літературознавстві подібних аналітичних праць. Крім того, дослідження поетової спадщини 80-х років, здійснене з позиції сучасного переосмислення й об'єктивної оцінки, доповнить і висвітлить маловідомі й переважно викривлені аспекти української літератури Донеччини як невід'ємної частини загальнонаціонального культурного процесу.

Мета роботи – з'ясувати основні мотиви поетичної спадщини С. Жуковського 80-х рр., розкрити специфіку авторського світосприйняття та художньо-тематичні особливості його лірики з позиції загальнолітературних тенденцій визначеного періоду.

Скупі біографічні відомості про С. Жуковського, представлені поодинокими статтями в місцевій пресі, зрідка доповнювалися спробами стислого літературного аналізу, що переважно являли собою рецензії на збірки автора 80-х рр.: “На перехрестях долі” (1980) [1], “Вітер часу” (1983) [2], “Коля” (1986) [3], “Заповітний степ” (1988) [4]. Дослідники відзначали змужніння поетового голосу, шліфування його мистецької майстерності. Але всі ці статті були оглядовими, а не аналітичними. Не змінилася ситуація й останніми двома десятиліттями. Статті Ю. Доценка [5], А. Кравченка [6], П. Бондарчука [7] та ін. друкуються в місцевій періодиці напередодні ювілейних дат письменника, акцентуючи увагу на його таланті, але не занурюючись у дивовижний світ лірики С. Жуковського. Враховуючи вищесказане, варто детально зупинитися на основних моментах поетичної спадщини автора.

У 80-ті рр. в ліриці С. Жуковського чітко окреслились мотиви, до яких звертатимуться практично всі його видатні колеги. Це тема Батьківщини, філософські міркування, інтимна й любовна поезія. Як відзначає дослідниця творчості вісімдесятників І. Борисюк, лірика цього періоду “демонструє посилення морально-етичного начала” [8, с. 27], що полягає в передачі людських почуттів, страждань, розчиненні індивідуального світу в загальнонаціональному контексті, у зверненні до родової пам'яті. І хоча у творчості вісімдесятників ще присутня

робітнича тема, регламентована партією як провідна, вона втрачає свою привабливість за щирими рядками не прописаних цензурою віршів, де людське формується з глибин родинного, родового, а не тяжіє до загальноприйнятого ідеалу бездуховного “гвинтика”: “Початок дня, початок світла. / Нічної тьми – як не було. / Душа моя немов розквітла. / Я повернувся в своє село” [1, с. 17].

Щось схоже на пробудження свідомості, активізацію генетичної пам’яті простежується в такій картині нового дня С. Жуковського. Бінарну опозицію “світло-тьма” можна продовжити неказаною, але відчутною протилежністю: “село”, відповідно, “традиції, народ, духовність”, і “місто”, відповідно, “юрба, узагальненість, спустошеність”. Порятунку від останнього, життєдайні сили ліричний герой знаходить, повернувшись у край свого дитинства. Саме в степовому селі Рівному, де протікає невеличка річка Чорний Ташлик, минули дитячі роки С. Жуковського. Тут він відшукує вітальну енергію для подальшої творчості: “О, рідний степ, / ти мій – першопочаток, / Літопис невмирущого / життя” [9, с. 8].

Та наївна дитяча свідомість, що закарбувала образи рідного народу в пам’яті автора, породжує в його ліриці традиційне кольорове й поетичне оформлення: “Отут, у цім / краю зеленім, / Над нашим Чорним / Ташликом / Як легко / дихають легені, / Як пахнуть трави / молоком” [1, с. 17]. Зелена фарба як символ життєдайності, оновленості відтворює в поезії С. Жуковського визначений ним “першопочаток”, “де назавжди лишилась / втома материнська, і потом батьківським / окроплена земля” [9, с. 8].

Образ землі, традиційно інтерпретований письменником, є ґрунтом, на якому відбувалося поетове становлення. Розвінчання загальнолюдських цінностей, прозріння й гіркота від усвідомлення ефемерності ідеалів, почуття справжнього кохання й втрата близької людини, розуміння сили справжнього слова й відчуття пізнання – все це в поезії автора зводиться до самопереосмислення й самовідродження. На думку І. Борисюк, “збіг моменту пізнання з моментом творчості <...> в поезії вісімдесятників – це окремий випадок пошуку самототожності” [8, с. 27]. Для С. Жуковського він відбувається в нерозривному зв’язку з рідною землею: “Усе в мені: і тиша, / і неспокій, / І шепоти трави, / і клеті птахів – / Переплелось, / мов у степу широкім, <...> І слово, що виношував, / дозріло, / І пролилося / осяйним дощем” [1, с. 18].

До раніше визначеної міфема землі додається тепер міфема води як символ очищення, появи нових сил. Успадковуючи від архаїчного тлумачення водної стихії її дієвий фактор у формуванні всесвітніх процесів, С. Жуковський презентує акт самовираження як “осяйний дощ”, що здатний очистити пам’ять від важких спогадів. Нове бачення світу, що, відповідно, виникає в цьому разі, автор втілює в слові.

Процес народження останнього в ліриці С. Жуковського персоніфікований та опоетизований: “Немає слова ще. / І думка, як

світання, / Що ледь на обрії / здіймає крила. / Але вона вже / почуття збудила, / Явила у душі / тривожне хвилювання. / Від нього не втекти / тобі і не сховатись, / Немов од зливи / у відкритім полі” [3, с. 23]. Слово стає тут центром, довкола якого обертаються всі природні сили: світло як символ чистих думок, пташині крила, що уособлюють високі прагнення митця, обрій, де сходить сонце, – втілення світлих мрій, і згадані раніше образи землі – відкритого поля й води – зливи. Саме за такої наявності традиційних елементів можливе пробудження поетової душі. Для С. Жуковського внутрішнє наповнення творчою енергією нерозривно пов’язане із прозрінням, завдяки якому поет не втрачає людську гідність, здатність по-справжньому оцінювати життєві реалії: “Я прозрівати став помалу: / Де друг і недруг, відрізню. / І вже, як кажуть, на поталу / Я не віддам себе вогню” [3, с. 21]. Автор навмисне зрікається творчого завзяття й горіння, віддаючи перевагу виваженій думці. Проте бажання дивитися на світ неупередженим поглядом навіює мінорні філософські мотиви в ліриці поета. Етапи пізнання-прозріння призводять до відповідного наслідку: роздумів над вічністю, швидкоплинністю часу та відбивають особливість літератури вісімдесятиків: відчуття доцентровості особистості. У ліриці С. Жуковського вона втілена в міркуваннях поета про місце окремої людини, у спогадах, які залишає вона по собі в цій “відносній” вічності: “Минають день і ніч, за роком рік... / Тінь старості тобі ще й не снилась, / Але дивись – вона вже на поріг / Спішить, хоч і нічого не змінилось. / Питай себе, що ти зробити встиг?” [1, с. 16]. Перебування на межі (у даному випадку – на порозі) робить людину вразливішою, але й мудрішою, сильнішою. Вона наче усамітнюється, відокремлюється від світу, щоб зважити, оцінити своє життя, зрозуміти корисність своєї праці. Таке самозанурення необхідне поетові, щоб відчутти себе Людиною. Тому не дивно, що він абстрагується від реального світу й залишається наодинці зі своїми передчуттями: “Десять поділись слова. І душа, як німа. / Лиш бентегою повняться груди. / Наступає зима, наступає зима, / Прохолодою дихає грудень” [10, с. 39].

Персоніфікація природи, передача людських станів шляхом зміни пір року є характерною рисою української поезії. Традиційний образ зими уособлює інертність життєвих процесів, для ліричного героя С. Жуковського – це втрата молодості. Крім того, зима асоціюється в поезії з білим кольором: “Тонуть дальні у білій млі береги. / Світ мов зітканий з білого марева.” Білий колір виступає тут символом завершення життя, уповільнення часу, бо ототожнюється в автора з сивиною: “І сивіють, як люди, дерева.” Образ дальніх берегів, що тонуть “у білій млі”, відтворює нездійснення людських мрій. Берег як обраний життєвий пункт втрачає тут реальність, набуваючи певної ілюзорності. Білий морок, яким просякнута ця зимова картина, – це зближення часопростору. Ефект густого туману спричиняє відчуття порожнечі і, як наслідок, драматизм у світосприйнятті.

Опозицією зимі в ліриці С. Жуковського 80-х рр. виступає осінь. Замість згасання приходить зрілість, а з нею – вміння по-справжньому відчувати, цінувати красу, яка виявляється навіть у буденності життя: “Облиш печаль, нехай вона не раниць. / Бо ж в осені своя премудрість, мабуть, є / Щоб заметіль оця була багряна, / Що завжди серце розтривожує твоє” [1, с. 21]. Опозицією білому кольору, що символізував згасання, тут виступає багрянний (червоний), який і на міфологічному рівні асоціюється з життям. Жага до життя перенасичує подібні вірші й пломеніє майже в кожному рядку яскравою фарбою. До відчуття печалі, яка “немов калина світиться” [10, с. 39], додається п’яний присмак “терпкої пори жовтневої” [1, с. 20], коли “в крові ще племінь не погас” [10, с. 39]. Ліричний герой гостро відчуває час, і це переростає в болючу потребу ухопити кожную мить, насолодитися кожною хвилиною золотої осені. Спливання часу вириває людину з повсякденності, непомітно для себе вона усвідомлює красу світу й намагається увібрати її, щоб компенсувати швидкоплинність подій.

Спрагу до життя посилює й високе почуття до жінки, що заповнює собою лакуну між дійсністю та вічністю. Жіночий образ, який переслідує ліричного героя, стає символом постійного оновлення, самовідтворення: “В темноті так виразно ввижається: / Берег моря. Жінка, мов свіча. / Відійде, то знову наближається, / Наче море з берегом вінча” [1, с. 70]. Дитячі враження підсвідомо накладають відбиток на творчість С. Жуковського. Морська стихія для нього, народженого в Севастополі, стала таким же першопочатком, як і степ. Але, на відміну від побудови фольклорних творів за принципом *чоловіче – верх – небеса й жіноче – низ – вода – земля*, визначеної Р. Кісем [11, с. 83] як домінуючої композиції в українській народній творчості, С. Жуковський зміщує акценти. Він посилює значущість жіночого начала, додаючи уявній картині елемента гри, наділяючи первинно пасивну жіночу субстанцію дієвістю. Проекція підсвідомо очікуваного пошлюблення здійснюється завдяки могутності жінки, якій автор приписує богоподібні риси: “Немов богиня з міфу, / Здійнявши руки – два крила. / І бризкала на мене сміхом. / І народитись не могла” [2, с. 71].

Тут вповні виявляється архаїчний зв’язок жіночого та водного начал. Але якщо ліричний герой ототожнює з морем себе, то образ жінки що “вся в краплях світлих / Ішла на берег золота”, підтверджує думку М. Грушевського щодо еротичного елемента, присутнього і в поетичних мотивах С. Жуковського, адже *брести по воді* споріднене поетичному оспівуванню фізичною близькості чоловіка та жінки. Цим виправдовується й поведінка ліричного героя, що кохану “ревнував до вітру”, “ревнував до сонця”. Через протистояння природним силам, які виступають символами чоловічого начала, автор передає справжність свого почуття до коханої.

Образ жінки в поезії С. Жуковського то набуває рис грецьких богинь, то відлунює ремінісценцією класичних творів: “Дні минають. Для мене – сторіччя, / І невтолена спрага росте. / Кароока моя Беатриче, / Все навколо тобою цвіте” [3, с. 59]. У твореному ліриком світі його кохана уособлює ідеал жінки, що позбавлений комуністичного пафосу й оспіваний за аналогією до українського фольклору. Тут відсутні матеріальний та соціальний аспекти привабливості, натомість жіночий образ вимальовується за допомогою орнаментальних епітетів: “Від ніжок і стану / до білого личка – / тобою милуються / берег і річка”. Елементом віршопоетики С. Жуковського виступає інтимний зв’язок ліричного героя з природою, що є характерною ознакою української народної пісні. Тому цілком виправданими є такі порівняння вроди коханої, як “шовкове спадає / на плечі волосся, / неначе у липні / достигле колосся”.

Пізнання жінки ототожнюється в лірика з пізнанням слова. Образ коханої формується в уяві автора так само, як і народження рядків нового твору: “Ти із шепоту слів народилась / І з тривогою в душу ввійшла” [3, с. 59]. Бентежне почуття, що ятрить серце поета, – це джерело унікальності того майбутнього витвору, який “ні з ким / порівняти не можна” [1, с. 58].

У любовній ліриці С. Жуковського кохана жінка, “як зорі, чиста і прекрасна” [1, с. 59]. Ототожнення молодиці з зорею, зіркою – улюблений троп української народної пісні. Так само й образ вишні, що ліричний герой “обійняв у сумі / В твоїм квітучім саду”, є втіленням жіночності, ніжності, а вишневий садок – це “улюблена окраса житла українців” [12, с. 46]. Для ліричного героя перебування в такому саду – це згадки про кохання, надії на яке не справдились. Але почуття не втратили сили навіть за багато років, тому подумки ліричний герой повертається до саду своєї юності.

Образ саду є домінантним в українській ліриці. Квітучий сад – це символ життя, добробуту, а дерево – це зв’язок поколінь, уособлення родової пам’яті. В інтимній ліриці С. Жуковського ці образи присутні практично в кожній поезії. У вінку сонетів посаджена батьком яблуня презентує історію родини від повоєнних часів: “Тужливим соком яблуні налиті / Він яблуні садив після війни / І спомини встають, неначе сни, / Під сонцем української блакиті” [13, с. 239]. Безхмарна картина літнього дня виринає з дитячих спогадів автора, передаючи світле враження, гордість за батька-трударя. Але свідомість відкриває й трагічні сторінки біографії, які автор представляє через персоніфікований образ яблуні: “Мовчать дерева, як із бронзи литі. / У них пульсує батькове тепло”. Втрату ліричним героєм найближчої людини поділяють не лише близькі родичі, але й матеріальні речі, до яких торкалася батьківська рука: “І журиться селянська наша хата, / І вікнами вдивляється в степи”. Хата в українському фольклорі – це символ родинного життя, сімейної згуртованості. Її образ у поезії С. Жуковського набуває рис жінки-плакальниці, для якої самота стає жахливою: “Мовчать портрети, і

німують стіни, / Повзуть у вікна полохливі тіні, / У шибках – смуга місяця щербатого”. Буденні образи наче проростають крізь прозу життя, видобуваючи додатковий поетичний ефект у рядках віршів С. Жуковського, одухотворяються, втрачають свою мовчазність і промовляють голосом людського серця: “Палають неба шати голубі, / Я відчуваю зміни у собі, / Та яблуні в душі – немов повір’я”. Жива пам’ять, не фрагментарна, а цілісна, примушує ліричного героя жити, діяти, пізнавати і, головне, зберігає його зв’язок із родом, без якого повнота людського буття була б неможливою.

Творчість С. Жуковського 80-х років не відзначається кардинальною експресивністю, надмірною ефектністю, химерністю образів на тлі загальнонаціонального літературного процесу, але вона є невід’ємним явищем української культури завдяки своїй широті, проникливості, заглибленості в індивідуальне, людське. Традиційність в інтерпретації тем та образів, багата метафорична палітра надають унікальності віршам автора, написаним у роки хитань суспільства між радянськими цінностями та національним самовизначенням. У поезії С. Жуковського відсутнє сліпе наслідування українського фольклору в оформленні образів, використанні символів, він не є рабом традиції. Його пошуки з удосконалення художнього багатства поезії спричинили появу яскравих тропів, вміло використаних стилістичних фігур, що додало віршам неповторного ліризму, мелодійності, якими пишається справжня українська лірика. Саме через це поезію С. Жуковського можна по праву вважати непересічним явищем української культури 80-х рр. ХХ ст., зокрема літературного процесу Донеччини цього періоду.

Література

- 1. Жуковський С. В.** На перехрестях долі : поезії / С. В. Жуковський. – Донецьк : Донбас, 1980. – 79 с.
- 2. Жуковський С. В.** Вітер часу : поезії / С. В. Жуковський. – Донецьк : Донбас, 1983. – 79 с.
- 3. Жуковський С. В.** Коля : вірші / С. В. Жуковський. – Донецьк : Донбас, 1986. – 79 с.
- 4. Жуковський С. В.** Заповітний степ : вірші / С. В. Жуковський. – Донецьк : Донбас, 1988. – 150 с.
- 5. Доценко Ю.** У всьому є своє начало / Ю. Доценко // Радянська Донеччина. – 1990. – 07.01.
- 6. Кравченко А.** Кредо його життя: до 60-річчя від Дня народження Станіслава Жуковського / А. Кравченко // Донеччина. – 1998. – 16.07.
- 7. Бондарчук П.** Де промовляє душа... / П. Бондарчук // Радянська Донеччина. – 1988. – 16.07.
- 8. Борисюк І.** Ініціація як модель і символ у поезії вісімдесятників / І. Борисюк // Слово і час. – 2005. – № 4. – С. 26 – 38.
- 9. Жуковський С.** Першопочаток / С. Жуковський // Донбас. – 1987. – № 4. – С. 8.
- 10. Жуковський С.** Освідчуюсь тобі в любові : поезії / С. Жуковський // Донбас. – 1988. – № 4. – С. 38 – 39.
- 11. Кісь Р.** Ерос і водна стихія : первісна семіотичність шлюбної магії / Р. Кісь // Сучасність. – 1994. – № 2. – С. 83 – 98.
- 12. Денисюк І.** Національна специфіка українського фольклору / І. Денисюк // Слово і

час. – 2003. – № 9. – С. 16 – 25; № 10. – С. 41 – 49. **13. Тепло рідної землі:** поезія, проза / Упор. С. В. Ухін / Тепло рідної землі. – Донецьк : Донбас, 1989. – С. 239 – 246.

Москвич Ю. В. Поезія С. Жуковського в контексті української літератури 80-х рр. ХХ ст.

У статті подано аналіз вказаного періоду творчості одного з провідних письменників Донеччини. Основні мотиви лірики С. Жуковського, її художнє багатство розкрито з позиції національної ідеї в українській культурі. Особливу увагу приділено образно-символічному ряду поезій автора.

Ключові слова: вісімдесятники, поезія, традиція, символ, національна ідея.

Москвич Ю. В. Поэзия С. Жуковского в контексте украинской литературы 80-х гг. ХХ в.

В статье представлен анализ указанного периода творчества одного из ведущих писателей Донетчины. Основные мотивы лирики С. Жуковского, её художественное богатство раскрыты с позиции национальной идеи в украинской культуре. Особое внимание уделено образно-символическому ряду поэзий автора.

Ключевые слова: восьмидесятники, поэзия, традиция, символ, национальная идея.

Moskvych Y. V. Poetry of S. Zhukovskij in the context of Ukrainian literature of 80th of XX century

In the article first in modern literary criticism the analysis of the indicated period of creation is presented one of leading writers of Donechchyna. Basic reasons of lyric poetry of S. Zhukovskij, its artistic riches are exposed from position of national idea in the Ukrainian culture. The special attention is spared to the vivid-symbolic row of poetries of author.

Keywords: writers of 80th, poetry, tradition, symbol, national idea.

Інтерпретація літературних творів

УДК 821. 161.2 – 31

Т. В. Веретюк

ОПОЗИЦІЙНІ ОБРАЗИ: РОМАН ІГОРЯ МУРАТОВА “У СОРОЧЦІ НАРОДЖЕНИЙ”

Шістдесяті роки – час виникнення нових продуктивних тенденцій у літературному процесі, піднесення загального ідейно-художнього, інтелектуально-філософського рівня в мистецтві, час творчого оновлення, “третього цвітіння” таких старших майстрів пера, як М. Рильський, П. Тичина, М. Бажан, В. Сосюра, Л. Первомайський, І. Муратов, А. Малишко, В. Мисик, приходу в літературу нового покоління. Перша половина 60-тих років – це часи нетривалого послаблення режимного тиску, що дозволило творам української літератури віднайти своє місце у міжнаціональному контексті: О. Довженко “Поема про море” (1959), М. Рильський “Троянди й виноград” та “Далекі небосхили” (1960), О. Гончар “Людина і зброя” (1962), М. Бажан “Політ крізь бурю” (1965) та інші [1, с. 21].

Саме на ці роки припав вихід роману Ігоря Муратова “У сорочці народжений”. Ґрунтовних спроб аналізу цього художнього твору практично не було. Можливо, це зумовлено часом написання, адже у романі відтворено шляхи становлення “справжнього керівника” епохи Радянського Союзу. Дещо перефразовуючи слова Бориса Буркатова, можна сказати, що цей твір “про час, який нам добре відомий”, але Ігор Муратов зумів розповісти про нього “самобутньо, пристрасно... і – головне – зумів передати своє хвилювання читачам” [2, с. 186]. Наша ж розвідка присвячена проблемі становлення людини у складних життєвих обставинах, розгляду головного жіночого образу роману – Варвари, а також тих персонажів, які впливали на становлення її характеру.

Лазар Санов, говорячи про назву роману, зазначав, що “сорочка”, а точніше душевна броня Федора – це правда його життя, його нетерпимість до брехні і безчестя, його гідність і гордість справжньої ... людини” [3, с. 179].

Григорій Шкода наголошує, що “поставивши питання моралі, письменник уважно досліджує світ своїх героїв – Федора Коляди, найвищим щастям якого було відчуття власної участі в грандіозній перебудові світу, його дружини Варі, ... егоїстки, що прагне лише матеріального комфорту будь-якою ціною, аж до компромісів із власною совістю” [4, с. 20].

Володимир Брюгген зазначає, що найпереконливішою діалектичною сюжетною лінією є “внутрішня ворожість, несумісність переконаної принциповості й суб’єктивної чесності (за будь-яких найскладніших, навіть загрозливих обставин) із пристосовницькою психологією, двоєдушністю, угодництвом із власною совістю” [5, с. 96 – 97]. Це простежується в образі Варі – дружини центрального героя твору Федора Коляди, а також у образах Гусака, Раїси Іонівни, Лізочки та Савочки Кроля.

Варя як дружина Федора від самого початку подружнього життя усвідомлювала, наскільки різняться їхні життєві позиції. Проте вважала, що ця різниця буде знівельована коханням, демонстративною підтримкою чоловіка, проказаними вголос словами згоди, подолання внутрішнього особистісного супротиву.

Внутрішній супротив, натомість, виявився міцною силою. Корінячись у Вариному дитинстві, він зростав і збільшував прірву між нею та Федором, тримався на небажанні сприймати час свого життя як свій час, нести за нього та себе в ньому відповідальність. Сприймання часу як чогось опозиційного та вкрай ворожого Варя перейняла від матері, Раїси Іонівни, яка чітко розподілила Час на той (свій, дореволюційний) і цей (чужий, післяреволюційний). Але варто розуміти, що навіть якби перелому (революції) в її житті не відбулося, теперішній час її життя все одно не став би “своїм”. Вона прагнула пристосуватися з максимальною зручністю, а її дореволюційне суспільне становище не сприяло цьому. Дореволюційний час кваліфікувався Раїсою Іонівною як кращий тому, що був минулим, а минуле змінити неможливо, воно не вимагає ніяких дій, натомість сучасність передбачає діяльність для покращення життя. Час і все, що в ньому оточувало, став для Раїси Іонівни ворожою територією, вона втратила почуття любові до дітей. Усвідомивши, що справжня мета її заміжжя – “місце дружини знаменитості посеред фраків” – стала недосяжною, зрозуміла, що шлюб для неї став річчю тимчасовою: “Вона давно зрозуміла, що ніякої любові нема і що, коли б не цей баламутний час, ніщо б її не утримало поруч з невдахою, який нездатний ні на риск, ні на те, щоб якось пристосуватися до часу...” [6, с. 38].

Пристосуванство стало для Раїси Іонівни головною інтенцією. Здавалось, що час зв’язує її з чоловіком, позбавляє свободи, хоча саме втеча із рідного Харкова від Миколи Макаровича та своїх доньок до Сухумі з Георгієм назавжди позбавили її свободи: у Сухумі вона повністю залежала від коханця, а з поверненням до Харкова – від милості Варі та її родини. Згодом звичне для Раїси Іонівни ставлення до часу загострилося через Велику Вітчизняну війну. Її голосу майже не чути в тексті, а стан передається лише через Варин погляд збоку: “І як тільки можна було так опуститися?.. – Ну, війна, ну, евакуація, жахлива тіснява, але щоб з ранку до вечора ходити нечесаною? У засмальцьованим халаті та спущених дірявих панчохах? І це після її хваленого сухумського

життя, коли мати, якщо вірити їй, одягалася за останньою модою і доводила до божевілья усіх знайомих грузинів!” [6, с. 265]. Коли ж війна закінчилася і почалося мирне життя, ця позиція стала менш гострою через досягнення певного комфорту, знов трансформувалась у пристосуванство з відвертим нерозумінням Федора, для якого цей час – свій: “можна подумати, що цей час йому щось путнє дав! Пустопорожні слова” [6, с. 351].

Раїса Іонівна жила за принципом звинувачення часу. Він же став головним у житті її молодшої доньки, бо був озвучений під час давньої сварки батьків. Навкруги було незатишно та голодно, мати з батьком сварила через його небажання грати на скрипці в кабаку Паточкіних, а дитині були зрозумілишими аргументи матері, яка оперувала такими жахливими перспективами, як остаточна бідність та голодна смерть. Варя не могла відчувати справжню ненависть до батька, тому звинувачення часу в усіх негараздах родини стало на ту мить рятівним, уява допомогла створити образ часу як химерної потвори: “Так он хто її ворог: клятий час! Навіщо ж вона злувала то на батька, то на матір? Не вистачає їжі? Винен він, час. Черевики у Варі течуть? Нема за що і нема де купити нові? Його ж таки треба за це винуватити. І за те, що у школі собачий холод. І за те, що сваряться тато й мама. Усе це робить він, лихий, безжальний час!” [6, с. 26].

Варя зробила своїм означений матір’ю страх і ненависть до часу, часто вдавалася до списування негараздів не на свої власні вади, а на часові, як це робила матір.

Автор не ідеалізує Час, а вказує на його вади: “Але Час у своєму карколомному бігові не звертав уваги ні на осуд Вариної мами, ні на сполохану Варю. Не те, щоб йому було начхати, – просто він не розчув її тоненького голосочка, оглушений канонадою громадянської війни, стогонами у сипнотифозних бараках, благаннями про хліб на голодуючій Волзі, кулеметною стріляниною в бандитських ярах і свистом караючих куль, що летять у лоб різній контрі, яку схопила залізною рукою безсонна Чека” [6, с. 27]. Час не чує Варі, і це остаточо закріплює її в опозиції до нього та закриває від неї головне. Поривання влаштуватися в цьому світі якомога зручніше часто позбавляють її свободи думки, вибору, вчинку. Зрештою, свобода не може бути усвідомлена нею, оскільки була відібрана компромісами з “Я”, які призводять до того, що навіть відверта розмова з чоловіком стає для неї недосяжною. Як наслідок, унеможлиблюється саме кохання, яке не терпить нещирості. Цю логіку легко простежити за текстом роману. Перший серйозний компроміс із совістю стався у Варі при вступі до університету. Варя як донька скрипаля не мала пільг для вступу, могла розраховувати лише на власні знання. З дитинства батько догоджав їй в усьому, а тут вперше довелося б бути на загальних умовах. Це обурило дівчинку, і вона сказала Миколі Макаровичу: “...краще з мосту та в воду, ніж відмовитися від мрії стати вчителькою” [6, с. 134]. Батько, не думаючи

про власну долю, кинув оперу та найнявся на молочарню вантажником. Спочатку це обурило дівчинку, але вона швидко знайшла можливість для самозаспокоєння, для заглушення голосу совісті: "...невдовзі вона дізналася, що першого ж дня він на новій роботі відморозив собі два пальці" [6, с. 134].

Це була перша пекуча недомовленість, що віддалила її від Федька: "ні разу ще не думала про себе з такою огидою. Ну що вона скаже Федькові, коли той запитає сьогодні про всю цю історію? Її вагання були недовгими. Успадкований від матері інстинкт самозахисту і цього разу визволив її від необережного рішення – сказати Федькові всю правду" [6, с. 135]. А за хвилину – новий сплеск емоцій, обурення, огида від зіткнення з Гусаком, який намагався її згвалтувати, і знову – компроміс: "Спершу, зустрічаючи Гусака, Варя аж кипіла від злості, але потроху звикла до його ввічливо-офіційної посмішки і, зрештою, дійшла думки, що не так і погано, коли Гусак їй не мстить і все обійшлося без скандалу" [6, с. 170]. Це стало ще однією недомовленістю між нею і Федором. Водночас Варя гостро відчуває різницю між ним і собою у ставленні до життя. Єдиною людиною, якій вона могла про це сказати, була Раїса Іонівна. Але й до неї Варя намагається звернутися зверхньо, виправдовуючи таке поєднання нещирості з потребою виговоритися часовою відстанню: "Не сердься, ми надто довго з тобою не бачилися, щоб вимагати одна від одної уваги і відвертості... Що ж до його пристосованості до життя, то хай це тебе не хвилює. ... мій Федько не вмє брати від життя, що він більше дає, ніж бере... (І цього вже не зміниш, – з досадою подумала Варя, – з цим доведеться примиритися раз і назавжди, а весь тягар, усю практичну сторону життя узяти на себе)" [6, с. 172].

Фактично з цього рішення розпочинається подвійне життя Варі: зовнішнє удавання й вербальна підтримка всіх Федорових дій, його прагнень працювати не заради кар'єри та внутрішнє обурення проти тих же дій і намагання прилаштуватись. Після одруження Варя не розуміє небажання чоловіка йти працювати директором школи, вважаючи, що це ніби шлях до її примирення з часом: "...раділа в душі, що неприхильний до неї час починає поволеньки обертатися до неї обличчям, підносячи її Федора хоч на одну приступочку вище" [6, с. 209].

Відчувши ж хисткість становища, Варя втримує Федора від будь-яких кроків, які б могли загрожувати кар'єрі, намагається умовити не сваритися з Гусаком: "...мушу тобі сказати, мій любий, що ти з ним повівся необережно. Він ще помститься" [6, с. 208]. І коли помста прийшла, зовні намагалася підтримати Федора, хоча насправді дуже хотіла, щоб чоловік залишився на посаді директора: "У Варі мало не прохопилося докірливе: "Я ж казала тобі, я ж казала..." – та вона змовчала, тихо плакала, притуливши до рота подушку" [6, с. 235]. І в цій біді, і в наступній Варя вбачає провину часу: "чи то випадково, чи то внаслідок закономірності, продиктованої часом, але мало не того самого

дня, що й Гусакова заява, подано іншу, де в чому схожу заяву” [6, с. 216]. Цього разу скарга надійшла на саму Варю через погані оцінки нерозумної доньки працівника облвиконкому.

Почувши від директорки Марії Абрамівни, що можуть бути неприємності, Варя спочатку була впевнена, що їй нічого не зможуть “зробити при всіх їх зв’язках” [6, с. 218], але вже “вранці, укладаючи до портфеля перевірені диктанти, наткнулася на горезвісний твір, витягла його і, не перечитуючи, зітерла гумкою незадовільну оцінку. Потім червоним олівцем написала: “Стиль і синтаксис – слабо, за змістом – добре” [6, с. 220]. Така поступка потягнула за собою наступний компроміс: за протекцією батька тієї дівчинки Варю, ще досить молоду й недосвідчену вчительку, було висунуто на керівну посаду до райвно. І хоча сама Варя розуміє, що призначення абсурдне, відмовлятися не збирається: “це буде образливо для тих, що надумали її висувати, не варто з ними сваритись...” [6, с. 240].

Такий компроміс коштував Варі багато, бо, йдучи зі школи, вона мала визнати, що батькова жертва даремна. Бажання прилаштуватися, а з ним і страх не догодити комусь у вищих інстанціях, Варя виправдовувала добробутом родини, оскільки Федір – непрактична людина і “так треба, – умовляла себе Варя, притуляючись до розгубленого Федора, – бо такий час. А я нічого проти нього не можу” [6, с. 241].

Варя вміло заглушала докори сумління, аж поки вони не були знов розбуджені Іваном Івановичем, на посаду якого пізніше, під час війни, було її призначено: “...посівши оце не своє місце, ви надто швидко звикли до нього. Не до роботи, а саме до місця... вам до смаку припало оце крісло” [6, с. 208]. Евакуація врятувала Варю від необхідності щодня бачити докір в очах Івана Івановича, проте дала нові приводи для компромісів та недомовленостей між нею та чоловіком. Тяжкі будні евакуації, виснажлива робота в госпіталі частково виправдовували те, що Варя погоджувалася взяти милість із рук свого та Федорового колишнього кривдника Гусака, але ця ситуація знову ж таки не залишала можливості для відвертої розмови з Федором.

Отримавши від Гусака запрошення працювати директором філармонії, Варя погоджується, хоч добре розуміє, що нічого не тямить у своїй новій роботі, не має досвіду. Хвилина вагань чітко окреслила власну фатальну роздвоєність: “у ній живуть дві Варі... Одна Варя, практична, черства, будь-що хотіла здихатися госпіталю з такою ж настійністю, як свого часу прагнула вступити на пільгових умовах до вищої школи. Друга, слабодуха, схильна до сентиментальності, а часом і до щирих поривань, соромилася за першу Варю так само, як свого часу соромилася за неї, дивлячись на батькові страждання, коли він покинув свою скрипку. А найдужче ця друга Варя боялася, як би Федір, бува, не помітив, що поряд із нею преспокійно існує черства егоїстка, а вона перед нею поступається на кожнім кроці” [6, с. 271]. Фактично Варя вже була не людиною, а істотою, що завжди прагне пристосуватися. Єдину

доньку Лізу, разом із матір'ю Раїсою Іонівною, виховали за цим же принципом: головне в житті прилаштуватися. Перший етап посилення голосу “другої Варі” стався після того, як у розлуці, отримавши помилкову звістку про розжалування Федора в солдати та відправлення його до штрафного батальйону, вона дала змогу виговоритись на папері “першій, черствій Варі”, фактично зрекласть чоловіка в листі. Мотиви були відверто егоїстичні: “Що з ними буде, коли він повернеться? Проте, що він зовсім може не повернутися, вона чомусь не подумала. Про філармонію тепер і мови бути не може! А без офіцерського атестата при її жалюгідному госпітальному пайку хоч останню сорочку продавай... Жінка штрафника: який жах, який сором!” [6, с. 275].

Свій осуд вона виправдовувала тим, що занадто довго терпіла принциповість Федора і його непрактичність. За давньою звичкою, у цій біді звинуватила й час: “Та як він насмілився отак безпардонно поведистися і зо мною, і з дочкою, які можуть без нього загинути? Кому потрібна була оця його принциповість у божевільний наш час?” [6, с. 276]. Наступного дня Варю викликали до ташкентського військкомату, де було вручено гроші на атестат і з'ясовано помилку. Відразу було написано другого листа, у якому просила пробачення у Федора: “Рідний! Єдиний! Пробач за вчорашнього листа! Викинь його! Я сама не розумію, що зо мною вчора було! Я мало не збожеволіла!” [6, с. 278].

Після війни вона продовжувала свій шлях пристосуванства і так заглибилась у процес, що голосу другої “справедливої Варі” вже майже не було чути. Цей голос навіть не зміг запобігти фатальному запрошенню на річницю Вариного з Федором життя тих, кого Федір зневажав саме за пристосуванство та ницість: Гусака з дружиною, що ледь не згвалтував Варю та фактично знищив невинного Горбенка, усунув Федора з посади директора школи. Ця ситуація спровокувала зіткнення, вибух гніву Федора проти нарікання Гусака на час. Під час цієї розмови Варя зрозуміла, що й вона сама давно стала опозиційною Федорові, а його зневага до Гусака стосувалася і її.

Варя відчула, що щось важливе відбулось у її стосунках із чоловіком. Шлях повернення довіри видавався їй складним, і вона почала шукати компроміс: “Що я маю зробити? Покинути геть відділ мистецтв і піти знову до школи учителькою? Безглуздо, наївно... і пізно” [6, с. 351].

Тоді вона нарешті дала право голосу “другій, чуйній Варі”, яка підказала, що єдина можливість врятувати шлюб – порятунок доньки як особистості. Для цього Варя сама мала стати справжньою людиною, і перший крок до того – визнання правоти усіх Федорових вчинків не тільки на словах, а й серцем.

Варя є одним із найскладніших образів у прозовому доробку письменника, бо в її натурі втілюється конфлікт, полюсами якого в сюжеті роману є Федір Коляда та Гусак.

Найяскравішим опозиційним образом є Гусак, якого автор навіть позбавляє імені. Його присутність у творі лімітована, але кожна поява

має вагоме значення. Він стає чимось на кшталт лакмусового папірця для змін у Вариній свідомості та “компромісабельності”. Всі його призначення є кар’єрою прилаштування з єдиною метою – перебути час, не відчуваючи складності, не позбавляючи себе звичного комфорту.

Як уже згадувалося, будучи деканом філологічного факультету педагогічного університету, Гусак намагався звалтувати Варю і стояв на позиції сили до того часу, доки вона була беззахисною. Коли ж прийшов Федір, вдався до вельми принизливого прийому-маневру, що був засвоєний дитинства: “незважаючи на могутню постать і чималу силу, Гусак, коли його били, не чинив опору, а тільки просився” [6, с. 152].

Ще замолоду в нього виробилися звичні прагнення та прийоми людини, що від життя звикла брати, а не давати, причому брати з найменшими фізичними втратами, не вважаючи, очевидно, моральні – втратами взагалі, що є прямою ознакою пристосуванства та позбавляє людину свободи.

Нівельовані моральні цінності дозволили Гусаку з’явитися у родину, де він мало не знечестив жінку так, ніби це було дріб’язковим непорозумінням: “я, наприклад, лихого довго не пам’ятаю. І до вас оце прийшов, як до рідного брата...” [6, с. 206]. Знаючи про призначення Федора директором школи, відразу звернувся з проханням про працевлаштування. У цьому випадку він міг говорити лише з позиції слабкості, але, отримавши відмову – помстився, коли йому вдалося-таки прилаштуватися на бажаній посаді, повернувши собі відносну позицію сили.

Варина готовність до компромісів була ще раз продемонстрована нею в евакуації. Всюдисущий пристосуванець Гусак, незважаючи на зло, заподіяне її родині, постає тут янголом-спасителем. Він відчув у Варі здатність до пристосуванства, знав, що вона може стати для нього корисною, тому і влаштував її на посаду директорки виїзної філармонії, що, у свою чергу, було частиною помсти іншій людині – колишній директорці Вероніці Андріївні.

Говорячи в цілому про цей роман можна зробити висновок, що він є “пристрасним виступом проти ... споживацьких, утриманських настроїв, проти кокетування ... невіглаством, карикатурною псевдоширотою світогляду”, яка згодом перетворюється у втечу героя “від реальності”, домінуванням “душевних лінощів” у його характері, що так здрібнюють та знебарвлюють людське життя [4, с. 97].

Література

1. Історія української літератури ХХ століття : У 2-х кн. Кн. 2 : Друга половина ХХ ст. Підручник / [за ред. В. Г. Дончика]. – К., 1998. – 456 с. **2. Буркатов Б.** Без компромісів / Б. Буркатов // Радуга. – 1966. – № 9. – С. 185 – 188. **3. Санов Л.** Дух революції і моралізаторські прописи / Л. Санов // Вітчизна. – 1965. – № 6. – С. 174 – 180. **4. Шкода Г.** Ігор Муратов (Начерк літературного

портрету) / Г. Шкода // Радянське літературознавство. – 1972. – № 8. – С. 13 – 20. **5. Брюгген В.** На передньому краї / В. Брюгген // Прапор. – 1972. – № 7. – С. 91 – 101. **6. Муратов І.** Твори : У 4-х т. Т. 3 / І. Муратов – К., 1983. – С. 6 – 357. **7. Ільницький М.** Художній літопис часу / М. Ільницький // Муратов І. Твори : У 4-х томах. – К., 1982. – С. 5 – 18.

Веретюк Т. В. Опозиційні образи: роман Ігоря Муратова “У сорочці народжений”

Ця стаття присвячена вивченню проблеми становлення людини у складних життєвих обставинах та розгляду головного жіночого образу роману – Вари, а також тих персонажів, що впливали на становлення та утвердження її характеру. Аналізуючи роман, що був написаний у знакові шістдесяті роки, досліджуються шляхи становлення характеру головної героїні. Також шляхом переконливої мотивації передумов написання роману та наголошенні на характері та особливостях відповідного історичного часу розкриваються умови формування персонажів такого рівня.

Ключові слова: принцип, риса, час, характер, пристосуванство.

Веретюк Т. В. Оппозиционные образы: роман Игоря Муратова “Рожденный в рубашке”

Эта статья посвящается изучению проблемы становления человека в трудных жизненных обстоятельствах и рассмотрению главного женского образа романа – Вари, а также тех персонажей, которые влияли на становление и утверждение её характера. Анализируя роман, который был написан в знаковые шестидесятые годы, исследуются пути становления характера главной героини. Также путём убедительной мотивации предпосылок написания романа и подчеркивая характер и особенности соответствующего исторического времени раскрываются условия формирования персонажей такого уровня.

Ключевые слова: принцип, черта, время, характер, приспособленчество.

Veretyuk T. V. The Images of Opposition: The Novel of Igor Muratov “Born to a Shirt”

This article dedicates to learning the problems of coming into being of human in difficult life circumstances and consideration of main woman image of novel – Varya, and also that characters, who influenced on coming into being and assertion of her character. Analyzing the novel, which was written in symbolic sixties, the ways of coming into being of main heroine`s character were influenced. With the help of convincing motivation of prerequisites of novel`s writing and emphasizing the character and peculiarities of appropriate historical time the conditions of forming characters such level are opened.

Key words: principle, feature, time, character.

УДК 82.0 – 343

С. М. Винар

**МІФОЛОГІЧНИЙ МОТИВ ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ЧИННИК
МНОЖИННОСТІ РЕЦЕПЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ**

Літературна комунікація узагальнює в собі три центральні ділянки будь-якого літературознавчого чи лінгвістичного аналізу, об'єднуючи в одну ланку три категорії – автора, твору і читача, вивченням естетичних функцій яких займається чимало різних шкіл та напрямів літературно-критичної думки. Однією з найскладніших і водночас найцікавіших науково-дослідних проблем сучасного літературознавства є, зокрема, проблема відкритості художнього твору, проблема комунікативного зв'язку між естетичною постаттю автора, особою реального творця художнього твору та його емпіричним і/або компетентним читачем.

Психологічна теорія О. Потебні, феноменологія Р. Інгардена, постструктуралістські й деконструктивістські концепції Р. Барта, Ю. Крістевой, М. Фуко та Ж. Дерріди, критика читацького відгуку С. Фіша чи постулати рецептивної естетики В. Ізера та Г.-Р. Яусса поставили під сумнів роль автора як єдиного джерела твору та незаперечного авторитету для його інтерпретації й утвердили роль читача як співучасника цього процесу. Концепцію “відкритого твору” як такого, що прагне активної участі читача і містить у собі всі перспективи для такої взаємодії обґрунтував італійський літературознавець Умберто Еко [1], одночасно акцентуючи увагу на неможливості однозначного і остаточного прочитання твору. Щоправда, вчений зауважує, що множинність перспектив, з яких можна розглядати художній твір, не означає повного хаосу в його внутрішніх зв'язках. Читач має “шанс вставити щось від себе, але це “щось” завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор”. Твір відкритий для свободи дій свого адресата, який повинен завершити його власними значеннями. Тобто читач може змусити текст сказати більше, ніж він насправді говорить, з'ясувати в тексті те, що в ньому передбачене, але не сказане. Однак особистий досвід, знання, культура кожного читача ніколи не відповідають досвідові, знанням і культурі автора, а отже, їхні коди будуть різними. Проте, як наголошує У. Еко, інший код (код читача) – не неправильний, а інший, тільки відмінний від коду автора чи кодів епохи, яка породила певний твір.

У наукових розвідках сучасних теоретиків літератури, зокрема І. Попової-Бондаренко [2, с. 18], акцентується увага на тому, що існування художньої комунікації, тобто всієї складної системи відношень між автором (творцем), твором і читачем, перципієнтом взагалі можливе тільки в тому випадку, якщо буде досягнуто максимально більше число смислів, які беруть участь у формуванні художньої цілісності. Завдяки

твору і автор, і читачі включаються у принципово нескінченний процес здобуття смислів істини.

Однією з причин множинності смислів, які читач віднаходить у творі, як вважає М. Гольберг [3, с. 16], є символічна природа художнього твору, поєднання в ньому конкретно-історичного і загальнолюдського, локального й універсального. Саме цим пояснюється, на думку вченого, глибина інтерпретаційного потенціалу, зокрема, образів та мотивів античності.

На особливу увагу, на нашу думку, заслуговує популярний у європейській літературі образ Іфігенії та пов'язані з ним мотиви жертвності й вибору. Зауважимо, що за два минулих століття було створено близько 50 трагедій на сюжети міфу про Іфігенію (самостійні інтерпретації, обробки творів Еврипіда). Компаративне дослідження функціонування образу Іфігенії в різних літературних стилях вимагає, очевидно, спеціального дослідження, і це дало би змогу з'ясувати феномен актуалізації міфологічного мотиву в європейській літературі.

У нашій розвідці розглянемо відмінності рецепції образу Іфігенії у комунікативній системі античної драми (Еврипід), психологічної драми (Гете), драматичної поеми (Леся Українка).

Кожен митець, починаючи від Еврипіда, творив свою Іфігенію, по-своєму інтерпретуючи символічний образ, відповідно до свого часу, до своїх поглядів. З точки зору рецептивної естетики (Г.-Г. Гадамер, Г. Р. Яусс, В. Ізер та інші), смисл твору по-різному розкривається в залежності від характеру діалогу з читачем. Індивідуальна характеристика читача, його історико-культурний досвід і визначає цей смисл. Реципієнт отримує від тексту лише стільки смислу, скільки сам в силу своєї культурної підготовленості може віднайти у тексті. Про те, що символ передбачає можливі сюжетні ходи, але не визначає, який із них буде вибрано, говорить Ю. Лотман: "Читач вносить у текст свою особистість, свою культурну пам'ять, коди і асоціації. А вони ніколи не ідентичні з авторськими" [4, с. 112].

При порівнянні образу Іфігенії в Еврипіда, Гете, Лесі Українки ми бачимо, що вже у Еврипіда, тобто ще в межах античного художнього світу відбувається "комунікативний злам" усталеної рецептивної установки міфологічного образу Іфігенії. Хоча в античній трагедії зберігається традиційне мотивування жертви Іфігенії (така воля богів), для героїні характерні пасивність і покірність, однак драми Еврипіда спрямовані на гуманізацію міфології (Іфігенія не стає жертвою, вона врятована богинею). Це сприяє тому, щоб варварський культ і звичаї таврів (принесення в жертву людей) були переможені новим, грецьким видом вшанування богів. Обидва образи, що з часу Еврипіда зазнали окремого розвитку – героїчний образ Іфігенії в Авліді і створений на тему покутування – Іфігенії у Тавриді, мають спільне релігійне і гуманістичне ядро.

Гете використав античний міф для створення психологічної драми, яка є відображенням новизни його гуманістичної позиції, що полягала в заміні революційного тиску естетичним вихованням людини. На його думку, перетворення соціальної дійсності можна досягти не бунтом, а “тихим подвигом Іфігенії”, поступовим удосконаленням людства, людських характерів. У Гете читач захоплюється образом дівчини, сповненої високих поривань, але автор не заглиблюється у мотивування її вчинку.

“Іфігенія в Тавриді” Лесі Українки навіть серед драм, написаних на античні сюжети, займає особливе місце. Історичний символізм переплівся тут із символізмом античним, думки про історичну Тавриду поєдналися в ній з почуттям туги за батьківщиною. Спочатку твір про Іфігенію був задуманий як драма чи драматична поема у класичному стилі. Свідченням цього є лист до матері від 21.01.1898р., в якому поетеса, оцінюючи структуру задуманої і частково вже написаної драми, повідомляє: “Іфігенія” не буде новітньою: в ній буде хор, репліка *a parte*, і може, навіть, *deus ex machina*” [5, с. 16]. Зауважимо, що принцип побудови драми на зразок античної був дуже поширений у європейських літературах того часу, ним позначена творчість російських поетів 90-х років і французьких митців – Анненського, Брюсова, Мережковського, ранні твори Анатолія Франса та ін. Деякі дослідники творчості Лесі Українки (А. Гозенпуд, Л. Костенко) вважають, що цей твір незавершений. Власне композиція цього першого драматичного віршованого твору виявляє його незакінченість. Хори зі строфами й антистрофами розраховані, очевидно, на значно більший твір (драму в діях), як експозиція до монологу Іфігенії вони дещо завеликі. Леся Українка не використовує методу “*deus ex machina*”, вона випускає з нього сцену, де Іфігенії сниться загибель брата, сцену зустрічі з чужоземцями – Орестом і Піладом та сцену впізнавання, оскільки весь твір підпорядкований одній ідеї, дія зосереджена навколо одного мотиву: сум Іфігенії на чужині, нестерпна туга за батьківщиною. Наймиліша жриця Артеміді, складаючи жертву цій богині, промовляючи слова пошани, несподівано падає перед олтарем на коліна і в розпачі благає:

Прости мене, величняя богине!

Устами я слова сі промовляю,

А в серці їх нема... [6, с. 167].

Врятування Іфігенії від смерті на жертovníку стало початком її повільного згасання у Тавриді. Як жриця вона виконує обряди, воздає хвалу богині Артеміді. Та для неї це – важкий обов’язок, бо серцем вона тільки в рідному краї. Лише спогади про рідний край, близьких та рідних, навіть, “вічну весну”, яка “цвіте в далекій Арголіді”, зігрівають душу дівчини. Її погляд звернений на море, вдалину, туди, де Греція, де Еллада, і з тугою у голосі вона промовляє:

А в серці тільки ти,

Єдиний мій, коханий рідний краю! [6, с. 168].

Відзначимо, що у поемі Лесі Українки закладено культурний християнський код (поклоніння, молитва і, головне, рефлексія з приводу того, що слова на устах, але не в серці). Саме останнє стає вагомим недоліком по відношенню до християнства, де особливої цінності набуває власне “молитва серця”. Соматизм *серце* у поєднанні з експресивно насиченою ремаркою (*падає на коліна перед олтарем і простягає в розпачі руки до статуї*) передають зміст співчуття, переживання, зумовлений українською кордоцентричністю, своєрідною філософією серця (Г. Сковорода, П. Куліш, М. Костомаров, П. Юркевич та ін.), що відбиває особливості національного характеру – переважання емоцій над рацією [7]. В цих словах Лесі Українки, що злітають із уст її Іфігенії, згадується “філософія серця”, так характерна для українського менталітету, що проявляється в яскравих емоційних формах “кордоцентризму”. Цим терміном, що має греко-латинське походження, окреслюють “власне основу української душі, її чільний визначальний принцип, у річищі якого розглядається національна ментальність, розбудовуються відповідні світоглядні настанови [8, с. 451].

Ліна Костенко вбачає у Лесиній “Іфігенії” українську модель ностальгії: “У кожного народу свій тип ностальгії, зв’язаний з ментальністю саме цього народу, зумовлений багатьма факторами його політичного, історичного, звичаєвого буття. Тут – українська модель ностальгії. Древні греки, мабуть, якимось інакше відчували батьківщину... Для них і небо було батьківщиною, бо дехто з них і за походженням був звідти” [9, с. 7]. Тут слід згадати запропонований Р. Інгарденом [10, с. 54 – 55] термін комунікативної невизначеності, що розглядається як певні “ділянки невизначеності” у літературному просторі, які стимулюють художню уяву реципієнта. За Інгарденом, конкретизація художніх образів реципієнтом полягає у заповненні “ділянок невизначеності”, завдяки чому твір зберігає естетично відкритий характер і не обмежує свій смисл одною класичною інтерпретацією. Іфігенія у Лесі Українки прекрасна, як і в античній драмі, закохана у рідну Елладу, готова до самопожертви. Відмінність образу полягає в тому, що Іфігенія нашої поетеси усвідомлює свій обов’язок – врятувати батьківщину, не схиляється покірно перед долею, а свідомо несе тягар прометеївської спадщини. Заради рідного краю вона без вагань піднялася на жертвовник. Іфігенія була героїнею у себе на батьківщині і зараз втішається думкою про те, що нащадки “може спом’януть в піснях славутню Іфігенію, що рано загинула за рідний край”.

Отже, Леся Українка, звертаючись у пошуку образу до античної спадщини, збагачує його національними особливостями, тими рисами, що були притаманні їй, дочці свого народу. Тут, з одного боку, відображено менталітет українців, а з другого – простежується індивідуально-стильова манера поетеси.

Як бачимо, у новому літературно-історичному контексті загальновідомі мотиви зазнають різного рівня трансформації, прямого чи

опосередкованого осучаснення, можуть ускладнюватися сюжетними колізіями, набувати національно-психологічних характеристик народу-реципієнта, отримувати інші логіко-психологічні мотивування. Але у всіх цих випадках вони не просто пізнавані типологічно, але й, головне, викликають прямі асоціації і паралелі. Більшість міфологічних мотивів у літературі ХХ століття, незважаючи на формальне збереження часових і географічних координат, орієнтуються на сучасність. Це означає, що конкретна трактовка мотиву завжди прямо чи опосередковано пов'язана із проблематикою епохи-реципієнта і її необхідно розглядати як реакцію автора на якісь події і процеси конкретної дійсності.

Оскільки рецепція міфологічного сюжету чи образу з часом набуває певних змін, то наочним стає комунікативне “перекодування” первісного їх значення, “зсув” комунікативних художніх кодів, їх доповнення і, навіть, зміна. Очевидно, саме тому У. Еко розглядає прочитання твору як постійне коливання “від твору до навіяних автентичних кодів, а звідти – до спроби правильного прочитання твору, а так знову до наших власних кодів і словників” [1, с. 543], до постійного зіставлення різних ключів розуміння художнього твору, які перебувають у компетентності читача. Кожна рецепція (прочитання) твору пропонує читачеві свою завершену версію, але водночас твір залишається для нього незавершеним, оскільки можливі й інші художні розв'язки. “Кожне виконання *пояснює* твір, але не *вичерпує* його. Кожне виконання робить твір реальністю, але само собою воно лише доповнює всі інші можливості виконання твору” [1, с. 96]. Зрозуміло, що у літературі нового часу трактування міфологічних сюжетів, їх проблематика та комунікативна поетика настільки відрізняються від першоджерела, що це може бути проблемою подальших досліджень.

Література

- 1. Еко У.** Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко [Пер. з англ. М. Гірняк]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
- 2. Попова-Бондаренко И. А.** Герменевтика и коммуникация : опыт анализа / И. А. Попова-Бондаренко // *Studia hermeneutica*. Герменевтика тексту : між істиною і методом. – Дрогобич : Коло, 2003. – С. 18 – 27.
- 3. Гольберг М. Я.** Інтерпретаційний потенціал як герменевтична проблема / М. Я. Гольберг // *Studia hermeneutica*. Герменевтика тексту : між істиною і методом. – Дрогобич : Коло, 2003. – С. 9 – 17.
- 4. Лотман Ю. М.** Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 448 с.
- 5. Українка Л.** Зібрання творів : У 12 т. – Т. 11. : Листи (1898 – 1902) / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1978. – 478 с.
- 6. Українка Л.** Зібрання творів : У 12 т. – Т. 1. : Поезії / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975. – 447 с.
- 7. Бердій Т.** Своєрідність української ментальності / Т. Бердій // *Людинознавчі студії*. – Дрогобич, 2000. – Вип. 2. – С. 100 – 101.
- 8. Літературознавчий словник-довідник /**

[під ред. Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І.]. – К. : Академія, 1997. – 750 с. **9. Костенко Л. В.** Поет, що ішов сходами гігантів / Л. В. Костенко // Леся Українка. Драматичні твори. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5 – 58. **10. Современное** зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. – М. : Интрада, 1996. – 314 с.

Винар С. М. Міфологічний мотив як комунікативний чинник множинності рецепції художнього твору

Стаття присвячена проблемам рецепції художнього твору, комунікативному зв'язку між твором і читачем. Особлива увага приділяється компаративному дослідженню міфологічного мотиву Іфігенії, множинності його смислів у контексті сприйняття різними епохами (античність, Гете, Леся Українка).

Ключові слова: міфологічний мотив, код, ділянки невизначеності.

Винар С. М. Мифологический мотив как коммуникативный фактор множества рецепции художественного произведения

Статья посвящена проблемам рецепции художественного произведения, коммуникативной связи между произведением и читателем. Особое внимание уделяется компаративному исследованию мифологического мотива Ифигении, множеству его смыслов в контексте восприятия различными эпохами (античность, Гете, Леся Украинка).

Ключевые слова: мифологический мотив, код, участки неопределенности.

Vynar S. M. Mythological motive as a communicative factor of the literary work reception plurality

The article is devoted to the reception of a literary work, communicative relation between the work and the reader. Special attention is paid to the comparative research of Iphigenia's mythological motive, plurality of its meanings in the reception context by different epochs (antiquity, Goethe, Lesya Ukrainka).

Key words: mythological motive, code, spheres of the indefinite.

УДК: 821.161.2-31.09+929 Бердник

І. П. Гречаник

**НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНИЙ ПРОСТІР
У ПОВІСТІ ОЛЕСЯ БЕРДНИКА “КАТАСТРОФА”**

Одним із провідних жанрів творчості Олесь Бердника є науково-фантастична повість. Сама назва цього жанру обумовлює

специфічне моделювання часопросторової системи. Часопростір у творчості Олеся Бердника в силу ознак метажанру фантастики в загальній структурі моделюється на основі дуалістичності. Це пояснюється співіснуванням двох форм часопросторових пластів: фантастичного або вигаданого, такого, що не відповідає сучасній для письменника дійсності та реалістичного, тобто співвідносного із об'єктивною дійсністю доби. Ці дві форми, як було встановлено, можуть ставати основою для великої кількості додаткових простих і ускладнених часопросторових форм, а також можуть ретрансформуватися, утворюючи певні часопросторові моделі. Ці моделі і форми можуть набувати найрізноманітніших виявів у різних жанрових системах. У поданому дослідженні пропонується розгляд специфіки конструювання часопросторових пластів у одному із творів малої прози Олеся Бердника. Метою статті є встановити специфіку моделювання часопросторових форм у фантастичній повісті Олеся Бердника "Катастрофа".

Творчість Олеся Бердника – феноменальне явище в історії української фантастики, оскільки представляє собою цілу епоху у розвитку метажанру. Поряд із цим художня проза фантаста до нашого часу залишається малодослідженою. Провідними з дослідження цього питання є праці таких дослідників, як О. Губко, О. Земнухов, Н. Логвиненко, Т. Марченко-Пошивайло, Н. Осипчук, В. Сокоринська, М. Ткачук, М. Ясень. Поряд із цим не вирішеною залишається проблема вивчення специфічних рис часопростору у творчості Олеся Бердника. У сучасному літературознавстві актуально постає питання вивчення часопростору. Свої дослідження цій темі присвячували М. Беліченко, Т. Довжок, О. Маланій, Я. Маркович, В. Сікорська, Н. Тодчук. Але найґрунтовнішими залишаються розвідки Н. Копитянської. Спираючись на попередні дослідження, спробуємо встановити особливості моделювання часопростору у повісті Олеся Бердника (на прикладі твору "Катастрофа").

Як було зазначено, жанр науково-фантастичної повісті обумовлює наявність двох суміжних часопросторових пластів: фантастичного і нефантастичного. У поданому випадку ці дві узагальнені форми утворюють цілісні тотожні системи, які стають рушіями сюжету твору. Таким чином, у складі фантастичного і нефантастичного художнього простору виділяємо науковий та вигаданий часопростір.

Науковий як форма відносного атрибутивного простору стає основою для розгортання основних подій повісті, він уводить усі події і явища у межі так званої "імовірності", реальності по відношенню до сучасної письменнику доби, але поряд із цим стає базою для моделювання фантастичного пласту, його можна назвати певною "одиницею співвідношення", за якою визначається рівень справжності вигаданих подій. Яскравим прикладом такого часопросторового моделювання є науково-фантастична повість "Катастрофа". Тут науковий простір представляється у системі нефантастичного

часопростору, тобто окреслює події, явища, які не суперечать реальним для автора уявленням про світ. Він представлений комплексом наукових досягнень людства другої половини ХХ століття. Причому специфічною рисою організації цього простору є те, що моделювання відбувається з яскравою прогностичною семантикою, тобто письменник, описуючи науково-технічні досягнення своєї доби, деякою мірою “відривається” від сучасності та прогнозує можливі варіанти “удосконалення” досягнень сучасної для письменника науки. Отже, тут відбувається певне злиття наукового простору відповідного до реальності автора і науково-прогностичного простору, що деякою мірою є прямо пропорційним до фантастики. У цьому і полягає складність однозначного визначення часопросторової приналежності наукового простору, а через це виникає необхідність диференціювати науковий як реальний для письменника простір, а також науковий як перспективний простір. Така диференціація дещо згущує розуміння просторових пластів у художньому творі, а тому, у силу того, що обидві форми простору є фрагментами фантастичної і нефантастичної часопросторової системи, хоча, на перший погляд, представляють собою цілісне явище, на нашу думку, слід їх розрізняти за допомогою терміну мікропростір. Під цим поняттям розуміємо простір, який характеризується темпоральністю, фрагментарністю і є складовою частиною більшої часопросторової форми твору (у нашому випадку двох форм). Така роздвоєність і водночас єдність наукового простору обумовлює динамічний рух сюжету повісті. За допомогою такої форми простору письменник робить спробу відобразити реальні для його часу події, які водночас репрезентують інтенсивний розвиток науки. Письменник ніби випускає час становлення нових теоретичних знань, представлених у перспективному просторі, у такий спосіб підкреслюючи необхідність розвитку науки у конкретному напрямку – астрономія та біологія. Отже, науковий мікропростір обумовлений космічною та біологічною сферами. Так, наприклад, у повісті “Катастрофа” постають зорельоти, паливом для яких є вода; апарати, за допомогою яких одна людина може за кілька хвилин пробурити величезну западину в планеті; відкриття наукою системи оживлення істот з інших планет і галактик за допомогою новітніх приладів, облаштування яких описується в повісті. Отже, навіть на основі інтенсивності розгортання цього простору можна спостерігати певний рух, розвиток, що репрезентований на основі демонстрації сучасної науки у процесі її вдосконалення. Вихідним точками у цьому процесі стають “звичні” для науки ХХ століття описи складної системи управління ракетою, етапи організації польоту на Марс, опис астероїда з наукової точки зору, процеси обчислення орбіти планети та ін. Письменник на основі досягнень науки і техніки ХХ століття моделює певний “оновлений” перспективний мікропростір, який, у свою чергу стає основою для проєкцій у фантастичний часопростір, який вбирає в себе різні форми вигаданих автором явищ. Такі явища на основі

наукового перспективного мікропростору мисляться в художньому тексті як імовірні.

Саме за допомогою перспективного наукового мікропростору здійснюється спроба пояснення уведених у художній твір вигаданих явищ і подій за допомогою авторської фантазії з точки зору так званої перспективної науки. У повісті “Катастрофа” у процесі подорожі Космосом головний герой знаходить невідомий літальний апарат, під час вивчення якого на землі за допомогою новітніх методів науковцям вдається оживити його команду. Письменник моделює перспективний “офантастичнений” науковий мікропростір (в системі взаємодії фантастичного і нефантастичного) з метою зменшити “опір середовища” у повісті. Нібито у “майже” реальну дійсність уводиться фантастичне як імовірне. Так, у повісті у результаті оживлення науковими засобами представників інших планет у Інституті Астробіології репрезентується новий пласт – фантастичний часопростір. Він уводиться у загальний часопростір повісті за допомогою прийому схожого на “розповідь у розповіді”, але дещо відмінного від нього, оскільки відбувається зміна просторових форм відбувається не через розповідь, а репрезентується наочно, на основі уведення вчених в певний наочно змодельований історичний простір іншої планети. Отже, відбувається щось схоже на форму “зображення у зображенні”. Прокинувшись від сну представники інших планет не розповідають, а моделюють перед ученими фантастичний простір їхньої планети. Це кардинально новий ретроспективний часопросторовий пласт, заповнений відповідними фантастичними образами. У цілому ця розповідь ідентифікується як історія-застереження, оскільки, по-перше, тут демонструється вищий від людського рівень інтелектуального розвитку, який призводить до нищівного розподілу суспільства на богів і рабів; по-друге, розкривається образ підступної, зрадницької та жорстокої системи влади богів Та-їни; по-третє, у цей фантастичний простір уводиться образ-лідера, героя, який прагне донести зміст буття населення, сутність якого зводиться до планети нищівного рабства, наголошує на безперспективності подальшого розвитку в умовах створення ідолів. Відбувається певна романтизація простору, в основі якого герой, який прагне перетворити світ.

Фантастичний часопростір повісті характеризується лінійністю у часі, але є ретроспективним по відношенню до загальної часопросторової системи повісті. Лінійність обумовлена точкою певного періоду існування Та-їни, з якої починається оповідь, революційним процесом, який завершується повним знищенням планети. Отже, спостерігаємо певний фрагмент існування планети, що вписується у фантастичний часопростір повісті, але повністю його не охоплює. Отже, його можна визначати як певний простір фантастичного часопростору або простір історії Та-їни.

Після такого зображення дія повертається у науковий мікропростір повісті. Отже, можна говорити про часткову замкненість фантастичного. Часткову тому, що імовірність перспективного наукового мікропростору обумовлює наявність фантастичних чужоземних істот.

Отже, спостерігаємо домінування двох просторових форм наукової та вигаданої, причому перспективність першої у деякій мірі обумовлює наявність другої, уводить її у певне “закономірне” середовище. Окрім того, відбувається ретроспекція в історію фантастичного простору, що зумовлює темпоральне взаємозаміщення просторових форм у сюжеті художнього твору. Фантастичний простір розкриває зміст історії-застереження, спрямованої на планування подальшого розвитку людства.

Таким чином, у результаті дослідження встановлено, що специфіка конструювання часопросторової системи у повісті Олеся Бердника полягає у співіснуванні наукового та чарівного часопросторів. Причому вони є взаємообумовлюючими категоріями. Науковий простір створює певне “суміжне” середовище між реальною для письменника дійсністю та вигадкою, визначає імовірність вигаданого. Чарівний, створений на основі фантастичного часопростору представлений як ретроспекція у реальну дійсність письменника, і є застереженням від імовірних результатів “інволюції” людства, прикладом до якої стає простір іншої планети. Відбувається ідейне взаємопроникнення двох суміжних просторових форм, метафоричне переосмислення двох форм дійсності – реальної і вигаданої. Тут можна говорити про субститутивний процес (взаємозаміщення) організації смислових полів наукового і вигаданого просторів у повісті “Катастрофа” Олеся Бердника.

Література

- 1. Бердник О.** Діти Безмежжя / О. Бердник. – К. : Тріада-А : “Афон” ВД, 2004. – 680 с.
- 2. Бердник О.** Лабіринт Мінотавра / О. Бердник. – К. : Веселка, 1990. – 408 с.
- 3. Бердник О.** Чаша Амріти / О. Бердник. – К. : Тріада-А, 2004. – 624 с.
- 4. Брандис Е.** Фантастика и новое видение мира / Е. Брандис // Звезда. – 1981. – № 8. – С. 41 – 49.
- 5. Зарицький О. М.** Чарівний світ художньої фантастики : чеська соціальна, політична і романтична фантастика у другій половині ХХ ст. / О. М. Зарицький. – К. : Центр вільної преси, 2000. – 146 с.
- 6. Козеллек Р.** Минуле майбутнє (Про семантику історичного часу) / Р. Козеллек ; [пер. з нім.] – К. : Дух і літера, 2005. – 380 с.
- 7. Копистянська Н. Х.** Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві (Нотатки) / Н. Х. Копистянська // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 11 – 19.

Гречаник І. П. Науково-фантастичний простір у повісті Олеся Бердника “Катастрофа”

У статті представляється спроба аналізу часопростору у повісті Олеся Бердника “Катастрофа”. У результаті дослідження автор статті приходить до висновку, що загальний часопростір твору складається з двох мікропросторових систем: наукової та вигаданої, особливістю якої є взаємозаміна семантичних змістів.

Ключові слова: часопростір, мікропростір, науковий простір, вигаданий простір.

Гречаник И. П. Научно-фантастическое пространство в фантастической повести Олеся Бердника “Катастрофа”

В статье представляется попытка анализа пространственно-временной организации в повести Олеся Бердника “Катастрофа”. В результате исследования автор статьи приходит к выводу, что общее времяпространство произведения состоит из двух микропространственных систем: научной и вымышленной, особенностью которых является взаимозамена семантических содержаний.

Ключевые слова: времяпространство, микропространство, научное пространство, вымышленное пространство.

Grechanyk I. P. Science-fiction space in the Oles’ Berdnyk’s novel “Katastrofa”

In the article the attempt of time-and-space analysis of Oles’ Berdnyk’s story “Katastrofa” is represented. The author makes a conclusion that the time-and-space of this story consists of two microspace systems: scientific and fictional. The main peculiarity of this structure is the interchange of semantic contents.

Key words: time-and-space, microspace, scientific and fictional space.

82.091:821:111(73)+821.161.2:14

О. В. Дуброва

**ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНІ ІНТЕНЦІЇ ПОЕЗІЇ
ВОЛТА ВІТМЕНА ТА БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНІЧА**

Повсякчас на порубіжжі століть, а у даному випадку навіть тисячоліть, людство переживає великі життєві потрясіння, пов’язані з цивілізаційними, культурними та духовними зрушеннями, внаслідок чого й окрема людина і людство у цілому, за словами Н. Радіонової, “опиняються віч-на-віч з питаннями про способи та можливості свого

подальшого існування” [20]. Сучасні пошуки відповідей на хвилюючі людей питання відбуваються на терені філософського, екологічного, політичного та культурного, зокрема, літературознавчого, мислення. У період життя та творчості В. Вітмена й Б.-І. Антонича подібні питання посідали гідне місце у національній культурній традиції, що знаходило прояв у з’ясуванні історичних та культурних можливостей подальшого розвитку Америки та України у світлі людських цінностей.

У сучасній літературі є багато публікацій, присвячених аналізу творчої спадщини поетів. Відтак текстологічною основою статті виступають численні літературознавчі роботи вітчизняних та зарубіжних дослідників, таких як: Н. Абїєва [1], М. Анастасьєв [2], Ю. Андрухович [4], Т. Венедиктова [7], В. Демецька [8], Ю. Ковалів [9], В. Махно [10], М. Мендельсон [11], Т. Михед [12], О. Пономаренко [13], Е. Соловей [16], О. Старцев [17], М. Стріха [18] та ін. Проте реалізація обраної теми статті поставила авторку перед необхідністю вести дослідження не лише на літературознавчому ґрунті, а й на межі з іншими дисциплінами, зокрема філософськими, тому в центрі уваги є наукові розвідки І. Андреева [3], І. Бичка [6], Н. Радіонової [14], Д. Скальської [15] та праці Л. Фейербаха [20].

Запропонована тема статті ще не знайшла вичерпного висвітлення у царині вітчизняного компаративного літературознавства, у зв’язку з чим актуальною літературною проблемою є осмислення поетичної спадщини В. Вітмена та Б.-І. Антонича крізь філософсько-антропологічну призму.

Мета статті полягає у дослідженні сутності філософсько-антропологічного світосприйняття В. Вітмена та Б.-І. Антонича, у якому інтелектуальний та духовний досвід митців спрямований не стільки на категорії істини, гармонії, довершеності у контексті феноменів буття, скільки на проблему їх розуміння, прояснення різноманітних виявів за допомогою язичницьких й християнських образів та архетипів, які вони уважали важливою основою існування людства.

І. Бичко констатує, що еволюція поглядів на людину протягом розвитку як гуманітарних, так і філософських наук, утворює своєрідну криву: “Спочатку людину розуміли як частину Всесвіту. Поступово зростає увага до внутрішнього світу людини, формується образ людини моральної, підкреслюється особливість людської істоти, її відмінність від тварин, виникає протиставлення тілесного духовному” [6]. Творчість В. Вітмена та Б.-І. Антонича суголосить цій еволюції. Засобом своєї унікальної поетики вони зробили комплексний міфологічно-поетичний аналіз людини як соціоприродної та космопланетарної істоти, у якій в єдиному цілому об’єдналися загальні біологічні, психічні, соціальні, релігійні та культурні характеристики індивіда.

Головним завданням творчості для В. Вітмена та Б.-І. Антонича стало відкриття принципово нових аспектів у розумінні природи людини, її існування, взаємин із Всесвітом, духовних вимірів та

творчості. Аналізуючи сучасне їм суспільство, митці порушили наступну проблему – В. Вітмену та Б.-І. Антоничу була неприйнятна думка про те, що людина має право панувати над усіма іншими формами життя, що було загальноприйнятим і зберігається до цього часу (у В. Вітмена знаходимо: “У Природи ти не навчився – у Природи ти не навчився / великодушності, чесності, неупередженості” [19, с. 116]; у Б.-І. Антонича є рядки: “Закони “біосу” однакові для всіх: / народження, страждання, смерть. / Що лишиться по мені: попіл слів моїх, / що лишиться по нас: з кісток трава зросте” [5, с. 162]).

Свідомість людини, на думку В. Вітмена та Б.-І. Антонича, втратила інтуїтивне відчуття віддалених наслідків своїх дій, зник філософський підхід до свого існування, тому філософсько-антропологічна концепція поетів полягала у розумінні ними буття людини як цілісного життєвого світу, що передувала, як уважає Н. Радіонова, “індивідуальному існуванню людини і визначала міру всіх феноменів її буття, включаючи його в загальний контекст онтологічної цілісності” [14].

Саме тому поезія митців сповнена глибокого філософського змісту, який, на їх думку, становив один з головних першоелементів космічного буття, був справжнім ядром суспільства, без віднаходження якого людська цивілізація може зникнути не лише морально, а й фізично. Хоча у центрі уваги В. Вітмена та Б.-І. Антонича й стояла сучасна їм людина (у В. Вітмена: “Себе я оспівую – просту, окрему Особу... / Сучасну Людину я оспівую” [19, с. 15]; у Б.-І. Антонича: “Як не співати твоє геройство, людино! / Як не складать тобі пісень лаврових, мармурових” [5, с. 259], “...шалом наших душ / ми молимося за нову людину” [5, с. 75]), володар усього на землі та у космосі (у В. Вітмена читаємо: “Стою незворушний, почувачи себе вільно серед Природи, / Господар усього, впевнений серед нерозумних створінь” [19, с. 22]), проте самостверджуватися та набувати “справжності” могла вона лише за умови правильного розуміння суті будь-якого явища навколишнього світу та віднаходження його філософського змісту; правильного розкодування, пов’язаного з самовдосконаленням та гармонізацією із Всесвітом. У В. Вітмена знаходимо наступні рядки: “Приносить поживу лише зерня кожної речі. / Хто ж очистить його для тебе й для мене? / Хто ж розплутає все павутиння й вузли для тебе й для мене?” [19, с. 70]. Український митець стверджував: “А серце, що незаспокійне, / збагнути хоче все до дна...” [5, с. 147], “Не птах, не квіт, що грає зміст, це грають первні / речей і дій, музика суті, дно незглибне” [5, с. 167], “У дно, у суть, у корінь речі, в лоно, / у надро слова і у надро сонця!.. / До дна землі й до дна цупкого слова / вдираюся завзято і уперто...” [5, с. 174].

Еволюція філософських поглядів на людину в поетів відбувалася двома шляхами – під впливом язичницької та християнської антропології, синкретизм яких став головним феноменом їх творчості. Християнське антропологічне світосприйняття В. Вітмена та

Б.-І. Антонича ґрунтувалося на моральній сфері, на внутрішньому житті людини, на її ставленні до Бога, до Христа. У даному випадку митці усвідомлювали, що до Бога неможливо прийти через дії інших людей, необхідно завжди починати із самого себе. Проте, водночас, це означало, що все, що людина робить у своєму житті, вона повинна робити не лише для себе самої та для Бога, а й для усього навколишнього світу, для природи, для Всесвіту.

Саме тому образи поетів сягали глибинної міфології їх предків, яка, на заувагу Н. Радіонової, становить “своєрідний повітряний стрижень, що єднає сучасне з минулим” [14] і завдяки чому їх творчість набула цілісності й самобутності. Кристалізуючись крізь народно-міфологічну призму, образи-символи океану, сонця, зірок, місяця, шляху, трави у творчості поетів піднімали з глибин національної свідомості шляхи виходу з духовної кризи, що склалася на той час у суспільстві. Таке поєднання язичницької (міфологічної) та християнської антропології лягло в основу нової творчої психології В. Вітмена (“Пісня про широкий шлях”, “Пісня про самого себе”) та Б.-І. Антонича (“Смерть Гете”, “З зелених думок одного лиса”), нового розуміння людського життя та призначення людини на Землі.

Оригінальність вітменівської та антоничевської лірики полягає в ідеї антропокосмічності Всесвіту, де спостерігається концептуальний підхід до проблеми людини як мікрокосму та її стосунків із Всесвітом як макрокосмом. Вірші поетів стають для них “посланцями” космосу, його самосвідомістю, ідеалізацією Всесвіту, де головна роль відведена саме людині, від якої залежить існування не лише її самої, а й усього навколишнього світу. Останній митці сприймали не як абстрактне, всепоглинаюче поняття, але як конкретне різноманіття, у якому гармонійно співіснує усе індивідуально-особисте та людське.

Відтак вирішення проблеми про походження, еволюцію людини, її існування й співіснування з навколишнім світом у світоглядній теорії митців близьке до міфологічної та релігійної свідомості. У віруваннях предків людина, як специфічний об’єкт розгляду, ще не виокремлюється з оточуючого її природного світу, а є лише “молодшим родичем” природних об’єктів. Яскраво простежується це у творчості як В. Вітмена, так і Б.-І. Антонича. У американського поета можемо знайти такі рядки: “Я знаю: в мені самому є і граніт, і вугілля, мох довгокосий, зерно, / буряки, / кожним органом я нагадую птаха або тварину” [19, с. 33]. У Б.-І. Антонича є тожодні думки: “Мов папороть, перед очами / стає прапервісність твоя. / Ти ще рослина, ти ще камінь, / тебе обкручує змія” [5, с. 107].

В. Вітмен та Б.-І. Антонич намагалися перетворити людину, включаючи і природу як базис людини, в єдиний, універсальний та головний концепт своєї творчості. Визначаючи людину як біосоціальну істоту, у поетів склалося своєрідне уявлення про неї як єдність природного, соціального і духовного – своєрідна “тріада” співіснування

Всесвіту, людини і природи: “Знаю тепер вже, що кожного серце окремих є всесвіт, / кожного правда одна, правда зелених хвилин” [5, с. 78].

Саме у такий спосіб і виникали основні ціннісні орієнтири та характеристики світу й сучасного їм суспільства у поетичній свідомості В. Вітмена та Б.-І. Антонича. Найперша серед них – відчуття єдності, цілісності світу, втілене у порядкуві, у відповідності з яким речі розташовані залежно від їх наявності (“Все гаразд, все як треба у всесвіті, кожна річ на своєму / місці, / Те, що настало, на своєму місці й те, що дожидає черги, / неодмінно займе своє місце” [19, с. 173]). Якщо ж людина не в змозі конституювати себе як єдність, вільну для здійснення завдань, то й світ не конститується як єдність об’єктивних детермінант – світ, позбавлений єдності, перестає бути світом, Космосом. Отже, те, що сучасне їм суспільство сприймало як світопорядок, на їхню думку, було “явищем доволі антропоморфним та людиномірним” [6] й цілком залежало від самої людини. В. Вітмен з Б.-І. Антоничем наполягали на розумінні буття як постійного перебігу величезної кількості можливостей. Людина, її життєдіяльність – одна з таких можливостей. Наділивши людину, за словами І. Бичка, “здатністю до самоусвідомлення та до усвідомлення навколишнього світу, буття, так би мовити, дало їй шанс на існування. Наскільки здатна людина (людство) скористатися таким шансом – інша річ” [6].

Відтак учення про людину формувалося у митців у контексті їх космології зі збереженням усіх атрибутів реального життєвого світу людини, її буття. В. Вітмен та Б.-І. Антонич зробили вдалу, на думку авторки, спробу створення особистісного універсуму та філософської концепції людини. Вони довели, що духовно багата цілісна людина, яка перебуває у повній гармонії з природою, із Всесвітом, з Богом, нарешті, є основною ціннісною орієнтацією людства, що має системноформуєчу значущість для його подальшого існування. А поєднання язичницького та християнського світогляду було тим принципом, на якому базувалися їх філософсько-антропологічні образи-концепти.

Література

- 1. Абиева Н. А.** К вопросу о формировании поэтики “Листьев травы” Уолта Уитмена : Автореф. дис. на получение научн. степени канд. филол. наук / Н. А. Абиева. – Львов, 1986. – 17 с.
- 2. Анастасьєв М.** Титан / М. Анастасьєв // Вікно в світ. – 1999. – № 4. – С. 82 – 88.
- 3. Андреев И. Л.** Происхождение человека и общества / И. Л. Андреев. – М., 1988. – С. 12.
- 4. Андрухович Ю. І.** Б.-І. Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Ю. І. Андрухович. – І.-Ф., 1996. – 23 с.
- 5. Антонич Б.-І.** Велика гармонія : (Модерністична поезія ХХ ст.) / Б.-І. Антонич. – К., 2003. – 305 с.
- 6. Бичко І. В.,** Бичко А. К.

Філософія. Курс лекцій / І. В. Бичко, А. К. Бичко – К. : Либідь, 2001. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://bezreferata.com/ukr/r8319_16/Rozmyttja_form_buttja/html. 7. **Венедиктова Т. Д.** Уолт Уйтмен / Т. Д. Венедиктова // История литературы США. – М., 2003. – Т. 4. – С. 74 – 149. 8. **Демецька В. В.** Верлібр і жанр : функціонально-стилістичний та перекладацький аспект (на матеріалі поезії У. Уйтмена та Т. Еліота) : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / В. В. Демецька. – Одеса, 1994. – 16 с. 9. **Ковалів Ю.** Богдан-Ігор Антонич / Ю. Ковалів // Бібліотека “Дивослова”. – 2006. – № 7. – С. 52 – 64. 10. **Махно В. І.** Художній світ Б.-І. Антонича : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / В. І. Махно. – К., 1995. – 25 с. – укр. 11. **Мендельсон М.** Жизнь и творчество Уитмена / М. Мендельсон. – М., 1969. – 352 с. 12. **Михед Т.** Поетологічні етюди з історії літератури Англії та США : збірник статей / Т. Михед. – Ніжин, 2005. – 172 с. 13. **Пономаренко О.** Міфосвіт поезії Б.-І. Антонича й естетичні традиції Т. Шевченка (аспект художнього образу-символу) / О. Пономаренко. – Вінниця, 2006. – 176 с. 14. **Радіонова Н. В.** Філософсько-антропологічні інтенції творчості М. В. Гоголя : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / Н. В. Радіонова. – К., 2000. – 19 с. – укр. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net/inode/6502.html>. 15. **Скальська Д. М.** Естетичні виміри філософсько-антропологічних вчень ХХ століття : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук : спец. 09.00.08 “Естетика” / Д. М. Скальська. – К., 2005. – 30 с. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net/inode/7238.html>. 16. **Соловей Е.** Українська філософська лірика : Навчальний посібник із спецкурсу / Е. Соловей. – К. : Юніверс, 1998. – 368 с. 17. **Соціальна філософія.** Лекційний курс. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.tspu.edu.ua/subjects/87/Filosofia/lekcii.htm#_Goc43297759/. 18. **Старцев А.** От Уитмена до Хемингуэя / А. Старцев. – М., 1981. – 376 с. 19. **Стріха М.** “Добрий сивий поет” з берегів Поменока / М. Стріха // Література плюс. – 2002. – грудень. – С. 14 – 21. 20. **Уйтмен У.** Листя трави / Уолт Уйтмен. – К. : Дніпро, 1969. – 150 с. 21. **Фейербах Л.** Основные положения философии будущего / Л. Фейербах. – М. : Пол. л-ра. – 1955. – Т. 1. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.tspu.edu.ua/subjects/87/Filosofiya/lekcii.htm>.

**Дуброва О. В. Філософсько-антропологічні інтенції поезії
Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича**

У статті розглянута філософсько-антропологічна концепція сприйняття світу у творчості В. Вітмена та Б. І. Антонича. Проаналізовано основні язичницькі та християнські образи-символи, якими насичена поезія досліджуваних авторів та які є фундаментальними у розкритті стосунків людства з природою, Всесвітом, Богом. Духовний пошук гармонії, справедливості та порядності стають ключовими для митців у відображенні людського життя.

Ключові слова: філософсько-антропологічна концепція, язичницькі та християнські образи-символи, природа, Всесвіт, гармонія, стосунки.

**Дуброва О. В. Философско-антропологические интенции
поэзии Уолта Уитмена и Богдана-Игоря Антонича**

В статье рассматривается философско-антропологическая концепция восприятия мира в творчестве У. Уитмена и Б.-И. Антонича. Анализируются языческие и христианские образы-символы, которыми насыщена поэзия исследуемых авторов и которые являются фундаментальными в раскрытии отношений человечества с природой, Вселенной, Богом. Духовный поиск гармонии, справедливости и добропорядочности является ключевым для поэтов в отображении человеческой жизни.

Ключевые слова: философско-антропологическая концепция, языческие и христианские образы-символы, природа, Вселенная, гармония, отношения.

**Dubrova O. V. Philosophical and anthropological intentions in
W. Whitman's and B.-I. Antonych's poetry**

Philosophical and anthropological conception of W. Whitman's and B.-I. Antonych's perception of the world is considered in the article. Heathen and christian images-symbols are analysed in the poets' creation, which are the basis of W. Whitman's and B.-I. Antonych's artistic consciousness and help to open up the relationships of humanity with nature, Universe, God, marking the spiritual searches of harmony, truth, justice, that characterized the stylish variety of human life displays.

Key words: philosophical and anthropological conception, heathen and christian images-symbols, nature, Universe, harmony, relationships.

УДК 821.161.2-311.1 – Винниченко

А. С. Дубровська

**ОПОЗИЦІЯ “ДІМ” / “АНТИДІМ”
У РОМАНІ В. ВИННИЧЕНКА “ХОЧУ!”**

Просторова семіотика як засіб художнього моделювання світу ґрунтовно досліджувалася в роботах М. Бахтіна, Ю. Лотмана, В. Топорова та ін. Саме “простір у художніх текстах і контекстах модулює час, етико-релігійні, психологічні, етнографічні смисли, які конденсуються в символах” [2, с. 170]. Серед універсальних тем світового фольклору, на думку Ю. Лотмана, однією з чільних є тема “протиставлення символу “Дому” (свого, безпечного, культурного простору, який охороняють боги) й “Антидому”, “лісового дому” (чужого, диявольського простору, місця тимчасової смерті, потрапляння до якого рівнозначне подорожі до потойбічного світу)” [7, с. 314].

Мотив “Дому” / “Антидому” не був предметом дослідження винниченкознавців, що й визначило актуальність пропонованої статті. Відтак ітиметься про особливості втілення опозиції “Дому” / “Антидому”, мотиву “бездомності” в романі “Хочу!” (зважаючи на обмежений обсяг статті тільки на прикладі одного твору).

“Дім” у традиційному розумінні – захищене місце, центр родового всесвіту, приручений Космос; місце, де сконцентрована життєва енергія [9, с. 72; 10, с. 61]; макрокосм, який стягує до цього місця все “благє”, “гарне”, “сонячне” [10, с. 65]; оберіг у системі оберегів [10, с. 65]. “Створення справжнього “Дому” можливе тільки в культурі стабільній, патріархально організованій, пов’язаній наявністю наскрізних сюжетів, глобальних метафізичних наративів, які можливо вкласти в уста Владі, Духу, Богів” [4, с. 16].

“Дім” – поняття антропоцентричне. З одного боку, він будується як зменшена модель усесвіту, з іншого боку, порівнюється з тілом людини [11, с. 73]. Для людини “Дім” може бути тільки рідним, інакше він перестає бути “рідним простором” й втрачає свою сакральність [4, с. 26; 9, с. 72]. Саме в основі ідеї “Дому” “лежить архетип крові – зв’язаності членів родини кривими узами” [9, с. 73]. Диференціація роду надалі сприяє тому, що основою дому стає родина, тому під “домом” прийнято розуміти життя родини, хоча сама по собі ідея дому має більше фундаментальне значення. Раніше дім тримався на роді, рід скріплювався землею. Згодом ідея дому розширюється до ідеї батьківщини [10, с. 63]. “Всесвітній, загальнолюдський “Дім” (батьківщина) й “чужина-бездомність” протистоять один одному як космос хаосу: якщо дім – гармонія й упорядкованість, то їхня відсутність – бездомність чужинного існування” [5, с. 45].

Для людини “Дім” – це її буття, доля. “Зажив своїм будинком” – знайшов статус повноцінного учасника життєвого процесу [10, с. 61]. Саме в цьому сакральному просторі зустрічаються й зближуються народження й смерть, а символічним місцем їхньої зустрічі стають у домі вогнище й піч [10, с. 62]. До “Дому” як до місця зустрічі спрямовані принаймні три сили: “сила Роду в особі Хазяїна; сила світу – благо, добро; нечиста сила – сила невидимого, потойбічного світу – зло” [10, с. 65].

“Домашній дім” чи “Дім-вогнище” – простір тепла й любові [3, с. 171; 10, с. 62], оскільки може бути збудований тільки любов’ю [5, с. 40]. Тепло, “реально й символічно наповнюючи житло енергією єднання, перетворює дім на онтологічний початок, що зближає й перетворює різних, не пов’язаних навіть кровними узами людей у домогосподарств”. На чолі ж стоїть володар дому, точніше, володар вогнища – глава Роду [10, с. 62]. Вогнище – маленьке сонце, його вогонь займається у відносинах “між”, коли “інший” значиміший, ніж власне “я” [10, с. 62]. Але сонце може й згаснути, вогнище – зазнати метаморфоз і постати у нових спотворених формах [10, с. 62]. Тоді замість традиційного “рідного Дому” з’являться ворожі сутності людини “псевдодім” або “Антидім”. Відбудеться підміна цінностей, втратиться зв’язок із Родом. “Дім-вогнище” перетвориться на “псевдодім”: “дім-фортецю”, “дім-в’язницю”, “дім-чашу”, “жовтий дім” або “дім скорботи” (божевільню), “казенний дім”, “дім-вокзал”, “дім-лаву”, “дім-цвинтар”, “дім-келію” й, нарешті, “вічний дім” (труну) [3, с. 161; 9, с. 73]. Відтак поняття дому є амбівалентним, оскільки “не виключає особливе становище людини в світі – її споконвічної бездомності, відсутності природного вкорінення” [9, с. 70]. Отже, в естві “Дому” закорінена споконвічна подвійність і проблемність: “відсутність опори й прагнення до вкорінення, розкиданість і зосередженість, початок єднання й відокремлення” [9, с. 71]; або загроза живому або джерело творчості й волі [6, с. 36].

Саме в романі В. Винниченка “Хочу!” “Дім” у значенні безпечного сакрального простору, де людина могла залишатися собою, перетворюється на “псевдодім”, що дає лише тимчасовий притулок, не захищає від руйнівного впливу “чужого”, навіть ворожого простору. Персонажі опиняються на самоті, втрачають зв’язок зі своїм родом, батьківщиною: головний персонаж поет Андрій Халепа так і не зміг прижитися в “богемному” середовищі Петербурга, в якому панує культ тіла, розпуста, плітки. Безглуздість життя й внутрішня порожнеча, спричинена переоцінкою вартостей, неможливість любити ближнього, по-справжньому кохати, обивательське життя “нероб”, “шарлатанів”, “паяців” – “богів”, “вищих істот” [1, с. 102], які не думають про “хліб насущний”, перетворила Халепу на бездуховну, аморальну істоту, сновиду, схожу на “живого мерця”: “лице без жодного виразу, запалі очі, бліде довге з синюватим відтінком обличчя” [1, с. 98].

Ворожий простір Петербурга, “інобуття” негативно впливає і на свідомість поета, намагається проникнути в його житло. Андрій живе у “чужій” найманій кімнаті, в якій панує “шарудлива, сіра тьма” й сутінки [1, с. 103]. Персонажа гнітить порожнеча не тільки духовна, а й фізична, немає ні справжніх друзів, ні сім’ї, ні коханої жінки, тому у нього виникають думки про суїцид [1, с. 103]. Відмінність дому від житла (“недому”) така, що дім – для кожного “свій”, а житло – для багатьох, анонімне й може бути названо “гуртожитком, бараком, комуналкою” [4, с. 19; 10, с. 56] чи “департаментом, канцелярією, публічним домом” [3, с. 171].

Бездуховне існування в чужому місті протиставляється теплим спогадам персонажа про батьківську домівку в Україні, які несподівано виринули з підсвідомості після невдалої спроби самогубства: “... він лежав у садку батьківського хутора й... слухав Оксану... Її хохлатське, шелестяче шепотіння, змішуючись з ніжним дзвоном, що несвідомо звідки брався, викликало дивно-гужливе солодке відчуття” [1, с. 115]. Людина завжди несе в собі “свій” дім. Однак важливо, щоб “свій” дім залишався “домом Роду”, бо втрата зв’язку людини з Родом, безрідність виключає можливість повернення. “Безрідність – це свідомий розрив зв’язків з Родом” [4, с. 19]. Свого часу Халепа легко відмовився від “рідного” дому, батьківщини, перетворившись на “бездомного” “руського поета”. Проте ця “добровільна бездомність” його не засмучувала, адже не будь-яка людина здатна створити дім і не кожному він потрібен. “Така людина живе в “псевдодомі”, її житло – це не дім, а філія музею, келія ченця або революціонера, приймальня чиновника тощо” [4, с. 22]. І тільки після невдалого самогубства, на порозі смерті в світогляді персонажа відбулися кардинальні зміни. Прагнення повернути душевну рівновагу, несвідомо відновити зв’язок зі своїм родом і батьківщиною зблизило Халепу й “дивних”, на його погляд, “малоросів” (Андрія Степановича Сосненка та його доньки Олени Андріївни Чупрун), які приїхали до столиці у справах й оселилися в сусідній з ним кімнаті. Їхнє товариство відроджувало в Халепі втрачене колись душевне тепло, сповнювало життя новим смислом. І тоді “в кімнаті починало пахнути нагрітими сонцем коноплями..., згадувався мовчазний батько...” [1, с. 121], “...мати, хвора, добра...” [1, с. 143], й від цього слабкість ставала ще солодшою й теплішою” [1, с. 121].

Виникає опозиція “Дому” (рідної домівки в Україні) й “Антидому” (найманої квартири в Петербурзі). Чуже місто манить химерними вогнями, заворожує, заводить у глухі кути, з яких, здається, немає виходу. Усе ілюзорне, примарне, фантазмагоричне. Кохана жінка Лі насправді – розбещена й холодна “світська дама”, “богиня розпусти”, яка спокушає, намагаючись заволодіти чоловіками й зробити їх “льокайми” [1, с. 121], “друзі” (Костяшкін, Оглоблін, Пеліканов та інші) – “галаслива, розчервоніла, розстібнута кумпанія”, “богемне” життя в Петербурзі – світ “ресторанів, пльоток, фліртів,

літературно-артистичних гуртків з їхньою взаємною ворожнечею, заздрістю, дріб'язковістю, самовихваленням, порожнечею, нудьгою” [1, с. 200].

Рятуючись від руйнівного впливу Петербурга, головний персонаж переїздить до “своєї” землі – України, щоб почати нове життя. Зазначимо, що простір міста на Дніпрі ніби поділяється на дві частини: верхню, де живуть заможні люди, та нижню – місце скупчення заводів, бідноти, робітників, “повне грюкоту, дзвінків, блискання скла, запахів, криків” [1, с. 179]. Натомість у верхній частині міста панує спокій, гармонія, тиша. “Улиці – як зелені коридори, будинки одноповерхові, біленькі, затишно, миролюбно відгороджені один від одного довгими парканами, на які звисають гілля акацій, бузку, вишень...” [1, с. 179]. Саме тут знаходиться будиночок учителя гімназії Тимофія Миколайовича Чупруна, “невеличкий..., з ганком, присадком перед вікнами, лавочкою біля воріт, словом, такий самий, як сотні інших у цьому кварталі” [1, с. 186]. На перший погляд, це справжній український патріархальний дім, осередок Роду, домашнього вогнища. Тут панує гармонія й взаємопорозуміння у родині. Усі члени сім'ї (Олена, Ніна, Тимофій, Андрій Степанович) з Халепою привітні, веселі, гостинні. Кімната, яку він винайняв у господарів, “була велика, з трьома вікнами, що дивилися в сад..., письмений довжелезний стіл, широченна канапа..., електричні лампи в стелі..., на всю хату килим..., на стінах гравюри українського змісту...” [1, с. 191]. Щось рідне, знайоме, “своє” було у цій кімнаті. Людина завжди шукає в домі те, чого не знаходить у світі, а дім і світ завжди співвідносні й незамінні в повноцінному людському існуванні [8, с. 18]. Тому саме родина Андрія Степановича пробудила в Андрія сум і біль, тугу за своїм народом: “... Воістину, як блудний син, приходжу я в батьківський дім...” [1, с. 191]. Згадуючи про своє гультяйське життя в столиці, він раптом зрозумів, що йому увесь цей час не вистачало родини, сімейного затишку, справжнього кохання, тому сім'я Андрія Степановича, його дім і ця кімната “зробилася йому близькою та рідною” [1, с. 200]. Саме в своєму домі можна не грати роль, а бути собою, бо це безпечний сакральний простір, який охороняє Хазяїн. Андрію не треба в ньому вдавати “вищу людину”, “бога”, для якого немає нічого ні святого, ні гріховного.

Але насправді в романі немає жодного дому в традиційному розумінні. Хранителькою домашнього вогнища Сосненків-Чупрунів, утіленням жіночності й материнства залишається тільки Олена Андріївна – із категорії ідеальних, “білих” жінок, які у В. Винниченка мають право бути матерями й коханими дружинами, але й вона не може вберегти “Дім” від руйнування, бо навіть рідні не є уже такими, тому що розійшлися в поглядах на пріоритети вічного й минушого.

Родинне вогнище Чупрунів згасає: Андрій Степанович і його зять Тимофій не можуть знайти спільної мови через погляди на національне питання, тому старий Сосненко живе окремо від сім'ї. До того ж

Тимофій, “дуже чепурний добродій з тонкими, шляхетними рисами обличчя, з гарною темною борідкою й великими темними очима...”, а у душі “масний, паскудний, розпутний, підлий, брехливий” [1, с. 188], потай зраджує свою дружину Олену з її сестрою-антиподом Ніною, яка навіть у зовнішності має щось демонічне й гріховне: “волосся в неї було... з червонявим відтінком, як темне залізо з іржею. Очі..., блідо-зелені чи сірі..., робили враження глибоких і вабливих... Вся якась... жорстка, ніякова, рвучка; можна було скласти про неї думку, як про людину замкнутої, упертої вдачі, швидше недоброї, ніж доброї...” [1, с. 202], “губи її весь час здавалися спухлими: темно-червоні й вогкі, вони ніби були просякнені чимось гріховним, одчаяним, нахабним” [1, с. 294]. Олена вдає, що нічого не помічає, а Ніна марить помстою, хоче вбити Чупруна й себе, від сорому й огиди мало не закінчує життя самогубством [1, с. 278]. Таким чином, сім’я руйнується, панує брехня й ненависть, тому “Дім” перестає бути осередком тепла й любові й перетворюється на “псевдодім”, де під одним дахом живуть “чужі” один одному люди.

І самого Андрія не відпускає “інобуття”: разом із ним до міста на Дніпрі переїздить уся його “дика кумпанія” (Ліда, Костяшкін, Чалаков, Оглоблін, Пеліканов, Андрусевич, Катя) й оселяється в Чалаківському домі – “страшному будинку з привидами” на околиці міста. Цей дім знаходиться на периферії, кордоні між “своїм” (людським) та “чужим” (ірраціональним простором, “інобуттям”). Відомо, що чим ближче до кордону поселення, тим ближче до нього “чужий” простір [8, с. 69], тим більша можливість появи аномалій.

Чалаківський дім – інфернальний простір, осередок привидів і нечистої сили. Дім зажив славу “проклятого” ще до того часу, як туди приїхали “дивні” гості з Петербурга (“в ньому... були зарізані... грабіжниками покійний поміщик Чалаков та дочка його”) [1, с. 174]. Занедбаний будинок “років з п’ять стояв так, лякаючи прохожих та сусідів своєю моторошною, таємною порожнечою” [1, с. 175]. Але не тільки занедбаність свідчить про те, що Чалаківський дім – інфернальний, ворожий людині простір. У ньому постійно відбувається щось не пояснюване з точки зору здорового глузду: у спальні дочки та кабінеті батька... “уночі робилося бозна-що: хтось стогнав, плакав, ревів, чувся галас і грюкіт боротьби...” [1, с. 175].

Протиставлення “дому живих” й “антидому псевдоживих”, на думку Ю. Лотмана, здійснюється за допомогою цілого набору стійких ознак, зокрема висвітлення й звукових характеристик [7, с. 318]. У Чалаківському домі, наприклад, жодна людина не могла поселитися, бо примари “учиняли різний гомін, починаючи з хіхікання, що чорт зна звідки бралось, й кінчаючи сухим тріском, подібним до того, як би двоє кістяків терлись один об одного. Коли гомін не помагав, ... починали з’являтися мешканцям дому в ... чомусь білому, ефірному, повіваючи замогильним холодком” [1, с. 174].

Проте гості з Петербурга, “чужинці”, обирають своїм житлом саме “проклятий” дім, оскільки дуже відрізняються від мешканців міста не тільки одягом, поведінкою, способом життя, а певною мірою самі є елементами інфернального простору: “дві дами..., молоді й дуже гарні..., й п’ятеро добродіїв різного віку..., ... гарно, по-модному вдягнених, – “в панамах, білих штанях з підкоченими внизу холошами, в якихось обвислих черевиках і різнокольорових шкарпетках” [1, с. 175]. Жителями інферно їх можна назвати не лише за “дивний” одяг, а надто через те, що вони ведуть нічний спосіб життя: катаються Дніпром, люблять веселощі й “гульню”, не люблять яскравого світла, а вдень мляві й пасивні. Їхня нічна демонічна поведінка навіть налякала привидів: “Минуло два, три дні, минув і тиждень, а примари собі анітелень... Примари, мабуть, були засоромлені такою фамільярністю гостей і вперто не з’являлися” [1, с. 175].

“Гульня в Чалаковському домі, безглузда, буйна, пустотлива...”, нагадує “шабаш відьом” чи “бал у Сатани”, дику оргію. У сутінках усе здавалося химерним і абсурдним. “Сутінки (перехідний стан, межа) – перехідний час доби, який з’єднує день і ніч” [11, с. 665], пороговий символ, що означає невизначеність і подвійність, завершення одного циклу й початок іншого. Таємничий присмерк у віруваннях багатьох народів співвідноситься з “темним кордоном смерті” [11, с. 665]. Символіка ночі також різноманітна, проте її можна звести до двох значень: сон і смерть [11, с. 665].

У романі знаходимо чимало підтверджень неадекватності мешканців, їх одіозності, навіть екзальтованості: “Катя реготалася до нестями, бігала по всьому домі й саді за Чалаковим, який найшов щось із дамського туалету..., Андрусевич гатив по роялю й високим фальцетом співав якусь нісенітницю...” [1, с. 222]. Костяшкін намагався спокусити Катю й позбавити її цноти, Лі всіх спокушала й водночас критикувала й цинічно, вульгарно посміхалася” [1, с. 222]. Персонажі ніби постійно перебувають у стані сп’яніння якоюсь “густою, злотисто-червоною плинністю” під назвою “шкереберть”, ніби контактуючи з “інобуттям”. Цю запаморочливу настойку можна було дістати “тільки з особливої ласки у одного дивака-торговця” [1, с. 223].

Інфернальний дім чи “дім з привидами” з’являється як антипод до традиційного дому, відтак “основна побутова ознака будинку – бути житлом, житловим приміщенням – знімається як незначуща: залишаються лише семіотичні ознаки. Будинок перетворюється на знаковий елемент культурного простору” [7, с. 320]. Житло перестає бути одомашненим простором й трансформується в зону зла, гріха, демонічних сил, перетворюючись на труну чи склеп: “на вікна спустили штори, зачинили двері й зробили “інтимне освітлення”, загорнувши лампу в фіолетово-червоний газовий шарф, від чого обличчя набрало хмарно-дикого виразу й зуби відблискували синюватими іскрами”

[1, с. 223]; “кімната стала низькою, довгою, з темними синіми кутками, неначе склеп” [1, с. 226].

У фіолетових присмерках люди виглядають хворобливими, блідими, навіть синіми, а деякі набувають демонічних рис у зовнішності й поведінці: “... Усі здавалися якимись мертвими, як трупи, що посиніли й почали розкладатися” [1, с. 223]. Важливою деталлю зовнішності є губи Лі, які, як і у Ніни, “здавалися темними й кровожадно-спухшими, немов вона смоктала кров...” [1, с. 224] й символізували розпусту, шаленство й демонічність.

Інфернальний простір дому і всім речам надає загадковості, подвійності й несправжності, а персонажі обертаються різними іпостасями, ніби змінюють маски. Так, Ліда, спокушаючи Халепу, запрошує його до своєї кімнати, сповненої темряви й звабливих парфумів. Тут Лі перетворюється на “богиню”, здається “помолоділою й такою гарною, що Халепа мимоволі весь час одводив очі від її лица з цими синіми величезними очима й ніжно-благородними лініями уст і носа..., видно було розріз грудей, білих і високих” [1, с. 251]. “Богиня розпусти” має необмежену владу над Халепою, намагається вивільнити жагу, звірині інстинкти, з якими бореться Андрій. Однак жага сповнює його ество, розум затуманюється, залишається лише бажання: “в голову шугнуло душним, теплим запахом її тіла й тих пахошів... Він, не пам’ятаючи себе, не пам’ятаючи нічого, з криком оскаженілого тіла кинувся у солодкий туман...” [1, с. 258]. При денному світлі ж її чари зникають, Лі перетворюється на стомлену, “з млявими напівзаплющеними очима й спухлими, криваво-червоними губами” жінку. “В тілі знову ... нудьга й глуха злість невідомо на кого...” [1, с. 258].

Отруйна атмосфера інфернального дому затягує, але персонаж знаходить у собі сили розірвати коло й утекти, хоч і не надовго. Тому саме з мотивом дому пов’язаний мотив дороги: центральним у фіналі роману стає топос вокзалу, який ніби знаходиться на межі між “своїм” і “чужим” простором, є перехідною зоною. Халепа постійно подорожує, шукаючи себе й своє призначення (Петербург, місто на Дніпрі, замок на порогах, Ростов, дорога до військової частини).

Отже, у романі “Хочу” В. Винниченко переосмислює “Дім” як осередок тепла, любові, домашнього затишку, захисний сакральний простір Роду. “Дім” тут перестав бути безпечним і “своїм” та перетворився на “псевдодім”, у якому згасло вогнище й “рідні” стали “чужими”; чи навіть на “Антидім” – осередок полтергейсту й інфернальних сил, небезпечних для людини. Відбувся розрив із родом, батьківщиною, людина стала “бездомною”, підпала під вплив зовнішніх ворожих сил, хаосу й деформувалася, трансформувалась в аморальну істоту: “гості” Чалаківського дому й мешканці Петербурга, для яких неробство й розпуста стали сенсом життя, частково Андрій Халепа, Ніна Сосненко, Тимофій Чупрун. Розірвати це коло

залежності може тільки любов, повага й прагнення створити сім'ю з коханою жінкою. Тоді “Дім” знову стане “своїм” сакральним простором Роду, а не площиною руйнації й смерті – “страшним Чалаківським домом”, у якому життя згасло назавжди.

Такий напрям дослідження вважаємо перспективним, оскільки він відкриває нові грані вивчення смислоутворюючих компонентів романістики В. Винниченка.

Література

1. Винниченко В. К. “Хочу!” / Володимир Винниченко // Дзеркало. Драматична поема Лесі Українки “Оргія” і роман Володимира Винниченка “Хочу!” / [упор. Володимир Панченко]. – К. : Факт, 2002. – С. 91 – 309. **2. Волкова Е. В.** “Дом” и “дорога” как реалии и как символы в работах Ю. М. Лотмана / Е. В. Волкова // Вопросы философии. – 2007. – № 1. – С. 169 – 175. **3. Енциклопедія символів, знаків, емблем** / [авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер; общ. ред., ил., маргиналии : макет А. Егазаров, С. Ключнев]. – 576 с. – (AD MARGINEM). **4. Дом** (Материалы заочного “круглого стола”) // Ступени. – 1997. – № 10. – С. 10 – 30. **5. Краснухина Е. К.** Дом как любовь / Е. К. Краснухина // Ступени. – 1997. – № 10. – С. 40 – 70. **6. Исупов К. Г.** Мифологема “Дома” в русском контексте / К. Г. Исупов // Ступени. – 1997. – № 10. – С. 30 – 40. **7. Лотман Ю. М.** Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман; [сост. М. Ю. Лотман]. – СПб. : Иск-во СПб, 2000. – 704 с. **8. Новикова М. А.** Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Н. В. Гоголя и их английских переводов) : [учебн. пос.] / М. А. Новикова, И. Н. Шама. – Запорожье : СП “Верко”, 1996. – 171, [1] с. **9. Стрих В. Б.** Дом и бездомность / В. Б. Стрих // Ступени. – 1997. – № 10. – С. 70 – 77. **10. Тесля С. Н.** Дом как привычка и символ повседневной жизни / С. Н. Тесля // Ступени. – 1997. – № 10. – С. 54 – 70. **11. Турскова Т.** Новый справочник символов и знаков / Т. Турскова. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – 800 с. – (Необычные справочники).

Дубровська А. С. Опозиція “Дім” / “Антидім” у романі В. Винниченка “Хочу!”

У статті зроблено спробу на матеріалі роману В. Винниченка “Хочу!” проаналізувати специфіку втілення символу “Дому” в традиційному розумінні та його переосмислення, пов’язане з втратою сакральності й перетворенням на “чужий”, ірраціональний, навіть інфернальний простір – “псевдодім” чи “Антидім”, ворожий сутності людини. Відповідно, проаналізовані опозиції “свій” / “чужий”, “центр” / “прикордоння”, “бездомність” як прояви “інобуття”. Розкрито особливості впливу “Дому” (позитивного чи негативного) на формування світогляду й поведінкової моделі людини. Виділені мотиви маски, метаморфоз, подвійності інфернального простору, дороги.

Ключові слова: простір, дім, антидім, псевдодім, ірраціональне.

Дубровская А. С. Опозиция “Дом” / “Антидом” в романе В. Винниченко “Хочу!”

В статье сделана попытка на материале романа В. Винниченко “Хочу!” проанализировать специфику воплощения символа “Дома” в традиционном понимании и его переосмысление, связанное с потерей сакральности и преобразованием в “чужое”, иррациональное, даже инфернальное пространство – “псевдодом” или “Антидом”, чуждый сущности человека. Соответственно, проанализированы оппозиции “свой” / “чужой”, “центр” / “пограничье”, “бездомность” как проявления “иномирия”. Раскрыты особенности влияния “Дома” (положительного или отрицательного) на формирование мировоззрения и модели поведения человека. Выделены мотивы маски, метаморфоз, двойственности инфернального пространства, дороги.

Ключевые слова: пространство, дом, антидом, псевдодом, иррациональное.

Dubrovskaya A. S. Opposition “House” / “Antihouse” in the novel of V. Vinnichenko “Hochu!”

In article attempt on a material of the novel of V. Vinnichenko “Hochu!” to analyse specificity of an embodiment of a symbol of “House” in traditional understanding and its reconsideration, connected with losing of sacredness and transformation in “another’s”, irrational, even infernal space – “pseudo-house” or the “Antihouse” alien to essence of the person. Accordingly, oppositions “self” / “another’s”, “center” / “border zone”, “homelessness” as displays of “unreality” are analysed. Features of influence of “House” (positive or negative) on formation of outlook and model of behaviour of the person are opened. Motives of a mask, metamorphosises, dualities of infernal spaces, roads are allocated.

Keywords: space, the house, the antihouse, the pseudo-house, irrational.

УДК 821.161.2.09+929 Франко

І. М. Зимомря

**ФЕНОМЕН ІВАНА ФРАНКА:
ЗНАКОВІСТЬ ТВОРЧОСТІ У КОНТЕКСТІ НІМЕЦЬКОМОВНОГО
КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ**

Німецькомовний простір із його вагомими культурними здобутками посідав особливе місце в духовних зацікавленнях Івана Франка. І попри значну часову дистанцію їхній ефект і надалі зберігає контекстуальну суголосність запитам суспільно-гуманітарних наук ХХІ століття за умов, коли йдеться про художньо-естетичне осмислення питань наступності досвіду та взаємодії традиції й новаторства. У цьому контексті важливо виокремити звучання німецькомовного простору як домінанти на сучасному етапі існування багатьох парадигм, пов'язаних з поняттям “простір” за сферами його впливу: “геополітичний простір”, “транснаціональний простір”, “європейський простір”, “етногеографічний простір”, “пострадянський простір”, “регіональний простір”, “мовний простір”, “культурний простір”, “гуманітарний простір”, “інтелектуальний простір”, “медіапростір”, “національний інформаційний простір”, “економічний простір”. В епоху, на яку припали головні віхи життя та творчості Івана Франка, з увиразненого вище масиву дієвим був “геополітичний простір”. Його визначальні стрижні були пов'язані з німецькомовним культурно-політичним обширом, що обіймав передусім географічні межі Австро-Угорщини та Німеччини. Таким чином, ідеться про певний феномен, який, незважаючи на свою неоднорідність, усе ж нерідко позитивно впливав і певною мірою впливає й досі на суспільно-політичне життя Європи. Зрозуміло, не ведемо мову про так зване “культуртрегерство”, що мало місце у загальному процесі взаємодії національних культур різних народів у вимірах як позитивних, так і від'ємних. У нашому контексті цей термін згаданий у схвальному ключі у сполучі з багатогранною діяльністю Івана Франка як філософа, громадсько-культурного та освітнього діяча, винятково плідного посередника на рівні міжкультурного обміну, у першу чергу, як перекладача. Так, в українську літературу завдяки його інтерпретаторській діяльності органічно увійшли твори, зокрема, таких представників німецькомовного письменства, як Г. Е. Лессінг, Й. В. Гете, Ф. Шіллер, Ф. Геббель, Ф. Гельдерлін, Г. Гайне, Г. Гервег, Ф. Фрайліграт, Н. Ленау. Заслуги І. Франка-перекладача особливо примітні, якщо вести мову про “аргументовану доцільність засвоєння надбань певної національної літератури крізь призму її інтерпретації різними мовами народів світу” [2, с. 18].

Український мислитель справедливо розумів сутність “культуртрегерства” не з огляду на його абстрактну “наднаціональну”

матрицю, а на його значні здобутки, наприклад, у галузях філософії (Г. В. Ф. Гегель, І. Кант, Й. Г. Фіхте, А. Шопенгауер), історії (Й. К. Енгел, Г. В. Лайбніц, Т. Момзен, А. Л. Шлецер), педагогіки (Г. Кершенштайнер, Й. Г. Песталоцці, Ф. Фребел, З. Фройд, Р. Штайнер), музикознавства (Г. Адлер, Е. Ганслік, Р. Шуманн) та передусім – філології (Ф. Бопп, А. Брюкнер, П. Гайзе, Й. Г. Гердер, В. Грім, Я. Грім, В. Гумбольдт, М. Опіц, А. Шлайхер, Ф. Шлегел). Без сумніву, Іван Франко досконало знав про досягнення репрезентантів німецькомовного культурно-освітнього простору і, як правило, визнавав їх крізь призму конкретизуючої норми для існуючих на зламі ХІХ – початку ХХ століть моделей суспільно-гуманітарного характеру [1, с. 39]. Це засвідчують, зокрема, такі його праці, як “Задачі і метод історії літератури” (1891), “Із секретів поетичної творчості” (1898), “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” (1898), “Українсько-руська (малоруська) література” (1898 – 1899), “З останніх десятиліть ХІХ в.” (1901), “Теодор Момзен” (1903), “Момзен і слов’яни” (1904), “Австрійська криза” (1906) та ін.

Іван Франко, оцінюючи благодатний ґрунт німецькомовного культурного простору з проекцією на таких його носіїв, як Лессінг, Гете, Шіллер, Гайне, Штіфтер, Розеггер, Моцарт, Бах, Бетховен, орієнтувався на культурологічну та історичну типологію, досвід художньої творчості, своєрідність традицій європейського культурного регіону, а також на динаміку історичних, суспільних, мистецьких процесів, що відбувалися на теренах Австро-Угорщини та Німеччини. І це закономірно, бо ж західноукраїнські етнічні землі – Буковина, Галичина, Закарпаття – за різних епох були складовою частиною німецькомовного ареалу. Його примітна ознака полягала у вимірах соціологічного синтезу. Про це Іван Франко опосередковано писав у ґрунтовній студії “З останніх десятиліть ХІХ в.”, коли підносив стан європейської гуманістичної спрямованості, недвозначно порівнюючи з важким становищем української справи в Росії: “Удар, який заборонив українське слово в Росії, викинув за кордон кількох високо талановитих і широко освічених людей (йдеться насамперед про Михайла Драгоманова – І. З.) і зробив те, що вони не потонули в морі російської науки й публіцистики, а винесли українське слово на широку європейську арену... Ся перша українська еміграція в Європу відіграла немаловажну роль у розвії вільнолюбних ідей у всій Росії...” [5, с. 346]. Тут упадає в око контекст часово-тематичної націленості, що постає злободенною і для сучасного стану українознавства у широкому розумінні цього слова; бо ж “українське слово” – у Франковому трактуванні – і в обставинах сьогодення є упослідженим, власне, таким, що потребує системного державного захисту.

Геополітична специфіка, без сумніву, мала вплив на культурну ідентичність німецькомовного простору. У зв’язку з цим і заслуговує на увагу питання про значення екстериторіальних центрів української

культури, які у різні десятиріччя XIX – XX ст. функціонували у Берліні, Відні, Гайдельберзі, Галле, Геттінгені, Дрездені, Лайпцігу, Лозанні, Мюнхені, Пешті, Празі, Тюбінгені, Цюріху, Штуттгарті. Звісно, не в усіх названих містах ці осередки набули якісно стабільної репрезентації духовних устремлінь українського народу. Проте Берлін, Відень, Прага, Мюнхен, де особливо у першій половині XX ст. функціонували наукові, культурно-освітні інституції, а окремі з них діють і досі, найбільше спричинилися до утвердження націоцентричних координат української діаспори загалом. Так, у 20-х рр. значною була популяризаторська діяльність Українського наукового інституту у Берліні. У його стінах працювали такі видатні українські діячі, як Дмитро Дорошенко, Іван Мірчук, Дмитро Чижевський, Зенон Кузеля та ін. Що ж до контактів з екстериторіальними центрами Івана Франка, то найбільш тісними вони були з духовним життям Відня. І цей зв'язок не був одностороннім. Це підтверджує хоча б той факт, що його вірш “Каменярі” (1878) вже 1880 року побачив світ у віденському журналі “Heimat” під назвою “Die Steinbrecher” у німецькомовному перекладі Г. Штробаху [8]. І таких прикладів зацікавлень творчістю Івана Франка з боку носіїв німецькомовного світу упродовж 1880–1916 рр. справді багато, якщо узагальнювати питання рецепції доробку українського письменника в Австрії та Німеччині. До речі, за слушною оцінкою сучасного австрійського прозаїка та літературознавця, уродженця Дрогобиччини Адама Зелінського, “великою заслугою Івана Франка було створення такого зразкового письма, яким зацікавилася Центральна та Західна Європа. А його поема “Мойсей” назавжди вписалася до класики європейської літератури” [4, с. 32]. Аналогічну думку висловив ще на початку 60-х рр. Гюнтер Витженс (1922 – 1991) [9, с. 211]. А під час Міжнародного симпозіуму Юнеско “Іван Франко і світова культура”, що відбувся 11-15 вересня 1986 року, визначний славіст, бібліограф і перекладач з Відня обґрунтував приналежність Івана Франка як “австрійського автора” до художнього письменства Австрії [10, с. 54]. Наведені оцінки потверджують факт визнання місця та значення українського автора для німецькомовного культурного простору.

У системі історико-теоретичних знань про Україну загалом та духовні змагання українського народу – зокрема, важливу роль, крім столиці Австрії, відіграє Берлін. Тому й не дивно, що саме тут 1963 року з ініціативи видатного німецького історика-славіста Едуарда Вінтера (1896 – 1982) та його співпраці з українськими літературознавцями Олександром Білецьким (1884 – 1961) й Іваном Бассом (1907 – 1984) вийшов друком ґрунтовний збірник головних німецькомовних праць Івана Франка з історії та культури України [7]. Вони – однозначна ілюстрація суттєвого внеску творця роману “Для домашнього вогнища” у розвиток німецькомовної прози на зламі XIX – початку XX століть. До слова, цей високохудожній твір дійшов до німецького читача 1898 року у тридцять трьох номерах газети “Vorwärts” (“Вперед”) під назвою “Am

häuslichen Herd” без вказівки на ім'я перекладача (за твердженням М. Зимомря, твір переклала з польськомовної версії Феліція Прухнікова) [11, с. 141]. До заслуг Едуарда Вінтера слід долучити і його реалізацію проекту – організацію форуму, присвяченого відзначенню у 1964 році 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Матеріали цієї міжнародної конференції склали збірник наукових праць “Революційний демократ Тарас Шевченко” [12]. Він з'явився 1976 року окремим виданням за редакцією Е. Вінтера та Г. Яроша [6].

Питання про німецькомовний простір у духовних зацікавленнях Івана Франка виявляє очевидний універсалізм його багатогранної натури. Цей універсалізм набуває контекстуальної суголосності запитам суспільно-гуманітарних наук ХХІ століття. Квінтесенцію стосовно Франкового багатства як особистості сформулював Євген Маланюк у статті, присвяченій сторіччю від дня народження Каменяра: “Світ його (Франка – І. З.) почувань, внутрішні “стихії” його ества, бурі й негоди його серця є завжди контрольовані потужною, але й формотворчою силою розуму” [3, с. 86]. Справді, феномен І. Франка є яскравим втіленням його саморелізації як художника слова, а також інтерпретатора мистецьких вартостей, що постають під пером мислителя новаторською версією ренесансно-реформаційного характеру.

Література

1. Зимомря І. Модель діалогізації прози К. Е. Францоza : феномен мультикультурності і художній час / Іван Зимомря // І. М. Зимомря. Австрійська література : моделі рецепції тексту. Монографія. – Дрогобич-Тернопіль : Посвіт, 2009. – С. 38–48; **2. Зимомря М.** Німецька література в оцінках та інтерпретаціях Івана Франка: дискурс рецепції / Микола Зимомря // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. Випуск 42. – К., 2009. – С. 15–18; **3. Маланюк Є.** Франко незнаний / Євген Маланюк // Євген Маланюк. Книга спостережень. Т. 1. – С. 86–88; **4. Проф. Адам Зелінскі.** Doctor Honoris Causa Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [за ред. : М. Зимомря, І. Зимомря, Я. Лопушанський]. – Дрогобич, 2009. – 70 с. **5. Франко І.** З останніх десятиліть ХІХ в. / Іван Франко // Іван Франко. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть ХІХ в. – Дрогобич : Відродження, 2008. – С. 333 – 398. **6. Der revolutionäre Demokrat** Taras Shevchenko : 1814 – 1861; Beiträge zum Wirken des ukrainischen Dichters und Denkers sowie zur Rezeption seines Werkes im deutschen und im westslawischen Sprachgebiet / [hrsg. von Eduard Winter, Günther Jarosch]. – Berlin : Akademie-Verlag, 1976. – 189 S. **7. Franko I.** Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine : Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten, 1882–1915 / Ivan Franko ; [hrsg. von Eduard Winter, Peter Kirchner]. – Berlin : Akademie-Verlag, 1963. – 577 S. **8. Franko I.** Die Steinbrecher // Heimat. Illustriertes

Familienblatt. – Wien : Schottländer Verlag, 1880. – Nr. 12. – S. 18.
9. Wytrzens G. Rezension zu : I. Franko. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine / Günther Wytrzens // Wiener Slavistisches Jahrbuch 11. – Wien, 1964. – S. 211 – 213. **10. Wytrzens G.** Zum literarischen Schaffen Frankos in deutscher Sprache / Günther Wytrzens // Іван Франко і світова культура. Кн. 1. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 51 – 59; **11. Zymomrja M.** Deutschland und Ukraine : Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen / Mykola Zymomrja. – Fürth : Flacius-Verlag, 1999. – 156 S. **12. Zymomrja M.** Die Rezeption Taras Schewtschenkos im deutschen Sprachgebiet vor 1917 / Mykola Zymomrja // Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas. – Bd. XXII. / Hrsg. von Eduard Winter, Günther Jarosch [Джерела й студії до історії Східної Європи. Т. XXII / За ред. Е. Вінтера, Г. Яроша. – Берлін, 1976]. – Berlin, 1976. – S. 115 – 167.

Зимомря І. М. Феномен Івана Франка: знаковість творчості у контексті німецькомовного культурного простору

У статті автор приділяє увагу розгляду феномену Івана Франка з погляду знаковості його творчості в контексті німецькомовного культурного простору. Феномен творчого доробку Івана Франка виступає яскравим втіленням його самореалізації як митця слова в українській літературі.

Ключові слова: феномен, знаковість, літературні роботи, контекст, культурний простір.

Зимомря И. М. Феномен Ивана Франко: знаковость творчества в контексте немецкоязычной культурной среды

В статье автор уделяет внимание рассмотрению феномена Ивана Франко с точки зрения знаковости его творчества в контексте немецкоязычной культурной среды. Феномен творческого наследия Ивана Франко выступает красочным воплощением его самореализации как мастера слова в украинской литературе.

Ключевые слова: феномен, знаковость, литературные работы, контекст, культурное пространство.

Zymomrja I. M. The phenomenon of the Ivan Franko: symbolic of the artistic works in the context of the German-speaking cultural territory

In article author pays attention to the phenomenon of the Ivan Franko's symbolic in the artistic works in the context of the German-speaking cultural territory. The phenomenon of the Ivan Franko is the remarkable event in the Ukrainian literature.

Keywords: space, the phenomenon, symbolic, artistic works, context, cultural territory.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Андріяшик

Н. Ю. Калина

**ВІД ЕКЗИСТЕНЦІЇ ОСОБИСТОСТІ – ДО НАЦІОНАЛЬНОЇ
ОНТОЛОГІЇ: ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКА СВОЄРІДНІСТЬ
ОСМИСЛЕННЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ
У ПРОЗІ Р. АНДРІЯШИКА**

Творчість Романа Васильовича Андріяшика є одним із найбільш помітних та яскравих художніх явищ у літературному процесі другої половини ХХ століття. Філософська проблематика, інтелектуалізм, принципово нове прочитання трагічних сторінок національної історії, і, водночас, суголосність проблематиці духовних пошуків людини ХХ століття на фоні цивілізаційних змін і потрясінь, новаторство стильової манери органічно вписали непересічний прозовий доробок письменника у контекст загальноєвропейського літературного розвитку.

Роман Андріяшик належить до митців, творчість яких позначена виразним екзистенціальним спрямуванням. Герої історичної прози письменника, поставлені в підкреслено екстремальні, “межові” ситуації життя в умовах складної доби соціальних потрясінь, зламу традиційної системи цінностей, занурюючись у власні переживання, починають відчувати абсурдність оточуючої їх дійсності, осмислювати трагічність свого статусу істот, виокремлених із природи та соціуму, приречених на самотність, алієнацію, відчайдушні пошуки втраченого смислу життя. Прагнення автора до розкриття внутрішніх імпульсів, особливостей психології героїв, глибокого аналізу їх душевних переживань найповніше втілюється через звернення до духовного світу особистості з огляду на її екзистенційні проблеми, що дозволяє письменнику створити образи непересічних героїв – носіїв узагальнених, неперехідних рис зображеної епохи і, водночас, фундаментальних проблем буття.

Мета статті – дослідити особливості художньої рецепції екзистенціальної проблематики у прозовій творчості Р. Андріяшика у контексті естетичної системи європейського екзистенціалізму, а також вироблення письменником власних художніх “матриць” осмислення буття національної людини у “межовій ситуації”.

Означена нами проблема (окрім кількох принагідних згадок та зауважень учених – Ю. Бондаренко, І. Тищенко [3]) ще не була предметом спеціального наукового дослідження, що зумовлює її актуальність та новизну. Крім цього, актуальність розвідки вбачаємо у тому, що репрезентовані у творчості письменника екзистенціальні мотиви виявляють не тільки суттєві риси художнього світу його прози, але водночас постають яскравим вираженням корінних, глибинних особливостей доби (історіософське осмислення автором актуальних

питань сучасності), а також провідних тенденцій розвитку літературного процесу 60-х рр. ХХ ст.

Головні герої романів Р. Андріяшика – непересічні, сильні особистості, які, усвідомлюючи трагічність власного існування, намагаються за будь-яку ціну утриматись на межі свідомого існування, зберегти себе, свою “самість” у протистоянні ворожому світові. У такій ситуації вони стають приреченими на самотність і незрозуміння серед представників власного народу, навіть своїх близьких, перетворюючись на чужорідний елемент, якого прагнуть уникнути, позбутися з остраху за власне спокійне животіння. Так, *відчуженим*, загубленим у ворожому світі відчувається після повернення з фронту Прокіп Повсюда, односельці якого сприймають його з ворожістю, затаєною злістю. Ці люди живуть у безнадії, злиденності душ та статків, пристосуванстві, намагаючись втопити залишки свідомості в горілці, або ж шукають порятунку у новій “політичній релігії”, ілюзії, що замінює їм втрачений сенс існування. Тому Прокіп, що свідомо обирає для себе шлях протистояння ворожій дійсності, розбудові власного світу на противагу прийнятим нормам існування своїх односельців, викликає у більшості з них неприйняття й ненависть: “Я чогось чекав і дочекався. Це не жарт. Одні мені заздрять, інші недолюблюють за те, що я нікому не скажуся і не прошу допомоги, треті мене уникають, як судді, який знає їх провини” [2, с. 136].

Андріяшик наділяє своїх героїв хворобливою розколотою свідомістю людини, чие заглиблення у власний внутрішній світ продиктоване загостреним почуттям трагічності власного існування, безвиході, загубленості у міжчассі, “тотальної самотності” в абсурдному і ворожому до неї світі, залишеності на самого себе: “...я знову ввійшов у звичну роль людини поза простором і часом, якій відомо, що таке неминучість...Мені здається, що це взагалі формула людини першої половини двадцятого сторіччя, та боюся робити це припущення переконанням. Свідомість величезних мас людей ще плаває на кораблях тих чи тих істин. Багатьом здається, що зійти на голий берег і спитати себе: “Хто я? Що собою являю?” – означає втратити себе. Ясна річ, що за подібні заклики мене кожний намагатиметься проковтнути просто зі страху за себе. І проковтнули б. Що я скажу? Що я жалюгідна, закаменіла, нецікава істота? Що я поки що непотріб?” [2, с. 239].

Екзистенціальна тривога пронизує всю творчість письменника, нею породжено *страх*, з якого не можуть вийти персонажі Андріяшика. Причому мається на увазі не просто фізичне переживання страху та його психологічний зміст, а метафізичне потрясіння прозрілої людини, перед якою немовби зненацька зазяяла раніше їй невідома прірва буття, відбираючи спокій, вселяючи в душу постійну тривогу. Заявлена у творчості митця потужна психоміфологема страху реалізується на трьох основних рівнях:

– метафізичний, “Ясперівський” страх, екзистенційна тривога людини в умовах “межової ситуації” (як наслідок девальвації звичних ідеалів, цінностей життя, віри у людську цивілізацію);

– страх втратити себе, загубитися у “неавтентичному” існуванні, тобто існування у вигляді самообману, “життя з усіма”, “життя, як у всіх”, пливучи за течією, без усвідомлення свого “Я”: “<...>Я зі страхом подумав про ті дні, коли втомлюся й більше не зможу думати про свою біду. Поки я про неї думаю, мені здається, що навколо є люди, а коли стомлюся, нічого не стане. Як тоді жити? Вважати, що тебе оточують свині, – і приймати їх, відвідувати їх смердючі лігвиська?...” [2, с. 81];

– національний страх як “спадок віку”, психологічний “комплекс жертви” українців, зумовлений постійним пресингом історичного минулого, проблемою існування нації в умовах денационалізуючої окупації рідної землі, її виживання в суто екзистенційній ситуації “на межі”: “Люди зі страху – це створіння неволі, до певної міри донкіхоти, частіше терпеливці, зрідка бунтарі. Словом, нині вони в одній личині, завтра – в іншій. Та причиною цього є не безхарактерність, а безвихідь, яка штрикає то косою, то вилами, замахується то ціпом, то арканом...” [2, с. 324]. Відтак цей страх у творах Андріяшика стає невід’ємним атрибутом психології національної людини.

Але водночас треба сказати, що усвідомлення героями творів письменника абсурдності буття та неможливості повноцінної особистісної реалізації стимулює судомні пошуки самоідентифікації, відновлення власного автентичного існування, намагання зберегти себе, свою духовну сутність шляхом самозаглиблення, розширення обріїв свого “я”. Їхньою метою є досягнення гармонії зі світом і найперше – із самим собою (“створення себе” за Сковородою). Показовим у цьому плані є внутрішній монолог Оксена Супори (роман “Додому нема вороття”) під час його перебування на полонині як зразок єднання людини з природою (природою рідної Галичини як національного простору існування особистості), розчинення її “Я” у гармонії Всесвіту і водночас віднайдення себе справжнього, своєї свободи, а, отже, істинної екзистенції у єднанні з ним: “...Темна ніч і сонна полонина...Ніч пахла травою, вогкими обважнілими сніпками прив’ялої зелені, і це був запах самоти, тиші, безмежжя гірняцьких просторів. Я розчинявся у них, стікав дождиком, здавалося, і шелести – це якесь роздрібнювання мого “я”, і я подумав, що книга, з якої в судний день читатимуть про моє життя, вийде дуже нецікавою і мені через це не буде поблажки. Скільки часу я отак змарнував, не відбираючи добра зі зла! Я міг би, як Крицяків Троян, гайнути в світі, пристосуватися до будь-якої готової, кимось запропонованої “лінії”, та через оцю потребу розчинятися в тиші й просторі залишився вдома...” [2, с. 476].

Досить виразно звучить у прозі Андріяшика також мотив свободи як форми автентичного існування особистості, збереження власної екзистенції у протистоянні абсурдному світові, і випробування свободою

як відповідальністю (відлуння Сартрівської “приреченості на свободу” як форми свідомого вибору особистості, життя у чесності з собою, і водночас відповідальності за свій вибір перед усім людством): “...питання нашого часу, як і всіх часів, – мати совість, бути людиною. Бо ті, що підрастають, не простять нам нашої легковажності” [2, с. 81].

Але тут слід зазначити, що у Андріяшика (на відміну від, наприклад, європейських екзистенціалістів) свобода особистості, збереження нею автентичного існування подається як таке, що можливе лише за умови збереження національної ідентичності. Таким чином, категорія національного у творчості письменника стає адекватною індивідуально-особистісному вимірові буття героїв. На основі такого поєднання “розгортається картина внутрішнього “я”, де національна константа часто відіграє провідну роль у формуванні духовної постави особи, а відтак – зумовлює й характер існування людини у ворожому для неї як до українця середовищі” [3, с. 64]. Отже, *екзистенціальна проблематика в Андріяшика подається у структурі національної онтології*, набуває національно-екзистенціального характеру (за термінологією В. Іванишина).

Екзистенціали свободи, вибору, відповідальності у художньому просторі романів письменника (особливо у “Людах зі страху”) перебувають у тісному зв’язку з мотивом “дуальності” (роздвоєності) внутрішнього світу героїв, один із вимірів якого – життя “для себе” (“власний світ”), другий – “життя для інших”, соціальна “маска”, що стає причиною гнітючого психологічного дискомфорту персонажа, болісного внутрішнього спротиву: “...Всі ці люди мені остогидли. Вони були акторами у трагедії занепаду і мене примушували грати. А я стужився за самим собою, згубився десь серед чистого поля, намагався знайти себе, та мені завжди щось перешкоджало...” [2, с. 315].

Але в даному випадку шлях до подолання такої ситуації Андріяшик подає не лише як самозаглиблення, розгортання героєм власної екзистенції у протистоянні ворожому і абсурдному світові. Відновлення автентичного існування, враховуючи сказане нами вище, за Андріяшиком можливе тільки за умови збереження своєї національної ідентичності, національного “я”, що у контексті описаної автором історичної доби вимагає від героя певної соціальної активності. Натомість Прокіп Повсюда, переживши досвід страшної війни та краху ідеалів, намагається витворити “власний світ” (символічний образ хати на військовому бункері), огородити його своєрідною “зоною відчуження” від світу зовнішнього, абсурдного. Він скептично ставиться до новітніх політичних течій та партій, бажаючи лише одного – віднайти спокій і прихисток, гармонію зі світом, його “ідеологія” – одвічний український міф про рай “під солом’яною стріхою”: “<...>в мене в хаті було б тепло. Дітиськам привілля, мотає ними, як клубками, з кута в кут, шарпають хідники, і Марина весь час свариться пальцем, поправляє за ними, вона ж

так само любить акуратність. Я після школи брав би шибеників до кузні. Вони з захопленням стежать за роботою. А влітку разом виходили б на риболовлю...” [2, с. 357]. З іншого боку, він усвідомлює себе, своє буття лише в контексті буття національного, глибоко розуміє трагізм історичної епохи і те, що “де терпіння, там застій, у терпінні більше зла, ніж добра” [2, с. 233], а, отже, розуміє потребу спротиву, боротьби за право власної нації на існування, адже “Галичину зітруть з лиця землі, якщо в народі не прокинеться усвідомлення своєї сили. Бо ж тут завжди чекали допомоги, завжди крутили головами, тому їх так легко було скручувати то одним, то іншим” [2, с. 46]. Конфлікт цих двох полюсів – буття індивіда/буття нації, – що у концепції Андріяшика постають органічною єдністю, спричинює драматичну роздвоєність внутрішнього світу персонажа. І навіть незважаючи на те, що така *поведінка страху* викликає в душі Прокопа глибинну онтологічну відразу, витворити контрповедінку герой нездатний. “Психології депресії “людей зі страху” протистоять хіба що світлі фантазії-мрії про спокійне щастя, про щасливих людей, мирні обставини, за яких можна бути самим собою. У цьому природа безпорадного перед історією гречкосія, якому, щоб вижити, доводиться прийняти правду сильнішого” [6, с. 38].

Створена міфологема політичної та духовної “розполовиненості” українського інтелігента під пером прозаїка набуває фатального забарвлення, виразно проектує як на сучасну авторові історичну добу та покоління шістдесятників, так і на нашу сьогоднішню дійсність. Сам Андріяшик з цього приводу в одному зі щоденникових записів зазначив, що його твори “більш стосуються наших днів, аніж епохи проголошених республік” [1, с. 7].

Отже, визначальними пріоритетами екзистенціального дискурсу прози Р. Андріяшика постають мотиви відчуження, абсурдності буття, свободи й відповідальності, страху, дуальності внутрішнього світу особистості. Вони є вузловими у художній системі прозаїка і забезпечують тісний зв’язок його творів з історичним та літературним контекстом епохи.

Пропонована розвідка є частиною майбутнього дисертаційного дослідження.

Література

- 1. Андріяшик О.** Самовідданість у кодексах Ноя і Мойсея / О. Андріяшик // Літературна Україна. – 2008. – 22 травня. – С. 7.
- 2. Андріяшик Р.В.** Вибране : Романи / [упоряд. В. Медвідь] / Р.В. Андріяшик. – К.: Український письменник, 2004. – 1077 с.
- 3. Бондаренко Ю.** Національна парадигма українського екзистенціалізму / Ю. Бондаренко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 64 – 69.
- 4. Грабовська І.** Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру / І. Грабовська // Сучасність. – 1998. – № 5. – С. 58 – 70.
- 5. Зборовська Н.** Роман Андріяшик // Історія

української літератури ХХ століття : У 2-х кн. – Кн. 2 : Друга половина ХХ ст. Підручник / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – С. 334 – 337. **6. Зборовська Н.** Стильовий портрет шістдесятництва / Н. Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26 – 42. **7. Литвин М., Світлицький О.** Секрети романного мислення (штрихи до колективного портрета Романа Андріяшика) / М. Литвин, О. Світлицький // Літературна Україна. – 1982. – 25 лютого. – С. 3. **8. Осин Е.** Общество, отчуждение и смысл жизни / Е. Осин // [Електронний ресурс] – Режим доступу: www.hpsy.ru/public/x2720.htm. **9. Слабошпицький М.** Вистояти в негоду / М. Слабошпицький // Літературна Україна. – 2003. – 15 травня. – С. 7. **10. Стадницька Т.І.** Відчуження як теоретично-літературна категорія / Т. І. Стадницька // [Електронний ресурс] – Режим доступу: www.library.ukma.kiev.ua. **11. Туренко О.С.** Страх: класифікація та корінна природа феномену / О.С. Туренко // [Електронний ресурс] – Режим доступу: www.iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/1.2005/articles/stat39.html.

Калина Н. Ю. Від екзистенції особистості – до національної онтології: художньо-філософська своєрідність осмислення екзистенціальної проблематики у прозі Р. Андріяшика

У статті здійснено спробу дослідження екзистенціальної проблематики у творчості Р. Андріяшика. Доведено, що філософське осмислення Р. Андріяшиком екзистенціальної проблематики засвідчує її типологічну близькість до філософсько-літературних пошуків європейського екзистенціалізму, водночас наголошується її виразна національна спрямованість, розгортання у контексті національно-екзистенціальної парадигми.

Ключові слова: абсурд, проблема, дуальність, страх, екзистенціальний.

Калина Н. Ю. От экзистенции личности – к национальной онтологии: художественно-философская специфика осмысления экзистенциальной проблематики в прозе Р. Андрияшика

В статье исследуется экзистенциальная проблематика в прозе Р. Андрияшика. Доказано, что философское осмысление Андрияшиком экзистенциальной проблематики является свидетельством ее типологической схожести с философско-литературными поисками европейского экзистенциализма, в то же время акцентирована ее национальная направленность, раскрытие в контексте национально-экзистенциальной парадигмы.

Ключевые слова: абсурд, проблема, дуальность, страх, экзистенциальный.

Kalina N. Y. From personal existence – to the national ontology: the philosophical and artistic specificity of comprehension of the existential problems in the R. Andriyashik's prose

In the article it has been attempted to explain the existential problems in R. Andriyashik's creativity. It has been proved that the R. Andriyashik's philosophical purport of existential problems is evidence of its typological proximity to the philosophical and literary search of the European existentialism, but at the same time its national specificity has been accented.

Key words: estrangement, absurd, motive, dualism, fear, existential.

УДК 82-2

О. В. Когут

**АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ: ВІН І ВОНА В СЮЖЕТАХ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ**

Саме поняття архетип (гр. arche – початок, typos – відбиток, зразок) мислиться як прототип, праобраз. Уперше цей термін з'являється у містиці Філона Олександрійського і пов'язаний з “образом Божим” (Imago Dei) в людині [1]. На рубежі XIX – XX століть швейцарець К. Юнг, засновник аналітичної психології використовує цей термін як означник первинних моделей, що містяться в колективному підсвідомому і є основою міфології. У нього цей термін запозичив Н. Фрай, розробивши власну теорію літературних архетипів, де наголосив на факті, що “певні теми, ситуації і типи персонажів... повторюються з дуже малими відмінностями від часів Аристотеля до наших днів” [2, с. 465]. Н. Зборовська [3] вперше здійснила спробу означити координати національної літератури в психоаналітичному контексті. З. Лановик [2] визначила архетипну парадигму як всеохопний метатекстуальний контекст Біблії, а В. Даниленко [4] розглядає архетипи раю, ворога, героя, смерті, часу в сучасній українській поезії.

М. Шаповал у збірнику “У пошуках театру”, покликаючись на попередню антологію та передмову Ю. Сидоренка “Час без героя”, констатує, що “життя триває, а з ним триває час без героя”, водночас акцентує на зникненні домінуючої депресивної емоції, коли “на зміну деструкції приходить конструктивний *modus operandi*” [5, с. 535 – 536]. У більшості сюжетів теперішніх п'єс усталене поняття героя зредуковано до символу колективного образу сучасника, котрий у цьому житті вже “геройть” самим своїм буттям, усупереч усім соціальним і духовним катаклізмам, водночас відбуває власну ініціацію та проходить процес архетипізації.

У сучасній українській драматургії маємо чималий масив п'єс, де головні дійові особи означено як Він і Вона (Чоловік і Жінка) – І. Бондар-Терещенко “Пастка на миші”, В. Рибачук “Соло для двох”, А. Вишневський “Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше”, Л. Чупіс “Танці гончарного кола”, Н. Нежданої “Самогубство самотності”, О. Ірванця “Брехун з литовської площі”. Можна навести багато психологічних, філософсько-буттєвих паралелей первнів світобудови, що поєднуюватимуть у собі ці два начала.

Засновник психоаналізу – З. Фройд, вважав, що інстинкт життя – це сексуальний інстинкт, а людська природа бісексуальна. Так у східній філософії (даосизм, конфуціанство) вони вказують на існування двох компліментарних сил – Інь (жіноче, земне, інтравертне) та Янь (чоловіче, небесне, екстравертне), на рівновазі яких вибудовано гармонію Всесвіту. Ерос (потяг до життя) і Танатос (потяг до смерті) – головні чинники у структурі особистості, за Юнгом є два архетипи-близнюки, Аніма (душа) й Анімус (дух), які відтворюють жіноче і чоловіче начала, репродуковані колективним несвідомим, гармонійна взаємодія котрих визначає життєвий шлях людини. Однак жоден із цих первнів, опинившись поза силовим впливом ціннісної системи, котра спричинила їх появу, не може дати остаточної відповіді чи то пак поведінкового рецепту самого архетипу, уніфікувати чи абсолютизувати його. Щоразу їх любов, зрада, життя, смерть, віра та відчай сприйматимуться як первинна даність, одкровення й істина буття, що й обумовило актуальність досліджуваної проблеми.

Щоб проаналізувати архетипні образи чоловіка (Він) та жінки (Вона) в сюжетах сучасної української драматургії, необхідно скористатися засобами психоаналітичного методу. Архетипний аналіз став методологічною засадою вивчення функціонування ідентичних образів у різних контекстах. Отож, спробуємо розглянути в єдиному контексті драматичні твори, доволі різні за жанрами, проте єдині в архетипній поетиці образів Він і Вона. Відсутність імен можна пояснити метанаративом Чоловіка й Жінки, що постали в космогонії творення цього світу, тому й не суттєво як їх звати, головне, що це Він і Вона, як на початку світу.

Мета нашого дослідження – проаналізувати архетипи Чоловіка (Він) та Жінки (Вона) у п'єсах сучасних українських драматургів. Обсяг статті не дозволяє розглянути ці образи у всіх названих п'єсах, тому об'єктом дослідження є драма І. Бондара-Терещенка “Пастка на миші”, інші розглядатимуться контекстуально.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- виявити архетипи чоловіка (Він) та жінки (Вона) в п'єсах сучасних українських драм;
- проаналізувати трансформацію цих архетипів із розвитком сюжету;

– здійснити психоаналітичну інтерпретацію цих архетипів.

І. Бондар-Терещенко у п'єсі “Пастка на миші” означає дійових осіб як персоніфікації: Він, Вона, Монтер, Сторонні голоси: швейцар, мешканці будинку. Буденна, на перший погляд, життєва ситуація: чоловік і жінка опиняються разом у кабінці ліфта, він намагається залицятися. Несподівано ліфт зупиняється... Псевдоромантична ситуація, в якій опиняються герої перегукується із сюжетом п'єси Н. Нежданої “Самогубство самотності” (Він і Вона замкнені на даху багатоповерхівки), проте тут головним мотивом у творенні образів є суїцид. Бажання жінки вкоротити собі вік, через нещасливе кохання, викликає саркастичний сміх у чоловіка. Цей жіночий образ фактично проходить усі чотири стадії розвитку архетипу “Аніми”, натомість чоловік відображає радше архетип Тіні із його латентною агресією, сексуальним потягом і врешті раціональним бажанням мати зиск навіть у такій ситуації.

Він висміює не лише сценарій її самогубства, але й намагання естетизувати смерть, як от намір стрибнути у вічність у вечірній сукні та на високих підборах. Однак Його свідомо участь у реаліті-шоу, профанує християнську ідею порятунку душі. Тиражована телебаченням у маси любов до ближнього, підсилена грошовою винагородою в разі відмови потенційного самогубця від своїх намірів, зазнає поразки. Фальшива риторика та екстремальний секс лише ускладнюють ситуацію. Життєва правда значно прозаїчніша – чоловік типовий невдаха – з очевидною кризою середнього віку. Він намагається бодай у такий спосіб заробити гроші, щоб втілити власну сенсожиттєву ідею – створити лабораторію для космічних досліджень. І Він і Вона затиснуті в лещатах самотності, загублені в світах інших Самостей.

Певний архетип може бути представлений чималою кількістю символів і символічних образів. За К.-Г. Юнгом будинок є символом психіки та Самості [6]. Персоніфікації п'єси І. Бондар-Терещенка, як і герої Н. Нежданої, не живуть у цих будинках, вони опиняються там відповідно до різних життєвих обставин, що вказує на фазу їх психологічної неготовності до процесу гармонізації (архетип Самості, котрий постає в образах Христа та Антихриста [7, с. 210 – 211]). У своїх спогадах Він зізнається, що якимось зрікся Бога (архетип Сина, який повстає супроти Батька), однак не на довго, лише до розмови з бабусею (архетип предковічної Матері чи Мудрої Старої). Причина – банальна, не вистачало грошей на “пубдом” (представлений фактично лікарняною риторикою – “на сорок спальних мест” [8, с. 54]). Г. Адлер зауважував: “Архетип Божества в людській психіці К. Юнг назвав терміном “Самість”. Це іманентна мета особистості, і в той же час сила, яка спонукає людину до досягнення її інтегрованої індивідуальності” [9, с. 17].

Тепер Він ідентифікує себе як абстинента (в християнстві це людина котра утримується від споживання м'яса, алкоголю, шлюбу). Для нього звична формула щасливий – мертвий, життя – страждання, що

притаманно дійовим особам у сюжетах барокових драм. Зневіра й розчарування в тому, що увесь світ білий (сама назва архетипна для космогонічних уявлень українців) – втілення моделі світобудови, де є рай, білий світ і пекло. Потужний солярний культ у праукраїнців не занепадає із прийняттям християнства, так у філософській концепції Г. Сковороди, “Сонце есть архитипос, сиречь первоначална и главная фигура, а копии ея и вицефигуры... как к своему истоку, стекаются к сонцу” [10, с. 247]. Так Його “бажання вічного кайфу”, пошук місця, де панує вічне блаженство – латентний образ раю (християнський код).

Світоглядний і комунікативний розрив між Ним і Нею посилюється різним особистісним сприйняттям реальності. Так у грі слів постає ще один мотив – апокаліптичний – іронія над Її страхом, що “світло згортають” трансформується у свідомості чоловіка у світ згортають. Антисвіт в драмі представлено архетипом смерті (трос повішених біля церкви) та рослинними символами обпеченого, покрученого листа і кольоровою символікою мідного та червоного.

У п’єсі А. Вишневського “Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше” сюжет розгортається неначе на кінострічці, котру прокручують у зворотному напрямку. Вона фактично замінює щоденник, а можливість її монтажу виводить автора оповіді на рівень деміурга. Однак, Він може кроїти, монтувати й переробляти сценарій по-іншому лише з відзнятого матеріалу, це наче симулякр реальності. Адже в онтологічному сенсі життя не переписеш і не презнімеш, воно може постати по-новому лише в архетипній моделі народження – космогонії: “необхідно знищити роботу часу, віднайти світанкову мить до творення: в людському плані це означає, що треба повернутися до “білої сторінки” буття, до абсолютного початку, коли ще ніщо не було осквернено, ніщо не було зіпсовано” [15, с. 298].

Страх і латентний архетип смерті в сприйнятті ситуації чоловіком і жінкою у драмі І. Бондар-Терещенка “Пастка на миші” перемижується із чорною іронією взаємних інтелектуальних випадів, вказують на опосередковану присутність апокаліптичного коду. Спільні художні цитати оприявнюють “однаковість” у Нього та Неї культурно-етичних, світоглядних нашарувань. Цитати з вірша В. Стуса “Сто років як сконала Січ...”, символізується в кількох іпостасях: власне художнього образу, трагічної постаті поета, національної самоідентифікації, жертви заради любові. Слова висмикнуті із контексту чимраз по-іншому прочитуються героями, набувають нових значень, залежно від ситуації в якій вони опиняються, водночас, це наче приклад Лаканівської “лінгвістичної” теорії несвідомого [11, с. 132]. Чи Його декламація: “Нафіг мені Гекуба? Нафіг Гекубі я?” [8, с. 55] – кітчева цитата з монологу Гамлета з однойменної трагедії В. Шекспіра, котру можна потрактувати як авторську підказку з огляду на долю міфічної царівни чи знаковий код міркувань принца датського про доцільність людського існування. Тварина-символ у культурі богині Гекати

(Гекуби) – собака, припустимо, що це ще одна роль у пропонованій драматургом грі: кіт (кицька) – миш (мишвак) – пес.

Пам'ять чоловіка та жінки продукує готові формули для життєвого вжитку, проте, вони не завжди дають бажаний результат. Цікавими є й певні подібності в їх споминах із виразною причетністю до лікарняного хронотопу. Вона намагалася в дитинстві віднайти ліки від смерті (О. Вітер п'єса “Станція”, де героїні віднаходять мазь від смерті, при допомозі котрої оживляють одну з них, також це архетипний сюжет українського фольклору про мертву і живу воду), а Він намагався віднайти в лікарні Богом забуте місце, “аби не жили там безстрашні нічні тітки, прихильниці, б-р-р, письменницького таланту” [8, с. 57]. Хоча ці спогади суттєво різняться, адже у Жінки – вони пов'язані із смертю, а в Чоловіка – з еротичним бажанням.

“В серці лють” – основна емоція, що викликає поява жінки у Нього. Поетичний рядок, що мимоволі зривається з Його вуст – фрейдівська обмовка (“названа Фрейдом “парапроксисом”, коли витіснений у несвідоме матеріал знаходить вихід через такі щоденні явища, як обмовки, описки або мимовільні дії” [11, с. 117]) трансформується на свідомому рівні у власну антитезу – любов. Загравання чоловіка Вона сприймає як належне й буденне. Їм обом обрид узвичаєний сценарій взаємин, де “рефрен пристойності і штучності позір” намагається приховати сексуальну агресію за культурними симулякрами романтизму, елітарності, інтелектуальності, національної свідомості. Навіть відсутність штанів подається як прерогатива елітної маскулінності (римських патриційів). Врешті одяг – атрибут Персони, натомість у цій п'єсі драматург акцентує на первісній природі чоловіка та жінки, котра всупереч усім заборонам, стримуванням і засторогам, іноді виринає назовні. В. Райх стверджує, що “пригнічення сексуальності створює у масовій психології основу певного типу культури, а саме: патріархальної культури у всіх її формах” [12, с. 40].

Складається враження, що сюжет п'єси структуровано відповідно до асоціативного ряду слова секс – ліфт/печера/ерос/задоволення, а персоніфікації мають свідомий і вербальний рівень, де Він (гарнюня /котик/ панич), а Вона (молода, незіпсута з неупередженою думкою) та несвідомий і невербальний, де Він (спокусник/син/поет /жертва /мишвак), а Вона (діва/жертва/відьма/кицька). Еротичне бажання, статевий потяг, домінують в сюжеті, як у зовнішньоподієвому плані, так і у внутрішньому світі героїв, що постає через спогади, культурні цитати й под. Якої б теми не торкалась їх розмова все неухильно зводиться хоча б на рівні асоціацій (пропонує жінці закурити сигару) до сексу/еросу, інтерпретуються його обидві форми: низька та висока, водночас відбувається рольова гра, переможцем якої буде той, хто вигадає більше число перепон на шляху до задоволення.

Вона радше відповідає архетипу Персони, адже має чітко виражені соціальні ролі – жінка, навіть намагалася стати вчителькою

французької мови і літератури, відверто глузує з його романтичного покликання поета, переконана, що хист сучасних письменників, і Його теж, у “вузькій спеціалізації на дурнях, ідіютах, дупаках і блаженних!” [5, с. 56], із неодмінним замилюванням Заходом, однак, як стверджує Л. Виготський “поет у своїй творчості звільняє підсвідомі потяги за допомогою механізму перенесення або заміщення, пов’язуючи попередні афекти з новими уявленнями” [14, с. 95], врешті, Вона боїться мишей (у контексті пропонованої драматургом гри – чоловіків).

У ремарках означено топос Великого Міста, що постає головним чином через звуки і шуми, як результат діяльності (автівок, вуличного оркестру, поліцейської сирени, човгання та цокоту підборів, автоматичного ляскоту дверей, приглушеного гудіння ліфтів, годинникового бою, дзюрчання струмка у декоративній водоймі, співу пташок). У п’єсі представлено ламінарний хронотоп. Саме дійство відбувається в замкнутому просторі кабіни ліфта неозначену кількість часу, рух репрезентується через ініціацію. Також доволі амбівалентний образ ліфта, адже у сучасному житті замінив сходи, що є символом самопроникнення, що відображає послідовні стадії сходження від земного, природного рівня буття до небесного, надприродного, повільний і складний процес духовного перетворення [13, с. 361].

Ліфт застряг десь на пів дороги вгору (так за власний комфорт чи лінь доводиться платити: часом, безпекою, а може й життям). Люди зависли на межі й лише Божому провидінню відомо чим завершиться ця мандрівка. Однак трагічний модус не єдиний у п’єсі, головним є іронічно-еротичний контекст драми, насичений психологічною грою з імплантованими уривками текстів, образів і цитат, що набувають абсолютно інших значень у постмодерному письмі. Так як це відбувається у випадку з казкою про три слова, котрі Він оповідає на Їй. Незважаючи на псевдоромантичну ситуацію, логічно сподіватися на ті містичні, жадані й вічні слова любові, що супроводжують людство упродовж його історії, натомість постмодерна іронія перетворює все у фарс, адекватний ситуації: “Бережно относитесь к лифту!”.

У Її мові домінує мотив загибелі (на відміну від чоловіка який намагається романтизувати ситуацію, котру “любо мені буде згадувати цю ліфтову шахту в занедбанім харківському хмарочосі” [8, с. 52]), хоч і з відвертим іронічним підтекстом, як от гукнути на допомогу по-російськи: “куди впаде, як у роззявлену могилу останній на планеті шовініст” [8, с. 52]. Імітація підміни кодів, де жінка – смерть, чоловік – ерос, на тлі національної самоідентифікації. Бажання жінки покинути замкнутий часопростір радше декларативне, адже вона доволі вмילו адаптується в ньому, а згодом диктує власні правила гри. Зупинка ліфта – загроза смерті, що загострює протистояння не лише на рівні статі, психологічних домінант Еросу чи Танатосу, але й у процесі утвердження кожним з них власної Самості. Згодом у їхніх стосунках відбуваються докорінні зміни. Відтепер Вона стає мисливцем, а Він – здобиччю, тепер

вона спокусниця, а не жертва, таким чином драматург актуалізує не лише код гри, а й “підсвідомий одвічний страх чоловіка перед жіночою стихією, який генетично зреалізований в охоронних ритуалах, “полюванні на відьом”, патріархальній культурі” [5, с. 539].

Символіка страху та сподівання мають спільний знаменник, адже вони тісно пов’язані із процесом ініціації, тому її намагання пізнати таємницю народження з дитини чоловіка логічне завершення становлення її Самості. Він гине, не довершивши власної місії, адже жінка проросла в ньому, натомість він не стався у ній. Вона виривається назовні. Отже, своєрідна декодифікація на рівні гендерних ролей персоніфікацій п’єси І. Бондар-Терещенка оприявнює водночас кілька жіночих і чоловічих архетипів (як повновартісних так і самих лише матриць). Вона проходить шлях від Діви до Яги, Він від Спокусника до Жертви, а може насправді “Ні-ко-го” в ліфті й не було – тільки Порожнеча, варто лише розчехнути двері...

Література

- 1. Єшкілев В.** Архетип // Енциклопедія української літератури / В. Єшкілев [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.proza.com.ua/enc/index.php?sym=&p=1>.
- 2. Лановик З.** Hermeneutica Sacra / З. Лановик. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 586 с.
- 3. Зборовська Н.** Код української літератури : Проект психоісторії навітьньої української літератури: [монографія] / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
- 4. Даниленко В.** Лісоруб у пустелі : Письменник і літературний процес / В. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
- 5. Шаповал М.** У пошуку героя, або як побачити різницю / М. Шаповал // У пошуках театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С. 535 – 544.
- 6. Юнг К.-Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А.** Человек и его символы / К.-Г. Юнг, фон Франц М.-Л., Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, А. Яффе. – М. : Серебряные нити, 1998. – 368 с.
- 7. Юнг К.-Г.** Избранное / К.-Г. Юнг. – Мн. : ООО Попурри, 1998.
- 8. Бондар-Терещенко І.** Пастка на миші / І. Бондар-Терещенко // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С. 49 – 60 [546 с.].
- 9. Адлер Г.** Лекции по аналитической психологии / Г. Адлер. – М. : Рефл-бук, Ваклер, 1996. – 279 с.
- 10. Сковорода Г. С.** Потоп Змін / Г. С. Сковорода // Історія української філософії : Хрестоматія. – Київ : Либідь, 1993.
- 11. Баррі П.** Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / П. Баррі. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
- 12. Райх В.** Сексуальна революція / В. Райх; [Пер. с англ.]. – Спб. – М., 1997.
- 13. Тресиддер Дж.** Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М. : ФАЙР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
- 14. Выготский Л.** Психология искусства / Л. Выготский. – Ростов-на-Дону, 1998.
- 15. Еліаде М.** Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін;

Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001.

Когут О. В. Архетипні образи: Він і Вона в сюжетах сучасної української драматургії

У статті досліджуються архетипи чоловіка та жінки в п'єсах І. Бондар-Терещенка “Пастка на миші”, Неди Нежданой “Самогубство самоти”, А. Вишневського “Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше”. Автор розглядає архетипи Аніми та Анімуса, Самості, Тіні, Персони та символи, що відображають їх.

Ключові слова: архетип, сюжет, чоловік, жінка.

Когут О. В. Архетипные образы: Он и Она в сюжетах современной украинской драматургии

В статье исследуется архетип мужчины и женщины в пьесах И. Бондарь-Терещенка “Ловушка для мышей”, Неды Нежданой “Самоубийство одиночества”, А. Вишневского “О поезде, чемоданах, хламе и кое о чем большем”. Автор рассматривает архетипы Анимы и Анимуса, Самости, Тени, Персоны и символы, которые их отображают.

Ключевые слова: архетип, сюжет, мужчина, женщина.

Kogut O. V. Arhitypnyye images: He and She in plots of modern Ukrainian dramatic art

In the article is investigated archetype of a men and women in plays I. Bondar-Tereshchenka “The Trap for moyse”, Nedy Nezhdanoj “Solitude’s suicide”, A. Vishnevskogo “About a train, suitcases, stuff and which about what big”. The author considers archetypes Animy and Animusa, Egoism, the Shade, Persons and symbols which display them.

Key words: archetype, plot, men, women.

УДК 82 (477) “18” (092)

В. В. Колкутіна

**ШЛЯХИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОНЯТЬ “ВІЧНИЙ ОБРАЗ” ТА
“ВІЧНА ІДЕЯ” В РЕЦЕПЦІЇ ДМИТРА ДОНЦОВА:
ІСТОРИЧНИЙ МОДУС**

Актуальність нашої статті визначається відсутністю цілісної, чітко окресленої концепції застосування понять “вічний образ” та “вічна ідея” в рецепції Дмитра Донцова. Якщо визначення “вічний образ” у літературознавстві якоюсь мірою окреслений (зокрема, авторами літературознавчого словника-довідника [8, с. 138]), то сентенція “вічна

ідея”, на наш погляд, введена, розроблена та апробована критиком. Отже, постає необхідність осмислення цього терміну у творчій спадщині науковця. Вказана нами проблема залишається не дослідженою у сучасній філологічній науці. Попри те, що у наш час з’являються цікаві студії таких донцовознавців, як, наприклад, П. Іванишин [7] та О. Баган [1], як автор глибоких літературознавчих ідей Д. Донцов зостається недооціненим в історії української критики.

Нашою **метою** є вивчення понять “вічний образ” та “вічна ідея” у рецепції Д. Донцова на матеріалі статті “Криве дзеркало нашої літератури”.

Досягнення сформульованої мети здійснюється шляхом вирішення наступних завдань:

- визначити та по можливості якнайглибше дослідити постать реципієнта у вказаній статті критика;
- вивчити донцовське розуміння вислову “несмертельні типи”;
- проінтерпретувати поняття “вічна ідея” в рецепції науковця;
- розкрити сутність історичної, гетьманської “вічної ідеї” в українській літературі 20-30 років з позиції Д. Донцова;
- осмислити своєрідність літературознавчої концепції критика.

Стаття “Криве дзеркало нашої літератури” була опублікована у “Літературно-науковому віснику” у 1929 році і вміщена до книги “Дві літератури нашої доби”. Це складний, хаотичний, із невизначеними суспільними ідеалами період в українській історії та літературі. Сучасник тих подій, яскравий представник “трона п’ятірного нездоланих співців” Михайло Драй-Хмара у своєму щоденнику (запис за 26 січня 1928 року) із сарказмом згадує: “...Але часи, часи! Щоб ніякісінької тобі опозиції не було! Щоб ніхто й не посмів не те, що друкувати вільне слово, а навіть думати вільно! Для чого ж напружувати зголоднілі мізки, коли є готова система думання й філософування? Відкривай книжку Карла Маркса й читай, учись, їх досхочу страви вистачить на всіх!” [6, с. 19].

У книзі “Дві літератури нашої доби” Д. Донцов звертається, на нашу думку, до широкого загалу адресатів, якому прагне якнайзрозуміліше відтворити сутність “кривого дзеркала української літератури” [4, с. 259], розкрити помилки та вади вітчизняних митців. З-поміж них виокремлюємо, постать, можливо, незвичного для нас, але передбаченого критиком реципієнта – майбутнього письменника. Прямо про нього дослідник не говорить, але загальна ідея розвідки та висловлені ним міркування дають нам можливість обстоювати цю думку. Ми схильні вважати, що Д. Донцов не тільки навчав читача письменника-початківця на зразках світового письменства дотримуватись “активістично-драматичного світогляду”, не лише традиційно закликав українізувати світовий сюжет, не просто значно широко дослідив проблему інтертекстуальних перегуків у світовій культурі та проблему літературних традицій, а показував майбутньому

письменникові способи та методи творення у світовій культурі “несмертельних типів” [4, с. 259], що *назавжди* залишаються в історії літератури. Тобто, Д. Донцов, залучаючи до прикладу найкращі здобутки зарубіжних авторів, формував у читача – майбутнього письменника світогляд, а значить (за логікою критика) виховував його на мистецьких явищах високого гатунку.

Для здійснення цієї мети науковець послуговується класичними творами: Біблією, романом Сервантеса “Дон Кіхот”, античним міфом про Прометея, п’єсою Гете “Фауст”, бо у цих мистецьких явищах їх автори “шукали загадки життя, а ненаситне стремління людини вирватися з гушавини дочасного – представляли в **несмертельних типах**: в їх мріях і пристрастях, в болях і терпіннях, в упадку і в злеті” [4, с. 259] (підкресл. – Д. Донцова). Як бачимо, об’єктом дослідження критика виступають не тільки історіософські твори (як це було у ранніх лесезнавчих та шевченкознавчих студіях), а й європейська класика, де простежуються вічні образи, сюжети та мотиви.

Літературознавчий словник-довідник трактує вічні літературні образи як такі, що “за глибиною художнього узагальнення виходять за межі конкретних творів та зображеної в них історичної доби містять у собі невичерпні можливості філософського осмислення буття” [8, с. 138]. Тут же укладачі словника називають образи Прометея, Гамлета, Дон Жуана, Фауста. Ці герої представляють інтерес і для Д. Донцова. Саме їх науковець вважає вічними, невмирущими персонажами, але визначення “вічного образу”, предмет аналізу критика ширше, тому дещо різниться із тим, яке пропонують шановні вчені, упорядники словника.

Своєрідність літературознавчої концепції Д. Донцова, на нашу думку, полягає в тому, що його художньо-візійне мислення осягає не вічні образи, мотиви чи сюжети, як це традиційно розглядається літературознавцями при дослідженні творчої спадщини будь-якого письменника, а *вічні ідеї*, якими, як стверджує науковець, *мислить* автор твору і втілює у створених образах.

У такий спосіб Д. Донцов уводить у літературознавчий апарат іншу категорію – термін “вічну ідею”, в основі якої – філософсько-інтелектуальне, світоглядне мислення автора твору. Для науковця вона – першочергова; цим визначенням він апелював завжди. Вічні ідеї перейняті історіософською та загальнолюдською глибиною і спонукають реципієнта (ким би він не був: пересічною людиною чи майбутнім письменником) до перетворення, преображення: “Людина мусить виробити собі власне чуттєве відношення до оточення, мусить чогось **хотіти**, щось **поборювати**, в щось **вірити**, щось **кохати** і щось **ненавидіти**, щось **похвалити** і щось **осуджувати**. І то **гаряче** і **пристрасно**, щоб було видно, що це “щось” палить їй мозок і серце. Так, як бачимо це в Шекспіра, Софокля, Гете, Расіна...” [4, с. 275 – 276] (підкресл.–Д. Донцова).

Така ідея повинна сугурувати, впливати на пересічного читача, формувати його світогляд. Д. Донцов простежує взаємозв'язок між вічним образом і вічною ідеєю, бо (на його думку) образ *вічний* тому, що він концентрує у собі незмінну, незламну, невмирущу ідею, котра завжди існуватиме як у тексті, так і поза ним. Саме її українські письменники у своїх творах повинні різноманітно та багатогранно інтерпретувати, вдосконалювати *відповідно до вимог доби*. Зауважимо, що термін “вічна ідея” суттєво відрізняється від визначення “ідеї художнього тексту” [8, с. 300], [3, с. 138 – 141].

Таким чином, у рецепції критика вічна ідея взаємопов'язана із вічними образами, продукується на них. Пропонуємо схематично:

Схема № 1

Вічна ідея	↔	Вічні образи (або “несмертельні типи”)
------------	---	--

У статті “Криве дзеркало нашої літератури” ми помітили, що за своїм походженням вічні ідеї можуть бути різними. Сукупність вічних ідей, у функціонуванні яких превалює багатоаспектність, пропонуємо розмежувати на 5 груп:

1. **Художня** (створена на основі літературного твору) – “донкіхотівська”. Це ідея “жаги чину, пошуку небезпеки, напруженої атмосфери змагання” [4].
2. **Біблійна** – “самсонівська”, “моїсеївська”, “блудного сина”.
3. **Антична** – ідея “прометеїзму”.
4. **Філософська** – “ніцшеанська” ідея.
5. **Історична – козацька (гетьманська).**

Як бачимо, в інтерпретації Д. Донцова термін “вічна ідея” уміщує, охоплює *увесь* літературно-філософський, художній та історичний спектр, а за часовим планом починається від античної та старозавітної біблійної і закінчується історичною проблематикою.

На думку науковця, від вічної ідеї митець формує, створює образ, тому ця ідея не тільки невмируща, а й невичерпна, необмежена. Наприклад, критик простежує, “як переломлюється в психіці українського декадансу легенда козацтва та її типи” [4, с. 271], а також зіставляє погляд на це українських та світових митців. За нашим переліком (див. попередню сторінку) він апробує п'яту, гетьманську ідею.

На думку Д. Донцова, козацькі звичаї, традиції, події, битви доречно розглядати крізь призму характеру історичного персонажа, в основі якої (виключно) історична ідея, що продукує письменник адресату. Зупинимось уважніше на апробуванні Д. Донцовим історичної ідеї у творчості С. Черкасенка.

Критик звертається до постаті Івана Сірка в творі С. Черкасенка “Про що тирса шелестіла” і зазначає, що пересічний читач “не знайде там проблематики Валенштайна, або Коріоляна. Проблема

“Сірка” – типowo українська... – чекати тої години, коли то “запанує згода й спокій, не буде ворога, а будуть всі братами” [4, с. 271].

Над проблемою вивчення творчості С. Черкасенка – забутого, “проскрибованого” письменника-емігранта довгий час не працював широкий загал дослідників, здебільшого тому, що до 90-років ХХ століття це ім’я було “абсолютно заборонене” [9, с. 309]. Результати спорадичних, але уважних спостережень над його різножанровою спадщиною у наш час таких вчених, як О. Мишанич, О. Бабишкін, Л. Мороз, С. Дяченко дають змогу констатувати, що його творчість – це цілий своєрідний “материк” культури: поезія, драматургія, проза, публіцистика, літературна критика, журналістика, педагогіка. Значна частина оригінальних драматичних творів та переробок свого часу ставилася на сцені, окремі викликали жваву полеміку, у якій то підносилися як значне досягнення української драматургії, то позбавлялися будь-якої літературної вартості. Це пов’язано із тим, що на початку ХХ століття не всі п’єси писалися для сцени, чимало драматичних творів призначалися тільки для читання [10, с. 19 – 20]. Таке спрямування мала й певна частина драматургічного доробку С. Черкасенка.

У передмові до твору “Про що тирса говорила” автор зауважив, що він не мав на меті відтворити у трагедії історичну достовірність, а прагнув через систему образів реалізувати певні ідеї, передати людські риси, характери. Очевидно, тому Д. Донцов і зрозумів “проблему Сірка” як “типowo українську”, як таку, що культивує ідею “зради” та “спокою”, а не боротьби.

Між іншим, відомо, що козацька історія в Україні уособлює своєрідні золоті часи нашої історії. А тому часто без міри оповиті легендами і видатні особистості того часу як, наприклад, кошовий отаман Низового війська запорізького Іван Сірко – без сумніву, неординарна і неоднозначна особистість. А передусім – це успішний воєнначальник (історик Дмитро Яворницький нарахував близько 55 здійснених ним вдалих військових походів), а також – один із кількох надзвичайно харизматичних лідерів в історії українського козацтва. Останні два фактори і могли, власне, стати основними причинами для виникнення цілої низки легенд про Івана Сірка вже після його смерті [11, с. 21].

Великий талант полководця, особиста хоробрість, мужність і відвага поєднувалися в ньому з безмежною відданістю народній справі. Відзначаючи ці якості, треба й наголосити й на суто людських рисах характеру Івана Дмитровича: розважливий і мудрий, демократичний, він був до аскетизму скромним у побуті й глибоко віруючою людиною. Історики вважали, що своїми спартанськими звичками нагадував кошовий київського князя Святослава [5, с. 158]. Разом із тим, Дмитро Яворницький змальовує портрет знаменитого кошового таким: “І за характером, і за всіма своїми діями Сірко представляв собою тип

справжнього запорожця. Він був хоробрий, відважний, завзятий, не завжди стійкий, не завжди вірний своїм союзникам; він любив іноді погуляти і добре підвипити і в хмелю показати свій козацький запал; він був схильний хвилинно захопитися новою думкою, новою справою, щоб потім відмовитися від власного наміру й прийти до цілком протилежного рішення...” [11, с. 22].

Майже всі історичні джерела щодо цієї постаті свідчать: Іван Сірко мав властивість до швидкої зміни у своїх переконаннях, що говорить про роздвоєність душі, про його вагання, переймання, прагнення визначитися із власним вибором. Проблема цілісності/роздвоєності митця або героя завжди цікавила Д. Донцова настільки, що він іноді у своїх студіях практично не намагався навіть розмежувати постать реального та вигаданого персонажа. Як літературознавець, він долучався до цієї проблеми ще у ранніх лесезнавчих та шевченкознавчих студіях, і, як бачимо, спорадично, але порушив цю тему, звернувшись до трагедії С. Черкасенка “Про що тирса говорила”.

Проте, не можна стверджувати, що тут Д. Донцов не розрізняє образ історичного від вигаданого головного героя. На нашу думку, науковець звертається до історичних джерел задля того, щоб продемонструвати майбутньому письменникові *яких* героїв, який характер та *яку саме ідею* у цій постаті потрібно репрезентувати читачеві – майбутньому письменникові; він прагнув переконати цього адресата у тому, що фантазія художника слова базуватиметься на історичних, реальних фактах і не враховувати їх не можна. На підтвердження свого міркування критик наводить лист І. Сірка до кримського хана і запевняє, що “зовсім *інше* обличчя глядить на нас звідси” [4, с. 271] (підкресл. нами – В. К.) Із цього листа видно, що “історичний” [4, с. 271] Сірко відзначався зухвалістю, хоробрістю, мужністю, благородством, іронічністю, дотепною мовою, бо керувався “вічною ідеєю” – “бажанням слави, лицарської непосидючістю”, прагнув шляхетних “цілей” [4, с. 271]. І таким, на думку науковця, він має бути відтворений у трагедії. На прикладі цієї трагедії критик спонукає майбутніх письменників до створення історико-героїчного характеру, сміливого, благородного воїна-захисника вітчизни. Ним обов’язково передбачається героїчний модус.

Перспективи дослідження розкривають широкі можливості до вивчення цілісного комплексу вічних ідей у студіях Д. Донцова.

Література

- 1. Баган О.** Вічний будитель нації (до 125-ї річниці від дня народження Дмитра Донцова) / О. Баган // Дивослово. – 2008. – № 9. – С. 56 – 59.
- 2. Веселовська Г.** Експресіонізм ранньої драматургії Спиридона Черкасенка / Г. Веселовська // Дивослово. – 1997. – № 2. – С. 13 – 14.
- 3. Галич О.** Теорія літератури / О. Галич. – К. : Либідь,

2001. – 488 с. **4. Донцов Д.** Дві літератури нашої доби / Д. Донцов – Торонто : Гомін України, 1958. – 296 с. **5. Дорошенко Д.** Історія України / Д. Дорошенко. – К. : Освіта. – 1993. – 236 с. **6. Драй-Хмара М.** Щоденник (1924 – 1928) / Драй-Хмара М. // Слово і час. – 1990. – № 2 – С. 13 – 23. **7. Іванишин П.** “Естетика Шевченка” як сутність герменевтики Дмитра Донцова / П. Іванишин // Дивослово. – 2008. – № 10. – С. 52 – 56. **8. Літературознавчий** словник-довідник [ред.-упоряд. Р. Гром’як] – К. : Відродження, 1997. – 752 с. **9. Мишанич О.** З минулих літ : Літературознавчі статті й дослідження різних років / О. Мишанич. – К. : Основа, 2004. – 390 с. **10. Мишанич О.** С. Черкасенко / О. Мишанич // Слово і час. – 1991. – № 7. – С. 19 – 26. **11. Товстий В. П.** Гетьмани України : І. Виговський, П. Дорошенко, кошовий отаман І. Сірко / В. П. Товстий. – Харків : Промінь, 2006. – 248 с.

Колкутіна В. В. Шляхи трансформації понять “вічний образ” та “вічна ідея” в рецепції Дмитра Донцова: історичний модус

У статті досліджуються літературознавчі поняття “вічний образ” та “вічна ідея” в рецепції Д. Донцова. Розкривається сутність історичної, гетьманської “вічної ідеї” в українській літературі 20 – 30 років ХХ століття з позиції критика.

Ключові слова: “вічний образ”, “вічна ідея”, рецепція.

Колкутіна В. В. Пути трансформации категорий “вечный образ” и “вечная идея” в рецепции Д. Донцова: исторический модус

В статье изучаются литературоведческие понятия “вечный образ” и “вечная идея” в рецепции Д. Донцова. С позиции критика раскрывается суть исторической “вечной идеи” в украинской литературе 20 – 30 годов ХХ столетия.

Ключевые слова: “вечный образ”, “вечная идея”, рецепция.

Kolkutina V. V. The ways of transformation the concepts “eternal image” and “everlasting idea” through the reception of Dmytro Dontsov: historical modus

We study the literary content of eternal and everlasting image of the idea from the standpoint of D. Dontsov. This close the nature of historical hetman eternal ideas in Ukrainian literature of the 20 – 30 years from a position of criticism.

Key words: eternal, everlasting image, standpoint.

УДК 821.161.2 Гуцало

М. Є. Лучицька

**АВТОРСЬКА СВІДОМІСТЬ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ
ПОВОЄННИХ РЕАЛІЙ У ГЕТЕРОДІСГЕТИЧНОМУ НАРАТИВІ
ДИЛОГІЇ Є. ГУЦАЛА “ШКІЛЬНИЙ ХЛІБ”**

Процес *художньої творчості* належить до одного з найскладніших процесів психічної діяльності людини. *Творчість* як психологічне поняття становить собою “високосвідому діяльність людини, спрямовану на створення нових продуктів матеріальної і духовної культури, які мають суспільно-історичну цінність” [12, с. 352]. Зважаючи на високосвідомість творчості, висвітливо психологічну природу свідомості.

У психології *свідомість* розглядають як “найвищий рівень відображення навколишньої дійсності, що розвинувся у людини як суспільної істоти внаслідок оволодіння мовою і спільною діяльністю з іншими людьми” [12, с. 316]. Вона характеризується активністю, спрямованістю на певний об’єкт, здатністю до самоспостереження і рефлексії, різними ступенями ясності тощо; має низку таких важливих структурних характеристик, як поєднання сукупності знань про навколишній світ, наявність пізнавальних процесів (відчуття, сприймання, пам’ять, уява, мислення), здатність чітко розрізняти суб’єкт і об’єкт, формувати цілі діяльності, оцінювати мотиви діяльності, здатність приймати рішення, під час виконання діяльності вводити необхідні корективи, а також – включення свідомості до певного відношення.

Емпірично свідомість являє собою мінливі чуттєві і розумові образи, які виникають перед індивідом у його внутрішньому досвіді й передують практичній діяльності, пов’язуючи психічний зміст і Его. Свідомість кожного індивіда унікальна, пов’язана з його самосвідомістю, зумовлена зовнішніми та внутрішніми чинниками. Як унікальна модель людського світогляду вона відображена передусім у мові. Складники свідомості досить розмаїті за своєю природою, до них відносять мислення, емоції, переживання, волю, самосвідомість, інтуїцію, світогляд, саморегуляцію тощо. Психоданаліз, що інтегрувався в літературознавство у ХХ столітті, висвітлював свідомість у напруженому співвідношенні з несвідомим і надсвідомим. Твори фольклору та письменства завжди сприймаються як документ людської свідомості й несвідомого [9, с. 370 – 371].

Вивчаючи творчі доробки того чи іншого автора, науковці досить часто приходили до висновку про “типовий характер внутрішніх сил, розуму, уяви, смаку й почування, відбитих у творах цього обранця” [1, с. 10]. Виділяють особистісний і процесуальний аспекти творчості, де

перший передбачає наявність у людини певних знань і вмінь, розвинених здібностей, високої мотивації діяльності, поєднаних з уявою, добре розвинуеною інтуїцією і прагненням до реалізації своїх можливостей, а другий великою мірою стосується станів натхнення та *інсайту* [12, с. 352] (осяяння), які виникають після тривалої і наполегливої роботи мислення. Відповідно, *свідомість автора* і *сам автор* як літературознавче поняття у дослідженні творчого процесу мають посідати одне з центральних місць.

Б. Корман пропонує системно-суб'єктний метод у процесі осягнення поняття автора в творі, згідно якого в тексті діє внутрішньотекстовий автор, який тлумачиться як “свідомість твору” [10, с. 20] і передбачає суб'єктивність джерела висловлювання та індивідуальне втілення свідомості того, хто промовляє в творі. В. Федоров розглядає автора як суб'єкта перетвореного буття. Перетвореним воно є, тому що “автор, вживлюючи себе в сукупність героїв та їх дійсність, насправді перетворює себе в них ... автор – суб'єкт надтілесного за своїм типом буття, яке, однак, не може здійснюватись безпосередньо, а тільки через онтологічних посередників – героїв, які існують у життєво-прозаїчній (фабульній) дійсності” [14, с. 56]. Дослідник також наголошує: “Коли людина щось робить, пов'язане з уявою (відповідно, з перетворенням), вона посідає позицію позазнаходження відносно того, ким уявляється” [14, с. 57], стаючи суб'єктом перетворено-словесного буття.

Західні наратологи визначають автора як творця або упорядника наративу (“The maker or a composer of a narrative” [15, с. 8]). О. Ткачук наголошує, що творець наративу не є йому властивим чи вивідним із нього [13, с. 6]. Декілька художніх творів можуть мати різних нараторів або прихованих авторів, але одного творця і навпаки – двох чи більше дійсних авторів та одного прихованого автора чи наратора. Експліковане проявлення автора в художньому творі з погляду наратології може існувати в тексті у вигляді авторського втручання, яке досить часто відображається у формі авторського коментарю. Окрім коментарю, втручання автора може простежуватись у вигляді уривка, який виявляє авторську позицію, що протиставляється наратору, або ж як сегмент тексту, що виявляє справжню “руку автора” [13, с. 6 – 7]. Авторська позиція в творі, на думку Л. Кілімнік, – це художнє вираження ставлення автора як особистості до дійсності, що включає, по-перше, позицію письменника в реальній дійсності, яка відображена в творі (задум, проблематика, аналіз життєвих явищ тощо) та, по-друге, авторську позицію в самому творі (ставлення до героїв і подій, принципи ведення повісткування і структури образності) [6, с. 390]. Російський наратолог В. Шмід говорить про присутність у тексті “абстрактного автора” [10, с. 21], який як поняття поєднує в собі семантичний центр твору і творчу істанцію. Водночас, Ж. Женетт пропонує термін “уявний автор” [10, с. 21], котрий означає те, що повідомляє про автора текст.

За спостереженням Л. Мацевко-Бекерської, окреслення читача починається зі свідомості автора [10, с. 22]. М. Кодак визнає авторську свідомість справжнім джерелом творчості. Керуючись таким поглядом, дослідник підкреслює необхідність системності аналізу літературного твору, що передбачає його структурування. На нарративному структурному рівні системи твору, на думку науковця, важливими є “повістувальні диспозиції оповідача (першої особи), розповідача (третьої особи), діалогічні (пряма мова), внутрішньомонологічні (невласне пряма мова), імітації “потоків свідомості” тощо [7, с. 8 – 9]. На рівні нарації дослідник помічає диференційованість поведінки автора в тексті, підставою чого виступає прагматика вислову. Авторська поведінка, за спостереженнями М. Кодака, може бути гомогенізуючою з притаманною їй сугестивною прагматикою вислову та гетерогенізуючою, якій властива експлікативна прагматика. Дослідження поетики твору, на думку науковця, “правомірно мислити як вікно в суб’єктивність автора, в творчо-психологічну природу авторської свідомості” [8, с. 42]. Для увиразнення статусу автора необхідні внутрішні зміни у літературознавстві, починаючи з “конкретизації предметно-об’єктивної сфери в її трискладовості “автор-твір-процес”; з урахуванням логічно-комунікаційної пари “автор-реципієнт” та процесуальної специфіки [8, с. 43]. М. Кодак конкретизує: “... словесно-образна практика здійснюється суто людськими ресурсами – шляхом експлуатації психосоціоментальних сил людської душі й авторської свідомості, серцевини людської психіки, її ментального ядра” [8, с. 43]. Науковець визначає свідомість автора як “творчо-психологічну реальність” [8, с. 43], яка повинна займати провідне місце в дослідженні поетики твору.

З окреслених позицій розглянемо відому діалогію Є. Гуцала “Шкільний хліб”.

Значна кількість творів Є. Гуцала, представника творчого покоління шістдесятих, віддзеркалює пережитий письменником досвід воєнного лихоліття та повоєнне буття. Його дитинство збіглося з періодом гітлерівської окупації, злидні та голод супроводжували юні роки митця. Керуючись власним життєвим досвідом, письменник так окреслює повоєнне життя українського народу: “... не було в ті роки й не могло бути на наших людях шикарних костюмів, не було розкішних лімузинів. Ходили вони у куфайках, в чунях, у полотні, а праця їхня була невимовно тяжка – країна-бо тільки зводилась з воєнних руїн ...” [3, с. 420].

М. Жулинський зазначає, що відображення повоєнного життя українського народу окреслює суто реалістичний етап у творчості Є. Гуцала [2, с. 14]. Зображаючи тяжку повоєнну реальність, письменник створює образи, які уособлюють надзвичайну міць духу, людяність, принциповість. Потерпаючи від нестачі грошей, страждаючи від втрати близьких, переживаючи несправедливість, відчуваючи “на власній

шкурі” заздрість або зневагу, його літературні герої усе ж намагаються залишатися людьми, мають у своєму серці ідеали, прагнуть духовного зростання та самовдосконалення.

Одним із найяскравіших зразків повоєнної прози Є. Гуцала є повість-диалогія “Шкільний хліб” (“Сільські вчителі” (1971), “Шкільний хліб” (1973)). Твір демонструє яскраву експлікацію наративних парадигм свідомості автора як віддзеркалення складних реалій життя українського народу після Другої світової війни.

У повістях зображена трагедія українців в умовах тоталітарної системи, яка кинула Україну в пекло війни й тим самим спричинила руйнацію традиційного, виробленого віками життєустрою, мікросвіту народу. Грабунки позичками, оббирання колгоспів, а отже – і колгоспників, відчуття постійної нестачі грошей і харчів на фоні втрати рідних та близьких (годувальника родини, сильного плеча, адже на війні гинули сини та чоловіки) багатьох доводять до відчаю, спричиняють деформацію свідомості. Тоталітаризм призводить до матеріального та морального спустошення людей.

Загальна картина повоєнних реалій сповнена песимістичного настрою, але навіть за таких умов, доводить своїм твором письменник-гуманіст Є. Гуцало, може знайти місце для оптимістичної віри в краще майбутнє. Такий оптимізм, з одного боку, деякою мірою долучає тексти повістей до соціалістичного дискурсу радянської літератури, а з другого – підкреслює людинолюбний характер творчості письменника-шістдесятника.

Центральний персонаж повісті-диалогії – вчителька Олена Левківна, про яку В. Дончик говорить: “Образ героїні повістей Олени Левківни – з ряду найкращих жіночих портретів, створених майстрами нашої прози” [5, с. 320]. Письменник спрямовує увагу реципієнта на вчинки героїні у різноманітних правдиво відображених життєвих ситуаціях і таким чином надає читачеві можливість формувати власне ставлення до неї, створюючи уявно довершений образ учительки.

Повість “Сільські вчителі” (1971), написана в дусі родинно-побутової прози, висвітлює соціальні та моральні конфлікти, демонструє реалістично правдиві життєві драми, спричинені повоєнним буттям. Сюжет твору віддзеркалює безліч реалістичних життєвих ситуацій, які, через вчинки героїв, створюють соціальне тло буття народу.

Нарація повісті представлена екстрадієгетичним, гетеродієгетичним наратором-розповідачем [4], який в оцінці подій та персонажів, у показі психологічних портретів героїв досить часто ототожнюється з образом автора, утверджуючи життєву позицію письменника. Домінує третьоособове наратування з нульовою фокалізацією. Наративна палітра твору збагачена репрезентованим мовленням персонажів, ключовими репліками автора-наратора, інформаційно цінними діалогами, авторським коментарем.

Інтелегентна, делікатна, добра сільська вчителька Олена Левківна та її родина (діти, Таїса і Михайло, й чоловік, Никін Іванович, теж учитель) показуються письменником в оточенні безлічі реалістичних та актуальних на той час персонажів, котрі за своїми життєвими принципами досить часто контрастують з образом протагоністки. Це і сусідка Варка, вдовиця, чоловік якої був поліцаєм; Варчин син Микола – хлопець-переросток, у якого війна забрала можливість своєчасно засвоїти шкільний матеріал; Андрій Кіндратович Сак – вчитель фізкультури, котрий навіть і освіти вищої не мав (викладав фізичне виховання через брак педагогічних кадрів); Катерина Пекур – багатодітна матір, перекупка, яка через важке злиденне життя вмирає молодою, та її чоловік Грицько – колгоспник, що працює “за десятьох”, ставши незамінною людиною в колгоспі; Явдошка, дочка Марфи та Созонта Хрущів, яка через війну вчасно не зустріла своєї долі; Фійона – матір-одиначка, що виховує двох синів; батюшка Єлисей Онуфрійович Кушнірук, що квартирував у Пантелеймона Пекура; Настя Василівна – вчителька початкових класів, яка довгий час не може перевиховати свою матір на соціалістичний лад; Горпина Титівна Свербиус – “головиха” та багато інших. У змалюванні родини сільських учителів є елемент автобіографізму: Є. Гуцало також походив із вчительської родини.

Третьоособове наратування екстрадієгетичного розповідача відкриває дієгезис повісті картиною, що вперше презентує реципієнтові образ Олени Левківни – справжньої господині, котрій підвладна будь-яка робота. Несподівано автор уводить голос, на перший погляд, посереднього персонажа – пліткарки Варки, однак запропонований письменником діалог із нею увиразнює чесноти головної героїні. Олена Левківна, зауважує автор-наратор, хоч і “... сама любила поговорити ...” [2, с. 281], не схильна до пліткування, не має в душі злостивого осуду чи злорадства. Про це свідчать її спокійні рухи, зосереджені на роботі очі, гідна постава. Як контраст – штрихи до психологічного портрету Варки: “... навіть навпочіпки присіла коло неї ...” [2, с. 280], “... стала в неї над душею ...”, “... медовим голосом правила ...” [2, с. 281]. На фоні Варчиної оповіді про недобросовісність місцевих хлопчаків-пастухів зазначені вище штрихи – свідчення душевного неспокою візитерки. Знову контраст – буденне “бідкання” пліткарки про нещасних корів змінює оповідь-зізнання про те, що вона вкрала на молотарці зерно й була помічена “головихою”. Це пояснює реципієнтові справжню причину візиту занепокоєної гості.

Психологічно яскраво автор подає образ голови колгоспу с. Медвинець Горпини Титівни Свербиус (яку позаочі всі називали “головихою”), людини нелегкої вдачі, підкреслюючи цю особливість крізь портретні характеристики жінки: “... була росту високого, дебела, з подзьобаним віспою обличчям ... либонь, через те ряботиння, що спотворило ще в дитячому віці, вона й заміж не вийшла. Либонь, те

ряботиння й характер їй знівечило, зробило його важким, грубим” [2, с. 282]. Не маючи родинного тепла, якого в повоєнний час була позбавлена велика кількість жінок, Горпина фанатично розчиняється в посаді, ховається за маскою справжньої “головихи”, всю себе присвячує роботі й, не шкодуючи власних сил, вимагає такої ж самовідданості та принциповості від інших.

Окрім портретних деталей, майстерно вплетених у наративну тканину твору, засобом розкриття характерів героїв діалогії “Шкільний хліб” є діалог, сповнений тонкого психологізму. Експресивний діалог вчительки з крадійкою відкриває нову позитивну рису характеру протагоністки: Олена Левківна – людина вдумлива, чуйна, уважна до чужих проблем, вона як справжній психолог передусім намагається з’ясувати причину того чи іншого вчинку. Для вчительки причиною, що пояснює злочин співрозмовниці, є Варчині діти, яких Варка змушена ростити сама, оскільки її чоловік загинув на війні. Вимоливши згоду заступитися за себе перед “головихою”, Варка, за спостереженнями автора-натора, “... відчувши полегшення на душі, подалась додому” [2, с. 282], тому що “коли вчителька пообіцяла, то дотримає слова ...” [2, с. 282].

Психологічно сильним є діалог Олени Левківни з “головихою” Горпиною. Репліки “головихи” у формі третьоособової нарації про лихо, що принесла людям війна, підкреслюють її людяність, але принципове небажання співчувати крадійці Варці та неприйняття особистого лиха цієї жінки (“Варка – поліцейська жінка. Її поліцая вбили – туди йому дорога. А чоловіки інших молодниць на фронтах загинули!” [2, с. 288]) акцентують твердість характеру та небажання за будь-яких обставин поступатися своїми життєвими принципами – крадія, читаємо між рядками повісті, не може виправдати нестача грошей, адже за умов тотальної бідності, такий вчинок – тяжкий гріх. Горпинині репліки-характеристики у формі друго- та першоособової нарації, адресовані Олені Левківні (“Ви з усіма добра, бо чи розум маєте м’який, чи серце м’яке, а в мене розум холодний і серце захололо, бо я справедливості шукаю, бо я справедливість відстоюю” [2, с. 289]; “Добра душа у вас, тільки сліпа. От наче й дивитесь ви своїми очима, а бачите кепсько, бо на них більма” [2, с. 290]), – доказ особистої істини суворої голови колгоспу: бути справедливою – це бути твердою і послідовною в діях та непохитною в своїх переконаннях. Однак, дізнаємося пізніше з бадьорої оповіді хитрої Варки, м’якість та гуманізм вчительки перемагають: “Стою перед нею (“головихою”. – М. Л.), дивлюся прямо в очі, не змигну. А вона ж мовчить і примружилась-примружилась, наче я не коло неї стою, а далеко ... Потім помахала пальцем перед самісіньким носом, як ото маленькій дитині, й сказала: “Щоб то було востаннє”. Їй пішла своєю дорогою. А я ще довго не могла з місця зрушити, ноги задерев’яніли ...” [2, с. 345].

Різними наративними засобами показуючи дійсно гуманні вчинки вчительки, автор-наратор тлумачить помічену Горпиною “сліпоту” Олени Левківни як прагнення розуміти людину такою, якою вона є, виховувати людські якості із застосуванням індивідуального підходу. Справедливість “за параграфами”, читаємо між рядками твору, для вчительки не є справжньою.

Авторська третьоособова нарація ретроспективно відкриває реципієнтові історію родини Олени Левківни та Никона Івановича Шкаруб: до війни вчителювали по селах на півдні Київщини та на Вінниччині; війну Олена Левківна пересиділа з дітьми у своїх батьків у с. Нова Гребля, а Никін Іванович потрапив на фронт, однак слабе здоров'я змусило його більшість часу пробути в тилу; разом із дружиною був направлений у с. Медвинець ще до остаточного завершення війни; разом із дітьми привели до ладу город, оселю; через лютий холод важко пережили першу зиму; на другу осінь купили корову, як і всі медвинецькі вчителі, тримали поросят.

Життя вчительської родини мало чим відрізнялось від життя типових сільських родин воєнного та повоєнного лихоліть, однак, за спостереженнями автора-наратора, відзначалось взаєморозумінням, підтримкою та шляхетною толерантністю один до одного та односельців, що виявляли як у господарчих справах (взаємовиручка в усьому), так і в спілкуванні (турботливі розмови Олени Левківни з батьками-односельцями про дітей, її учнів, яким вчителька радить заохочувати своїх дітей до навчання, здобуття певної спеціальності та подальшого професійного росту). Не тільки мудрою порадою допомагає Олена Левківна людям. У важкий повоєнний період, коли односельці потерпають від нестачі грошей і незможі купувати речі, вчителька за копійки шиє їм одяг, намагаючись подарувати хоч якусь радість і позитивні емоції від зшитого зі смаком кофтини чи сукні. Фійоному сину, своєму учневі, Олена Левківна шиє штани, навіть не знявши мірки. То її учень, і вона прекрасно пам'ятає, який він на зріст. Шкаруби, попри всі труднощі, налаштовані на оптимістичний лад, тому навіть за скрутних матеріальних обставин справляють враження задоволених життям, щасливих людей. Вони свято оберігають “світлий промінь духу” [2, с. 307], котрий дозволяє попри все вистояти, не зламатися під важким тягарем реалій.

Однак час від часу, читаємо у високопсихологічних нараторських розповідях, щастя дружної родини затьмарюється специфікою повоєнного буття: Олена Левківна, так само, як і Никін Іванович, не може не перейматись проблемами односельців. Болить серце Олени Левківни за загиблими хлоп'ятами, що знайшли вибухівку в кар'єрах (трагічний відголосок війни). Вона ладна всиновити дітей померлої Катерини Пекур, аби хоч якось зарадити біді, що прийшла в багатодітну родину. Вчителька пробає своїй кривдниці Фійоні підпалену хату. Ця трагедія в родині Шкаруб на деякий час змінює звичний плін їхнього

життя: страх та побоювання нових підпалів переслідують їх, примушуючи стерегти своє обійстя. Цей епізод наратор уподібнює до детективної новели, де уважним, однак надмірно добрим та поблажливим слідчим виступає сама жертва – Олена Левківна. Знайшовши речовий доказ – гудзик від куфайки палія – вона нікому не віддає його, а навпаки – позбавляється його, аби врятувати злочинця. Олена Левківна, між рядками твору наголошує автор-наратор, як людина з величезним почуттям відповідальності, обов'язку та кришталево чистою совістю, схильна звинувачувати в усіх бідах та негараздах передусім себе. Подумки вона картає себе за те, що була занадто суворою, підписуючи людей на позику. Та справжньою причиною Фійоного злочину стає не образа, а страшна, всепоглинаюча, нищівна заздрість, що ілюструється промовою-зізнанням, адресованою вчительці: “... Й чоловіка маєте, не вбило на фронті, як мого. І діти ваші при вас, набираються розуму, вчать гарно. Й корову маєте. І дім дістався легко чужий. І люди поважають, бо з усіма добра ...” [2, с. 421 – 422]. У діалозі з кривдницею Олена Левківна заспокоює Фійону, переконуючи, що зла на неї не тримає. Реакція Фійони підкреслює її усвідомлення духовної вищості та благородства вчительки: “... Й тут ви наді мною, темною та сліпою, берете гору, й тут жалієте мене, покриваєте. Я вам зло заподіяла, чуєте, зло?” [2, с. 424]. М. Жулинський зауважує: “Олена Левківна живе серед людей і зло для неї – не абстрактна категорія, і за цим вчинком стоїть чиясь конкретна доля” [2, с. 16].

Попри всі негаразди та життєві трагедії, автор-наратор, так само, як і головна героїня повісті, має в серці “світлий промінь духу” [2, с. 307], тому свою розповідь завершує картиною весілля вчителя Андрія Кіндратовича та учениці Олени Левківни, юної Люби Плішак. Олена Левківна щиро радіє за молодят, милується красою Люби, що нагадувала їй польову волошку, але все ж крадькома пригадує ті весілля, “... де горе часто поєднувалося з горем, де біда часто подавала рушники біді, наче в тому можна знайти розраду” [2, с. 429]. Діалог “головики” з Петром Козирем, скаліченим вибухівкою хлопцем, який потроху одужував і вже міг бачити і чути, покращує настрій вчительці. Олені Левківні думалось, зазначає наратор: “Добре ж як усе, добре як ... Хай би завжди та було добре” [2, с. 432]. А вдало підібраний автором фінальний епізод, імпресивно підсилений наративним прийомом *ока камери* [16, с. 11], й реципієнтові дарує простий життєвий оптимізм і віру в зародження нового, кращого майбутнього для цих людей: “Вона подивилась у відчинене навстіж вікно – в ясному, спопелілому небі світився ріжок молодого місяця, приляклий від сонячного проміння” [2, с. 432].

Таким чином, аналізована повість Є. Гуцала “Сільські вчителі”, що входить до дилогії “Шкільний хліб”, шляхом використання різних наративних форм та моделей реалістично експлікує повоєнне буття українського народу, котре народжується на сторінках твору із власного

життєвого досвіду автора, прокламує оптимістичну віру в краще майбутнє та формулює життєве кредо митця: перш ніж засуджувати, дорікати, карати, людина має зважити, обміркувати, увиразнити для себе причини того чи іншого вчинку, спробувати зрозуміти кривдника, не виправдовуючи його, але й не відкидаючи об'єктивних чинників, котрі спонукали його діяти саме так, а не інакше.

Наратив повісті “Шкільний хліб” (1973), другої частини діалогії, поруч із експресивними діалогами та домінуванням третьоособової нарації всезнаючого розповідача все ж вирізняється більшою диференційованістю запропонованих автором форм та моделей. У наративну тканину другої повісті рясно вплітаються пейзажі, котрі посилюють психологізм твору, психологічні портрети, а зображення подій у більшості випадків супроводжується прийомом *ока камери* [16, с. 11], що сприяє залученню реципієнта до життєвих колізій повісті, посилює відчуття безпосередньої присутності читача в запропонованому автором художньому світі.

Дієгезис твору автор-наратор відкриває невеликим дивом у формі третьоособового наратування: “Восени зацвіла вишенька” [2, с. 433]. Долучаючи ефект ока камери, розповідач відображає процес народження цвіту. Згаданий феномен тлумачиться селянами як сакральне віщування змін. Хоч диво це і виявилось скороминучим (зима внесла свої корективи, і мороз за два дні знищив цвіт), однак привнесло у сіру буденність повоєнного життя нотку святковості та відчуття причетності до чогось ірреально значущого. Розповідь наратора переповідає міркування втомлених одноманітністю буднів людей: одні тлумачили це диво як віщування смерті, інші – як несподівану радість. Учительській родині Шкаруб подобались розмови про розквітлу вишеньку: “... Їм од тих розмов ... ставало і краще, і веселіше, і добріше на душі” [2, с. 433]. Позбавлені матеріалістичною радянською освітою притаманної селянам забобонності, вони все ж не втрачають віри у дива.

Повне розкриття характерів другої частини діалогії досягається крізь портретні характеристики, діалоги, живі, лаконічні полілоги та ключові репліки героїв.

Цікавим видається образ надзвичайно типового для тих часів директора школи – Віталія Григоровича. Є. Гуцало крізь нараторську розповідь ретроспективно зображає нележку, але досить реалістичну долю цієї людини: “Віталій Григорович пройшов мало не всю війну, воював на фронті, мав кілька поранень, був двічі контужений ...” [2, с. 441]. Нелегка доля, за спостереженнями автора, наклала відбиток “як на зовнішність, так і на поведінку” [2, с. 441], тому іноді тримався він з учителями, “ніби командир із підлеглими” [2, с. 441]. Акцентуючи увагу на одязі керівника, автор-наратор вимальовує підмічені його підлеглими знаки, що крізь зовнішній вигляд директора диктують поведінку колектива й “прогнозують” день. Так, якщо Віталій Григорович вдягав свій старенький швейотовий костюм ще довоєнного

крою, то день обіцяв бути без курйозів. Однак, якщо директора помічали в синьому галіфе і у френчі захисного кольору та ще й у наковзаних чоботях – “всі намагались поводитись стриманіше, розмовляли тихіше” [2, с. 441].

“В усьому має бути лад” [2, с. 442] – кредо педагога-керівника. Показуючи типові для радянських часів “виховні бесіди” директора з колективом, автор-наратор підкреслює любов до охайності та правдиву принциповість Віталія Григоровича: “Зрозумійте, той, хто не дивиться за собою, не має права вимагати від іншого” [2, с. 441]. Не зважаючи на злидні й тяжку працю по господарству, вчитель повинен бути зразком для свого учня і в поведінці, і в одязі.

Акцентуючи міміку, жести, особливість мовлення персонажів, Є. Гуцало наділяє наратовані ситуації певними настроями. Буденна бесіда Михайла, сина Олени Левківни, з Марійкою Мельник про її гусей, що кудись несподівано запропастилися, шляхом нараторських штрихів-спостережень (“ховаючи погляд, поспитав”; “хотів сказати, що піде разом із нею, допоможе шукати, але язик не ворухнувся” [2, с. 445]) набуває романтичного настрою. Такі спостереження наратора конкретизують здогадку реципієнта, чому на початку розмови, коли Михайло лише поглянув на однокласницю, “пойняло його жаром, а серце так болісно й солодко заніло, що в голові запаморочилося” [2, с. 245]. Ліричні поезії українських класиків, які хлопчина присвячує дівчинці, увиразнюють почуття. Михайло, за своїм юним віком подеколи не зовсім розуміючи їх зміст, подумки сподівається, що “... Марійка теж повинна розуміти, – це наче про них обох сказано, то про її погляд – милий і ясний ...” [2, с. 448].

Окрім романтичних Марійки та Михайла, автор-наратор живо вимальовує кілька колоритних образів різношерстих школярів. Серед них – зухвалий невіглас Іван Гунька та сором’язливий, однак готовий втілювати Іванові ідеї, Борис Горбокінь. У полілозі з учителями Оленою Левківною і Настею Василівною, тіткою Секлетою та її зятем Степаном Куштою, який впіймав хлопців на браконьєрстві, психологічні особливості дітей з тяжким повоєнним дитинством наратор увиразнює крізь високопсихологічні портретні деталі. Нахабний та впертий Іван Гунька – “косоокий, з вузьким плескати́м лобом ...” [2, с. 438]. Спостережлива Олена Левківна “запримітила, що всі Гуньки схожі між собою – невисокі, окоренкуваті, головасті, волосся мають колюче – смоляне, очі в кожного косі й злі ...” [2, с. 450]. Іван дивився на вчительку “зухвало, прямо, і в його погляді не було й натяку на каяття” [2, с. 438]. Водночас, нерішучий Борис мав “болісний вираз провини” [2, с. 438] на вродливому усміхненому обличчі.

Діалог Олени Левківни з Лизаветою, матір’ю Івана, увиразнює специфіку буття українського народу повоєнних літ. Лизавета жаліється, що її син Андрій надумав одружитися перед армією зі значно старшою за себе дівчиною. Жінка не зовсім приймає твердження вчительки про

необхідність вчитися. Останній момент – трагедія задалегідь визначеного майбутнього сільської молоді за часів радянської влади – конкретизується в репліці героїні: “Вчитиметься (Іван. – М. Л.) чи ні – однаково піде працювати (до колгоспу. – М. Л.)” [2, с. 452].

Учительська родина Шкаруб сприймається як осередок добра та порядності. Колеги та директор, Віталій Григорович, поважають родину за охайність, людяність та інтелігентність. Гуманізм Олени Левківни яскраво підкреслює її віра в те, що будь-яка людина, якою лихою вона б не здавалася, має в серці щось людське. Чуйна душа вчительки вірить, що необхідно лише відшукати особливий підхід, і людяність переможе. Ілюстрацією цієї думки може слугувати епізод із вбитим Іваном Гунькою зайцем, коли Олена Левківна гостро реагує на жорстокість і цинізм учня, й Іван піддається її настановам, усе ж, за спостереженнями наратора, залишаючись “трохи приголомшеним, проте не переможеним” [2, с. 470]. Односельці, осягнувши істинність доброти вчительки, виявляють повагу та співчуття. Тітка Секлета жаліє, що вчительська зарплатня не дозволяє розкошувати. Колишня кривдниця Фійона допомагає копати город. Варка запрошує Никона Івановича фотографуватися.

Никін Іванович крізь передані автором-наратором роздуми у формі третьособової нарації, шкодує, що на плечі Олени Левківни лягла занадто важка ноша – діти, господарство, школа, що не залишається часу на щире спілкування, замислюється над тим, що почуває зараз до змороної роботою жінки, яку дуже колись любив. Такою була повоєнна реальність для майже без виключень кожної родини сільських учителів. Увиразнює це й підмічене в роздумах Никона Івановича самодорікання Олени Левківни: “А до книжки рідко й загляну коли” [2, с. 473]. А Олена Левківна обожнювала книжки! Автор-наратор канонізує слово в свідомості вчительки: “Слова сяяли незвичайною своєю красою, й вона майже фізично відчувала світло тієї розумної краси” [2, с. 489 – 490]. Непрочитана книжка для неї, мов “славна людина, котра хотіла розказати про своє буття, а ти знехтувала, не стала слухати” [2, с. 490]. Наратування у формі другої особи однини звучить, як докір, надісланий Оленою Левківною до її власної душі.

Повоєнні будні завжди асоціюються з невимовно тяжкою працею. Діалог Никона Івановича з “головихою” про те, що для вчителя, на його думку, є принизливим ходити з в’язочкою до лісу, породжує категоричні судження Горпини Титівни. Голова колгоспу хоч і поважає цю родину, однак дорікає Никону Івановичу: змореним колгоспним трударям немає часу думати про гідність, такий привілей мають лише вчителі. Дорікання “головихи” концентруються в промові-повчанні, адресованій вчителю у формі другоособового наратування: “... ви й ногою не ступнете, перш ніж не подумаєте про те десять разів. А знаєте, скажу вам широко, іноді треба просто ходити ... просто ходити й не робити з того ніякої трагедії” [2, с. 477].

Ліричний відступ, тайм-аут – момент єднання людини з природою, коли родина Шкаруб опиняється в лісі. Буденний лише на перший погляд похід по гриби – можливість перепочити від щоденної одноманітності. Казково-піднесений настрій родини увиразнює вдало підібрана наратором замальовка осіннього лісу, що постає перед очима реципієнта крізь об'єктив незримої камери митця: “Зблиснуло темно-зеленим дзеркалом озерце, дуби мовчки вдивлялися самі в себе ... А поряд весело білили берізки, і в їхніх розпущених косах тремтіло запалене листя холодними, тремтячими прикрасами” [2, с. 481].

На тлі лірики тим пекучіше виглядає порушене й у попередній повісті питання про скалічені жіночі долі. Не маючи повноцінної родини, жінки змушені множити незаконнонароджених дітей (Ярина Пекур). Не зустрівши вчасно своєї долі, “доросла дівка” [2, с. 484] Явдошка (враження юної Таїси) зважується потайки випрошувати адресу солдата, з яким листувалася школярка. Ці факти постають перед очима реципієнта з розмови учительської родини із самою Явдошкою та із конфіденційного діалогу “дорослої дівки” з Таїсою.

Окрім проблем насущних, людей не перестають цікавити проблеми глобальні. Високопсихологічна картина сороковин загиблого на Черепашинецькому кар'єрі сина Фіони – філософський диспут про гріх та кару, про призначення Бога й сутність війни. Перериває дискусію поява товариша загиблого школяра – скаліченого вибухівкою Петра Козиря. Вводячи цей епізод, автор-наратор ніби застерігає, що війна ще не перестала дарувати людям свої сюрпризи за їхні гріхи, а жертвами дорослих ігор у мирний час стають діти. Допитливий розум письменника входить у конфлікт з усталеними канонами соцреалізму.

Повість, окрім романтичних і трагічних епізодів, містить трагікомічні моменти. До таких моментів можна віднести урок “під керівництвом” пізніше виключеного зі школи Івана Гуньки. Трапилось це, пояснює нараторська розповідь, коли приїжджий вчитель Скрипка в негоду не зміг дістатися з району до Медвинця. Іван, удаючи з себе вчителя, сипле дошкульними наріканнями та глузує з однокласників. Жертвою цих глузувань виявляється Михайлова Марійка: жорстокий Гунька розповів, що до неї залицяється Левко Барвінський, який працює в районному млині, й має намір одружитися з нею. Ця новина вражає Михайла: він “сидів блідий, відчуваючи, що руки обважніли й він задихається без повітря” [2, с. 516]. Репліка доведеної до сліз Марійки “З матір'ю говорив, а зі мною ні” [2, с. 516] – ключова у змальованій ситуації: вона байдужа до Левка.

Усе ж, зображена ситуація, а радше – реакція дівчини на слова Гуньки (Марійка в сльозах тікає з класу), вселяють непереборні сумніви в душу Михайла, які виливаються у важкі роздуми й відчуття краху, руйнації ідеалу. Юнацький максималізм концентрується в переданій наратором категоричній думці: “Ніхто з них, дівчат, не вартий, щоб думати про них, кожній в голові одне й те саме – якби хутчій заміж

вискочити ... за будь-кого ... і вони ладні топтатися по твоїх почуттях, бо не почуття їм потрібні ...” [2, с. 523]. А в діалозі з сестрою, яка запевняє хлопця, що Марійка не збирається заміж за Левка, різка відповідь брата “Всі ви однакові, що ти, що вона” [2, с. 526] контрастує з думками, переданими наратором, реакцією на почуте ним: “Як добре, що Таїса розказала йому правду, як добре, що Марійка попросила передати все йому, Михайлові!” [2, с. 527].

Заслугує на увагу й живо виписаний автором-наратором образ бабусі Михайла і Таїси – баби Килини. Цей образ перегукується з образом прадавньої берегині баби Килини з повісті “Княжа гора”: вона так само піклується про дітей та онуків, знається на цілющих властивостях меду і трав. Живі, перейняті любов’ю полілоги бабусі з родичами доводять її істинність, народність. Для баби Килини видається дивним те, що її діти живуть у державній хаті. Нараторська розповідь конкретизує характер героїні: “Здається, ніщо не сховалось від її ока, все вона побачила, до всього торкнулась, усе запало їй у душу й там зосталося” [2, с. 546]. Візит Килини до дітей спричинює візити до родини Шкаруб сусідок і самої “головихи” (ще один вияв поваги до вчительської родини), а мудра бабуся пояснює Олені Левківні: “ ... То вони не на мене приходили дивитись, то вони на тебе дивились” [2, с. 548].

Сповнена великою кількістю високопсихологічних сцен, нараторська розповідь наприкінці твору зосереджується на роздумах Олени Левківни, що поверталася з районного ярмарку. Чекаючи попутної машини на Медвинець, учителька подумки перебирає найвагоміші події останніх днів, планує невідкладні справи, перша й найголовніша з яких – відвідати родину Івана Гуньки, розпитати, як живеться зараз хлопчині. Подумки вона картає себе за те, що досі зволікала з цим візитом. Фінал повісті – ретроспективні картини прогулянки в лісі, де Олена Левківна ніби заглянула в глибокий і тихий колодязь часу, де “ ...на самісінькому денці бачила своє дитинство, а воно звідти, з темної води минулого, пережитого, приглядалось до неї змалілими, майже невидними оченятами на юному цікавому лиці ...” [2, с. 570]. Працюючи з молоддю, дітьми, вчителька глибоко в душ була відкритою, у позитивному сенсі наївною дитиною, яка сприймала цей світ із справедливим максималізмом, вдивлялася в людські очі зі щирою довірою, тим самим досягаючи незнищенної гармонії зі світом і самою собою.

Авторська свідомість, конструюючи складну “творчо-психологічну реальність” [8, с. 43] діалогії Є. Гуцала “Шкільний хліб”, акумулює весь пережитий письменником досвід повоєнних лихоліть й матеріалізується в гетеродієгетичному наративі повістей. Третьюособова нарація, розбавлена голосами персонажів, переданими у формі оповідей-сповідей, самодорікань, яскравих реплік живих діалогів й полілогів, другоособових повчань, історій-ретроспекцій тощо, чи безпосередньо виражена у високопсихологічних авторських коментарях-зауваженнях,

репрезентованих думках, психологічних портретах, пейзажах, мальованих незримим об'єктивом камери митця, розкриває безліч трагедій, що виникли як наслідок руйнування традиційного життєустрою народу. Між рядками наративу повоєнних реалій проглядається життєствердний оптимізм гуманіста-шістдесятника, що в тексті творів матеріалізується у вчинках та думках героїні.

Література

- 1. Арнаудов М.** Психологія літературного творчества. / Михаил Арнаудов; [пер. с болг.]. – М. : Прогресс, 1970. – 654 с.
- 2. Гуцало Є. П.** Вибрані твори : у 2-х т. / Є. П. Гуцало. – Т. I / [передмова М. Г. Жулинського]. – К. : Радянський письменник, 1987. – 571 с.
- 3. Гуцало Є. П.** З вогню воскресли : [повісті]. / Є. П. Гуцало. / [післямова В. Плюща]. – К. : Українська видавнича група, 1996. – 432 с.
- 4. Женетт Жерар.** Фигуры. В 2-х томах. / Жерар Женетт. – Том 2. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
- 5. Історія української літератури XX століття : У 2-х кн. – Кн. II : Друга половина XX ст. Підручник. / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.**
- 6. Кілімнік Л.** Автор як точка зору на світ і особливості його художнього вираження / Л. Кілімнік. // Література. Фольклор. Проблеми поетики : Зб. наук. праць. – Вип. 27. – Ч. 2 / Редкол.: А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – К. : Акцент, 2007. – С. 389 – 397.
- 7. Кодак Микола.** Системогенеза авторської свідомості: теорія і проблеми історії літератури. / Микола Кодак. // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 8 – 15.
- 8. Кодак М. П.** Авторська свідомість і поетика / М. П. Кодак. // Вісник Запорізького державного університету : Збірник наукових статей. Філологічні науки / [головний редактор Толоч В. О.]. – Запоріжжя : Запорізький державний університет, 2001. – С. 42 – 44.
- 9. Літературознавча енциклопедія (у 2-х томах) / [укладач Ковалів Ю. І.] – Т. II. – К. : Академія, 2007. – 623 с.**
- 10. Мацевко-Бекерська Л.** Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології : [Монографія] / Л. Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.
- 11. Наєнко М. К.** Історія українського літературознавства : Підручник. / М. К. Наєнко. – К. : ВЦ “Академія”, 2003. – 360 с.
- 12. Психологічна енциклопедія / [автор-упорядник О. М. Степанов]. – К. : “Академвидав”, 2006. – 424 с.**
- 13. Ткачук О. М.** Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
- 14. Федоров Володимир.** Автор як онтологічна проблема / Володимир Федоров // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 55 – 58.
- 15. Prince Gerald.** A Dictionary of Narratology. Revised Edition / Gerald Prince. – Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2008. – 126 ps.

Лучицька М. Є. Авторська свідомість як відзеркалення повоєнних реалій у гетеродієгетичному наративі діалогії Є. Гуцала “Шкільний хліб”

У статті розглядаються такі поняття, як авторська свідомість, автор та їх виявлення в наратуванні. Аналізуються прояви авторської свідомості як відзеркалення реалій повоєнного життя українського народу в гетеродієгетичному наративі діалогії Є. Гуцала “Шкільний хліб”, що відображає сувору реальність і життєві трагедії, які довелося витерпіти після Другої світової війни.

Ключові слова: свідомість автора, автор, екстрадієгетичний, гетеродієгетичний наратор, гетеродієгетичний наратив.

Лучицкая М. Е. Сознание автора как отображение послевоенных реалий в гетеродиегетическом нарративе диалогии Е. Гуцало “Школьный хлеб”

В статье рассматриваются такие понятия, как сознание автора, автор в художественном произведении и их проявление в повествовании. Анализируется проявление авторского сознания как отображения реалий послевоенной жизни украинского народа в гетеродиегетическом нарративе диалогии Е. Гуцало “Школьный хлеб”, где демонстрируются суровая реальность и жизненные трагедии, которые приходилось переживать после Второй мировой войны.

Ключевые слова: сознание автора, автор, экстрадиегетический, гетеродиегетический нарратор, гетеродиегетический нарратив.

Luchytska M. E. The Author’s Conscience as a Reflection of the After-War Reality in the Heterodiegetic Narrative of the Dilogy by E. Hutsalo “The School Bread”

The article considers such notions as the author’s conscience and the author in a literary work and the possible ways they can be reflected in the course of the narrating. It is dedicated to the analysis of the revealing of the author’s conscience as a reflection of the Ukrainian people’s after-war life in the heterodiegetic narrative of the dilogy by E. Hutsalo “The School Bread”, which depicts the severe reality and tragedies people had to endure after the Second World War.

Key-words: the author’s conscience, the author, the extradiegetic, heterodiegetic narrator, the heterodiegetic narrative.

УДК821.161.2-94.7.07

Н. С. Мажара

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МЕМУАРІВ: ЖАНР ЧИ МЕТАЖАНР

Для сучасної української документально-художньої літератури характерним є процес пошуку нової форми шляхом оновлення вже традиційних жанрів. З'являються й нові утворення, пов'язані з естетичними шуканнями авторів, про що свідчить їх жанрова ідентифікація. Окремий текст починає набувати нового оформлення, що організовується у більшості випадків за традиційними ознаками. Деякі з них отримують особливе значення – назва, авторська мова, образ читача, архітектоніка тексту, супертекстові елементи. Вони стають домінантами, несуть у собі символічне значення, відображають авторську ідею. Провідний жанр стає ядром жанрової системи, що формується.

Цей процес спричинив появу в літературознавстві кінця ХХ – початку ХХІ ст. поняття метажанру, тобто своєрідної системи жанрів з характерними ознаками, об'єднаними не лише загальним предметом зображення, а й способом художнього вираження.

Проблема літературних родів і жанрів завжди була актуальною, а поява нового явища, безперечно, заслуговує на вивчення, яке видається нам можливим крізь призму дослідження приналежності до нього основного різновиду документалістики – мемуарів. У даній розвідці ми спробуємо визначити основні орієнтири метажанрового аспекту в інтерпретації мемуаристики та її модифікацій.

У вітчизняному літературознавстві поки що неможливо виокремити наукові роботи, присвячені цій темі. Становище ускладнюють також суперечливі погляди на визначення його місця в сучасній документально-художній літературі. Дещо краще становище в зарубіжному літературознавстві. Хоча відсутність єдиної методології та методики, де були б враховані компоненти історико-генетичного, порівняльно-історичного і типологічного методів аналізу, все ще не дає можливості даному поняттю набути необхідної чіткості й визначеності.

Розробці метажанру присвячені праці М. Бахтіна, О. Бурліної, Н. Лейдермана, Г. Поспелова, Р. Співак, Ю. Тинянова. Висунуті ними концепції – різні та дискусійні, але дослідники мають спільну думку про те, що основними диференційними його ознаками є наджанровість і структурний принцип побудови образу світу, що за твердженням Н. Лейдермана, “спочатку конструктивно поширюється на більш близькі, а потім на більш відділені жанри” [1, с. 213].

На актуальності потреби розгляду цього поняття в українському літературознавстві наголошує О. Галич. Науковець не тільки виокремлює метажанр у системі родо-жанрових взаємин, а й пропонує власне його бачення як “синтетичного міжродового й суміжного утворення, що має

ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою" [2, с. 27].

Без урахування категорії жанру сьогодні неможливою є інтерпретація будь-якого твору. Питання щодо жанрової визначеності мемуарів вже неодноразово висвітлювалося у наукових працях Т. Гажі, О. Галича, Л. Гараніна, Л. Гінзбург, Г. Єлизаветіної, Т. Марахової, Я. Явчуновського.

Як відомо, кожен літературний жанр є історичним явищем, яке в процесі своєї еволюції набуває певних ознак, що ідентифікують його з-поміж інших. Визначаючи жанрову форму мемуарного твору ми, насамперед, намагаємося зрозуміти специфіку сприйняття митцем дійсності й побачити своєрідність його світосприймання.

Звернення до пам'яті закладене в жанровому існуванні мемуарів здавна. Вона не тільки зберігає у свідомості людини певні враження, а й слугує поштовхом і джерелом для написання спогадів. Будь-який мемуарний твір можна розглядати як своєрідний діалог автора з самим собою, з читачем, або ж з іншими творами, цілою епохою, майбутнім. Таким чином, пам'ять і суб'єктивність виступають жанротвірними домінантами, що вирізняють мемуари серед інших жанрових форм документально-художньої літератури.

Сучасна українська мемуаристика представлена розгалуженою системою жанрів, кожен з яких знаходиться у постійному розвитку, розкриваючи природу та особливості даної форми документалістики, маючи при цьому досить рухомі межі та вільну специфіку в стилізовому оформленні.

На сьогодні у питанні визначеності існування жанрових модифікацій мемуарів можна виділити декілька шляхів розвитку дискусійних практик: 1) існує загальний мемуарний жанр з такими жанротвірними різновидами як щоденники, листи, нотатки, спогади тощо (Л. Гаранін); 2) щоденники, спогади, листи, нотатки визначаються не просто як форми, але й цілком рівноправні жанри, що одночасно є різновидами спільного мемуарного жанру (Н. Кознова, Н. Матханова, А. Тартаковський); 3) з огляду на масштабність і специфічні ознаки, щоденник, нарис, мемуари, біографія розглядаються як незалежні жанри документалістики (В. Кардін, І. Янська).

Практично у творчості кожного письменника ми знаходимо ту чи іншу жанрову модифікацію мемуарів. Спільними рисами для них можна назвати наступні: суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху конкретно-історичної постаті, використання висловлювань і спостережень інших сучасників про предмет зображуваних подій з метою підкреслити об'єктивність поданої картини; осягнення об'єктивного змісту історії; суб'єктивність, ретроспективність, репрезентативність, документальність, концептуальність, поєднання різних жанрів в одному творі (портрету та автобіографії; щоденника, листів та автобіографії).

Відмінності між ними полягають у ступені участі автора як оповідача або автобіографічного (біографічного) героя у тексті, у мірі залучення автодокументів, широті узагальнень та проміжку часу між написанням твору й відтворюваними подіями, який може бути як майже незначним (у щоденниках, листах, подорожніх нотатках), так і досить тривалим (в автобіографіях, літературних портретах, нарисах, спогадах).

Поняття жанру є динамічним, а його межі – достатньо умовними, саме тому вузьке окреслення мемуарів лише як жанру неспроможне повністю розкрити їхню природу і потенціал. Адже, вони вже давно вийшли далеко за межі даного поняття і стали провідним жанром, ядром своєї власної жанрової системи.

З огляду на це, нам видається доцільним визначення мемуарів як наджанрової категорії – самостійного метажанру – ґрунтового утворення, до складу якого входять наступні різновиди: мемуарно-біографічний роман, розповідь (повість) про дитинство, літературний портрет, записники, автобіографічна повість, автобіографія, щоденники (Т. Колядич) або некрологи, письменницькі записники, нотатки, щоденники, літературні портрети, нариси, есе, листи, зразки мемуарної прози – оповідання, повість, роман, епопея (О. Галич).

Художня своєрідність мемуарів як метажанру виявляється на рівні вищезазначених модифікацій, наджанровій інтерпретації яких сприяє наявність певних повторюваних змістових і структурних властивостей, що відокремлюють кожен конкретний різновид від інших. До них можна віднести: предмет зображення, проблематику, розуміння дійсності, змістові та формальні показники твору.

Предмет зображення не тільки характеризує постійну сутність мемуаристики, а є також основним принципом, що визначає вид жанрової модифікації.

Для всіх різновидів мемуаристики, крім основної теми – пам'яті, – властивою є ще й своя власна: це або історія життя автора (автобіографія), або образи сучасників, якими їх запам'ятав мемуарист (власне мемуари, нариси, літературні портрети), або історія душі – почуттів, думок, ідей митця (щоденник, листи, записники, нотатки). Але будь-яка тема обов'язково входить до кола пам'яті, тим самим залишаючи документально-художній твір у середині мемуарів як метажанру.

На відміну від предмета, структурна організація мемуарного твору теж може бути різноманітною, адже мемуарист завжди вільний у своєму виборі. Хоча, у літературознавчому словнику Р. Гром'яка та Ю. Коваліва, мемуари традиційно визначаються як “оповідь у формі записок від імені автора про реальні події минулого, учасником або очевидцем яких він був” [3, с. 436], що вказує на те, що розповідь у мемуарах повинна вестися від першої особи. Однак, незалежно від того, ведеться вона від першої чи третьої особи та чи наводяться в ній безпосередні свідчення

або спогади інших осіб, особистісний початок завжди обумовлює індивідуальне авторське бачення минулого.

Аналіз літературно-мистецького контексту українських мемуарів межі століть свідчить про те, що вони вже оновили всі відомі жанрові форми та збагатилися численними різновидами й міжжанровими модифікаціями (автокоментар, мемуари-пошуки). Поява таких жанрів у мемуаристиці наголошує на масштабності її творчих можливостей, оскільки розкриття всього потенціалу діяльності мемуариста потребує різноманітності форм і стилістичного вирішення.

Дослідження аспектів метажанру на початку ХХІ ст. не тільки надає можливість для створення оновленої наджанрової концепції вітчизняної мемуаристики, а й запрошує до полеміки науковців різних рівнів. Адже, за кількістю опублікованих текстів і за популярністю у читачів і літературознавців саме мемуари визнані одним із провідних напрямів сучасної документально-художньої літератури.

Література

1. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра : Монография / Н. Л. Лейдерман. – Сведловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с. **2. Галич О. А.** Метажанр у системі вчення про роди та жанри / О. А. Галич // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 18 (181). – С. 25 – 28. **3. Літературознавчий словник-довідник** / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с.

Мажара Н. С. Інтерпретація мемуарів: жанр чи метажанр

У статті розглядається проблема метажанру в контексті мемуаристики. Автор намагається дати уявлення про мемуари як метажанрове утворення, визначити його жанрові компоненти. Увагу сконцентровано на жанрових модифікаціях мемуарів.

Ключові слова: жанр, метажанр, жанрова модифікація, мемуари.

Мажара Н. С. Інтерпретація мемуарів: жанр или метажанр

В статье рассматривается проблема метажанра в контексте мемуаристики. Автор пытается дать представление о мемуарах как о метажанровом образовании, определить его жанровые компоненты. Внимание сконцентрировано на жанровых модификациях мемуаров.

Ключевые слова: жанр, метажанр, жанровая модификация, мемуари.

Mazara N. S. Interpretation of the memoirs: a genre or metagenre

The problem of metgenre is studied in the memoirs context. The author tries to give representation about the memoirs as metagenre formation, define his genres components. The attention is concentrated on genre versions of the memoirs.

Keywords: genre, metagenre, genre versions, memories.

УДК 82.09

О. М. Медоренко

**РЕТРОСПЕКТИВНА САМОРЕФЛЕКСІЯ ЖАНРУ
АВТОКОМЕНТАРЯ В ЦЕНТРИ ЕПІСТОЛЯРНОГО
ПРОТОТЕКСТУ**

Зміни у сучасному (суспільно-політичному, культурологічному, технологічному) житті стрімко впливають на еволюційні процеси окремих жанрів. На авансцену сучасної постмодерної літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття стали проступати і коренитися нові проміжні жанри, які ще на початку минулого століття знаходилися за межею невизначеності. До розряду “таких” жанрів учені протягом певного часу відносили жанр трагікомедії (між трагедією та комедією); повісті (між романом та оповіданням); фантастику (між науковою та художньою літературою); верлібру (між поезією та прозою) тощо. Епоха постмодернізму увела (точніше відновила та інтерпретувала започатковану сентименталістами) моду на фрагмент – фрагментарний текст або уривчасті мета/гіпертексти, інтертексти (фрагменти у фрагменті), точніше на будь-які проміжні хаотично розсіяні структури, які, наче парашутики кульбаби, готові вирватися з одного контексту та ризомно розростися в межах іншого. Таке бурхливе текстове нагромадження під оболонкою однієї книги стало призводити до втрати поняття жанрової чистоти, ідентичності, стабільності.

На авансцену мемуарної літератури все частіше стали проступати осучаснені авторські коментарі, звернені до першотекстових джерел з метою їхньої легітимації – як конструктивної так і деструктивної. Вивчення автокоментаря в мемуарній літературі є актуальною проблемою для сучасного літературознавства.

На жаль, даний жанр є недостатньо розкритим і вивченим сучасними теоретиками. У багатьох енциклопедичних виданнях він інтерпретується вузько, займаючи своє місце на паратекстовому узбіччі.

Проте, ми маємо зауважити, що проблематика даного жанру прямо чи опосередковано вже порушувалася у працях структуралістів: Ю. Лотмана, Ю. Тинянова, У. Еко; постструктуралістів: Ж. Дерріди,

М. Фуко, Ю. Крістєвої, пізніх роботах Р. Барта; представників генетичної критики: Ж.-Л. Лебрава, Ж. Нефа, І. Данилевського, А. Мадісона, О. Проскуріна; теоретиків художньо-документальної літератури: М. Бахтіна, М. Гаспарова, М. Міхеєва, О. Галича, К. Корбіна та ін. До останніх досліджень можна віднести праці М. Колєрова, С. Костова, В. Лєхциєра, С. Зєнкїна, К. Ісупов, К. Баршт.

Беручись вивчати сучасний стан ретроспективного автокоментаря, здатний нелінійно вкраплятися до метатекстових площин, ми ставимо за мету компаративно зіставити його з мемуарним першотекстом. На наш погляд, такий аналіз допоможе нам більш глибоко розкрити жанрову природу авторських фрагментів і їхнє місце в епістолярному контексті.

Жанр листів, як і жанр щоденників, відноситься до мемуарної літератури. Листування було поширеним явищем вже за античних часів, про що свідчать епістолярії Аттика, Цицерона, Сенеки, Луцилія, Тацита... Обмін думками через написаний текст сприяв не лише комунікації адресата з адресантом, але й розвитку авторського стилю, манері художньої передачі тексту, що, в свою чергу, вдосконалювало ораторську майстерність. Ті давні листування (як античних так і подальших особистостей) не обрамлялися авторськими коментарями щодо тлумачення певного слова, героя про якого йшла мова, назви міста. Ці листи були “закритими”, а тому, не ставили за мету супроводжуватися авторськими додатками чи доповненнями для “інших”. Тому не дивно, що для сучасного реципієнта, в ході прочитання таких епістолярних дискусій, виникає потреба в текстових розкодуваннях, адже чим більш дистанційною виявляється хронотопна прірва, тим більш ускладненим стає шлях до розуміння й сприйняття архаїчних знаків.

Бібліографічні примітки в цьому випадку грають рятувальну роль, розкриваючи нам зміст зовнішніх шумів. З іншого боку, більшу частину цих виокремлених на (за) поля ремарок ми можемо (при бажанні) встановити самостійно, користуючись енциклопедіями, довідниками або архівами. Однак авторський коментар до написаного становить унікальний жанр, що не піддається критиці “іншого” (критика, інтерпретатора, коментатора) через встановлення індивідуальних причинно-наслідкових зв’язків письменника з листами у вигляді оцінок, спогадів, тлумачень та корекцій.

На відміну від щоденників, до складу яких мемуаристи часто вплітають різноманітні метатекстові надбудови (блокнотні записи, художні портрети, мемуарні есе, нотатки та ін.), переступаючи тим своєрідне трансгресивне табу “жанрової чистоти”, листи найчастіше не перериваються іншими жанрами, зберігаючи свою консервативність. Виняток можуть становити уведені цитати, натяки, алюзії, ремінісценції, а також неретроспективні автокоментарі.

Треба зазначити, що останнім часом все частіше стала впроваджуватися мода (примха? необхідність?) на публікацію епістоляріїв з уставленими до них коментарями не ким іншим, як їхніми деміургами.

Те, що раніше зберігалось в архівах письменницьких крамниць, несподівано стало надбанням мас. Причому, не в первинному, а вторинному – проаналізованому, відредагованому, відшліфованому, виправленому варіанті. І мова тут йде не стільки про орфографічні чи стилістичні помилки, скільки про ґрунтовну роботу автора над змістом тексту, свідченням якої виступають його селективно-фрагментарні метатекстові нарації (до речі, такий підхід до тексту спостерігається і в інших жанрах мемуаристики: щоденниках, некрологах, нарисах, літературних портретах, нотатках тощо. Однак, на наш погляд, лист є жанром, менш за все розрахованим на публікацію в ході свого становлення (в даному випадку ми маємо на увазі “закриті” листи).

Якщо листи є хронологічно (нехронологічно) скріпленими, або фрагментарно розкиданими між іншими мемуарними жанрами, сепаративні автокоментарі частіше уводяться перед/після/між ними, рідше – до них. В свою чергу, неретроспективні автокоментарі в епістолярній серцевині є явищем природним і закономірним. Вони співіснують в єдиній площині з прототекстом, зазвичай відмежовуючись від нього дужками або відступами. В більшості випадків вони не відходять далеко від провідної думки, закладеної в листі, а відокремлюються від нього з метою акцентуації, уточнення, припущення, риторичного звертання, деталізації, нагадування, пригадування конкретизації. В окремих випадках такий автокоментар може сприйматися за дещо глибше: скажімо, як роздуми/внутрішній монолог автора перед адресованою особою, як сповідь/спогад про щось більш інтимне та правдиве. В даному випадку, лист уособлює слово, сказане уголос, а автокоментар – пошепки, підтекстово.

За словами С. Ташликова, “жанр листа характеризується індивідуальними прикметами, як змістовними, так і формальними. До останніх належить епістолярний етикет: дата, звернення адресанта до адресата на початку та наприкінці листа і т.і.” [1]. У статті М. Даниленко, Л. Ніжнікова, Н. Глумова “Типи комунікаційних відносин “автор-читач” в художньої та документальної прозі”, лист визначається як “тип тексту, що відрізняється завершеністю, що виявляється в наявності абсолютно клішованого кінця, літературно-оброблений, що володіє такими категоріальними ознаками, як інформативність, локально-темпоральна співвіднесеність, цілісність” [2].

На відміну від зазначених вище жанрових ознак листа, жанр авторського коментаря позбавлений даного принципу укладання. Він може вводитися на початку листа у вигляді настановної авторської передмови або безпосередньо до надрукованого тексту; може закріплюватися за кожним епістолярієм окремо або вводитися до низки листів, підсумовуючи або конкретизуючи сказане. Однак, в будь-якому випадку, це не буде обов’язковою, традиційною, унормованою жанровою ознакою автокоментаря. Перш за все тому, що даний вкраплений субтекст є вільним від пара/метатекстової канонізації. Він складається

лише за ініціативи автора, а причиною для його уведення може служити епісистемне (проблемне) поле, що часто виникає у вигляді шумів 1) між автором листа та конкретним суб'єктом; 2) між автором листа та масовим реципієнтом.

Як і лист, автокоментар звернений до “іншого”. Якщо він має один час виникнення з першотекстом, то тією особою є усвідомлений, конкретний адресант. За словами А. Малахової, “листи завжди розраховані на певну особу – на адресата. У цьому відношенні листування є творчість не тільки індивідуальна, але й діалогічна, тому що автор листа завжди має на увазі особистість адресата, свої з ним стосунки, його інтереси, тощо” [3]. Якщо автокоментар ретроспективно додається до листа – коло адресантів значно зростає, переходячи від конкретного суб'єкту до об'єкту. Мається на увазі, що такий автокоментар вже не встановлює живого двостороннього діалогу з певною особою, скоріше – з широкою читацькою аудиторією. Треба підкреслити, що авторські пояснення до конкретної особи будуть значно різнитися від тлумачень до масового читача. Такої думки дотримується Ю. Лотман, припускаючи можливу наявність ідентичних кодів між адресантом та адресатом. Те, що для перших буде сприйматися кодом (навіть за наявності у контексті своєрідного підтексту у вигляді авторських натяків та недомовленостей]), для інших – шумом. А якщо шум блокує шлях до розуміння – втрачається довірлива розмова з читачем. Сучасний читач, як зазначив у романі “Бурдик” В. Діброва, є досить вибагливим: “Наш читач за свої гроші хоче одержати максимум. Література – також товар. Наголос – на насичений інформацією сюжет і на дотепну, захопливу форму. Час грубесних шедеврів минув. Тепер всі поспішають. Сторінку вони ще так-сяк переглянуть. Але не більше! Зацікавляться – куплять. Спіткнуться об незрозумілій або нудний опис – і все!” [4, с. 33].

У ході публікації листів, письменники нерідко звертаються до їхньої деформації: скорочують, застосовують монтаж, вирізають цілі уривки, не публікують листів адресата та окремих власних листів. Часто це робиться для усунення неактуального (або небажаного), з точки зору автора, матеріалу. Акцент же робиться на тих епізодах, які б в першу чергу зацікавили читача. Інколи вони розкриваються через контекст; інколи потребують додаткових інтерпретаційних авторських тлумачень. Треба зазначити, що точка зору ретроспективного автора до написаного є важливою, навіть документальною, адже “кожен час дає свою оцінку слову, події або фабульному факту, виправляючи смисли в тому напрямі, в якому самі розвиваються” [5, с. 283]. Унікальність дистанційного автокоментаря полягає в його спроможності діалогізувати з епістолярним контекстом, впливати на нього, підкорятися або звільнятися з-під його обмежень; усувати можливі спіткання об текстові (підтекстові) смисли; встановлювати зворотний зв'язок з реципієнтом, розширюючи читацькі погляди оновленими, сенсаційними, непередбаченими художніми

документами. В ході таких жанрових рекреацій відбувається автометакомунікація – легітимація новими автоматетекстовими повідомленнями старих (чернеткових, першотекстових). Як наслідок, неканонічний автокоментар є уособленням “зміни – хоча б часткової – традиційного жанру (у нашому випадку з листів – *О.М.*) “новим”, що заступає його місце” [6, с. 257].

Оновлені коментарі мемуариста спрямовані переважно на зміст тих листів, які він колись адресував конкретному суб’єкту. В них автор може коментувати нещодавню сучасність, що відійшла до історії, але залишилася актуальною для з’ясування, водночас, глибше інтерпретувати образ адресата та власний образ, виводячи на поверхню сховану (або відкриту) емоційну напругу свого інтровертивного (або екстравертивного) *Alter ego*: його приховані переживання, бажання, сумніви, відчуття, передчуття...; або експресивну, некоректну, нестримну, непередбачену, незрозумілу для реципієнта поведінку, що виникає під час епістолярних комунікацій. Нерідко автори використовують власний коментар для дешифрування листів через їхній аналіз та інтерпретацію з метою пояснення та конструкції повного/глибшого образу (адресанта/адресата/доби); рідше – для його повного або часткового заперечення – деструкції. У ході таких компільованих аберацій перед нами розкривається новий (більш складний та різноплановий) образ позатекстового автора: автора-оповідача; автора-сповідача; автора-(само)критика; автора-інтерпретатора.

На жаль, на сучасному етапі жанр листів у їхньому традиційному розумінні поступово занепадає. По-перше, це пов’язане з прогресом (регресом?) інформаційних технологій, які зробили можливими листування не лише в Інтернет мережі, але й через телефонні sms-ки. Те, що здавалося для нас фантастикою ще в 90-ті роки ХХ ст., сьогодні, наприкінці першого десятиліття позначилося “віртуальною реальністю”. Життєвий вектор став більш динамічним, швидким, глобальним, спрощеним, комерційним та on-lineвим.

Якщо раніше ми чекали відповіді на лист протягом кількох днів (не говорячи вже про закордонне листування), то сьогодні така операція здійснюється за кілька секунд. Однак, сама специфіка епістолярного жанру змінюється, а часом й деградує, особливо серед молоді. На сучасному етапі відбувається відхід від етикету листування; листи стали більш фрагментарними, поверховими, нерідко перетворюючись на своєрідний “чат”, розважальну гру (про що свідчить збільшення кількості стилістичних, орфографічних, граматичних помилок та погіршення поетики письма між обома співрозмовниками). Цікавої трансформації зазнав й on-lineвий автокоментар. Як ми зазначали вище, постмодерна фрагментація та спрощення, позначилися на композиційній структурі першотексту. Швидке отримання та відсилання листів задає ілюзію живого спілкування, а тому часто перетворюється на своєрідне

епістолярне інтерв'ю, в якому автор вже не дотримується певного стилю ведення оповіді. Часто він укладає лист з одного коментаря, у вигляді 1) відповіді на запитання адресата; 2) уточнення сказаного; 3) тлумачення певної ним непорозумілості. Як зазначає Г. Залізник, “показовим є те, що вивчення електронного листування дозволяє виявити лінгвістичні та психолінгвістичні особливості спонтанного письмового мовлення” [7]. Отже, як бачимо, причин на автономне існування фрагментарного, але повного у своїй фрагментарності жанру, може бути безліч.

Але й тут, у сфері Інтернету, простежується наступна інновація – заміна друкованого письма скіре спілкуванням. Як наслідок, техніка, спрямована на розширення та плюралізацію хронотопного континууму, впливає на жанрову еволюцію не лише листа, але й авторського коментаря до нього. Це призводить до того, що епістолярний документ (не виключаючи й автокоментаря), захлинається від модерних (постмодерних?) новинок: чатів, скайпів, телефонних безлімітних комунікацій.

Дана праця є фрагментом дисертаційного дослідження.

Література

- 1. Ташлыков С.** Эпистолярная новелла А. И. Куприна. – Иркутск, 2001 г. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://209.85.129.132/search?q=cache:ZwUCtAlux90J:www.slovo.isu.ru/novella.html=ru&ct=clnk&cd=27>. **2. Данилко М., Нижникова Л., Глумова Н.** Типы коммуникационных отношений “автор-читатель” в художественной и документальной прозе // Коммуникативная направленность текста и его перевод : Сб. научн. трудов. – Киев, 1988. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.slovo.isu.ru/novella.html> **3. Малахова А.** Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова. – М. : Наука, 1974. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.slovo.isu.ru/novella.html> **4. Діброва В.** Бурдик / В. Діброва // Березіль. – 1997. – № 1 – 2. – С. 33 – 139. **5. Баршт К.** О направлениях и пределах комментирования художественного текста / К. Баршт // Вопросы литературы. – 2009. – № 5. – С. 280 – 303. **6. Тынянов Ю.** Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов – М. : Наука, 1977. – 574 с. **7. Залізник А.** Переписка по электронной почте как лингвистический объект. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.dialog-21.ru/dialog2006/materials/html/Zalizniak.htm>.

Медоренко О. М. Ретроспективна саморефлексія жанру автокоментаря в центрі епістолярного прототексту

У статті ми розглянули роль ретроспективного автокоментаря в епістолярному контексті, з'ясували причини його еволюції, визначили індивідуальні жанрові особливості.

Ключові слова: постмодернізм, жанр, метатекст, ретроспективний автокоментар.

Медоренко Е. М. Ретроспективная саморефлексия жанра автокомментария в центре эпистолярного прототекста

В статье мы рассмотрели роль ретроспективного автокомментария в эпистолярном контексте, выяснили причины его эволюции, определили индивидуальные жанровые особенности.

Ключевые слова: постмодернизм, жанр, метатекст, ретроспективный автокомментарий

Medorenko O. M. Retrospective self-reflection of the author commentary genre in the center of the epistolary prototext

In article we have considered the role of the retrospective author commentary in the epistolary context, have found out the reasons of its evolution and have defined individual genre features.

Keywords: postmodernism, genre, metatext, retrospective author commentary

Журналістика та видавнича справа
Сходу України

УДК 821.161.2 – 92.09'06

І. М. Акіншина

**ВИСВІТЛЕННЯ ПИТАНЬ ПРОМИСЛОВОГО СТАНУ ДОНБАСУ
НА СТОРІНКАХ ПРЕСИ ПЕРІОДУ 1941 – 1942 рр.**

Історія української преси є однією з найяскравіших сторінок усієї історії української культури, всього минулого нашого народу. Тому нове дослідження у цій царині відкриває ще одну сторінку нашої духовної спадщини.

Події періоду Другої світової війни вже протягом багатьох десятиріч є об'єктом вивчення як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. На сучасному етапі розвитку науки дослідження з вказаної проблематики набувають особливої гостроти та актуальності, потребують поглибленого осмислення та висвітлення.

Це пов'язане з розширенням кола досліджуваних питань, відходом від старих ідеологічних штампів і стереотипів в оцінці подій, появою та розвитком нових концептуальних положень. Особливо це стосується періоду німецько-фашистської окупації України, і, зокрема, східної її частини, яка входила до складу прифронтової смуги. На жаль, на базі вже введених до наукового обігу джерел дуже складно, а інколи часто й зовсім неможливо відтворити процеси, які відбувалися на території регіону. У зв'язку з тим постає нагальна необхідність введення до наукового обігу нових джерел, які раніше використовувалися дослідниками дуже обмежено, фрагментарно та упереджено, або ж навіть сприймалися негативно. Ретельний та доскіпливий їх аналіз може значно розширити наше уявлення про події того часу в регіоні.

До числа таких джерел, які дійшли до наших днів, повною мірою можна віднести пресу, що видавалася під час окупації на території сходу України.

Отже, стаття носить описовий характер. Її метою є виявлення на сторінках періодичних видань Донбасу 1941 – 1942 рр. матеріалів, у яких відтворено стан промисловості регіону зазначеного періоду.

При вивченні преси періоду німецько-фашистської окупації варто враховувати те, що і сама вона як прояв громадського життя потребує детального розгляду. Це, зокрема, стосується з'ясування обставин її виникнення, умов функціонування, визначення механізму роботи редакцій та їх співробітників.

Необхідність широкого та глибинного дослідження тогочасної періодики зумовлюється й тим, що вона була не лише потужним та діяльним фактором ідеологічно-пропагандистського впливу на місцеве населення, але й наймасовішим засобом інформування про події місцевого життя. З більшою чи меншою періодичністю вона фіксувала всі події поточного періоду, відбивала життя суспільства за минулий проміжок часу. Газети надають можливість відновити безперервну картину тих процесів, які відбувалися в регіоні протягом 1941 – 1943 років.

Під час планування агресії проти СРСР чільне місце нацистами відводилося перспективам використання його промислових, сировинних, аграрних та трудових ресурсів. В основоположному програмному документі нацистів з цього питання – “Директивах з керівництва економікою у знов окупованих східних областях” (“Зелена папка”) наголошувалося на необхідності вживання “...всіх заходів для негайного і повного використання окупованих областей в інтересах Німеччини” [1, с. 40], тому не дивно, що після окупації Сходу України – однією з основних економічних баз країни – гітлерівці приступили до виконання своїх намірів. Періодична преса містить інформацію про хід та основні напрямки політики окупантів та підконтрольних їм місцевих властей, спрямованої на поновлення роботи промислових підприємств регіону й одержання від них продукції.

Частково матеріали періодики із зазначеної тематики було використано в спільному дослідженні М. Загорулька та А. Юденкова [2, с. 223].

У цілому інформаційні можливості преси з питань стану промисловості регіону вимагають подальшого вивчення, ретельного джерелознавчого аналізу.

Уже в основоположній програмній статті “Первоочередные задачи” [3, с. 1], надрукованій у першому номері газети “Донецкий вестник”, голова Юзівської міської управи М. Петрушков акцентував увагу на тому, що “...першою умовою побудови нового ладу є відновлення зруйнованої промисловості... Ціною будь-яких зусиль і витрат промисловість має бути відновлена в найкоротший термін, починаючи від гігантів-підприємств і закінчуючи найменшим виробництвом...” [3, с. 1].

Пріоритетним напрямком, як дозволяють стверджувати матеріали преси, було відновлення вугільної промисловості Донбасу. Публікації “Раздумье у разрушенной шахты” [3, с. 3], “Семеро энтузиастов” [4, с. 2], “На Прохоровке” [4, с. 3], “Чуни для шахтеров” [5, с. 2], “Восстановление угольной промышленности” [6, с. 2], підбірка матеріалів під загальною назвою “Горняки Смолянки восстанавливают шахту” [6, с. 3], які були надруковані в газеті “Донецкий вестник” лише в листопаді – грудні 1941 р., є свідченням тієї уваги, котра надавалася відновленню підприємств вугільної промисловості. При цьому в кожній публікації

констатувався значний рівень руйнувань, яких зазнали вугільні підприємства.

Матеріали газет торкалися питань вуглевидобутку не лише в Юзівці, але й у Горлівці, Макіївці, Алчевському, Успенському, Кадіївському районах Ворошиловградської області. Характерною ознакою матеріалів, котрі присвячувалися питанням поновлення вуглевидобутку було те, що вони практично не містили відомостей, які б характеризували стан використання вугільної галузі саме в інтересах окупантів. Деякі з шахт, котрі діяли на території окупованого Донбасу, спромоглися досягти значного рівня вуглевидобутку. Так, восени 1942 р. на шахті 2-3 №15 Чистяківського району видобувалося 100 т вугілля на добу [7, с. 2].

Ряд газетних матеріалів свідчить про те, що на теренах регіону діяла значна кількість дрібних кустарних шахт, основна мета яких полягала в забезпеченні паливом організацій, установ і підприємств, а також потреб у вугіллі місцевого населення. Публікація “Как мы решаем топливные проблемы” [8, с. 3], автором якої був начальник міського радіоуправління А. Сюрменьян, надає відомості про умови роботи однієї з таких шахт, взятих в оренду радіоуправлінням. Так, передбачалося, що на шахті, штат якої налічував 27 осіб, видобуватиметься 8-10 т вугілля на добу, яких цілком вистачить на задоволення потреб як установи, так і її працівників.

На шпальтах окупаційних видань були присутні також матеріали аналітичного характеру, присвячені загальній характеристиці Донецького басейну, його місця в індустріальному потенціалі Радянського Союзу до війни й перспективам його розвитку в “Новій Європі”. Це, зокрема, статті “Донецкий каменноугольный бассейн” [9, с. 2], “Советы в борьбе за уголь” [10, с. 2], “О недрах Донецкого бассейна” [11, с. 2], “Донецкий бассейн” [12, с. 3].

Як відомо, значну увагу окупантами було приділено поновленню діяльності маріупольських металургійних заводів, проте у вітчизняній історіографії поза увагою залишається висвітлення їх стану після виходу радянських військ з міста. Досить змістовну інформацію про ступінь руйнувань на “Азовсталі” дає газета “Донецкий вестник” [13, с. 2]. Так, за даними, що наводив спеціальний кореспондент Г. Дроздов, “...в доменному цеху закозлені всі 4 печі, зруйнований газопровід печі № 1, колошник печі № 2 в мартенівському печі №№ 1, 2 і 3 закозлені, обладнання демонтовано, а печі 4, 5 і 6 висажені” [13, с. 3]. Згідно з повідомленням цієї ж газети на відбудові маріупольських заводів у грудні 1941 р. працювало 10 730 чол. (з них 4500 на “Азовсталі”) [13, с. 2].

У той самий час процес відбудови та підготовки до пуску металургійних підприємств Маріуполя йшов дуже повільно. Так, у жовтні 1942 р., розповідаючи про діяльність “гарячих цехів” заводу “Азовсталь” кореспонденти писали: “... 3 останні доменні печі

звільнюються від “козлов”, підготовлюються до пускового періоду, який наступить тоді, коли завод буде повністю забезпечено рудою і коксом з відбудованих шахт Донбасу і Кривого Рогу...” [14, с. 2].

Публікації “Возрождение завода” [11, с. 3], “Первая продукция завода” [13, с. 2], “Юзовский завод” [12, с. 3], було присвячено роботі одного з гігантів довоєнної індустрії України – Сталінського металургійного заводу (за часів окупації – Юзівського). Ці матеріали не лише констатували значний рівень руйнувань на заводі, але й розповідали про конкретні заходи щодо поновлення його роботи.

Незважаючи на те, що діяльність машинобудівельних заводів у Краматорську спеціально на шпальтах періодики не висвітлюється, певну уяву про номенклатуру їх виробів дає передова стаття начальника районної управи В. Шопена “Відбудова Краматорського району” [15, с. 3], в якій відмічалось: “... допомагали чим могли і частково відбудовані заводи, виготовляючи для армії сани, пічки, проводячи поточний ремонт зброї та автомашин...” [15, с. 3]. З косятинівської преси можна дізнатися про пуск до грудня 1942 р. на місцевому скляному заводі другої системи машин “Фурко”, розпочату відбудову машин “Фурко” першої системи, пуск деяких цехів Силікатного заводу [16, с. 3], що дозволяє уточнити й дещо розширити скупі інформації про роботу косятинівських підприємств за часів окупації.

Публікація “Відбудова промисловості” [17, с. 3] повідомляє про те, що вже у серпні 1942 р., через декілька тижнів після окупації Ворошиловграда, міська управа за наказом німецького командування почала відновлення підприємств міста. Передбачалося, що одне з найбільших ворошиловградських підприємств – завод ім. 20-річчя Жовтня – “...буде випускати або лагодити сільськогосподарські машини, автомобілі, млинове устаткування, листи з чавуну для німецької армії, ребристі печі, виробляти ліжка, цвяхи, запальнички тощо” [17, с. 3].

З ряду матеріалів преси можна дізнатися про ступінь підпорядкованості промислових підприємств німецьким військово-господарчим органам. При цьому, як доводять публікації газет, під контроль окупантів було поставлено не лише важку, але й легку промисловість.

Зі статті “Річні підсумки господарчого піднесення” [18, с. 3] довідуємось, що незабаром після окупації Маріуполя міська управа зробила інвентаризацію всіх підприємств. Внаслідок чого було виявлено 32 здатних до відновлення в них робіт. Проте пізніше, у зв’язку з передачею більшості підприємств господарчому командуванню, в безпосередньому підпорядкуванні міської управи залишилося лише 5 з них.

На шпальтах преси знайшла відбиття й діяльність дрібних приватних кустарних підприємств. Значна кількість публікацій з цього питання пояснювалась як тим, що преса, виконуючи властиві їй функції, відображала реальну дійсність, так і тим, що за посередництва цих

матеріалів окупаційна адміністрація, органи місцевого самоврядування могли висловити своє ставлення до процесу розвитку приватної ініціативи. Його досить яскраво відбивають слова редактора “Маріупільської газети” М. Стасюка: “...за наріжний камінь економічної політики повинно лягти твердження, що лише вільна конкуренція приватної ініціативи та капіталу з міською промисловістю і кооперативна організованість народних мас може в максимальній мірі забезпечити розвиток продуктивних сил народного господарства та добробут народних мас...” [19, с. 3].

Матеріали преси містять значну кількість відомостей, які дозволяють визначити їх кількість та галузеву структуру. Так, вже в січні 1942 р. в Юзівці діяло 78 взуттєвих майстерень, 38 перукарень, 17 слюсарних майстерень, 19 фотосалонів, 17 кравецьких майстерень, ряд інших невеликих майстерень, підприємств, торговельних установ [10, с. 2]. Загалом на 8 січня 1942 р. в місті було 872 приватних підприємства. Через рік їх налічувалося вже 1874 [13, с. 4]. У першій половині жовтня 1942 р. у Ворошиловграді діяло 16 годинникових майстерень, 16 – механічних, 38 – бляшаних виробів, 10 – ковальських, 11 – бондарно-столярних, 15 – скляних, 19 – кравецьких, 6 – головних уборів, понад 250 чоботарень та ряд інших майстерень [20, с. 2]. На шпальтах видань містяться узагальнюючі відомості, які характеризують чисельність приватних кустарних підприємств також в Чистяковому [17, с. 4], Бахмуті [21, с. 2], Маріуполі [22, с. 4].

На жаль, матеріали періодики майже не дають можливості порівняти чисельність приватних підприємств у різних містах регіону хронологічно в один і той самий час. Це, звичайно, підвищило б інформаційні можливості преси і дало б підстави для ґрунтовних висновків. Тим не менше, попри брак відомостей з тих чи інших питань стану промисловості регіону, наявні публікації служать важливим джерелом. Вони дають уяву про галузеву структуру підприємств, що діяли, та заходи, які здійснювалися з метою одержання промислової продукції.

Особлива цінність періодики того часу полягає в наявності як притаманних їй публіцистичних жанрів, так і друкованої на її шпальтах суто офіційної інформації, актової та діловодної документації.

Отже, періодика Східної України часів німецько-фашистської окупації може допомогти у висвітленні соціально-економічного, духовного життя регіону в 1941 – 1943 рр.

Література

1. Історія України / [Керівник авт. кол. Ю. Зайцев]. – Львів : Світ, 1996. – 488 с. **2. Юденков А. Ф.** Политическая работа партии среди населения оккупированной советской территории (1941 – 1944 гг.) / А. Ф. Юденков. – М. : Мысль, 1971. – 358 с. **3. Донецкий вестник.** – 1941. – 15 ноября. **4. Донецкий вестник.** – 1941. – 7 декабря.

5. **Донецкий вестник.** – 1941. – 14 декабря. 6. **Донецкий вестник.** – 1941. – 18 декабря. 7. **Нове Життя.** – 1942. – 25 жовтня. 8. **Донецкий вестник.** – 1942. – 2 октября. 9. **Донецкий вестник.** – 1942. – 6 октября. 10. **Донецкий вестник.** – 1942. – 4 января. 11. **Донецкий вестник.** – 1942. – 17 января. 12. **Донецкий вестник.** – 1942. – 26 марта. 13. **Донецкий вестник.** – 1943. – 8 января. 14. **Маріупільська газета.** – 1942. – 21 листопада. 15. **Косик В.** Україна і Німеччина у Другій Світовій війні / В. Косик. – Париж – Нью-Йорк – Львів, 1993. – 659 с. 16. **Відбудова.** – 1942. – 29 грудня. 17. **Нове Життя.** – 1942. – 26 вересня. 18. **Маріупільська газета.** – 1942. – 15 грудня. 19. **Макарчук С.** Писемні джерела з історії України : Курс лекцій / С. Макарчук. – Львів : Світ, 1999. – 352 с. 20. **Нове Життя.** – 1942. – 6 листопада. 21. **Донецкий вестник.** – 1942. – 2 июня. 22. **Маріупільська газета.** – 1942. – 13 жовтня.

Акіншина І. М. Висвітлення питань промислового стану Донбасу на сторінках преси періоду 1941 – 1942 рр.

У статті проаналізовано ряд періодичних видань Донбасу часів німецько-фашистської окупації, у яких висвітлюються питання промислового стану регіону зазначеного періоду.

Ключові слова: періодичні видання, журналістський матеріал, періодика, промисловий розвиток.

Акиншина И. Н. Освещение вопросов промышленного состояния Донбасса на страницах прессы периода 1941 – 1942 гг.

В статье проанализирован ряд периодических изданий Донбасса времён немецко-фашистской оккупации, в которых освещены вопросы промышленного состояния региона указанного периода.

Ключевые слова: периодические издания, журналистский материал, периодика, промышленное развитие.

Akinschina I. M. Coverage of issues of industrial Donbass in the pages of the press period 1941 – 1942 years

The article analyzes a number of periodicals Donbass since the Nazi occupation, in which illuminated the issues of the industrial region of the period.

Key words: periodicals, journalistic material, industrial development.

УДК 070, 4: 821.161.2-92.09

Ю. Є. Біловол

СИНТАКСИЧНА СТРУКТУРА ЗАГОЛОВКІВ ТВОРІВ ПИСЬМЕННИКІВ-ПУБЛІЦИСТІВ

Однією з найактуальніших проблем друкованих видань засобів масової інформації було і є творення оригінального заголовка. В умовах жорсткої конкуренції, постійного зростання кількості періодичних видань особливої ваги набуває оригінальний і яскравий хрематонім як основний засіб виділення публікації серед масиву інших і концентрування читацької уваги.

Як елемент архітектоники журналістського твору заголовок постійно викликає зацікавлення дослідників. Він був предметом вивчення багатьох вітчизняних (В. Галич, Л. Грицюк, Т. Желтоногова, В. Іванов, В. Ільченко, А. Коваленко, В. Різун, М. Тимошик, М. Челецька та ін.) і зарубіжних (С. Галкін, С. Гуревич, Л. Коробова, Е. Лазарева, А. Попов, І. Рудницька, А. Сафонов, І. Стем та ін.) науковців.

Зокрема, ґрунтовним дослідженням відносин “хрематонім – текст” у дискурсі засобів масової інформації є праця Е. Лазаревої “Заголовок в газеті” [1], у якій вона, крім огляду існуючих поглядів на цей композиційний елемент друкованого тексту, подає власне бачення функцій хрематоніма під час трьох етапів сприйняття тексту, аналізує його можливості привертати увагу до матеріалу, окреслює стилістичні ефекти підвищеного й обманутого очікування, експресивність хрематонімів і помилки під час їх творення тощо.

Важливим для нас є аналіз заголовкової системи письменницької публіцистики О. Гончара, здійснений дослідницею його журналістської, публіцистичної й редакторської діяльності В. Галич [2]. Науковець із урахуванням теоретичних напрацювань попередників на матеріалі публіцистичного доробку письменника якнайповніше простежила семантичний зв'язок заголовків і текстів автора, їх синтаксичну структуру, засоби вираження, функціональне наповнення, інтертекстуальність, комунікативно-прагматичну спрямованість, вияв у хрематонімі жанрових особливостей твору й на прикладах показала роботу майстра слова над творенням заголовків. На думку В. Галич, публіцистичні праці на відміну від творів інформаційних і аналітичних жанрів дозволяють авторові більш ретельно попрацювати як над їх формою вираження, так і над заголовками [2, с. 628].

Метою нашої наукової розвідки є комплексне дослідження синтаксичної структури, функціонального призначення й комунікативно-прагматичного потенціалу заголовків публіцистичних текстів О. Гончара, І. Драча, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, Д. Павличка й В. Яворівського. Оскільки раніше заголовкова система

творів обраних нами письменників-публіцистів теоретично не розроблялась, це посилює актуальність нашого наукового пошуку. Для більш зручного й компактного опису заголовків текстів митців зазначатимемо тільки перші літери їх імен і прізвищ (О. Гончар – ОГ, І. Драч – ІД, П. Мовчан – ПМ, Ю. Мушкетик – ЮМ, Б. Олійник – БО, Д. Павличко – ДП, В. Яворівський – ВЯ).

Ураховуючи специфіку публіцистики, її намагання зацікавити реципієнта певною проблемою й сприяти формуванню в нього схожих із публіцистом оцінних позицій, заголовкові відводиться особлива роль у процесі фокусування читацької уваги на друкованому матеріалі. Серед засобів увиразнення хрематонімів автори публікацій використовують лексико-фразеологічні можливості мови, інтертекстуальність, нестандартне графічне оформлення. Також виявляють оригінальний підхід письменники-публіцисти й на рівні стилістико-синтаксичного оформлення хрематонімів.

Спираючись на теоретичні напрацювання науковців і беручи до уваги специфіку журналістського твору, спробуємо дослідити класифікаційні особливості заголовків публіцистичних творів О. Гончара, І. Драча, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, Д. Павличка й В. Яворівського.

За будовою хрематоніми досліджуваних нами публіцистичних творів письменників можна поділити на: *заголовки-слова* (небагато прикладів – “Заява” (ДП), “На Майдані” (ВЯ), “Гігантоманія” (ВЯ)); більш поширеними є *заголовки-словосполучення* (“Зв’язок часів” (БО), “Випробування істиною” (БО), “Найвирішальніший період” (ДП), “Повернення до Європи” (ДП), “Останній заклик” (ДП), “Подорож в окопи” (ДП), “З поклонами до брата” (ДП), “Чорнобильський хрест” (ВЯ)); й найбільшого розповсюдження набули *заголовки-речення* (“Степове хлоп’я, що дає урок дорослим” (ОГ), “Міряймо Рух першим груднем 1991 року” (ІД), “Сучасна дума про третього брата” (ІД), “Ми маємо розвиватися одночасно і як Українська держава, і як світове українство” (ІД), “Зробімо те, чого не могли зробити батьки наші!” (ПМ), “Якщо нація не дбає про себе, вона стає надбанням сусідів” (ПМ), “Тиждень незалежності, або Якщо не загинемо в чергах” (ЮМ), “Працюю, як підказує мені совість” (БО), “Ми повинні все витерпіти і вистояти” (ДП), “Я весь пішов у політику” (ВЯ)).

Синтаксична структура хрематонімів публіцистичних творів О. Гончара, І. Драча, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, Д. Павличка й В. Яворівського дуже різноманітна. Окрім двоскладних поширених (“Я вибрав демократію!” (ПМ), “Допоможе невмируще слово” (ПМ), “Якою мовою з нами розмовляє Бог” (ПМ), “І Прометей може стати тираном” (ЮМ), “Ми були варварами у власному домі” (ДП), “Наш народ встає з колін” (ДП), “Ніхто не повинен диктувати нам свою волю” (ДП), “Я весь пішов у політику” (ВЯ)) і непоширених (“Переможе справедливість і правда” (ДП)) заголовків-речень виокремлюємо й

односкладні. Прагнучи конденсації думки, акцентування уваги на дії або явищі, письменники створюють заголовки до своїх публіцистичних текстів у вигляді односкладних речень.

Так, використання означено-особових речень скеровує зусилля реципієнта на виконання певної дії, наприклад: “Сприймаю народні болі і проблеми як свої власні” (ІД), “Будемо рівними серед рівних” (ІД), “Виборюємо національну політику” (ІМ), “Можемо бути нарешті собою” (ІМ), “Прихилимо одне до одного свої серця” (ДП), “Спільно шукаємо рівноваги” (ДП), “Кожну вільну хвилину віддаю поезії” (ДП), “Повертаюся з почуттям виконаного обов’язку” (ДП), “Залишаюся в політиці” (ДП), “Мрію про об’єднання українських патріотів. Майже про неможливе” (ДП). Означено-особове речення може входити до складу синтаксичних конструкцій: “Тиждень незалежності, або Якщо не загинемо в чергах” (ЮМ), “Коли говоримо про нашу демократію, треба додавати – “так звана” (БО), “Працюю, як підказує мені совість” (БО), “Коли займаюся політикою, намагаюся “виключати” серце” (ДП).

За допомогою заголовків, ужитих у формі односкладних означено-особових речень із дієсловом у наказовому способі, письменники-публіцисти висловлюють скоріше побажання, пораду, заклик, а не наказ. Як відзначає В. Галич, “назви, що містять наказову й спонукальну модальність, досить часто вживаються в друкованих засобах масової інформації. Вони особливо притаманні публіцистичній літературі, покликаній мобілізувати суспільство на розв’язання насущних проблем, формувати громадську думку, національну свідомість тощо” [2, с. 615]. Такими прикладами є: “Будьмо на висоті” (ОГ), “Збираймо святу трійцю” (ІД), “Міряймо Рух першим груднем 1991 року” (ІД), “Помилуйтесь у дзеркало” (БО), “Єднаймося під одним прапором!” (ДП), “Подаймо один одному добру думку і добре серце” (ДП), “Будуймо стратегічне партнерство” (ДП).

Спонукування або наказ висловлюють письменники-публіцисти й за допомогою заголовків-інфінітивних односкладних речень. Такими є: “Жити за законами правди” (ОГ), “Поглиблювати в собі почуття синівське” (ОГ), “Виправдати сподівання” (ОГ), “Берегти Українську державу” (ІД), “Не випадати з ріки часу” (БО), “Любити рідну мову” (ДП), “Жити за своєю Конституцією” (ДП).

Інших типів дієслівних односкладних речень серед заголовків публіцистичних творів обраних нами письменників виявлено небагато. Так, прикладом узагальнено-особового речення є назва інтерв’ю з В. Яворівським “Оглянься з осені в кінці століття”. Неозначено-особовим односкладним реченням із заперечною формою наказового способу дієслова є назва статті Б. Олійника “Не діждуться!”. Відсутність вказівки на особу й зосередженість уваги на дії спостерігається в хрестонімах, побудованих у вигляді безособових речень: “Потрібно відійти від економічної кризи” (ІД). У цьому прикладі модальне слово входить до складу присудка.

Використовують письменники як назву до свого публіцистичного твору й іменникові односкладні речення, особливо часто – номінативні. До синтаксичних конструкцій цього типу звертаються майстри пера за потреби акцентувати увагу адресата на події, явищі, про які говориться в публікації. Зокрема: “Феномен незнищенності” (ОГ), “Реальність української єдності” (ІД), “Джерела вічної мудрості” (БО), “Простір, напоєний словом” (ПМ), “Початок праці великої” (ДП), “Свято рідної мови” (ДП), “Більшовицька допомога з того світу” (ДП), “Випробування стратегічного партнерства” (ДП), “Українська література і ще одна спроба відродження” (ВЯ) тощо.

Прикладом вокативного речення є заголовок Ю. Мушкетика “Народе мій”.

Отже, прагнучи конденсації думки, лаконічності, ємності хрематоніма, що сприятиме підвищенню його комунікативності, вдаються письменники до побудови назв своїх публіцистичних творів у вигляді односкладних речень. Серед усього масиву синтаксичних конструкцій цього типу найчастіше в ролі заголовків використовуються номінативні речення, які “подають концентровану інформацію про предмет публікації” [3, с. 94] й “не містять компонента, що називає дію, а тому більше інтригують і стимулюють прочитати матеріал, щоб довідатися про хід події” [3, с. 94]. Означено-особові речення як заголовки публікацій митців серед інших дієслівних односкладних речень є найчастіше вживаними. До них письменники-публіцисти вдаються, маючи на меті зосередити увагу реципієнта на дії, спонукати його на певний вчинок, що є важливим, зважаючи на специфіку публіцистики.

Також хрематонімами публіцистичних творів письменників можуть виступати ізольовані дієприслівникові звороти, що є нехарактерними для такого їх вживання в мові поза заголовковими конструкціями. Прикладів небагато: “Пишучи “сало” із заголовної” (БО), “Читаючи Бориса Олійника” (ОГ). Крім того, зустрічаються й так звані “уламкові” хрематоніми, серед яких виділяють два типи: з прийменником про й прийменником до [4, с. 104]. До перших відносимо такі синтаксичні конструкції: “Про Конституційну комісію” (ДП), “Про стратегічне партнерство України і Польщі” (ДП), “Про українсько-єврейські взаємини” (ДП), “Про долю ядерної зброї” (ДП). До других – “До членів Руху та до всіх громадян України” (ДП), “До парткому Київської письменницької організації” (ДП), “До безпечної майбутності” (ДП) тощо.

Зважаючи на те, що стислість, лаконічність, ємність є критеріями формування вдалих заголовків і привертання до публікації уваги адресата, журналісти рідко творять хрематоніми у вигляді складних синтаксичних конструкцій. Серед досліджуваних нами назв публіцистичних творів обраних письменників найчастіше складне речення як заголовок використовує П. Мовчан. Зокрема: “Наші наміри

найсерйозніші, до цього нас спонукає реальність”, “Якщо нація не дбає про себе, вона стає надбанням сусідів”, “Хто знає історію, витoki свого народу, тому швидше розвидняється”, “Як змінити політичний і економічний клімат в Україні – головне питання, яке потрібно обговорювати на Форумі”, “Зробімо те, чого не могли зробити батьки наші!”. Інші письменники зрідка складне речення роблять хрематонімом своєї публікації. Деякі приклади: “Коли говоримо про нашу демократію, треба додавати – “так звана” (БО), “Кравчук з Плющем не поб’ють горшки, бо між ними стоїть Кучма” (ІД), “Треба жити тим, що дає енергію для будівництва вільної, демократичної Європи” (ДП).

Таким чином, заголовок є невід’ємним, постійним елементом архітекtonіки публіцистичних текстів О. Гончара, І. Драча, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, Д. Павличка й В. Яворівського. Наголошуючи в конденсованій формі на актуальних проблемах, важливих на шляху поступального розвитку України, заголовки увиразнюють державотворчий зміст публіцистичних творів письменників. Існуючі класифікаційні парадигми дозволили провести комплексне дослідження стилістико-синтаксичних особливостей хрематонімів їхніх публікацій, оцінити значення заголовка як яскравого виразника змістового наповнення друкованого матеріалу й репрезентанта публіцистичного тексту. Багатофункціональність хрематоніма, його впливовий потенціал підвищує комунікативно-прагматичну спрямованість заголовка й роблять його першорядним засобом формування читацького інтересу. Публіцистичні твори обраних нами письменників уже із заголовка напружують думку адресата й запрошують його до діалогу та вироблення оцінних суджень щодо висвітлюваних у публікації подій і реалій.

Література

1. **Лазарева Э.** Заголовок в газете: учеб. пособ. для студентов-журналистов / Э. Лазарева. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1989. – 96 с. 2. **Галич В.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : еволюція творчої майстерності : монографія / В. Галич. – К. : Наук. думка, 2004. – 816 с. 3. **Дацишин Х.** Односкладні речення в заголовках газети “Високий замок” (Львів) / Х. Дацишин // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2008. – № 3 (142). – С. 90 – 95. 4. **Попов А.** Синтаксическая структура современных газетных заглавий и её развитие / А. Попов // Развитие синтаксиса современного русского языка. – М. : Наука, 1966. – С. 95 – 126.

Біловол Ю. Є. Синтаксична структура заголовків творів письменників-публіцистів

Стаття присвячена комплексному аналізу синтаксичної структури заголовків публіцистичних текстів письменників.

Ключові слова: заголовок, письменницька публіцистика, прагматика.

Біловол Ю. Е. Синтаксическая структура заглавий произведений писателей-публицистов

Статья посвящена комплексному анализу синтаксической структуры заголовков публицистических текстов писателей.

Ключевые слова: заголовок, писательская публицистика, прагматика.

Bilovol J. Y. The syntactical structure of headlines of the writer-publicist's works

The article is dedicated to complex analysis of headlines syntactical structure of authors' publicistic texts.

Key words: headlines, author publicism, pragmatist.

УДК 821.161.2 – 92.09'06

Я. А. Майструк

ЖУРНАЛІСТИКА, ВИДАВНИЧА СПРАВА ТА РЕКЛАМНА ДІЯЛЬНІСТЬ НА СХОДІ УКРАЇНИ

Схід України завжди був знаковим місцем для вітчизняної журналістики. З історії ми знаємо, що ще 12 листопада 1905 року в місті Лубни на Полтавщині вийшла перша на території тодішньої Російської імперії україномовна газета “Хлібороб”. На власні кошти, незважаючи на діючі у ту пору укази про заборону української мови, її видав суспільно-політичний діяч і борець за українську державну самостійність Володимир Шемет.

Роком пізніше натхненний його прикладом ідеолог української державності Микола Міхновський видає в Харкові газету “Слобожанщина”. І саме від “Хлібороба” і “Слобожанщини” бере початок новітня історія україномовної журналістики [1, с. 123]. Сучасна журналістика Сходу України має як свої плюси, так і мінуси. Вона демонструє нам яскравий приклад самотутньої регіональної преси і не уникає загальноукраїнських проблем, нажаль, характерних для вітчизняної журналістики.

Тільки на Луганщині, за даними обласної адміністрації нараховується близько п'ятисот періодичних видань із загальним тиражем біля двох мільйонів екземплярів. З них 28 мають загальнодержавну сферу поширення, 162 – регіональну і 252 – місцеву [2, с. 79].

Абсолютна більшість друкованих засобів масової інформації – приватні, вони засновані і видаються недержавними організаціями і приватними особами. По тематичній спрямованості домінують суспільно-політичні і рекламно-інформаційні видання. Ця картина сьогодні типова для всієї України. Адже друкується те, що користується попитом у читачів, а це значить, що, наприклад, видання для дітей та юнацтва чи культурологічного напрямку складають як і по всій Україні незначну частку, хоча, як ми побачимо далі, у цьому напрямку у Слобожанщині є і великі досягнення.

Ще одна наболіла проблема – мовна. 80% друкованих ЗМІ Луганської області зареєстровані і видаються як двомовні. Отже, з більше ніж трьохсот найменувань газет, журналів та альманахів у 2009 році 26 видань виходить українською мовою, 216 двомовних та 55 – російськомовних [3, с. 101]. Для регіону, населення якого в основній масі спілкується російською, який є прикордонним за своїм географічним розташуванням і у якому історично вплив російської мови та культури є значним, це може, на перший погляд, показатися гарним результатом. Але, якщо ми порівняємо, наприклад, у відсотковому відношенні з ще одним регіоном, у якому поширена російська мова – Кримом. то там сьогодні спостерігається більш значна кількість україномовних видань. Статистичні данні стверджують, що у регіональному теле-, радіопросторі активно діють 66 суб'єктів, якими утворено 74 теле- і радіомережі. Серед основних тенденцій розвитку – створення продакшн-студій, розвиток ефірного радіомовлення, локальних мереж кабельного телебачення. Активно інтегруються в регіональному теле- та радіопросторі загальнонаціональні аудіовізуальні ЗМІ.

У 2009 році на зміст публікацій значно вплинула підготовка до виборів у Президенти України. Адже, представники кожного з кандидатів у Президенти, якщо хочуть бути почутими, стимулюють ЗМІ і попадають у газети чи на сайти. Досить відкрити популярну газету, як ми бачимо кольори прапорів усіх партій та зображення усіх лідерів. Причому, як і для всієї країни, медіа-простору сходу України притаманна така картина: майже всі матеріали, що відносяться до діяльності партій, стоять під грифом “Реклама”. Причому навіть такі, котрі можна підвести під інформаційний привід.

Численні моніторингові проекти, спрямовані на дослідження проблем свободи друку на Луганщині, показують: останнім часом, особливо у друкованих ЗМІ Луганської області, перевага віддавалася агітаційним матеріалам всього декількох кандидатів в Президенти

України. Та ж картина спостерігається і у комунальних ЗМІ. Той же моніторинг місцевих ЗМІ дає ще один цікавий результат – юридичні служби виборчих штабів, по видимому, задоволені такою картиною, у відмінності від 2004-го року вони не пред'являють один одному претензій по роботі з мас-медіа.

На жаль, абсолютно незалежних редакцій на Сході України, та й по всій країні, їх немає чи майже немає. Повна нерентабельність друкованої ЗМІ приводить до жалюгідного результату, коли видавництво зв'язують “по руках і ногам” додатковим вкладанням коштів, тим самим обмежуючи волю “журналістського слова”.

Явна політична заангажованість видно неозброєним оком не завжди. Адже для кваліфікованого журналіста не буде важко подати ті самі події, як говориться, під різним кутом, а багато гарних цікавих статей і передач, що піднімають актуальні теми різних сфер громадського життя, виходять у редакціях, що ледве тримаються “на плаву”. Це, як правило, “незамовлені”, неоплачувані, але для всіх актуальні матеріали.

Фінанси в наш час є прямою можливістю видавати цікаві, актуальні публікації, формувати колектив, так називаний кістяк з “кращих в своїй справі”, бути відкритими для творчих робіт позаштатних кореспондентів.

Так невже ж немає виходу з цього зачарованого кола? Невже в інформаційній печаті є тільки один вихід – продати себе дорожче, ніж інші?

Безперечно, медіаринок, що моментально відгукується на всі зростаючі запити рекламодавців, став дуже прибутковою справою. Сформована ситуація на вітчизняному ринку ділової преси достатньо чітко займається розвитком реклами, що реагує на стійкий ріст економіки держави в цілому. Так, якщо порівняти частку ділових ЗМІ на загальному медіаринку по охопленню аудиторії і частку їхніх доходів від реклами, стає очевидним, що, маючи найменший відсоток у першому показнику, ділові ЗМІ при цьому займають друге місце по доходах від реклами. Ця ситуація є типовою для журналістики краю.

На жаль, є ще одна проблема, яка навіть людині, що мешкає в іншому регіоні, зразу кидається в очі, якщо вона поставить собі за мету ретельно вивчити специфіку журналістики регіону. Отже, очевидно те, що газети, що видаються в районах і містах Луганщини за межами обласного центра, знаходяться в умовах зниження уваги до них з боку місцевої влади, і це при вибуху проблем перехідного періоду в сільській місцевості і селищах, містах області, частина з яких стала депресивною зоною [5, с. 97].

Сьогодні потреба населення в адекватній, корисній інформації про зміни в житті, обстановці значно зросла. Але місцеві ЗМІ часто не мають доступу до інформації про рішення влади, про реальне управління нею процесами соціально-економічних змін. Таких, як

приватизація, розпаювання землі, перспективи, закриття чи відкриття виробництв, дбайливість використання місцевих природних ресурсів, житлово-комунальні послуги, цінова політика на місцях і таке інше. Тому читачі та глядачі не можуть одержати в повному обсязі необхідну для неї інформацію. Недостатня інформованість населення про діяльність місцевої влади, значна частина якої зливається з бізнесом, є істотним чинником існування корупції на місцях.

До таких висновків про роль і стан газет у містах і районах області на нинішньому етапі в 2009 році прийшла Луганська коаліція громадських організацій “Громадяни за прозорість дій влади”.

У цьому дослідженні особливий інтерес аналітиків викликали незалежні засоби масової інформації, що видаються на периферії області.

При цьому до незалежних віднесені всі місцеві видання, що відповідають наступним критеріям:

а) видання не фінансується з місцевого бюджету, також за рахунок партій, відомств, місцевих бізнес-структур (чи філій більш великих бізнес-структур);

б) видання об’єктивно і неупереджено подає інформацію, висвітлює факти, події, явища, актуальні проблеми;

в) видання має авторитет як незалежне.

Основні висновки, до яких прийшли дослідники щодо незалежних ЗМІ у регіоні такі:

1. місцеві незалежні ЗМІ перебувають здебільшого в несприятливих суспільно-політичних умовах, коли органи влади і місцевого самоврядування ще не звикли до існування можливості обнародування інших думок і поглядів на стан справ на підвладних їм територіях, особливо якщо ці думки і погляди істотно відрізняються від офіційних думок і точок зору.

2. Незалежні друковані засоби масової інформації як суспільне явище тільки розвиваються в Луганській області, про що свідчить наявність значної частини таких газет, що існують менш 5 років і мають тираж менш п’яти тисяч екземплярів.

3. Більшість таких газет засновано не як бізнесові чи іміджеві, а як суспільно-політичні проекти. Саме ці видання найбільше вимагають допомоги та уваги для становлення повноцінного інформаційного простору в області.

Так, далеко не скрізь працюють зі ЗМІ (і не тільки незалежними) прес-служби в районах і містах області. Не розвита система інформування журналістів незалежних видань як з боку прес-служб, так і безпосередньо посадових осіб. Зокрема, не надається повний обсяг інформації про постановку і рішення проблем, прийнятих чи підготовлених до обговорення рішень, актуальних для населення питань, офіційних звітів, включаючи деталізовані звіти по плануванню і виконанню бюджету. Немає практики регулярного проведення брифінгів,

поширення прес-релізів, зустрічей керівників із представниками преси, проведення прес-конференцій.

Розповсюдженням порушенням діючого законодавства є відсутність запрошення представників незалежних ЗМІ на офіційні заходи чи відмовлення в наданні запитованої інформації.

Результатом цього є закритість влади на периферії для спілкування зі ЗМІ, особливо з незалежними виданнями.

У цілому ЗМІ в районах як інститут суспільства страждають від того, що посадові особи працюють з ними в режимі однобічного зв'язку: часом директивна намагаються нав'язати їм свою політику подачі строго дозованої інформації, а також особистої реклами як схованої форми агітації за себе через ЗМІ.

Невідповідність державним правовим актам і міжнародним стандартам виявляється й у тім, що в периферійних ЗМІ не практикується обговорення актуальних проблем між представниками влади і громадськості, немає діалогу на сторінках газет. Практично немає матеріалів, у яких давалася б інформація про участь членів громад у підготовці і прийнятті рішень, про контроль діяльності обраної влади з боку суспільства. Зокрема, у газетах, як правило, не з'являється інформація про результати перевірок діяльності органів влади і місцевого самоврядування, їхніх відділів і управлінь, навіть якщо перевірки викликали суспільний резонанс.

Але перейдемо до позитивних моментів. Неможливо не вказати на існуючу в регіоні сильну наукову базу, що формує кадри для місцевої преси. Це, у першу чергу, навчальні заклади, серед яких Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, Луганський державний інститут культури і мистецтв та інші. Велике значення у становленні справжніх спеціалістів, у відкритті нових імен мають творчі конкурси. Зараз на Луганщині існують три постійні обласні творчі конкурси, число і професіоналізм учасників яких постійно росте: це конкурс "Визнання", де визначаються кращі роботи з висвітлення соціально-економічної та культурної тематики, "Нінель", що названий на честь відомої журналістки Нінелі Федорівни Приходько, чие життя трагічно обірвалося при порятунку колег та "Надія", що спрямована на відкриття нових імен у журналістиці краю. Колишні переможці номінацій "Краща молодіжна теле-, радіо – програма", "Краща молодіжна рубрика", "Краща молодіжна газета", "Авторська публікація", "Золоте перо" сьогодні відомі багатьом, адже ці конкурси направлені на підтримку молодіжної журналістики, створення інформаційного простору для вільної творчості і сприяння професійному росту, залучення молоді до журналістської і видавничої діяльності. А метою конкурсів є підтримка молодіжних і студентських засобів масової інформації Луганської області, створення єдиного молодіжного інформаційного простору, виявлення талановитих молодих журналістів

Луганщини, сприяння їхньому професійному росту і розвитку творчого потенціалу. І оці цілі досягаються постійно.

Позитивні тенденції спостерігаються і у видавничій діяльності регіону. У середньому по Луганській області на кожну родину фактично приходиться 2,4 екземплярів видань, що випускаються в регіональному інформаційному просторі. Діють біля двадцяти ведучих поліграфічних підприємств. Серед них – ВАТ “Луганська обласна друкарня”, видавництво “Янтар”, суспільства “Промдрук”, “Віртуальна реальність”, “ПРЕС-ЕКСПРЕС”, видавництво луганських університетів.

Доречі, щодо еволюції видавничої справи на Сході України, то варто сказати, що книжковий ринок пройшов великий шлях за останні десятиліття. За цей час, по-перше, змінилася структура видавничого сектора, була зруйнована монополія держави на видання і продаж книжково-друкованої продукції, скасовані обмеження на видання і поширення окремих видів літератури, створені й успішно функціонують приватні видавництва і книготорговельні підприємства [1, с.215]. По-друге, фінансово-економічна криза, що сприяла постійному росту цін і зниженню життєвого рівня більшості населення, уплинула на його платоспроможність, зменшивши тим самим можливість задоволення духовних потреб людей.

У цих умовах величезного значення здобуває використання раніше невідомих у нас інноваційних технологій у видавничій діяльності. Так, видавнича сфера вимагає сьогодні проведення таких заходів, що вже пройшло позитивну апробацію в західноєвропейських країнах, частково – у Росії: створення спеціальних агенцій з надання консультаційних послуг по створенню і підтримці іміджу підприємств видавничої сфери, підготовки сучасних висококваліфікованих фахівців, здатних використовувати сучасні інноваційні технології не тільки для створення, а і для просування на книжковому ринку готової продукції видавництв, розвитку видавничого сектора за допомогою утворення великих видавничих корпорацій, що володіють не тільки національними, але й іноземними видавничими брендами.

У більшості країн світу видавнича діяльність входить у першу десятку областей, що є основними донорами державного бюджету. Тому знаходиться в привілейованому податковому і митно-тарифному полі. У державах, особливо тих, де існує погроза засмічення культури корінної нації елементами чужої культури держава проводить протекціоністську політику щодо друкованого слова державною мовою. Тому першим кроком у процесі розвитку видавничої справи на Сході Україні повинна бути державна підтримка книговидання шляхом виділення засобів з державного бюджету на видання україномовної літератури. У свою чергу це буде сприяти поповненню новою україномовною літературою фондів бібліотек, а отже – розвитку соціально-культурної сфери.

Для рішення проблеми задоволення потреб ринку друкованої продукції, на якому сьогодні недостатньо представлені місцеві наукові,

освітні і дитячі видання необхідні великі і довгострокові інвестиції. Крім того, на сучасному етапі для успішного розвитку книговидавничої сфери на Сході України органи державної влади мають:

–підтримувати і стимулювати (з боку доброчинних фондів, спонсорів, рекламодавців) заходи, спрямовані на інформаційну підтримку українського книгарства;

–організувати роботу щодо внесення виправлень до Законів України, прийняття яких реально може вплинути на поліпшення стану українського книгарства у регіоні.

Досягнення світової науки і літератури повинні доходити до українського читача, особливо того, що мешкає у білінгвальної обстановці, через українське печатне слово – це порука мобільного міжкультурного обміну й ідейного відновлення української культури.

Література

1. Животко А. Історія української преси / А. Животко; [Упорядк., передм. і примітки М. Тимошика]. – К. : Наша культура і наука, 2000. – 368 с. **2. Зелінська Н.** Наукове книговидання в Україні : історія та сучасний стан / Н. Зелінська. – Львів : Світ, 2002. **3. Зернецька О. В.** Глобальний розвиток систем масової комунікації і міжнародні відносини / О. В. Зернецька. – К. : Освіта, 1999. – 351 с. **4. Ісаєвич Я.** Українське книговидання : витоки, розвиток, проблеми / Я. Ісаєвич. – Львів : І-т українознавства, 2002. – 520 с. **5. Тимошик М.** Видавничий бізнес : Погляд журналіста, видавця, вченого / М. Тимошик. – К. : Наша культура і наука, 2005. **6. Тимошик М.** Історія видавничої справи : [підручник] / М. Тимошик. – К. : Наша культура і наука, 2005.

Майструк Я. А. Журналістика, видавнича справа та рекламна діяльність на Сході України

Статтю присвячено аналізу стану журналістики, видавничої справи та рекламної діяльності на Сході України на прикладі Луганської області. Дана характеристика основних рис журналістики, видавничої справи та рекламної діяльності регіону, окреслено коло найбільше вагомих проблем та позитивних тенденцій. Окреслені деякі шляхи щодо покращення ситуації.

Ключові слова: медіа-простір, ЗМІ, видавнича справа, друкована продукція, видавничий сектор.

Майструк Я. А. Журналистика, издательское дело и рекламная деятельность на Востоке Украины

Статья посвящена анализу состояния журналистики, издательского дела и рекламной деятельности на Востоке Украины на примере Луганской области. В статье дана характеристика основных черт журналистики, издательского дела и рекламной деятельности региона, очерчен круг более весомых проблем и положительных тенденций в этой сфере. Обозначены некоторые направления по улучшения ситуации.

Ключевые слова: медиа-простор, СМИ, издательское дело, печатная продукция, издательский сектор.

Maystruk Y. A. Journalism, publishing and advertising activity in the east of Ukraine

Article is devoted the analysis of a condition of journalism, publishing and advertising activity in the east of Ukraine on an example of Lugansk area. In article the characteristic of the basic lines of journalism, publishing and advertising activity of region is given, the circle of more powerful problems and positive tendencies in this sphere is outlined. Some directions on situation improvements are designated.

Keywords: media open space, mass-media, publishing, a printed matter, publishing sector.

Відомості про авторів

Акіншина Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бібік Віктор Борисович – аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Біловол Юлія Євгеніївна – асистент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Богданова Любов Миколаївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Бондаренко Олена Едуардівна – старший викладач кафедри української філології та методики викладання мов Краматорського економіко-гуманітарного інституту.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Веретейченко Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Національного університету “Києво-Могилянська академія”.

Веретюк Тетяна Володимирівна – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Винар Світлана Мирославівна – старший викладач факультету романо-германської філології Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Гавриленко Ольга Леонідівна – студентка IV курсу факультету української філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Горболіс Лариса Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Гречаник Ірина Петрівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Домчук Мирослава Пилипівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету.

Дуброва Оксана Володимирівна – аспірант Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету.

Дубровська Альона Сергіївна – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Зимомря Іван Миколайович – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Калина Наталія Юріївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Кириченко Юлія Сергіївна – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Климашевська Майя Валеріївна – магістрант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Ковпик Світлана Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Когут Оксана Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент Національного університету водного господарства та природокористування.

Колкутіна Вікторія Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

Лучицька Марина Євгеніївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Мажара Наталія Сергіївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Майборода Наталія Вікторівна – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри філології Донецького інституту соціальної освіти.

Майструк Ярослава Андріївна – студентка III курсу Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Максименко Олег Леонідович – член Національної спілки краєзнавців України.

Матвєєва Тетяна Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Медоренко Олена Михайлівна – асистент, аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Москвич Юлія Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін ПВНЗ “Донецький інститут туристичного бізнесу”.

Сиротенко Валерій Павлович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Слов’янського державного педагогічного університету.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Бойцун І. Є.

Коректор: Кулініч О. О.

Здано до склад. 29.12.2009 р. Підп. до друку 29.01.2010 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 25,2. Наклад 200 прим. Зам. № 9.

Видавець і виготовлювач

Видавництво Державного закладу

“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. т/ф: (0642) 58-03-20.

e-mail: alma-mater@list.ru

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.