

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 II

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. Анісімова Н. П. Художні моделі поетичної історіософії Ігоря Римарука.....	5
2. Лапушкіна Н. П. Націоментальні образи-символи в поезії постшістдесятників Донбасу	19
3. Негодяєва С. А. Рецепція козацьких традицій у неказковому епосі південно-східного регіону Луганщини (на матеріалі досліджень Івана Захарченка)	25
4. Пустовіт В. Ю. Роль інтелігенції в національному відродженні (за матеріалами мемуаристики письменників ХІХ століття).....	30
5. Січкач О. М. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу)	35
6. Філоненко Н. М. Краєзнавча діяльність Б. В. Пастуха	44
7. Фоміна О. В. Сучасні письменники Донбасу. Літературознавчий огляд	49

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

8. Нестелєєв М. А. Психобіографічний аспект у вивченні творчості М. Хвильового	54
9. Пінчук Т. С. Витоки екзистенційної художності поезії Івана Савича періоду ув'язнення	61
10. Понасенко А. В. Міфологема “Каїн” у рецепції В. Сосюри та Б. Рубчака	70
11. Регуш Ю. С. Історичні мотиви в поезії Якова Щоголева	74
12. Ротова Н. В. Своєрідність світомоделі Івана Сенченка (за памфлетом “Із записок” та сатирою “Святий Хасан”)	80
13. Скиба О. В. Життєпис луганського вчителя й письменниці Н. Ю. Третьякової	85
14. Слюніна О. В. Особливості вербального вираження концепту <i>сонце</i> в поетичному мовленні Леоніда Талалая	89
15. Узунколева А. В. Ольфакторні образи у прозі М. Хвильового як топоси сакрального	96
16. Шарова Т. М. Василь Бондар: поезія та художня проза письменника як біографічний ландшафт	102

17.	Шевчук Т. С. Факти і міфи про закордонну подорож Г. Сковороди	107
18.	Школа І. В. Лицарський дискурс у “Подорожі...” М. Йогансена та “Поверненні Дон Кіхота” Г. К. Честертона ..	112
19.	Ярошевич І. А. Дорогами рідного краю Григорія Кривди	121

Інтерпретація літературних творів

20.	Родигіна В. Ю. Витоки національної ідентичності в мемуаристиці Докії Гуменної	127
21.	Сидорова О. В. Асоціативне сприйняття образу України через мотиви дороги та втечі в поетичному світі Тараса Федюка	136
22.	Сипа Л. М. Сутність мистецтва та його види в діалогії Жорж Санд “Консуело” і “Графиня Рудольштадт”	141
23.	Сириця С. О. Художнє осмислення психології ренегатства Романом Федорівим	148
24.	Скляр Н. В. Своєрідність поезики автобіографічного роману Г. Грасса “Цибулина пам’яті”	152
25.	Філатова О. С. “Розколоте “Я” або феномен психологічного двійництва в українському романі 20-х років ХХ століття	158
26.	Хижняк К. В. Радянський дискурс у творчості Наталки Сняданко	165
27.	Цалапова О. М. Морфологія дива в казці раннього українського модернізму (кінець ХІХ – початок ХХ століття)	171
28.	Черкашина Т. Ю. Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять	180
29.	Шевців Г. М. Гете й Ленц: штрихи до портрета друга (на матеріалі “Поезії і правди” Гете)	188
30.	Шестопалова Т. П. Концепт читача в науково-критичній спадщині Юрія Лавріненка: рецепція поеми П. Тичини “Сковорода”	192
31.	Шеховцова О. В. Комунікативні засади написання щоденника	199
32.	Щербина С. О. Особливості формування релігійних поглядів М. Лєскова й І. Нечуя-Левицького: типологічний аспект.....	204

Рецензії

33.	Зимомря М. І. Світ художньої біографії: текст як система (Черкашина Т. Ю. Наративні виміри художньо-біографічної прози. – Луганськ: СПД Резніков В. С., 2009. – 200 с.)	210
	Відомості про авторів	216

***Дослідження літературного процесу
північно-східного регіону України***

УДК 821.161.2 09

Н. П. Анісімова

**ХУДОЖНІ МОДЕЛІ
ПОЕТИЧНОЇ ІСТОРІОСОФІЇ ІГОРЯ РИМАРУКА**

У творчості І. Римарука, одного із визнаних лідерів поетичного покоління 80-х років, есхатологічне світовідчуття є важливою складовою історіософської концепції. У всіх його збірках – починаючи від книжок 80-х років (“Висока вода”, “Упродовж снігопаду”, “Нічні голоси”, “Золотий дощ”) – до етапно-підсумкової “Діви Обиди” (1997) і книги вибраного “Сльоза Богородиці” (2007) – простежується художня реалізація поетичної історіософії, яка тісно поєднана з есхатологічним мисленням. Окремі її аспекти проаналізували у свої статтях І. Андрусяк, Я. Мельник, В. Моренець, К. Москалець, Л. Талалай, О. Хоменко та інші критики. Проте в основному це стислі рецензії, які не дають усебічного уявлення про поетичну історіософію І. Римарука. Тож у цій розвідці ставимо собі за мету розглянути основні концепти історіософського мислення І. Римарука як цілісної естетичної системи.

Серед поетичного покоління 80-х років ХХ ст. І. Римарук вирізняється підкреслено неокласичною поставою: у його творчості переважають історіософські, есхатологічні, культурологічні мотиви та образи, а сам поет нагадує митця-книжника, залюбленого у національну та світову культуру. Святе Письмо та історія – основні підвалини філософічності Римарукової лірики. За вдалим визначенням критика О. Хоменка, І. Римарука можна назвати “київським історіософом і метафізиком” [13]. У цьому і особливе місце І. Римарука з-посеред когорти сучасників, і його основна відмінність від інших представників покоління – В. Герасим’юка, І. Малковича, П. Мідянки – вісімдесятників, які підкреслено віддані регіонально-патріотичній тематиці.

І. Римарук розбудував і художньо зреалізував історіософську концепцію буття України. Під поетичною історіософією розуміємо сукупність властивих цьому авторові поетично-філософських інтерпретацій, версій, оцінок національної історії, тлумачень її сенсу та тенденцій, а також визначення місця людини у ході історичного поступу, прагнення в нових суспільно-історичних умовах осмислити місію України у світі, неупереджено й об’єктивно поглянути на її історичну долю. Як і всі вісімдесятники, поет прагнув “наситити” історію конкретною життєвою ситуацією, а в ситуації історичного плану вловити

момент неминущого значення, філософський сенс, не боячись узвичаєне, закріплене традицією прочитати заново, драматизувати” [8, с. 38].

Для І. Римарука історія втрачала культивовану радянською історіографією “ідеологічну вічність” та класову спрямованість. Натомість визначальними стають мотиви історичної пам’яті, утвердження свободи нації і людини, “чуття” голосу віків, державницькі настрої. Критики неодноразово наголошували на тяжінні поетичної думки І. Римарука до просторово-часової панорамності, розімкненості історичного часу – від княжої доби до сучасності. Приміром, Я. Голобородько зауважив, що в поезії І. Римарука “гостро прориваються історичні, соціумні й культурні реалії, ...з публіцистичною “намагніченістю” актуалізуються образи-події, образи-символи національної історії...” [5, с. 37].

Есхатологічне світовідчуття присутнє у поезії І. Римарука з будь-якими мотивами, породжуючи, за влучним висловом І. Андрусєя, “безперервне напруження есхатологічної перспективи” [1]. Відтак творчість поета доцільно інтерпретувати крізь призму ідей російських філософів М. Бердяєва, М. Булгакова, Л. Гумільова, які у своїх працях розробили наукові засади есхатологізму та історіософії. М. Бердяєв смисл історичного розвитку вбачав в есхатологічній перспективі: “У християнстві навіки залишається есхатологічне очікування. Смисл наступної епохи в християнстві в тому і полягає, що в ній християнство знову буде есхатологічним, а не виключно історичним” [3, с. 39]. Отже, для бердяєвської концепції характерне розуміння історії як процесу виключно катастрофічного.

Образ віків в інтерпретації І. Римарука набуває історіософського, а подекуди – і містичного виміру. Віки – це доля і окремого народу, і всієї земної цивілізації, водночас – це доля кожної людини, загубленої у безжалісному плині історичного часу. Проте значно частіше ключовий образ віків означає еволюційний розвиток нації, активне буяння її державницьких устремлінь та визвольної боротьби (цикл “*Сліди неминущі*”). Людина в поезії І. Римарука пізнає історію через “історичну пам’ять як деяку духовну активність, як деяке визначене духовне відношення до “історичного”...Тільки в процесі одухотворення і перетворення в історичній пам’яті проясняється внутрішній зв’язок, душа історії” [3, с. 16]. Ліричний суб’єкт тяжіє до першовитоків, прагнучи вести діалог із минулим, у якому “віки” стають символом течії історичного часу, наповненого величними звершеннями: “Те, що здавалося пам’яттю, тишею, словом, – / лиш течія. Лиш любові й віків течія” [10, с. 6]. Саме пам’ять про минуле робить Римарукову людину “історичною”, тобто надає сенсу її існуванню, очищає душу від намулу гріховності “Наша пам’ять – гладенька й весела. / Та спливають д’горі / наші душі – затоплені села...” [10, с. 76].

У поезії І. Римарука відчувається перегук віків, історичних епох – давніх і зовсім близьких. Осмислюючи місце ХХ і ХХІ століть у

розвитку нації, поет звертається до найвизначальнішої ідеї Апокаліпсису: зміна віків – це не тільки оголошення кінця історії, але й утверджувана в християнській екзегетиці ідея подолання зла всередині історії. Поетичні тексти І. Римарука позначені, з одного боку, історіософськими мотивами, художньо втіленими через героїку і драматичну напругу національно-визвольних рухів в Україні, з іншого боку, трансформують біблійний сюжет Апокаліпсису. Звернення до Об'явлення Івана Богослова у І. Римарука має здебільшого опосередкований характер – на рівні алюзій та ремінісценцій, проте подекуди звучить і пряме апелювання до Святого Письма (*“Останній біженець із різдвяних легенд”*). Осмислюючи історію, поет бачить у ній відсутність волі, гріховність, втрату державності, панування оманливих ідеологій, наступ прагматизму на духовність. Відтак біблійний мотив гріховності визначає основний тон усіх збірок, посилюючи їх апокаліптичне звучання. Гріх трактується поетом як порушення існуючої у Всесвіті гармонії, як протиборство між Космосом і Хаосом. Стихійна соціальна сила, хаос, який не піддається контролю, уособлюється в образі неволі, рабства, що віками переслідували українську націю. Ліричні персонажі Римарукової поезії, які представляють різні історичні епохи, опиняються під владою Хаосу, проте відчайдушно чинять йому опір, виборюючи волю (*“Три потоки місячного світла”*, *“Смеркалось. Ми при багатті сиділи...”*, *“Де вона, гармонія правічна...”*, *“Стіна віків. Пісень лоза гнучка...”*).

Для історіософії І. Римарука характерне зображення української історії у стані безперервної нестабільності, циклічного процесу змін перемог і поразок. Феноменом національної історії є тісне поєднання трагічного оптимізму, волі до боротьби, з рокованістю і навіть фатальною невідворотністю поразок. Ця думка є визначальною в етапній книзі *“Діва Обида”*, в якій історична доля нації осмислюється поетом у двох контрастних аспектах: з одного боку – одвічне прагнення народу до волі (*“Бог розсипав насіння волі”*, *“там воля – безконечна і бездонна, там кожен вільний – скіф і гречкосій”*), а з іншого – фатальні для української нації риси менталітету, що спричинили поразку за поразкою: терпіння, млявість, сентиментальність, сердечність вдачі (кордоцентризм), символами яких виступає образ степу (*“розкинув руки захмелілий степ”*). Поет філософськи осмислює вітчизняну історію, гостро переживаючи знесилення українського духу, сутність якого передано символічним образом *“захмелілого степу”* [10, с. 204].

І. Римарук прагне відшукати гармонію в історичному поступі нації, проте бачить у ньому тільки безкінечну й тяжку боротьбу, чвари та міжусобиці: *“де вона гармонія правічна / золота мелодія забута / ніж об ніж – се музика трагічна / ... а меж тими меж ножами рута... / вік об вік – усе замало криці / все перемісила кривця темна ...”* [10, с. 163]. Українська людина віддавна славилася своєю релігійністю, навіть богобоязливістю, віддаючи перевагу не *“ножам”* і *“мечам”*, а *“лагідній божниці”* і *“золотій мелодії”* народної пісні. Проте багатовікова боротьба

за волю і вимушене підкорення “ликам кровожерного тотема” зробило національну ідею ілюзією, на що вказують метафоризовані образи “рваної долі”, “захланної волі”, “пісні недочутої”.

Есхатологічна спрямованість української історії увиразнюється апокаліптичною тематикою, осердям якої є ідея деформації й спотворення “золотого віку” – гармонійного національного світоустрою. У центрі художнього дослідження поета постають дві просторово-часові площини: по-перше, княжа ранньохристиянська доба – період викристалізування державного мислення (“*Чернігів*”, “*На Щекавиці*”, “*До Святослава*”), по-друге, козацька епоха, що дала поштовх становленню кодексу українського лицарства. Моделлю “золотого віку” виступає в І. Римарука, як і в поетів “празької школи”, княжа і козацька доба – періоди свободи і розбудови нації, які стають улюбленими історичними віхами, оскільки саме вони давали зразки героїзму та державницьких устремлінь. У І. Римарука ці епохи – початок історії, момент біблійного Творення, що дав поштовх для розвитку наступних епох. Прагнучи відродити національну ідентичність, поет змодельював міф “золотого віку” – історичного первня державності України. В язичницькому уявленні існував такий період, що мислився як першопочаток усього суцього, як золотий міфологічний вік, який давні люди сприймали в ідеалізованій площині. Таким чином, мотив “золотого віку” пов’язаний із прадавніми міфологічними уявленнями про існування первісного ідеального співжиття людської спільноти [2, с. 19 – 34].

Поета приваблювала героїчна історія Київської Русі. Кожен рядок вірша “*Чернігів*” справді дихає духом праслов’янщини: “Граї пташиний – не про печенігів. / А про що? Напевно, про Чернігів – / про фортечні й монастирські дні, / про князівські зорі, оповиті / древньої слов’янщини повітрям – / про дитинство наше на Десні”. Чернігівська земля ввібрала драматичні напруги історії – добу “московського Івана”, Батия. Велич Чернігова підкреслюється його старовинною архітектурою: “Він стоїть, не відає Батия, / банями соборів золотіє, / пагорбами небо підпира”. Сила духу чернігівського люду – у загостреному відчутті волі і широті слов’янської душі: “Ще не у крадійстві та крамолі – / ще живем собі на вольній волі: / хоч гуляй в шинку, а хоч пости. / Ні опричнин, ані канцелярій...”. Символом державності виступає Царгород, який віддавна сприймався як взірець державницької твердості, мудрості, як орієнтир у визвольній боротьбі: “Від землі, де злагода і врода, / лодії пливуть до Царгорода – / грецьку мудрість знаємо і ми”. Древні українці були сильні своєю “отчою вірою”, проводячи час “в молитвах і забавах”, малюючи на дошках “святі лики” [10, с. 140]. Образ Царгорода вказує і на важливу ідею візантійської апокаліптики – радісне очікування другого пришествя Христа, очікування Царства Божого, надія на державну розбудову.

Тему героїчних сторінок праслов’янщини розвиває і поезія “*На Щекавиці*”. Низка сюрреалістичних образів відтворює войовничо-мілітаристський дух раннього Середньовіччя: “Тут, на Щекавиці, кров

свою чую студену. / Бачу: розсуває кущі безладних жил на правиці. / Знаю: спалахує холодом, як при багатті сокира... / Рахую зарубки на своєму гіллястому погляді: / перша – від шаблі, остання – від уст коханих. / Кудлатий вечір викорчовує з горла слово, / воно ж корінням за камінну землю тримається. / У проломі пам'яті чорторий скаженіє!". В основі візій поета – історіософські образи "крові", "сокири", "багаття", "камінної землі". Щекавиця, Хоревиця – це місця слов'янської звитяги і доблесті, це концентроване вираження хронотопу боротьби: "Навпроти, на Хоревиці, димує гостра трава: / пасма червоні з чорним – як вишивання..." [10, с. 274]. Рвйний ритм вірша, підсилений експресіоністичною метафорикою, створює візію драматично насиченої давньоруської історії. Сюрреалістична образність з акцентом на деталях зорового плану надає апокаліптичним картинам вселенського звучання і космічного виміру.

Поет звертається до сторінок історії княжої доби, відтворених у літописних оповіданнях. Відома ліро-епічна оповідь про Святослава, який повернувся з походу "зі щитом", а не "на щиті", стає поштовхом до прочитання історії з погляду вічності: "Не печалься, зигзице-княгине: / хай ця чаша страшна – все одно / княжа дума і в ній не загине, / підсолодить чужинцям вино... / Хто віки прочитати посміє? / Може, рівноапостольний син? / Може, правнук отой, що посіє / в небесах і на водах полин?". Уживання риторичних запитань трансцендентного змісту акцентує провідну ідею вірша: поетові болить від того, якою дорогою ціною діставалися перемоги руським князям: "Зі щитом повертаєшся, княже... / Чом ніхто з віщунів не повість, / що таємними знаками ляже / срібна креш на порубану кість?" ("*До Святослава*") [10, с. 139]. Слід принагідно зауважити, що образ чаші набуває символічного значення страждання народу у плині історичних віків ("*Чаша*") [10, с. 176].

Отже, княжа ранньохристиянська доба в ліриці І. Римарука має прямий перегук із сучасністю. Історична асоціативність прозирає у багатьох текстах: епоха Середньовіччя близька поетові не тільки своїми державницькими настроями, визвольним духом, але й, що найголовніше, – часовою віддаленістю від багатовікового панування імперії: "Так іще далеко до імперій – / це середньовіччя, та й усе". У підтексті йдеться про невідворотність настання доби Руїни, яка прискорила фатальний процес поневолення України: "Я дивлюся з пагорбів на храми, / проклинаю все, що буде з нами / потім: братовбивство та орду, / стольний град – кулак білокамінний... / І люблю – цей світ не перемінний, / землю цю – пророчу й молоду" ("*Чернігів*") [10, с. 141]. Поет утілює ідею візантійської апокаліптики про останні етапи історії імперії та людства.

У поетичній історіософії І. Римарука поруч із княжою добою чільне місце посідає епоха козаччини. Волюнтаристичним духом, тугою за людиною пасіонарного типу сповнені вірші „козацької” тематики ("*Хортиця*", "*Сиві гриви зірниць...*", "*А може, серце охолело б...*"). У

деяких текстах угадуються окремі натяки і деталі визвольної боротьби козацької доби з її звитягою, мужністю і відвагою воїнів: “Смеркалося. Ми при багатті сиділи. Обидва почули: / метал ворухнувся в глибинах. / Тут битва гриміла? / Старий заперечив: “Не битва. / Тут час осторогу на крилах проніс голубиних” [10, с. 74]. Проте глибше прочитання Римарукової поезії переконує, що авторові не йдеться про конкретну історичну епоху, він прагне відтворити сам дух історії, живучість і силу визвольних прагнень народу, що відклалися на генетичному рівні кожного українця. Таким чином, стрижнем міфу “золотого віку” є поетизація героїчного життя, оскільки, як вважає Г. Грабович, “найсуттєвіше розуміння “золотого віку” виявляється в його почутті колективності, обраності ідеальної спільності” [6, с. 153].

Образ Хортиці так само розсовує межі історичного часу чи якоїсь прив’язаності до запорізького краю, постаючи втіленням вільнолюбивого духу народу, символом матеріалізації боротьби: “Скеля здвинула плечима – і звуки / впали в її пошрамовані руки, / й ми провалились у дзеркало вод, / де неімуші, що сраму не імуць, / із кам’яними братами німими / тихо й суворо ведуть хоровод”. Господня кара накликається пристрасно, зображується стисло із синестезією звуку й руху в часі і просторі, у рвйному ритмі вірша. Коло стає символом вічності визвольних змагань, їх циклічного відновлення: “Кличуть – і ми в їхнє коло стаємо, / кличе із глибу вогонь потаємний, / кличе стріла зі слов’янських грудей, / кличуть криниці, давно пересохлі, / кличуть зірниці чумацької солі...”. Апокаліптичні візії набувають космічної масштабності, вселенської туги за допомогою звукового образу “поклику” невідомої зловіщої сили. До речі, сама Хортиця у вірші не згадується, проте її присутність угадується через виразні деталі. Окремі рядки можна сприймати як оду волі: “і воля, здавалося б, нерукотворна / в повітря, мов церква чи пташка, злетить” (“Хортиця”) [10, с. 210]. Для поезії з давньоруськими мотивами характерні риси експресіоністичної поетики: підвищена виразність емоційно загострених фраз, ритму, деформація людської свідомості і зовнішнього світу, де ллється кров і єдину насолоду людина одержує від смерті противника.

Символом героїчних і водночас суперечливих сторінок історії виступають традиційні національні символи – “церква”, “бандура”, “брама”, “розрита могила”, “стражі”. Причому вони позначені семантичним відтінком порожнечі, що вказує на руйнування духовних цінностей і нищення національної свідомості: “Козацька церква знов порожня і замкнена, / А правлять цілу ніч почаївські попи” [11, с. 2]. І. Римарук використовує й інші історіософські образи-символи (“свячені ножі”, “ватра”, “ранні ракети”, “походи”, “ніч перемоги”) [10, с. 6] для вираження ідеї визволення нації.

У художньому зображенні державних епох – княжої та козацької – втілюється філософська ідея М. Булгакова, який протиставляв есхатологічне світосприйняття хліастичному розумінню

історії. Мислитель писав: “В одному випадку історія розглядається як процес, який веде до досягнення якоїсь межової, однак для історії ще іманентної та її силами досягненої мети, – умовно назвемо цей розгляд хіліастичним (хіліазм – тисячолітнє царство з торжеством добра на землі та в історії)” [4, с. 390]. Такою метою для українців упродовж багатьох віків було досягнення державності. Отже, зображення княжої та козацької епох в поетичній історіософії І. Римарука позначене хіліастичним розумінням історії. Для поета історична доля України, незважаючи на її складність і суперечливість, сповнена великої надії на розбудову нації і відродження народного духу. І. Римарук прагне посміти “...у священнім плоді / обдивитись тайник-лабіринт червоточин, / перейти ним, вернутись назад – і тоді / оповісти про все...” [10, с. 230], тобто пророковане майбутнє виступає відлунням минулого, його наслідком.

У поетичній історіософії І. Римарука сучасне і майбутнє оцінюються крізь призму сторінок минулих епох. Поет зізнався, що в минулому бачить майбутнє: “у знеможі я наше несправжнє минуле / як Трою розкопую” [10, с. 207]. І. Римарук зіставляє драматичну долю України з не менш драматичною долею стародавньої Трої: “Свищуть стріли – бо знають: до Трої підходимо ми. / Я тебе відбудую, моя недознищена Троє” [11, с. 32]. Троя для поета – символ визвольної боротьби, звитяги і мужності: “Я чую зброю. Я бачу Трою. / Я знаю: вершник попід горою” [11, с. 91].

Історіософський зміст поезії І. Римарука поглиблюється виразними ремінісценціями з творчості О. Ольжича, Є. Маланюка. Поета-вісімдесятника еднає з поколінням трагічних оптимістів апокаліптичне мислення, котре для віками обездоленої України було найбільшим сподіванням на встановлення первісної справедливості, повернення “золотого віку”. Образ мужнього вояка – захисника Вітчизни у вірші “*Лучник*” [10, с. 235] нагадує героя-неоромантика з поезій Ольжича (“*Піхотинець*”). Історіософський образ степу у вірші “*Сиві гриви зірниць*” викликає виразні алюзії з поезії Є. Маланюка.

І. Римарук створює психологічний портрет героя-вояка, що уособлює архетипічні риси узагальненого образу покоління борців за національну ідею. У концентрованому вигляді він утілений у поширеному в поетичній історіософії образі останнього вояка, який є наскрізним у поезії “пражан”. Це мужній чоловік, який не боїться протидіяти обставинам, плисти проти течії: “Супроти глузду, болю, ремесла – / супроти течії!” [10, с. 87]; “шаблі та стріли не перестріли бо затупилися / довго вертався / з ким не братався / всі відступилися” [10, с. 97]. Архетип останнього вояка живе в українській душі, схильної до жертвовності і самоофіри: “Пощо з легким пером – у битву, / як із мечем Архістратиг? / Поглянь довкола: темні лави / зімкнула підземельна рать! / Немов міста золотоглаві, / слова обложені горять. / Упали сутінки похмури, / в них побратим раптово зник... / На попелищі, як на мурі, /

стоїть останній захисник” [10, с. 165]. Безіменні герої І. Римарука здебільшого трагічно гинуть на “хресті історії”. Проте вони здобувають перемогу в духовному аспекті – над плоттю, над страхом смерті й особливо – над несприйняттям своїм часом (“Ковчег”, “Що ти бачиш, там, брате...”, “Їм несть числа. Вони ідуть...”, “Тоді . як присягалися: “до смерти...””).

Проведення паралелей між новочасним модерністом І. Римаруком та “пражанами”, які були переважно неоромантиками, видається дещо несподіваним. З цього погляду слушними видаються міркування В. Моренця: “Духовна переємність вісімдесятників з отим героїчним поколінням полягає в тому, що поети нового часу через безлізійно потрактовану сучасність почали розгортати національний міф у майбутнє. А на цьому шляху ані кожному зокрема, ані суспільству загалом аж ніяк не оминати ініціації й очищення від морально-історичної та духовної скверни” [9, с. 41]. Ліричний суб’єкт поезії сповідує ідеї трагічного оптимізму: він прагне протидіяти жорстоким обставинам, мужньо приймаючи виклики долі: „Я не хочу лягати під ніж. / Я волів би вхопитись за нього “хресті”. “Ніж” виступає символом випробування, покладеного на людські плечі (“*A lady called death*”) [11, с. 51].

Герой історіософської поезії І. Римарука за своїми внутрішніми якостями – протестант-пасіонарій, що, за Л. Гумільовим, трактується як непереборне внутрішнє прагнення індивіда (свідоме чи, частіше, неусвідомлене) до діяльності, спрямоване на здійснення яких-небудь цілей [7, с. 33]. Зауважмо, що ціль ця уявляється пасіонарній особі ціннішою навіть власного життя. Проте якщо Л. Гумільов стверджував, що пасіонарність не робить людину “героєм”, що веде “натовп” (адже більшість пасіонаріїв знаходяться в складі “натовпу”), то герой-лицар І. Римарука – постать свідомо героїчна – стоїть “над натовпом”. Його могутня пасіонарна енергія вихлюпується в цілеспрямованій визвольній боротьбі: “Скам’янівши в самітних літах, / ніби грудка землі у хустині, / він і нині під ранок у снах / помиратиме на Україні, / де вітри з невсихаючих пуц / понесуть на верхи супокою / і терновий засніжений куц / поведуть, мов коня за труною” (“*Блудний син*”) [10, с. 61]. Автор змоделював волонтаристський індивідуалістичний міф “надлюдини”, надавши йому історіософського звучання у контексті тисячолітньої історії.

І, нарешті, ще один етап в історіософському розумінні історії України – художнє трансформування сучасної доби: відображення буття нації в умовах імперії та постімперського існування. Хіліастичні мотиви у зображенні “золотого віку” державності в Україні різко змінюються поглиблено есхатологічними, коли мова заходить про недавню історію минулого століття. Апокаліптичним постає ХХ вік, наскрізь просякнутий катастрофізмом і неухильним рухом людини до драматичного кінця. І. Римарук удається до оригінального прийому: осмислює трагічні події минулого століття з його війнами, соціальними потрясіннями та народними збуреннями з вершини життєвого досвіду свого покоління:

“Крізь мій тридцятий рік / цілющий вітер свище – / о, пам’ятає він: / сповзалися в одне ядушне димовище / дими з курильниць і з руїн. / Він пам’ятає все – і він за все питає, / зі всіх живих, із мертвих всіх: / що підняли на щит, / з якого флер спадає, / а що – на глум і сміх”. Апокаліптична наповненість дала підстави авторові назвати минуле століття “двадцятим переступним віком” [10, с. 94].

У підтекстових полях багатьох віршів звучить думка про те, що вся історія української нації у ХХ ст. була неухильним рухом до кінця історії, кінця світу. Ця епоха в історії світовій, а особливо вітчизняній закарбувалася в пам’яті своєю феноменальною апокаліптичністю, небувалою насиченістю катаклізмами, війнами, голодоморами та іншими трагедіями, що щедро випали на долю нації.

Поет уникає історичної конкретики, віддаючи перевагу метафоричним узагальненням. Триптих “*Грипси*” (грипси – зашифровані повідомлення, передавані зв’язковими в УПА) можна сприймати як алегорію буття української нації в умовах тоталітаризму. У поезії ідеться про трагічну сторінку національної історії – протистояння УПА з радянською владою. Щоправда, про саму боротьбу не сказано ні слова, лише окремі натяки відтворюють тривожну атмосферу тих грізних часів. Вояк-упівець “з одутлого дна / крізь одчахнуту очеретину” дихає, переховуючись переслідування. Автор зумисне одивнює ліричний сюжет, уводячи міфологічні елементи: тут і згадка про крутивуса, з пишного вуса якого виготовляють “тонкий пензлик / що ним / напишуть універсали”, а з “білого кістяка” зроблять “зручний дзиглик / для панянки / за надзвуковим / форпеп’яном” [11, с. 39]. Поет прагне підкреслити фантазмагорійний характер української історії, у якій химерно переплелися реальність, міф і диво. Наскрізним стає мотив утечі, гонитви та переслідування. У ролі переслідувача виступає тоталітарна радянська система. Для вояків не залишається жодного шансу, а “прострілений простір / звужується до вужа / що влігся поперек стежки”. Експресивно забарвлена природа символізує настання невідворотного – ловитви і смерті: “ліс на коріння звівсь / а вуж / зашморгом звився / не переступити / ні вужа ні стежки / ні слова / спіткнусь об коріння / захлинуся підземним вітром...”. Про трагічний фінал жодного натяку, лише метафоричні образи з домінантою темної колористики констатують загибель: “срібні перстені мої / стемніють на чорну тугу / на останню опівніч / мідні мої бики / позеленіють мов гільзи / плач діво плач” [11, с.41]. Відтак ліричний сюжет вірша набуває ширшого звучання: він стає метафорою буття людини у ХХ столітті, коли їй доводилося постійно перебувати у ролі втікача і переслідуваної владою жертви.

Вірш “*Версія*” є спробою осмислити національну історію – від Шевченкової епохи до новітньої доби майдану. Поет наче відчитує “страшні письмена”, які зафіксували національні злети і поразки: “під бубни шаманів не корчиться Канів / а древнім вітрам і не сниться змітати

/ погибельне листя з осінніх майданів / якими крокують щасливі мутанти / і слух не зав'яз об заслону колючу / і стелиться стежка – не в морок Мордовій / не в землю чужу – на Шевченкову кручу”. Образи Канева, “Шевченкової кручі” стають символами національних злетів і перемог людського духу. І, навпаки, “морок Мордовій”, “земля чужа” уособлюють світ неволі і тиранії [10, с. 138]. Відтак актуальною стає проблема ставлення до імперської політики деспотичних режимів. Поет уникає голої декларативності у викритті тоталітаризму, віддаючи натомість перевагу тонко обіграній іронії та завуальованому сарказму, як-от у вірші “Дивовижні пейзажі...”: “дивовижні пейзажі” – / гортаєш туристський буклет / перед сном кольори Біломор’я покажеш коханій / принагідно згадавши що там помирали останній / кошовий (це за часом) і перший (за даром) поет”. Алюзії у вірші досить прозорі і відсилають нас до подвижницького життя і творчості поетів-стражденників В. Стуса, Т. Мельничука, І. Калинця: “на кривці чийй замісила доба калача нам / “Берестечко поезії” – мовив колись галичанин / літ на тридцять прозрівши униз – / і на двадцять увись” [10, с. 222].

Сучасна історія в поезії І. Римарука постає як Апокаліпсис, що здійснюється упродовж усього ХХ ст., прямуючи до свого трагічного завершення. Поетові вдалося знайти надзвичайно вдале художнє вираження у відтворенні апокаліптичного духу “переступного” й гріховного ХХ ст. Такою знахідкою, без сумніву, є образ Диви Обиди, що дав назву цілій збірці. У поезії “Діва Обида”, за спостереженнями Л. Талалая, “йдеться про поєдинок над прірвою, який спричинює наступні, ще кривавіші поєдинки”. “Авторська позиція відносно діючих осіб нейтральна. Вони для нього “темні обидва”, і він їх лише запитує: “Що там шукали? Віщого слова? Погібелі?”. Запитує і Діву Марію, чом вона “ймення Обиди взяла”. Сучасна дійсність постає хаотичною і непроглядною, у ній немає місця не те що гармонії, а навіть елементарній упорядкованості. “Час і простір, втративши реальні обриси, стають внутрішнім станом поета, замкнутим колом, у якому безконечно повторюються “моровиці” і “споконвічні прокляття”. Людина в такій ситуації лишається поза історією і приречена Мойрою на сліпе блукання, як “новітній Едіп” [12, с. 3].

Як і всі вісімдесятники, І. Римарук порушує актуальну для української нації проблему вірності і зрадництва, залучаючи до її вирішення контрастні образи Диви Обиди і Диви Марії. Відомі в українській поезії ХХ ст. образи-символи поет трансформує для осмислення проблем історичної долі нації. Приміром, образ Диви Обиди традиційно означає поразку, підступництво, у такому контексті він вживається в поетів “празької школи” (О. Стефановича, Є. Маланюка, О. Лятуринської та ін.). В І. Римарука цей образ набуває більш особистісно-психологічного, людського значення – стає символом зради самого себе, духовної нищості та відступництва. Якщо ж врахувати суспільні реалії 80-х років, коли кожен митець опинився перед

проблемою морального вибору в умовах девальвації одвічних цінностей, то стає зрозуміло, що автор має на увазі поетів-сучасників, які уже вкотре в історії змушені були тримати іспит на стійкість духу: “Хтось упаде – бо немає для двох / місця на світі. / Душу якого заманює Бог / в порвані сіті?”. Автор протиставляє образ Диви Обиди, яка нівелює особистість, стає причиною того, що у людей “душі, спопелілі до тла”, – Діві Марії – утіленню жіночності та духовності (“Чом же ти ймення Обиди взяла, / Діво Маріє?”) [10, с.192].

І. Римарук не випадково звернувся до давньоруського джерела. Як зауважив В. Герасим'юк, поет “наче намагався намацати тут історичну точку, з якої ми почали функціонувати на “енергії розпаду”, яка виявилася воістину невичерпною, підтримувала нас (від Ярослава, бо в часи Мономаха, Данила чи Хмеля це вже було “діюче” джерело) тисячу літ, і тепер маємо, очевидно, серйозні енергетичні проблеми” [11, с. 105].

У поезії І. Римарука есхатологічним забарвленням позначений не тільки ХХ вік, але й так звана порубіжна доба, що засвідчила зміну тисячоліть. Поет як ніхто із сучасного йому покоління опоетизував і водночас містифікував початок третього тисячоліття, що постає загадковим і незбагненим: “Продихають легкі вуста письма / пророчу шпарку в мерзлому сторіччі – / і ти побачиш: / новорічні свічі / запалює двотисячна зима – / їх двадцять і одна, – / а за столи / сідають друзі, піснею обвиті, / усі – живі, / і світ живий, / бо в світі / вони не виживали, а жили” [10, с. 50]. Перегук тисячоліть – це грандіозна й велична зміна певних циклів історичного поступу, це ще один крок земної людини у наближенні до кінцевої мети – Страшного Суду. Відтак навіть величне й світле свято Різдва викликає в поета кінцесвітні настрої у сприйнятті початку нового року: “Оком, чи словом, чи співом / той колядник тебе врік? / Темним неправедним гнівом / розпочинається рік. / ...Гладиш худесенькі плічка... / А в заметілі зника / інша незгашена свічка – / клятого колядника” [10, с. 259].

У поезії І. Римарука зміна віків пов'язується з ідеєю обривання історії – так званою фіналістською моделлю Кінця, що суголосна есхатологічно-міленаристським моделям української поезії доби порубіжжя. Ідея кінця історії, концепція перервності розвитку на противагу до схеми тяглості нескінченного прогресу розробляється у творах І. Римарука (“Земля”, “Зерно”, “Скільки багряного в груді шипшинові вліто...”, “Де вона гармонія правічна...”, “Століття за вікном вистіли, ніби стріли...”, “Століття – в зачарованому колі”).

Есхатологічним забарвленням позначений у І. Римарука початок третього тисячоліття. Поет удається до міфологізації новітньої української історії – витворює уявну її модель, про яку мріло свідоме українство. ХХІ ст. у збірці постає як чергова хвиля національного відродження, як певний відтинок історичного лінійного поступу, що також має свій Початок – звершення національного духу і свій Кінець – розчарування і занепад. Страх, відчай і розпач – ці

вічні супутники міленіумного світовідчуття порубіжної людини – спричиняють появу апокаліптичних мотивів: помежівний світ уявляється поетові як суцільне пекло, як світ підземелля, де панує морок, тьма, і лише крик сови порушує цей могильний спокій: “У підземному світлі, в скляному тремтінні / раптом вилущить з мармуру око сова, / закричить – і поляже юрба, мов трава, / і в тунелі хитнуться розкошлані тіні. / З надр пробите череп’я, немов мурашва / на осоння, сповзеться о тій же хвилині. / Сплеск води – й ворухнеться в оживленій глині / глека постать шовкова...” [10, с. 12]. Темна похмура колористика з акцентом на образі “тьми”, увиразнена гіперболізованими метафоричними образами, посилює містичний зміст “віків”: “Такої долі ти знайти хотів / у тьмі пісень, у тьмущій тьмі вінків? / Стіна віків – як берег на Купала. / Ріка віків – безжальний кругоплин: / губами впавши в цей швидкий полин, / чи встанеш – так, як ті, що засвіт встали?!” (“Сліди неминущі”) [10, с. 11]. Удається автор і до гіперболізації віків: віки – символ людської долі, покручених лабіринтів людського життя. Як і в експресіоністичному малярстві, колір у поезії І. Римарука дуже часто “визволяється” від предметів і досягає свої самостійної значущості. Причому переважають поширені в графіці суворо-стримані барви – “чорний”, “тьмянний”, що стають самостійним висловом експресії, посилюючи напругу контрастів і суперечностей, якими пройняті поетичні тексти.

У художньому вираженні історіософія І. Римарука метафорично поглиблена й ускладнена. З цього погляду слухним є міркування Л. Талалая, який наголосив: “Складні філософські ідеї розчинені в його метафорах. Він постійно оглядається в минуле, намагаючись прочитати “глухі письмена”, в яких “записана” і його доля. Адже, на думку поета, в минулому приховані причини теперішнього стану речей. Тут він прямий продовжувач традиції Маланюка, але, на відміну від нього, не осмілюється брати на себе роль судді, хоч концепція “залежного покоління”, сформульована ще античними філософами (раб народжує раба), близька і йому” [12, с. 3].

Поезія І. Римарука дає чимало прикладів апокаліптичного мислення і художньо переосмислених мотивів катастрофізму. Це й картини Страшного Суду, де панує “сатанинська сила” (“Ця стерня не коле...”), й міфічна згряя вовків святого Юрія, що сприймаються як посланці Антихриста й асоціюються з конями Апокаліпсису (“На злій землі, в опівночі похмурій / жене у піднебесся Юрій. / Летять вовки”). Поет трансформує відомий у міфології образ Юрія Змієборця, наповнює його новим змістом. У язичницько-християнському пантеоні цей образ відомий як захисник скривджених і покровитель воїнства, а також провісник весни. Римаруків Юрій – це вісник Апокаліпсису, тому його завжди супроводжує “згряя вовків”, тобто сили демонічного зла й руйнації: “Дракон волає. Дим валує з паші” (“Ми надійшли – чи скопом, чи вертепом...”) [10, с. 196]. Зверненням до міфологічних образів

І. Римарук надає своїй поезії демонологічного відтінку, створює настрої таємничості й загадковості, посилює апокаліптичне звучання: це й образ дракона, з пащі якого “валує дим”; і мотив пошуків живої і мертвої води “з безодні, де киплять віки” (“У дні безхлібні та безводні”).

У вірші “Останній біженець із різдвяних легенд” автор створює новий міф про сучасний Апокаліпсис. Українська людина рокована бути “переселеною в Об’явлення Івана”, жити у світі, де панують “порожнеча безнастанна”, де “розлився слід і розповсюдилась омана. / Розбився світ, як череп’яний глек, ущент”. Зцілення людської душі розкривається через трансформацію біблійних образів: “Уже наповнюється сім Господніх чаш – / мені роковано надпити кожену чашу”. Образи “чаші гіркої”, “караючого огня”, “непоступливої десниці”, “блудниці” – вжиті для відтворення мотиву внутрішнього протиборства, що відбувається у душі ліричного суб’єкта [10, с. 199]. Отже, історизм мислення І. Римарука органічно доповнюється оригінально трансформованими біблійними мотивами й образами; окрім названих, це й: Іван Предтеча (“Грішник”), Вифлеєм (“В опівночній порі...”), Гетсиманський сад (“При каганці осіннього листка”), Пілат (“Вони й восени ні на кого не схожі”), Божа десниця (“Злочин”), Діва Пречиста (“Покрова”) тощо.

Біблійне пророкування апокаліпсису звучить у вірші “Глосолалії”, що нагадує, за висловом Л. Талалая, “своєрідне поетичне чаклунство”, в якому навіть зберігається стиль першоджерела. У вірші передано передчуття трагедій, катастроф, неминучих на історичному шляху України. В апокаліптичних візіях поета трансформуються образи першостихій, що набувають символіки нищення, руйнування. Відсутність пунктуації змушує читача визначити смислові акценти у тексті вірша: “Істинно кажу вам / трава істинно кажу / вам вода істинні / кажу вам слова допоки / горить зізда / ... коли просурмить сурмач істинно кажу вам / огонь істинно кажу вам земля / істинно не з лона кажу з долонь / пробитих вам немовля” [10, с. 206].

Для апокаліптичних візій І. Римарука характерною є тяжіння до широкої палітри відтінків червоного (кров, пожежа, вогонь). Багрянець виступає своєрідним засобом магічного кодування на рівні несвідомого: відблиски вогню тривожать уяву, примушують вжахнутися і, як наслідок, задуматися над майбутнім України. Есхатологічні мотиви підсилюються апокаліптичною образністю: “Тоді соснова тінь упала до води, / змія вогню повзла і чорний тріск лишала, / згортаючи стежки, роздвоюючи жала / слизького бур’яну, ковтаючи сліди, – / і я мовчав тобі: не йди туди, не йди! – / і ти не йшла: в піску, в осяянні лежала...” [10, с. 104].

Римарукові ліричні персонажі рятуються від плинності історичного часу, від екзистенційного переживання смерті загостреним відчуттям приналежності до “своєї” епохи, свого часу і своєї нації. Вони органічно переживають причетність і до свого покоління, зв’язок із яким відчувають особливо гостро: “Де вже ми зустрічалися? / Звідки через сто поколінь навпрошки / наших уст – ніби пальців – відбитки / принесли до

причалу віки?. / Цим століттям вже й болю замало... / Щоб – очима-всевідами вниз – / не впізнали, пройшли, не зламали, / заклинаю тебе: / усміхнись” [10, с. 96]. Таку ж органічну причетність до покоління 1980-х відчував і І. Римарук, роль якого у формуванні своїй генерації часто порівнюють із М. Зеровим. Обидва вони були митцями-книжками, історіософами-естетами, залюбленими у світ культури. М. Зеров працював у видавництві “Книгар”, І. Римарук – багато років редагував “Сучасність”. Їх споріднює культурницьке подвижництво, широка інтертекстуальність поезії, прагнення у поезії творити вічне, непроминальне.

Отже, у поезії І. Римарука спостерігається зрощення есхатології та історіософії. “Поет, безсумнівно, і сам усвідомлював власну місію – залатати вихопленими із “вільної золи” недогорілими клаптиками дня прорвані віки одвічного українського катастрофізму” [13]. Поезія І. Римарука наповнена ідеями кінця епохи, філософськими роздумами про долю і призначення української людини, можливості духовного відродження нації. У “спілкуванні” з історією поет віднаходить духовне опертя, порятунком від наступу прагматичного світу з його гострими протиріччями.

Література

- 1. Андрусяк І.** Поет форми / І. Андрусяк [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/Rymaruk.htm>.
- 2. Анісімова Н.** Міфологічні джерела поезії Оксани Лятуринської / Н. Анісімова. – Запоріжжя : Просвіта, 2005. – С. 19 – 34.
- 3. Бердяев Н.** Смысл истории / Н. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – С. 16, 39.
- 4. Булгаков С. Н.** Апокалиптика и социализм (Религиозно-философские паралели) // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. / С.Н. Булгаков. – М. : Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 390.
- 5. Голобородько Я.** Поетична меритократія : Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2005. – С. 37.
- 6. Грабович Г.** Шевченко як міфотворець : монографія / Григорій Грабович. – К. : Рад. письм., 1991. – С. 153.
- 7. Гумилёв Л.** География этноса в исторический период / Л. Гумилев. – Л. : Наука, 1990. – С. 33.
- 8. Ільницький М.** Сучасна українська поезія / М. Ільницький. – К., 1987. – С. 38.
- 9. Моренець В.** Міфологічна течія в українській поезії др. п. ХХ ст. / Володимир Моренець // Слово і час. – 2002. – № 9. – С. 41 – 44.
- 10. Римарук І.** Сльоза Богородиці: Вибране / Ігор Римарук. – К. : Дніпро, 2007. – 398 с.
- 11. Римарук І.** Бермудський трикутник. Книга триптихів / Ігор Римарук. – К. : Брама, 2007. – 112 с.
- 12. Талалай Л.** В чеканні третього листа / Леонід Талалай // Літературна Україна. – 2002. – 7 лютого. – С. 3.
- 13. Хоменко О.** Десять років довкола озера. Огляд українського літпроцесу в 1993 – 2003 рр. / О. Хоменко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/Homenko.htm>.

Анісімова Н. П. Художні моделі поетичної історіософії Ігоря Римарука

У статті розглядаються художні і філософські версії національної історії на матеріалі поезії представника покоління 80-х років ХХ ст. Ігоря Римарука. Прослідковується зв'язок його лірики з біблійним Апокаліпсисом і есхатологічним мисленням. Аналізується естетична своєрідність поетичних текстів.

Ключові слова: есхатологія, апокаліпсис, історіософія, лірика, мотив.

Анисимова Н. П. Художественные модели поэтической историософии Игоря Римарука

В статье рассматриваются художественные и философские версии национальной истории на материале поэзии представителя поколения 80-х годов ХХ века Игоря Римарука. Прослеживается связь его лирики с библейским Апокалипсисом и эсхатологическим мышлением. Анализируется эстетическое своеобразие поэтических текстов.

Ключевые слова: эсхатология, апокалипсис, историософия, лирика, мотив.

Anisimova N. P. Artistic models of I. Rymaruk's poetic historiosophy

The article deals with artistic and philosophic versions of the national history on the poetic material of I. Rymaruk, a representative of the 1980's generation. The connection of his lyrics with the biblical Apocalypse and eschatological thinking has been traced. The aesthetic peculiarity of poetic texts has been analysed.

Key words: eschatology, Apocalypse, historiosophy, lyrics, motive.

УДК 821.161.2

Н. П. Лапушкіна

**НАЦІОНЕНТАЛЬНІ ОБРАЗИ-СИМВОЛИ В ПОЕЗІЇ
ПОСТШІСТДЕСЯТНИКІВ ДОНБАСУ**

У поезії так званих постшістдесятників, яка характеризується ускладненістю естетичних та стильових пошуків, особливого значення набуває образ-символ. Символ у літературознавстві трактується як “предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість” [4, с. 622]. Національна ж символіка втілює систему ідей, поглядів, переконань та вірувань, які протягом століть виробив етнос, які становлять ідейну

основу його життя, культури, духовності. Саме національні символи, на думку Н. Пастух, “творять таємничу мову смислів, незрозумілу для представників інших культур, саме вони найвиразніше передають особливості національного світосприйняття” [5, с. 1]. Тому залучення національної символіки означає входження у вимір “наскрізного часу” замість тривалого часу щоденного буття. Кожний націоментальний символ підпорядкований певній ідеї, яка підносить поезію над повсякденністю життя. Виявлення спільної для певного часу системи мотивів, образів та символів, які є одночасно і пам’ятками архаїчної свідомості народу, і індивідуально авторським баченням дійсності, творить уявлення про особливості побудови нового образного світу конкретної доби.

Кожен митець вдається до загальновідомих архетипів, без використання яких він не зможе побудувати певного кодового сенсу творів, що буде зрозумілий читачу на підсвідомому рівні, але й одночасно збагачує ці образи новими значеннями, співзвучними добі. Поезія постшістдесятників пропонує читачеві ґрунтовне переосмислення, нові інтерпретації образів і символів, і в цьому реалізує не тільки своє право на новаторство, а й свій обов’язок дати естетичну картину світу, суголосну світорозумінню людини ХХ століття та її духовним пріоритетам. Своєрідні акценти до націоментальної символіки в поезії постшістдесятників Донбасу додає й проекція традиційних значень образів-символів на так званий “східноукраїнський поетичний канон” [6].

Наукових праць, предметом яких було дослідження національної образності у творчому доробку окремих постатей другої половини ХХ століття (В. Стуса, В. Голобородька, Л. Талалая, М. Руденка та ін), досить багато. Серед них можна виділити розвідки Ю. Дмитренко, А. Росінської, О. Кузьменко, Ю. Шумейко, С. Мишанича, В. Просалової, С. Негодяєвої, О. Бровко, О. Вертій та ін. Спроби вивести спільні для письменників 60-80-х років образні доміанти робили О. Кузьменко, Н. Поколенко. Лінгвостилістичний аспект проблеми розглянули у дисертаційних роботах І. Коломієць та І. Шапошникова. Втім, спеціального дослідження, у якому б виводилася узагальнена образно-символічна парадигма поетичного доробку митців зазначеного періоду з огляду на її націоментальне вираження, на сьогодні не маємо. Запропонована стаття є спробою простежити особливості виявлення націоментальних образів-символів у поезії другої половини ХХ століття на матеріалі ліричних творів письменників-постшістдесятників Донбасу. Різні тексти, типологічно співвіднесені, чимось доповнюють один одного, демонструють спільні мотиви, образи, що переплітаються в єдиному утворенні – образі України. Спробуємо простежити, що об’єднує, а що відрізняє митців однієї епохи у погляді на творення узагальненого образу України.

Прояв націоментальних образів-символів у “колективному несвідомому” нерозривно пов’язаний з історичними подіями, історичним

часом і простором. Серед просторових образів особливої сили набирають архетипи степу, поля, могил-курганів, дороги. Так, в українській літературі другої половини ХХ століття спостерігаємо міцне вкорінення уявлення про Україну як степ (особливо яскраво ця паралель відчувається у поезії Донбасу). На думку багатьох дослідників саме образ степу займає в українській поезії і прозі позицію архетипного, універсального, фундаментального, глибоко естетичного елемента в етнонаціональній моделі українського макрокосму. Саме таке уявлення про степ формує М. Руденко, підносячи його як стрижневий образ для характеристики всього народу: “Народе рідний, степова стихія, / Безхитрісна, довірлива душа! / Чому тебе, святого гречкосія, / Так часто Божа ласка полиша? ” [7, с. 26]. У поетичному доробку В. Стуса степ зазвичай лише своєрідний неприкрашений фон осмислюваної ним трагічної підрадянської дійсності, вираження його самотньої художньої естетики. Проте цей образ входить до найдорожчих для поета категорій: “Скучив за степом, скучив за лугом, / скучив за ставом, скучив за гаєм, / скучив за сином, скучив за другом, / скучив за матір’ю, за рідним краєм” [8]. У поезіях Л. Талалая степ виступає головним героєм-захисником, притулком, могилою козацького війська (“Ще ранковий туман не розвіявся”), а подекуди початком нового життя (“Земля парує і димить”).

Макрокосм степу немислимий без могил, кам’яних баб – мовчазних носіїв історичного минулого краю: “В моїм краю ще збереглись могили, / Насипані шапками козаків” (М. Руденко). Подекуди ці образи розширюються і гіпертрофуються у предметні назви “цвинтар”, “кладовище”, “могили предків”, “Савур-могилу”. Тоді Україна – степовий простір, де “цвинтар” нагадує про героїчні битви, втрати і певну укоріненість народу. Ці мотиви яскраво відтворено у творчості В. Голобородька, Л. Талалая. В. Стус іде ще далі. Він у поняття цвинтаря (“Веселий цвинтар”) вміщує всю Україну, точніше ту структуру мислення людини, у якому перебувала людина його епохи. За допомогою образу могил досить широко окреслює хронотоп і В. Голобородько: “*Могили* моїх пращурів, що розкидані по всій Україні: від Дніпра до Уралу” [2, с. 161]. У філософському сприйнятті письменників образи-архетипи могил є втіленням не тільки енергетики історичної пам’яті, а й своєрідним оберегом для краю: “Можливо б нас біда, / Як попіл той, зміла, / Коли б не ця трава, /Що на могилі предка” [9, с. 54].

Невід’ємною деталлю національного простору у творчості поетів-шістдесятників та постшістдесятників постає образ дороги, який досить часто переходить у категорію часу, адже найчастіше стає символом повернення до своїх коренів, до свого минулого. Через цей образ іде інтенсивне осмислення всього, що випало на долю України. Поетова душа знову й знову проходить страдницьким шляхом, яким випало пройти нашому народові, а водночас із цим осмислюється і

власна доля: М. Руденко (“Молюся вам, оті дороги, / Донецькі, чорні, кам’яні, / Що ранили дитячі ноги / І лікували у стерні”), В. Стус (“Око обережно обмацує дорогу між проваль. / Ото мій шлях: повернення чи не...”), Л. Талалай (“На що не гляну – все моє: Дніпро, долина і дорога...”), О. Орач (“Де початок дороги? Немає. Не буде й кінця”). Сакральний простір міфопоетичної дійсності В. Голобородька ставить питання духовного вибору, усі ж дороги поета ведуть на “прадавні шляхи”, тобто до основ українського буття.

Важливе місце в образній структурі віршового тексту посідає символіка рослинного світу, яка неодмінно спрямовується в площину образу України. Використання образів природи як засобів художнього відтворення дійсності сягає корінням в історію національної фольклорної традиції. Одвічні рослини-символи України – палаючі маки, золоточубі соняшники, красені чорнобривці, верба і калина – з’являються на сторінках творів як ранніх, так і пізніх шістдесятників. Але найпомітніше місце відводиться серед них калині – “символу краси, дівочості й любові” [3, с. 72], материнської любові й мудрості, незнищенності роду і неперервності часу, спрямованого в майбутнє. Метачасовість образу-символу калини зумовлює широту його значень та трактувань. Сучасна трансформація цього образу в символ України зумовлена саме ототожнення калини з долею жінки, її життєтворчим началом. Тому закономірно, що у поезіях дисидентів цей образ подекуди набуває трагічного звучання: “На колимськiм морозі калина / зацвітає рудими слізьми” [8]. Відчуття тривоги не зникає й у творах постшістдесятників. В. Голобородько формує повний драматизму образ калини, що розквітла під Різдво (“Калина об Різдві”), вводячи її в систему взаємодоповнюючих образів-символів: жовтої кістки, калюжі крові, вирваного серця жайворонка, калинового містка. Таке поєднання, на думку О. Вертій, “становить однорідну у смисловому плані низку образів, де заключна ідея драматичної, і саме тому героїчної, боротьби нації за свою свободу й незалежність” [1, с. 50]. Тривожні мотиви викликає й образ тремтячої калини Л. Талалай: “Здається, що не рухається час, / Але тремтить калина біля ріні, / Неначе до іржавого меча / Раптово доторкнулася корінням” [9].

Варто також відмітити, що у творчості поетів-дисидентів образ калини як символ України переважно протиставляється образу сосни та осокору, які набувають символічного значення чужини (мордовських таборів), а також мужності і витривалості. Так, для В. Стуса сосна – провісниця болючих спогадів, символ незламної мужності і в той же час самотності (образ вжито лише в однині), що спостерігаємо у поезіях “Сосна із ночі вплива”, “Довкола стовбура кружляємо”, “Горить сосна” тощо. Таку ж інтерпретацію цей образ знаходить і в поетичних спробах М. Руденка: “Сосни – колони собору”, “Під осокором”, “Я ніби вийшов із полону”.

Аналізуючи доробок поетів 60 – 80-х років ХХ століття, звертаємо увагу на те, що Україна асоціюється з досить широким образним рядом

рослинних номінацій, кожна з яких до певної міри здатна уособлювати ландшафт країни і викликати низку індивідуально-авторських, глибоко інтимних асоціацій. Так, для М. Руденка дуже поширеним є образ верби, яка у нього символізує переважно смуток і журбу, оживає в образі жінки-вдовиці: “І верби (мов з мого краю / Вдовиці забрели сюди) / В Катуні зачерпнуть води”, “Але, поринувши в журбу, Вербиця не засне” [7, с. 51]. В. Голобородько віддає перевагу образам явора, яблуні та груші. Л. Талалай – вишні і тополі. Кожен з цих образів має міфологічну та архетипну підоснову і в інтерпретації митця набуває індивідуально-авторського трактування.

Квітковий символічний світ ще більш різнобарвний і загадковий. Серед квітів, які становлять національні категорії всієї України і зокрема Донеччини, можна виділити маки – символ пам’яті роду, чорнобривці – символ сонця, родинного тепла і затишку, волошки, руту, м’яту і одвічні степові символи: чебрець, полин і соняшник. Творча уява митця здатна поєднувати ці своєрідні національні символи з метою створення неповторного колориту українського пейзажу, який неможливо сплутати ні з чим іншим: “Ще до смерті збагни: то ж майбутнє твоє, – / Кров твоя переллється у маки... / У ромашці й волошці душа пізнає / Невідомого виміру знаки” [7, с. 121].

Особливе місце в поезії майже усіх авторів 60 – 80-х років посідає образ птаха – символу людських душ, посередника між небом і людьми. Деякі такі образи набрали яскраво національного значення, перетворившись на символи України. Так, соловей і зозуля, лелека і жайвір переважно стають світлими символами; ворон, крук – символами смерті, біди і крові. Тому не потребують додаткового тлумачення рядки з поезій Л. Талалай: “Ворон на калині / Ворог на Вкраїні”, В. Стуса: “Рожеві сопки, кригою окуті, / а понад ними – чорне вороння”, М. Руденка: “Колючий дріт обсіло гайворонням / На плечі нам сідають голуби”. Подекуди образи птахів у своєму символічному вираженні набувають і невластивого їм значення. Так, у загальновідомій “Баладі про кривавих солов’їв” В. Голобородька виведений автором образ солов’їв підсилює загальну драму людства, бо порушує загальноприйняті канони щодо сприйняття цього птаха і того символічного навантаження, яке він несе.

Отже, аналіз поезії зазначеного періоду дав можливість побудувати систему лексико-семантичних та експресивних нюансів, з яких складається духовно-психологічний портрет української нації, виявити панування спільних для творів досліджуваних авторів національних категорій, образів і символів, з’ясувати їхню роль для розкриття художнього задуму поетів і відтворення загальної картини національного відродження в літературі.

Література

1. Вертій О. “Образ душі народу...” : національна картина світу Василя Голобородька / О. Вертій // Слово і час. – 2007. – № 7. – С. 42 – 50. **2. Голобородько В.** Летюче віконце / В. Голобородько. – Торонто : Смолоскип, 1970. – 233 с. **3. Костомаров М.** Слов’янська міфологія / М. Костомаров. – К. : Либідь, 1994. – 384 с. **4. Літературознавчий** словник-довідник / Гром’як Р. Т. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. **5. Пастух Н.** Зооморфні образи в українському фольклорі. Образ зозулі : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.07 “Фольклористика” / Н. Пастух. – Л., 2001. – 18 с. **6. Поколенко Н.** Східноукраїнський поетичний канон : Монографія / Н. Поколенко. – Донецьк : Тираж, 2006. – 166 с. **7. Руденко М.** Поезії / М. Руденко. – К. : Дніпро, 1991. – 413 с. **8. Стус В.** Твори : У 4 т. 6 кн / В. Стус. – Львів : Видавнича спілка “Просвіта”, 1994. – Т. 1. **9. Талалай Л.** Вибране : Поезії / Л. Талалай. – К. : Дніпро, 1991. – 541 с.

Лапушкіна Н. П. Націоментальні образи-символи в поезії постшістдесятників Донбасу

Запропонована стаття є спробою простежити особливості виявлення націоментальних образів-символів у поезії другої половини ХХ століття та з’ясувати їх ролі у створенні узагальненого образу України.

Ключові слова: символ, ментальність, архетип.

Лапушкина Н. П. Национальные образы-символы в поэзии Донбасса 60 – 80-х гг. ХХ ст.

Статья посвящена выявлению общих для поэзии второй половины ХХ столетия национальных категорий, образов и символов, анализу их роли в создании обобщенного образа Украины.

Ключевые слова: символ, ментальность, архетип.

Lapushkina N. P. National images-symbols in the Donbass poetry of 60 – 80-ies of XX century

This article is devoted to the identification of national categories, images and symbols that are common for the poetry of the second half of XX century and to the analysis of their role in the creation of a general image of Ukraine.

Key words: symbol, mentality, archetype.

УДК 398. 21: 244

С. А. Негодяєва

**РЕЦЕПЦІЯ КОЗАЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ У НЕКАЗКОВОМУ ЕПОСІ
ПІВДЕННО-СХІДНОГО РЕГІОНУ ЛУГАНЩИНИ
(НА МАТЕРІАЛІ ДОСЛІДЖЕНЬ ІВАНА ЗАХАРЧЕНКА)**

Сучасна літературознавча думка все частіше веде дискусію з приводу фольклорного підгрунтя художньої літератури як мистецтва слова. Життя людини в будь-якому суспільстві залежить від певного загальноприйнятого, традиційно встановленого порядку. Такий уклад формується протягом усього історичного розвитку народу. У сучасний період глобалізації ситуація в Україні перебуває в стані духовної та економічної кризи, яка проковує думку про нерівномірність розвитку різних регіонів країни. Саме в цей період усна нематеріальна традиційна культура відіграє вирішальну роль у збереженні мови, духовності, національної самобутності. Наше звернення до проблеми дослідження та збереження фольклору рідного краю не випадкове: аналіз експедиційних фольклорних матеріалів останніх років науковців та студентів-філологів ЛНУ імені Тараса Шевченка дає привід стверджувати, що Луганщина – багатюща та невичерпна скарбниця народної думки, що формувала своєрідний концепт світобудови українця, зокрема козака.

Актуалізація феномену традицій народної культури в сучасній науці представлена цілими дослідницькими школами та лабораторіями: С. В. Мишанича (Донеччина), Н. С. Шумада та В. Ф. Погребенника (Київщина), В. А. Качана (Івано-Франківщина), В. А. Чабаненка та В. Д. Буряка (Запоріжжя), А. М. Поповського та В. А. Галицької (Дніпропетровщина), А. М. Подолинного (Вінниччина). Формується і методологічно потужна фольклористична школа на Луганщині, до складу якої треба зарахувати студійні доробки О. А. Галича, О. В. Скиби, І. Є. Бойцун, Л. Л. Неживої, О. І. Неживого, Н. М. Філоненко та інших.

Метою ж нашої наукової розвідки є дослідження рецепції козацьких традицій у неказковому епосі південно-східного регіону Луганщини, на якій за часів козаччини формувалася територія Миуської України.

Об'єктом дослідження ми обрали саморобну збілочку “Легенди, перекази та бувальщини Миуської України” [1], записану від збирача фольклору Івана Михайловича Захарченка. Іван Михайлович – видатна людина, яка мало визнана на сьогодні для широких наукових кіл України. Він упродовж багатьох років викладав у школі не тільки українську мову, а й історію України.

Жадоба знань та непоказна, щира любов до рідного краю, зробили його незвичною і, безперечно, цікавою людиною. Великі природні творчі задатки, помножені на працьовитість та пошук нового в

історичному минулому, привели його на дорогу вивчення та осмислення історії минулого свого народу. Захарченко Іван Михайлович народжений далекого 1948 року в старожитній козацькій слободі Дяковій Антрацитівського району.

Серед громадськості району та загалом і півдня Луганщини, він відомий, насамперед, як вдумливий краєзнавець, фольклорист, шановний просвітитель, автор герба і гімну Антрацитівського району, сіл Дякове і Бобрикове. Також Іван Захарченко – голова районного осередку “Просвіти”. 12 років пропрацював у місцевій Бобриківській середній школі, де впродовж довгих літ завідував краєзнавчим музеєм.

Головним вражаючим здобутком у творчості фольклориста є незвичайні записи – перша серйозна спроба систематизації досі ніким незбираних фольклорних легенд, переказів, бувальщини, записаних ним протягом усього свого свідомого життя в селах і містечках колишньої Миуської округи, області Війська Донського (нині це частини Донецької, Луганської областей України та Ростовської області Росії).

За своєю тематикою зібрані матеріали можна поділити на три групи: топонімічні, гідронімічні, флоронімічні. Вони дають зразки традиційного уявлення українців, зокрема козаків, про створення назв населених пунктів, річок, рослин; спостережень щодо лікувальних властивостей трав та квітів. Авторське упорядкування козацького неказкового епосу дає змогу говорити про своєрідний козацький концепт – загальний ментальний зміст, те, що називають також смислом. Така інтерпретація смислу мовного виразу має давню традицію, її приймали В. Гумбольдт, Г. Фреге, Б. Рассел, А. Черч, деякі представники російської філософії, зокрема Г. Шпет, І. Ільїн, М. Лосський та ін. У лінгвістичних дослідженнях він розглядається як ідея, що пов’язується з етнокультурною специфікою. Фольклорний історизм, який спостерігатимемо в неказковому епосі Луганщини про козаків, – це художнє вираження народної історичної світобудови певної епохи (15 – 16 століть) засобами та можливостями народної поетичної творчості. Запропоноване дослідження розглядає різні боки й ступені народної свідомості козаків Миуської України.

Фольклор Луганського козацтва уявляє собою один із варіантів регіонально-локальної культури населення України. Ментальність козаків та їх традицій простежуємо навіть у назвах творів: “Просуренок”, “Савур-Могила”, “Брати-розбійники”, “Загублений вус”, “Мий вус”, “Матвій курган”, “Озовка”, “Таганів ріг”, “Крива шабля”, “Нагольнянська красуня”. Витоки назв нам говорять про козацький побут: повсякденна боротьба із стихіями, кочування степовими просторами від могили до могили (кордонних пунктів), ночівля серед байраків та балок, зустріч з ровенниками та курганниками (степовими розбійниками), захист прикордонних земель та населення слобод.

Наприклад, Савур-Могила – це не випадково обрана височина, де проходила колись лінія фронту, одна з вершин Донецького кряжу

висотою 227 метрів над рівнем моря. Має крутий спад на південь, а пологий – на північ, знаходиться в межиріччі річок Миусу та Кринки (притоків Сіверського Дінця). Досліджуючи фольклорні традиції, пов'язані саме з Савур-Могилою, донецький дослідник В. Оліфіренко [2], вивів цей топонім в один з ключових образів народної словесності Донбасу, який зустрічаємо в історичних, чумацьких піснях, думках, легендах. Фольклор настільки варіативний, що уславив цю місцевість у “Думі про втечу трьох братів з Азова” (утікачі з турецького полону повинні були дістатись саме цієї гори, що позначала: найнебезпечніша частина шляху вже позаду, отже, для невільників вона виступала символом свободи). “Пісня про Морозенка” змальовує Савур-Могилиу країною українських земель, схожий образ цієї висоти виведено в “Пісні про Супруна”. У козацькій пісні “А в неділеньку рано-порану” з останнім заповітом поранений козак звертається до коня й просить відвезти його померати на Савур-Могилиу. А в легенді, записаній Іваном Захарченком, подається нова народна інтерпретація про походження цього топоніму: “Одного разу хоробрий і грізний козак Савур стояв на чатах біля вишки. Втомлений літньою спекою, у коливанні далекого марева, він не помітив татар. А коли помітив, – то було вже пізно: ординці вже підкрадалися до козацької сторожі. Козаки не встигли запалити діжки. Грізний, як хмара, січовик став до бою. Відважні побратими довго не підпускали бусурменів до вишки. Щоб повідомити сусідні чати про напад татар, козак Харциз облив себе смолою і підпалився. Як тільки-но полум'я обійняло сміливця побратими стали відступати. Татари оточили зусібч Савура, та він не здавався: списом колов і рубав шаблюкою ворогів. Тоді ординці накинули на нього аркан, стягли з коня та посікли шаблями. Не встигла його гаряча кров окропити землю, як раптом вона загула – задвигтіла. На місці бою виросла велика Могила. Рідна земля піднялася, щоб далі було видно живе полум'я. Гул і світло вогню докотилися до Січі. Запоріжці примчали на допомогу. Виривши шаблями могилиу вони поховали порубане тіло Сави-Савура на горбі й шапками насипали вершину могили, з якої в гошу днину видно півстепу й Озівське море” [1, с. 15].

Інша легенда розповідає про трагічну долю полонянок: “Ще в часи Запорожжя нашими степами проходив битий татарський шлях, або сакма – як вони його називали. Все возили по ньому ординці, але товару, як в той день, ще такого не було: в куряві, обливаючись потом, під нещадним палючим сонцем брели дівчата. Ще не вилиняли чорні брови та довгі коси нагадували про їх красу, що так нагло була обірвана десь на берегах Дніпра чи Сули.

Ось спинили татари дівчат на перепочинок, залишивши двох вершників пильнувати їх. Останні ж помчали у виярок до джерела з крижаною водою. Побачивши таке, гурт дівчат, що був ближче до виярку, вирішив тікати у глиб байраку, де можна було сховатися. Та пильне око чужинців помітило це і стало зганяти втікачок в один

великий гурт. А коли прибули ті, хто вгамовував спрагу біля джерела, – гострими шаблоками повідтинали дівчачі коси. Падаючи на землю, вони ставали гадюками, які з люттю накидалися на коней з верхівцями і нещадно жалили їх. Від смертельних укусів коні падали, а разом з ними – і вершники. Гадюче жало дібралося й до них. Бранки стали вільними. Гора, де вони втратили свою дівочу красу, з тих пір стала зватися Сапун-горою, або Гадючою” [1, с. 10].

Луганське козацтво як одне із самобутніх етносоціальних груп українців, не дивлячись на загальне намагання до фотографічності, у зразках неказкового епосу дуже часто використовує прийом конкретизації, наближаючи вимисел до реальності створюваних подій: показують загоєні чудотворно від лікарських трав рани, підтверджують оповідь іменами самовидців, показують матеріальних свідків подій (шаблю, ніж, палицю, деревину, загострене каміння, підтверджують сучасними топонімічними відповідниками тощо).

Безперечно, більшість записів присвячено оспівуванню звитяги, хоробрості та особливих характерницьких властивостей козаків, закладених у парубків ще з дитинства: “За велику честь запорозькі козаки мали звичай носити довгі, як покручена морська хвиля, вуса. Кожен козак, що називається, викохував їх, ретельно доглядав за ними. Та пишні вуса вдавалося виростити лише літнім козакам, а молоді – зась. Для них це було найбільшою осмотою. Щоб якось розрадити їх сум, власники особливо розкішних вусів, радили їм: “Ви їх, хлопці, частіше мийте в степових річках!” Довірлива молодь йняла їм віри й після виснажливих походів шукала в степу річку з чистою, як кришталь, водою. Особливо полюбилася їм та річка, що утворює широкий лиман при впадінні в Озівське море. Вона змією звивалася поміж степових окряжин, мала крицеву воду і затишні береги. Після купання в ній тіло наливалося силою і снагою.

Коли під’їжджали до цієї річки, отаман кричав: “Ну те, запорожцю, мий свій вус у цих благословенних водах! На славу і на доблесть хай росте він!” Молодь так звикла до цієї річки, що між собою не називала її інакше, як “Минос”. Згодом ця назва передалася й дорослим” [1, с. 17].

Разом з тим, фольклорні записи неказкового епосу нашого регіону свідчать і про народну мрію: повернення козаків додому, побудування хатинки, створення затишної родини з красунею. Топонімічні та гідронімічні легенди, перекази та бувальщини свідчать про пам’ять людську та пам’ять Земну. Але всі вони є зразками історичної достовірності, бо фольклорні й сучасні географічні відповідники активно побутують серед населення південно-східного регіону Луганщини.

Вагомим є і те, що наші спільні дослідження фольклору рідного краю не зникають безслідно, не дивлячись на те, що розглянута нами самописна збірка Івана Захарченка ніколи не була надрукована офіційними виданнями. Студенти Ровеньківського факультету ЛНУ імені Тараса Шевченка систематизують знайдений матеріал для філії

Луганського краєзнавчого музею, розташованого в м. Ровеньки. А учні та члени самодіяльного колективу Бобриківської школи Антрацитівського району використовують доробок згаданого вище фольклориста на ранках та вечорах. Бо, за словами М. К. Дмитренка, "...фольклор, як ритуалізовано-функціональний вид мистецтва, своєрідна форма суспільної свідомості, не зникає, це не тільки традиційна спадщина минулих віків чи десятиліть, а й творчість сучасників (скажімо, майданний фольклор, фольклор урбанізованих верств населення та професійних середовищ, соціальних груп, фольклор повсякденних мовленнєвих ситуацій)" [3, с. 7].

Таким чином, наша студія є не тільки актуальною, але й перспективною в ракурсі проблем вивчення фольклору в національному часопросторі від архаїки до модерну. Зазначене нами питання невичерпне в цілій низці фундаментальних досліджень і синтезованих методологічних публікацій, заснованих на матеріалах сучасних розвідок усної традиційної нематеріальної культури.

Література

- 1. Захарченко Іван** Легенди, перекази та бувальщини Миуської України / Захарченко І. М. – Архівні записи, 2001. – 48 с.
- 2. Оліфіренко В.** Дума і пісня. Джерела літературного краєзнавства / В. Оліфіренко // Донбас. – 1993. – № 5. – С. 5 – 13.
- 3. Дмитренко М.** Український фольклор і глобалізація : проблеми збереження генетичного коду / М. Дмитренко // Фольклористичні зошити : Зб. наук. праць. – Вип. 10. – Луцьк, 2007. – С. 3 – 10.

Негодяєва С. А. Рецепція козацьких традицій у неказковому епосі південно-східного регіону Луганщини (на матеріалі досліджень Івана Захарченка)

Студія присвячена актуальній проблемі сучасного літературознавства – вивченню фольклору південно-східного регіону Луганщини. Авторка розробляє концепт світобудови козаків Слобожанщини на основі бувальщин, легенд, переказів, записаних Іваном Захарченком, збирачем фольклору Миуської України.

Ключові слова: рецепція, неказковий епос, феномен, світобудова, традиції.

Негодяева С. А. Рецепция казацких традиций в неказочном эпосе южно-восточного региона Луганщины (на материале исследований Ивана Захарченко)

Статья посвящена актуальной проблеме современного литературоведения – изучению фольклора южно-восточного региона Луганщины. Автор разрабатывает концепт миропостроения казаков Слобожанщины на основе бывальщин, легенд, пересказов, записанных Иваном Захарченко, собирателем фольклора Миуской Украины.

Ключевые слова: рецепция, сказочный эпос, феномен, миропостроение, традиции.

Negodyayeva S. A. Reception of the cossacks' tradition in not-fairy epos of Luhanshchyna south-east region (on the Ivan Zakharchenko's research material)

The research is dedicated to actual problem of the contemporary history and criticism of literature, to the investigation Luhanshchyna south-east region folklore. Author elaborates a Slobozhanshchyna cossacs' concept of world-building on the base of true stories, legends, and versions. Those materials were written down by Ivan Zakharchenko, who was a collector of folklore from Mius'ka Ukraine.

Key words: reception, not-fairy epos, cossack's phenomenon, world-building, traditions.

УДК УДК 821. 161.2 – 94.09 “18”(043)

В. Ю. Пустовіт

**РОЛЬ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В НАЦІОНАЛЬНОМУ ВІДРОДЖЕННІ
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ МЕМУАРИСТИКИ ПИСЬМЕННИКІВ
XIX СТОЛІТТЯ)**

Історичний шлях розвитку інтелігенції довготривалий. У XVIII столітті вона почала відокремлюватися в специфічний прошарок, а в XIX, особливо в 60 – 90-ті роки, активну роботу провадили громади по об'єднанню інтелігенції, яка мала виступити рушійною силою в національному відродженні українства. Саме вказаний період найбільш повно відображений у письменницькій мемуаристиці.

Цінними є розмірковування Б. Грінченка про українську інтелігенцію, висловлені в некролозі Л. Глібова. Згадуючи про занедбаність нашого товариства, наводить слова П. Куліша: “І має право Куліш звати нас мізерними азіатами, бо далеко ще нам до такого розвитку культурного, який дає людині розуміти, що письменник се є скарб громадський і його повинні ми берегти” [1, с. 30]. Наприкінці своїх роздумів Грінченко доходить висновку, що Глібов “писав свої вірші дітям української інтелігенції” [1, с. 31], однак під словами “українська інтелігенція” у письменника були свої поняття: “Я розумію тут не всю так звану інтелігенцію, що живе на Україні, а єдино той гурток невеличкий з неї, що призначає до своєї національності. Дітям оцієї інтелігенції і писав Глібов свої твори, або, краще мовивши, писав він їх українській сім'ї (підкреслення Б. Грінченка. – прим. наша. – **В.П.**), але де ж вона та є сім'я українська?” [1, с. 32]. У цьому контексті дуже

важливими є думки Б. Грінченка про роль рідної мови, адже ця тема хвилювала митця і листовні взаємини з М. Драгомановим, Т. Зіньківським, іншими діячами того часу яскраве тому свідчення. У некролозі письменник не оминув цієї проблеми, з боєм і гіркотою зазначаючи: “У нас інтелігенція балакає по московськи, – так і діти свої вчать, і це доходить до такого сороба ганебного, що діти письменників українських не вміють балакати по- українському! Ми знаємо, що серед сьогочасної інтелігенції нашої є мода з такою думкою, що це мов не важлива річ” [1, с. 32]. Б. Грінченко багато уваги приділяв питанню інтелігенції не лише в епістолярії, а й у художній спадщині, тим самим показуючи яким має бути справжній український інтелігент.

Означена проблема мала місце й у листах П. Грабовського. Так, у листі до Василя Лукича (10 серпня 1893 р.) письменник наголошував: “Інтелігенція кожного народу повинна працювати коло свого народу, надіючись тільки на себе, – і снага, і слабота в нас самих; вона (інтел[ігенція]) не тільки сама повинна стояти врівень з найвищими думками віку, але і зробити ті думки по спроможності власністю народу, розвиваючи тим часом і його національне самопізнання; освіта народу на його рідній мові – то головна засада” (підкреслення наше.– **В.П.**) [2, с. 189 – 190].

Націєтворча позиція Б. Грінченка яскраво виявилась у дискусії з М. Драгомановим, у “Листах з України Наддніпрянської”, письменник виголосив низку проблем, пов’язаних з національною свідомістю українців, розбудовою національної ідеї.

У другому листі наголошено на ролі інтелігенції та значенні рідної мови у розвитку як української літератури, так і науки. В усьому, що діється в Україні, Б. Грінченко звинувачує самих українців, які нічого не роблять, для зміцнення позицій нації: “Пишучи по-московському, ми побільшуємо московську літературу – отже, побільшуємо силу тим людям, які намагаються відняти в нас нашу національність; бо, пишучи по-московському, ми спиняємо нашу літературу, не виробляючи нашої мови; бо, пишучи по-московському наукові речі, ми саме тим даємо змогу казати, що української науки нема і не може бути, а через те всякі спроби в сьому напрямку є річ непотрібна і заборони варта” [3, с. 46]. Наголошує просвітитель на духовній пасивності українців, яка неминуче веде за собою відсутність національної самосвідомості, що є наслідком однієї “страшенної” вади: “наша не солідарність, наше невміння задля інтересів громадських зректися інтересів вузьких, особистих” [3, с. 46]. Національна самосвідомість має базуватися на певному ґрунті, “але в нас цього нема, і тим таке становище нашої історичної літератури шкодить нам” [3, с. 50]. З огляду на відсутність національного світогляду в інтелігенції, автор листів трактує її “частиною всеросійської інтелігенції”, а це також шкодить націєтворенню, а звідси висновок: “Наше національне самопізнання стоїть надзвичайно низько” [3, с. 51].

Заслуговують уваги думки Б. Грінченка і Т. Зіньківського щодо розвою національної інтелігенції. Обоє письменників об'єднувало єдине бажання – жити і творити добро для свого народу. Листовні стосунки тривали впродовж десяти років (1881 – 1891), за які молоді літератори набули певного досвіду. З епістолярію яскраво простежуються дружба й повага однодумців, обмін думками й творчими планами, поради щодо видання літературного доробку, обоє митців хвилювала майбутня доля української мови, бо вони розуміли, що без мови немає нації, а першість у вихованні національно свідомого українця, на думку Т. Зіньківського, належить інтелігенції. Інформуючи товариша про свій виступ з рефератом, Трохим зауважував: “Реферат я закінчив “теплим словом”, зазиваючи укр[аїнську] інтелігенцію до свідомості національної праці, закінчивши сей зазив твоїми віршами “До праці” [4, с. 14], згодом додав: “Для нас, українців, українізація інтелігенції – все: буде в нас інтелігенція – кацапи нам не страшні...” [4, с. 172]. Б. Грінченко у відповіді погодився з товаришем, проте й заперечував у дечому: “Але ж думаю, що ти помиляєшся, кажучи, що інтелігенція для нас – усе. Народні маси тепер уже не такі, як 20 років назад. Серед їх дуже багато людей, а по деяких селах навіть групи, що хочуть читати і читають, але читають, звісно, не укр[аїнську] книгу, бо її ще нема. Нам треба якомога більш книжок для народу. Дарма, що поки будуть вони, може, й не зовсім гарні, – аби українські...” [4, с. 174]. Т. Зіньківський відповідав: “Питання, чи потрібна українському народові укр[аїнська] література, практичне розв’язати має компетенцію тільки український люд (а не книжка “Что читать народу?”) тоді, як йому призволено буде сказати своє слово. Про се тільки і може бути річ. Інакше ставити питання – решетом воду носити, воювати проти педагогії, і більше з своїми власними химерами” [4, с. 102]. Письменники розуміли, що для вирішального поступу необхідна рушійна прогресивна сила зі свіжими, націєтворчими ідеями, на національному ґрунті, але такого об’єднання не було, про що власне й писав Б. Грінченко: “Ми, ми самі (підкреслення автора. – **В.П.**) винні в тому, що у нас досі нічого нема! Бо “хто дбає, той і має”, бо “толцыте и отверзется вам!” Лінь, недбалість і зрада – ось чим ми досі вславилися, ось наш історичний “формулярний список” [4, с. 110].

Багато уваги питанню бездіяльності інтелігенції приділялося в епістолярії І. Франка. Так, у листі до польської письменниці Елізи Ожешко, письменник з жалем писав: “Хоч мало у нас інтелігенції, та й тотя розбита на атоми, ворогує між собою за букви, за правопись, за язык, за фантастичні мрії о будучині, а за той час не дивиться на те, що її окружляє, не робить того, що найближче рук. Невчена і неосвічена не то науково, а навіть товарисько, не знає, чого держатись і куди йти слідом за людьми. Нещастя наше, що більша часть нашої інтелігенції – попи. Хоч і поклали вони деякі заслуги около народного відродження, та все-таки наложили на те відродження свою печать, старались і

стараються втиснути його в тісні рамки своїх інтересів” [5, Т. 49, с. 56]. Через декілька років (1890), дякуючи у листі товариству “Січ” у Відні за обрання почесним членом, І. Франко висловлював зовсім протилежні думки щодо молоді інтелігенції: “Зародження такої інтелігенції в нашій країні, с а м о с т і й н о ї не тільки з огляду на переконання національні, але, що далеко важніше, самостійної умом, і характером, і всім способом думання, се, по-моєму, перша і найголовніша умовина нашого справдішнього відродження” [5, Т. 49, с. 230]. На думку письменника, культура має виступати тим субстантом, на ґрунті якого розвивається воля нації, це власне компонент, “який, на жаль, був відсутній не так через природу нації, як через ігнорування його інтелігенцією” [6, с. 26].

У листах М. Коцюбинський виходив із потреб патріотичного виховання: “Особливо пожадані були б патріотичні брошури, бо на се у нас великий попит” [7, с. 231]. Його повсякчас турбувала роль інтелігенції, яка тільки й називалася так: “У нас інтелігенція не тільки не почувається до обов’язку підтримання спілки бодай закупком її книжок, але взагалі не старається зближуватися до літератури, зазнайомлюватися з нею, інтересуватися її розвитком. У нас “інтелігент” як передплатить собі політичну газету, мимоходом мазавши страшно рутенську, бо інших нема, – то вже має досить і хоче, аби вже за те звали його “патріотом” (звідси в нас стільки “славнозвісних патріотів”) – а далі його нічого не обходить!” [7, с. 237]. Подібні думки зустрічаємо й у листі Осипа Маковоя: “Якби-то рух український був **живим** джерелом і **сильним**, то хоч би його й як всякі утиски і цензура закидувала камінням і забивали, джерело би найшло собі вихід на світ божий. Се правило природи. Та, на жаль, сей рух такий не є. Нема в нас свого ідеалу, хоч би якої утопії, нема навіть тепер того, що було в 60-х роках (одушевлення козаччиною) – тому і діла нема” [8, с. 325]. З Панасом Мирним Коцюбинський обговорював шляхи розвитку української літератури, а також питання інтелігенції, які були на порядку денному: “Я ніяк не можу згодитися, що нам не слід брати теми з життя нашої інтелігенції, бо її у нас нема. У нас є інтелігенція” [8, с. 356].

Про штучний патріотизм та недостатньо свідому інтелігенцію письменник висловлювався досить критично: “Наша інтелігентна верства не вилічилась ще від епідемічної бляги. Професор Грушівський зробив вже дуже багато, вилічивши наш загальний бляги наукової. В політиці остало все по-давньому. Фрази, гра слів, патріотична січка – от і все, через що можна попасти в патріотичний пантеон. А коли хочеш зістати народним мучеником, так зроби авантуру: на залізниці за карту їзди з українським текстом, дай, себе винести з вагона залізничній службі, а тоді неперіменно попадеш в “житіє святих”. Про таких робітників над народом ніхто не згадає, хіба по смерті. Та годі! Не ми такими стали, а нас такими зробили, і ще багато мине часу поки станемо іншими людьми. Та все ж воно йде у нас до ліпшого, і вже можемо собі співати: “Ще не

вмерла Україна”. Поступ у нас великий. Освідомлення народне протискається у найтемніші кутки” [9, с. 265 – 266].

Не вірив і Марко Кропивницький в молоде покоління інтелігенції, яке мало б перебирати на себе формування національної свідомості: “Може, по Київщині вже є по селах і студенти-українці і гімназисти, – вони у великій пригоді людові; у нас же хоч і наклеюються інтелігенти, але здебільшого діти кулаків, мироїдів, і переходять легко на расейську балачку...” [10, с. 552]. Саме тому драматург шукав людей, відданих справі розбудови національного середовища, пробудження національної гідності в українцях. І такою людиною став Б. Грінченко. До нього збереглося багато листів. В одному з них читаємо: “Хотів я Вас мати як товариша в ділі, як чоловіка з міцним та щирим духом, як людину безмірно кохаючу своє, як будучого драматурга, як силу коректну, так потрібну для розвою рідного театру” [10, с. 481].

Як бачимо з проаналізованого матеріалу, провідні українські письменники вбачали національне відродження українців саме в активній позиції інтелігенції, яка мала бути на захисті інтересів свого народу, виступати носієм національно-патріотичних рис тощо.

Література

- 1. Грінченко Б.** Некролог Глібову Леоніду 1893. Автограф чернетка / Б. Грінченко // ІР НБУВ; Ф. 1. – Од. зб. № 32299.
- 2. Грабовський П. А.** Вибрані твори: В 2-х т. Т. 2 / П. А. Грабовський : упоряд. і прим. В. Ф. Святювця. – К. : Дніпро, 1985. – 343 с.
- 3. Грінченко Б. Д., Драгоманов М. П.** Діалоги про українську національну справу / Б. Д. Грінченко, М. П. Драгоманов / упоряд. А. Жуковський. – К., 1994. – 286 с.
- 4. Кіраль С.** “Віддати зумієм себе Україні” : Листування Трохима Зінківського з Борисом Грінченком / С. Кіраль. – Київ-Нью-Йорк, 2004. – 520 с.
- 5. Франко І.** Листи // Франко І. Зібрання творів : 50 т. / І. Франко. – К., 1986. – Т.Т. 48 – 50.
- 6. Червак Б.** “Наперед українці” (До національної ідеї Івана Франка). – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 1994. – 40 с.
- 7. Листи до Михайла Коцюбинського** / Чернігів. літературно-меморіальний музей-заповідник М. М. Коцюбинського; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; В. Мазний (упоряд. та комент.), В. Шевчук (вступ. ст.). – Ніжин, 2002. – Т. 1 : Айхельбергер – Гнатюк. – 368 с.
- 8. Листи до Михайла Коцюбинського** / Чернігів. літературно-меморіальний музей-заповідник М. М. Коцюбинського; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; В. Мазний (упоряд. та комент.). – Ніжин, 2002. – Т. 3 : Карманський – Мочульський. – 480 с.: іл.
- 9. Листи до Михайла Коцюбинського** / Чернігів. літературно-меморіальний музей-заповідник М. М. Коцюбинського; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; В. Мазний (упоряд. та комент.). – Ніжин, 2002. – Т. 4: Науменко –

Яновська. – 400 с. **10. Кропивницький М.** Твори : В 6 т. : Т. 6 / М. Кропивницький. – К. : Художня література, 1960. – 670 с.

Пустовіт В. Ю. Роль інтелігенції в національному відродженні (за матеріалами мемуаристики письменників ХІХ століття)

У статті аналізуються думки українського письменства щодо внеску інтелігенції в розвиток національної ідеї.

Ключові слова: мемуаристика, письменницький лист, націєтворення, інтелігенція.

Пустовит В. Ю. Роль интеллигенции в национальном возрождении (по материалам мемуаристики писателей ХІХ века)

В статье анализируются мысли украинских писателей о роли интеллигенции в развитии национальной идеи.

Ключевые слова: мемуаристика, писательское письмо, нациеобразование, интеллигенция.

Pustovit V. Role of intelligentsia in a national revival (on the materials of memoury of writers ХІХ)

The ideas of the Ukrainian writers about the role of intelligentsia in development of national idea are analysed in the article.

Keywords: memoury, writer's letter, nationamaking, intelligentsia.

УДК:821.161.2.0:159.9.

О. М. Січкач

**ФОРМИ, ПРИЙОМИ ТА ЗАСОБИ ВТІЛЕННЯ ПСИХОЛОГІЗМУ
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
(СПРОБА СИСТЕМНОГО АНАЛІЗУ)**

Сучасне українське літературознавство звертає неабияку увагу на прояви психологізму в українській літературі. Це стосується як спорадичних звертань українських дослідників до аналізу виявів психологізму в художніх творах українських письменників, так і спеціальних досліджень, присвячених аналізу психологізму творчості окремого письменника, літературного угруповання, групи письменників, чия творчість об'єднана подібною тематикою, стилістикою чи, загальніше, – пафосом, переосмисленню літератури певної доби із залученням психологічного інструментарію (що характерно для перепрочитання творів доби соцреалізму, до чого, зокрема, закликає Н. Зборовська) тощо. Цей напрямок сучасного літературознавства розвивається досить успішно і продуктивно. Щодо теорії літератури, то

українські дослідники психологізму, на жаль, часто змушені послуговуватися розробками, які, хоч є вагомими науковими здобутками, але іноді не витримують випробовування часом ([1], [2], [3], [4] та ін). Серед сучасних науковців постійно порушується питання про необхідність появи ґрунтовних українських теоретичних джерел у галузі літературного психологізму. Але, на жаль, сьогодні залишається лише сподіватися на швидку появу сильної теоретичної вітчизняної психологічної бази. Ми можемо спровокувати зауваження щодо наявності робіт Н. Зборовської, Т. Гундорової, С. Павличко, В. Агеєвої та ін., які на сьогодні зробили значний внесок в розвиток такого напрямку, як психоаналіз у літературі. Але ж тут ми маємо справу із проявами спраглої літературознавчої думки, яка була позбавлена синхронного розвитку із європейською науковою думкою, яка свого часу залучила, опрацювала, обґрунтувала принципи і наслідки використання психоаналізу в літературі. Будь-який дослідник, в першу чергу, – людина, а будь-яка людина завжди в першу чергу “кидається на смажененьке”, тож і українське літературознавство після підняття “залізного занавісу” мало не в першу чергу звернулося до раніше забороненої “лженауки”. Тож не дивно, що це захоплення перекрило шляхи до розвитку ширшого напрямку – власне психологізму, якого “цікавить” не лише підсвідоме, а внутрішній світ людини загалом, у різних його проявах.

Як уже було зазначено, час від часу українські дослідники намагаються “щось” сказати по теорії психологізму, але прикро, що ці розвідки нагадують “лісоруба в пустелі” – потенціал є, але результат роботи фактично зводиться нанівець. Свого часу значний внесок зробив Г. Клочек, який присвятив кілька праць теорії психологізму (зокрема, [5]), але, незважаючи на це, потужної наукової школи у цій галузі, на жаль, не створив. Навіть поняття “психологізм” ввійшло в українську енциклопедичну думку лише із виходом у 2007 році Літературознавчої енциклопедії Ю. Коваліва. Деякі дослідження є “переосмисленням класики”. Так, В. Мацапура свого часу звернулася до аналізу “форм і прийомів” літературного психологізму та його ролі у художньому творі, а публікація врешті-решт нагадала стислий переказ розробок А. Єсіна у цій сфері (див. [6]). Проте саме ця публікація навела нас на думку про необхідність зробити і свій внесок (наскільки він буде вагомим важко поки що визначити) в розвиток теорії психологізму.

Але основна наша мета народилася з відсутності на сьогодні певної системності в аналізі форм і засобів втілення психологізму. Більшість дослідників у своїх розвідках аналізують лише деякі із них: І. Страхов – монологи-роздуми, монологи-пригадування, монологи-мрії, літературні сні в оповіданнях А. Чехова; В. Мацапура – невласне пряму мову, внутрішній монолог і діалог та психологічну авторську розповідь тощо. Але вичерпної системи на сьогодні ми не знайдемо. Тим більше, із прикладами проявів психологізму саме в українській літературі. Ми

намагатимемося поповнити цю прогалину, подавши розлогу систему форм, прийомів і засобів втілення психологізму (не вичерпну, бо, погоджуємося із думкою більшості дослідників, вони майже не обмежені у своїй кількості) з наведенням прикладів в українській літературі.

Перш ніж перейти до безпосередньої систематизації, з'ясуємо, чим відрізняються форми, прийоми, засоби втілення психологізму. На жаль, далеко не завжди ці поняття розмежовуються. Так, часто дослідники, заявляючи у заголовках своїх робіт одне поняття, у процесі аналізу ніби “забувають” про це, вживаючи в подальшому тексті іншу понятійну базу. Наприклад, в авторефераті Л. Мацевко (до речі, дисертація захищалася із “теорії літератури”, що говорить нібито про компетентність джерела як теоретичної бази) маємо один із розділів “Засоби психологізації в оповіданнях В. Винниченка та І. Буніна”. Насправді ж далі по тексту зустрічаємо такі понятійні “синоніми”: “*форми, способи та засоби* відтворення духовного життя персонажів... [курсив наш – О.С.]”, або у деяких випадках поняття “засоби” взагалі “губиться”: “основна ідея, на якій ґрунтується дане дослідження *форм* художнього психологізму...” [7, с. 20].

На нашу думку, слід внести ясність, оскільки лексичні значення цих понять не збігаються. Поняття “форма” у порівнянні з “прийомом”, “засобом” ширше і включає в себе загальні принципи втілення психологізму в літературному творі.

Л. Каневська у своєму авторефераті одна із не багатьох, хто намагається “розкласти по полицях” термінологічне і понятійне нагромадження “психологізму” в літературі. Так, художні прийоми і засоби втілення психологізму у неї “доцільно класифікуються як специфічні, властиві кожній... формі психологічного зображення” [8, с. 5]. Причому цих форм вона виділяє дві – інтервентну та екстервентну. Екстервентна (непряма) форма психологічного зображення відтворює думки й емоції персонажів, динаміку їхніх внутрішніх змін шляхом змалювання душевних порухів через зовнішні візуалізовані й озвучені вияви: мову міміки і жестів, зовнішній мовленнєвий дискурс, змалювання довколишнього середовища тощо. Форма екстервентного психологізму функціональна у низці засобів психологічного зображення, як-от: психологічний портрет, пейзаж, інтер’єр та екстер’єр, зовнішній дискурс мовлення персонажів. Інтервентна форма психологічного зображення передбачає безпосереднє (пряме) відтворення психічних процесів – як рефлексивних, так і емоційних. Л. Каневська досить чітко розмежовує форми і прийоми втілення психологізму, але знову ж таки не маємо чіткого обґрунтування такої дослідницької позиції.

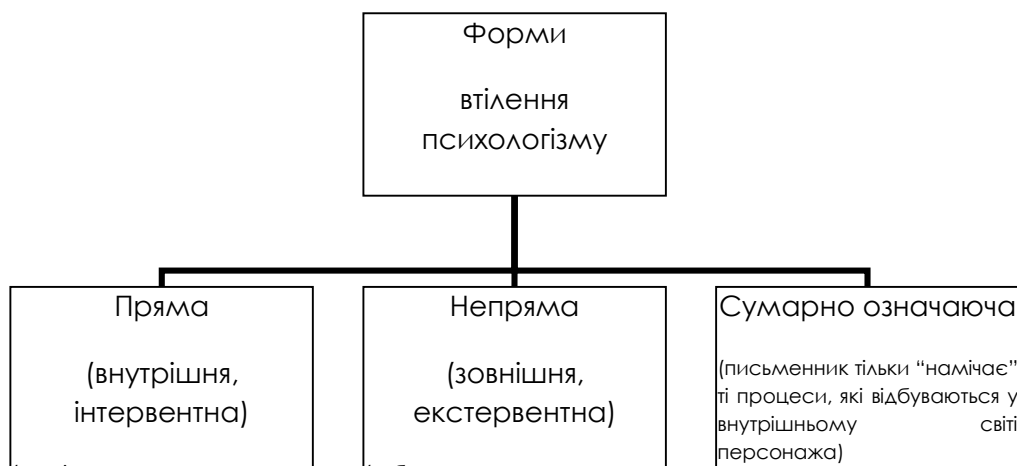
Досить складно простежити єдине визначення цих понять за словниковими та енциклопедичними джерелами. Так, в енциклопедії Ф. Брокгауза та І. Ефрона [9] є визначення поняття “форма” у його загальнофілософському сенсі, але немає визначення “прийому” та “засобу”. У Великому тлумачному словникові сучасної української мови

є визначення “форми”, “засобу”, але не “прийому”. У Літературознавчій енциклопедії – “форми”, “прийому”, але, зрозуміло, що лише в одному з їх значень – відповідно до вчення про зміст і форму художнього твору [10]. Співвіднесеність але нетотожність понять “форма” та “прийом” простежували ще представники ОПОЯЗу – на їхню думку, прийом – це елемент техніки конструювання форми художнього твору, тобто “прийом” – поняття вужче за “форму”.

Якщо форма художнього твору – загальна властивість усього художнього тексту, то форми втілення психологізму можуть компіюватися в одному тексті. Тому, говорячи про форми втілення психологізму (і відповідно – прийоми та засоби втілення психологізму), варто звернутись до більш загального тлумачення цього поняття, яке, зокрема, можемо виділити у тлумачному словнику. Так, “форма” – “спосіб організації чого-небудь; зовнішній вияв якогось явища, пов’язаний з його сутністю, змістом”; “певна система художніх засобів як спосіб вираження змісту творів літератури й мистецтва” [11, с. 639]. Тут же знаходимо поняття “засіб”, яке в одному із визначень є синонімічним поняттю “прийом”: “прийом, спеціальна дія, що уможливорює здійснення, досягнення чого-небудь; спосіб, прийом” [11, с. 191]. Звівши в єдину логічну сутність наведені визначення, можемо виділити тотожність понять “прийом” та “засіб”, але їхню спільну підпорядкованість поняттю “форма”, яке виконує по відношенню до них організуючу функцію.

Базуючись на цьому тлумаченні понять, побудуємо схему форм і засобів (прийомів) втілення психологізму в їх логічній зумовленості.

Об’єднавши думки різних дослідників (зокрема, І. Страхова, А. Єсіна, Л. Каневської) щодо виділення форм психологізму, подамо їх схематично:



Щодо прийомів і засобів втілення психологізму, то кожна із розглянутих форм послуговується своїм “набором” прийомів і засобів. Так, пряма форма може реалізуватися за допомогою таких прийомів:

- внутрішній монолог;
- внутрішній діалог;
- психологічне авторське зображення;
- сни, марення;
- сповідь;
- “потік свідомості” тощо.

Непряма форма послуговується такими прийомами та засобами:

- жести, рухи, пози, міміка;
- інтонація;
- психологічний портрет;
- психологічний пейзаж;
- психологічний інтер’єр, екстер’єр;
- психологічна деталь тощо

Щодо монологів та діалогів, то ці прийоми втілення психологізму можуть використовуватися у будь-якій формі втілення психологізму в залежності від міри заглиблення у внутрішній світ. Порівняймо монологи, перший з яких є прийомом зовнішньої форми втілення психологізму, а другий – внутрішньої: “Що ж тепер станеться з Польщею, з Україною? Невже пропали навіки усі мої маєтності, моя дорога Лубенщина, мій квіт, мій перл дорогий та коханий? Невже пропала Вишневещина? Невже пропаде й панщина і холопи будуть вільні? Шляхту потоптали в болото, в багно! І хто потоптав? Мої закатовані вороги, козаки та мої панщанники – холопи” (“Князь Єремія Вишневецький” І. Нечуя-Левицького); “... я заплющую очі і, як самець напровесні, захлинаюсь і шепочу: – Кому потрібно знати деталі моїх переживань? Я справжній комунар. Хто посміє сказати інакше? Невже я не маю права відпочити одну хвилину?” (“Я (Романтика)” М. Хвильового).

Звернемо увагу на найбільш поширені із згаданих прийомів і засобів втілення психологізму.

Внутрішній монолог (із “крайніми” проявами – рефлексивне внутрішнє мовлення, психологічний самоаналіз). Часто маємо справу із подвійним психологізмом – психологічний аналіз психологічного аналізу – з одного боку, автор подає психологічний аналіз внутрішнього світу персонажа, з іншого – сам персонаж аналізує свій стан, дії і вчинки. Приклади можемо знайти в класиці української літератури – внутрішній монолог Чіпки із роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, де він, раптово отямившись після розгульного життя в п’яному угарі, починає аналізувати, що з ним сталося.

До **внутрішнього діалогу** можна віднести ауто-діалог та діалогізований монолог. У першому випадку маємо справу із наявністю

“двійника” персонажа, з яким він веде розмову. Такий приклад маємо в повісті В. Дрозда “Молохви”, коли Марія Молохва веде розмову із собою колишньою, ще незаміжньою. Під час цього діалогу Марія Ситник влаштовує своєрідний суд над Марією Молохвою, намагаючись розставити життєві пріоритети. Або в оповіданні І. Франка “Мій злочин”, де хлопчик опирається словам “доброго ангела”, який намагається відвернути його від вбивства пташки. Діалогізований монолог – це внутрішній монолог, у який “вплітається” уявний діалог. Зразок такого засобу втілення психологізму знаходимо в оповіданні “Свекор” С. Васильченка: “Чому б і справді йому не женитись?” – подумав він собі. Було б добре, коли б у його була жінка: обід варила б йому, сорочки прала, а він лежав би собі на печі та погукував до неї: “Стара, а принеси огню, я люльку запалю!..”, або в оповіданні “Басурмен” цього ж письменника: “... думка малює жалісну картину. Ось він помер і несуть його до ями з попами, з корогвами, а мама йде за його труною, полою утирається та плаче-плаче: “А куди ж це ти, мій синочку, виряджаєшся?!”. А Семен їй докірливо відповідає: “Не знаєте куди – в пекло!”

Психологічне авторське зображення може бути втілено різними шляхами, наприклад, проявитися в психологічній авторській оповіді, коли зображується динаміка думок, переживань персонажів (“... власний відчайдушний крик вихопив її зі сну, видзвонюючи потому в цілому розкалатаному тілі, коли, вистигаючи, дзигочучи зубами, вона сиділа скулена на краю постелі... й, замість полегкості, опритомнення, відчувала, як привалює її тягар неоторно чіткої свідомості, що то був не її жах – і що з цією свідомістю їй відтепер належить жити” (“Сестро, сестро” О. Забужко), або в психологічному авторському описі, де зображуватимуться статичні відчуття (“Його огорнуло болісне почуття самотності. Він не знав ні походження його, ні точної назви. Але кожна думка тягла йому за собою липку вагу і спинялась, зрештою, подолана й порожня” (“Місто” В. Підмогильного).

Прийоми сну, марення. Часто послуговується такими прийомами Панас Мирний. Наприклад, у думках Чіпки: “Заквилела чайка – й разом перенесла його думку на село, в тиху сільську хатину, нагадала про жінку, про діток...”. Спогади так само можуть підсилювати психологічну характеристику персонажа, наприклад, в романі “Місто” В. Підмогильного: “Він згадав про Надійку. Так, ніби спогад про неї затаївся був у ньому і раптом розцвів у пристрасних поривах його самотини”.

Жести, рухи, пози, міміка є досить поширеними засобами втілення психологізму непрямої форми. Так, в оповіданні В. Винниченка “Малорос-європеець” у кількох реченнях лише за допомогою зовнішніх проявів здогадуємося про внутрішній стан персонажів: “Я схопив графин з водою й почав лити дрижачими руками на голову пані... В кімнату

вбігла покоївка. Василько кинувся до неї й обхопивши руками за стан, затріпався...”.

Психологічний портрет. Дуже часто маємо називання будь-якого портрета персонажа психологічним, але на практиці далеко не кожен портрет є психологічним (адже не з кожного портрету ми можемо дізнатися про внутрішній світ персонажа). Наведемо приклад із “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, де автор починає з характерологічного портрета, а далі переходить до психологічного: “Ішов справді парубок. На перший погляд – йому, може, літ до двадцятка добиралося. Чорний шовковий пух тільки що висипався на верхній губі, де колись малося бути вусам... лице довгообразе – козаче... Оце й уся врода. Таких парубків часто й густо можна зустріти по наших хуторах і селах. Одно тільки в цього неабияке – дуже палкий погляд, бистрий, як блискавка. Ним світилася якась незвичайна сміливість і духовна міць, разом з якоюсь хижою тугою...”. Як бачимо, лише у прикінцевих двох реченнях маємо можливість дізнатись про внутрішній світ персонажа, який постає як неординарна особистість, спритна, смілива, але з прихованою агресивністю.

Психологічний пейзаж є доволі поширеним психологічним засобом у прозі українських письменників-реалістів. Так, у романі І. Нечуя-Левицького “Князь Єремія Вишневецький” маємо повсякчасне підсилення психологічного стану персонажів за рахунок психологічних пейзажів, наприклад: “Тодозя стояла на траві під густою яблунею і ніяк не могла опам’ятатись. Вона дивилася безтямними очима на садок, на зелене гілля яблунь і не бачила ні садка, ні зеленого гілля. Надворі вже добре розвиднювалось. На селі співали півні, ревли корови. Десь у дворі недалеко за садком скрипів журавель... Але Тодозя нічого не бачила. Їй здавалось, що надворі схопилась страшна буря, закрутився в садку вихор. Їй здавалось, що буря на небі гойдала густі хмари, гойдала дерево, здавалось, що вдарив несподіваний страшний грім і розбив її, неначе дерево...”.

Психологічний інтер’єр. Приклад такого інтер’єру знаходимо у наскрізь психологізованій новелі М. Хвильового “Я (Романтика)”: “Мої товариші сидять за широким столом, що з чорного дерева. Тиша. Тільки дальній вокзальний ріжок телефонного апарату знов тягне свою печальну тривожну мелодію”.

Промовистою **психологічною деталлю** дуже часто письменники обирають очі персонажів, наприклад, в “Проклятті” Є. Гуцала: “Сині заплакані очі ожили журливою мовою”. Своєрідною психологічною деталлю є використання певного кольору задля увиразнення психологічної характеристики внутрішнього стану персонажа, приклад чого бачимо в новелі “Цвіт яблуні” М. Коцюбинського, де білий колір цвіту слугує підсиленню трагізму зображеної ситуації.

Іноді письменники намагаються підсилити психологічну характеристику персонажів за допомогою **інтонації**, наприклад, в

оповіданні С. Васильченка “Приблуда”: “Мишко затулився драним рукавом і гірко заплакав: – Я без-при-тульний...”.

Рідше зустрічаємо приклади сумарно означаючої форми втілення психологізму. Найчастіше вона виражається за допомогою невластиве прямої мови та авторських відступів. Наприклад, в оповіданні “Schonschreiben” І. Франко у відступі намагається намітити подальший вплив поведінки вчителя на формування психіки дитини: “Нелюдський поступок учителя-економа уйшов йому гладко, так, як і многі його нелюдські поступки. Тільки в серці хлопського сина він не пішов гладко, а стався першим насінням обурення, погорди і вічної ворожнечі против усякого неволення та тиранства”.

У своїй роботі ми детально розглянули лише деякі із прийомів і засобів втілення психологізму, оскільки більш ґрунтовний аналіз потребує іншого формату дослідження. Тому сподіваємося на продовження цієї теми у подальших роботах та на залучення до співпраці дослідників, яких цікавить проблема теоретичного обґрунтування психологізму в українському літературознавстві.

Література

- 1. Гинзбург Л. Я.** О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Художественная литература, 1977. – 443 с.
- 2. Есин А. Б.** Психологизм русской классической литературы / А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 174, [2] с.
- 3. Страхов И. В.** Психологический анализ в литературном творчестве / И. В. Страхов. – Саратов : Издательство СГУ, 1973. – Ч. 1. – 57 с. – Библиогр. : с. 55 – 57.
- 4. Никифорова О. И.** Исследования по психологии художественного творчества / О. И. Никифорова. – М. : Изд-во МГУ, 1972. – 155 с.: ил.
- 5. Ключек Г. Д.** Поетика і психологія / Г. Д. Ключек. – К. : Знання (Серія 6 “Духовний світ людини”. Тематичний цикл “Література”. – №7), 1990. – 48 с.
- 6. Мацапура В. І.** Літературний психологізм та його роль у художньому творі. Основні форми і прийоми / В. І. Мацапура // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2000. – №1. – С. 41 – 43.
- 7. Мацевко Л. В.** В. Винниченко та І. Бунін : еволюція психологізму в малій прозі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Л. В. Мацевко. – Львів, 2000. – 25 с.
- 8. Каневська Л. В.** Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Історія літератури” / Л. В. Каневська. – Київ, 2004. – 22 с.
- 9. Иллюстрированный** энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. – М. : Эксмо, 2008. – 960 с.
- 10. Літературознавча** енциклопедія : У 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2. – 624 с.
- 11. Великий** тлумачний словник. Сучасна українська мова / А. П. Загнітка. – Донецьк: ТОВ ВКФ “БАО”, 2008. – 704 с.

Січкарь О. М. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу)

У публікації здійснено спробу системного аналізу форм та прийомів (засобів) втілення психологізму в українській літературі. Виділено на основі узагальнення існуючих в літературознавстві думок можливі форми психологізму та подано детальний аналіз прийомів та засобів психологізму. Кожен зразок проілюстровано прикладами із текстів.

Ключові слова: психологізм, форма, прийом, засіб.

Сичкарь О. Н. Формы, приемы и способы воплощения психологизма в украинской литературе (попытка системного анализа)

В публикации осуществлена попытка системного анализа форм и приемов (способов) воплощения психологизма в украинской литературе. Выделены на основе обобщения существующих в литературоведении мнений возможные формы психологизма и подан детальный анализ приемов и способов психологизма. Каждый пример проиллюстрирован примерами из художественных текстов.

Ключевые слова: психологизм, форма, прием, способ.

Sichkar O. N. Forms, receptions and facilities of embodiment of psychology, are in Ukrainian literature (attempt of analysis of the systems)

In a publication the attempt of analysis of the systems of forms and receptions (facilities) of embodiment of psychology is carried out in Ukrainian literature. It is selected on the basis of generalization of existing in literary criticism ideas the forms of psychology are possible and the detailed analysis of receptions and facilities of psychology is given. Every standard is illustrated examples from texts.

Keywords: psychology, form, reception, mean.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Пастух

Н. М. Філоненко

КРАЄЗНАВЧА ДІЯЛЬНІСТЬ Б. В. ПАСТУХА

Не велике я поле зорав –
Та за плугом ніколи не спав.
Що робив, те робив я до краю,
І всю силу, що мав я і маю,
На роботу невпинною клав.

Б. Грінченко

Вивчення літературного краєзнавства посідає вагоме місце у підготовці вчителів-словесників. Дослідження в галузі “Слобожанщина: літературний вимір (проблеми теорії та історії)” стало одним із основних напрямів наукової роботи кафедри теорії літератури та компаративістики ЛНУ імені Тараса Шевченка. Значний внесок у розвиток цього напрямку літературознавства зроблений багатьма викладачами університету, а особливо І. М. Білогубом, О. А. Галичем, О. І. Неживим, Л. Л. Неживою. Цим науковцям належить чимало праць з літературного краєзнавства, розвідок про творчість письменників, чиє життя пов’язане з Луганщиною. Окреме місце посідає електронний підручник “Літературне краєзнавство” Л. Л. Неживої, О. І. Неживого [1], у якому не лише висвітлено літературне життя на Луганщині, а й обґрунтовані наукові основи викладання дисципліни, розглянуто й проаналізовано літературно-краєзнавчу діяльність І. М. Овчаренка, І. М. Білогуба, Ю. О. Єненка. На жаль, до підручника не увійшли розвідки про літературно-краєзнавчу діяльність Б. В. Пастуха, чий праці, присвячені творчості Б. Грінченка, В. Сосюри мають важливе значення для розвитку літературного краєзнавства Луганщини. Тож у своїй розвідці ми спробуємо окреслити саме краєзнавчу діяльність Б. В. Пастуха.

Ім’я Богдана Васильовича Пастуха відоме не лише на Луганщині, але й за кордоном. Усе своє життя він присвятив педагогічній праці, літературознавчій, мовознавчій, етнографічно-краєзнавчій роботі, дослідженню історії та мистецтва. Вибір теми зумовлено відсутністю спеціального дослідження, присвяченого великому педагогу й бібліофілу. Хоча про життя й діяльність Б. В. Пастуха писалося й в обласній (М. Малахута [2], О. Неживий, Н. Таран), і в республіканській (Н. Кордик [3], О. Особова, О. Нагірняк [4], І. Шаповал [5]), і в закордонній періодиці (Б. Бондарук [6]), але все це були ювілейні статті, до яких в останній рік додалися ще й посмертні.

Мета роботи полягає в уведенні імені Б. В. Пастуха в коло дослідників літератури Луганщини. Реалізація поставленої мети передбачає розв’язання таких завдань: огляд життя й

культурно-громадської діяльності Б. В. Пастуха, аналіз його літературно-краєзнавчих досліджень.

Пастух Богдан Васильович народився 17 вересня 1924 року на Тернопільщині. На Луганщину його привело кохання. Майбутня дружина, Марія Іванівна, закінчила Луганський педагогічний інститут і була направлена в Тернопільську область викладати російську мову та літературу. Але вже 1949 року молода родина Пастухів повернулася на Луганщину і з того часу постійно мешкає в с. Врубівка Лутугинського району.

Любов і пристрасть до книжки з'явилися у Богдана Васильовича ще з дитинства й супроводжували його все життя. З часом відома в області та за її межами бібліотека Пастуха нараховувала більше 20 тис. книжок, чимала кількість із яких – раритетні видання к. ХІХ – поч. ХХ століття, прижиттєві видання творів багатьох класиків.

Символічне значення в житті Б. В. Пастуха має постать Бориса Грінченка. Коли маленькому Богданові було всього декілька місяців, батько подарував йому свою улюблену книжку – “Соняшний промінь”. Чи міг він тоді думати, що 60 років свого життя його син проведе поблизу селища, де упродовж 6 років працював його улюблений письменник.

Сьогодні студенти ЛНУ імені Тараса Шевченка не лише знають про життя й діяльність Б. Грінченка в с. Олексіївна, але й відвідують музей в Олексіївській школі. Але, на жаль, мало хто знає, що першим на Луганщині популяризатором і дослідником творчості Б. Грінченка, ініціатором створення музею був саме Б. В. Пастух. Ще в 70-ті роки він почав вивчати архівні матеріали, звертатися до чиновників із пропозицією створити в с. Олексіївка музей видатного письменника.

Результатом багаторічної праці над дослідженням творчості Б. Грінченка стала книга Б. В. Пастуха “Борис Грінченко – безкомпромісний лицар національної ідеї”, видана з нагоди 135-ї річниці від дня народження українського письменника і педагога.

Науково-публіцистичний твір Б. В. Пастуха чи не найповніше й найглибше до сьогодні розкриває образ Б. Грінченка. Не випадково книга вийшла у серії “Історія нашої літератури”, адже у ній автор зібрав, прокоментував і узагальнив сотні невідомих документів, довідок, листів, спогадів, подав добірку світлин Б. Грінченка та його родичів і друзів, а також вірші Тарасівців: В. Самійленка, В. Боровика, Л. Кононенка, І. Липи й самого Б. Грінченка.

В есе Б. В. Пастух відтворив найголовніші етапи життя й діяльності Б. Грінченка, педагогічні засади під час учителювання в Олексіївці та просвітницьку працю серед місцевого населення, участь у таємному товаристві “Братство Тарасівців”, чернігівський “просвітянський” період життя, галицькі мандрівки й зустрічі, важку хворобу, лікування та смерть в Італії. Автор книги простежує шляхи формування і розвитку національно-педагогічної ідеї Б. Грінченка (праці

“Народні вчителі і українська школа”, “Якої нам треба школи”, “На беспросветном пути. Об украинской школе”, “Перед широким світом”).

Значну увагу Б. В. Пастух приділяє образу Марії Миколаївни – вірної дружини, товаришки, помічниці. Після смерті Бориса Грінченка “вона найбільше боялася за його літературну спадщину: рукописи, листування, бібліотеку” [7, с. 129]. І її турбота виявилася не марною: у 1926 – 1930 р.р. “М. Грінченко вдалося видати зібрання творів Бориса Грінченка у 10-ти томах” [7, с. 130].

У книзі проаналізовано окремі поетичні (“Учителям”) й прозові (“Соняшний промінь”) твори письменника. Народне визнання творчості Б. Грінченка дослідник доводить на численних прикладах: листах, спогадах селян і робітників, які були знайомі з Б. Грінченком. Автор есе, звертаючись до відгуків перших критиків творчості письменника, суголосний із думками С. Єфремова і вступає в полеміку із М. Драгомановим і М. Плевако.

Б. В. Пастуха звертається не лише до письменницької, але й до літературознавчої діяльності Б. Грінченка. Зокрема, розглядає його дискусію з М. Драгомановим, детально зупиняючись на поглядах кожного з опонентів. При цьому дослідник з розумінням і повагою ставиться як до аргументів Б. Грінченка, так і до аргументів М. Драгоманова.

Помітне місце в біографії Б. Грінченка посідає факт його перебування в с. Олексіївка Луганської області. Б. В. Пастух не лише детально описує цей період життя Б. Грінченка, але й подає оцінку постаті Христини Данилівни Алчевської в українській культурі.

Завершується дослідження оглядом вшанування пам’яті Б. Грінченка на Луганщині і в Україні та добіркою поетичних творів.

Друга книга Б. В. Пастуха “Поет ніжності, тривоги і болю” присвячена одному із найніжніших і найтрагічніших, на думку автора, поетів українського національного відродження ХХ століття – Володимирові Сосюрі [8, с. 5]. Документально-художнє есе побудоване на розгляді фактів біографії поета в органічному поєднанні з аналізом його знакових творів (поєми “Мазепа”, “Володька”, “Червона зима”, поезії “Любіть Україну”).

Пишучи про життя В. Сосюри, Б. В. Пастух спирається як на відомі джерела (перш за все книгу спогадів самого Володимира Миколайовича “Третя Рота”), так і на архівні матеріали, спогади сучасників, окремі з яких раніше не публікувалися (наприклад, виступ А. Малишка над могилою В. Сосюри 11 січня 1965 року [8, с. 50 – 52]). В оцінці дослідника, В. Сосюра постає цілісною живою особистістю без будь-яких ідеологічних викривлень, сліпого захоплення чи осуду. Особливу увагу Б. В. Пастух приділяє національній самосвідомості поета, його перебуванню у лавах гайдамацьких загонів Українських збройних сил, підкреслює єдність трагічної долі митця з долею його народу.

Окрема частина дослідження присвячена коханню митця до Констанції Рудзинської, спогади про яке “переливаються в інтимну лірику” [8, с. 22]; подружньому життю з Вірою Каспарівною, почуття до якої “не було першим засліпленим коханням” [8, с. 24], але якій було присвячено поезію “Так ніхто не кохав”; другій дружині Марії Гаврилівні, яку поет щиро любив і якій присвятив цілий цикл віршів.

У книзі Б. В. Пастух подає ґрунтовний аналіз поеми В. Сосюри “Мазепа”, збірки “Серце”, яку вважає “вибухом оголеної душі серед вовчої зграї, з якої неможливо вирватися” [8, с. 30], поезії “Любіть Україну” та багатьох інших творів у літературному, літературознавчому й історичному контексті.

Завершується есе розповіддю про вшанування пам’яті великого земляка громадськістю Луганщини: про відкритий у Лисичанську меморіальний музей В. М. Сосюри і пам’ятник (автор І. Овчаренко), про поезії І. Низового та М. Чернявського, присвячені В. Сосюри, про святкування 80-річчя відомого поета.

Отже, у книзі Б. В. Пастуха виразно лунає думка, що “життя поета склалося так, що він вічно був у тривозі, все життя носив у серці незагоєну рану” [8, с. 20], але при цьому залишався “романтиком з ніг до голови” [8, с. 20]. Розмірковуючи про поетичний світ В. Сосюри, ми, як і автор дослідження, повинні усвідомлювати, “що ніхто з поетів України ХХ-го століття не оспівав з такою любов’ю і ніжністю наш край – Донеччину” [8, с. 54], як він.

Книга “Поет ніжності, тривоги і болю” подає не лише літературний портрет В. Сосюри, але й відтворює культурно-політичну ситуацію в країні протягом 1-ї половини ХХ століття.

На жаль, обсяг статті не дозволяє розглянути весь доробок Б. В. Пастуха (крім названих книг, це ще й літературознавче дослідження “Трохим Зінківський – син України (Кришталь кривавої сльози)”, цикл статей про “Слово о полку Ігоревім”, дослідження з історії про зруйнування Запорізької Січі), але ми сподіваємося, що наша студія започаткує низку досліджень не лише про краєзнавчу спадщину Б. В. Пастуха, але й про праці інших літературознавців й істориків Луганщини.

Ми торкнулися лише літературознавчої діяльності Б. В. Пастуха, але він був іще й активним громадським діячем. Богдан Васильович був одним із засновників Луганського Товариства української мови, засновником і почесним президентом Луганського обласного осередку Всеукраїнського товариства “Просвіта”.

Літературознавча праця Б. В. Пастуха відзначена високими нагородами: медаллю імені Володимира Даля від благодійного фонду “Благовіст” (2003 р.), званням лауреата Всеукраїнської премії імені Бориса Грінченка (2003 р.) та премії Всеукраїнського культурно-наукового фонду Тараса Шевченка “В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля” (2008 р.).

Література

1. **Нежива Л. Л., Неживий О. І.** Літературне краєзнавство : [електронний підручник] / Л. Л. Нежива, О. І. Неживий. – Луганськ, 2008.
2. **Малахута М.** Духовність як вічна молодість душі / М. Малахута // Луганський край. – 2004. – № 9. – С. 1 – 3.
3. **Кордик Н.** Людина-легенда / Н. Кордик // Літературна газета. – 2006. – Липень. – С. 4.
4. **Нагірняк О.** “А ти лиш храм збудуй, а люди в нього прийдуть” / О. Нагірняк // Слово Просвіти. – 2003. – 11 – 17 грудня. – С. 8.
5. **Шаповал І.** Пристрасть учителя / І. Шаповал // Літературна Україна. – 1970. – № 77. – С. 3.
6. **Бондарук Б.** Богдан Пастух – просвітитель Луганщини / Б. Бондарук // Свобода. – 2005. – 22 квітня. – С. 2.
7. **Пастух Б.** Борис Грінченко – безкомпромісний лицар національної ідеї: Публіцистичне есе / Б. В. Пастух. – Луганськ : Книжковий світ, 1998. – 164 с.
8. **Пастух Б. В.** Поет ніжності, тривоги і болю / Богдан Пастух. – Луганськ : Книжковий світ, 1998. – 48 с.

Філоненко Н. М. Краєзнавча діяльність Б. В. Пастуха

Стаття присвячена проблемі літературно-краєзнавчих досліджень на Луганщині. Зокрема, автор звертається до постаті Б. В. Пастуха, чия літературознавча спадщина добре відома й високо оцінена фахівцями, але поки що не отримала наукового осмислення. У статті розглянуто документально-художні книги Б. В. Пастуха “Борис Грінченко – безкомпромісний лицар національної ідеї” та “Поет ніжності, тривоги і болю”, присвячена В. Сосюрі.

Ключові слова: літературне краєзнавство, літературознавче дослідження, документально-художнє есе, літературний портрет.

Филоненко Н. М. Краеведческая деятельность Б. В. Пастуха

Статья посвящена проблеме литературно-краеведческих исследований на Луганщине. В частности, автор обращается к личности Б. В. Пастуха, чье литературоведческое наследие хорошо известно и высоко оценено специалистами, но пока не получило научного осмысления. В статье рассматриваются документально-художественные книги “Борис Гринченко – бескомпромиссный рыцарь национальной идеи” и “Поэт нежности, тревоги и боли”, посвященная В. Сосюре.

Ключевые слова: литературное краеведение, литературоведческое исследование, документально-художественное эссе, литературный портрет.

Filonenko N. M. B. V. Pastukh's local-literary study

The Article is devoted to the problem of local-literary study of Luganschina. In particular, the author addresses to the personality of B. V. Pastukh whose literary heritage is well known and is highly evaluated by specialist. But it has been received the scientific comprehension yet. Documentary-artistic books "Boris Grinchenko is an uncompromising knight to a national idea" and "A poet of tendernesses, alerts and pains", devoted to V. Sosyura are considered in this article.

Key words: literary local study, literary research, documentary literary essay, literary portrait.

УДК 82.02

О. В. Фоміна

**СУЧАСНІ ПИСЬМЕННИКИ ДОНБАСУ.
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ОГЛЯД**

Тема рідного краю цікава і актуальна на сьогодні. Нас бентежать не тільки терикони Донбасу, а його література, його неосяжна літературна творчість, творчість письменників рідного краю. О. Неживий, В. Романько, В. Оліфіренко – науковці, які вивчали і продовжують вивчати літературу рідного краю, але все одно вона залишається малодослідженою. Саме тому метою нашої роботи є літературознавчий огляд творів сучасних письменників Донбасу, а саме: Василя Голобородька, Станіслава Жуковського, Миколи Джмілья.

Василь Голобородько – відомий поет, автор поетичних збірок "Летюче віконце", "Зелен день", "Калина об різдві" та ін.

Василь Голобородько – один із найбільших українських поетів-інтелектуалістів. Його „вслуховування-вживання” (О. Кузьменко) у внутрішню форму слова і особливе його, українського слова, “відчування-переживання” є незбагненою таїною.

У дослідженні відзначені спільні риси побудови багатьох творів Василя Голобородька. У його поезіях часто наводиться три картини-аргументи, зображені три часопростори, три предмети або три якості предмета, три герої, три дії тощо. Вірш завершується емоційним або логічним підсумком, у якому може висловлюватися оціночне судження щодо теми, винесеної в заголовок або зачин. Розробка теми в строфах-уривках дає змогу художньо переконливо оцінювати відповідні реалії, причому визначальними є критерії, розроблені традиційною культурою. Потрійність у поезіях поєднується з градацією, звичайно висхідною, з емоційною кульмінацією в кінці [3, с. 198].

Тема України, осмислення того, чим вона була, є і повинна стати для кожного громадянина, лягли в основу двох алегоричних поезій з образом Катерини – “Україна на сцені” та “Пісня Катерини” – є спробами художнього осмислення місця України в світі.

У роки здобуття Незалежності В. Голобородько написав кілька мажорних віршів, у яких відбилися його надії на пробудження нації.

Образ людської спільноти мозаїчний, складається з образів її представників. Критерії, за якими оцінює їх письменник, – чи є певна особа свідомим громадянином України, наскільки активна її життєва позиція. Цим визначається пафос творів, змістове та емоційне наповнення образів, добір та інтерпретація залучених культурних кодів.

Ранні твори В. Голобородька на теми суспільного буття близькі до передв’язничної творчості Василя Стуса цієї ж тематики. Зокрема, близьким є стан їхніх героїв, суб’єктів мовлення – тривога, безпорадність, навіть розпач, породжені суспільною ситуацією.

Василь Голобородько розкриває у творах безглуздість служіння фальшивій, антигуманній ідеї (“Загиблий за ідею”), трагедію денационалізації (“Самовбивці”) [3, с. 240].

Індивідуальна поетика Василя Голобородька різними своїми компонентами спрямована на те, щоб зобразити буття людини як певну історичну і культурну тяглість через введення фольклорних елементів у сучасний контекст. Сам поет осмислює це таким чином, наче то він ставить сучасні події у контекст Вічності: “Ситуація, вихоплена з невинного плину життя, набуває сенсу лише тоді, коли вона проектується на щось таке, що не підлягає часові, що існує поза часом і вище часу, – це фольклор, це історичні події, які є, які були, але не такі, що характеризують лише певний відтинок історичної лінії” [1, с. 77]. Поет розкриває неосяжність духовного потенціалу народу, одвічного прагнення до гармонії, і водночас трагізм світовідчуження представника української нації, зумовлений складністю історичної долі. Усі компоненти Голобородькової поетики спрацьовують на донесення цього змісту.

Український поет-лірик **Станіслав Віталійович Жуковський** народився 18 липня 1938 року в місті Севастополі. Середню освіту здобув на Кіровоградщині в селі Рівному. Після школи поїхав на Донбас і вступив до професійного училища, здобув спеціальність помічника машиніста паровоза, почав писати вірші. У 1981 році поета прийняли до Спілки письменників України. З 1982 року – відповідальний секретар правління Донецької письменницької організації, а з 2001 р. – голова Спілки.

Станіслав Жуковський – автор шести збірок віршів : “Прагнення краси” (1977); “На перехрестях долі” (1980); “Вітер часу” (1983); “Колія” (1986); “Заповітний степ” (1988); “Освідчення в любові” (1991). Його поезії друкуються в обласних і республіканських періодичних виданнях, зокрема в журналах “Донбас” і “Березіль” та в збірнику “Поезія 84”.

Донецький письменник нагороджений державними відзнаками. У 1995 році він став лауреатом обласної літературної премії ім. В. Сосюри.

У творчості Станіслава Жуковського з самого початку відчутний ліричний струмінь, який він розширює і збагачує ще з часу виходу у світ його першого збірника “Прагнення краси”. Вже тоді відомий поет Леонід Талалай відмітив таку властивість віршів поета: вони “по-справжньому щирі і людяні, емоційно насичені”. Поезія “Осінь” може бути переконливим підтвердженням цих оцінок:

На трави впали холодні роси,
Хмарки за обрій повільно плинуть.
Жбурляють листя під ноги осінь,
Червоним смутком зайшла калина [4, с. 1].

Освідчення в любові до рідної землі часто має конкретні адресати – це ненав’язлива краса донецького степу, романтично прекрасне Святогір’я або урбаністичні картини сучасної України і, зрозуміло, красвиди промислового Донбасу, де поет живе:

Ти гримиш мені органом,
У роботі повсякчас.
Вогнеликий і курганний,
Мій омріяний Донбас [4, с. 2].

Піднімає у своїх творах Станіслав Жуковський і тему кохання, синівського та громадського обов’язку людини.

Разом з тим необхідно сказати, що поет не зміг у минулі часи уникнути “міцних обіймів” так званого соціалістичного реалізму – штучного художнього методу, породженого тоталітарним режимом для уславлення в першу чергу найпередовішої з усіх партій, найкращого з усіх класів та ще непохитної дружби українського народу зі старшим братом... Потрібен був час, щоб поет переосмислив тоталітарне минуле, особливо немилосердне для поетів українських, переоцінив щиро і відверто власні втрати на поетичній ниві, обрав оновлений шлях для свого поетичного слова.

У вірші “Розмова-сповідь” цей важкий внутрішній процес сумнівів і зізнань поет відтворив майстерно у формі суспільно гострих питань до свого внутрішнього “я”:

Скажи мені, як жив у ті літа,
І чи душа твоя страждала?
Коли неправди вітер налітав,
Холодні розпростерши жала [4, с. 3].

І хоча у вірші немає прямої відповіді на поставлені питання, ми знаходимо її у подальшій творчості поета. Його слово, очищаючись від тимчасового, несуттєвого, має глибоко закорінені чіткі орієнтири на національні і загальнолюдські цінності. Кращі вірші поета є цьому яскравим і переконливим аргументом.

Микола Джміль (Сергієнко Микола Олександрович) народився у селі Отрадівка на Донеччині. Пробувати перо в поезії почав ще у юному

віці, але друкуватись — зовсім нещодавно. Його перша книга “Долоні сонця” (2005 р.). Друга — “Джерело Істини” (2008 р.).

Усі твори Миколи Джмеля, незважаючи на різноплановість і, певною мірою, політизованість, мають одну визначну рису — духовність. Безмірна, всеосяжна Любов пронизує всю його творчість. Любов до Батьківщини, Любов до Матінки-Природи, Любов до всіх людей землі — ось що червоною ниткою пов’язує всі його твори [2, с. 128].

Автор має велику надію на добре сприйняття його творів, і, головне, — на співпрацю у край необхідній для суспільства справі. Він ось уже сім років проводить заняття духовності в різних навчальних закладах (від шкіл до університетів) України, куди його запрошують.

Найбільшою мрією автора є духовне відродження всіх людей, воскресіння людських душ, і ті заняття духовності, які він проводить, є його посильним внеском у цю велику та святу справу:

Є дві країни на одних просторах, —
Одна країна Щастя і Добра,
Друга ж — злиденність у людських коморах,
Країна Присмерку, Брехні і Зла! [2, с. 108]

Отже, ліричний струмінь, освідчення в любові до рідної землі, присутність внутрішнього “я”, духовне відродження людини, воскресіння людських душ — все це індивідуальна поетика творів сучасних письменників Донбасу.

Література

1. Голобородько В. І. Посівальник. Вибрані поезії. / В. І. Голобородько — Луганськ : Альма-матер, 2002. — 80 с. **2. Джміль М.** Джерело Істини : [вірші] / М. О. Джміль — Тернопіль : Вид-во “Підручники і посібники”, 2008. — 128 с. **3. Кузьменко О. В.** Поетика Василя Голобородька / О. В. Кузьменко — Донецьк : Східний видавничий дім, 2004. — 196 с. **4.** Електронний ресурс. — Режим доступу : www.donbaslit.skif.net

Фоміна О. В. Сучасні письменники Донбасу. Літературознавчий огляд

У статті аналізується творчий доробок сучасних письменників Донбасу. Звернено увагу на вибрані поезії письменників, які є основним стрижнем літератури рідного краю, зокрема їхню тематику, особливості написання.

Ключові слова: духовний потенціал, індивідуальна поетика, література рідного краю, Донбас.

**Фомина О. В. Современные писатели Донбасса.
Литературоведческий анализ**

В статье анализируется творчество современных писателей Донбасса. Обращено внимание на избранные поэзии, которые являются основой литературы родного края, в частности на тематику, особенности написания.

Ключевые слова: духовный потенциал, индивидуальная поэтика, литература родного края, Донбасс.

**Fomina O. V. Modern writers from Donbass. The literary and
criticistic analysis**

In this article is analyzed the creative work of modern writers from Donbass. The attention is paid on selected poetry, themes, features of writing, which are basis of the literature of native land.

Keywords: spiritual potential, individual poetics, the native land literature, Donbass.

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

УДК 821.161.2

М. А. Нестелєв

**ПСИХОБІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ
У ВИВЧЕННІ ТВОРЧОСТІ М. ХВИЛЬОВОГО**

Актуальність нашого дослідження визначається тим, що в критичній літературі немає вичерпного аналізу психобіографії М. Хвильового, розглянутої в контексті його прози. Зокрема, особливо важливим є розуміння самогубства як проєктивного феномену світоглядного психотипу митця, а зовсім не як імпульсивного та випадкового акту, навіть навпаки – суїцид постає логічно підготовленим та обдуманим вчинком.

Одним із найважливіших аспектів рецепції життя і творчості М. Хвильового (як, до речі, пізніше і Г. Тютюнника) є те, що у критиці переважає образ письменника як особистості, а не творчої постаті. Наприклад, один із перших біографів митця О. Ган розпочинає процес легендаризації його імені, вбачаючи в цій постаті саме життєстверджуючі моменти: “М. Хвильового змушували шукати порятунку в смерті моральні страждання романтика революції й українського патріота” [1, с. 74]. У цьому діаспорному дослідженні чи не вперше формулюється міф про жертвну загибель патріота, зокрема це трапилось через те, що про його самогубство важко було приховати. Власне, на це він і сам сподівався, запрошуючи друзів (а точніше – свідків) і пишучи передсмертні записки. Водночас він умисно маніфестує свої життя та смерть у межах політичного контексту. Це по-різному відчитували сучасники та нащадки: А. Любченко бачив у його самогубстві протест проти голодоморів (оповідання “Його таємниця”), інші – намагались по-своєму витлумачити грані світогляду письменника-комуніста. Саме так, з наголосом на другій складовій, про нього відгукується у своєму листі Й. Сталін ще в 1926 році, а сам М. Хвильовий перед трагічним кінцем неоднозначно пробує пояснити арешт друга М. Ялового риторичним запитанням-відповіддю (“За те, що ми були найщирішими комуністами?” [2, с. 889]) і завершує романтично піднесеною фразою про комунізм, соціалістичне будівництво та комуністичну партію. На фоні загального переконання про суїцид митця зрідка продовжують виникати фантастичні версії про його вбивство, які

теж вкладаються в межі міфу про письменника-патріота, ворога комуністичного уряду. Зокрема В. Шевченко у 2007 році висунув малоймовірну гіпотезу про насильницьку смерть М. Хвильового як вдалу акцію спецслужб [3, с. 9], цей міф ще краще підтверджує думку про превалювання образу митця як патріота й ворога комуністичного ладу.

Психобіографія письменника наголошує на важливості стосунків митця із родиною, а особливо – батьком і матір'ю. Взаємостосунки М. Хвильового із батьками дозволяють багато зрозуміти у його характері, а також пояснити автобіографічність основних теми і проблем його творчості. Знаковим видається в долі письменника, що його батьки є представниками двох різних національних психотипів. Батько – Фітьолов, росіянин дворянського походження, а мати – українка Тарасенко. Сам М. Хвильовий зображував у листі до М. Зерова свою сім'ю так: “Я – син народного вчителя (по-єлейній термінології: з голодранців). Батько ніколи не говорив по-українськи [...]. Од бабусі – українська мова, від батька – народницький “душок”(що від матері – колись розкажу)” [4, с. 840]. У короткій біографії М. Хвильовий так само замовчує інформацію про матір, але натомість із саркастичною іронією додає до опису батька, що той був “у вищому ступіні безладною людиною” [5, с. 830], і це призвело до відсутності освіти у п'яťох його дітей. Ця психологічна елімінація материнського образу й завуальований образ батька є важливою деталлю, що допоможе розтлумачити психобіографію письменника. Біограф О. Ган пояснює цю особливість авторських спогадів про родину тим, що в 1904 – 1905 роках мати М. Хвильового, розлучившись із чоловіком (через його пияцтво), забирає з собою всіх дітей. Логічним для письменника було б більше оповідати про матір із якою він жив, але натомість – в записках лишилися згадки винятково тільки про батька, саме психоаналітична інтерпретація дозволяє пояснити цю невмотивованість. Забираючи сина від батька, мати позбавляє дитину як прикладу мужності, так і сильного караючого образу, а це у М. Хвильового перетворилось в образ на матір. Матір письменника завинила йому в тому, що син втратив можливість сформуватись достатньо мужнім і впевненим, що М. Хвильовий відчував як власну нерішучість, неспроможність на правильне й незворотнє рішення. Звідси й така велика кількість страждань, які випадають у творах митця на долю української жінки-матері (від безчестя до смерті), так відбувається своєрідне художнє покарання власній матері через її провину перед невдячним сином.

З погляду психоаналізу, батьківський національний код (найяскравіше виразився в реалістичну епоху) і материнський національний код (найяскравіше виразився в романтичну епоху) на основі відповідно материнського потягу до життя та батьківського спадку мужності дозволяють відчитати код національної літератури, який відображається в єдності романтизму й реалізму [6, с. 30]. У психобіографії М. Хвильового, зачинателя модерної української

літератури, натомість складається амбівалентне ставлення до батька й до матері, що відобразилось у його розірваності між романтичними ідеалами “загірньої комуни” й реалістичною політикою комуністичного ладу.

Окрім того ставлення до національностей своїх батьків трансформується в неоднозначне ставлення й до країн, які вони символізують. Зрозуміти психологічну атмосферу в родині М. Хвильового дає можливість його твір “Вальдшнепи”, де інвертовано переосмислено українські й російські психотипи на прикладі “московок” Аглаї та тьоті Клави (символічного батьківського образу) українців Карамазова й товариша Вовчика (символічного материнського образу). Тож не дивно, що саме у розмові із росіянками Карамазов в запалі зневажає образ Тараса Шевченка, за допомогою якого письменник зображує провину Росії (свого батька) перед Україною (матір’ю і дітьми). Провина ця полягає в тому, що Шевченко “кастрував нашу інтелігенцію” [7, с. 221], виховавши “тупого раба-просвітянина” [7, с. 221], і що дуже важливо звинувачення “батькові Тарасу” набирають автобіографічного змісту. Образ “батька Тараса” таким чином свідчить про примітивізованість усвідомлення образу батька для М. Хвильового, але водночас ця думка зумисно ним приховується в інвертованих інвективах на адресу батька (росіянина) шляхом звинувачення українського національного “батька”. Наприклад, це спостерігається хоча б в тому, що Т. Шевченко “каструє” українську інтелігенцію, але “зуб кастрованої мудрості” [7, с. 247] болить у росіянина Євгенія Валентиновича, чоловіка тьоті Клави. Тарас Шевченко як орієнтир національної мужності звинувачується також у тому, що “затримав культурний розвиток нашої нації” [7, с. 222] (тобто не дав своїм духовним дітям культурно збагатитись, дістати належну освіту) та “не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю” [7, с. 222] (тобто не дав можливості малокультурній людині для національного самоусвідомлення). Психологічну конфліктність інвертованих звинувачень власному батькові (у неосвіченості й національній невизначеності його дітей) письменник відчував як і свою власну “безладність”, особисту схожість-спорідненість (“Я розтріпаній. А розтріпаність тому, що надто вражливий” [4, с. 841]). Страх бути схожим на батька (мужнього й “каструючого”, але також національно чужого), можливо, проявився і в тому, що М. Хвильовий змінив своє справжнє прізвище та не мав власних дітей.

Особистісні державницькі хитання М. Хвильовий переживав як світоглядний злам, який, на думку його першого біографа О. Гана, відбувся восени 1918 року, коли Фітільов спочатку організовує з селян Козіївки загін на захист УНР, а потім, відчуваючи “непевність і відчай” [1, с. 28], починає підтримувати більшовиків. Складність життя із настійною психологічною конфронтацією з соціумом і почуттям провини перед батьківською нацією відчувається вже й в образі Дмитра

Карамазова, який, за свідченням деяких тогочасних читачів, у другій частині роману “Вальдшнепи” (до сих пір не знайденої) закінчує життя самогубством, окреслюючи тим самим межі автобіографічності прози М. Хвильового.

Письменник звирявся в одному з листів до М. Зерова: “Словом, достоєвщина, патологія, але застрелитися я ніяк не можу. Два рази ходив у поле, але обидва рази повернувся живим і невредимим: очевидно, боягуз я великий, нікчема” [4, с. 853]. У цьому інтимному зізнанні відчувається певна схожість із образом Хлоні з “Повісті про санаторійну зону”, який теж декілька разів бігав топитись, але таки завершує те, що надумав, як зрештою й автор цього листа. У такій актуалізованій парасуїцидальності його творчості навіть іронічні алюзії, на кшталт фрази з листа до А. Любченка (“Зараз піду до пратеру і утоплюся в юрбі” [8, с. 882]), можна побачити авторську художню апробацію на мужність зробити відповідальний вчинок.

Відомий словенський психоаналітик С. Жижек у праці “Метастази насолоди”, аналізуючи комуністичну ідеологію Радянського Союзу, стверджує, що “ідентифікація зі спільнотою завжди в підсумку базується на якійсь спільній для всіх вині, чи, коли точніше, на *фетишистському відкиданні цієї вини* (виділення авторське – М. Н.)” [9, с. 53]. Таких персонажів-ідейних борців, які змагаються з почуттям спільної провини та індивідуальної відповідальності за злочини суспільства, у творчості М. Хвильового багато. Найвиразніші з них – це анарх із “Повісті про санаторійну зону” та Дмитро Карамазов із “Вальдшнепів”. Нерідко подібне примарне забуття-відкидання вини призводить у його текстах до загострення психореакцій персонажів на будь-які спроби нагадати чи знову асоціативно пережити скоєні злочини, це часом є основною причиною їх автоагресивної, брутальної поведінки. Водночас боротьба з власною соціальною роллю комуніста в письменника інтеріорізується як психічний конфлікт, небажання нести відповідальність за діяльність комуністичної партії. Звідси й умисна авторська плутанина з роком вступу до партії та підсвідомий страх, виявлений в униканні визнання свого комуністичного статусу, натомість назвавши себе комунаром “з більшою упевненістю” [10, с. 837]. Харківський науковець І. Михайлин, докладно проаналізувавши публіцистичну спадщину митця, також звертається до поняття письменницької провини, називаючи її, вслід за Аристотелем, гамартією – “єдністю трагічної вини і трагічної помилки” [11, с. 1].

У психоаналітичному ракурсі почуття провини може бути пов’язано зі страхом смерті та кастраційним комплексом особистості, що характеризуються настійним кастраційним страхом. У цьому також простежується вся складність його здебільшого уявних стосунків із образом батька, до якого М. Хвильовий ставився дуже неоднозначно, але водночас батько був тією постаттю, яка може покарати і перед яким відчуваєш провину. Це основний психонастрій М. Хвильового як митця з

превалюванням романтичного стилю, адже, на думку дослідника І. Смірнова, переважання кастраційних мотивів характеризує письменників романтичного психотипу [12, с. 21]. М. Хвильовий часто усвідомлює себе як романтика, а в оповіданні “Арабески” (1929) навіть пов’язує це з ризикованим ставленням до смерті: “... І я, романтик, закоханий у свою наречену, знову бачу її сіроокою гарячою юнкою, з багряною полоскою на простріленій скроні. Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя” [13, с. 309]. У такому складному синестезійному образі втілено водночас і авторську візію романтика революції й авторську безстрашність. Конфліктна ситуація романтичних подій суголосна загальній проблематиці ранньої новелістики М. Хвильового, у якій багато жертвності й самозречення, а кожна “самопожертва вказує на криваву провину” [14, с. 521]. Якщо подивитись на це психоаналітично, то у цьому розкривається суїцидальна мотивація вчинків невротиків, які нерідко на підсвідомому рівні бажають “покарання для самого себе за бажання смерті іншим” [14, с. 521]. Таким чином це може пояснити і дії персонажів, і вчинок їх автора, якщо уважно проаналізувати його психобіографію.

Конфлікт М. Хвильового з соціумом пронизує авторське бачення громадянської війни: “Бої, походи, воші, “лямка” піхотинця, – усе це я витерпів фізично, але морально це випробовування мене надломило” [10, с. 832]. М. Хвильовий неоднозначно сприймав цю війну, пишучи про долю Василя Еллана-Блакитного: “Епоха громадянської війни – такої жорстокої в своїй реальності й такої м’яко-романтичної й без кінця прекрасної в своїх конечних стремліннях” [15, с. 633]. Співставляючи себе з попередником і частково літературним вчителем М. Хвильовий намагається прояснити перехід романтичних поетів у реалістичну політику, усвідомлюючи такий перехід проблемним для “кожного інтелігентного комунара” [15, с. 635]. Це пояснюється необхідністю перебудови соціуму після громадянської війни, таке ж перетворення здійснив, на думку письменника, і Сергій Єсенін. Однак подальший висновок із цього суголосний авторському трагічному передбаченню і своєї можливої долі: “І зовсім не випадково, що “псаломщик” Єсенін повісився, а “бард революції і пролетаріату” за кілька років до своєї фізичної смерті повісив у собі лірика” [15, с. 638]. Загалом постать Василя Еллана-Блакитного є для М. Хвильового надзвичайно важливою життєвою моделлю, недаремно у “Вступній новелі” він каже, що коли прийде на його могилу, то “згадає про свою загадкову смерть” [16, с. 124], і таке плутання часових координат є маргінальною деталлю, що вириває з його підсвідомого, таким чином нагадуючи та застерігаючи про активізований потяг до смерті.

Психоаналітичне пояснення мети підсвідомих бажань особистості у М. Хвильового своєрідно трансформується у відображенні різноманітних проявів потягу до смерті як експліцитних, так й імпліцитних. Автодеструкція як ідея є доволі поширеною в творах

письменника, що дає підстави Г. Грабовичу вбачати в ній найважливішу грань “символічного самопредставлення” [17, с. 253] автора, що полягає в осмисленні самогубства персонажів як “акту радикальної автентичності” [17, с. 255]. Таким чином, смерть стає для них останнім випробовуванням себе й остаточним присудом пореволюційній дійсності. Письменник, прагнучи виявити “подвійність людини нашого часу” [18, с. 421], звертається до відтворення суїцидальної логіки як логіки, адекватної настроям доби. І у своєму самогубстві, принаймні з того, що ми знаємо, М. Хвильовий вбачає єдиний варіант для повернення уваги до несправедливості комуністичного уряду, який знищує сам себе, вбиваючи свої найкращих представників. “Радикальна автентичність” письменницького суїциду є визнанням своєї провини й відповідальності за належність до більшовизму, вироком усій системі, який поступово розгортався в його прозі, слугуючи адаптаційною моделлю необхідності прийняття власної смерті.

“Авторська психоідеологія” (Л. Плющ [19, с. 132]) із ранніх творів письменника зосереджена на виявленні причин автодеструктивних виявів, що проектується на літературні образи в його текстах – “зайвих людей”, надломлених “горожанською війною”, соціально-психологічним конфліктом чи меланхолією. Психоаналітична інтерпретація прозових текстів М. Хвильового дозволяє краще зрозуміти його психобіографію, а конкретніше – усвідомити той письменницький стан, який призвів до суїциду.

Література

- 1. Ган О.** Трагедія Миколи Хвильового / О. Ган. – Б. м. : Прометей, 1947. – 69 с.
- 2. Хвильовий М.** Передсмертні послання до пасербиці Любові Уманцевої та до друзів-письменників / М. Хвильовий // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – С. 888 – 889.
- 3. Шевченко В.** Розбита шибка / В. Шевченко // Літературна Україна. – 2007. – № 42 (1 листопада). – С. 1, 7; № 43 (8 листопада). – С. 7.
- 4. Хвильовий М.** Листи до Миколи Зерова / М. Хвильовий // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – С. 840 – 881.
- 5. Хвильовий М.** Краткая биография / М. Хвильовий // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 830–837.
- 6. Зборовська Н. В.** Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
- 7. Хвильовий М.** Вальдшнепи / М. Хвильовий // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – С. 204 – 266.
- 8. Хвильовий М.** Листи до Аркадія Любченка / М. Хвильовий // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – С. 882 – 884.

9. Жижек С. Метастази насолоди. Шість нарисів про жінку та причинність / С. Жижек. – К. : Видавничий дім “Альтернативи”, 2000. – 188 с. **10. Хвильовий М.** Краткая биография / М. Хвильовий // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 830 – 837. **11. Михайлин І.** Гамартія Миколи Хвильового / Ігор Михайлин. – Х. : Лінотип, 1993. – 39 с. **12. Смирнов И. П.** Психодиахронологика : Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – М. : Новое Лит. Обозрение, 1994. – 351 с. **13. Хвильовий М.** Арабески / М. Хвильовий // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 300 – 319. **14. Фрейд З.** Тотем и табу / Зигмунд Фрейд // Я и Оно : Сочинения. – М. : Изд-во Эксмо ; Харьков : Изд-во Фолио, 2005. – С. 363 – 528. **15. Хвильовий М.** Вас. Еллан / М. Хвильовий // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 630 – 640. **16. Хвильовий М.** Вступна новела / М. Хвильовий // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 120 – 124. **17. Грабович Г.** Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового / Григорій Грабович // Тексти і маски. – К. : Критика, 2005. – С. 237 – 257. **18. Хвильовий М.** Камо грядеши / М. Хвильовий // Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Повесть. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – С. 390 – 443. **19. Плющ Л.** Його таємниця, або “Прекрасна ложка” Хвильового / Леонід Плющ. – К. : Факт, 2006. – 871 с.

Нестелєв М. А. Психобіографічний аспект у вивченні творчості М. Хвильового

У статті за допомогою психобіографічного методу проаналізовано постать М. Хвильового. Основну увагу приділено висвітленню стосунків майбутнього митця з батьком і матір'ю як важливого характероутворюючого фактору формування його світогляду й значущості суїцидальних мотивів у ньому.

Ключові слова: психобіографія, самогубство, автор, інтерпретація.

Нестелев М. А. Психобиографический аспект в изучении творчества Н. Хвильового

В статье проанализировано личность Н. Хвильового при помощи психобиографического метода. Основное внимание уделено выяснению отношений будущего писателя с отцом и матерью как важного характерообразующего фактора формирования его мировоззрения и значимости суицидальных мотивов в нём.

Ключевые слова: психобиография, самоубийство, автор, интерпретация.

Nesteleyev M. A. The psychobiographic aspect in studying the M. Khvylovyj's works

In the article M. Khvylovyj's character is analysed with a help of psychobiographic method. Basic attention is spared to the elucidation of the relations of future artist with his father and his mother as an important character-making factor of forming of his worldview and meaningfulness of suicidal motives in it.

Key words: psychobiography, suicide, author, interpretation.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Савич

Т. С. Пінчук

**ВИТОКИ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ХУДОЖНОСТІ
ПОЕЗІЇ ІВАНА САВИЧА ПЕРІОДУ УВ'ЯЗНЕННЯ**

Творча постать Івана Савича Лук'яненка (творчий псевдонім – Іван Савич), поета, прозаїка, публіциста, перекладача, автора понад 20-ти збірок художніх творів, є добре відомою не лише у мистецьких колах Луганщини, з якою пов'язана більша частина життєвого шляху письменника, але й далеко за її межами. На особливу увагу у багатоаспектній поетичній творчості митця заслуговує його “в'язнична” лірика (представлена збірками “Крізь полярні завої” та “Інтинські тернії”), що, виявляючи оригінальність, самобутність та художню цінність авторської естетичної системи, водночас постає яскравим відображенням корінних, глибинних особливостей доби, в яку творив і жив письменник.

Поезія Івана Савича періоду ув'язнення позначена виразним екзистенційним та філософським спрямуванням, зосередженістю на складних проблемах буття людини у “межовій” ситуації позбавлення волі, дослідженні глибинних, потаємних внутрішніх механізмів становлення особистості, її самопізнання в процесі розбудови і досягнення нею автентичного “Я”. Тут знайшли відбиток духовний досвід письменника, індивідуально-авторське художнє мислення, а також специфічний ракурс мистецького сприйняття і осмислення реалій об'єктивної дійсності крізь призму екзистенції людини, засадничих категорій її буття у світі. В'язнична лірика Савича являє собою по суті пострефлексивну стадію художнього вираження митцем екзистенційного досвіду, що відповідним чином визначає її мотивно-образну будову й характер дискурсивної манери.

До вивчення поетичного доробку Івана Савича періоду ув'язнення у різний час зверталися Г. Довнар [4], О. Неживий [10], Т. Дядя [3], Я. Гелетій, Л. Шевчук [2] та ін. Однак не можна не відзначити

дещо загального (публіцистичного) характеру, описовості розвідок названих нами авторів, що в цілому обмежуються стислими характеристиками окремих проблем і загальними зауваженнями щодо поетичної манери митця. Натомість практично не маємо на сьогодні досліджень, спрямованих на науковий аналіз особливостей поетики, мотивно-образної будови в'язничної лірики Івана Савича, її стильових доміант, художнього мислення автора тощо. В контексті вищесказаного цікавою, на наш погляд, є спроба літературознавчого аналізу в'язничної поезії митця крізь призму екзистенційного інтерпретаційного коду, запропонована у наукових розвідках та магістерській роботі Н. Калини [7], в яких дослідниця подає характеристику філософсько-естетичної концепції буття людини у в'язничній поезії Савича, аналізуючи представлені у ній екзистенційні мотиви самотності, смерті, абсурду, свободи та ін.

Важливим і актуальним при цьому вважаємо потребу з'ясувати джерела екзистенційного світосприйняття у художньому дискурсі Івана Савича періоду ув'язнення, виявлення та аналіз яких не лише допоможе визначити витoki екзистенційного філософствування у поезії митця, але також дасть можливість дослідити специфіку його художньої реалізації у творах, подати глибший варіант їх інтерпретації, крім цього, дозволить простежити етапи світоглядної еволюції автора і визначити місце "табірної" лірики у його творчому доробку.

Мета дослідження – з'ясувати основні джерела формування екзистенційного типу світосприйняття та особливості його художнього вираження у поетичному дискурсі Івана Савича періоду ув'язнення (1946 – 1956), простежити зв'язок лірики митця з культурно-філософським та літературним контекстом доби.

Як зазначає Ж. Ящук, "екзистенційне філософствування у творчості митців має індивідуальне забарвлення. Це викликано особливостями мислення і специфікою буття-ситуації, а конкретніше – їх співвідношенням" [16, с. 14], тому у визначенні витоків екзистенційного світосприйняття Івана Савича особливу увагу приділяємо з'ясуванню особливостей життєвого шляху, біографії письменника, "буття-ситуації" (Ж. Ящук), екзистенційний досвід переживання якої знайшов художнє втілення у творах відповідної проблематики і спрямування. Сам Іван Савич із цього приводу дуже влучно зазначив: "Я услід за Єсеніним можу сказати: "Моя біографія – в моїх віршах" [13, с. 97].

Народився Іван Савич Лук'яненко 19 січня 1914 року в селі Савинки на Чернігівщині у багатодітній родині селянина-бідняка. Дитинство майбутнього письменника проходило у складні пореволюційні часи, бурхливу епоху становлення і розбудови нового соціалістичного ладу в державі, утвердження радянської владної системи. Змалку домашня праця, після закінчення семирічки – навчання на підготовчих курсах зоотехпрофшколи, вступ до комсомолу, праця у молодіжній комуні поблизу Конотопа, журналістська робота,

філологічний факультет Київського університету. Світогляд молодого Савича формувався під впливом народнопоетичної творчості, кращих зразків літературної класики (майбутній поет з дитинства захоплювався творами Шевченка та Пушкіна, поезії останнього досить майстерно перекладав українською мовою), залюбленості у красу рідної природи та чесної, самовідданої праці на землі своїх пращурів, але водночас – у межах цінностей та ідеалів панівної ідеології, із вірою у побудову “світлого комуністичного майбутнього”. Показовими у цьому плані є спогади Івана Савича про цей період свого життя: “О, незабываемые комсомольские годы! Это они, волнующие и вдохновенные, летом 1930 года привели меня в только что основанную комсомольскую коммуну имени 10-летия ЛКСМУ... Всех коммунаров я сейчас уже и не припомню, зато хорошо знаю, что каждый из них имел щедрое сердце – сердце молодого передового человека времен великой перестройки в стране” [4, с. 177]. Подібна патетика властива і першим поетичним спробам молодого автора, що позначені романтикою “революційних буднів”, соціалістичного будівництва та юнацькою ідеалізацією радянської дійсності. Ці творчі орієнтири, поряд із властивими таланту Савича глибиною думки, оригінальністю художнього розкриття світу, вимогливістю до слова, на довгий час стали одними з визначальних векторів художнього розвитку поезії митця. Проте говорити про конформізм автора по відношенню до панівної системи, надмірну ідеологізованість його свідомості з позиції сучасності було б неправильно і некоректно. Так, Л. Новиченко у передмові до збірки Савича “Крізь полярні завої” відзначав, що “однобічний, позбавлений достатньої аналітичності погляд на дійсність, яка оточувала поета в 20 – 30-і роки, та і в зовсім близькі до нас десятиліття, ... є недоліком більшості поетів його покоління, а не тільки його одного” [12, с. 5]. Трагізм особистої долі Савича полягав лише у тому, що він, як і більшість молодих митців, представників його генерації, тих “безгрунтовних романтиків” [9], щиро вірив у проголошені революцією ідеали і мріяв про “загірну комуну” (М. Хвильовий). Усвідомлення своєї помилки та перегляд ціннісних орієнтирів у житті приходять до нього значно пізніше:

Яке важке було це відкриття!

А я ж колись у нього вірив щиро.

І ось навчивсь наприкінці життя

Не створювать в душі своїй кумира [11, с. 6].

Своєрідною точкою відліку в еволюції світогляду особистості письменника стає війна. Вже з перших днів фашистської навали він стає до захисту батьківщини, проливає кров за її звільнення. Але влітку 1942 року, будучи тяжко пораненим під час наступу німецьких військ під Сталінградом, Савич потрапляє у полон, зазнає страшних знущань та злигоднів у фашистському концтаборі. Тут доля зводить його з іншими українськими інтелігентами – К. Татарком, В. Жилою, О. Петровим та ін.

Дуже скоро Савич стає членом їх культурного товариства, працює в редколегії рукописного журналу “Україна”, що видається у таборі представниками української інтелігенції. В одному з номерів цього журналу було надруковано його патріотичний вірш “Столиці”, що згодом зіграв доленосну роль у житті поета. Після звільнення з полону і щасливого проходження першого етапу “чистилища” особливого відділу, Іван Савич служить у будівельному батальйоні Радянської армії. Демобілізувавшись, отримує призначення на роботу у вчительський інститут м. Старобільська Луганської області. Там він учителює, знаходить щастя у родинному житті, готує до друку першу збірку своїх поезій. Проте доля письменника знову робить різкий і жорстокий оберт. Дев’ятого лютого 1946 року він був заарештований і засуджений на 25 років виправних таборів суворого режиму за “участь у фашистсько-націоналістичному друці та зраду батьківщини” [4, с. 183]. Причиною арешту став той самий вірш “Столиці”, що був єдиний надрукований в рукописному табірному журналі у Німеччині, але разом з іншими архівними матеріалами потрапив до рук послужливих і спритних слідчих, що проводили “другу фільтрацію” серед колишніх полонених українських офіцерів і визначили долю молодого письменника на довгих 10 років. Арешт і вирок стали для Савича справжнім психологічним шоком, крахом усталених життєвих позицій, переконань, ідеалів системи, в яких зростав і формувався як особистість, яким беззастережно вірив і які в результаті опинилися лише жорстокою ілюзією, фікцією:

От і все.

Загратований і задротований...

І шинельку солдатську зняли, й ордени.

І бушлат арештантський, брудний, нумерований,

Прикрива мої шрами – печатки війни [11, с. 16].

Руйнація світоглядних позицій, обмеження фізичної й духовної свободи, важкий психологічний пресинг тавра “ворога народу” і жорстокої несправедливості свого положення, позбавлення національного, рідного простору і заслання у чужий ворожий світ – усі ці чинники зовнішнього, об’єктивного впливу, “межова ситуація”, в якій опиняється письменник, спричиняють перебудову глибинних пластів його внутрішнього “Я”, зумовлюють психологічні стани, експлікація й переживання яких формує специфічне екзистенційне, трагічне світовідчуття Івана Савича, виражаючись в художній формі у ліричних творах. Саме заглиблення у власну екзистенцію дало можливість авторові відтворити трагізм індивідуальної життєвої драми у мистецькій формі:

Проклята ніч, тобі кінця нема,

Скувала ти мої думки і мрії,

Лягла тягучо на вуста, на вії,

Безвихідна, як горе, як тюрма.

Мені здається, я вже й не людина,

Що змерк, погас навіки погляд мій,
Що став я ночі вічної частина... [11, с. 28].

Отже, одним з основних джерел формування екзистенційного світосприйняття письменника стають обставини його життєвого шляху, зокрема переживання зумовлених ними психологічних станів, набуття специфічного внутрішнього досвіду, що актуалізують особистісне начало автора, стимулюють роздуми над долею та сенсом життя, осмислення ним засадничих основ свого “буття-у-світі”, самозаглиблення, реалізуючись у художньому дискурсі періоду ув'язнення у лірикосповідальній формі поетичних рефлексій та медитацій:

...Може, скоро вже я на землі догорю
І долину до зірки вечірньої в гості.
І байдуже мені, що покину цей світ.
Може, там, у гостях у зорі-зоряниці,
Мою душу ніхто не заплутає в дріт,
Там, гадаю, нема таборів і в'язниці... [11, с. 23].

Репрезентантом екзистенційно-трагедійних станів душі митця, пережитого ним екзистенційного досвіду на рівні поетичного тексту виступає ліричний герой. Однак цей концентрований художній “образ-переживання” [8, с. 562], що, поза сумнівом, несе на собі виразний відбиток особистісного “Я” письменника, виступаючи його своєрідним alter ego, не є тотожним постаті реального автора. Так, Я. Мукаржовський стверджує, що у “ліричному творі всі мотиви... мають сильно акцентоване предметне відношення до особистості поета” [6, с. 44], проте авторське емпатування перетворює поетичний твір на специфічний естетичний знак, котрий “зовсім не обов'язково повинен бути точним зліпком поета” [6, с. 44], звідси “закінчений твір стає... спільним надбанням, звільненим від прямого зв'язку з автором” [6, с. 44]. У своєму дослідженні ми, поділяючи думку Б. Кормана та Л. Гінзбург [15, с. 18], розглядаємо образ ліричного героя лише як одну із форм вираження авторської свідомості і предмет художнього зображення у творі, що виступає своєрідним посередником між читачем-рецепієнтом та створеною автором естетичною реальністю, художнім універсумом. Відтак ми можемо бути ознайомлені з усіма аспектами справжньої біографії Івана Савича, але, сприймаючи його лірику, змушені так чи інакше перейти межу від нашого уявлення про автора як живу людину до автора як творця й організатора оригінального поетичного світу. Важливим у даному контексті є розмежування категорій “автора-творця” та “біографічного (реального) автора”. Згідно з концепцією М. Бахтіна [8], автор-творець є носієм чисто зображувального начала, зображувальним суб'єктом. Він перебуває поза створеним ним світом і осмислює зображуване з вищих позицій. Натомість біографічний автор, тобто автор-людина, відрізняється від “чистого автора” тим, що може бути частково представлений у творі, проте залишається лише предметом зображення. Так, митець може ідентифікувати себе зі створеним ним

образом, наділяти його певними рисами власного життєвого досвіду, світогляду, світовідчуття, але при цьому “справжній автор не може стати образом, бо він творець кожного образу, всього образного у творі” [6, с. 44]. Тож з огляду на вищесказане беззаперечним вважаємо необхідність врахування своєрідності особистості і долі письменника для розуміння його творчого доробку, в якому “присутня сама суть автора, і глибина кожного твору відповідає глибині авторської особистості” [5, с. 63]. Доцільність такої позиції для нашого дослідження зумовлена також прямою вказівкою самого автора – Івана Савича – на автобіографічний характер його поетичних творів періоду ув’язнення: “В переважній більшості поетів так званий ліричний герой – це “Я”. Здебільшого це “Я” автобіографічне. Іноді ж “Я” – це тільки літературний прийом... Моя книжечка “Крізь полярні завої” (перша поетична збірка автора, в якій уміщено твори періоду ув’язнення – Т. П.) є цілком автобіографічна, домислів тут нема” [13, с. 94 – 96]. Але при цьому, порушуючи питання взаємозв’язків автора та автобіографічного героя у табірних творах митця, ми розмежуємо ці літературознавчі категорії, беручи за основу слушне зауваження М. Кагана про те, що “емпірична даність особи поета і поетична даність його особи взаємопов’язані, відкриті для проникнень та опосередковують одна одну..., проте повного збігу між ними немає” [5, с. 68].

Екзистенційний характер поетичної творчості Івана Савича періоду ув’язнення значною мірою зумовлений суттєвими рисами національної ментальності митця, що стають ґрунтом для відтворення внутрішнього психологічного стану ліричного героя як вияв іманентного для національної людини типу світовідчуття, реалізуючись у творах шляхом актуалізації мотивів та проблем виразно онтологічного, суб’єктивного спрямування, на текстуальному рівні – у формі сутнісно національних символів, міфологем, народнопоетичних засобів образності, особливостей ритміки тощо. Цілком закономірним у цьому контексті видається звернення Івана Савича саме до лірики як роду художньої літератури, предметом зображення якого “виступає насамперед все суб’єктивне, внутрішній світ, душа, переживання, через яке осягається сутність людського буття, витворюється нова реальність” [8, с. 559]. Враховуючи вищесказане, витoki екзистенційної художності Савича вбачаємо також в органічних зв’язках поета з духовними традиціями української літератури, якій властива особлива глибина в осмисленні проблеми буття людини у світі. Так, за словами Е. Соловей, вітчизняна “поетична традиція як специфічна лінія розвитку цілої літературної традиції з усією очевидністю відбила національний характер насамперед у його світоглядних, найбільше – етичних засадах, висловлюваних “мовою серця” – мовою емоцій та почуттів” [14, с. 93]. Досить виразною зокрема видається типологічна спорідненість в’язничної лірики Івана Савича із творами Шевченка періоду заслання (насамперед, на рівні образно-мотивної структури, зверненні до

фольклорних джерел тощо). Художній образ Кобзаря присутній також у деяких поезіях митця цього етапу творчості ([11, с. 28 – 29], [11, с. 32]). Відомим також є факт обізнаності поета із творчістю вітчизняних еміграційних письменників, зокрема Є. Маланюка, Ю. Клена, Б.-І. Антонича [11, с. 64], доробок яких позначений виразним екзистенційним спрямуванням. Не менш важливе значення для формування мистецького світогляду Савича мало також спілкування з відомим українським літературознавцем В. Жилою, чий лекції про новітні тенденції розвитку вітчизняної та світової культури він із захопленням відвідував під час перебування у німецькому концтаборі і за посередництва якого відбулося його знайомство із творами вищеназваних українських митців.

Таким чином, питання про діалог філософських, зокрема екзистенційних, мотивів у творчості Івана Савича періоду ув'язнення не є випадковим. Окрім названих нами визначальних чинників формування екзистенційного світосприйняття автора, його становлення було зумовлене також впливом історичних, соціокультурних особливостей доби другої половини ХХ століття, специфічної духовної атмосфери, що визначала магістральні напрямки розвитку світової філософської, інтелектуальної думки. Проте характер такого впливу не можна розуміти буквально. Мова йде не про те, чи був Іван Савич ознайомлений із працями європейських філософів, що саме він читав і що безпосередньо запозичував із сучасної йому філософської культури. Саме життя в той час, коли він остаточно формується як митець, було “естетизованим”, просякнутим духом роздумів та узагальнень (трагедія Другої світової війни, яку пережив сам письменник, відчуття кризи людської цивілізації, панування тоталітарних режимів, девальвація загальнолюдських цінностей, технізація існування людини в сучасному світі тощо). Екзистенціальний тип культури, що починає формуватися на початку ХХ століття і набуває найбільшого розквіту у 40 – 50-і рр., поступово стає домінантним для світового філософсько-літературного дискурсу. Відтак Іван Савич був одним із тих митців, хто увібрав своєю художньою свідомістю (часом і неосмислено) екзистенційний тип світовідчуття. При цьому слід зазначити, що, розглядаючи екзистенційну проблематику творчості Савича, маємо на увазі не систему певних філософських поглядів, а особливий спосіб світосприйняття, заснований на здатності поета розкривати загальнобуттєві духовні універсалії крізь призму індивідуальної свідомості. Е. Соловей із цього приводу дуже слушно зауважує, що “у творчості поета загалом не слід шукати неодмінно суворо дотримуваної системи філософських поглядів, єдиної субординації цінностей, послідовно й неухильно втілюваної: цьому суперечить сама природа філософської лірики – завжди бунтівливо-сум'ятливої, неспокійно-допитливої, “запитальної”, пошукової. І в кожному разі заснованої на власному поетовому досвіді світопізнання у його часовій змінюваності і розвитку – далєбі не на поетичному

“перекладі” “первинних філософських ідей” [14, с. 29]. Відтак екзистенційний характер творчості Івана Савича періоду ув’язнення виявляється, насамперед, не у наслідуванні мистецьких, інтелектуальних тенденцій епохи, а у потребі непересічної особистості себе “ословити”, свідомо чи несвідомо спроектувати власний внутрішній світ і свою “біографічну ситуацію” (Ж. Ящук [16]) на художній текст, залишаючись водночас для свого читача нерозкодованим шифром.

Отже, до основних джерел формування й становлення екзистенційного типу світосприйняття у художньому дискурсі Івана Савича періоду ув’язнення належать особливості його життєвої долі (“буття-ситуація”), ментальна вкоріненість творчості митця, її зв’язок з національною духовно-культурною, літературною традицією, а також провідними тенденціями розвитку світового мистецтва, визначальними пріоритетами духовних та інтелектуальних шукань другої половини ХХ століття.

Перспективним вважаємо більш ґрунтовне наукове дослідження екзистенційної проблематики у поезії Івана Савича періоду ув’язнення, зокрема у компаративному аспекті.

Література

- 1. Бичко А. К.** Філософія. Курс лекцій / А. К. Бичко. – К. : Либідь, 1994.
- 2. Гелетій Я., Шевчук Л.** Інтинський апостол правди / Я. Гелетій, Л. Шевчук // Савич Іван. Інтинські тернії : Збірка поезій та спогадів колишнього політв’язня Комі-ГУЛАГу. – Львів : Джерело, 1998. – С. 5 – 11.
- 3. Дядя Т. В.** Іван Савич. Життєвий і творчий шлях / Т. В. Дядя // Слобожанщина : літературний вимір : Збірник наукових праць. Вип. І. – Луганськ : Знання, 2003. – С. 77 – 82.
- 4. Довнар Г.** Думи за проволокою / Г. Довнар // Радуга. – 1991. – № 1. – С. 143–145.
- 5. Іванишин В.** Пізнання літературного твору : методичний посібник для студентів і вчителів / В. Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2003. – 79 с.
- 6. Іванишин П.** Поезія Петра Скунця: Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя / П. Іванишин. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2003. – 296 с.
- 7. Калина Н. Ю.** Екзистенціал свободи як предмет художньої рефлексії у в’язничній ліриці Івана Савича / Н. Ю. Калина // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 167 (червень). – С. 75 – 80.
- 8. Літературознавча** енциклопедія. У 2-х т. – Т. 1. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с.
- 9. Михайловська Н. А.** Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки національної ментальності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук : спец. 09.00.05 “Історія філософії” / Н. А. Михайловська. – Львів : Львів. держ. ун-т ім. І. Франка, 1998. – 34 с.
- 10. Неживий О.** Доля поета / О. Неживий // Дивослово. – 1999. – № 12. – С. 38 – 39.
- 11. Савич Іван.** Інтинські тернії : Збірка поезій та спогадів колишнього політв’язня Комі-ГУЛАГу / Іван Савич. – Львів :

Джерело, 1998. – 172 с. **12. Савич** Іван. Кризь полярні завої : [поезії] / Іван Савич. – К. : Радянський письменник, 1989. – 62 с. **13. Слово** пам'ять береже / [упоряд. Л. Л. Нежива, О. І. Неживий]. – Луганськ : Шлях, 2001. – 128 с. **14. Соловей** Е. Українська філософська лірика : Навч. посібник із спецкурсу / Е. Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с. **15. Спивак** Р. С. Русская философская лирика : Учебное пособие / Р. С. Спивак. – М. : Флинта-Наука, 2005. – 408 с. **16. Ящук** Ж. М. Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 02.00.08 “Естетика” / Ж. М. Ящук. – К. : КНУ імені Тараса Шевченка, 1998. – 17 с.

Пінчук Т. С. Витоки екзистенційної художності поезії Івана Савича періоду ув'язнення

Стаття присвячена з'ясуванню основних джерел формування екзистенційного типу світосприйняття та особливостей його художнього вираження у поетичному дискурсі Івана Савича періоду ув'язнення.

Ключові слова: екзистенційний, світосприйняття, в'язнична лірика, ментальність.

Pinchuk T. S. Источники экзистенциальной художественности в поэзии Ивана Савича периода заключения

Статья посвящена определению основных источников формирования экзистенциального типа мировосприятия и особенностей его художественного выражения в поэтическом дискурсе Ивана Савича периода заключения.

Ключевые слова: экзистенциальный, мировосприятие, “тюремная” лирика, менталитет.

Pinchuk T. S. The sources of the existential artistic manner in the Ivan Savich's poetry in the period of imprisonment

The article is devoted to the definition the main sources of forming the existential type of outlook and peculiarities of its artistic realization in the Ivan Savich's poetry in the period of imprisonment.

Key words: existential, outlook, “inprisonment” lyrics, mentality.

УДК 821.161.2

А. В. Понасенко

**МІФОЛОГЕМА “КАЇН” У РЕЦЕПЦІЇ В. СОСЮРИ ТА
Б. РУБЧАКА**

На межі ХХ – ХХІ століть з’явилися оригінальні роботи, присвячені дослідженню взаємозв’язків міфології та писемної літератури різних народів. Цікавими видаються студії, присвячені аналізу питань міфопоетики. Свідомі міфологічні запозичення та їх використання в ідейно-художній тканині твору простежуються в роботах М. Єлісової, А. Тарлевої, Н. Ротової, Л. Яшиної. Оригінальні дослідження проблем міфопоетики запропонували М. Ласло-Куцюк, Л. Скупейко, С. Вардеванян, Т. Шестопалова, В. Антофійчук та інші науковці. Досліджуючи феномен інтерпретації й функціонування біблійного сюжетно-образного матеріалу в художній літературі, В. Антофійчук зазначає, що в суспільній свідомості сьогодення поступово формується новий ідеологічний контекст: “Тому дослідження процесів сюжетоскладання, соціально-ідеологічних факторів, які зумовили той чи той характер трансформації новозавітного матеріалу, явище не самодостатнє. Крім нових методик (герменевтики, психоаналізу, культурологічного аналізу), необхідне багатопланове осмислення морально-психологічних факторів, які зумовили особливості рецепції канону. Саме тому сучасна література, як правило, підходить диференційовано до використання євангельських структур” [1, с. 52]. Зміни у трактуванні євангельських образів зумовлені особливостями національних рецепцій поширених мотивів світової літератури. На це, зокрема, звертає увагу літературознавець Г. Патапенко у своєму компаративному дослідженні [2] та М. Крупач у порівняльно-типологічній студії “Каїн: художня інтерпретація образу в поемах І. Франка та В. Сосюри” [3].

Отже, аналіз адаптації біблійного канону в текстах окремих письменників та визначення специфіки авторської інтерпретації біблійних мотивів й образів залишаються актуальною літературознавчою проблемою. Метою пропонованої студії є висвітлення типологічних сходжень поетичної інтерпретації образу Каїна у творчості В. Сосюри та Б. Рубчака.

Дослідниця С. Вардеванян наголошує, що “аналіз трансформації міфологеми Каїна крізь призму модерної і постмодерної свідомості здійснюється на основі характерного для цієї свідомості еkleктизму методів дослідження, який містить у собі елементи структуралістського, постструктуралістського та деконструктивістського аналізу текстів” [4, с. 6]. У нашому дослідженні ми послуговуємося понятійним апаратом та практичними здобутками інтердисциплінарного

напряму – міфологічної критики, а також урахуємо можливості історико-літературного, порівняльно-типологічного та психоаналітичного підходів.

Поетичні тексти В. Сосюри (“Каїн”, 1948) та Б. Рубчака (“Каїнові”, 1963) виразно репрезентують індивідуальні моделі адаптованого біблійного персонажа. Типологічне зіставлення творів В. Сосюри та Б. Рубчака в ракурсі дослідження біблійних мотивів здійснюється вперше. Однак, наш вибір не є випадковим, адже ми прагнули простежити особливості художньої трансформації міфологічного матеріалу у творчості представників різних хронологічних періодів і естетико-поетологічних парадигм. Перш за все, йдеться про модернізацію засвоєння так званого “вічного образу” у мистецькому доробку представника Нью-Йоркської групи в порівнянні з більш відомим у літературознавчих колах текстом нашого земляка В. Сосюри.

Варіанти переосмислення біблійної історії про Каїна та Авеля знаходять своє відображення в текстах зарубіжної та вітчизняної літератури. Так, перші спроби потрактування образу Каїна спостерігаємо в “Божественній комедії” Данте Аліґ’єрі, який називає одне із кіл пекла “Каїною”. Цей асоціонім набуває в тексті значення каяття або покаяння за власні гріхи, які повинні спокутувати всі нащадки Каїна. Зовсім нового бачення образ Каїна набуває в містерії Дж. Байрона “Каїн” (1821). Його герой зображується в тексті не як первородний братовбивця, а як шукач знань для віднайдення шляху до щастя й добра. Певною мірою, схожі мотиви можна побачити і в персонажа “Злочину і карі” Ф. Достоевського, який після вбивства переживає внутрішнє каяття та переосмислення свого вчинку. У збірці “Квіти зла” Ш. Бодлера вміщено вірш “Авель та Каїн”. Ліричний герой поезії розмежовує суспільство на два табори, де рід Каїна дає виклик не лише Дияволу, а й Богу для утвердження могутності людської душі.

Переосмислюється образ Каїна й у поемі І. Франка “Смерть Каїна” (1889), де його головний герой перероджується через просвітлення з егоїста на правдолюбця. Окремі спостереження над Франковою поемою знаходимо у працях як відомих дослідників минулого, так і літературознавців сьогодення: І. Бетко, О. Білецького, Т. Гундорової, О. Дзери, С. Єфремова, М. Ільницького, А. Каспрука, Д. Козія, М. Крупач, М. Ласло-Куцюк, Я. Мельник, О. Огоновського, С. Павличко, Я. Ривкіса, А. Скоця, В. Сулими, Б. Тихолоза, П. Филиповича, які досить повно висвітлюють рецепції образу Каїна.

Після І. Франка до художнього розкриття образу Каїна зверталися С. Кричевський “Каїн” (1897), Н. Кибальчич “Каїн”, (1904), Ю. Шкрумеляк “Авлева жертва” (1926), В. Тарноградський “Мов Каїн в зеленій діброві” (1932), В. Сосюра “Каїн” (1948), Б. Рубчак “Каїнові” (1963), І. Жук “Каїн” (1990), В. Вовк “Балада про Каїна і Авеля” (1994) та інші.

Спроби поетично відтворити суперечності цього біблійного персонажа наявні в О. Олесья, І. Багряного, В. Базилевського, О. Забужко та інших авторів. Більш детальний аналіз Каїнового мотиву ми спробуємо здійснити на прикладі творів Б. Рубчака та В. Сосюри.

Захоплення Біблією в юнацькі роки спричинили звернення В. Сосюри до біблійної тематики та образності в критичні моменти життя. Дослідники творчості поета С. Гальченко, В. Сулима, І. Чернова, С. Журавльова та інші вбачають звертання автора до сюжету про Каїна та Авеля мотивованим життєвими подіями, які митець переживає у 40-х роках ХХ століття: “Поета В. Сосюру в цей час не минуло публічне “побиття”, заборона друкування, виключення з партії” [5, с. 166]. У ґрунтовному дослідженні “Заборонена епіка В. Сосюри” В. Краснікова наголошує: “Твори біблійного спрямування були написані поетом у психоневрологічному диспансері, де перебував він з грудня 1948 р. За біблійною тематикою творів В. Сосюри криється сучасність, автор висповідає у них свою душу, своє особисте горе. У поемах постають одвічні проблеми, що у всі часи супроводжували людство: добро і зло, любов і ненависть, жертвність і зрада” [6, с. 15]. Шукання правди у Святому Письмі знаходять своє відображення в поемах “Каїн”, “Ваал”, “Христос”, поетичних збірках “Щоб сади шуміли”, “Зелений світ” тощо. “Цілком логічно, що в ряду біблійних імен як носіїв певних ключових ідей повз увагу В. Сосюри не могло пройти ім’я Каїна”, – зазначає В. Краснікова [6, с. 12]. Традиційний біблійний образ трансформується завдяки введенню особистісної колізії, адже Єва зраджує Адама і закохується в змія, а розгортання міфологеми Каїна набуває натуралістичних та еротичних конотацій [7]. Особливістю художнього відтворення образу Каїна В. Сосюрою є спрямування біблійного сюжету у площину морально-етичних питань, проблем добра і зла, світла і темряви, вірності і зради в поєднанні з мотивами кохання та спокуси.

Погоджуємося з С. Вардеванян, яка стверджує, що “розгляд особливостей переосмислення міфологеми першого братовбивці як однієї з універсальних моделей особистісного й соціального буття є надзвичайно цікавим у контексті сучасних духовно-ідеологічних катаклізмів і пошуків” [4, 15]. Дослідниця розмірковує: “Чи правда, що вигнання страшніше за смерть? Чи можна вірити в *каяття*, чи є натура людини злого, *окаянною*, і для людства немає надії? Ці запитання і в наш час залишаються «вічними» й потребують певних відповідей” [4, с. 15]. Саме в такому екзистенційному аспекті розкриває цей мотив Богдан Рубчак у ліричній посвяті “Каїнові”: “Не сховаєш обличчя в речей тихих плесах, / бо море його шумить. / Безумна жертва піднесених весен / не дасть відпочити на мить. / Не сховаєш обличчя в безмовнім коханні, / в притулках маленьких щасть, / бо погляд вірний в жорстокому ранні / тобі його справжність віддасть. / Не сховаєш у пісні знак тисячоліття, / безвинно пролиту кров: / тож гордо, в сонці байдужого літа, / носи свою чорну любов” [8].

Загалом творчість Б. Рубчака в контексті діяльності митців Нью-Йоркської групи в останні роки активно увійшла до літературознавчого дискурсу. Різні вияви художнього таланту Б. Рубчака розглядали В. Моренець, М. Ільницький, І. Фізер, М. Нікула, М. Рябчук, О. Астаф'єв, Л. Скорина та інші науковці. Проте запропонований нами міфологічно-біблійний ракурс сприйняття творчого доробку поета відзначається науковою новизною та потребує детальнішого висвітлення в подальших публікаціях.

Література

1. Антофійчук В. І. Трансформація образу Іуди Іскаріота в українській літературі ХХ століття / В. Антофійчук // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 52 – 58. **2. Патапенко Г.** Компаративний аналіз як засіб визначення спорідненості в тематиці та характеристиці героїв різних національних літератур (Проблема парадоксального трактування образу біблійного героя в містерії Д. Байрона “Каїн” та поемі І. Франка “Смерть Каїна”) / Ганна Патапенко // Гуманітарний вісник. – Тернопіль, 2006. – Вип. 8: Педагогіка. Психологія. Філологія. Філософія. – С. 466 – 472. **3. Крупач М.** Каїн : художня інтерпретація образу в поемах І. Франка та В. Сосюри / М. Крупач // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 32. Франкознавство. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – С. 214 – 228. **4. Вардеванян С. І.** Міфологема Каїна в українській літературі ХІХ – ХХ століть : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. / Вардеванян Світлана Іванівна. – Івано-Франківськ, 2008. – 19 с. **5. Журавльова С. С.** Алегоричний характер поеми “Каїн” В. Сосюри [Текст] / С. С. Журавльова. // Слобожанщина : літературний вимір: збірник наукових праць. Вип. ІІ. – Луганськ : Знання, 2004. – С. 164 – 173. **6. Краснікова В. В.** Заборонена епіка В. Сосюри : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Валентина Василівна Краснікова. – Л., 2000. – 19 с. **7. Сосюра В.** Каїн. Поема / В. М. Сосюра // Київ. – 1990. – № 12. – С. 7 – 25. **8. Рубчак Б.** Вибірка поезій / Богдан Рубчак [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://users.belgacom.net/babowal/rubc_01.htm.

Понасенко А.В. Міфологема “Каїн” у рецепції В. Сосюри та Б. Рубчака

Стаття присвячена дослідженню питань рецепції міфологеми Каїна. Увагу звернено на форми й методи інтерпретації традиційних мотивів і образів у творчості В. Сосюри та Б. Рубчака.

Ключові слова: міфологема, рецепція, Каїн.

Понасенко А.В. Мифологема “Каин” в рецепции В. Сосюры и Б. Рубчака

Статья посвящена исследованию вопросов рецепции мифологеми Каина. Внимание обращено на формы и методы интерпретации традиционных мотивов и образов в творчестве В. Сосюры и Б. Рубчака.

Ключевые слова: мифологема, рецепция, Каин.

Ponassenko A.V. Mythologem “Cain” in reception of V. Sosiura and B. Rubchak

Thesis is dedicated to research of Cain’s Mythologem receptions. Attention is paid to the forms and methods of different interpretation of traditional Cain’s motif, typical of V. Sosiura and B. Rubchak.

Key words: mythologem, reception, Cain.

УДК 821.161.2-1.09

Ю. С. Рєгуш

ІСТОРИЧНІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ЯКОВА ЩОГОЛЕВА

Поетична творчість Якова Івановича Щоголева безпосередньо пов’язана із харківською романтичною школою. Як зазначає М. Зеров, “наймолодший із поетів харківського круга Щоголів переймає їх захоплення старовиною... ці настрої українських романтиків харківського кола 40-х рр. Щоголів доніс до кінця століття. Всім своїм життям, звичками і поглядами він немов зумисне намагався зробити з себе живий пам’ятник на гробі давно минулої доби” [4, с. 301]. У розробці історичної теми Я. Щоголев виявив власні підходи. На твори мали вплив історичні концепції Д. Яворницького, поїздки поета по козацьких місцях, і тому поезія митця за визначенням В. Погребенника “емоційно суголосні пісням про зруйнування Січі, культивують народнопісенні прийоми” [11, с. 9]. М. Сумцов наголошував на тому, що “...Січ і запорожці головні мотиви поета, що зв’язано з одного боку з впливом харківського гуртка 40 років... а з другого, пізніш, з впливом Еварницького, науковими працями котрого Щоголів був дуже зацікавлений” [12, с. 127]. Романтично забарвлена тема козацтва супроводжує поета упродовж усього творчого шляху, а провідним мотивом виступає протиставлення вільного козацького життя та сучасного йому людського існування на Україні.

Літературознавці надавали поезії Я. І. Щоголева великого значення, відзначали її вагомим місце у формуванні української літератури ХІХ століття. Різні грані й аспекти творчості митця досліджувалися у таких наукових розвідках: М. Зеров “Непривітний співець (Я. Щоголів)”

[4], М. П. Бондар “Яків Щоголів” [2], П. Куліш “Первоцвіт Щоголева і Кузьменка (Слово от іздателя)” [7], С. Єфремов “Яків Щоголів” [3], А. Каспрук “Яків Щоголів. Нарис життя і творчості” [6], О. Білецький “До розуміння творчості Я. Щоголева” [1], О. А. Лапко “Релігієсофське осмислення буття людини в поезії Якова Щоголева” [8], О. А. Лапко “Художня функція образу природи в поезії Якова Щоголева” [10], О. А. Лапко “Сюжети “народних оповідань” в поетичній обробці Якова Щоголева” [9].

В усіх зазначених наукових працях питання історичної тематики поезії Якова Щоголева зачіпається лише побічно, попри те, що історичний мотив належить до провідних мотивів усього творчого доробку митця. Вивчення цього питання є важливим для розуміння особливості творчої манери письменника, а тому метою нашої студії є вивчення особливостей історичної поезії Я. Щоголева у контексті фольклорно-історичної течії українського романтизму.

Романтизм як літературний напрям знаменував перехід від універсальних художніх систем до конкретно-історичних. Світ і людина, за визначенням романтиків, мають минуле, сучасне і майбутнє, а без знання минулого не можна зрозуміти сучасність. В історичному минулому романтики шукали матеріали, які б містили провідну ідею народності. Таким чином, на думку М. Яценка [5, с. 286], на ґрунті народної епічної поезії, історичних легенд і переказів та старшинсько-дворянської історіографії в українському романтизмі складається фольклорно-історична течія. Початок у поезії їй поклали І. Срезневський та І. Розковшенко видавці “Запорожской старини”.

Основним умонастроєм поезії середини XIX ст. виступає переживання трагізму втрати національної свободи. Відроджувана українська національна ідея, на думку М. Бондаря [2], свої естетичні потенції зясовує насамперед у поетичному слові. Це виявляється в поглибленому інтересі до змісту національної історії рідної країни. Одна з найширших тем поезії цього періоду тема історичного минулого.

У романтиків у творах на історичну тему минуле бачиться як ідеал без певних історичних ознак. Пошук періоду, який би засвідчував сутнісні риси і пріоритети життя українців, приводить романтиків до феномену козаччини. Козацьке минуле дає ключ до відповідей на основні питання доби: про витoki і специфіку національного духу, про перспективи України як етнічної спільноти й держави. Ідеалізація козаччини стає основою розуміння сучасності і проектування майбутнього. Зберігаючи генетичний зв'язок із народними історичними піснями й переказами, твори фольклорно-історичні течії українського романтизму не так відбивають конкретні події чи історичних осіб, як змальовують узагальнений образ України “козацьких часів”.

Козацтво в романтичній поезії зображається як приклад ідеального стану українського життя, на перше місце висувається простий козак як узагальнений типовий персонаж. Збройна боротьба

козаків за волю становить основний зміст в історичній темі поезії цього часу. У текстах звучить жаль за історичним минулим, яке усіляко поетизується й підноситься, протиставляється сучасності.

Історичні твори займають вагоме місце у літературному доробку Якова Щоголева. Твори пройняті історичними мотивами писалися поетом упродовж всієї його літературної діяльності, до них належать написані на ранньому етапі вірші “Неволя”, “На згадування Климовського”, “Могила”, та значно пізніші поезії “Запорожець”, “Щастя”, “Воля”, “Січа”, “Хортиця” “Запорожець над конем”, “Остання Січа”, “Бабусина казка” та інші. М. Сумцов [4, с. 310], розподіляючи поетичний доробок Щоголева виділяє у нього 25 “козакофільських” поезій. Провідними мотивами усіх творів історичної тематики виступають мотив глибокого жалю за втраченим минулим, ідеалізація козаччини та протиставлення героїчного, вільного козацького життя сучасному занепадницькому існуванню українців. М. Зеров так характеризував історичну поезію Я. Щоголева – “все похоронні, панахидні настрої, ущербна, похоронна романтика” [4, с. 311].

Різноманітні роздуми на тему минулого України пов’язані в Якова Щоголева з картинами природи, зокрема з описом степу. Наприклад, у поезії “В степу”, в гойданні високих трав і квітів, поету ввижаються постаті козаків, що йдуть на визвольну війну: “Степ іде за степом / І кінця немає; / ...Так мені й здається, / Що он-он стрілою / Козаки майнули / Слідом за ордою... / Б’ються, порубались; / Знову полетіли... / ... Вітром колихнуло, – / Марево звелось: / Ні орди, ні пліка, – / То воно здалось!..” [12, с. 106 – 107].

У поезії “Орлячий сон” у спогадах орла постає опис широкого степу, де колись козаки воювали із татарами: “...під ним степи широкі, / ...У ярах терни й глибокі / Дишуть холодом балки; / Що без пам’яті татари / Мчаться в зеленях степів; / А в догін їм, наче хмари / Лави бравих козаків” [12, с. 142], але ті славетні часи вже минули: “Поле славою багате / Втихомирилось навек...” [12, с. 143].

У своїх поезіях Яків Щоголев сумує за втраченим героїчним минулим, так, тугою за минулими козацькими часами пройнято вірш “Неволя”:

...нема коня,
Нема вороного, –
Не пускають козаченька
В поле на дорогу.
Понесеться пан кошовий
Без мене на Січу;...
Буде буйна шабля гостра
Ляха, турка бити,
Будуть з гиком запорожці
По полю летіти... [12, с. 264 – 265].

У цілій низці творів письменник оповідає про загибель Запорізької Січі, цей мотив звучить і у поезії “Хортиця”, де сам Дніпро оплакує козаків: “Стугонить Дніпро по скелях, / Б’ється об пороги; / Все питає: “де ж ви, діти? / Де мої небоги?” [12, с. 138]. У вірші “Опізнівся” поет також шукає сліди славного минулого, але результат цих пошуків невтішний: “Воля Божа, воля Божа: / Гей пропало Запорожжа! / Йду та й бачу: степ широкий, / Стугонить Дніпро глибокий / ...Материнка важко плаче, / „Опізнівся ти, козаче!” [12, с. 144]. Остаточний присуд Січі бачимо у поезії “Барвінкова стінка”, яка оповідає про те, як проїжджа пані, знехтувавши традиціями завітала до забороненої жінкам запорозької церкви, і тим самим звітувала погибель Запорозькому Кошеві: “Було віщування, що тільки в ту церкву / Та вступе жіноцька нога, – / Трава почорніє по Дикому Полю / і Січу покриє туга” [12, с. 69].

Поезія “Безрідні” оповідає про тяжку долю козаків, яких після смерті немає кому й оплакати: “...По нас в світі широкому / Ніхто не заплаче... / ...Ой ляжемо від турчина / На полі, як треба, – / Одно тільки й побаче нас / Сонечко із неба” [12, с. 43]. Але у кінці твору, поет все ж таки подає надію на кращі часи: “...Туман з поля підійметься / Й сонечко прогляне; / Минеться негодонька / Й доленька настане” [12, с. 43].

Представлений у поезії Якова Щоголева і погляд на козацтво молодшого покоління. У поемі “Бабусина казка” онука бачить у дідові-січовику лише легковажного гуляку. Бабусин чоловік по двох роках шлюбного життя виїздить з двору, покидаючи молоду жінку, десь блукає протягом трьох років, приїздить знов на кілька тижнів, щоб потім счезнути без сліду, назавжди:

...Щиро любили, за ним побивались
Вік свій губили, слізьми обливались
Адже ж по вас він, не бійсь, не вбивався,
Та й чи любив вас, а тільки що грався?
Ще ж і п’яниця... [12, с. 68 – 69].

А бабуся навпаки ідеалізує своє минуле, розвінчування козацької слави викликає в неї обурення, адже полюбила вона його саме за те, що був справжнім козаком:

Геть, ти, дитино, не тямиш нічого!
Вам гречкосії до смаку; а в його
Серденьку кров запорожця кипіла, –
Тим же без міри його я любила! [12, с. 69].

Поезія “Запорозький марш” розповідає про вигасання козацького духу, коли козаки, все пропивши, рушають у похід по срібло та золото, а не заради визволення рідного краю від загарбників: “...Гей, немає ж в нас нічого, / Бо що й мали – пропили! / Загула козацька рада: / Батько волю нам вволив, / Й колихнулася громада / До кордону з курінів... / ...Лютий ворог лихо чує; / Зна він, чим годити нам: / Про орлів бенкет готує, / Срібло й злото козакам” [12, с. 130].

Найяскравішим прикладом вигасання запорозької психології і народженні психології хліборобської, гречкосійської є поезія “Гречкосій” (“У полі”). М. Бондар зазначає: “як відомо з листування літературних діячів, саме цим віршем Щоголева захоплювався Т. Шевченко” [2, с. 509]. Тут в узагальненому образі “гречкосія” представлено зміну епох, занепад козацтва. Послідовно щезають у героя всі його славні атрибути – і коняка, й шабля, й рушниця, й навіть дівчина, стає він із козака убогим землеробом:

Гей, у мене був коняка,
Був коняка-розбишака,
Мав я й шаблю і рушницю,
Ще й дівчину-чарівницю.
Гей, коняку турки вбили,
Ляхи шаблю пощерили;
І рушниця поламалась,
І дівчина відцуралась [12, с. 44].

Все те проходить десь далеко-далеко на обрії – блідою тінню минулого життя:

За буджацькими степами
Ідуть наші з бунчуками,
А я з плугом та з сохою
Понад нивою сухою...
Вітер віє повіває,
Казаночок закипає.
Ой хто в лузі – озовися,
Ой хто в полі – одкликнися. [12, с. 44].

Але ніхто не відгукнувся на клич колишнього козака, і сумно догорає на полі вночі самотнє огнище: “...луна за лугом гине, / Із-за хмари місяць плине; / Вітер віє-повіває, / Казаночок простигає” [12, с. 44].

Яскравим прикладом завершення цієї теми є один з останніх віршів у доробку Щоголева – “Огирь”, у якому подано зображення коня, що мчить і мчить Диким Полем. Образ цей має особливий смисловий акцент: змальовується “огирь”, що мчить у безвість, – без вершника, все його розкішне знаряддя подерте та залите кров’ю. Автор ніби остаточно констатує повний розрив зв’язку з героїчною, козацькою епохою, змальовуючи образ коня в романтичній традиції: “Поводи й узда у його / Наче з золота ясного. / І стремена і сідло / Лиснуть карбами, як скло; / ...Але блиск того добра / Криє негідь і кура. / Все пошарпане, побити, / Кров’ю чорною облите...” [12, с. 136].

Історична, та, зокрема, козацька тема була досить поширеною у романтизмі взагалі й у Якова Щоголева зокрема. У своїх поезіях митець звертається до сторінок славетного минулого, оспівує трагедію України – зруйнування Запорізької Січі та козацтва, висловлює протест та обурення проти занедбання рідної землі, констатує духовне зубожіння

українців. Перспективою для подальшого вивчення є дослідження впливу фольклорних творів на розробку Я. Щоголевим історичної тематики.

Література

- 1. Білецький О.** До розуміння творчості Я. Щоголева // Білецький О. Зібрання творів: у 5 т. / О. Білецький. – Т. 2 : українська література XIX – початку XX століття. – К., 1965. – С. 565 – 578.
- 2. Бондар М.** Яків Щоголев // Історія української літератури XIX століття: підручник: у 2 кн. / [М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, Т. І. Гундорова та ін.]; за ред. М. Г. Жулинського. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – С. 505 – 522.
- 3. Єфремов С.** Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 538 с.
- 4. Зеров М.** “Непривітаний співець” (Я. Щоголів) // Зеров М. Твори : у 2 т. / Микола Зеров. – Т. 2 : історико-літературні та літературознавчі праці. – К. : Дніпро, 1990. – С. 294–323.
- 5. Історія української літератури XIX століття :** У 3 кн. : [навчальний посібник] / За ред. М. Т. Яценка. – К. : Либідь, 1995. – Кн. 1. – 368с.
- 6. Каспрук А.** Яків Щоголів : нарис життя і творчості / А. Каспрук – К. : Видавництво АН УРСР, 1958. – 119 с.
- 7. Куліш П.** Первоцвіт Щоголева і Кузьменка / Пантелеймон Куліш // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга перша : Навч. посібник / [за ред. П. М. Федченка]. – К. : Либідь, 1996. – С. 301 – 303.
- 8. Лапко О. А.** Релігієсофське осмислення буття людини в поезії Якова Щоголева / О. А. Лапко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 3. – С. 98 – 104.
- 9. Лапко О. А.** Сюжети “народних оповідань” в поетичній обробці Якова Щоголева / О. А. Лапко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 18. – С. 71 – 76.
- 10. Лапко О. А.** Художня функція образу природи в поезії Якова Щоголева / О. А. Лапко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 14. – С. 96 – 104.
- 11. Погребенник В. Ф.** Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX століття) : [посібник] / Володимир Погребенник – К. : Юніверс, 2002. – 158 с.
- 12. Щоголів Я. І.** Твори. Повний збірник з ілюстраціями / Я. І. Щоголів – Х. : Видавництво САГА, 2007. – 342 с.
- 13. Яценко М. Т.** Романтизм / М. Т. Яценко // Історія української літератури XIX століття : У 2 кн. Кн. 1 : Підручник / За ред. М. Г. Жулинського. – К. : Либідь, 2005. – С. 230 – 286.

Регуш Ю. С. Історичні мотиви в поезії Якова Щоголева

У статті досліджуються історичні мотиви поезії Я. Щоголева. Зазначається, що Я. Щоголев страждає через занепад козацтва, ідеалізує добу козаччини та протиставляє її сучасній дійсності.

Ключові слова: романтизм, фольклорно-історична течія, історичні мотиви.

Регуш Ю. С. Исторические мотивы в поэзии Якова Щоголева

В статье исследуются исторические мотивы поэзии Я. Щоголева. Отмечается, что Я. Щоголев страдает из-за упадка казачества, идеализирует период казаччины и противопоставляет её современной действительности.

Ключевые слова: романтизм, фольклорно-историческое направление, исторические мотивы.

Regush U. S. Historical motives of poetry Yakiv Shchogolev

Historical motives of poetry Y. Shchogolev are investigated in the article. It is marked that Y. Shchogolev suffers from the decline of cossack's union, idealizes the period of existence of cossacks and its contrasts modern being.

Keywords: romanticism, folk and historical direction, historical motives.

УДК 821.161.1-3

Н. В. Ротова

**СВОЄРІДНІСТЬ СВІТОМОДЕЛІ ІВАНА СЕНЧЕНКА
(ЗА ПАМФЛЕТОМ “ІЗ ЗАПИСОК” ТА САТИРОЮ
“СВЯТИЙ ХАСАН”)**

Іван Сенченко – письменник, творчість якого цілісно почала досліджуватися лише після отримання Україною незалежності. Почесне звання “фундатора” української літератури, яким традиційно визначається його місце в історії української літератури, є скоріше декларативним, оскільки в дослідженні творчості письменника залишається значна кількість неопрацьованих аспектів. Зокрема поза увагою критики з відомих причин залишалися твори, в яких письменникові вдалося уникнути “державного завдання” і створити власну світо модель, яка спростовує офіційні радянські міфи. Позитивну оцінку творчості І. Сенченка дав М. Хвильовий, а памфлет “Із записок” вважав винятковим явищем в українській літературі [1, с. 98].

Саме цей твір пізніше неодноразово згадувався літературознавцями з діаспори як свідчення існування сил, спроможних протистояти посиленню авторитаризму в Україні. Так, М. Гальчук в огляді української літератури 20 – 30-х років ХХ століття зазначає: “Слід згадати сатиричні нариси й новелі Івана Сенченка з дореволюційного і неписьменського селянського побуту, особливо гострі – “Із записок Холуя” й “Червоноградські портрети” [2, с. 30].

Сатира “Із записок” із передмовою Ю. Лавріненка була включена В. Яременком у збірник “Українське слово” як візитівка митця, що мала презентувати україномовній громаді всього світу І. Сенченка. Ю. Лавріненко висловлює переконання, що памфлет “... підноситься до рівня сатиричних шедеврів Салтикова-Щедріна і світової сатири...” [3, с. 467].

На думку Н. Дукиної, від репресій І. Сенченка, і передусім як автора сатири “Із записок”, врятувало лише те, що під час масових арештів харківських письменників, він, перебуваючи в Луганську, писав історію паровозобудівного заводу [4, с. 523].

Літературознавці й критики К. Волинський, Л. Новиченко, І. Дзюба, Б. Комар, М. Острик, М. Мар’янівський, В. Кирилюк високо оцінювали здобутки письменника, проте в коло їхньої уваги потрапляли передусім твори “робітничої” тематики, які повною мірою відповідали тогочасним ідеологічним вимогам, передусім зверталася увага на непідробний інтерес з боку автора до “Робітника з великої букви”.

Метою нашої роботи є дослідження памфлету “Із записок” [5, с. 530 – 537], в якому йдеться про становлення суспільства, де успіху зможуть досягти лише пристосованці найвищого гатунку.

Максимальною сатиричною загостреністю вирізняється модель українського суспільства другої половини 20-х років минулого століття, створена автором у памфлеті “Із записок” [5, с. 530 – 537]. Без перебільшення можна сказати, що саме цей твір найбільше притягав увагу дослідників, проте й сьогодні не знайдено остаточної відповіді на питання: кого автор відтворив в образі Холуя. У часи “хрущовської відлиги” критик В. Півторадні в приватному листі (1965 р.) просить письменника розкрити творчу таємницю. Відписуючи, І. Сенченко називає особу, що ніби стала прообразом Холуя. Проте, слід гадати, що, добре пам’ятаючи, як був прийнятий памфлет критикою наприкінці 20-х років, письменник не наважився зізнатися, кого насправді він мав на увазі, бо при владі стояв, можливо, не такий лютий, але все ж досить могутній і досить небезпечний Пій. До того ж листування відбувалося після славнозвісного “виступу” політичного лідера країни на московській виставці молодих художників, який засвідчив закінчення “лібералізації суспільства” й оголосив новий похід на модернізм, абстракціонізм тощо.

На наш здогад, навряд чи єдина зустріч із Б. Якубським могла “продиктувати” твір виняткової узагальнюючої сили, більш вірогідно, що знайомство з професором, який “... стояв на трибуні, вигинався,

вихилявся”, стало лише поштовхом до реалізації виношеного задуму письменника – зображення наступу сталінщини, яка виховувала слухняного й мовчазного виконавця волі “Пія”. Розмежувати ж державну бюрократію й політичну систему, на нашу думку, не можна за визначенням, отже, матеріалізацією “холуя” міг насправді бути лектор, який у своєму виступі дві години товк воду в ступі, нічого не сказавши суттєвого.

Ми вважаємо можливим розглядати сатиру як авторський неоміф про становлення суспільства, в якому успіху зможуть досягти лише пристосованці найвищого гатунку.

Твір має форму монологу, в якому “незрівнянний” Холуй викладає свою життєву філософію: у “преамбулі” визначаються пріоритети – не належати “... до людей з ідеалами, що все критикують і врешті дохнуть під тинами і парканами” [5, с. 531].

Загальновідомо, що дати ім’я особі чи тварині – це значить “привласнити”, зробити своїм, тому Холуй (“Із записок”) не має імені, чим автор зберігає відстань між суспільством і моральним покручем. Сатиричному забарвленню оповіді сприяє ім’я “божества”, якому поклоняється Холуй і все його сімейство, – Іван Степанович Дуля [5, с. 530 – 537].

Перша частина “Заповіти” містить десять заповідей: перша з них – “слухняність”; друга – “попора”; третя – “мовчання”; четверта – “пресмикайтеся”; п’ята – “вигинайте хребет”; шоста – “бійтесь – сильнішого”; сьома – “клюйте по силі”; восьма – “не бий ніколи перший”; дев’ята – “не жалій ніколи останнього вдару”; десята – “... брехня, що лежачого не б’ють. Бийте, душіть” [5, с. 531].

У другій частині, що названа “Філософське обґрунтування”, викладається сутність “холуйства” як системи, “... такої ж прекрасної, як і всі інші, але незмірно глибша за них.” Головне, на думку Холуя, забути, що ви хотіли стати Прометеєм і прийняти істину, що лише “Пій – все суще над нами” [5, с. 532].

Третя частина “У себе вдома” – це розповідь про систему виховних заходів Холуя щодо власних дітей, бо “оскільки ще не весь світ охолуївся”, йому доводиться пильно стежити, щоб вони не “збилися з призначеного їм землею холуйства.” Синочок робить значні успіхи у визначеному батьком напрямі: “Очі йому – безмежна попора... Скажи “стій”, і він буде стояти сто, тисячу, мільйон літ. Це найбільший майбутній Холуй” [5, с. 533]. Закінчується розділ ще однією практичною порадою, яка є аксіомою для всіх злочинців, – уникати свідків, робити свої справи на самоті.

Кульмінацією памфлету є остання частина, в якій ідеться про реалізацію холуйської системи в житті: “Їх привели дванадцять голодних обірваних бунтарів і серед них батька, що породив на світ такий пишний зразок натхненнішого холуйства... Я ударив його у щелепи сильно і

дужо... Потім бив його в зуби, в ніс, в очі, уші... Лікар констатував розрив серця” [5, с. 534 – 536].

Закінчується памфлет викладом “квінтесенції” життєвої мудрості Холуя: “Уникайте думок, як свідків. Дивіться у очі Пієві – там океан натхнення для вас. Прислухайтеся, як дише Пій – і досить” [5, с. 536].

Сатира “Святий Хасан” [5, с. 537 – 540] може розглядатися як спростування радянського міфу про єдність пролетарських письменників, об’єднаних мудрим керівництвом комуністичної партії.

Привертає увагу час написання твору – 17 лютого 1972 року, майже одночасно (1969 – 1972 р. р.) були написані “Нотатки про літературне життя 20–40-х років” [5, с. 540 – 581]. Якщо в “Нотатках...” трагічні події подаються як хроніка, то сатира “Святий Хасан”, точніше, її підтекст, може розглядатися як резюме щодо літературного життя країни, а насправді його вишуканого знищення, в алегоричній формі: “Жив колись у Бархарді мудрий емір Святий Хасан... Святий Хасан мав дві пристрасті. Одну – до жінок, другу – до сокири...” [5, с. 537] Сокир емір мав цілу колекцію – від першої найгострішої, яка “голову відтинала навіть без болю”, до тринадцятої, що нагадувала тупу пилку й призначалася для “відчавлювання голови різним крамольникам: протестантам, повстанцям, а найбільше різним ученим, зокрема філологам і поетам. Особливо останнім” [5, с. 538].

Як відомо, радянська влада також створила цілу систему заходів боротьби з українськими письменниками, яка мало чим відрізнялася від святохасанівських. У “Нотатках про літературне життя 20 – 40-х років” письменник розповідає, якими страшними були ночі, коли у двір будинку “Слово” приїздив “чорний ворон” і кожний чекав, що “архангели” прийдуть саме за ним [5, с. 540 – 581]. У сатирі цей процес зіставляється з покаранням сокирою номер тринадцять: “Рубоне по в’язах супостата-крамольника і не відрубає відразу, тільки м’язи почавить, а може, ще якийсь хребець. Чого не зробив з першого удару, те дороблятиме згодом другим, третім, четвертим ударом. Мочалить і мочалить” [5, с. 538].

Емір, як і радянська влада, розуміє силу справжнього мистецтва і боїться поета: “Отож одного разу до рук Святого Хасана потрапив страшний злочинець – поет Ібрагім Розбишакуватий. Чим він завинив перед державцем? Справа складна. Живе на світі чоловік, пише вірші, в яких навчає, як відрізняти солов’я, закоханого в царівну, від солов’я, закоханого в дочку коваля, як манівців зійти на шлях істини, що таке істина і що таке фальш, або ще подає міркування – як відрізнити правителів справедливих від деспотів і тиранів...” [5, с. 538] Для “найстрашнішого злочинця” – поета винайдена витончено жорстока кара: його кидають у камеру з безліччю блошиць, у якій через місяць Ібрагім помирає від виснаження. Очевидно, що такими “блошицями” були всілякі доброзичливці від культури, зокрема літературні критики, що своїми виступами у пресі, які маскувалися під гаслом боротьби за

“чистоту рядів”, випили чимало крові у поетів та письменників. Такого характеру стосунки склалися у І. Сенченка з В. Коряком, у “Нотатках...” письменник розповідає про незрозумілу для нього неприязнь з боку критика, а завершення твору – емір гине в тій самій камері з блошицями – дає нам право висловити припущення, що саме його мав на увазі автор, адже В. Коряк сам був репресований і загинув у 1939 році. Незважаючи на стилізацію оповіді, підтекст був настільки очевидний, що “Святий Хасан”, як і “Нотатки про літературне життя 20 – 40 років”, побачили світ лише в 1988 році.

Підсумовуючи викладене вище, ми констатуємо, що кращими творами І. Сенченка є ті, у яких йому вдалося уникнути партійних директив й створити власну картину художньої реальності, що спростовувала державні міфи. До цих творів передусім відносимо памфлет “Із записок”, який значною мірою окреслив місце І. Сенченка як в українській, так і в світовій літературі, продемонструвавши уміння автора побачити й творчо осмислити негативні явища, що набирали обертів у другій половині 20-х років минулого століття.

Творчість І. Сенченка – визначне явище в історії української літератури. Він був представником своєї епохи: не все, написане ним, увійде в золотий фонд нашої культури, проте світомодель, створена у найкращих творах, передає його бажання бачити українську громаду такою, що зберігає вічні моральні цінності свого народу.

Література

- 1. Хвильовий М.** “Соціалогічний еквівалент” трьох критичних оглядів / М. Хвильовий // Вапліте. – 1927. – № 1. – С. 98 – 99.
- 2. Гальчук М.** Літературне життя на підсоветській Україні : 1. Проза 1920 – 30-х років / М. Гальчук. – Мюнхен; Париж : Спілка української молоді, 1952. – 31 с.
- 3. Лавріненко Ю.** Іван Сенченко / Ю. Лавріненко // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття : [навч. посібник]: В 4 кн. – К. : Аконт, 2001. – Кн. 3 : Культурно-історична епоха соцреалізму (тоталітаризму) і активного йому спротиву (антитоталітаризму) – 1941– 1991 рр. – С. 465 – 472.
- 4. Дукина Н.** Додому, до Слова, або хто, де, коли? / Н. Дукина // На добрий спомин... Повість про батька. – Х. : Видання часопису “Березіль”. – С. 523 – 567.
- 5. Сенченко І. Ю.** Оповідання. Повісті. Спогади / І. Ю. Сенченко; [упоряд. і приміт. М. М. Гнатюк; вступ. ст. і ред. тому В. С. Брюховецький]. – К. : Наук. думка, 1990. – 664 с.

Ротова Н. В. Своєрідність світомоделі Івана Сенченка (за памфлетом “Із записок” та сатирою “Святий Хасан”)

У статті розглянуто особливості світомоделі І. Сенченка на прикладі памфлета “Із записок” і сатири “Святий Хасан”. Доведено, що це були твори, у яких письменникові вдалося уникнути партійних директив й створити власну картину художньої реальності, що спростовувала державні соціалістичні міфи.

Ключові слова: світо модель, памфлет, сатира.

Ротова Н. В. Своеобразие художественной модели мира Ивана Сенченко (памфлет “Из записок” и сатира “Святой Хасан”)

В статье рассмотрено особенности художественной модели мира И. Сенченко на примере памфлета “Из записок” и сатиры “Святой Хасан”. Доказано, что это были произведения, в которых писателю удалось избежать партийных директив и создать собственную картину художественной реальности, которая опровергала государственные социалистические мифы.

Ключевые слова: художественная модель мира, памфлет, сатира.

Rotova N. V. Originality of svitomodel of Ivan Senchenko (after a pamphlet “From messages” but by a satire “Saint of Khasan”)

In the article is considered to the feature of svitomodel of I. Senchenko on the example of pamphlet “From messages” and satires “Saint of Khasan”. It is proved that these were works, in which it was succeeded to avoid party directives a writer and create the own picture of artistic reality which refuted state socialistic myths.

Key words: aristic world’s model, pamflet, satire.

УДК 929:37.011.3 – 051 Третьякова

О. В. Скиба

**ЖИТТЄСПИС ЛУГАНСЬКОГО ВЧИТЕЛЯ Й ПИСЬМЕННИЦІ
Н. Ю. ТРЕТЬЯКОВОЇ**

Актуальною проблемою вітчизняного літературознавства на сучасному етапі є необхідність комплексного вивчення творчого доробку, художніх пошуків представників регіонального українського письменства, що постає органічною, невід’ємною складовою загальнонаціонального літературного процесу.

Молода луганська поетеса Н. Третьякова лише починає свій шлях до досягнення мистецьких вершин, але її самобутня й цікава творчість не

може не звернути на себе увагу як звичайних рецепієнтів, так і професійних учених-філологів.

Мета пропонованої статті – висвітлити основні етапи життєвого та творчого шляху луганської поетеси Н. Ю. Третьякової, окреслити пролемно-тематичне коло її творів.

21.10.1979 року у м. Дубно Рівненської області в простій українській родині народилась друга донечка – Наталка. Вона була бажаною дитиною, ліворукою дівчинкою, яких у сім'ї не було раніше.

У 1986 році Наталія вступила до 1 класу школи № 5 м. Дубна. З 1988 року – навчалася в музичній школі № 1, яку закінчила із срібною медаллю у 1994 році (клас фортепіано).

На випускний запросила рідного тата, з яким вже 6 років не проживали. Батьки розлучилися... Дивно, але розлучення батьків позитивно позначилося на формуванні її світогляду. В її душі з'явилися поетичні рядки, якими вона поділялася зі своєю мамою. “Головне не замикайся у собі, пиши, а там побачимо, як доля вирішить”, – такими були материні слова.

З 1996 року по 1998 рік Наталія Юріївна навчалась у Дубенському педколеджі за спеціальністю “вчитель початкових класів” і закінчила його з червоним дипломом. Під час навчання у рідній школі майбутній педагог безкоштовно вела хореографічний гурток цілий рік. Учні 5-^X - 6-^X класів до кожного свята танцювали свої номери і від цього щастя Наталія Третьякова наче “літала” на ці заняття. Пізніше їй запропонували вести на районному телебаченні дитячу програму “Малютко”, на якій вона розповідала дітям власні казки. Проте через рік здійснилася Наталчина мрія, вона вступила до Рівненського гуманітарного університету.

У 2005 році вийшла друком перша збірка поезій у видавництві “Світлиця” (Луганськ). “Улыбочка детская” вміщує 21 поезію, з них 3 скоромовки і 1 фізкультхвилинка. Усі вони так чи інакше пов'язані зі школою, дітьми. Починається збірка епіграфом поетеси “Немало мы обязаны о детях знать...” Усі наступні поезії мають позитивний, розважальний, часто навіть ігровий характер. В “Улыбочке” головне – “Улыбка детская – солнце лучистое!... Улыбочка детская нас исцелит...” У “Мечте” – “на уроке мы мечту классом рисовали”, малювали і вертоліт, і годинник, мобільний телефон та інше. Тобто кожен малював свою мрію, – і це авторка описала у невеличкому вірші і т.п. До кожної поезії подано малюнок, створений учнем (мабуть, з її класу), щоправда до першого – фото немовляти, що посміхається (“Улыбочка”). На титульному аркуші – фото дитини 5-6 років. На зворотньому – Н. Цибочкіної-Шабуліної.

У збірці вміщені поезії як російською так і українською мовами. Віршики мають цікаві назви “Улыбочка”, “Мечта”, “Деревце”, “Лето”, “Поклонник”, “Игрушки”, “Наша школа”, “Полуничка” (скоромовка), “Рукавичка” (скоромовка), “Сніг” (скоромовка), “Зима” (фізкультхвилинка), “Біленький сніг”, “Восени”, “Загадка”, “Бабуся”,

“Маргаритки”, “Аквариум”, “Выходные”, “Класс на каникулах”, “Дождик”, “Что важней” [2, с. 20]. Усі вірші присвячені дітям молодшого шкільного віку початкових класів. Основна тематика: шкільне життя, стосунки між дітьми, ставлення до тварин тощо.

Наталія Третякова часто друкується в журналі для шкільного жіноцтва “Пані Вчителька”. Так, з працею “Рух...у душі” можемо ознайомитися в № 2 за лютий 2009 р.

Головна тематика творчості – це взаємостосунки вчителя і учнів на уроці, уміння вчителя правильно пояснити навчальний матеріал. Підтеми: I. – Зима. Сільська школа. У школі холодно... II. – Початок уроку. III. – Минуло 15 хвилин уроку. IV. – Надія Володимирівна “відірвалась” від зошита, почувши бесіду вчительки з учнями. VI. – Урок закінчився, а діти сиділи засмучені. Максим зблід. VI – Надія Володимирівна підійшла до Максима пригорнула і заспокоїла. VII – Максим пішов на перерву веселий. VIII – “Мабуть, правильно відповіла”.

Тематичні зв’язки – основний зв’язок, пов’язаний одним реченням. Композиція – оповідна. Простежується від зав’язки, де автор статі створює атмосферу зимового дня в школі; розвиток дії, де Н. Третякова розповідає про те, як розпочався урок Світлани Володимирівни, повідомлення теми і т.п. з “Основ здоров’я”; і про те, як Надія Володимирівна почула дивну бесіду вчительки з учнями; кульмінація – урок закінчився, усі діти сиділи зовсім сумні, а Максим розплакався; і до розв’язки, де вчителька – класна мама підійшла до хлопця і заспокоїла його.

Публікація в журналі має чудовий початок і такий же висновок. Легка для сприйняття, життєва ситуація вражає читача; насичена емоційно. Можемо багато зустріти односкладних речень: “Зима... Сільська школа...”; простих непоширених речень: “Розпочався урок”, “Подумаєш, ки-и-ця!”, “Урок завершився” тощо; не мало речень, які складаються з одного слова: “Зрозумів?”, “Не плач”, “Не пропаде!” та інші. Стаття насичена спонукальними, окличними та питальними реченнями. Нерідко авторка статті вживає пряму мову для підсилення емоційності діалогу. Пояснюється в статті і інтонація, з якою промовляються ті чи інші слова: “Подумаєш, ки-и-ця!”, – вона передражнила жалібний голос Максима” [1, с. 33].

Читач відчуває, що факти засновані на власних спостереженнях та величезному педагогічному досвіді роботи автора.

Заголовок є доречним, несе ідейне навантаження, є лаконічним; “Рух...у душі”, що пояснює той рух у душі дитини, який вона переживає під час слів, які говорять вчителі (чи будь хто інший) і не замислюючись над тим, як відреагує той чи інший на це, а особливо учень другого класу почувши про те, що кицю, найулюбленішу тваринку, не потрібно рятувати, навіть якщо її зіб’є автомобіль. Дитина одразу намалювала собі картину, як померла її киця.

Стаття має виховний характер для інших вчителів, а особливо важливий для вчителів практикантів, вчителів початківців. Необхідно завжди знати наперед як відреагують діти на сказане вчителем, враховуючи вікові і розумові здібності учнів, їх емоційний стан, реакцію на тему, і враховуючи це в своїй діяльності. “Учителю, ти ж наш Бог. Ти завжди вчиш нас добру та істині! Але чому зараз мені так моторошно від слів, почутих від тебе?” [1, с. 33].

На нашу думку, останні слова несуть головний зміст праці “Мабуть, правильно відповіла, – подумала, дивлячись у вікно, Надія Володимирівна” [1, с. 33]. Пропонована стаття являє собою першу спробу літературної діяльності молодого луганського письменника. Вона виконує декілька важливих функцій: стимулює учнів до навчання, творчості, розвитку своїх здібностей, поваги до навчання, і навіть любові до вивчення словесності.

Отже, можемо говорити, що Наталія Цибочкіна-Шабуліна – вчитель за покликом душі та освіти. Вона успішно закінчила середню школу і коледж в м. Дубно Рівненської обл., зрозумівши, що діти – найголовніше в її житті, продовжила навчання в Рівненському гуманітарному університеті, де отримала спеціальність “вчитель початкових класів”. Так, сьогодні Наталія Юріївна водночас вчителює в ЗОШ №45 м. Луганська, поглиблено вивчає українську мову в ЛНУ імені Тараса Шевченка. Саме спілкування з учнями та колегами постійно стимулює її до творчості, яка на сьогодні потребує подальшого поглибленого вивчення. У майбутньому наші дослідження будуть спрямовані на розгляд особливостей творчості Наталії Третякової.

Література

1. Третякова (Шабуліна) Наталія. Рух... у душі / Н. Третякова // Пані Вчителька. – 2009. – № 2 (лютий). **2. Цибочкіна-Шабуліна Н.** Улыбочка детская / Н. Цибочкіна-Шабуліна. – Луганськ : Світлиця, 2005. – 20 с.

Скиба О. В. Життєпис луганського вчителя й письменниці Н. Ю. Третякової

У статті висвітлено основні етапи життєвого та творчого шляху молоді луганської поетеси Н. Ю. Третякової, окреслено пролемно-тематичне коло її творів.

Ключові слова: поезія, творчість, тематика.

Скиба О. В. Жизнеописание луганского учителя и писательницы Н. Ю. Третяковой

В статье освещены основные этапы жизненного и творческого пути молодой луганской поэтессы Н. Ю. Третяковой, очерчен проблемно-тематический круг ее произведений.

Ключевые слова: поэзия, творчество, тематика.

Skiba O. V. Biography of the Luhansk teacher and writer N. Y. Tretiakova

The main stages of life and artistic way of the young Luhansk poet N. Y. Tretiakova are elucidated in the article; the problematic and thematic range of her works is outlined.

Key words: poetry, artistic work, themes.

УДК 811.161.2'37

О. В. Слюніна

ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛЬНОГО ВИРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУ СОНЦЕ В ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ ЛЕОНІДА ТАЛАЛАЯ

Другу половину ХХ століття називають одним з найбільш складних, динамічних і суперечливих етапів у становленні української літератури, оскільки цей період позначений співіснуванням та інтенсивною взаємодією традиційних та новаторських художньо-стильових тенденцій. Саме в останній третині минулого століття в літературному процесі з'явилася творча постать Л. Талалая – нині відомого поета, лауреата Державної премії України імені Т. Шевченка, чії твори уведені до шкільної програми. Його лірику В. П. Моренець назвав “тихою” [5, с. 153], оскільки поет концентрує свою енергію не на зовнішніх атрибутах, а зосереджується на тонких матеріях, намагається обійняти духовним зором усю багатоманітність життя. Перше місце в поетичному мовленні майстра слова посідають образи природи, адже саме природа є тим об'єктом, який породжує у людині потребу естетичного пізнання дійсності. Для Л. Талалая образи природи стають своєрідною спробою порозуміння з дійсністю: “...таке поетичне занурення в природу, – стверджує І. М. Дзюба, – є визволення суті життя від суєти. У переживанні природи концентрується духовне єство людини, природа є індикатором і вічної етично-філософської проблематики людини, і її громадянської настроєності в найширшому діапазоні” [4, с. 35].

Розглядаючи природні реалії та їх значущість у літературній традиції, М. І. Костомаров на перше місце ставить символи небесних світил та стихії [6, с. 60]. І справді, небесні реалії становлять незмінну й важливу складову частину поезії, є об'єктом постійних філософських осмислень та емоційних переживань. У межах цієї статті не випадково акцент робиться на дослідженні концепту *сонце*, адже це поняття від давніх давен було значимим і відіграло важливу роль в аксіологічній системі людства. Актуальність роботи зумовлюється ще й тим, що сучасний етап лінгвістичних шукань позначений великою увагою

науковців до проблем вивчення функціонування окремих концептів у мовній картині світу того чи іншого художника слова, а також відсутності мовознавчих робіт, присвячених дослідженню ідіостилю Л. Талалая. Відтак, **мета статті** полягає в окресленні мовних засобів репрезентації концепту **сонце** в поетичній картині світу Л. Талалая.

Роль Сонця у процесах виникнення та еволюції життя важко переоцінити. Для Землі Сонце – потужне джерело космічної енергії, яке дарує світло та тепло, що є необхідною умовою для існування рослинного та тваринного світів. Саме з такої позиції розглядає сонце астрономія. З усіх оточуючих небесних світил, Сонце – звичайнісінька жовта зірка, яких можна багато знайти в Галактиці, однак завдяки своїй наближеності до планети, постає унікальним об'єктом для вивчення. Таким чином, концепт **сонце** представлений не лише в мовній картині світу, але також і як наукове поняття. Важливу роль сонце відіграє і в релігійній та філософській картинах світу.

У царині філологічних наук концепт **сонце** став предметом зацікавлення Т. М. Берест, К. А. Віслової, Л. М. Горболіс, Є. П. Панасової, І. М. Серебрянської та інших дослідників. Так, К. А. Віслова досліджує концепт **сонце** з позицій лінгвокультурології, намагається встановити його місце в загальній картині світу, простежує шлях розвитку цього концепту у християнській та язичницькій картинах світу. Дослідниця вказує, що “в архаїчній, язичницькій картині світу концепт “сонце” знаменує поклоніння людини силам природи, неминучості волі богів... з переходом до християнського розуміння, “сонце”, що давало фізичні блага язичникам, трансформувалося в символи Божественного Духу. Духу, що запалює серця та відкриває розум, відповідає на прохання і носить в собі “сонце правди” [2, с. 108]. Є. П. Панасова за мету ставила виявити й описати концептуальні ознаки, що формують структуру концепту **сонце** в російській мовній картині світу, дослідниця визначає основні ознаки та образний шар концепту, вказує на амбівалентне сприйняття цього поняття носіями мови. У своєму дисертаційному дослідженні Є. П. Панасова пропонує в якості окремих ознак концепту **сонце** виділити його зв'язок з концептами **літо** та **день**. На думку дослідниці це свідчить про “те, що у свідомості людей закріплено уявлення про час найвищої активності світила: про пору року (літо) та час доби (день)” [8, с. 19]. Т. М. Берест у своїй статті звертає увагу на семантичне наповнення образу **сонця** в сучасній поезії, робить спробу пояснити ті зміни, які простежуються у творах постмодерністів. За спостереженнями дослідниці, в поетичних текстах сьогодення “помітною є тенденція до актуалізації зниженої, негативної конотації, дещо огрубленого звучання” [1, с. 7], що насамперед пов'язане зі зміною світогляду людини – апологія розуму замінюється гострим переживанням очевидності ентропії. Робота Л. М. Горболіс присвячена вивченню солярних мотивів у художньому світі М. Черемшини.

І. М. Серебрянська зосереджує увагу на етнокультурній складовій концепту *сонце* та його візії М. Стельмахом [9, с. 92 – 94].

На основі словникової дефініції визначимо, які поняттєві ознаки формують ядро концепту *сонце* сьогодні: 1. Центральне небесне світило сонячної системи, що має форму гігантської розжареної кулі, яка випромінює світло й тепло. 2. Відбиття, відображення чим-небудь або у чомусь цього небесного світла. 3. Світло й тепло, що випромінюються цим світилом; Відбиття, відображення сонячного проміння; Ясна сонячна погода; Життєдайна, животворча енергія цього світила. 4. Те, що є джерелом життя, втіхи, радості для когось. 5. Те, що освітлює шлях, той, хто веде за собою; Що-небудь світле, хороше, прекрасне; Тепло, приязнь, людяність. 6. Центральна планета інших планетних систем. 7. Гімнастична вправа на турніку [10, с. 458].

Основним, як бачимо, значенням слова є термінологічне – сонце як центр і єдина зірка Сонячної системи, навколо якої обертаються планети та інші об'єкти системи. Саме це значення є домінантним у ліриці Л. Талалая: “*Стоїть в зеніті сонце біле. / Димить ліниво терикон*” [11, с. 54], “*І сонце котиться на захід / Червоне листя на піску*” [11, с. 113], “*Ще навіть сонце не зайшло*” [11, с. 177], “*Спадає день, заходить сонце*” [11, с. 246], “*Сонце сходить над водою*” [13, с. 16], “*Під розлогою тінню акації, / Що під сонцем, як вулик, гула*” [12, с. 84]. При такій візії перш за все акцентується увага на фізичній здатності сонця переміщатися по небесному простору. За таких умов образ сонця створюють дієслова із семою *рух*: воно *стоїть, котиться, заходить, сходить*.

Нерідко поет вживає слово *сонце* у значенні *небесне світило* при простому переліченні об'єктів реального світу: “*Неначе іншим бачиш літо, / І степ, і сонце, і жнива, / Коли і запахом, і цвітом / П'янить-підкошує трава*” [11, с. 93], “*І сонце, і літо, / І радість врожаю / Не встигну зустріти / І вже – проводжаю*” [11, с. 84], “*Пісок, і сонце, і вода, / І нерухомі стини*” [11, с. 78]. Таким чином, *сонце* стає лише елементом пейзажу.

Часто *сонце* у творчій системі Л. Талалая має значення *джерело тепла та світла*, тому-то й вербалізуватиметься концепт *сонце* ще лексемою *промінь*, оскільки промінь – це смуга світла, сонячна енергія: “*тому що сонце у вікні / промінням зігрива повіки*” [11, с. 363], “*Уже на сонці гріють крила / З дороги втомлені шпаки*” [11, с. 108], “*На сонці грілася сосна*” [11, с. 177], “*На сонці грілася змія*” [11, с. 182] “*Тільки ж в долоню бабусі / Ніколи / Сонця погрітисся / Не покладу*” [13, с. 135]; “*Світилось сонце в глибині*” [11, с. 64], “*Такий світанок сонячний стоїть, / І так прозоро світяться глибини, / Неначе вже на протязі століть / Не потрясали краю мого війни*” [12, с. 121], “*У кожній краплині морській, / У кожному камені – сонце*” [12, с. 89], “*У кроні грають промені, / На стежці світлі зайчики*” [12, с. 97]. У наведених прикладах увиразнюються семи *світло* та *тепло*.

Сонце здавна має меліоративну семантику. Здатність давати тепло та світло метафорично переосмислюється майстром слова, переноситься у площину людських почуттів та стосунків. Відтак, досліджуваний концепт може бути вписаний до концептосфери “емоційний стан людини”, де його репрезентують семи **радість, щастя та кохання**. Так, **сонце-щастя** представлене в таких рядках: “*Все прояснилося, / Мов засвітилося... / Світ опромінений... / Щедро наповнений / Щастям земним*” [12, с. 66], “*І сонцю, і людям щасливим / Радіє сьогодні душа*” [11, с. 65], “*О як нам розтирають груди / Дозрілі радощі буття / І відчуття, що завтра буде / Світанок, сонце*” [12, с. 52], “*Від усмішки в сонця / Лице розпливлось, / І множиться щастя ранкове*” [13, с. 103]. Як бачимо, поряд із сонячним світлом, душу ліричного героя та разом весь світ наповнює відчуття щастя, радості. Будучи символом нового дня, сонце приносить у світ радість та гармонію.

Збагачується смислове наповнення концепту **сонце** за рахунок актуалізації семи **кохання**. Світ стає просякнутим сонячною енергією, коли поряд з ліричним героєм знаходиться кохана людина: “*У тому колі двоє: / Щасливі / Ти і я / Під сонцем горілиць... Проміння золоте / З’єднало землю з небом*” [13, с. 98], “*Світ пахучий, сонячний, зелений / Палахоче, мерехтить в очах. / І моя кохана біля мене*” [11, с. 298]. Привертає увагу метафора *проміння золоте / З’єднало землю з небом*, завдяки якій автор намагається відновити світову гармонію – поєднати земний світ з ідеальним небесним. До того ж, слід згадати давнє уявлення про небо та землю, що у традиціях багатьох народів мисляться як шлюбна пара. Зауважимо, що єднає дві стихії саме сонячне проміння.

Для української мовної картини світу характерним є уявлення про сонце як про живу істоту, що знаходить свій вияв у переосмисленні стертої метафори: *сонце встало/сіло/пішло/зайшло*: “*Спадає день, заходить сонце*” [11, с. 246], “*От і сонце вже роси не п’є. / Ледве-ледве вранці підвелось*”, “*Сонце сходить над водою*” [13, с. 16]. Так, в поезії Л. Талалая концепт антропоморфізується і наділяється рисами **живого організму**: “*І дивиться сонце лукаво / Крізь краплі сліпого дощу*” [11, с. 50], “*Від усмішки в сонця / Лице розпливлось*” [11, с. 120], “*І сонце ліниво грає / Під яблуною в більярд*” [11, с. 266], “*А сонце виспалось на сні*” [11, с. 36]. Сонце здатне виконувати дії, притаманні лише людській істоті: *дивитися лукаво, посміхатися, грати в більярд, спати*. До того ж, воно має лице.

Метафорика Л. Талалая ґрунтується не лише на традиційних поетичних засобах. Знаходимо й індивідуальні переосмислення, наприклад, **сонце** порівнюється з Архімедом та жінкою: “*Та сонце сміється, немов Архімед, / Перевертаючи землю на осінь*” [11, с. 323], “*Та сонце вигляне з-за хмари – / І ніби жінка ввійде в сад*” [11, с. 297].

У смисловому наповненні концепту присутній мотив язичницького вшанування сонця. Для Л. Талалая за таких умов **сонце**

виступає прямим об'єктом поклоніння: *“Не молюся я сонцю вночі / І тебе не благаю: вернись”* [11, с. 71], *“Дивлюся на тебе, немов на ікону, / І сонцю молюся за нас за обох”* [11, с. 94]. Сакралізація небесного тіла відбувається через лексему *молитися*, тобто на передній план висувається прадавня віра в божественну природу сонця.

Як бачимо, специфіка концепту *сонце* в ліриці Л. Талалая побудована переважно на дотиковому та зоровому відчутті. Якщо дотикові образи побудовані на основі відчуття сонячного тепла, то актуалізуючи зорове сприйняття, поет у першу чергу апелює до кольору небесного світила: *“В обличчя сонце золоте”* [11, с. 213], *“Червоно квітне мак, червоно грає сонце”* [11, с. 211], *“А тому, що золотого / Стільки сонця у вікні”* [11, с. 216], *“Проміння золоте”* [13, с. 98], *“На промінь золотий схилилась висота”* [12, с. 127], *“Стоїть в зеніті сонце біле”* [11, с. 54]. Варто зазначити, що *сонце* Л. Талалая переважно *золоте*, а не *жовте*, у чому можна побачити значимість цього об'єкту для поета, адже золото втілює не лише ідею благополуччя, але також є емблемою величі та влади. У свій час Парацельс також співвідносив Сонце із золотом, оскільки золото – найкоштовніший метал, а Сонце – найважливіший об'єкт небесного простору.

Переїнята екзистенційними мотивами, поезія Л. Талалая виразно меланхолійна, психологізована, це “надзвичайно гостре переживання часоплину, а водночас і свого буття”, – наголошує Я. Мельник [7, с. 23]. У цьому контексті заслуговує на увагу індивідуально-авторська візія небесного світила, яка реалізується в порівнянні *сонця з пам'яттю*. Отже, *сонце-спогад-пам'ять* маємо в таких рядках: *“І думками – у ріднім краю. / Пригадаю вокзал у Микитівці, / Терикони, і маму свою, / І дорогу... / І тебе, і початок весни... / Мов тулюсь захололою спиною / До нагрітої сонцем стіни”* [12, с. 51], *“Пробилось проміння, / Забігало скрізь, / Ширяє, не знаючи втоми, / Як пам'ять по хаті, / Де ти народивсь”* [11, с. 119], *“Ще плакоче ранній схід, / ще сонце дивиться у небо / і на траві дитячий слід, / який веде тебе до тебе”* [11, с. 331], *“Доторкнулося сонце закритих повік... / І несе мене в сон на осонні потік / Аж в дитинство моє, аж до маминих рук”* [12, с. 130].

Особливістю творчої манери Л. Талалая, на яку неодноразово вказували критики, є загострене переживання поетом плінності та минулості усього сущого. Концепт *сонце*, як і велика кількість інших концептів у мовній картині цього митця слова, має яскраво виражену темпоральну семантику – це золотий диск, що відраховує щасливий час людського буття. Оригінальність талалаївської візії виявляється в тому, що в його поезіях концепт *сонце* не має відвертої негативної оцінки, характерної для постмодерністів, однак це і не зовсім позитивний образ. Для Л. Талалая *сонце* постає символом *життя, що проходить*. І все ж, туга та печаль, які простежуються в ліриці поета – це не гірке відчуття приреченості; через цю ностальгію відбувається єднання душі майстра слова з природою, це катарсисне переживання споріднене з

естетикою “щасливого страждання” – “стану душі, яка пам’ятає про втрати, – як говорить В. Базилевський у своїй статті. – Пронизливість його лірики – від гострого відчуття текучості й проминання матерії і всього, що з нею пов’язане. Цей “комплекс” Геракліта – лейтмотив його писань” [11, с. 7]. Отже, авторський акцент робиться на семі *плинність*, яка висувається на перший план. Вербально це реалізується у поєднанні конценту *сонце* з лексемами, що мають відверту часову семантику, як-то *день, ранок, літо, осінь*, а також дієсловами, які містять сему *рух*: *підводиться, сходить, котиться*. Таким чином, ще однією визначальною рисою талалаївського осмислення концепту є синтез міфопоетичного *сонця-життя* та *сонця-часу*: “*Спадає день, заходить сонце*” [11, с. 246], “*І котиться сонце на захід... / А десь попереду зима*” [11, с. 113], “*І день іде... І сонце сходить*” [11, с. 305], “*Ще навіть сонце не зайшло... / На мить забудеться число, / І рік, і день, який минає*” [11, с. 177], “*Останній промінь... / І дня нема, / І літечка нема*” [13, с. 141], “*А весла стрілок горнуть час / І сутінний і сонячний*” [11, с. 18], “*День минає... Так і має бути. / Тихе сонце скоро догорит. / Я за ним – це швидше*” [11, с. 303], “*І відчуття, що завтра буде / Світанок, сонце, щебетання*” [12, с. 52], “*І сонце, і літо... / Не встигну зустріти / І вже – проводжаю*” [11, с. 84]. Такі образи й майстерно поєднані з ними підтекст спричинюють заглиблення читача у стан ностальгічного переживання швидкоплинності життя, минулості цього світу, а також підкреслюється всевладність трансцендентної категорії часу.

Проведений аналіз мовного вираження концепту *сонце* у творах Л. Талалая дозволив зробити такі висновки: *сонце* сприймається поетом з точки зору прагматики – як світило, здатне випромінювати світло й тепло. Однак аналізований концепт набуває значимості не в якості матеріального об’єкту, але як поетичний символ. При цьому слід відмітити, що сонячні образи в поетичному світі Л. Талалая відіграють переважно позитивну роль. Розгляд мовного матеріалу дозволяє стверджувати, що концепт *сонце* має таке семантичне наповнення: *астрономічне тіло, джерело тепла та світла, кохання, щастя, радість, час, пам’ять, об’єкт моління*. Отже, суб’єктивно-особистісний елемент виражається в тому, що лірика поета постає наскрізь пронизаною нестримним часовим потоком, який перетворюється на світло життя.

Перспективу дослідження вбачаємо у вивченні інших концептів у творчості Л. Талалая.

Література

1. Берест Т. М. Семантика художніх слів сонце й місяць у сучасному поетичному мовленні / Т. М. Берест // Харківський національний університет. Вісник : Праці молодих учених філологічного факультету. – 2000. – № 473. – С. 7 – 11. 2. Вислова К. А. Концепт

“Солнечная энергия” (“Солнце”) : лингвокультурный аспект / К. А. Вислова // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия “Филология”. Т. 19 (58). – 2006. – № 3. – С. 103 – 108. **3. Горболіс Л. М.** Сонце як категорія сакрального у художньому мисленні Марка Черемшини / Л. М. Горболіс // Вісник Київського інституту “Слов’янський університет”. – 2000. – № 9. – С. 41 – 46. **4. Дзюба І. М.** “... І вічні питання до білого світу” / І. М. Дзюба // Слово і час. – 1992. – № 2. – С. 33 – 37. **5. Історія української літератури ХХ століття :** [у 2 т.] / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – Т. 2. – 456 с. **6. Костомаров М. І.** Слов’янська міфологія / М. І. Костомаров . – К. : Либідь, 1994. – 384 с. **7. Мельник Я.** ...І поміж небом і тобою ніщо буденне не стоїть / Я. Мельник // Вітчизна. – 1987. – № 5. – С. 21 – 28. **8. Панасова Е. П.** Концепт сонце в русском языке и речи : Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филолог. наук. : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Е. П. Панасова. – Екатеринбург, 2007. – 24, [1] с. **9. Серебрянська І. М.** Етнокультурні концепти “зоря”, “сонце”, “роса” у творах М. Стельмаха / І. М. Серебрянська // Вісник Сумського державного університету. – 2008. – № 1. – С. 90 – 95. **10. Словник української мови :** [в 11 т.] / [за ред. І. К. Білодіда]. – К. : Наукова думка, 1970-1978. – Т. 9. – 1978. – 917, [1] с. **11. Талалай Л. М.** Вибране : [поезії] / Л. М. Талалай – К. : Дніпро, 1991. – 541 с. **12. Талалай Л. М.** Високе багаття : [вірші та поема] / Л. М. Талалай. – К. : Молодь, 1981. – 152 с. **13. Талалай Л. М.** Луна озвалась на ім’я / Л. М. Талалай. – К. : Рад. письменник, 1988. – 150 с.

Слюніна О. В. Особливості вербального вираження концепту сонце в поетичному мовленні Леоніда Талалая

У статті розглядається лінгвальне вираження та семантичне наповнення концепту сонце в поетичній мові Л. Талалая.

Ключові слова: концепт, сема, сонце, Л. Талалай.

Слюнина Е. В. Особенности вербального выражения концепта солнце в поэтической речи Леонида Талалая

В статье рассматривается лингвальное выражение и семантическое наполнение концепта солнце в поэтической речи Л. Талалая.

Ключевые слова: концепт, сема, солнце, Л. Талалай.

Sljunina O. V. The specific features of verbalization of concept sun in the poetic language of Leonid Talalay.

The linguistic expression and semantic filling of the concept sun in the poetry of L. Talaly is described

Key words: concept, seme, sun, L. Talalay.

УДК 821.161.2-32

А. В. Узунколєва

**ОЛФАКТОРНІ ОБРАЗИ У ПРОЗІ М. ХВИЛЬОВОГО
ЯК ТОПОСИ САКРАЛЬНОГО**

Останнім часом досить популярними стали розвідки, спрямовані на дослідження сакральних шукань українських письменників-модерністів. Так, питанням сакрального в літературі початку ХХ ст. присвячені праці М. Варданян, Ю. Ганошенка, Т. Гундорової, Л. Плюща, Г. Хоменко, Н. Шумило та ін. При цьому значну увагу науковці приділяють творчості М. Хвильового як одного із найяскравіших представників мистецтва слова “переходової доби” та як творця “нової сакральності” означеного періоду.

В основі аналізу художніх творів митця крізь призму священного лежить його концепція “революція – дійство сакральне”. До того ж, усі етапи розгортання письменником цієї концепції чітко проглядають не лише на змістово-внутрішньому, а й на формально-зовнішньому рівнях. Так, із усієї багатогранності словесних образів письменника на перше місце висуваються такі елементи, як “запах слова” та образи на означення аромату, або олфакторні образи, що виступають головними маркерами сенсу зовнішніх і внутрішніх подій у житті героїв творів.

Проте літературознавці, аналізуючи окремі слова з точки зору їх “запаху” [1; 2; 3 та ін.], практично не звертають уваги на власне ароматичні образи, які несуть у собі не менш значиме ідейне навантаження. Виключенням можуть бути лише згадки про запах м’яти у новелі “Я (Романтика)” (1924), що співвідноситься з переживаннями ліричного героя й нібито підсилює трагедійність ситуації, та монографія Л. Плюща “Його таємниця, або “Прекрасна ложа” Хвильового” (2006), в якій автор обмежився тлумаченням олфакторних образів відповідно до антропософського вчення [3].

Тому в цій розвідці ми спробуємо визначити основні аспекти використання М. Хвильовим образів на позначення аромату в контексті розкриття в його прозі топосу революції як сакрального дійства.

У “переходову добу” звернення до олфакторних образів зайвий раз свідчило про сакралізацію сатанинського на зміну традиційним релігійним уявленням, оскільки зв’язок різного роду відчуттів із всевіданням, обіцянним Сатаною, був типовим для модерністського світосприйняття. Наприклад, один із героїв роману Л. Андрєєва “Щоденник Сатани” (1919) на ім’я Вандергуд, який якраз і є уособленням люциферичної сили, зауважує, що зір та слух заважають розумовій роботі, і лише нюх може викликати потрібні асоціації та спогади, адже “повітря пахне багатівковими подіями” [4, с. 334]. Можна

припустити, що саме усвідомлення зв'язку запаху із вічністю сприяло використанню образів-ароматів у мистецтві слова 1920-х.

З іншого боку, у М. Хвильового запах пов'язаний із повнотою сакрального, коли воно не розподіляється на божественне й сатанинське, а охоплює собою всі аспекти буття. У письменника будь-що мало свій аромат, “завжди пахло небо, і зорі, і весь світ” [5, с. 550], тому ці образи запаху в його прозі можна назвати топосами. При цьому він, як і кожен із митців, використовуючи той чи інший образ, зокрема й олфакторний, виділяє ті грані, які видаються йому найбільш важливими з точки зору змістового наповнення.

Так, “загірна комуна” – омріяна абстрактна даль – пахне у М. Хвильового “мальтійськими мандаринами і африканським мигдалем”, “одвічним морем”, ароматом “ледве вловимим і надзвичайно приємним...”, що завжди асоціюється з народженням якогось нового, досі невідомого життя” [6, с. 280].

Сам процес очищення суспільства від непотрібних, “застійних” і ворожих йому елементів, яким була революція, супроводжувався у прозі митця топосами запахів розстрілів, пожеж, диму, тобто усього, що на семантичному й фізичному рівнях пов'язується зі стихією вогню, оскільки той вважався живою, вічно голодною та очисною силою [7, с. 54]. Саме з димом пожеж було пов'язане у М. Хвильового творення “загірної симфонії”. Зокрема, у “Силуэтах” (1923) він пише, що відродження в суспільному житті, як і в природі навесні, почалось “дико, божевільно, надзвичайно – пожарами. З далеких курганів безвісті палахкотіли заграви, а потім небо тануло, і по вулицях проходив сторожкий, запашний шум” [5, с. 194].

Архетип світової катастрофи замінюється у свідомості людей 20-х рр. ХХ ст. біблійною міфологемою народження Боголюдини, Ісуса Христа, як символу початку нового етапу розвитку людства. Саме тому, наприклад, залишки від колишнього пожарища в санаторійній зоні нагадують анархові “тихий димок юної інсуреції”, який ототожнювався для колишнього романтика революції зі “святочним запахом ладану” [5, с. 415].

Особливого значення у прозі письменника набуває також духмяність трав, які вважались неодмінними атрибутами ритуалу досягнення сфери сакрального (відповідно до повір'їв, пов'язаних із ними, та їх природних властивостей), підтримуючи зв'язок поколінь і сприяючи осягненню істинної суті речей.

Так, героїв постійно повертають у спогади про дитинство та омріяне майбутнє запах жита (“Життя” (1922), “Санаторійна зона” (1924) та ін.), польових трав (“Лілюлі” (1923), “Пудель” (1923), “З лабораторії” (1931), “Сентиментальна історія” (1928), “На глухім шляху” (1923)), липи (“Сентиментальна історія”, “Останній день” (1931)), яблунь (“Арабески”, 1927) тощо. Проте, як зауважує сам же письменник, здавалось, що “нібито кожна стеблина пізнала тривогу і причаїлась” [5, с. 437].

Л. Плющ трактує цю тривогу як знак чергової битви “христосівських” та люциферичних сил, оскільки трави, на його думку, можуть мати відношення як до Христа з його апологією Любові, так і до “зниженого сонячного духу”, Люцифера, або Високолобого [3, с. 422 – 423]. Це ще раз підтверджує наявність сакралізації сатанинського, розкритої у вищеназваному творі Л. Андрєєва, – альтернативи християнському уявленню про святе як божественне.

Окремо можна виділити запах дубового молодняка, що проступає у творах “Солонський яр” (1923), “Пудель”, “Елегія” (1924) та ін. Можна провести аналогію між образом дуба у митця та міфологічними уявленнями про світове дерево, що структурує хаос, виступає як самість. Наприклад, Сайгорові, людині, яка нудиться в компанії сучасників, адже відчуває внутрішню дисгармонію, так хочеться “взяти запашного дубового листа, приложити його до чола, й зойкати радісним зойком, і положити в дуб шматок живого серця й струмок – від нього – диму, і знову впасти на землю й крикнути збентежений крик” (“Пудель”) [5, с. 354].

Образ м’яти також наповнений важливим семантичним змістом. З одного боку, її запах має антиекстатичну дію і повинен був служити самоусвідомленню романтиків революції, як, наприклад, це мало бути в новелі “Я (Романтика)”. Однак на передній план у письменника висувається використання м’яти як мотиву самотності, викликані зреченням рідної душі, адже в українських народних піснях жінка, яка саджає м’яту, говорить, що од неї „родинонька одріклась” [8, с. 439]. У М. Хвильового ця самотність іще викликана переважанням сильних почуттів, хвилювань, що сприяли розриву родинних стосунків. *Я* вбиває свою матір, адже в ньому перемагають фанатизм та екстаз (“Я (Романтика)”); Наталя Миколаївна відрікається від справжнього кохання заради мрій революційної молодості, а відтак втрачає надію на щасливе сімейне життя і продовження роду (“На глухім шляху”, 1923); а в “Сентиментальній історії”, як вважає Л. Плющ, негативна оцінка м’яти нагадує про зв’язок цієї трави із самосвідомістю, усамостійненням, індивідуалізацією людини у формі відриву від роду, народу. На думку дослідника, відречення Б’янки від м’яти є прологом до зречення ідеалів, релігійних та революційних [3, с. 459 – 460].

Подібним до образу м’яти на ідейно-семантичному рівні є й образ-запах чебрецю. Він також у митця парадоксальний. Як і м’ята, зауважує Л. Плющ, чебрець не має ані меланхолійних, ані екстатичних, оп’яняючих елементів, ці рослини стимулюють *Я*, підкоряють розумові емоційне життя людини [3, с. 451]. Анарх, відчуваючи чебрецевий запах, думає, що той був “глибокий, мов мисль, і сухий”. “Так, мабуть, пахне і смерть, – розмірковує герой, – бо й вона глибока, як мисль” [5, с. 440]. Однак, з іншого боку, у прозі М. Хвильового відроджується й міфологічне розуміння цього образу, адже, за народними уявленнями, чебрець використовувався стародавніми жерцями під час богослужінь

[8, с. 446], а відтак як рослина, безпосередньо пов'язана зі священним, могла сприйматися за знак “нової сакральності”. Не випадково у своїх шуканнях герої письменника сприймають чебрецевий запах як зв'язок із минулим, звернення до якого дає людині безсмертя – безперервність часу зовсім усуває його межі. Це значення запаху простежується у творах “Арабески”, “З лабораторії” та ін.

Досить часто у М. Хвильового зустрічається запах осоки (“На озера”, “Пудель”, “Санаторійна зона”, “Сентиментальна історія” тощо). Паралельно згадується й очерет. Співвідносячись із водною стихією, ці образи, подібно до кодів вогняного ряду, мають безпосереднє відношення до архетипу “кінця світу”, тільки тепер уже через потоплення. Так, у повісті “Санаторійна зона” образ осоки пов'язаний із кручею над рікою, з якої видно омріяний загоризонтний простір: “зрідка пахло тим тривожним запахом осоки, який нагадує якісь смутні далі” [5, с. 408]. А відтак, викликаючи тривогу, тугу за цією даллю, біль пізнання, згаданий запах є ознакою фаустівської культури.

Усі описані запахи наповнюють душу героїв спогадами, мріями, відчуттям зв'язку з минулим та устремлінням в майбутнє. Проте водночас приходить усвідомлення, що революція не виправдала покладених на неї надій: гармонійного буття не було досягнуто. Великі цілі самі були принесені в жертву звичайному обивательському існуванню, а результат – сум, непевність, порожні душі. “Порожнеча” 1920-х – це втрата сакральності та водночас період напружених сакральних шукань людей, що загубили своє минуле, зражені революцією – своїм творінням. Тому в постреволюційний період, за зізнанням М. Хвильового, “не так уже пахне життя, як пахло воно п'ять, навіть три роки назад” [9, с. 226]. Дим пожеж у прозі письменника перетворюється на чад; фіалкою, яка мала б символізувати перемогу у війні [3, с. 446], віддає спирт товариша Карасика з роману “Вальдшнепи” (1927), якою заливає тугу Дмитро Карамазов, а в містах, на які митці-учасники революції поклали надію як на осередки нового життя, пахне гнилою рибою, тухлими яйцями, “асенізаційним обозом”, поганенькою пудрою, дешевими парфумами, “забутою старовиною” [5, с. 538].

На часі була й поява нових запахів, що ставали топосами. Зокрема, дуже актуальним було використання письменником образу-запаху бур'яну (та його варіації – реп'яхів). У прозі М. Хвильового бур'ян був означенням, перш за все, того середовища, з якого постала революція. В оповіданні “Кіт у чоботях” (1922) письменник, змальовуючи справжніх романтиків революції, зауважує: “блуза колір хакі, без гудзиків, колір хакі – це ж зелений, а вся революція стукає, дзвенить, плужить, утрамбовує по ярках, по бур'янах, біля шахти – де колір хакі” [5, с. 155 – 156].

Проте в пізніших творах письменника бур'ян символізував повернення старого, дореволюційного життя із його міщанством та

обивательщиною. Л. Плющ, аналізуючи “бур’янову безвість” у творчості М. Хвильового, зазначає, що це “безвість, де царює те, що було й тисячі років тому, це царство Арімана” [3, с. 474]. Саме тому ліричний герой етюду “На озера” (1926), відчуваючи запах бур’янів, уже в постреволуційний час існування “оновленого” суспільства, коли “далеко одійшов запах тобілевичо-старицьких бур’янів, що прекрасно пахли після “Гайдамаків” і “Катерини” [5, с. 311], усе ще бачить навколо “мертві краї, “старосвітських поміщиків” і “гоголівських старичків” [5, с. 235]. Сприйняття митцем топосу бур’яну як символу переродження революції збігається із баченням того ж топосу іншими письменниками, зокрема А. Головком.

Усе це було сакральною призматикою дійсності, в якій жив М. Хвильовий. Результатом абстрактного романтизму речників революції був крах ілюзій, чергова втрата шуканого “раю” або й зовсім недосяжність його, відчуття спустошеності, коли замість гармонійної дійсності, яку вони хотіли вибороти, постали хаос і руїна. Письменника жажало усвідомлення, що революція, на олтар якій принесли стільки жертв, нічого не змінила.

Отже, революція 1917 р. у сприйнятті М. Хвильового була подією сакральною, спрямованою на перебудову духовних основ буття української нації. Ідеї письменника знайшли відображення, перш за все, в його художній прозі. При цьому письменник приділив значну увагу формальному вираженню власних міркувань, що викликало створення ним та використання “запаху слова” та ольфакторних образів, розкриття змісту яких відбувалось поступово, у міру концентрації на окремих етапах революційного дійства, в залежності від авторських уподобань та асоціацій. Таким чином, ці образи у творах митця стають свого роду мікротопосами, які допомагають зрозуміти істинний сенс подій та явищ дійсності, що змальовуються, зокрема розкрити макротопос революції, оскільки разом зі зміною почувань її вершителів тексти М. Хвильового поповнюються відповідними ольфакторними образами. Саме ця глибинна сутність слів і образів і досі може бути об’єктом ретельного вивчення літературознавців.

Література

- 1. Шерех Ю.** Хвильовий без політики / Ю. Шерех // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : в 3 т. – т. 2. – Х. : Фоліо, 1998. – С. 136 – 183.
- 2. Хоменко Г.** Сакральна логіка літературного канону в Україні 20-х років ХХ століття / Г. Хоменко // Вісник Київського інституту “Слов’янський університет”. – Серія : Філологія. – К., 2000. – Вип. 9. – С. 11 – 18.
- 3. Плющ Л.** Його таємниця, або “Прекрасна ложа” Хвильового / Л. Плющ. – К. : Факт, 2006. – 872 с.
- 4. Андреев Л.** Дневник Сатаны // Андреев Л. Анатэма : Избр. произведения / Л. Андреев. – К. : Дніпро, 1989. – С. 311 – 444.
- 5. Хвильовий М.** Твори : у 2-х т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро,

1990. – Т. 1. – 650 с. **6. Хвильовий М.** Твори : у 2-х т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с. **7. Шейнина Е.** Энциклопедия символов / Е. Шейнина. – М. : АСТ; Х. : Торсинг, 2003. – 591 с. **8. Войтович В.** Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с. **9. Лист М.** Куліша до А. Любченка // Ваплітянський збірник ; [під ред. Ю. Луцького]. – [2-ге вид., доп.]. – Торонто : Мозаїка, 1977. – С. 225–226.

Узунколева А. В. Ольфакторні образи у прозі М. Хвильового як топоси сакрального

У статті розглядаються ольфакторні топоси художньої прози М. Хвильового, що служать розкриттю авторської концепції революції як сакрального дійства. Підкреслюється, що на початку ХХ ст. в літературі трансформуються вже існуючі та виникають нові образи-запахи. Увагу сконцентровано на відмінностях у текстах українського письменника ароматичної сфери часів революції та пореволюційної доби, що відображало внутрішній характер цих періодів.

Ключові слова: ольфакторний образ, топос, сакральне, авторська концепція.

Узунколева А. В. Ольфакторные образы в прозе М. Хвильевого как топосы сакрального

В статье рассматриваются ольфакторные топосы художественной прозы М. Хвильевого, которые служат раскрытию авторской концепции революции как сакрального действия. Подчеркивается, что в начале ХХ в. в литературе трансформируются уже существующие и возникают новые образы-запахи. Внимание сконцентрировано на отличиях в текстах писателя ароматической сферы революционной и постреволюционной эпох, что отображало внутренний характер этих периодов.

Ключевые слова: ольфакторный образ, топос, сакральное, авторская концепция.

Uzunkoleva A. V. The olfactory images in the M. Khvylovy's prose as the toposes of sacred

The article examines the olfactory toposes of M. Khvylovy's art prose that serve the disclosing of the author's conception of revolution as sacral action. It is emphasized, that in the beginning of XXth century in the literature there are transformed already existing and appear new images of smell. The attention is concentrated on differences in writer's texts of aromatic spheres of revolutionary and postrevolutionary epoches that reflect the internal character of these periods.

Key words: olfactory image, topos, sacred, author's conception.

УДК 821.161.2

Т. М. Шарова

**ВАСИЛЬ БОНДАР: ПОЕЗІЯ ТА ХУДОЖНЯ ПРОЗА
ПИСЬМЕННИКА ЯК БІОГРАФІЧНИЙ ЛАНДШАФТ**

Сьогоднішня література, як і література ХХ століття, здебільшого зосередила свою увагу на новаторстві та експерименті. Передусім змінилася роль автора, який перетворювався із усезнаючого спостерігача на свідка та учасника подій. Така зміна вимагала перегляду основ авторських позицій, стратегій. Особистість у сучасному світі, її віра й зневіра, сенс її буття, втрата цього сенсу, проблема вибору – на цих основоположних для екзистенціалізму поняттях ґрунтується нова історична свідомість.

Важливою складовою частиною всієї літературної спадщини письменників є їхні твори, найвагоміше першоджерело для рецепції художнього світу митця. Вони представляють науковий інтерес не тільки як матеріал для вивчення біографії, але і як оригінальний чинник, у якому відображена вся багатогранність духовного життя письменника, індивідуальні особливості його мислення [1].

Серед досліджень художньої спадщини українських письменників, переважну більшість становлять численні коментарі, де даються фактичні відомості про особливості індивідуального стилю. У галузі літературної творчості актуальною є проблема біографізму. Вона полягає в тому, що теперішнє прочитання поетичних і прозових творів, як і їх вивчення у вищих навчальних закладах і школах, повинно виходити з концепції української літератури як національної. Проблема біографізму – проблема не лише теоретична, а й психологічна, а також етична. Факт роздвоювання власного “я” на “я” мистецьке і “я” людське відчують і самі митці, й по-різному на це реагують.

Як літературознавча проблема, біографізм має безпосереднє відношення до концептів автор і авторство, до неподоланної багатоскладності поняття суб'єкт творчості, багатоопосередкованого зв'язку між письменником і його твором.

Дискусійний характер феномена шістдесятництва залишає багато питань, які потребують точнішої вичерпнішої відповіді, вивчення його витоків й наслідків. Постать Василя Бондаря (1923 – 1969 рр.) як поета талановитого, непересічного заслуговує на пильнішу увагу.

Василь Бондар відомий як письменник, критик, літературознавець, публіцист. Після закінчення першого курсу мовно-літературного факультету Лубенського учительського інституту був мобілізований на будівництво укріплень в районі м. Орлиця і потрапив у полон. З Хорольського табору винищення, куди його кинули окупанти, він втік до рідного села. Згодом був заарештований гестапо і до кінця

війни відбував каторгу в фашистських концтаборах. Після війни працював кріпильником на шахтах Донбасу. У 1947 р. закінчив Чернігівський учительський інститут, а в 1952 р. філологічний університет Львівського університету (екстерном). Викладав українську мову та літературу в школах м. Ізмаїла та Харкова. Друкуватися почав з 1947 р. Враження від перебування в фашистських таборах лягли в основу багатьох поетичних і прозових творів. Автор збірок поезій “Маки на дроту” (1959), “Зоре моя непогасна” (1960), “Сонце над хмарами” (1963), “Поезії”, “Пам’ять і мрія” (1967), “Ми ідемо далі” (1970); повістей “Все – правда” (1963), “Листя летить проти вітру” (1964), “Рідні пороги” (1967); роману “Зорі гаснуть на світанку” (1971); збірки оповідань “Лебеді летять на південь” (1966). У своїй творчості утверджував любов до рідної землі, оспівував духовну велич людини.

Протягом багатьох років його творчість привертала особливу увагу критиків та літературознавців. Серед літературних студій, що торкаються творчості письменника, можна назвати праці В. Дончика, В. Дяченка, М. Жулинського, М. Ільницького, Г. Сивоконя, Г. Штоня та ін. Але ці дослідження не є вичерпними: літературознавці багато зверталися до аналізу феномена шістдесятництва, розгляду елементів біографізму в творчості письменника, однак постать Василя Бондаря залишається маловивченою. Власне кажучи, ми не маємо ґрунтового дослідження спадщини письменника, незважаючи на те, що схвальну оцінку його творчості дали Л. Новиченко, В. Речмедін, Є. Сверстюк, М. Шаповал та ін. Свого часу про Василя Бондаря багато писали харківські критики та письменники Ю. Барабаш, В. Брюгген, Г. Гельфандбейн, Ю. Герасименко, З. Голубева, К. Гордієнко, В. Добровольський та ін. У своїх дослідженнях вони здебільшого акцентували увагу на відтворенні воєнних подій, змалюванні прийомів відображення життя в концтаборах у прозі та поезії Василя Бондаря. Писали про Бондаря і його колеги по перу та друзі – І. Багмут, І. Вирган, І. Муратов, В. Мисик, але ці матеріали більше публіцистичного, аніж наукового характеру.

Науковий інтерес становлять різні параметри становлення індивідуального стилю Василя Бондаря, формування творчих засад і творчого методу митця. Із цією метою нами були опрацьовані тексти письменника, у яких зосереджена увага на відтворенні життя та діяльності письменника під час воєнних подій на Україні. Окремі спостереження та зауваження стосовно творчого методу, стилю, поетики, мови та індивідуальної словесної творчості Василя Бондаря в студіях дослідників його творчості мають місце, але системного дослідження цих питань літературознавство не знає, чим і важлива порушена нами проблема [6; 7].

Визначаючи особливості індивідуального стилю Василя Бондаря, передусім треба відзначити емоційність, пристрасність, риторичність його поезій, тягіння до внутрішньої полеміки. Такий спосіб думання

визначає характерні авторські прийоми, а саме: діалогічну побудову вірша, внутрішній монолог-суперечку, введення зустрічних внутрітекстових реплік. У поезіях Василя Бондаря це виявляється й на лексико-синтаксичному рівні, що свідчить про зростання поетичної майстерності автора, вдосконалення, пошук більш довершеної форми.

Василь Бондар як художник слова почав з поезії. Поетичність стала серцевиною прози письменника. Ліризмом пройняті її зміст і форма – характери, пейзажі, мова, композиція, авторські відступи. Зв'язок часів, планетарність мислення, масштабність бачення світу й людини – прикметні риси індивідуального стилю письменника.

З літературними творами Василь Бондар виступав з двадцяти чотирьох річного віку. Цілеспрямований пошук своєї дороги в літературі припав на воєнний час. Відомо, що Василь Бондар користувався великим авторитетом у колі колег-письменників, до його думки прислухалися, довіряли естетичному смаку. Поет активно підтримував цікавих творчих людей. Разом із іншими письменниками (І. Багмут, І. Вирган, І. Муратов, В. Мисик) Василь Бондар виступає з поетичними читаннями перед студентською, робітничою, сільською аудиторіями. Поет їздив із творчими виступами районами Харківщини, а також областями України, регулярно був у Києві.

Звертаючись до воєнної тематики, Василь Бондар шукав відповідей на питання, які хвилюють суспільство й сьогодні, ставив актуальні проблеми тогочасної дійсності: моральної свободи й обов'язку; необхідності самопожертви; формування героїчного характеру; спадкоємності героїзму; громадянської мужності тощо. Василь Бондар на правдиво виписаних долях розкрив найвищу людяність героїзму простої радянської людини, для якої чесно діяти в складних обставинах невіддільне від самого життя, від поняття “чесно жити” [3, с. 14].

Літературу цікавить справжній зміст людської величі, необов'язково у виняткових ситуаціях, проте виразних, щоб розкрилася внутрішня сутність людини. Правда, у Василя Бондаря переважно виняткові, трагічні сюжетні завершення, напружені морально-психологічні колізії. Він прагне глибоко схвилювати читача, мовби запрошує пройти крізь “самоочищення”, перевірити і почуттям визначити характер своєї поведінки в можливій ситуації. Він не оберігає читача від глибоких переживань, він творить гострі, трагічно жорстокі ситуації, бо переконаний: сувора правда війни, моральний і духовний досвід батьків повинні служити одним із принципово справедливих критеріїв оцінки людини на громадянську зрілість, почуття патріотизму. Головною гранню авторського бачення і сприйняття світу, його практичного вияву естетичної теорії відображення дійсності у творах Василя Бондаря була художня правда [10, с. 48].

Творчою стабільністю позначений літературний шлях Василя Бондаря. Його формували й загартовували трудова й завзята юність,

суворий досвід фронтних доріг, самовіддане служіння чесному, правдивому слову. Виявом такої стабільності є постійна й тонка чутливість письменника до змін у народному житті, у психології сучасників, до вимог і запитів історичного часу [4, с. 60].

Творчість Василя Бондаря зростала на традиціях громадянської літератури, громадянської лірики. Творам письменника властива автобіографічна сюжетність: це автобіографія дитинства ліричного героя, тож в основі її маємо накопичення й оцінку підлітком духовних цінностей. Елементи біографізму розкриваються в творчості Василя Бондаря не лише як органічний і неорганічний світ, природне докільля, а й як біографія людської особистості, сукупність її психічних та фізичних особливостей. Біографізм є складником поетичної та прозової творчості письменника [5].

У ряді прозових автобіографічних творів Василя Бондаря “Все – правда”, “Листя летить проти вітру”, “Рідні пороги”, “Аж доки сонце світить у зеніті”, “Зорі гаснуть на світанку” та ін. акцент робиться на морально-етичних цінностях. Головними ознаками людської вдачі у творах письменника є висока духовність, працьовитість, дбайливість, героїзм, мужність, самостійність, відповідальність тощо.

Значна увага у зазначених творах Василя Бондаря про війну приділяється художньому дослідженню категорій героїчного і трагічного, їх діалектичних взаємозв'язків. Осмислення нашої літературою небаченої жорстокості і трагізму боротьби з фашизмом вимагає глибшого проникнення в сутність героїчного, його взаємозв'язків з трагічним.

Творчість Василя Бондаря синтезувала основні засади шістдесятництва крізь призму індивідуального світогляду: його поезія сповнена гуманістичного пафосу і глибоко лірична. Вона демонструє високий рівень художнього втілення української народної філософії. Він належить до того письменницького покоління, чия пам'ять напоєна і особистими дитячими враженнями, і болючою, трагічною народною пам'яттю про війну, про концтабори.

Творчість Василя Бондаря дає яскравий приклад саме тієї поезії, яку він так палко й невтомно захищав: поезії думки, громадянської мужності, глибокої відповідальності перед народом і перед власною совістю. Це й ознака великої поваги до своєї справи та її суспільного резонансу, ознака незмінної і високої поетичної гідності.

Література

1. Агеєва В. Пам'ять подвигу. Українська воєнна проза 60 – 80-х рр. / В. Агеєва. – К. : Наукова думка, 1989. – 272 с. **2. Бондар В.** Документ. Перелік рукописів письменника В. Т. Бондаря / В. Бондар / Архів Харківського літературного музею. – Вст. 18682. Д – 2030. – Харків, 1969. – 3 листопада. – 3 с. **3. Бондарєв Ю.** Главное – человек / Ю. Бондарєв // Правда. – 1968. – 5 березня. – С. 14 – 18. **4. Брюгген В.**

Критика й критики / В. Брюгген // Прапор. – 1968. – № 12. – С. 60.
5. Гельфандбейн Г. Біографія часу / Г. Гельфандбейн // Прапор. – 1967. – № 2. – С. 82 – 85. **6. Гельфандбейн Г.** Поруч із нами. Спогади про письменників, що загинули на фронтах Великої Вітчизняної війни / Г. Гельфандбейн. – Х. : Прапор, 1968. – 199 с. **7. Голубєва З.** Багатство життя – багатство літератури / З. Голубєва // Прапор. – 1960. – № 2. – С. 102 – 107. **8. Дяченко О.** Подвиг народу і література / О. Дяченко // Радянське літературознавство. – 1975. – № 3. – С. 3 – 10. **9. Жулинський М.** Людина як міра часу : концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі / М. Жулинський. – К. : Дніпро, 1979. – 275 с. **10. Ільницький М.** На вістрі серця і пера. Про спадкоємність художніх ідей і новаторства в сучасній українській поезії / М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1980. – 263 с.

Шарова Т. М. Василь Бондар: поезія та художня проза письменника як біографічний ландшафт

У статті досліджено характер художнього осмислення проблеми біографічного ландшафту в творчій спадщині Василя Бондаря. Окреслено сюжетно-композиційну своєрідність творів письменника та визначено концепт біографізму як доміанти естетико-філософської складової його таланту.

Ключові слова: біографізм, біографічний ландшафт, категорія часу, типологія, рецепція.

Шарова Т. М. Василий Бондар: поэзия и художественная проза писателя как биографический ландшафт

В статье исследован характер художественного осмысления проблемы биографизма в творческом наследии Василия Бондаря. Очерчено сюжетно-композиционное своеобразие произведений Василия Бондаря и определено концепт биографизма в творчестве писателя как доминанты эстетико-философской составляющей его таланта.

Ключевые слова: биографизм, биографический ландшафт, категория времени, типология, рецепция.

Sharova T. M. Vasyl Bondar: poetry and artistic prose of the writer as a biographical landscape

Thesis is devoted to the analysis of the character of artistic comprehension of the problem of biographical landscape, of Vasyl Bondar's heritage. Subject – compositional peculiarity of Vasyl Bondar's works is outlined. The concept of biographism in the creative work of the writer as a dominant of aesthetic – philosophical part of his talent is defined.

Key words: biographism, biographical landscape, category of time, typology, reception.

УДК 821.161.2 – “652”Сковорода

Т. С. Шевчук

**ФАКТИ І МІФИ ПРО ЗАКОРДОННУ ПОДОРОЖ
Г. СКОВОРОДИ**

В історії української літератури важко знайти представника, біографія якого впродовж двох останніх століть була б предметом стійкого наукового інтересу і про якого, водночас, було б знайдено мізерну кількість реальних архівних свідчень. Такою надзвичайною постаттю є Г. Сковорода (1722 – 1794), який, за влучним виразом видатного письменника сучасності В. Шевчука, є “пізнаним і непізнаним сфінксом”. Цей вислів може бути використаний не тільки для характеристики таємниць світоглядних засад староукраїнського мислителя, але й спроектований на оцінку існуючого стану вивчення його біографії, особливо найбільш яскравого раннього періоду. Так, незважаючи на бурхливий розквіт сквородинознавства у другій половині ХХ століття, відомості про окремі деталі життя мислителя залишилися невстановленими, незважаючи на видимість беззаперечності енциклопедично зафіксованих уявлень. Крім того, помилкові датування окремих біографічних подій мислителя, які впродовж ХХ ст. трічі підлягали ґрунтовному перегляду, час од часу з’являються як достовірні в роботах сучасних дослідників, котрі заплуталися у розрахунках учених.

Існування серйозних лакун у висвітленні питання періоду навчання Г. Сковороди у Києво-Могилянській академії, терміну перебування у півчій капелі імператриці Єлизавети, закордонної подорожі та роботи у Переяславському колеґіумі пов’язано з мізерною кількістю віднайдених ученими архівних джерел. Ця обставина й дотепер провокує виникнення різноманітних вигадок, домислів і легенд навколо постаті мислителя, а інколи й літературознавчих міфів*. Одним з найменш вивчених аспектів життя українського філософа є питання його закордонних мандрів. “В Європі, – писав Ю. Барабаш, виходячи із концепції, – Сковорода пробув п’ять років. Строк немалий, але знаємо ми про нього менш, ніж про будь-який відрізок його біографії” [1, с. 94]. Про цей факт і у життєписі М. Ковалинського йдеться небагато: “...Путешествуя с генералом сим, имел он случай, с позволения его и с помощью его, поехать из Венгрии в Вену, Офен, Презбург и прочія окольныя места, где, любопытствуя по охоте своей, старался знакомиться наипаче с людьми ученостию и знаниями отлично славимыми тогда. Он говорил весьма исправно и с особливою чистотою латинским и немецким языком, довольно разумел еллинскій, чему и способствовался сими доставить себе знакомство и пріязнь ученых, а с ними новые познания, каковых не имел и не мог иметь в своем отечестве” [2, с. 441].

У літературних джерелах початку XIX ст. (нарисах Г. Гесса де Кальве, І. Вернета, О. Хіждеу, І. Срезневського) фігурують вигадки про те, що Г. Сковорода, “надеясь всегда на проворство ногъ”, “взяль посохъ въ руку и отправился истинно философски, т.е. пешкомъ” (Г. Гесс де Кальве) до Європи. І автори цих вимислів, і перші біографи Г. Сковороди висували найфантастичніші версії про цей період його життя. Так, за деякими з них, київський студент як “біглий дячок” (І. Снегірьов, І. Срезневський) подорожував не тільки вказаними у біографії М. Ковалинського землями Австрійської імперії (Відень, Офен, Прессбург), але й відвідав Польщу, Пруссію, Німеччину, Північну Італію (В. Ерн, Л. Махновець), Венецію, Болонью, Флоренцію (Л. Махновець) і Рим (Г. Гесс де Кальве). Коло цих міст нібито й становить означені М. Ковалинським “прочія окольные места”. Сучасні біографи Г. Сковороди (І. Драч, С. Кримський, М. Попович) схиляються до звуження діапазону його чужоземних подорожувань до кордонів Австрійської імперії, яка на початку XVIII століття включала у себе Австрію, Угорщину, Словаччину, Чехію і частину Західної України [3]. У новітньому біобібліографічному словнику “Філософська думка в Україні” (2002) місцями перебування Г. Сковороди в Європі вказано Токай, Офен, Прессбург, Відень, а також як “імовірні країни” – Італію та Німеччину [4, с. 178].

Повідомлення про навчання Г. Сковороди у Німеччині вперше з’явилося у “Великому енциклопедичному словнику” П’єра Лярусса за 1875 р. Цю легенду було критично осмислено ще на початку 20-х років XX ст. проф. А. Ковалівським [5, с. 226 – 227] і охоче прийнято багатьма наступними біографами мислителя. Одним із найменш вірогідних, але нав’язливих уявлень про перебування українського філософа за кордоном, стала така думка: як Симон Тодорський, Михайло Ломоносов та ін., він навчався у Галле (Німеччина) у славетного Християна Вольфа. Вказівка на цей факт, дійсно, міститься у словнику Лярусса, проте значна частина викладених там відомостей має спірний і недоброчесний характер. Наприклад, невірними є вказані у словникові дати життя Г. Сковороди (1730 – 1778). Відносно його “токайського” періоду повідомляється таке: “Après avoir vainement demandé la permission d’aller completer ses études à l’étranger, il partit à pied pour Pesth à l’insu de ses supérieurs, apprit l’Allemand dans cette ville et se rendit ensuite à Halle, où l’enseignement de Wolf était alors au plus haut point de son éclat. Skovoroda s’y livra trois ans à l’étude de la métaphysique et de la théologie, et écrivit à cette époque ses traductions de Homélie de saint Jean Chrysostome, ainsi que des fables morales, conservée des nos jours par la tradition orale chez les habitants de l’Ukraine” [6, с. 781 – 782].

У дослівному перекладі це повідомлення звучить так: “Після марного чекання на дозвіл закінчити свою освіту за кордоном, без відома своїх начальників він пішки відправився в Пешт і вже у Німеччині нарешті дістався Галле, де спосіб викладання Вольфа набув найвищого

ступеня популярності. Сковорода там прожив три роки, студіюючи метафізику і теологію, і в той же час переклав богословські праці Іоана Хризостома, а також написав духовні байки, що збереглися до наших днів в усній традиції мешканців України”. Як бачимо, автор статті стверджує, що Г. Сковорода, бажаючи закінчити свою освіту за кордоном (що було поширеним явищем серед випускників Київської академії), пішки відправився в Пешт, потім – у Галле до Християна Вольфа, де упродовж трьох років вивчав у нього метафізику і теологію; перекладав богословські праці Іоана Хризостома (більш відомого як Іоан Златоуст Антіохійський) і там-таки склав свої байки, що зберігаються в усній традиції України... В середині XVIII століття податися пішки до Європи було ніяк неможливо, адже кордони ретельно охоронялися, а про отримання проїзного документа йшлося чи не на губернаторському рівні. Свої байки Г. Сковорода написав наприкінці 1760-х – початку 1770-х років на Слобожанщині після звільнення з Харківського колегіуму та відобразив у них життєві ситуації і реальних людей, що його оточували. І більше ніяких відомостей, що підтверджували б його перебування у Галле...

Під впливом викладених у французькому словнику фактів залишались переконаними у їх очевидності такі авторитетні дослідники біографії Г. Сковороди, як А. Ковалівський, Д. Багалій та Л. Махновець: “Джерела, на яких засновані твердження цього словника, – писав Л. Махновець, – нам невідомі і недоступні. Але неймовірно, щоб це була вигадка. Сковорода, вважаємо, рушив до Галле, бо мав перед собою захопливий приклад Тодорського. <...> Не кажемо вже про північну Італію – Венецію, Флоренцію і, треба думати, Рим” [7, с. 59]. Так Л. Махновець, блискучий знавець і критик міфотворчості навколо біографічних відомостей українського філософа, став заручником власного визначення, коли на прикладі легковажних ідей і висновків І. Снегірєва демонстрував, як та чи інша голослива “теза розвивається, не маючи під собою ніяких підстав” [7, с. 53].

Думки сучасних вчених і нині залишаються далекими від однаковості відносно питання можливості перебування Г. Сковороди в Галле. “А ми хочемо сказати, що це дійсно так, – переконує Д. Тетерина у монографії “Григорій Сковорода – український письменник, філософ і педагог” (2001), – і добавимо, що він вчився в “Академії Галли Магдебурскія” і слухав лекції професорів Баумгардта і Вольфа” [8, с. 46]. “Звісно ж, це легенда, – констатує Л. Ушкалов у книзі “Григорій Сковорода” (2009), – уже бодай тому, що під ту пору, коли Сковорода мандрував дорогами Європи й міг відвідати Галле, Вольфа там давно не було: іще в 1723 році місцеві “пієтисти”, звинувативши філософа в атеїзмі, домоглися його звільнення з університету” [9, с. 22].

Уявлення про широкий спектр закордонних мандрів філософа в контексті повної відсутності прямих архівних джерел, а відтак – таємничості і романтичного ореолу навколо цього питання, стає

привабливим матеріалом для створення інших літературознавчих міфів про цей період його життя, що “кочують” у науковій літературі, а інколи й обростають новими, нічим не підтвердженими подробицями. Так, Д. Тетерина до сміливо домальованого Л. Махновцем географічного діапазону мандрів Г. Сковороди (Венеція, Флоренція, Рим) додала ще Румунію, Сербію і Грецію. І якщо в роботі Л. Махновця питання про можливість перебування Г. Сковороди в землях Північної Італії (як означених М. Ковалинським “прочіих окольних м•стах”) ставиться в коректній науковій формі – як гіпотеза, то в праці Д. Тетерини окреслена нею географія іноземних подорожей мислителя не підлягає ніяким сумнівам: “Три роки, – пише дослідниця, – жив він у різних країнах (1750 – 1753), як вказує біограф Ковалевський (*треба Коваленський, або Ковали(і)нський – Т.Ш.*), був він у Відні (Австрія), Офені і Буді (Угорщина), Румунії, Північній Італії, Сербії, Греції, у Братиславі (Словаччина), Польщі, Німеччині (Мюнхен, Галла)” [8, с. 45].

В дослідженнях другої половини ХХ ст. фігурує більш наближена до реальності думка про те, що Г. Сковорода навчався у єзуїтському коледжі у Словацькій Трнаві, на жаль, не підкріплена фактичним матеріалом. В. Стадниченко у книзі “Іду за Сковородою. Сповідь у любові до вчителя” (2002), вказує, що у 30-х роках ХХ ст. словацький поет і письменник українського походження Леонід Мосендз опублікував у “Братиславському віснику” оповідання “Мінерва”, в котрому йшлося про перебування українського філософа у Трнавському університеті [10, с. 81].

Крім того, 1958 року чехословацький учений М. Мольнар і співробітники національного Празького музею з нагоди 235-річчя з дня народження Г. Сковороди передали в Україну знайдений ними в архівній спадщині відомого чеського поета Франтишка Ладислава Челаковського (1799 – 1852) невідомий доти лист Г. Сковороди. Ф. Л. Челаковський був популяризатором української літератури й української народної творчості у Чехії, а також колекціонером автографів інших видатних представників слов'янських народів. Переданий чеськими колегами лист Г. Сковороди адресований його харківському другові Якову Правицькому і датований 1785 роком, тобто не має прямого відношення до закордонного періоду його життя. Сам же М. Мольнар написав у передмові до публікації цього листа в “Радянському літературознавстві” таке: “Факт виявлення невідомого листа Г. Сковороди свідчить про те, що треба звернути більше уваги на пошуки спадщини відомого українського філософа за кордоном. Як нам відомо з певних джерел, перебуваючи у Словаччині, він навчався у місті Трнава. Цілком імовірно, що за межами України і Росії збереглися матеріали, що підтвердять це припущення” [11, с. 113]. На жаль, учений не вказав джерело цієї інформації і, можливо, ним було не більш, ніж оповідання Л. Мосендза.

Підводячи підсумки стосовно перспектив вивчення закордонних подорожей Г. Сковороди, можемо зробити такі висновки:

1. У “Токайський” період життя Г. Сковорода міг пересуватися тільки у межах Австрійської імперії, оскільки навряд чи в нього були необхідні документи для вільного перетину європейських кордонів.

2. Окрім вказаних у біографії М. Ковалинського Прессбурга (Братислави, що тоді була столицею Угорського королівства), Відня (столиця імперії) і Офена (Будапешта), найбільш імовірними “*прочіми окольными м•стами*”, що їх міг відвідати Г. Сковорода, були провінційні міста Австрійської імперії, де знаходилися богословські та світські школи (від колегіумів до університетів).

3. Виходячи з припущення, що Г. Сковорода найвірогідніше був домашнім учителем сина голови Токайської комісії Гаврила Вишневського, а, значить, мав реальну можливість і кошти на пересування в межах Австрійської імперії і відвідування місцевих університетів, вважаємо, що ними можуть бути такі навчальні заклади:

- найближчий до Токаю реформаторський колегіум у Шарошпатаці (засн. 1531 р.);
- Єзуїтський університет у Трnavі (засн. 1629 р.);
- Богословський університет у Кошиці (засн. 1657 р.);
- Офенський (Будапештський) університет (засн. 1635 р.);
- Віденський університет (засн. 1365 р.).

Зі списку ймовірних місць навчання Г. Сковорода за кордоном слід виключити Братиславську Academia Istropolitana (1465 – 1490, 1990 – дотепер), що згадується в деяких працях через неможливість її функціонування у XVIII ст.

Можливо, робота з архівними матеріалами названих закладів дозволить віднайти фактичні відомості, що сприятимуть розкриттю подробиць перебування Г. Сковорода і його навчання за кордоном. Ці свідчення допоможуть не тільки заповнити “білі плями” у біографії філософа, але й суттєво розширити уявлення про формування етико-естетичних поглядів митця.

Література і примітки

* Про це детальніше: **Шевчук Т. С.** Г. Гесс де Кальве і Г. Сковорода : історія літературознавого міфу // Слово і час. – 2009. – № 8. – С. 83 – 89.

- 1. Барабаш Ю. Я.** Барабаш Ю. Я. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Ю. Я. Барабаш. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 744 с. (Серія “Бібліотека Шевченківського комітету”).
- 2. Сковорода Г. С.** Сковорода Г. С. Повне зібрання творів у 2-х т. / [Під ред. В. І. Шинкарука, В. Ю. Євдокименко, Л. Є. Махновця] / Г. С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 2 – 574 с.
- 3. Драч І. Ф., Кримський С. Б., Попович М. В.** Григорій Сковорода. Біографічна повість / І. Ф. Драч, С. Б. Кримський, М. В. Попович. – К. : Молодь, 1984. – 216 с.
- 4. Стратій Я. М.** Сковорода / Я. М. Стратій // Філософська думка в Україні : Біобібліографічний словник. – К., 2002. – С. 178.

5. Ковалівський А. П. Легенда про Сковороду у французькому словнику / А. П. Ковалівський // Червоний шлях. – 1923. – № 1. – С. 226 – 227.
6. Larousse Pierre. Skovoroda // Grand Dictionnaire du XIX siècle. – Paris, 1875. – P. 781 – 782. **7. Махновець Л. Є.** Григорій Сковорода. Біографія / Л. Є. Махновець. – К. : Наукова думка, 1972. – 254 с.
8. Тетерина Д. Григорій Сковорода – український письменник, філософ і педагог / Д. Тетерина. – К.-Мюнхен : РВА “Тріумф”, 2001. – 322 с.
9. Ушкалов Л. В. Григорій Сковорода / Л. В. Ушкалов. – Харків : Фоліо, 2009. – 123 с. (Знамениті українці). **10. Стадниченко В.** Іду за Сковородою : Сповідь у любові до вчителя / В. Стадниченко. – К. : Криниця, 2002. – 173 с. **11. Мольнар М. І.** Невідомий лист Сковороди / М. І. Мольнар // Радянське літературознавство. – 1958. – № 2. – С. 113 – 116.

Шевчук Т. С. Факти і міфи про закордонну подорож Г. Сковороди

У статті критично осмислено усі відомі на сьогодні дані про час та місце закордонного перебування українського філософа Г. Сковороди.

Ключові слова: закордонна подорож, факт, міф.

Шевчук Т. С. Факты и мифы о зарубежном путешествии Г. Сковороды

В статье критически осмысливаются все известные на настоящий момент сведения о времени и местах заграничного пребывания украинского философа Г. Сковороды.

Ключевые слова: заграничное путешествие, факт, миф.

Shevchuk T. S. Facts and myths about the foreign journey of G. Skovoroda

All known facts and myths about time and places of the foreign period of life of the Ukrainian philosopher G. Skovoroda are critically analyzed in this article.

Key-words: foreign travel, fact, myth.

УДК 821.161.2+821.111

І. В. Школа

**ЛИЦАРСЬКИЙ ДИСКУРС У “ПОДОРОЖІ...” М. ЙОГАНСЕНА
ТА “ПОВЕРНЕННІ ДОН КІХОТА” Г. К. ЧЕСТЕРТОНА**

Риси середньовічного лицарського роману часто спостерігаються у творах письменників, їх сюжети та ситуації інтерпретуються митцями відповідно до проблематики, ставлення до життя, художніх задумів.

Одним з таких прикладів є “Подорож...” М. Йогансена та “Повернення Дон Кіхота” Г. К. Честертон. Однак дослідження так званої лицарської проблематики у романах українського та англійського письменників, на нашу думку, неможливо відокремити від питань художньої рецепції авторами роману “Дон Кіхот” М. Сервантеса.

На наявність рис авантюрного роману у “Подорожі...” М. Йогансена в рамках дослідження комічного вказує В. Денисенко. Д. Алквист говорить про присутність лицарського дискурсу у романі Г.К. Честертон. Однак на сьогодні бракує спеціальних досліджень, присвячених зазначеній темі. Крім того, твори англійського та українського митців досі не розглядалися компаративно і потребують комплексного контекстуального аналізу. Отже, метою нашої статті є дослідження трансформації лицарського дискурсу в “Подорожі...” М. Йогансена та “Поверненні Дон Кіхота” Г. К. Честертон.

У зв'язку з тим, що роман М. Сервантеса з перших сторінок подається автором як пародія на лицарський роман (письменник засвідчує це у пролозі та в заключній частині книги), читач повсякчас спостерігає традиційні риси та ситуації, властиві творам цього жанру. Відмінність полягає у тому, що М. Сервантес переніс їх з чарівного романтичного середовища середньовічних творів у повсякденні умови Іспанії початку XVII ст. Склався стереотип, що у “Дон Кіхоті” автор пародіює лицарські романи, однак В. Набоков та Є. Мелетинський вважають, що твір М. Сервантеса не тільки пародія – він справжній лицарський роман. Останнє набуває особливої актуальності в контексті нашого дослідження.

Образ жанру лицарського роману, як справедливо зауважує С. Бочаров, постійно присутній в “Дон Кіхоті” (неважко уявити усю сукупність текстів лицарських романів, що існує в уяві Дон Кіхота, як єдиний інтертекст) [2, с. 10]. Головний герой М. Сервантеса має досить чітку картину того, яким повинен бути лицар та яке місце він має займати у суспільстві. Його уявлення співпадають з вимогами лицарського кодексу, описаного у багатьох творах про лицарів та історіографічних працях [1, 4, 5, 6]: лицар мандрує, захищаючи скривджених і викорінюючи неправду заради власної слави та на честь прекрасної дами; його шлях починається із посвячення, без якого герой не має права вершити свої подвиги; лицарю властиво приносити всілякі обітниця, він повинен обов'язково здійснити подвиг; на шляху героя чекає щось невідоме й казкове, його захищають або протистоять могутні чарівники; необхідним є кохання до прекрасної дами; лицаря супроводжує вірний зброносець; герой є надзвичайно віруючою людиною; наприкінці шляху, який є низкою випробувань, його чекає нагорода – він знаходить славу й багатство, а найчастіше й корону.

Користуючися цими критеріями, проаналізуємо риси лицарського роману в “Подорожі...” М. Йогансена та “Поверненні Дон Кіхота” Г. К. Честертон в контексті сприйняття митцями роману “Дон Кіхот”.

Вивчення наукових праць, присвячених середньовічним лицарським романам (Л. Андреева, М. Бахтіна Г. Рубанової, Є. Мелетинського, А. Михайлова), та художніх текстів дозволяє доповнити характерні для них риси: розповідь часто починається з родоводу героя (саме з цього моменту стає відомо про його місію та життєвий шлях); простежується надзвичайна ідеалізація минулого; протягом усіх подій, що відбуваються у творі, лицар повинен зберігати целібат (риса, характерна для багатьох творів).

Приблизно за такою схемою і відбуваються події у романі “Дон Кіхот”, де є детальний опис усіх необхідних приготувань, які мав здійснити справжній лицар (герой знаходить необхідні обладунки, зброю, проходить обряд посвячення, дає обітницю захищати слабких та знедолених). Автор дотепно їх пародіює. Дон Кіхот змальовує Санчо особливості життя та обов’язки лицарів і прагне їх дотримуватися.

Як відзначають літературознавці (М. Бахтін, Є. Мелетинський, А. Михайлов та ін.), основним сюжетотвірним елементом лицарського роману є мотив подорожі, що передбачає остаточне формування особистості героя. За словами М. Бахтіна, “дорога особливо вигідна для зображення подій керованих випадковістю... На дорогу виїжджають герої середньовічних лицарських романів, і часто всі події роману відбуваються або на дорозі, або сконцентровані навколо неї” [1, с. 396]. Подібну позицію займає також В. Кожин, підкреслюючи, що “...зміна місць, пошуки, що не мають ясної мети та завершення є долею героя, необхідним способом існування. Якщо б він зупинився у якомусь певному місці, зупинився б і роман, який живе стихією руху” [4, с. 154].

Відомо, що шлях лицаря в лицарському романі має лінійну будову, але М. Сервантес робить його циклічним – Дон Кіхот живе в селі Ламанчському, відправляється мандрувати з нього і до нього ж повертається помирати. У пролозі до своїх новел М. Сервантес розмістив карту подорожі Дон Кіхота. Маршрут дивакуватого лицаря графічно вражає: це крива лінія, що мотається з боку в бік і поступово повертається до висхідної точки, замикаючи коло – безнадійне замкнене коло, що стає символом марної боротьби героя за справедливість.

Аналогічну циклічність має й шлях героїв Г. К. Честертон. Дуглас Меррел відправляється у подорож за червоною фарбою із Сивудського абатства і повертається назад, щоб розповісти історію нещасного виробника фарб. Ще раз залишає Сивуд, слідуючи за Херном, і знову повертається. Історія абатства повторює цю циклічність: на початку роману, відомо, що події відбуваються у маєтку, який колись був абатством яким він стає знову наприкінці твору. Мотив подорожі дуже важливий для Г. К. Честертон – герой залишає будинок, бо прагне духовного оновлення. Подібне можна побачити й у М. Сервантеса в трансформації Дон Кіхота Ламанчського в Алонсо Доброго.

На відміну від М. Сервантеса та Г. К. Честертон, у “Подорожі...” М. Йогансена шлях героїв має лінійну будову, як у лицарських романах, які автор, наслідуючи іспанського письменника, дотепно пародіює. Сама

назва твору українця досить красномовна. Так, за словами автора, доктор Леонардо й Альчеста довго подорожують. Проте невідомо, як довго триває мандрівка, яка її мета і, зрештою, як довго герої перебувають в Україні. Єдине, що нам відомо: вони їдуть зі Змієва до Бахтина, однак цих населених пунктів у подорожі немає, автор згадує про них мимохідь, і можна тільки здогадуватися, який шлях пройшли мандрівники. Як і в лицарських романах, майже неможливо точно визначити, скільки днів подорожують доктор Леонардо й Альчеста. Минають дні й є тільки одна остання ніч, коли герої провалюються у тартарари.

Місце й час дії у М. Сервантеса, Г. К. Честертон та М. Йогансена досить конкретизовані, а, головне, не дуже віддалені від моменту написання книги. Навіть якщо місця дії вигадані автором, сучасність цілком реалістична. Правдоподібні й усі персонажі другого плану. У центрі оповідання, але це не характерно для українського письменника, знаходиться герой, чия поведінка не вписується в рамки, прийняті сучасним йому суспільством.

Персонажі Г.К. Честертон (Майкл Херн та Дуглас Меррел) є, безсумнівно, кіхотичними. Вони створені за зразком героїв М. Сервантеса. Бібліотекар Майкл Херн для автора є втіленням англійського Дон Кіхота, який повернувся, щоб відродити віру людей у Бога та загальнолюдські цінності. Герої Г. К. Честертон як справжні лицарі впевнені, що за ідеали варто боротися.

Слід зазначити, що на початку романів М. Сервантеса та Г. К. Честертон головні герої – цілком соціальні особистості. Вони освічені, мають певний, нехай і невеликий, дохід, будинок, певне заняття. Починаючи робити лицарські вчинки, герої вступають із суспільством у конфлікт, після чого їх починають вважати божевільними.

Наступною рисою лицарського роману є розповідь про походження героя. “Подорож...” М. Йогансена, як і належить, розпочинається із опису родоводу Дона Хосе Перейри, який тягнеться ще з середньовіччя. Однак, пародіюючи середньовічні лицарські романи, автор вдається до іронії, розповідаючи історію благородної людини паралельно з родоводом його собаки Родольфо: “Обоє вони були аристократичного походження. Бабуся Родольфо, будучи ще молодою золотавою сукою, одержала на виставці велику золоту медалью... Бабуся Дона Хосе Перейра не одержала золотої медалі, будучи ще молодою золотоволосою дівчиною, але зате ж вийшла заміж за діда... Перейра і увійшла таким способом в аристократичну стародавню фамілію, хоча й дуже бідну” [3, с. 15].

Зауважимо, що М. Сервантес не розповідає про дитинство та рід Алонсо Кіхана (модифікуючи традицію лицарського роману, адже у творах цього жанру головний герой завжди молодий, автор обирає лицарем людину вже поважного віку), проте зауважує, що він – “ідальго, чіє майно складало родинний спис, давній щит, стара шкапа та борзий пес” [6, с. 58]. М. Сервантес та Г. К. Честертон більшу увагу звертають

на посвячення героя у лицарі, без якого він не має права вершити подвиги.

Головною метою лицарського існування, як відомо, є боротьба з несправедливістю заради власної слави та на честь прекрасної дами, тобто лицар обов'язково повинен здійснити подвиг. Боротьба з вітряками та інші загальновідомі "подвиги" Дон Кіхота стали символами марної боротьби за недосяжні ідеали. Герої Г.К. Честертон – люди іншої епохи, які здійснюють реальні подвиги, що сприймаються цілком серйозно. Безумовно, на англійця вплинув не тільки образ Дон Кіхота, але й образ лицаря романного і такий вплив неможливо заперечувати.

Майкл Херн, який втілює Дон Кіхота у творі Г. К. Честертон, під час здійснення свого першого подвигу ще скромний бібліотекар, але коли при ньому ображають хетську царівну, герой палко захищає її, озброєний віничком для змітання пилу. У кульмінації роману Херн попереджає про небезпечне і непередбачуване збільшення машин. Саме тому Дон Кіхот повертається й бореться з механічними вітряками. Для англійського митця сервантесівський персонаж є уособленням традиції, лицарства, християнських ідеалів, віри в Бога, і, повернувши його, автор виступає проти технічного розвитку та морального зубожіння суспільства.

Проте саме Дуглас Меррел, який уособлює у "Поверненні Дон Кіхота" Санчо Пансу, здійснює найважливіші подвиги, першим з яких є моральна перемога над соціалістом Брейнтрі. Пізніше, прекрасна дама (у цьому випадку Олівія Ешлі) посилає героя на інший подвиг: їй життєво необхідна червона фарба особливого відтінку. Розшукуючи фарбу, герой знаходить її творця, який, розорений більшими виробниками, животіє в провінції і йому загрожує божевільня. Меррел знаходить фарбу, рятує нещасного старого й закохується в його дочку, але не насмілюється їй зізнатися, оскільки дівчина йому зобов'язана. Такий учинок Дугласа Меррела Майкл Херн називає істинно кіхотичним.

На противагу персонажам Г. К. Честертон, герой М. Йогансена зовсім не лицар, він – лікар-венеролог. Змальовуючи доктора, автор досить іронічно порівнює його з середньовічним лицарем, підкреслюючи подібність свого персонажа до героїв лицарських романів. Однак доктор Леонардо так і не здійснює свого подвигу. Натомість це робить його суперник у коханні студент Перебийніс. Такий перебіг подій є авторською іронією, творчою модифікацією канонічних традицій лицарського роману.

Отже, у "Поверненні Дон Кіхота" Г.К. Честертон прямо наслідує лицарські традиції, осмислюючи проблему віри та значення християнських цінностей, уособленням яких для автора є Дон Кіхот. На відміну від нього, М. Йогансен вільно змінює жанрову парадигму твору, якому не властива релігійність, та іронічно переосмислює традиції лицарського роману.

Окремо слід зупинитися на зображенні у творах прозаїків дами серця. За законами лицарського роману, герой неодмінно повинен бути

закоханим. Саме про це йдеться в розмові Дон Кіхота та Санчо: “Не може бути мандрівного лицаря без дами, тому що закоханий лицар – це настільки ж звичайне й природне явище, як зоряне небо...” [6, с. 12]. Згідно з традицією, герої зверталися до дами як до божества, а поети, описуючи коханих благородних лицарів, наділяли їх надзвичайними рисами: волосся героїні – золото, чоло “ Єлисейські поля, брови – веселки небесні тощо. Саме такі порівняння застосує М. Сервантес, зображуючи Дульсінею.

Підкреслимо, що дама серця у випадку Дон Кіхота мусить викликати захоплення, однак не передбачається фізичне оволодіння жінкою, як у випадку з Альчестою М. Йогансена, роль якої як коханки передбачена назвою твору. Героїня “Подорожі...” – прекрасна дама в очах доктора Леонардо. Стосунки героїв є цікавими для нас у контексті пародії на лицарський роман. Леонардо схиляється перед красою і чарівністю Альчести, як справжній лицар. Звертаючись до неї, він, виявляючи повагу, часто промовляє “о Альчесто!”.

Загалом, як і відбувається в лицарському романі, стосунки Леонардо й Альчести у “Подорожі...” М. Йогансена мають платонічний характер. Взаємини героїв розвиваються на тлі подорожі, однією з цілей якої є сексуальний зв'язок. Від самого початку відчувається, що це повинно стати кульмінацією твору. Леонардо носить кохану на руках, катає на човні, присвячує їй вірші, але жодного разу не дозволяє собі того, чого не дозволяють собі середньовічні лицарі з книжок – самого акту кохання не відбувається, як би цього не прагнула прекрасна Альчеста. Як пише М. Йогансен, “...доктор Леонардо, хоч і подорожував довгі роки з Альчестою, ще не мав щастя любити її остаточно і повно...” [3, с. 308]. Героїня залишається для доктора прекрасною недосяжною мрією, тому одна з вимог лицарського роману – целібат лицаря – автором дотримана повністю.

Г. К. Честертон переосмислює традиційний жіночий образ лицарських романів інакше. Відомо, що лицарська любов прирівнюється до любові куртуазної, але вона суперечить християнським догмам, бо найчастіше – це любов до чужої дружини, обожнювання людини. Однак, за переконанням Дон Кіхота, наприкінці лицарського шляху герой повинен одружитися. Сам герой, зрозуміло, цього зробити не може. Герої Г. К. Честертон, ніби всупереч М. Сервантесові, чий персонаж давно пережив шлюбний вік, неодмінно повинні знайти жінку у своїх мандрівках.

Жінка, яку, пройшовши випробування, знаходять персонажі Г. К. Честертон, по-перше, незаміжня й одружена не була, а по-друге, вона дівчина, принаймні, про зворотний бік нічого не відомо. Героїня може бути бідною, як дочка доктора Хендри, з якою одружується Меррел, або заможна, як Розамунда Северн, кохана Херна. Для англійського письменника важливо, щоб жінка належала до того ж соціального кола, що й її герой. Героїні Г. К. Честертон, так само як і

М. Йогансена, не пасивні, вони віддані своїм близьким і прагнуть боротися за своє щастя.

Незважаючи на не зовсім точне виконання настанов Церкви, саме мандрівний лицар є її вірним слугою й захисником, його служіння порівнянне із чернечим – риса, характерна для лицарських романів та вказаних творів М. Сервантеса та Г. К. Честертон. Лицар для того й відправляється в дорогу, щоб робити добрі справи, а заодно й повчати. Протягом усього твору Дон Кіхот проповідує вічні цінності. Те саме роблять герої Г. К. Честертон: "... натхненний літописець міг би розповісти, як візникові й сідокові вдавалося утішати пригноблених. Він повідав би про те, як вони підвозили бурлак і катали дітей; про те, як вони обертали кеб і в пересувний ларьок, і в намет, і в купальню; і про те, як прості душею кальвіністи приймали його за бродячу кафедру й слухали повчальні проповіді Дугласа Меррела..." [8, с. 118] (тут і надалі в перекладі автора).

Канонічно шлях лицаря може завершуватися знаходженням влади. Лицар повинен одружитися з прекрасною принцесою, звільненою з ув'язнення, і стати королем. Саме на цей неправдоподібний у сервантесівській Іспанії результат споконвічно розраховують Дон Кіхот і Санчо. Але Г. К. Честертон, ніби всупереч своєму попереднику, раз у раз змушує своїх героїв носити корону. М. Йогансен, навпаки, далекий від того, щоб зробити свого персонажа королем. Його герой – звичайний лікар, який подорожує територією України.

Наступна риса лицарських творів – фантастичність. Літературознавець А. Штейн наголошує, що М. Сервантес будує свій роман "на поєднанні фантастичного з комічно реальним" [7, с. 25]. Прикладами такого синтезу є пошук неіснуючого замку Дульсінеї Тобоської або відвідування Дон Кіхотом печери Монтесинос. Фантастичне перетікає в реальне і навпаки. Дон Кіхот приймає вітряки за велетнів, бореться з ними, діючи ніби у реальному світі, але для нього реальність – це змова проти нього могутніх чарівників.

Фантастичне в "Подорожі..." М. Йогансена з'являється двічі: на самому початку повісті, коли іспанець Дон Хозе Перейра несподівано перетворюється на Данька Перерву – "степовика і члена степового райвиконкому" та наприкінці, коли автор описує події "чудесної ночі". На відміну від українського письменника, фантастичність не є ознакою роману Г. К. Честертон, натомість йому властива ідеалізація минулого – ще одна риса, характерна для лицарських романів та твору М. Сервантеса. Дон Кіхот, який повертається на початку ХХ ст. на англійську територію, впевнений, що середні віки були "золотим віком" людства: "...щасливий час, коли люди були простими, розумними, здоровими, настільки близькими до Бога, наскільки це можливо" [8, с. 127]. Герой прагне повернути та втримати втрачену епоху.

Проаналізувавши лицарський дискурс у "Подорожі..." М. Йогансена та "Поверненні Дон Кіхота" Г. К. Честертон, ми

вважаємо, що жанрові пошуки прозаїків позначені двома напрямками: збереження і переосмислення традицій та їх заперечення й пародіювання. У творах письменників спостерігаються типологічні сходження з лицарським романом (центральним є мотив подорожі; яскраво виражена тема кохання; наявність фантастики; подвиг, що обов'язково повинен здійснити лицар тощо), які автори переосмислюють згідно з проблематикою та творчим задумом. У М. Йогансена присутні додаткові риси: розповідь про походження героя та обітниця цілібату, також головною жанровою парадигмою твору М. Йогансена є пародія на лицарський роман.

Хоч натяки, алюзії, прямі порівняння з “Дон Кіхотом” розсіпані по текстах Г. К. Честертон, “Поверненню Дон Кіхота” зовсім не властива пародійність. Однак герой англійського митця близький не стільки героєві лицарського роману, хоч і має багато спільних з ним рис, скільки героєві М. Сервантеса. Історичний лицар або герой лицарського роману – частина суспільства, у нього є своя роль, він користується повагою у суспільстві. Герої ж М. Сервантеса та Г. К. Честертон, приймаючи лицарське служіння, стають маргіналами.

Проведене дослідження, безумовно, не вичерпує проблеми, оскільки аналіз лицарського дискурсу у “Подорожі...” М. Йогансена та “Поверненні Дон Кіхота” Г. К. Честертон крізь призму рецепції роману “Дон Кіхот” М. Сервантеса вимагає подальших наукових пошуків.

Література

- 1. Бахтин М.** Формы времени и хронотопа в романе / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234 – 407.
- 2. Бочаров С. Г.** О композиции “Дон Кихота” / С. Г. Бочаров // О художественных мирах : Сервантес. Пушкин. Баратынский. Гоголь. Достоевский. Толстой. Платонов. – М. : Советская Россия, 1985. – С. 5 – 34.
- 3. Йогансен М.** Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію / М. Йогансен // Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2001. – 516 с.
- 4. Кожинов В.** Происхождение романа / В. Кожинов. – М. : Советский писатель, 1963. – 440 с.
- 5. Ружмон Дені.** Любов і Західна культура / Д. де Ружмон [пер. з франц. Я. Тарасюк]. – Л. : Літопис, 2001. – 301 с.
- 6. Сервантес М.** Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі : В 2 ч. / М. Сервантес [Пер. з ісп., М. Лукаша]. – Харків. : Фоліо, 2008. – Ч. 1. – 478 с.
- 7. Штейн А.** Дон Кихот – вечный спутник человечества / А. Штейн. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 96 с.
- 8. Chesterton G. K.** The Return of Don Quixote : novel / G. K. Chesterton. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.franklang.ru/index.php>

**Школа І. В. Лицарський дискурс у “Подорожі...”
М. Йогансена та “Поверненні Дон Кіхота” Г. К. Честертонна**

Стаття присвячена дослідженню особливостей лицарського дискурсу в “Подорожі...” М. Йогансена та “Поверненні Дон Кіхота” Г. К. Честертонна. Автор виділяє характерні риси лицарського роману та досліджує їх трансформацію у творах українського та англійського письменників.

Ключові слова: лицарський дискурс, модифікація, традиція, лицарський роман.

**Школа І. В. Рыцарский дискурс в “Путешествии...”
М. Йогансена и “Возвращении Дон Кихота” Г. К. Честертонна**

Статья посвящена исследованию особенностей рыцарского дискурса в “Путешествии...” М. Йогансена и “Возвращении Дон Кихота” Г. К. Честертонна. Автор выделяет характерные черты рыцарского романа и исследует их трансформацию в произведениях украинского и английского писателей.

Ключевые слова: рыцарский роман, модификация, традиция, рыцарский дискурс.

**Shkola I. V. The chivalric discourse in M. Yoganzen's
“Travelling...” and G.K. Chesterson's “The Return of Don Quixote”**

The article deals with the peculiarities of chivalric discourse in M. Yoganzen's “Travelling...” and G. K. Chesterson's “The Return of Don Quixote”. The author shows the most important chivalric novels' features and their transformation in the texts of Ukrainian and English writers.

Key words: chivalric discourse, transformation, tradition, chivalric novel.

УДК 821.161.2.09

І. А. Ярошевич

ДОРОГАМИ РІДНОГО КРАЮ ГРИГОРІЯ КРИВДИ

Донбасе мій, твої – це наші злети,
У них твоя могутність вироста!
Тебе вже оспівали всі поети,
Вінок пісень не в'яне крізь літа.
Вплети у нього і мої сонети,
Мою любов, яка не одцвіта!

Г. Кривда

Донецький край споконвіку славився працьовитими, волелюбними, щедрими і талановитими людьми, які свято вірили у світле майбутнє, коли повною мірою реалізуються їхні безмежні можливості, возвеличиться розум, розкриваються невичерпні духовні скарби, запанує правда і справедливість.

Ось у такому творчому неспокою перебував усе свідоме життя Григорій Феодосійович Кривда, який залишив для прийдешніх читачів солідний творчий доробок, понад тридцять збірок поетичних та прозових творів. Проте входження Г. Кривди у велику літературу було надзвичайно складним, якщо брати до уваги той факт, що усе минуле століття митці Донеччини знаходилися під пильним наглядом партійної цензури та її нещадним контролем. А що вже говорити про письменника, чю репутацію постійно намагалися очорнити наклепами та звинуваченнями у націоналізмі та зраді Батьківщині.

Григорій Кривда дебютував півстоліття тому, однак, як не дивно, й сьогодні його творче надбання не поціноване належним чином. Як правило, з виходом чергової збірки віршів чи новел з'являлися короткі рецензії у донецькій періодиці які обмежувалися переказом тем, мотивів та вказівкою на певні недоліки, уникнути яких пропонували авторів у майбутньому. Це так нагадує традиційну процедуру 60 – 80-х років, яка чітко “наказувала”, щоб поезія відповідала накресленим гаслам, завданням, а будь-яке порушення чи “інакомислення” не дозволялося. Саме тому у С. Цетляка, одного із перших рецензентів поезії Г. Кривди, можемо помітити таку неоднозначність оцінки: “Він може бути ніжним і мрійливим, веселим і злим, майже завжди залишаючись самотнім поетом”. І саме тут критик продовжує: “Творам Г. Кривди подекуди бракує суспільної значимості, проблемності, а творцві їх – громадянської мужності стельмахівського плану” [1, с. 149].

Подібну характеристику знаходимо і у В. Басанця: “Вірші... відзначаються глибиною думки. У них природа і речі викликають в душі читача уболівання, радість, тривогу” [2, с. 4], однак далі подається

перелік недосконалих, на думку рецензента, поезій, у яких наявні “невизначеність, відсутність дисципліни думки” [2, с. 4].

Тільки з появою рецензій П. Бондарчука, С. Жуковського ми дізнаємося, що “ідейну наснагу” черпає Г. Кривда “від народної пісні й думи” [3, с. 4], а ще він “чародій слова” [4, с. 4]. Особливої уваги заслуговує фахове дослідження В. Просалової, у якому визначено жанровий діапазон ідейно-естетичних пошуків Г. Кривди, котрий “прагнув випробувати себе в різних сферах, відчути смак подолання стійкого опору незвичних форм”. Тому, зазначає дослідниця далі, “в його арсеналі знаходимо і сонети, і байки, й епіграми, і поеми, і новели, і повісті. Це далеко не повний перелік тих жанрів, які невтомно освоював автор. Не всі вони, звичайно, вдавалися однаковою мірою, та суть, власне, не в цьому. Головне, що письменник завжди шукав нових форм вираження, адекватних змісту” [5, с. 98].

І тут хочеться зауважити, що саме з цих позицій об’єктивне дослідження життєвого і творчого шляху Григорія Кривди є актуальним і вкрай необхідним, адже він займає гідне місце у літературному процесі східного регіону.

Біографічних даних про митця дуже мало, зазначимо наразі про доступну інформацію в кілька рядків у передмові В. Костенка до збірки “Щедринь” [6, с. 3], яка без конкретних змін фігурує у подальших розвідках донецьких дослідників В. Оліфіренка [7, с. 28] та В. Романька [8, с. 134]. І тільки певну деталізацію походження прізвища і творчої долі митця черпаємо у спогадах В. Пеунова, котрий через сім років по смерті поета піднімає завісу “правди про Григорія Кривду” [9, с. 4].

Дійсно, незвичне поєднання слів: “Правда про Кривду”! Як зазначає В. Пеунов, – це справжнє прізвище письменника, не псевдонім. Пояснюється це тим, що в селі Середівці Яготинського району Київської області, де народився письменник, ще “з часів Богдана Хмельницького мешкали реєстрові козаки, люди вільні, гордовиті”, у яких Катерина II відібрала здобуті ними привілеї, “скривдила, образила їх” [9, с. 4]. Ймовірно, що предки Григорія Феодосійовича мали прізвище Кривда, бо жили в цьому селі. Потім воно дісталось батькові-селянинові митця, а від нього перейшло до сина Григорія.

На початку Великої Вітчизняної війни Григорію виповнилося сімнадцять років. Він, як всі, хто не потрапив на фронт, копав окопи, а коли почалася примусова мобілізація “добровольців” на роботи в Німеччину, став переховуватися на далеких хуторах [9, с. 4]. Та через рік був арештований і відправлений до Святошинської поліції.

В. Пеунов згадує про ті часи: “...Густий подвійний паркан, через колючий дріт пропущено струм під високою напругою, на розі – вишки з кулеметами й прожекторами...” [9, с. 4]. Зазначимо, що в архівах спецслужб збереглося донесення таємної поліції про те, що в районі Фастова з ешелону, який перевозив фахівців з боротьби із ворожими елементами у прифронтівій смузі німецьких військ, втекло кілька

чоловік, серед них і Григорій Феодосійович Кривда, народжений 1923 року у селі Середівці.

Після закінчення війни письменник намагався по-філософськи осмислювати життя про що свідчать такі рядки:

Щодня хвилюючись,
в надії,
ми заглядаєм в майбуття.
Якщо нема у тебе мрії –
вважай, закінчилось життя [10, с. 245].

У перших поетичних спробах Григорія Кривду підтримує Андрій Малишко, редактор журналу “Дніпро”, зауважуючи, що, коли читач відразу не запам’ятає його вірші, то принаймні запам’ятає таке незвичне прізвище [11, с. 4]. Трудову діяльність Г. Кривда розпочав у школі піонервожатим, а згодом вчителем молодших класів. У 1946 році він закінчив Київський технікум залізничного транспорту і три роки відпрацював в Узбекистані, одночасно навчаючись на заочному відділенні Ташкентського педінституту. До Києва йому не дозволили повернутися, бо перебував в окупації. Тоді це вважалося “небажаним”: це ніби і не “ворог народу”, але “не викритий, поки ще, зрадник Батьківщини”. Тому в 1949 році Григорію Кривді торувалася дорога на поселення в Донбас, “місце колекціонування талантів”, “край вугілля і металу” [9, с. 4]. Там поет мужнів і набирався “дивосили”:

Зори її чи перетни,
батьками топтану стежину, –
її протопчуть знов сини,
від них узявши батьківщину [10, с. 245].

Згодом дізнаємося про те, Григорію Феодосійовичу довелося працювати в різних інстанціях: Управлінні Донецької залізниці, потім у міській газеті “Артемовский рабочий”, редактором у книжковому видавництві “Донбас”, відповідальним секретарем журналу Спілки письменників України “Донбас”.

С. Жуковський, голова Донецької організації Національної Спілки письменників України, з великою повагою і вдячністю говорить про співпрацю з Григорієм Кривдою, зазначаючи, що це “людина широкої вдачі, щира і безкорислива, він справляв, як особистість велике враження, з ким би не спілкувався” [4, с. 4]. Додамо ще, що письменник Г. Кривда добре знав народні звичаї і традиції, захоплювався фольклором, любив співати українські пісні. І однією з улюблених називають пісню “Чуєш, брате мій”, відзначають його гру на скрипці. А ще він завжди міг прийти на допомогу, підтримати людину у скрутні для неї часи, надати їй впевненості у себе.

Григорій Кривда любив товариство, з великим захопленням розповідав про старших письменників, з якими його поєднала письменницька доля: Володимира Сосюру, Максима Рильського, Андрія Малишка, Олександра Довженка, Платона Воронька, Тереня Масенка.

У нього навчалися молодші товариші по перу: Петро Бондарчук, Анатолій Кравченко, Віктор Руденко, Іван Білий, Юрій Доценко. Поета знали і любили не тільки письменники Донбасу, а й усієї України і далеко за її межами: російський поет Микола Домовитий, білоруський поет Ригор Бородулін, Павло Боцу з Молдови та багато інших. А дружба з відомим кіноактором Борисом Андрєєвим зав'язалася у Пущі Водиці, одразу ж після виходу першої збірки “Весняна повинь” (1952 р.).

Григорій Кривда ніколи не виказував свій біль і страждання, які постійно краjali його велике, любляче серце. Про це тільки можна було прочитати у його талановитих поезіях – збірках: “Любисток”, “Всякий молодець на свій образець”, “Донецькі будні”, “Ви не чули дивини?”, “Зоре моя”, “Гомін землі”, “Дорогами рідного краю” та прозі: “Орисині жайвори”, “Сільський лікар”, “Люди добрі”, “Дума про матір”, “Не чужа мати”. Остання книга висувалася у 1963 році на здобуття державної літературної премії ім. Т. Шевченка, проте, з певних обставин, була віддана чиновниками від КПУ М. Хрущову.

Та насамперед Григорій Кривда був поетом у справжньому розумінні цього слова, зі своїм багатим внутрішнім світом, глибоким почуттям, зі своїм розумінням добра і зла, людської краси і краси природи.

Йдучи в широкий світ, візьму зерна з собою
І всюди, де пройду, – розсію на лану.
Нехай встають жита високою стіною,
Обнявши землю всю, як сонце – далину [10, с. 151].

Ці слова є поетичним кредо Григорія Кривди, якого він завжди дотримувався у житті, це відлуння його серця, що передалося ліричному героєві, котрий постав перед читачами “не розніженим співцем, готовим пустити сльозу з приводу і без, а мужньою людиною, здатною виборювати своє щастя, рішуче відстоювати свої життєві позиції” [4, с. 4].

Друзі й читачі раділи розквіту таланту і літературної майстерності письменника-земляка. А недруги заздрили, тому і розпочали на початку 70-х років ганебну дискредитацію поета, його звільнили з посади відповідального секретаря журналу “Донбас”, припинили друкувати однотомник прози і поезій “Щедрий світ”, хоча достеменно знали, що Григорій Кривда був палким патріотом України і Донеччини, яка стала його другою батьківщиною, і саме їй він присвятив свої чудові твори. Згадаймо лише репортаж 1959 року “Донецькі будні” – про нелегку працю бригади шахтарів, де в центрі уваги постає реальний прототип, колишній солдат Микола Мамай, котрий після війни вирішує працювати на шахті. Автор досить правдиво зображує усі будні шахтарів – від перших невдач до перших перемог – і цим стає ближчим кожному з нас.

Особливо яскраві цикли поезій “Сонети донецького степу” та “Сонети азовські”. Перший з них – це поетична розповідь про віковічну історію донецьких степів, це натхненна пісня про землю, яка була

ареною боротьби і подвигів наших предків. Саме цими степами пролягав колись чумацький шлях, названий у народі Чорним. Скільки безіменних, стертих часом могил обабіч нього, цих безмовних свідків гіркої народної долі, скільки сумних пісень-розпук розсіяв вітер по широких просторах, скільки сподівань і надій людських присипано чорним порошком Чорного шляху:

Хоч тут жили, хоч тут вмирили люди, –
Могил ніхто їм насипать не буде,
Бо де той прах ми відшукаєм їх!
Ми Чорний шлях давно переорали!
А прадіди неначе й не вмирили,
Вони завжди живуть серед живих! [10, с. 367].

Змальовані поетом картини донецького степу захоплюють витонченою майстерністю мови, пластичністю образів, багатством барв і настроїв:

Співає степ.. Якщо в цей час в степу ти,
Прислухайсь до акордів громових.
Якщо глухий – тобі їх не збагнути,
Якщо збагнеш – ти не забудеш їх.
І покладеш на вірші чи на ноти,
Ввібравши в серце, наче мед у соти [10, с. 370].

“Сонет азовський” – справедливо можна назвати ліричним щоденником поета, задушевною піснею кохання, святому почуттю всепереможної молодості. Цикл має сюжет, наповнений драматичними почуттями, і тому сприймається як лірична поема:

Немов найбільше в світі диво з див,
Де вік я чую нашу пісню й мову,
В сто кольорів веселку, мов підкову,
Я над твоїм порогом почепив.
Нехай заходить в твій веселий дім
І щастя, й радість і не зайде лихо! [10, с. 346].

Григорій Кривда був переконаний в тому, що справжня поезія не знає супокою, вона – суцільне горіння, рух, боротьба за людське щастя, за добро і красу:

Всім ворогам ми скажемо: – Не смій!
Ваш день минув! А наш все більше дніє!
О рідна земле, тож нехай ясніє
Вселюдський шлях, вселюдський гомін твій!
[10, с. 341].

Як бачимо, коріння мистецького зростання Григорія Кривди в живій дійсності, в духовних і моральних традиціях народу, бо він, як і його герої творів, не шукав легких доріг. Саме тому поетична уява митця щедра і багата і навіть через роки залишається окриленою любов'ю до рідного краю.

Література

1. **Цетляк С.** Сонце в піснях (Роздуми над книгою віршів) / С. Цетляк // Донбас. – 1962. – № 6. – С. 147 – 150.
2. **Басанець В.** На порозі зрілості / В. Басанець // Радянська Донеччина. – 1962. – 10 березня. – С. 4.
3. **Бондарчук П.** Наснага з джерел народних / П. Бондарчук // Радянська Донеччина. – 1983. – 17 серпня. – С. 4.
4. **Жуковський С.** Чародій слова. До 80-річчя з дня народження Григорія Кривди / С. Жуковский // Донеччина. – 2003. – 7 квітня. – С. 4.
5. **Просалова В.** Поетична творчість Г. Кривди у жанровому аспекті / В. Просалова // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – Донецьк : Східний видавничий дім. – 2007. – Т. 17. – С. 96 – 104.
6. **Костенко В.** Поезія Григорія Кривди / В. Костенко // Кривда Г. Щедрий світ. Поезії. – К. : Видавництво художньої літератури, 1968. – С. 3 – 6.
7. **Оліфіренко В.** Вивчення літератури рідного краю в школі / В. Оліфіренко. – Донецьк : Український культурологічний центр, 1996. – С. 28 – 29.
8. **Романько В.** Письменники-земляки – лауреати літературної премії ім. Григорія Кривди / В. Романько // Романько В. Література рідного краю. – Донецьк : Донбас, 2006. – С. 134 – 142.
9. **Пеунов В.** Совість стукає у серце. Правда про Григорія Кривду / В. Пеунов // Літературна Україна. – 2004. – 22 січня (№ 3). – С. 4.
10. **Кривда Г.** Щедрий світ. Поезія і проза / Г. Кривда. – Донецьк : Донбас, 1972. – 446 с.
11. **Кравченко А.** Бесценні, як твоя душа / А. Кравченко // Вечерний Донецк. – 1993. – 17 августа. – С. 4.

Ярошевич І. А. Дорогами рідного краю Григорія Кривди

У статті розкриваються особливості життєвих колізій і творчого становлення одного із талановитих письменників донецького краю Григорія Кривди.

Ключові слова: духовні скарби, творче надбання, рідний край, ідейно-естетичні пошуки.

Ярошевич И. А. Дорогами родного края Григория Кривды

В статье раскрываются особенности жизненных коллизий и творческого становления одного из талантливых писателей донецкого края Григория Кривды.

Ключевые слова: духовные ценности, творческое наследие, родной край, идейно-эстетические поиски.

Yaroshevich I. A. Roads of native edge of Grigory Krivdy

In article will be opening features vital kolizey and creative becoming of one of talented writers of Donetsk edge of Grigory Krivdy.

Key words: cultural wealth, a creative heritage, native edge, ideologically-aesthetic searches.

Інтерпретація літературних творів

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гуменна

В. Ю. Родигіна

ВИТОКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В МЕМУАРИСТИЦІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ

Проблема інтерпретації національної ідентичності в українській літературі стала особливо актуальною на зламі тисячоліть. Численні наукові розвідки останнього десятиліття так чи інакше спрямовані у бік визначення української національної ідеї. Таку ситуацію в культурі та літературі спричинило не тільки прийняття незалежності України в 1991 році, але й зняття цензурної блокади, що висіла над цим питанням весь офіційний радянський період існування нашої держави. Ще одним стимулюючим чинником виступає наростаюча загроза глобальної культурно-етнографічної асиміляції, яка вже відбувається не так у політичному руслі, як в економічному.

Ці фактори змушують науковців замислитись над тим, що має консолідувати націю в майбутньому та що примушувало українців пам'ятати своє коріння довгі століття несприятливої дійсності. Відчутні результати у цьому напрямку належать науковим працям в галузі літературознавства, які були спрямовані на дослідження національної ідеї в художній та мемуаристичній творчості письменників. Дослідження еміграційної мемуаристики ХХ століття є додатковим продуктивним процесом у цьому руслі. Адже дослідження того факту, що письменник після вимушеного залишення своєї батьківщини не тільки усвідомлював свою національну тотожність, не асимілювався з чужоземним оточенням, але й репрезентував у своїй творчості відповідь на національні питання значно компенсує брак наукових розробок цієї проблеми. Отже, метою нашої статті є дослідження джерел української національної ідентичності в мемуарах письменниці української еміграції Докії Гуменної.

Серед праць відомих теоретиків української національної ідеї в літературі, філософії та культурі, які репрезентують наукові дослідження в цьому напрямку визначними є роботи Є. Маланюка, В. Кременя, Ю. Мариненка, С. Грабовського, І. Лосева, С. Павлюка. Комплексний та науково-аналітичний характер має книга В. Кременя “Філософія національної ідеї”, в якій автор простежує тісний зв'язок між становленням української філософії, культури та свідомості. На думку вченого “вітчизняна філософська думка, традиційно орієнтована на гуманістично-етичні ідеї, у центрі яких – неповторне людське буття, тобто людиноцентризм, включає в цю неповторність і таку

характеристику особистісного буття, як *національність*” [6, с. 267 – 268]. При цьому дослідник називає людей мистецтва виразниками національної ідеї в свою епоху, а підвалини їхньої творчості скоріше підсвідомими, ніж свідомими. Погодимося в цім аспекті з В. Кременем та на основі зазначених фактів перейдемо до детального розгляду інтерпретації національної ідентичності в мемуарах Д. Гуменної.

Незважаючи на довгі роки заборони творчості письменниці в незалежній Україні дослідженню спадщини Д. Гуменної присвятили свої наукові розвідки О. Коломієць, М. Лаврусенко, В. Мельник, В. Пепа, П. Сорока.

В передмові до видання “Дару Евдотеї” (1 та 2 книги) досліджуючи творчу спадщину письменниці В. Пепа наголошує на родовій генетичній пам’яті Д. Гуменної, яка закодована найбільше в мові творів, де поряд з літературними виразами можна зустріти діалектні вислови. Науковець окреслює предковичний народний характер письменниці в контексті Трипільської культури, “бо ж звідти первоцвіт духовності, світогляду, вірувань, звичаїв, характерних особливостей українського народу” [2, с. 15]. В своїй книзі “Докія Гуменна. Літературний портрет” П. Сорока називає “Дар Евдотеї” “своєрідною медитацією, зміщенням часових нашарувань, перемогою над часом”, але робить акцент на літературних, філософських змістових лініях твору [9, с. 464]. Дослідник наголошує на особливому ставленні письменниці до рідного слова як до святині. При цьому “у мемуарах конкретні факти з життя автора чи її найближчого оточення гармонійно переплітаються з белетризованим авторським домислом” [9, с. 430].

Розділ кандидатської дисертації О. Коломієць, що був присвячений мемуарам Д. Гуменної, є узагальненням змісту двох перших книг мемуарів Д. Гуменної, при цьому дослідниця наголошує на етнографічній забарвленості твору та зазначає, що “як і в більшості своїх творів, Докія Гуменна особливу увагу звертає на мовні явища, поєднуючи їх з історичним розвитком” [5, с. 136]. Отже, спостерігаємо зацікавленість науковців проблемами національно-етнографічного характеру мемуарів Д. Гуменної, але при цьому вважаємо за доцільне детально розглянути генетично-національні джерела національної ідентичності в мемуарах письменниці.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання низки завдань, серед яких з’ясування особливостей основних українських тотожностей, які послуговували базисом для зростання національної свідомості письменниці на сторінках мемуарів. Серед них визначаємо родинні стосунки, етнографічні зв’язки, народну творчість та традиції, історичні джерела нації.

Серед напрямів національної ідентифікації П. Іванишин називає “історико-культурні персоналії, релігійні ідеї, церковні ритуали, топоси рідної землі, міфологічні символи, легенди, культурні артефакти, моральні принципи, історичні події, природні феномени, національні

аксиси, фольклорна система, характер родинних зв'язків, традиції народу, загальнонаціональна мова тощо” [4, с. 59]. Виходячи з такого визначення вдаємося до аналізу всіх перелічених явищ національно-культурної дійсності, які й стали основою виявлення національного світосприйняття в мемуарах Д. Гуменної.

Грандіозний за своїм масштабом проект (сім книг, кожна з яких складається з трьох великих розділів) Д. Гуменна присвятила своєму батькові – Кузьмі Гуменному. І хоча в сімейному колі Д. Гуменна надавала перевагу образу матері, та все ж саме батько відкрив їй шлях у літературне майбутнє. До того ж, традиційний український батьківський авторитет у родині був і залишається основою української сім'ї.

Перша частина першої книги мемуарів “Київські кручі” має назву “Жашківські четверги”, що здебільшого пояснюється змістовою лінією цього етапу спогадів. Найяскравішою частиною свого раннього дитинства Д. Гуменна вважає своєрідні загальнонародні вечорниці в Жашкові по четвергах, коли закінчувався місцевий ярмарок. Неповторний етноколерит цих заходів являв собою код українського національного способу народного спілкування, який письменниця занотувала в пам'яті на все життя.

Лігвокультурний простір, в якому зростала Д. Гуменна нашаровувався століттями і посів відповідне місце як в свідомості, так і в підсвідомості письменниці. Усамітнена ідентифікація себе з українськими народними традиціями та фольклором була притаманна Д. Гуменній з раннього дитинства: “Та й взагалі була з мене негуртова дитина. В різні ігри з дітьми, як ото Ганя, я не гралася. А що любила, просто жадібно пила, то це казки” [2, с. 28]. Для першої частини першої книги мемуарів “Київські кручі” притаманні романтично-фольклорні моменти самоусвідомлення себе як носія народної моралі. Д. Гуменна, як прискіпливий наратор, детально описує співомовки, приказки, пісні, приповідки, яких навчилася від оточення, а особливо – від матері. Ось лише деякі приклади приповідок, які зафіксувала пам'ять письменниці: “Тосі, тосі, свині в горосі”, “Гойда, гойдаша, де кобила, там лоша”. Своєрідним кодексом етики виступали численні приказки, що вживала матір Д. Гуменної, як окремий пласт народної пам'яті вони навечно закарбувались у її свідомість: “Приказки були завжди й постійно на устах у мами, ними можна геть-чисто все окреслити, весь кодекс етики й моралі. Вони й тепер раз у раз виринають з поза свідомості, хоч ніби я їх і не чула, не вимовляла сама. Комп'ютер у голові зафіксував. Що пригадується, я тепер записую у порожні сторінки словника Грінченка” [2, с. 29]. Закоріненість у власні національні фольклорні джерела стала першим шаром формування загальноукраїнської національної ідентичності в свідомості Д. Гуменної. У зверненні до народної творчості полягає власна національна ідентифікація, яка не залишила письменницю в еміграції. У зверненні до народних традицій, на думку Д. Гуменної, полягає національна пам'ять: “Це ж величезне відкриття для тих, що

боліють асиміляцією українських дітей в Америці. Вона починається з дитинства, там її коріння... А коли молоде американське покоління асимілюється? Тоді, коли всмоктує зразки оточення і ніколи не бачило етнографічного звичаю та свята” [3, арк. 95].

Разом з тим в українських хуторах ніколи не оминали народних пісень, що так яскраво відбилося в дитячій пам’яті: “Але ж за столом зібрався чумацький рід! То як не заспівати дружно (хоч щойно тітка Мокрина гнівалась, стукала кулаком об кулак) чумацької! “Було літо, було літо, та й стала зима...”. Цю пісню співали як молитву – помалу, розтяжливо, зосереджено, з чуттям і переживанням долі чумака, що занедужав у полі і “ніхто ж його не питає, що в його болить...”. Потім іде “Ох і не стелися, зелений шпорішу...”. А потім і “У Києві на риночку” [2, с. 45]. Традиційна українська любов до пісні виокремлює нашу націю і в еміграції, що репрезентовано в подальших спогадах Д. Гуменної.

Традиційна українська сімейність, велика кількість дітей, пишні весілля на хуторах та домашні, свята, на які збиралися усією родиною, яскраво відбиті у дитинстві Д. Гуменної. Центральною, майже міфологізованою постаттю у цих дійствах був дід – Герасим Гуменний, який був справжньою головою родини: “дід любив великий родинний збір, пишну родову учту, де він у центрі, патріарх. На Великдень, а головне на різдво, до діда на хутір з’їжджалися дочки з чоловіками й дітьми, сини з жінками й дітьми, бабина Кириїна рідня з Городищ, свати Барабаші й Таращуки” [2, с. 43]. В родині діда були постійні сварки через другу дружину, а також сестри з братами сварились через наділи землі. Певним чином це переносилось і на родину батьків Д. Гуменної, стосунки в якій важко назвати ідеальними.

Сама Д. Гуменна згадує: “Так само, як не гармонізували два хутори, не гармонізували і вдачі мого батька та матері. З самого малку чула я, що батько витикав мамі її бідність” [2, с. 57]. Батько звинувачував матір у безхитрісності, неосвіченості, нетовариськості, протилежністю чому був сам. Помічаючи свою з матір’ю схожість, Д. Гуменна позиціонувала себе з нею та сприймала образи матері як свої. Але авторитет батька, його прагнення вивчити дітей були безумовними, що й вплинуло на подальшу долю письменниці.

Образ батька постав у свідомості письменниці доволі неоднозначно: з одного боку Д. Гуменна не любила його через містечковий спосіб життя, бажання бути ближчим до панів, грубість з дітьми та матір’ю у побуті, а водночас “в дійсності батько був мій союзник. Він краще розумів мене, ніж мама, і був ближчий в одному пункті” [2, с. 58]. Цим важливим для Д. Гуменної пунктом були книжки та освіта, в чому батько усебічно допомагав їй. Мати ж навпаки, була проти навчання, а наявність вдома книг вважала непотрібним витрачанням грошей. Д. Гуменна згадувала про матір: “Вона просто ховала від мене книжки, а то казала, що попалить” [2, с. 59]. Таке

становище можна пояснити доволі непослідовною поведінкою батька у сім'ї, адже перечитування сентиментальних повістей викликало в нього бурхливі емоції “батько читав і плакав. Тут же, повернувшись у дійсність, знову ставав сердитим, крикливим...” [2, с. 60]. Важкі сімейні стосунки батьків ніколи не давали письменниці спокою і вклали глибокий соціальний підтекст у формування національно-родинних уявлень: “мати – страдниця, бідна, добра, сільська” на противагу “батько – винахідник, спритний, суворий, міський”.

Водночас кращим другом свого дитинства Д. Гуменна називає саме матір, яка “передавала народну мудрість і світосприймання, кодекс щоденної поведінки, але так, що викликало цікавість знати більше” [2, с. 63]. Мати розповідала про міфологізований етноколот, про таємничого дідька, дружнього лелеку, святий хліб та воду. Народна мораль поставала материними словами “Свята й земля. Святий і вогонь. Чи це релігія, чи філософія – святість природи – мама не знала, а що успадкувала, те й нам передала” [2, с. 64]. Закоханість в матірину природність, тонке почуття гумору, а разом з тим співчуття до її нещасливого заміжжя переповнюють дитячі роки письменниці: “Мама не таїла своєї нещасливості, а так чи інакше її виявляла, прямим чи посереднім способом” [2, с. 64].

Найсолодші та найбажаніші спогади з усієї семитомної праці належать до тих часів, коли Д. Гуменна разом з сестрами та матір'ю їздила на хутір до Кравченків – материних родичів. Стосунки в цій сім'ї були більш гармонійними та сповненими домашнього затишку. Сам хутір стояв усамітно серед найкрасивішої української природи, його оточували рови квітучих садів та зелених дібров. Українська закоханість в природу проглядалась у всьому, тому цей осередок своєї сім'ї був для Докії Гуменної дуже дорогим. Вона прожила там найщасливіші моменти свого життя і тому зверталась до хутора неодноразово, при цьому пояснювала це читачам: “(Не дивуйся, хто буде читати, що я повторююсь, мені хочеться ще і ще пережити оцим повторюванням, а пишу ж я не для тебе, тільки для себе)” [2, с. 38]. Дитячі спогади письменниці яскраво репрезентують усталену українську традицію усвідомлення багатшого сільського роду гіршим, ніж бідного. Так Д. Гуменна обожає хутір батьків своєї матері, на якому царювала “атмосфера чистоти й шляхетної бідності. Там не знали як багатіти, хитрувати” [2, с. 41]. Порівнюючи батьків з материним хутором Д. Гуменна завжди давала батьковому негативну сувору оцінку “зверху лагідність, а під сподом вічна війна творили якусь задушливу атмосферу в цім хуторі. Як бабуна ласкавенько пригощає чим, то так і здається, що все це десь лічиться, бо вона скупа. Не так, як на маминому хуторі, де бідно, але щиро навстіж, де нема багацької журби” [2, с. 43]. Природна щедрість та відвертість родичів по материній лінії примушувала дитину не тільки поважати цих благородних людей, але й закохуватись в їх безхитрисний та щирий генотип: “А тоді я просто не любила містечка,

свого походження по батьковій лінії і все хотіла кудись вирватися, із звичайного у незвичайне. У той час ідеалом був мамин хутір...” [2, с. 50]. Письменниця обожнювала хутір батьків своєї матері. Найкolorитніші та найприродніші рядки її мемуарів присвячено цьому хутору: “Повітря – впиваєш у себе екстазу. Хутір стоїть самотньо, його видно здалека. Довга алея сріблястих височенних осокорів запрошує в садибу, що стоїть за гони від шляху. Ці осокори мене завжди чарували: як наближаєшся – бачиш тріпотливе, миготливе срібло, що міниться на очах” [2, с. 37].

Автентичні архетипи були символами життєдайного хutorянського життя, що підтверджує національний колорит дитинства письменниці: “Центром життя в цім притуленім подвір’ї був старовинний колодязь із журавлем та довгі жолоби. Сюди збиралося все, що мекало, гелгало, ревла, іржало, кудкудакало і курликало. <...> А за ними – вишні та й вишні. Вони оточували весь хутір, їх було найбільше у садах, ними було обсаджено рови” [2, с. 38].

Для українського менталітету притаманне порівняння містечкового колориту з сільським, при цьому дуже часто не на користь першого, і хоча згодом Д. Гуменна не зможе уявити своє життя без Києва, але першопочаткові уявлення про різний спосіб життя були на стороні природного неупередженого хutorянства, яке завжди уособлювало собою суто український вимір життя. Природна та вільна натура Д. Гуменної вже з дитинства вимагала простору та свіжого сільського пейзажу, а жити доводилось в містечку, але на обійсті: “Так ми були між містечком і селом. Від села вже відрізані, а в містечковому побуті намагалися ще щось сільське затримати. А мені все це було тісне, все нецікаве, я хотіла ширших обривів” [2, с. 57].

Особливе місце в духовному житті родини Гуменних посідав образ Тараса Шевченка. У сучасному культурному середовищі за П. Іванишином “Культ Шевченка – це наслідок природного для будь-якої нації культивування імені та творчості загальнонародного генія” [4, с. 172]. В сім’ї ж Д. Гуменної не тільки його портрет висів на стіні, а “Кобзаря” батько читав уголос, але й сам образ сприймався як “близький нам виразник нашої мови, прагнення, нашого способу мислення, такий, як і ми, і тому невід’ємний від нас (себто мого оточення). Він говорив “мужицькою” мовою, нашими висловами, приказками, повір’ями, співав наші пісні” [2, с. 70]. Поряд із “Кобзарем” вдома були твори Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, М. Левицького, Б. Грінченка, видання “Часу”, “Криниці”, “Ниви”. Постійне читання усіх книжок, які батько мав у магазині допомогли виробити певний літературний хист: “У мене виробилося непомильне відчуття, що – справжня література, яка бере в полон і не випускає до останнього рядка, а що – ремесло, бездарність” [2, с. 71].

Особливе місце займає опис українського традиційного весілля, особливості маніпуляцій та обрядів серед якого Д. Гуменна порівнює з

прадавними трипільськими та скитськими звичаями: “То було шалене переживання, містичне. Дія йде одна за одною і до кожної дружки співають – і так же влучно! Жартівливо і весело, а як треба, то сумної – і всі тоді плачуть, плачуть! <...> То ж було справжнє народне весілля, а щоб не оминати жадного звичаю, тривало тиждень. Чимось моторошно могутнім віяло на мене. Я впивалась кожною деталлю, почувала себе у великому роді... Я думаю, що цей містичний настрій навівав неперервний хор дружок” [2, с. 46]. Традиції та дохристиянські вірування присутні у побуті української сім’ї початку ХХ ст. у найменших деталях: “Ще пам’ятаю, як старанно вимітала мама все сміття в тій хаті, що ми кидали, бо було повір’я, що як не виметеш за собою сміття, то заведуться стоноги на новому осідку” [2, с. 37]. Таємничість та містичність Великодня, Різдва та інших народно-обрядових дійств розкривається в творі в найменших деталях.

Давні дохристиянські українські вірування пронизували дитинство Д. Гуменної та змушували допитливий розум замислюватись над походженням тих чи інших обрядів: “Я вбираю кожуха вовною догори, залажу під стіл, виповзаю звідти й гуду: “Агу! А я – вовк!” Мала Льона верещить, а я й сама починаю вірити, що я – вовк. Бач, і не знала нічого про тотемізм, а вже гралася в нього! Чи, може, це відбився у психіці тисячоліттями повторюваний ритуал-образ і вплив на поверхню свідомості в вигляді дитячої гри? І взагалі вже тоді моє світовідчуження близько крутилося біля того, що в зрілому віці стало моїм наймилішим, найулюбленішим, що помагало існувати” [2, с. 51].

Ідентифікуючи себе з малою батьківщиною Д. Гуменна обрала для себе занурення в прадавні українські корені – скитські племена. За різними ознаками своєї вдачі та характеру, а також тих же ознак своїх родичів, вона ідентифікує себе з прадавнім населенням України, яке й дало життя сучасним їй поколінням. Архетип дороги займав одне з корінних місць у визначенні свідомості письменниці ще з дитинства: “Я страшенно раділа завжди, як випадало, що десь їдемо. Всі виходи й виїзди з містечка були для мене повні значення і змісту” [2, с. 49]. Прагнення відкриття нового стало майбутньою звичкою, але в характері воно формувалось ще з дитинства: “Ці виїзди, весілля, балагулу з дзвониками і зимовими деревами пам’ятаю тому, що то була для мене велика радість кудись їхати, брати участь у якійсь оказії. Їдеш, а все здається, що це дорога тікає назад – ще одне незвичайне... Я за цим усім аж трусилася. Ну, чи не скитського я роду?” [2, с. 51].

Постійно порівнювала зовнішність родичів (батькового брата Хведора, рідної сестри Гані): “Але найбільше запам’яталась ота розкішна золота борода. Оце золото і Ганіна білявість – чи не живий це зв’язок через покоління із стародавніми скитськими родами?” [2, с. 54]. Письменниця вбачала в давніх племенах ключ до винаходу українського національного коду, адже така інформація складається століттями. Тому

й відшукувала найменші ознаки спільності з прадавнім автохтонним населенням України та сучасниками.

Могутнім пластом на шляху до ідентифікації себе як українки була мова. Для Д. Гуменної мова була першим об'єктом, який відрізняв ще з дитинства хуторянську дитину від містечкової, єврейські поселення від оточуючих українських домівок, стрижнем ідентифікації за принципом свій/чужий. З раннього дитинства (5 – 6 років) Д. Гуменна принципово ідентифікувала себе як українську дитину, яка говорить лише українською мовою. Яскравим прикладом може слугувати наступна ситуація в місті: “А це чомусь я на шулявській вулиці сама, до мене вчепилась така ж сама дівчинка, як і я, та й казала, що хоче зо мною познайомитися. А я казала: “Ні, не хочу!” І скільки вона мене не просила, я таки не захотіла. Чому? Бо вона говорила “па-русски” [2, с. 51].

Перечитування класиків української літератури змушувало порівнювати літературну мову із своєю. При цьому кроки в бік освіти були автоматичними кроками від свого сільського оточення: “я починала вже критично ставитися до своєї мови, намагаючись говорити літературною, як у книжках, а тітки говорили як Бог на душу положить: із жашківським отим твердим придином, із похопленим перекрученням, як ото: “зністожили”, “присоглашали”... І я, щоб не відрізнитися від них, інстинктивно говорила з ними такою ж мовою” [2, с. 83]. Вже тоді Д. Гуменна розуміла, що для інтелектуального зростання доведеться багато навчатися і йти на певні поступки – цими поступками стало віддалення від оточення. Мовне питання в еміграції також не залишало Д. Гуменну байдужою. В той час коли їй пропонували видання творів англійською мовою вона відмовляла, хоча не мала грошей на власне видання. Творчим кредо стали слова: “Твір українського письменника має з'явитися найперше в українській мові, а вже тоді мріяти про переклад” [3, арк. 158].

Таким чином, мемуари Докії Гуменної “Дар Евдоті” репрезентують загальноукраїнське начало в трьох історичних площинах ХХ століття: доля українського народу напередодні революції (дитинство письменниці), події періоду становлення радянської влади на території України (юність письменниці), українство в еміграції (зрілий вік письменниці). Констатуємо акцентуацію мемуариста на таких архетипних українських символах національної ідентичності як усна народна творчість, сімейність, авторитет батька й матері – берегині роду, глибока підсвідома християнська релігійність у поєднанні з язичницькими мотивами, пошана до рідної землі, пріоритет рідної мови, хуторянська усамітненість, традиційні символи: вишня, колодязь тощо. Таким чином бачимо, що притаманна українцям кордоцентричність, тобто відповідність ідеї життя покликам серця закладалась в свідомість Д. Гуменної з дитинства і не полишали її все життя.

Разом з плином часу та перебігом подій розвивалась та виокремлювалась українська національна ідея, як в політичному, так і в

культурно-етнічному аспектах. Особливості еволюції чинників української національної ідентичності є продуктивною та маловивченою в літературознавстві темою, яка є відкритою для опрацювання.

Література

- 1. Грабовський С.** Українці : державна нація чи мешканці культурного гетто? // Сучасність. – 2004. – № 7 – 8. – С. 86 – 100.
- 2. Гуменна Д.** Дар Евдотеї. Испит пам'яті. Кн. 1. Київські кручі; Кн. 2. Жар і крига / Докія Гуменна. Передмова В. Пепи. Післямова С. Горошка. – К. : Дніпро, 2004. – 520 с.
- 3. Гуменна Д.** Дар Евдотеї. II серія – Америка. Хапайся за вітер! : Хапайся за вітер! Ч. I., Загнуздана неможливість. Ч. II. / Докія Гуменна. – Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. – Фонд № 234. – Од. зб. № 20. – 227 арк.
- 4. Іванишин П.** Вульгарний “неоміфологізм” : від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка / Петро Іванишин. – Дрогобич: Вид. фірма “Відродження”, 2001. – 174 с.
- 5. Коломієць О. В.** Проза Докії Гуменної (проблемно-тематичні та жанрово-стильові особливості) : Дис. канд. філол. наук. : спец. 10.01.01 “Українська література” / О. В. Коломієць. – Київ : Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2006. – 176 с.
- 6. Кремень В. Г.** Філософія національної ідеї. Людина. Освіта. Соціум / В. Г. Кремень. – К. : Грамота, 2007. – 576 с.
- 7. Лосєв І.** Українці : внутрішня діаспора? / І. Лосєв // Сучасність. – 2004. – № 7 – 8. – С. 101 – 105.
- 8. Маланюк Є.** Книга спостережень. Фрагменти. / Є. Маланюк. – К. : АТІКА. – 1995. – 236 с.
- 9. Сорока П.** Докія Гуменна. Літературний портрет / Петро Сорока. – Тернопіль : Арій, 2003. – 496 с.

Родигіна В. Ю. Витоки національної ідентичності в мемуаристиці Докії Гуменної

Автор статті розглядає особливості виникнення та розвитку національної ідеї в мемуаристиці Докії Гуменної. Аналізуються такі аспекти інтерпретації національної ідентичності, як фольклор, етнографія, мова, традиційна обрядовість. У статті вперше окреслено параметри національно-патріотичних візій письменниці.

Ключові слова: національна ідея, субсвідомість, фольклор, мовна домінанта.

Родыгина В. Ю. Истоки национальной идентичности в мемуаристике Докии Гуменной

Автор статьи рассматривает особенности происхождения и развития национальной идеи в мемуаристике Докии Гуменной. Проанализированы такие аспекты интерпретации национальной идентичности как фольклор, этнография, язык, традиционные обряды. В статье впервые описаны параметры национальных визий писательницы.

Ключевые слова: национальная идея, подсознание, фольклор, лингвистическая доминанта.

Rodigina V. J. The sources of national identity in the memoirs of Dokia Gumenna

The author of this article examines the features of origin and development of national idea in the memories of Dokia Gumenna. Such aspects of interpretation of national identity as folk-lore, ethnography, language, traditional rite are analyzed. At first parameters of the national seeing of authoress in this article were outlined.

Key words: national idea, sub-consciousness, folk-lore, linguistic dominant.

УДК 821.161.2 – 1.09+929 Федюк

О. В. Сидорова

**АСОЦІАТИВНЕ СПРИЙНЯТТЯ ОБРАЗУ УКРАЇНИ
ЧЕРЕЗ МОТИВИ ДОРОГИ ТА ВТЕЧІ
В ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ ТАРАСА ФЕДЮКА**

Творчість Тараса Федюка своєю потужністю, динамічністю та різноплановістю все дедалі більше привертає увагу дослідників, серед яких – Я. Голобородько, В. Моренець, М. Якубовська, Ю. Ковалів та ін. Лірика митця – багатогранна, концептуально ускладнена, завуальована і водночас відкрита для нових перспективних напрямків художньо-образної інтерпретації на асоціативно-мисленневому рівні. Окремий інтерес серед творчого доробку поета становить збірка “Золото інків”, що була надрукована у Львові в 2001 році та одразу набула потужного резонансу, висуваючи Тараса Федюка на рівень загальноєвропейської культури. Як зауважив дослідник поетичної спадщини митця Я. Голобородько, збірка “Золото інків” є “характерною і водночас самобутньою версією новітньої української поезії та репрезентує оригінальний різновид сучасного художнього мислення – всепроникливої духовно-образної синтези” [1, с. 156].

Поетичний світ Тараса Федюка набуває переважно образних форм, що торкаються зовнішніх та внутрішніх реалій художньо-естетичної дійсності, якісно модельованої на суб’єктивно-творчому рівні. Аналізуючи творчий шлях поета, літературознавець Я. Голобородько торкається питання щодо “ергономіки образу”. Дослідник акцентує на тому, що “образ у його ліриці аранжований тонікою емоційних, почуттєвих й інтелектуальних начал, автологічних, метафоричних й асоціативних фарб” [2, с. 9]. Проте особливість

асоціативного сприйняття образу в поетичній спадщині митця не була об'єктом спеціальних наукових розвідок. Ми у нашій студії зацікавленні висвітленням асоціативної рецепції образу України через мотиви дороги та втечі в ментальному осмисленні. Цим і визначається актуальність дослідження, адже, на нашу думку, така розвідка має вагоме значення для подальшого дослідження творчості поета.

Отже, мета даної студії – спроба асоціативної інтерпретації на матеріалі збірки “Золото інків” образу України у поетичному світі Тараса Федюка, зокрема через використання автором мотивів дороги та втечі. Поставлена мета передбачає розв’язання таких завдань: дослідити духовно-образну концепцію автора шляхом аналізу образної тканини творів; визначити специфіку використання мотивів дороги та втечі у поетичному світі митця як засобів, що відкривають перспективи для моделювання різних аспектів духовної колізії внутрішнього світу ліричного героя та ментального сприйняття образу України; виявити індивідуально-авторську образність, що формує художню концепцію сприйняття світу.

Феномен Тараса Федюка полягає в його винятковій духовно-образній концентрації та глибинності мислення. Репрезентуючи сьогочасну постмодерністську поезію, митець опиняється у вирі діаметрально протилежних субстанцій – мистецтва з його морально-духовними складовими та об'єктивної реальності з її буденними реаліями. Поетична реальність Тараса Федюка апелює до текстуальних та позатекстуальних характеристик, де домінантним виступає асоціативно-образне пізнання об'єктивного та суб'єктивного світу. Особливість вираження образу України у Тараса Федюка полягає в тому, що цей образ тлумачиться нетрадиційно, спонтанно, контекстуально, більш на рівні асоціативному, аніж словесно-зоровому. Духовний образ Батьківщини в сучасному її ототожненні конструється крізь призму протиставлень, моральних колізій: відчаю та водночас віри, безнадії, безвиході та надії, буденності світу та недосяжності ідеалу. Федюкова Україна – це своєрідний мегаобраз, що прогресує на рівні створення метафор і символів, асоціацій і численних парадоксів, сповнених філософським звучанням: “Блискавка // в яблуко вдарить, // і стане воно //, неначе гніздо ворони //, Автобус сільський загрузне // в чорноземах, кращих в Європі, // Дощ, як лиман, // над лиманом гойднеться і не потоне.// Це вам степи: // терен і т.д., // може, оса в сиропі” [3, с. 117].

У поетичних текстах спостерігається якісно нова інтерпретація образу України, що майстерно оформлена за допомогою мотиву дороги та ескепістичних мотивів. Дослідниця М. Якубовська зазначає, що “мотиви дороги і часу є визначальними у творчому доробку Тараса Федюка. Вони тематично окреслюють епоху, яка замкнула за ними двері” [4, с. 657]. Ми вважаємо, що мотив дороги в поетичному світі митця органічно споріднений зокрема із мотивом втечі, що забезпечує

творення нової духовно-образної концепції сприйняття образу України шляхом заперечення жодних обмежень, як духовних так і часопросторових: “Я намагався вскочити // В останній вагон потягу // що відходить. // Останній вагон потягу // що відходить // Намагався – мені або ні – // Відійти // Без мене” [3, с. 56].

Поезія “Спроби еміграції” свідчить про фактичну еміграцію, “про безвихідь і бажання втекти” [5, с. 185], свого роду еміграцію душі, але не свідоме самозречення рідної землі: “Котяться хвилі. Я їх не люблю. // Але – котяться хвилі”, “Хто ризикне цей останній холодний пісок // Звати Вітчизна?”, “Грудку землі у долоні візьми – // Це буде камінь” [3, с. 7]. Очевидно, це протидія, реакція митця на об’єктивні реалії дійсності, небажання їх прийняття. Проте трактування цих рядків може бути не однобоким, хоча однозначно вловимим є мотив дороги, що обов’язково призведе до розлуки або приреченості на неї.

Семантична напруга образу Батьківщини зумовлена суцільним використанням вишуканих метафор у поетичних рядках, що екстраполюються на поетичний текст у цілому, завдяки чому образ України стає рецесивним, сприймається контекстуально. Завуальовуючи цей образ, поет акцентує увагу на мотиві дороги як засобу втечі від об’єктивної реальності, від людей, від світу, який набирає негативної конотації через брак у ньому духовності, і врешті решт втечі від самого себе: “Пора від’їздити // із цього містечка, либонь. // Тут жити смішніше, // ніж вмерти у іншому місті. // Тут тіні забутих не нами // кому вже за двісті. // Тут вічний базар // палахкоче, як вічний вогонь. // продам все, що є: // біль, печаль і відсутність снігів” [3, с. 58]. Проте автор надає твору і позитивного звучання, намагаючись віднайти втрачену духовність у достеменному понятті дружби: “Лише не продам // своїх вірних підтоптаних друзів, // бо що за них візьмеш крім їхніх похмільних боргів?” [3, с. 58].

У поезії “Оголосили. Потяг зрушив з місця...” розлука з Батьківщиною експресується за допомогою поєднання використання мотивів дороги і розлуки, вжитих для поглибленого реагування реципієнта на внутрішній світ ліричного героя, а також усвідомлення авторської ностальгії – безвиході. Наслідком цієї ностальгії є втеча, від’їзд в “місця, які не знав і не любив. // Мою південну Україну – // вкрило листя, // Твою північну Україну – // сніг укryw” [3, с. 70]. А далі – невідомість, байдужість: “Куди я їду? // Що мені до того? // Я сам собі розклав свої зірки. // У мене тільки ти // і ця дорога // Проведена у полі від руки. Колеса б’ються. П’ється чай старечий. // У коридорі – кроків стук важкий. // Нам не зустрінись. // Бо коротка втеча // У бакенщика // з Мертвої ріки” [3, с. 70].

Так, у поезії “Твій Порт-Саїд” асоціативний потенціал сприйняття образу України поширюється завдяки бінарному протиставленню контрадикторних образів батьківщини та чужини. Мотиви розлуки та зради виступають своєрідним вектором, спрямованим у глибину

духовних колізій внутрішнього світу та психологічного стану ліричного героя. Україна для автора є безапелятивно реальною, тією гармонією, без якої він не мислить своєї екзистенції у цьому світі: "... І твій араб, // який іще не вмер // Як наша невмируща Україна...// В якій хмари – із заходу на схід... // ...і, як пір'їна, – журавлиний слід...// ...і, як руїна, – пісня журавлина..." [3, с. 80]. Водночас несподіваного значення набуває образ України в наступних рядках: "Я хочу в ісландії кажуть буває країна така // де зелень горбів і північного олова море і суша // з ісландії – там де я хочу умерти – немов з літака – маленька моя україна де вмерти не хочу а мушу" [3, с. 209]. Тут образ батьківщини з індивідуально-авторської позиції, породжений усвідомленням національно-творчої нереалізованості співгромадян, мінімалізується у своєму значенні, а образ чужини набуває позитивно-енергетичного значення. Таку несподівану позитивну конотацію образу чужини, на нашу думку, можна пояснити глибокими суб'єктивними рефлексіями автора щодо сьогоденного життя українців, неспроможності створення раціонально діючої держави.

Психологічними мотивами, які допомагають сучасному реципієнтові ментально осмислити образ України, і які контекстуально переплітаються з мотивами дороги та втечі, розширюючи їх концептуальне значення, є самотність і безнадія: "І каже Господь: // "Се – ваш." // Зелене залізо. Перон. // Джанкой, // а потім – Сиваш, // А потім – завжди Херсон. // А потім з нічної руки // Уздовж залізничних мостів // Злетять золоті вовки, // Самотні, як ти хотів" [3, с. 114]; "повій вітре на країну // самота немов повія // все когось собі шукає // все хапає за рукав // смітєзвалище чаїне // целофан у полі сіє // ти ще досі хочеш жити // так неначе щось украв" [3, с. 182]; "У Києві сніг, безнадія, бездомні будинки і Щорс, // і щось, що завжди по завзятій війні і відвазі. // Великі степи замінила велика їзда, // велике топтання – так склалось – уздовж України. // Дніпро не утік, як не дивно. Втікає вода. // Втікає життя. Залишилось десь по коліно" [3, с. 187], "а що ми можем – як світ такий // і ми у ньому поки що ще..." [3, с. 230]. Та на противагу такого розуміння об'єктивної реальності, де безнадія й тяжіння до самотності здавалось би відіграють домінуючу роль, поетичний світ ліричного героя різниться духовними колізіями, які формуються в результаті психологічного протистояння між суб'єктивно-авторським відчуттям навколишнього світу та об'єктивно-зовнішніми реаліями духовної забрудненості середовища. Так, особливої чутливості набуває протиставлення прагматизму оточуючої дійсності, що окреслює модус безнадії, модусу надії з характерним авторським сарказмом: "Але сьогодні // попри відсутність // у ньому кращих – // Життя співає, // як двоє п'яних // на Оболоні" [3, с. 105], "та попри це – жити варто // хоча і не мушу // варто ловить як морожену рибу таксі // варто відчути вікно твоє раптом щокою..." [3, с. 231].

Таким чином, у даній статті ми дослідили образ батьківщини в поетичному світі Тараса Федюка на матеріалі збірки “Золото інків”. Наголосимо ще раз на тому, що у своїх поезіях поет практично відмовляється від словесного опрацювання України, через що цей образ сприймається контекстуально, на рівні асоціативному. Митець прагне уникнути суб’єктивної оцінки, тим самим породжуючи відчуття недомовленості, незавершеності думки і залишаючи читачеві потенціал для альтернативного відтворення моделі внутрішнього світу ліричного героя з його духовно-моральними колізіями.

Дана студія є фрагментом майбутнього дисертаційного дослідження, в якому вивчаються художність поетичної творчості Тараса Федюка.

Література

1. Голобородько Я. “Золото інків” як творча аксіологія Тараса Федюка / Я. Голобородько // Кур’єр Кривбасу. – 2002. – № 157. – С. 155 – 163. **2. Голобородько Я.** Ель класіко: Формація Тараса Федюка / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2007. – 104 с. **3. Федюк Т.** Золото інків / Т. Федюк. – К. : ТОВ “Брама – V”, 2008. – 256 с. **4. Якубовська М.** У дзеркалі слова : Есеї про сучасну українську літературу / М. Якубовська. – Львів : Каменяр, 2005. – 751 с. **5. Тарасюк Г.** Еміграція...у “вічний біль при душі...” / Г. Тарасюк // Кур’єр Кривбасу. – 2001. – № 145. – С. 184 – 187.

Сидорова О. В. Асоціативне сприйняття образу України через мотиви дороги та втечі в поетичному світі Тараса Федюка

У статті розглядається асоціативне сприйняття образу України у поетичному світі Тараса Федюка на матеріалі збірки “Золото інків”. Зокрема увага зосереджена на мотивах дороги та втечі, які сприяють більш чіткому окресленню духовно-образної концепції автора.

Ключові слова: образ, мотив, асоціативний потенціал.

Сидорова Е. В. Ассоциативное восприятие образа Украины через мотивы дороги и бегства в поэтическом мире Тараса Федюка

В статье рассматривается ассоциативное восприятие образа Украины в поэтическом мире Тараса Федюка на материале сборника “Золото инков”. В частности внимание сосредоточено на мотивах дороги и бегства, которые способствуют более четкому очерчиванию духовно-образной концепции автора.

Ключевые слова: образ, мотив, ассоциативный потенциал.

Sydorova E. V. Associative perception of Ukraine's image through the motives of the road and escape in the poetic world of T. Fedyuk

The article deals with associative perception of Ukraine's image in the poetic world of Taras Fedyuk on the material book "Gold of the Incas". In particular, attention is focused on the motives of the road and escape, which contribute to a clearer delineation of the spiritual and imaginative concept of the author.

Keywords: image, motif, associative potential.

УДК 821. 133.1 "XVIII/XIX"

Л. М. Сипа

**СУТНІСТЬ МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО ВИДИ В ДИЛОГІІ
ЖОРЖ САНД "КОНСУЕЛО" І "ГРАФІНЯ РУДОЛЬШТАДТ"**

Кінець XVIII – початок XIX століть позначений в історії розвитку європейської духовної культури винятковим розвоєм мистецтва, в основі якого постали естетичні засади, протилежні до чітко регламентованих мистецьких принципів класицизму. При цьому наслідком заперечення нормативності в естетиці стало "звільнення" художньої практики від будь-яких правил чи обмежень. Натомість рушієм творчості й мірилом геніальності художнього відтворення стала, поряд з обдарованістю, уява митця, що отримала змогу розкритися в усій своїй повноті.

Зміни в естетиці й поезиці повели за собою зрушення в ієрархії видів мистецтва та їх жанрових утворень. Органічно близькою для романтичної скерованості до духовних, часто ідеалізованих первнів буття та вищих цінностей, для зацікавленості внутрішнім світом людини стала музика як таке мистецтво, що здатне передати найтонші нюанси душевних прагнень та переживань. Музика, зазначає Наум Берковський, "оголошувалася зразком і нормою для всіх видів мистецтва" [1, с. 375]. Незмінно важливою залишалася для романтиків художня література, в Німеччині тісно поєднана з філософією (діяльність єнського гуртка романтиків). Своїх прихильників, а насамперед майстрів-геніїв мав живопис, тоді як "важкої кризи" зазнавали зодчество й прикладні мистецтва [2, с. 12].

Характеризує мистецтво доби романтизму й взаємопроникнення різних видів мистецтва, а також мистецтва та філософії (як ми вже згадували) й релігії [3, с. 576]. Водночас мистецька тема поширюється у літературній практиці, яскравим прикладом чого у французькому романтизмі стали філософські романи Жорж Санд "Консуело" і "Графиня Рудольштадт". До проблематики мистецтва у діалогії зверталися Олександр Білецький [4], Леон Гішар [5], Беатріс Дідье [6],

Люс'єна Фрап'є-Мазюр [7], Мішель Еке, Анна Пенеско, Девід А. Пауел [8, с. 213 – 225; 227 – 239; 241 – 249]. Аналізували дослідники, головним чином, різні грані художньої трансформації музики, що превалює в мистецькому світі “Консуело” і “Графині Рудольштадт”.

Мета нашої розвідки полягає у визначенні своєрідності мистецтва в його цілісності. Завдання дослідження заґрунтоване на вивченні романтичних рис мистецтва, розкритих в художній концепції Жорж Санд, виокремленні видів мистецтва, присутніх у романах “Консуело” і “Графиня Рудольштадт” та в показі значення мистецтва в житті окремої людини й цілого суспільства.

Відмітимо, що феномен мистецтва втілюється у діалогії через увиразнення наступних його граней: мети й призначення мистецтва, романтичної теорії “мистецтва для мистецтва” та полеміки з класицистичним принципом наслідування античності. Додамо, що суттєву роль при висвітленні сутності мистецтва доби романтизму відіграють дружні бесіди, дискусії та роздуми героїв, більшість з яких є митцями (Консуело, Альберт, Порпора, Гайдн). Вкрапленими в текстову тканину є також авторські міркування узагальнюючого характеру.

“Серйозну” та “корисну” мету мистецтва прагне визначити головна героїня Консуело. “C'est quelque chose de grand” [5, с. 138(II)] (“Це щось велике”, тут і далі переклад з французької наш – Л. С.), – твердить співачка у відповідь на запитання Гайдна, який в пориві ентузіазму дає своє, метафоричне визначення мистецтва. У розумінні Гайдна мистецтво – “le moins dangeureux, le moins ingrat de tous les amours”, “une maladie, une passion, un orage qui gronde dans le coeur, une fièvre qui s'allume en nous et que nous communiquons aux autres” [5, с. 138(II)] (“найменш небезпечна, найменш невдячна зі всіх любовей”, “хвороба, пристрасть, буря, яка гуркоче в серці, жар, який розпалюється в нас і який ми передаємо іншим”).

Покликання мистецтва конкретизується та певною мірою модифікується в епілозі діалогії. На духовні основи мистецтва накладається його соціальна функція. Консуело та Альберт вбачають у мистецтві шлях до творення нового суспільства. Персонажі-генії, поширюючи мистецтво серед людей, окрім того, що “кожного дня” утворюють “нових послідовників мистецтва”, мовою музики проповідують засадничі принципи суспільного устрою прийдешнього.

Протилежною до вказаної ролі мистецтва є концепція “мистецтва для мистецтва” або ж “чистого мистецтва”, що має місце в діалогії. Набуваючи різних відтінків, теорія “мистецтва для мистецтва” простежується кількаразово, будучи уособленою в образі Консуело. Спершу, у важкі хвилини сплюндрованого кохання дівчина з гіркою визнає перед Порпора: “j'ai aimé l'art pour lui-même aussi; mais je n'avais jamais séparé dans ma pensée ces deux choses indivisibles: ma vie et celle d'Anzoleto” [5, с. 146(I)] (“я любила мистецтво заради нього самого також, але я ніколи не розділяла в думці ці дві неподільні речі: моє життя

і життя Андзолето”). Як бачимо, безмежна любов Консуело до мистецтва тісно пов’язана з іншим видом любові – коханням. Мистецтво, відмежоване від кохання, позбавлене сенсу та й загалом немислиме для героїні. Хоча згодом саме музика морально підтримує Консуело, дає наснаги для виваженого сприйняття життєвих перипетій.

В іншому ракурсі проблема чистого мистецтва постає в ході дискусії героїні зі своїм вчителем щодо акторської професії та її місії в суспільстві. Консуело, яка пов’язує будь-яку діяльність й мистецьку зокрема з добрими намірами та починаннями, дивує неоднозначне ставлення Порпора до аристократії: з одного боку, композитор ненавидить панівну верхівку, з другого – принижується перед нею, догоджає, лестить їй, домагаючись постановки своїх творів на сцені. “Апостольство” мистецтва у тлумаченні маестро Консуело визначає як “битву”, “насмішку”, “ненависть”, “злобу” і “нічого більше”. Героїня ж дотримується в цьому плані цілком відмінної позиції. На її думку, “*si l’art est sacré, ne le sommes-nous pas aussi, nous ses prêtres et ses lévites? Que ne vivons-nous au fond de nos mansardes, heureux de comprendre et de sentir la musique, et qu’allons-nous faire dans ces salons où l’on nous écoute en chuchotant, où l’on nous applaudit en pensant à autre chose, et où l’on rougirait de nous regarder une minute comme des êtres humaines, après que nous avons fini de parader comme des histrions?*” [5, с. 328 (II)] (“якщо мистецтво священне, хіба не священні ми також, ми – його жреці і його левіти? Чому не живемо ми в наших мансардах, щасливі, що розуміємо і відчуваємо музику, і чому йдемо ми в ці зали, де нас слухають, перешіптуючись, де нам аплодують, думаючи про інше, і де б зашарілися, дивлячись на нас як на людські істоти, після того як ми закінчили красуватися як комедіанти”). Таким чином, концепцію “мистецтва для мистецтва” Консуело трактує в рідчій антиномії мистецтва та суспільства. Духовну велич мистецтва героїня протиставить марноті успіху його носія, суєті суперництва й соціальних перегонів. Для істинного митця, впевнена Консуело, мистецтво є самодостатнім благом, джерелом як натхнення, так і життєдайної сили. Але важливо, що в кінцевому результаті мистецтво героїня пов’язує знову ж таки з людиною, цього разу із слухачем (з огляду на діалогічну природу мистецтва). Консуело вірить в перероджуючу дію мистецтва та його високе покликання позитивного впливу на людину, наближення її до духовної сутності буття.

Ще однією вагомою рисою мистецтва епохи романтизму постає в диалогії відмова від так званої міметичної естетики. Високо цінуючи літературні надбання давніх греків (Софокла, Есхіла, Евріпіда), Консуело критикує панування античної драми в театрі (вірші Метастазіо). “*Quelle bizarre convention est donc celle qu’on a faite, en arrangeant l’antiquité à la mode de notre temps*” [5, с. 406(II)] (“якою дивною є умовність підпорядковувати античність нашому часу”), – міркує вона. Геніальність давньогрецького мистецтва, згідно Консуело, є безумовною і

безперечною, та при наслідуванні античних сюжетів акценти не тільки переміщуються, а й певною мірою спотворюються, даючи “криводзеркальне” відображення. “Oh, tout cela est faux, archi-faux” [5, с. 407(II)] (“О все це фальшиво, вкрай фальшиво”), – підсумовує героїня.

Пропозицію щодо уникнення такого становища висуває Гайдн, мотивуючи переваги ораторії, “в якій все – музика” і композитор, як видається хлопцеві, “peut développer toute son inspiration, et entraîner l’imagination d’un auditoire dans des régions vraiment élevées” [5, с. 408(II)] (“може розвинути все своє натхнення і повести уяву аудиторії у сфери справді піднесені”). Та допоки мрії Гайдна – творити для концертного виконання – залишаються проектами майбутнього, істинною пародією на інсценізацію звичаїв як античності, так і місцевого колориту Китаю, Італії, казкової країни ліліпутів тощо є репетиція до свята в моравському маєтку графа Годіца. Сповнене іронії також розуміння мистецтва французьким просвітителем Вольтером, що різко контрастує з піднесено ідеалізованим сприйняттям музики героями-митцями.

Примітно, що слово “музика” (“musique”) вживається у значенні синоніма “мистецтва” (“art”) у романах. Власне в межах концепції музики як найадекватнішого для романтиків способу передачі емоційної виразності, духовного змісту та й інтелектуального теж, показані в діалогії виділені нами особливості мистецтва тогочасної доби. Музика, в свою чергу, представлена синтетичними утвореннями: вокальним виконанням та театральним мистецтвом. Оскільки аналіз останнього відображений у дослідженнях зарубіжних науковців (Олів’є Бара, Софі Гермес, Шіра Малкін [4, с. 167 – 187; 189 – 201; 203 – 211]), а специфіці художнього осмислення вокальної музики із залученням театральної діяльності, присвячена окрема розвідка [9], зосередимо увагу на інших видах мистецтва, репрезентованих в “Консуело” і “Графині Рудольштадт”.

Неодноразово й різнопланово звертається Жорж Санд до живопису. Мовиться про опис художнього полотна, що є спробою передати смислову наповненість мистецького твору живопису за посередництвом словесності та “малюнок з натури”, картинність описів, властиву деяким фрагментам діалогії. Значущістю тут вирізняється авторська примітка, присутня у главі ХСV “Консуело”. Міркування авторки (в діалогії автор видається за чоловіка) постають у річищі типологічного зіставлення “поезії безладу” у різних видах мистецтва: театральному, живописі та поезії. Словесне відтворення нічного вигляду театру зсередини наводить письменницю на аналогію з картиною голландського художника Харменса ван Рейна Рембрандта (1606 – 1669) [10, с. 420 – 428] “Філософ у роздумах”. Проглядається одночасно проекція естетичних основ живопису на інші види мистецтва.

Авторку вражає чудодійна сила мистецтва, здатність наповнювати новим баченням та самобутністю предмети (явища, почуття)

повсякденності: “et voilà que ces objets, qui ne méritent pas d’être regardés, et encore moins d’être peints, deviennent si intéressants, si beaux à leur manière, que vous ne pouvez pas en détacher vos yeux. *Ils ont reçu la vie* (la mise en italique est notre – L.S.), ils existent et sont dignes d’exister, parce que l’artiste les a touchés de sa baguette...” [5, с. 420(II)] (“і ось ці предмети, які не заслуговують на те, щоб на них дивитися, і ще менше на те, щоб їх малювати, стають такими цікавими, такими гарними на свій лад, що ви не можете відвести від них очей. *Вони ожили* (курсив наш – Л. С.) вони існують і гідні існування, тому що митець торкнувся їх своєю паличкою...”). Більше того, відбуваються подібні зміни не обов’язково за участю людини, мистецьки обдарованої. “Ефект”, “зустріч”, “гармонію між всіма існуючими речами” передають, приміром, природні відблиски світла та гра світлотіні й тоді людина знаходить і бачить красу картини, створену природою [5, с. 420(II)]. Разом з тим, письменниця побіжно виділяє “складові” живопису: митця, створений ним твір та глядача. Таку структуру Жорж Санд витлумачує наступним чином: перебуваючи у безпосередньому зв’язку зі своїм твором, художник вводить, за посередництвом цього твору, глядача в мистецьку ауру зображеного. Так утворюється неповторний духовний світ мистецтва.

Здатність художнього зображення реальності, тобто творення картини, Жорж Санд порівнює з мистецтвом ще складнішим – відтворенням змісту одного мистецтва засобами іншого. Адже “il est à peu près impossible d’expliquer avec des paroles ces mystères que le coup de pinceau d’un grand maître traduit intelligiblement à tous les yeux” [5, с. 420(II)] (“майже неможливо пояснити словами загадки, які мазок пензля великого майстра зрозуміло подає для всіх очей”). Мистецький твір, наголошує авторка, справляє враження на людину відповідно до спільності чи розбіжності світосприймання та світорозуміння реципієнта й автора і, як наслідок, може бути сумісним чи, навпаки, цілковито різновекторним. Для підтвердження письменниця ділиться своїми переживаннями від поезії Віктора Гюго (не зазначаючи автора) “Криниці Індії” (“Puits de l’Inde”). Тут Жорж Санд вказує на два етапи, пройдені нею: первісний шок та подив від проникливої, животворчої сили поезії.

Повертаючись до живопису, скеруємо погляд на описову картинність, що реалізується через живописну наповненість музичних сцен, переданих прозою. Одна з таких “картин” розміщена в центрі “пейзажу Рейсдала” (йдеться про голландського пейзажиста Якоба ван Рейсдала (1628/1629 – 1682) [10, с. 429 – 430]). Апелує Жорж Санд й до інших майстрів нідерландського живопису. В один ряд письменниця ставить представників різних шкіл двох розділених після революції 1572 року частин Нідерландів (Голландії та Бельгії): “натураліста-гіганта” [11, с. 419] Рембрандта та названих “малими фламандцями” Давіда Тенірса (Теньєра) (1610 – 1690) й Герарда Дау (1613 – 1675) [12; 13]. Авторка об’єднує цих митців за жанровою специфікою

творчості – побутовими сценами. Втім, тематика полотен Х. ван Р. Рембрандта охоплює надзвичайно широке коло [14], а побутовість є сферою діяльності Д. Тенікса й Г. Дау.

Вартує зауважити, що жоден з персонажів діалогії не наділений природним даром живописця. До асоціацій з живописом схиляються автор та наратор у творі. А головні герої попри музичні здібності вдаються до мистецтва писемної словесності й поетичної творчості. Для Консуело пробою пера є ведення щоденника, Альбертові належать слова до балади “Добра богиня бідності”.

Художньо осмисленою в діалогії є й архітектура, представлена пам’ятками зодчества середньовічної епохи. Це колишня фортеця, що носить назву Замку Велетнів (з просторими й похмурими залами та потаємними підземними переходами) й підземелля часів середньовіччя, в якому проходить випробування Консуело перед ініціацією в члени ордену Невидимих. Середньовічна архітектура нагадує в діалогії про історію, служить свідченням місцевого колориту минулого та суровим уроком для майбутнього.

Отож не тільки музика, а й живопис, мистецтво слова, творцями якого є герої діалогії, та архітектура лежать в основі показу сутності мистецтва доби романтизму, осердям якого є духовність, що поєднується з суспільно-громадським призначенням. Мистецтво, – доводить інтерпретація мистецької лінії у романах “Консуело” і “Графиня Рудольштадт”, – постає цінністю вищого порядку, втіленням ідеалу, наближенням до Бога, абстрагуванням від реальної дійсності та сірої повсякденності. Для одних героїв (Порпора, Гайдн) мистецтво становить мету життя, для других (Консуело, Альберт) – засіб впливу, спасіння, рятунку людей з лабет нерівності та соціального рабства. Саме мистецтво, переконана Жорж Санд, покликане відродити суспільство.

Література

- 1. Берковський Н.** Романтизм // Краткая литературная энциклопедия / Н. Берковский. – М. : Советская энциклопедия. – Т. 6. – 1971. – С. 369 – 379.
- 2. Всеобщая** история искусств: в 6 т. – М. : Искусство. – Т. 5 : Искусство XIX века / [общ. ред. Ю. Д. Колпинский, Н. В. Яворская]. – 1964. – С. 7 – 114.
- 3. Большаков В. П.** Романтизм // Большая советская энциклопедия / В. П. Большаков, А. М. Гуревич. – М. : Советская энциклопедия. – Т. 22. – 1975. – С. 574 – 587.
- 4. Білецький О.** Роман о призвании артиста / О. Білецький // Зібрання праць : в 5 т. / О. Білецький. – К., 1966. – Т. 5 : Зарубіжні літератури. – С. 508 – 535.
- 5. Sand G.** Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt : roman / G. Sand. – Paris : Folio classique, 2004 (Œuvres : à 2 v. / G. Sand ; V. 1). – 402 ; 572, [1] p.
- 6. Didier B.** Sexe, société et création : “Consuelo” et “La Comtesse de Rudolstadt” / Béatrice Didier // Romantisme. – 1976. – Vol. 6, № 13. – P. 155 – 166.
- 7. Frappier-Mazur L.** Ambiguïtés du politique: La musique populaire dans “Consuelo” et “les Maîtres Sonneurs” / Lucienne Frappier-

Mazur // Le siècle de George Sand / [sous la dir. de D. A. Powell et de Sh. Malkin]. – Rodopi, 1998. – P. 34 – 44. **8. Lectures de “Consuelo”, “La Comtesse de Rudolstadt”** / [sous la dir. de M. Hecquet et C. Planté]. – Lyon : Presse universitaires de Lyon, 2004. – 479 [1] с. **9. Сипа Л. М.** Музыка як “геній мистецтва” у діалогі Жорж Санд “Конусело” і “Графиня Рудольштадт” / Л. М. Сипа // *Studia methodologica*. – 2009. – Вип. 29. – С. 147 – 152. **10. Гомбрих Э.** Зеркало природы. Голландия. XVII век / Э. Гомбрих // *История искусства* / Э. Гомбрих. – М., 1998. – Гл. 20. – С. 413 – 433. **11. Гнедич П.** Нидерланды / П. Гнедич // *Всемирная история искусств* / П. Гнедич. – М., 1999. – С. 399 – 420. **12. Каптерева Т.** Тенирс, Давид Младший // *Европейская живопись XIII – XX веков. Энциклопедический словарь* / Т. Каптерева. – М. : Искусство, 1999. – С. 425 – 426. **13. Каптерева Т.** Дау, Герард // *Европейская живопись XIII – XX веков. Энциклопедический словарь* / Т. Каптерева. – М. : Искусство, 1999. – С. 131 – 132. **14. Каптерева Т.** Рембрандт, Харменс ван Рейн // *Европейская живопись XIII – XX веков. Энциклопедический словарь* / Т. Каптерева. – М. : Искусство, 1999. – С. 368 – 372.

Сипа Л. М. Сутність мистецтва та його види в діалогі Жорж Санд “Консуело” і “Графиня Рудольштадт”.

У статті розкрито специфіку художньої презентації романтичного мистецтва в романах Жорж Санд “Консуело” і “Графиня Рудольштадт”. Виділено наступні особливості мистецтва доби романтизму: ідея надзвичайного призначення, теорія “мистецтва для мистецтва” й так званий “антиміметичний” характер творчості. У контексті згаданих аспектів у розвідці проінтерпретовано репрезентацію живопису й архітектури у діалогі.

Ключові слова: романтизм, мистецтво, музика, живопис, архітектура.

Сипа Л. М. Сущность искусства и его виды в диалогии Жорж Санд “Консуэло” и “Графиня Рудольштадт”.

В статье раскрыто специфика художественной презентации романтического искусства в романах Жорж Санд “Консуэло” и “Графиня Рудольштадт”. Выделено следующие особенности искусства периода романтизма: идея исключительного предназначения, теория “искусства для искусства” и так называемый “антимиметический” характер творчества. В контексте названных аспектов в статье проинтерпретировано репрезентацию живописи и архитектуры в диалогии.

Ключевые слова: романтизм, искусство, музыка, живопись, архитектура.

Sypa L. M. The essence of art and its types in the diology of George Sand “Consuelo” and “Countess of Rudolstadt”.

The article deals with the specificity of the artistic presentation of romantic art in the George Sand's novels “Consuelo” and “Countess of Rudolstadt”. The following peculiarities of art of the epoch of romanticism are distinguished: the idea of the unusual designation, the theory of “art for art” and the so-called “antimimetical” character of creative works. In the context of the previously mentioned aspects the representation of the pictorial art and architecture of the diology are interpreted in the article.

Key words: romanticism, art, music, pictorial art, architecture.

УДК 821.161.2 Ф – 3.09

С. О. Сириця

**ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ПСИХОЛОГІЇ РЕНЕГАТСТВА
РОМАНОМ ФЕДОРІВИМ**

Гей, люди, ми вічно сутні на цій землі. Нам її любити,
засівати добром. І нам її боронити. Чи почують?

Р. Федорів

“Я міг би з легким серцем погодитися, що література – це храм, святиня, до якого треба приходити з молитвою про розкріпачення душі і тіла, про глибини людських почувань, про красу цього світу, і одначе я бажав би додати до цих суто мистецьких молитов, щоб кожний митець приносив до цього Храму найщирішу молитву за рідну землю. І думаю, що ця молитва не зашкодить мистецькій вартості того чи іншого твору. А тим більше творові на історичну тему” [1, с. 109], – писав Роман Федорів, якому боліло трагічне минуле, драматичне сучасне і зовсім невиразне майбутнє.

Об'єктом дослідження стали романи “Чудо святого Георгія о Зміє” (1996), “Палиця для прокажених” (2000), повісті “Турецький міст” (1973), “Чорна свіча від Їлени” (1996), які тривалий час піддавалися критиці, адже автором було збережено морально-етичний принцип: предметом зображення стали усі вагомні причини духовної еволюції героя.

З усього масиву публікацій, присвячених аналізу досліджуваних творів, варто виділити праці В. Кравченко [3], яка зробила спробу осмислення засобів образотворення в романі “Чудо святого Георгія о Зміє” Р. Федоріва; О. Майорової [4], яка звернула увагу на гендерний аспект жіночого міфу та концепцію добра і зла в романах Р. Федоріва; М. Ільницького [5], який назвав стрижнем роману “Палиця для прокажених” трагедію української нації. З огляду на широту творчого

доробку письменника можна говорити про те, що ґрунтовне висвітлення отримали лише деякі аспекти історичної прози досліджуваного автора.

Мета цієї статті – простежити способи осмислення в історичних творах Р. Федоріва морально-етичних та соціальних проблем.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: осмислити авторську світоглядну позицію щодо проблем психологічного роздвоєння, духовного протистояння та самоосмислення особистості; визначити особливості художньо-психологічного моделювання персонажів письменником; з'ясувати шляхи реалізації дидактичної ідеї письменника, яка втілює авторський гуманітаризм.

Не претендуючи на вичерпність чи остаточну істину у вирішенні порушених проблем, ми розглядаємо їх під кутом творчої еволюції письменника, намагаючись показати особливості художнього методу письменника.

У своїх творах Роман Федорів намагався справедливо розставити все по своїх місцях: правду і кривду, чесність і підлість. Тому й проблему етико-психологічного аспекту людських вчинків осмислено специфічно, бо в творчості письменника можна простежити невпинні світоглядні пошуки, які виявляються в спробах осмислення психології ренегатства, в основі якого – моральне виродження особистості.

Проблематика, яку порушує письменник залишається позачасовою: “Історія записує на скрижалях імена можних і славних... І записує поруч з достойними імена здирників і перевертнів” [2, с. 53].

Зміст феномена добра як ідеальної морально-етичної сутності, що допомагає людині подолати внутрішні пристрасті, у творах Р. Федоріва співіснує з категорією катарсису як духовно-почуттєвої потреби людини в спокуті та моральному відродженні. На думку письменника, моральне самопокарання – єдина форма людського досвіду, яка не дозволить людині повторити злочин у майбутньому.

Образ Танасія Іленича (повість “Чорна свіча від Ілени”) став основою для розробки психології ренегатства, моральної та фізичної деградації особистості в романі “Палиця для прокажених”, щоправда, Василь Кузьмак аж ніяк не повторює Танасія Іленича – він лише підкреслює неминучість результату ганебних вчинків: за чорною душею чадитиме тільки чорна свіча поганьблення [5, с. 10].

Але якщо причиною морального виродження роду Іленичів у повісті є фатум, що з давніх часів тяжіє над усіма представниками родини та керує їхніми вчинками, то в романі “Палиця для прокажених” мотивація вчинків героїв обумовлена суспільними чинниками (події збройної боротьби УПА). Це була війна УПА одночасно проти двох агресорів – фашистської Німеччини і комуністичної Російської імперії, війна із своїми суворими воєнними законами, які, на жаль, інколи і призводили до помилок. “Поле вкрилося трупом. Коли ж кулемет замовк, то появився гестапівець у білому халаті – чи лікар, чи ще один кат, персональний... він високо переставляючи ноги, немов ступав на

ходулях, пішов поміж трупів і кожному вбитому торкався до носа і кожному на додачу посилав у чоло кулю... одне лише засвідчую: їхня смерть зробила мене дочасно дорослим і, може, зрілим” [6, с. 209].

Письменник свідомо ставить читача перед дилемою: Ворожун усвідомлює безперспективність боротьби, приреченість повстанського руху, підриває церкву, руйнує цвинтар, безоглядно знищує свідків своїх злочинів і в той же час таврує таких, як він сам, а ночами засвічує свічки на могилах своїх жертв. То хто ж він є?

Роздумуючи над різністю облич Кузьмака-Ворожуна, приходиш до висновку, що на постать цю склалися, сказати б, багато прототипів і що автор хотів створити цей образ і трагічним, а його каяття перед обличчям смерті – щирим [5, с. 12].

Роман Федорів пояснював ідею створення роману в одному з інтерв'ю: ”Я знав одного чоловіка, який брав активну участь у повстанській боротьбі, а потім його доля склалася так, що він зрадив і себе, і цю землю, і людей. Мені хотілося показати через нього трагедії душ, які під впливом обставин і часу зраджували себе... Цей герой спалював церкви, нищив каплиці, стрілецькі кладовища, він видавав людей. І після цього він мусів відробляти тяжко... Він розумів, що чинить зло... Відреклася від нього дружина, відрікся син... Поет був, а так упасти низько... Я його побачив влітку у валянках, на милицях – гнів живцем. То кара Божа. І коли я випадково спитав на вулиці Куйбишева в Івано-Франківську (де він жив), що щось не чути його, а мені кажуть: “Він помер і два тижні лежав вдома, уже розклався”. І в ту хату довго ніхто не хотів селитися... Коли він здався, коли він вивів чекістів до криївки, де були наші хлопці – тоді його душа вмерла...” [8, с. 1].

У повісті “Турецький міст” відступництво Юрася Хмельницького карається так, як це велить фольклорна традиція: його череп не приймає земля. Богдан Хмельницький заповів поету Яким Доброчину “бути сумлінням, голосом поспільства” [9, с. 37] біля його сина, говорити молодому гетьманові правду й стерегти від спокус. Юрій убиває Доброчина, але перемагає все ж не він. “Якщо поетів страчують правителі, то й під владикою трон хитається”, – констатує перед смертю Яким. Його нащадок, Василь Доброчин, продовжив думку: “Юрась Хмельницький продався тому, хто більше дав...Коли в людини нема ґрунту під ногами...то їй байдуже, як називатися і кому продаватися” [9, с. 22].

Градація злого начала в образі Гаришка (роман “Чудо святого Георгія о Зміє”) відбувається також дуже швидко – автор проводить думку про невід’ємну властивість зла розростатись. Наростання міфологізму образу Змія Гаришка пов’язане із помноженням скоєних ним чорних справ; поступово від людської істоти він перетворюється на справжнього Змія.

Задоволення собою не полишає Гаришка і тоді, коли він переступає закони Божі. З гордістю Змії сповіщає своєму князеві про

власноручне вбивство його дружини та дітей: “Возвишуся, бо зігру з лица землі тих, котрі мають сісти на Галичі князювати” [10, с. 107]; “Ти – князь, волостелин, а я тебе тримаю в кулаці, як муху... бо хто ти єсть насправді? Боязливе зло... гадюка з холодною кров’ю, але без власного жала... Ставши стольником, я все зробив для того, щоб держава твоя слабла і мав я од цього радість” [10, с. 107 – 108].

Роман Федорів виявляє майстерність творити напружені ситуації, в яких розкриваються характери, однак треба зазначити, що персонажі досліджуваних творів іноді уподібнюються одномотивністю злочину, засобами досягнення мети і протиставляються лише психологічною поведінкою та емоційними реакціями.

Характерокреаційна поетика творів Р. Федоріва кореспондує з його антропологічною концепцією, згідно з якою письменник розглядає злочинця як особистість, в характері якої поєднано соціальні та морально-етичні вияви, що можуть спричинити комплекс внутрішніх суперечностей, ситуацію каяття й морального відродження людини. Отже, у розумінні письменником психології злочинця домінує гуманітаристичний підхід.

Майже кожна сторінка аналізованих творів Романа Федоріва так торкається певної сфери нашого буття, зачіпає наболіле. Адже як говорив сам письменник: “Я прийшов до Вас не для того, щоб лікувати Ваші рани, я прийшов їх ятрити. Не кидайте ж у мене камінням”.

Література

- 1. Федорів Р.** Історична романістика та національна свідомість / Роман Федорів // Дзвін. – 1996. – №10 – 12. – С. 109 – 113.
- 2. Федорів Р.** Чорна свіча від Ілени : Історичний роман і повісті / Роман Федорів. – Львів : Червона калина, 1996. – 518 с.
- 3. Кравченко В. О.** Засоби образотворення в романі “Чудо святого Георгія о зміє” Р. Федоріва / В. О. Кравченко, О. В. Костюк, М. В. Дмитренко // Вісник Запорізького національного університету : Зб. наук. ст. : Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2005. – № 1. – С. 129 – 135.
- 4. Майорова О.** Гендерний аспект жіночого міфу в романах Р. Федоріва “Отчий світильник” і “Чудо святого Георгія о Зміє” / О. Майорова // Актуальні проблеми слов’янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. – К. : Знання України, 2004. – Вип. 9 : Лінгвістика і літературознавство. – С. 125 – 132.
- 5. Ільницький М.** Автопортрет зі свічкою пам’яті та прощення / Микола Ільницький // Роман “Палиця для прокажених” / Роман Федорів. – Львів : Червона калина, 2000. – С. 5 – 14.
- 6. Федорів Р.** Палиця для прокажених: [роман] / Роман Федорів. – Львів : Червона калина, 2000. – 424 с.
- 7. Кудлик Р.** Правда історії, правда життя / Роман Кудлик // Молода Галичина. – 1995. – 21 лютого (№ 23). – С. 3.
- 8. Пасічний О.** Життєвий аргумент Романа Федоріва / О. Пасічний // Поступ. – 2000. – 1 грудня. – № 197 (641). – С. 1.
- 9. Федорів Р.** Турецький міст / Роман Федорів // Літопис червоної калини. – 1999. – № 4 – 6 (91 – 93). – С. 12 – 58.

10. Федорів Р. Чудо святого Георгія о Зміє, роман з кінця XII ст. / Роман Федорів // Дзвін. – 1995. – № 5. – С. 23 – 91. **11. Федорів Р.** Чудо святого Георгія о Зміє, роман з кінця XII ст. / Роман Федорів // Дзвін. – 1995. – № 6. – С. 23 – 111.

Сириця С. О. Художнє осмислення психології ренегатства Романом Федорівим

Автор статті простежує способи осмислення в історичних творах Р. Федоріва морально-етичних та соціальних проблем.

Ключові слова: ренегатство, відступництво, психологія злочинця.

Сириця С. А. Художественное осмысление психологии ренегатства Романом Федоровым

Автор статьи прослеживает способы осмысления в исторических произведениях Р. Федорова морально-этических и социальных проблем.

Ключевые слова: ренегатство, отступничество, психология преступника.

Sirica S. A. Artistic understanding of the psychology of artistic apostasy by Roman Fedoriv

The author of the article traces the ways of thinking moral and ethical and social issues in the historical works of R. Fedoriv.

Key words: artistic apostasy, apostasy, criminal psychology.

УДК 821.112.2–31.09+929 Грасс

Н. В. Скляр

**СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИКИ АВТОБІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ
Г. ГРАССА “ЦИБУЛИНА ПАМ’ЯТІ”**

Твори автобіографічного характеру набувають більшого інтересу у сучасних читачів та в дослідників-літературознавців. У XXI столітті суспільство все більше цікавить самоідентичність суб’єкта. Яке воно – людське Я? Як переживає людина етапи свого життя та його ключові повороти? Відповіді на ці питання шукаймо на сам перед у документальних текстах, причому не тільки в відсторонених, строго теоретичних творах, але й в особистих історіях, листах, щоденниках, автобіографіях. Саме там можна отримати відповіді на питання про особистість, її становлення та її самовідчуття в суспільстві, культурі, загальній історії.

В цьому контексті стає своєчасним та, безумовно, необхідним дослідження такого цілком унікального і водночас відомого та популярного літературного жанру як автобіографічний роман.

Питання визначення специфічних рис та властивостей автобіографії на сьогоднішній день не є вичерпаним. Спроби аналізу автобіографії на прикладі творчості певного письменника у вітчизняній літературі належать К. Волинському, В. Саєнко, Г. Маслюченко, але дослідженням особливостей німецькомовних автобіографічних творів на українському науковому просторі ще не присвячено жодної праці. Найавторитетнішими дослідниками теоретичних аспектів автобіографії в українській та зарубіжній літературі вважаються Д. Затонський, О. Галич, В. Саєнко, Л. Гінзбург, М. Бахтін, Г. Міш, Б. Нойманн, Дж. Олні, М. Блейзінг. Матеріалом дослідження зарубіжних вчених ставали автобіографії німецькомовних авторів: Й.-В. Гете, К. Ф. Моріца, В. Алексіса, Ф. Грілларцера, С. Цвейга та ін. Основними компонентами, що вивчаються є одиниці розповідної структури, історія становлення особистості розповідача, визначення стилю та жанрової своєрідності конкретного твору, проблема авторських інтенцій.

Як вже було зазначено, зарубіжна, а саме, німецькомовна автобіографія не досліджувалась вітчизняними вченими, тому саме її аналіз становить актуальність даної теми. Беручись вивчати в пропонованій статті поетику автобіографічного твору, ми ставимо за мету вивчення специфічних особливостей поетики автобіографічного роману “Цибулина пам’яті” культового німецького письменника ХХ століття, нобелівського лауреата Гюнтера Грасса.

Перш ніж перейти до вирішення завдання нашої роботи, пропонуємо звернутися до короткого теоретичного огляду основних понять статті: автобіографія та поетика. За даними німецької енциклопедії літературознавства автобіографія (від грецького авто: сам, біо: життя, графія: писати) – літературне подання історії власного життя або великого життєвого відрізка [1, с. 183]. Вивчивши науково-теоретичну літературу, переконуємося, що основними рисами класичної автобіографії є наявність особливого текстового простору і часу [2, с. 4], хронологічне відтворення подій [2, с. 14], єдність героя, оповідача та автора [3, с. 12], психологізм [4, с. 1], оповідь від першої особи, ретроспективність, відповідність фактів із життя письменника і вимислу його задуму, епічність, самоспостереження й самоаналіз [4, с. 6].

Багато дискусій викликає питання визначення жанру автобіографії. Аналіз теоретико-літературних досліджень в галузі автобіографії дозволяє говорити про визначення цього жанру в широкому та вузькому сенсах. Американський вчений Б. Дж. Мандел, намагаючись дати визначення автобіографії як жанру в широкому сенсі, вважає, що автобіографи позичають техніку створення твору у художньої прози, але це не робить автобіографію художньою прозою. Виявлення конкретних елементів структури автобіографічного твору – це мета, яку

ставить визначення автобіографії як жанру в вузькому сенсі [5, с. 53]. Деякі дослідники виділяють систему художніх засобів, за допомогою яких автор організує складне текстове полотно твору.

Німецький літературознавець М. Холденрід проводить паралель між автобіографією та мемуарами. Він вважає, що в автобіографії, насамперед, важлива воля до аналізу, що відрізняє автобіографію від мемуарів, вони є іншим жанром, але можуть здаватися спорідненими текстовими видами. Проте перспектива мемуарів – інша, так само, як і намір, і центр інтересу – інші. Автобіографія показує її оповідача як свідка його внутрішнього розвитку, його пережитого минулого, значення і єдність якого він шукає. Таким чином, виявляється, що мемуари більше пов'язані зі світом, суспільним діям, у той час як автобіографія показує нам приватну сферу окремого індивідуума [6, с. 281].

Отже, враховуючи зазначене, бачимо, що вивчення особливостей поезики німецької автобіографії є перспективним.

При дослідженні ми спираємося на тлумачення поняття поезики О. А. Галича. Він вважає, що "... поезика розглядає засоби естетичного втілення письменницького задуму в залежності від жанру твору. Аналізуючи змістовні і формальні рівні побудови твору (сюжет, композиція, засоби втілення авторської свідомості, час, простір, художня мова), можна вийти на розуміння його художньої специфіки", "...поезика не повинна пов'язуватися тільки з формою твору, вона обов'язково включає в себе і змістові елементи" [7, с. 37].

Поезику автобіографії Г. Грасса "Цибулина пам'яті" формує цілий ряд характерних особливостей. Думки та події відтворюють епізоди з дитинства та юності автора й охоплюють період з 1939 до 1959 року. Книга розповідає про становлення особистості юнака на тлі руйнації нацизму у Німеччині, про його внутрішній світ, його особисту провину й національну провину німців перед усім світом.

Після проведеного аналізу вдалося визначити основні елементи поезики даного твору.

Велику цікавість представляє структура автобіографії. Твір складається з 11 розділів, кожен з яких має власну назву. Вже сама назва книги, а потім заголовок майже кожного розділу будується завдяки метафоричним засобам виразності. Наприклад, назва другого розділу "Інкапсули" – метафора, символ пам'яті, річ, що зберігає інформацію, або розділ "Пергамент під пергаментом" має теж саме значення. Часто у середині розділу зустрічаються своєрідні відступи, перші речення яких не має дієслова і задає певну підтему у розділі або вводить ліричний відступ. Майже кожен розділ має логічну побудову: вступ, кульмінацію, розв'язку і обов'язково пряме пояснення чи тільки натяк на головну ідею цього розділу, мітить образ реальної людини, яка була для героя взірцем або в котрій він вчився якійсь справі. Однак, водночас сюжетно розділи пов'язані між собою.

Визначною рисою поетики “Цибулини пам’яті” стає особливо широкий часовий діапазон. Ще у своїй повісті “Головонароджені, або Німці вимирають” Грасс вводить поняття “четвертого часу”, для якого вигадує неологізм *Vergegenkunft*. Цей неологізм є зіставним з частин німецьких слів *Vergangenheit* (минуле), *Gegenwart* (теперішнє), *Zukunft* (майбутнє). З’являється щось ніби “протепермайбутнє” [8, с. 577]. “Четвертий час” – це літературний прийом, коли реальні події розвиваються природнім чином, а оповідь то забігає наперед, то обертається назад, будучи невід’ємною властивістю самої дійсності. Але мова не йде про звичні прийоми ретроспекції або антиципації. Автор поєднує минуле, теперішнє та майбутнє, уяву та реальність, що існують одночасно, безпосередньо взаємодіють одне з одним. “Четвертий час” стає основою для побудови сюжету останньої книги Грасса. Формально автобіографія обмежена хронологічними рамками двадцятиліття між початком Другої світової війни та 1959 роком, коли побачив світ перший роман Г. Грасса “Бляшаний барабан”. Але насправді текст насичений великою кількістю епізодів біографічного або історичного характеру, які належать до наступних десятиліть і навіть до теперішнього часу. Наприклад, коли герой працює у бібліотеці над книгами, він бачить себе юнаком, який читає та набирається розуму на майбутнє, і одночасно тридцятирічною людиною, якій є чого соромитися. Авторська уява передає подвійну зустріч із самим собою. Приклад такого використання часового простору бачимо, коли для однієї й тієї ж сцени використовується то минулий, то теперішній час. Внаслідок цього, час у такій системі автобіографічного часопростору має подвійний характер: з одного боку – реальний, близький до хронологічної послідовності подій, з іншого – авторський, що має своєрідну структуру та відтворює авторське бачення родієвої послідовності.

З поняттям “четвертий час” пов’язана ще одна особливість поетики автобіографії – введення наскрізних мотивів та персонажів. В сюжет органічно вплітаються посилання до усіх без винятку прозаїчних творів Грасса, до його п’єс, віршів, до ряду публіцистичних виступів, не говорячи вже про роботи в галузі образотворчого мистецтва – скульптури, графіку, акварелі. В тексті можна зустріти образи реальних людей – прототипів майбутніх літературних персонажів. А іноді, навпаки, персонажі оживають на сторінках автобіографії. Автор спілкується з ними, розповідає про їхні долі і навіть запрошує їх у гості, готує для них страви. Найуживанішим є образ Оскара Моцарата, героя “Бляшаного барабану”. Автор порівнює себе з ним, називає його своїм другом, братом, схвалює його вчинки “... а Оскар отримав можливість називати усе своїм ім’ям і точно змалювати те, про що я намагався забути з кожним новим тижнем, тому що це хвилювало мене; через півстоліття біси знову стукають у двері ...” [9, с. 341].

Слід зазначити, що в автобіографії велика увага приділяється зовнішнім портретам. Не тільки центральні, але й другорядні, випадкові

персонажі змальовані дуже точно, з подробицями, деталі підібрані влучно. На нашу думку, такий підхід автор використовує, щоб показати свою любов до людей.

Дуже цікаво, що в сюжетній структурі можна помітити елементи монтажної організації. Монтажене бачення стало новою естетичною категорією кіномистецтва ХХ століття, яке було запозичене літературою. Монтажені метод мислення є основою для вираження стилю твору [10, с. 12]. У нашому випадку сюжетна структура автобіографії представлена різними епізодами, монтажними фрагментами складеними в розділи, які й складають її композицію. Така побудова в даній автобіографії є можливою завдяки реалізованому “четвертому часу”. Рух у часі та просторі відбувається на основі асоціацій, коли один фрагмент викликає інший. Перехід від однієї сцени до іншої буває досить різким навіть у межах одного розділу. Скріплення між ними відбувається завдяки спільному персонажу або події. Сам автор використовує у тексті “кіношну” лексику: “потрібно відмотати кіноплівку трохи назад”, “далі прогалини, обриви кіноплівки”, “цей час схожий на кінофільм, що склеєно з різних епізодів, які прокручуються то поступово, то в прискореному темпі, плівка рухається назад, потім знову вперед...”, “Тут з калейдоскопу картин та сцен, режисером яких був випадок ...” [9, с. 161, 175, 249, 257]. Отже, монтажний метод – своєрідна основа для побудови сюжетної структури автобіографії.

Не останню роль в поезії відіграє процес метафоризації. В “Цибулинні пам’яті” метафора набуває змістотворного значення, надаючи метафоризованим образам особливого змісту, виразності, можливості розкрити порушені проблеми. Метафора може передавати ідею розділу (розділ “На землі та під землею”), вихвалити красу і силу мистецтва (рецепт блюда “Холодець із свинячої голови – насправді величний вірш”).

Грасс створює навіть власний метафоричний різновид – кулінарну метафору. Змальовуючи рецепти та процес приготування різних страв, він має на увазі основу для творів, а шеф-кухар, який навчив його готувати тільки за допомогою крейди та дошки, насправді навчив його уявляти, фантазувати. Авторіві за допомогою метафори вдалося створити асоціативні образи Провини, Запаху, Голоду, Страху та Холоду, які стають центральними героями цілих розділів. Вони уособлюють духовну форму внутрішнього світу. Найчастіше метафора використовується для уособлення пам’яті. За Грассом пам’ять та процес пригадування – це і “... крихта в янтарі” [9, с. 72], і “... опале листя спогадів” [9, с. 34], і “... інкапсула з інформацією” [9, с. 321].

Що стосується жанрово-видової характеристики, то, напевно, перед нами автобіографія з художнім уявленням, вона поєднує в собі документальне й вигадане, бо у тексті трапляються такі епізоди, реальність яких викликала сумнів у критиків.

Безперечно, поетику “Цибулина пам’яті” доповнюють особливі ритм та інтонація, авторське самостійне художнє оформлення кожного розділу, інтонація недомовленість, специфічні ліричні відступи, незвичайність образів людей, в яких автор вчився, особлива авторська мова, мотиви війни та миру.

Таким чином, робимо висновок, що поетика автобіографічного роману Г. Грасса “Цибулина пам’яті” має ряд особливостей. Серед специфічних рис автобіографії основними є наступні. Літературний прийом “четвертого часу” створює подвійний характер автобіографічного часопростору та поєднує минуле, теперішнє та майбутнє, уяву та реальність, які існують одночасно. Використання наскрізних мотивів та персонажів розширює сюжетний діапазон твору. Завдяки монтажному методу в автобіографічному романі будується особлива композиція. Також своєрідність поетики автобіографії полягає в процесі метафоризації, створенню власного різновиду метафоричного переносу, детальному змалюванні портретів, опозиційному введенні мотивів війни та миру.

Література

- 1. Молодая** Германия. Энциклопедия, толковый словарь, глоссарий. [Електронний ресурс] // Режим доступу : <http://www.yandex.ru/>.
- 2. Гребенюк О. С.** Автобиография : философско-культурологический анализ : дис. на соискание уч. степени канд. филос. наук : спец. 24.00.01 / О. С. Гребенюк. – Ростов н/Д, 2005. – 142 с.
- 3. Blasing M. K.** The Art of Life. Studies in American Autobiographical Literature / M. K. Blasing. – Texas, 1977. – 231 p.
- 4. Дудюк Л. П.** Проблема становлення особистості в російській автобіографічній прозі початку ХХ століття (В. Короленко і М. Горький) : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 / Л. П. Дудюк. – Х., 2005. – 18 с.
- 5. Mandel B. J.** Pull of Life Now // Autobiography : Essays Theoretical and Critical. Ed. by J. Olney. Princeton / B. J. Mandel. – New York., – 1980. – 87 p.
- 6. Holdenried M.** Autobiographie / Holdenried M. – Stuttgart, 2000. – 281 S.
- 7. Галич А. А.** Украинская писательская мемуаристка. Природа, эволюция, поэтика : Автореф. дис. на соискание уч. степени докт. філол. наук : 10.01.08 / А. А. Галич . – К., 1991. – 48 с.
- 8. Хлебников Б.** Феномен Грасса / Б. Хлебников // Грасс Г. Луковица памяти. – М. : Иностранка, – 2008. – С. 557 – 589.
- 9. Grass G.** Beim Häuten der Zwiebel / G. Grass. – Göttingen : Steidl, 2006. – 559 S.
- 10. Савенко І. Л.** Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 / І. Л. Савенко. – Тернопіль, 2006. – 19 с.

Скляр Н. В. Своєрідність поетики автобіографічного роману Г. Грасса “Цибулина пам’яті”

У пропонованій статті розглядається поетика автобіографічного роману Г. Грасса “Цибулина пам’яті”. У ході дослідження встановлені основні компоненти, що створюють поетичну специфіку автобіографії. Були вивчені структура, композиція, специфіка просторово-часової організації твору, дана жанрово-видова характеристика.

Ключові слова: автобіографія, поетика, просторово-часова організація, метафоризація.

Скляр Н. В. Своеобразие поэтики автобиографического романа Г. Грасса “Луковица памяти”

В предложенной статье рассматривается поэтика автобиографического романа Г. Грасса “Луковица памяти”. В ходе исследования установлены компоненты, которые создают поэтическую специфику автобиографии. Были изучены структура, композиция, специфика пространственно-временной организации произведения, дана жанрово-видовая характеристика.

Ключевые слова: автобиография, поэтика, пространственно-временная организация, метафоризация.

Sklyar N. V. Poetic originality of G. Grass autobiographical novel “The onion of memory”

In the following article the poetics of G. Grass autobiographical novel “The onion of memory” has been analyzed. In the course of researching the components, which make the foundation of a poetical specificity in the autobiography are settled. The work structure, its composition, specificity of the spatial and temporal organization have been studied and genre and form characteristic has been given.

Key words: autobiography, poetics, spatial and temporal organization, metaphor.

УДК 84.3.

О. С. Філатова

**“РОЗКОЛОТЕ “Я” АБО ФЕНОМЕН ПСИХОЛОГІЧНОГО
ДВІЙНИЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ
20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Смислове поле філософської та психологічної парадигми свідомості верифікує самосвідомість (“Я”, “образ-Я”, ego, alter ego, “самість”, Я-концепцію” та ін.) як онтологічний аспект свідомості зі

складною психологічною структурою. Єдність самосвідомості, з точки зору основоположника філософсько-психологічної теорії діяльності С. Рубінштейна, забезпечує пов'язаний з органічними функціями елементарний психічний стан загальної органічної чутливості [13, с. 674], натомість прояви елементарної різкої аберації органічної чутливості редукують розщеплення свідомості на декілька іпостасей “я” та призводять до деперсоналізації / дереалізації особистості.

Феномен роздвоєння свідомості людини (як правило, літературознавство послуговується дефініцією “двійництво” – О. Ф.), спрямувавши в кінці XIX – на початку XX століття вектор руху наукової думки в парадигмі психоаналізу (З. Фройд, О. Ранк) та феноменології (Е. Гуссерль та ін.), знаходив повновартісну творчу рецепцію в художній літературі насамперед романтичного та посторомантичного періоду: у творчості західноєвропейських романтиків (А. Шаміссо, Е. Гофмана, Е. По, Гі де Мопассана, О. Уайльда, Д. Конрада та ін.), у російській літературі XIX століття (насамперед М. Гоголя, Ф. Достоєвського), Срібного віку, в українському романтизмі, літературі модернізму. Між тим, за аргументацією сучасної дослідниці феномену двійництва в західноєвропейському словесно-образному мистецтві XVIII – XIX століть І. Мурадханян, проблема психологічної неодномірності людської істоти була “неослабним джерелом письменницького інтересу починаючи з епохи кризи класицистичного характеру” [9, с. 3]. Говорячи про двійництво в літературному континуумі, варто також завважити, що генезу означеного феномену вчені вбачають у релігії, античній літературі й у міфологічній практиці, у фольклорі різних народів тощо.

Уперше ґрунтовно експлікована М. Бахтіним у “Поетиці М. Достоєвського” проблема двійництва як діалогу матеріалізованої свідомості знаходить теоретичне й літературно-критичне обґрунтування в сучасній зарубіжній (С. Агранович, І. Саморукова, О. Мелетинський, М. Римар) і вітчизняній (Т. Бовсунівська, Г. Грабович, І. Мурадханян, С. Саєнко) літературознавчій аналітиці. Скажімо, М. Римар розглядає двійництво як один із дієвих модусів сюжетно-композиційного “розгортання” образу в романі; як літературно-міфологічний сюжетний архетип – Є. Мелетинський; мовну структуру, в якій “образ людини корегується одним із історичних варіантів бінарної моделі світу” – С. Агранович і І. Сумарокова [1, с. 7]. Т. Бовсунівська, експлікуючи двійництво в українському романтизмі [2], аргументовано доводить, що рефлексія метафізично-екзистенціальних борінь людини виявляється універсальною формою самопізнання як у філософії та релігії, так і в художній літературі. У контексті самовираження автора висвітлює означений феномен дослідник українського зарубіжжя Г. Грабович (“Тексти і маски”), у межах історико-літературного аналізу осмислює поетику двійництва С. Саєнко (“Поетика двійництва у романах В. Набокова “Відчай” та “Запрошення до страти”); І. Мурадханян репрезентує концепцію психологічного двійництва в естетичному

континуумі західноєвропейської літератури XVIII – XIX століть. Побіжно артикульована семантика “двозначності” / “двоїстості” свідомості автора й героя дослідниками української прози 20-х років минулого століття (Ю. Ганошенко, М. Гірняк, І. Куриленко).

Локально репрезентований реєстр проблемних досліджень, на нашу думку, засвідчує, швидше, мозаїчність шляхів інтерпретації та спорадичність аналізу означеного феномену в художньому локусі української прози початку XX століття – одного з найскладніших і найбільш неоднозначних відрізків в розвитку національної літературної історії. Відтак, основним завданням нашої роботи визначаємо аналіз психологічного двійництва в романістиці двадцятих років, експлікацію семантики його художніх констант та специфіку репрезентації в художній площині творів.

Процес психологічного розщеплення (роздвоєння), як засвідчує досвід наукових студій, особливо гостро актуалізується під впливом зовнішніх детермінацій у кризові моменти історичного та соціокультурного розвитку, важливим предикатом яких стає порушення іманентної системи онтологічних та аксіологічних цінностей, вироблених практикою людського буття. Деструкція традиційних засад об’єктивної реальності, детермінована амбівалентність світу, нівелюючи ідентичність людського “я” та експліцитно продукуючи дисгармонію й перманентні психологічні стреси, глибоко травмують свідомість, аж до порушення психічної цілісності особи. Чимало дослідників сходяться на думці, що катастрофічну свідомість початку XX століття буквально “розривають” протилежні спрямування: “з величезної кількості різнорідних чинників, що спростовували або ставили під сумнів фундаментальні уявлення, ... які вважалися вічними, утворилася критична маса, яка й привела до ментального вибуху, – результатом його і став ... апокаліптичний розлам у свідомості цивілізованого людства. <...> Тріщина пройшла по всій будівлі духу, поставивши під сумнів всю систему переконань і норм, вироблених людством протягом багатьох сторіч, які забезпечували гармонію людини й миру” [7, с. 10].

Зрозуміло, що психологічна боротьба “я” / іншого “я” (ego, alter ego), духовного / тілесного, реального / ірреального в межах людської екзистенції, всі pro і contra протистояння означених опозицій потрапляють у фокус уваги національного письменства й знаходять репрезентацію у словесній творчості. “За облудністю щоденних незначущих учинків, стандартних фраз, офіційної термінології” у сфері політичної реальності 20-х років література “без фальшивої скромності й без невеликого страху продирається до людини, її душі й тіла” [15, с. 369] та демонструє конкретні результати індивідуально-авторської рефлексії внутрішнього конфлікту роздвоєної особистості. Як відомо, ідеологічно заангажована критика ідентифікувала психоаналітичний дискурс романістики того часу “трагедією непотрібної трагічності”, маніфестацією “ідеї слабого індивіда, який гине в життєвому намулі”

[5, с. 39], “вигадуванням людино-подібних “переживальників”, що їм автор пришиває бажання” [8, с. 59] тощо.

Якщо не заглиблюватися в причини, а сконцентрувати увагу на факті осягнення сенсу екзистенції людини, то можна сказати, що психоаналітична складова у творчій стратегії митця репродукує цілий ряд реакцій. Передусім, у смисловій організації твору домінує вектор широких психологічних узагальнень людини й епохи. Точніше, кажучи словами З. Голубевої, “світосприймання ... героїв показане здебільшого не як органічний процес людської свідомості та психіки, не як породження певних соціальних умов та чинників, а як щось хаотичне, підсвідоме, або щось статичне, природжене, дане раз і назавжди” [3, с. 126]. З іншого боку, в умовах соціального дискурсивного контексту “письменникам доводилось, по-перше, розбиратися в суперечливих явищах дійсності, розуміти їх рушійні сили і перспективи, їх динаміку, по-друге, знаходити засоби їх художнього відображення, оскільки традиційні прийоми прози виявились недостатніми” [6, с. 68], зрештою, домогтися творчого синтезування іманентної закоріненості в універсальні загальнолюдські константи з динамікою соціокультурних трансформацій.

Таким чином, виходячи з того, що “об’єкти культури (книги, механізми, поняття), несуть у собі досвід існування для кожного” і, відповідно спрямовують “нас до суб’єктів, найчастіше інших суб’єктів” [4, с. 57], звернімося безпосередньо до аналізу специфіки літературно-творчої рецепції психологічного роздвоєння / двійництва особистості в художньому просторі роману Є. Плужника “Недуга” та В. Підмогильного “Місто”. Передусім завважимо, що парадигму смислових домінант роману “Недуга” зумовлює дискурс людської сексуальності, досліджений автором крізь амальгаму соціалістичного антуражу. Власне, й основний конфлікт твору сфокусований на двох проблемах: 1) внутрішньої кореляції між статевим інстинктом / сексуальністю / коханням, 2) спродукованому в результаті неподоланого внутрішнього розладу роздвоєнні свідомості героя.

Спочатку витіснений у підсвідомість, потім реанімований поодиноким випадком у житті головного героя (випадкова зустріч у театрі зі співачкою Завадською) ірраціональний потяг до жінки провокує психологічний конфлікт, адже одна “частина особистості захищає певні бажання, інша протистоїть цьому і відхиляє їх” [14, с. 133]. Психічна ентропія або внутрішня “недуга” Івана Орловця спричинена, за Фройдом, конфліктом “психічного апарату особистості”, “Я”, “Воно”, “Над-Я”. Якщо підсвідоме “Воно” – нереалізовані сексуальні інстинкти героя або невгамовні пристрасті, генерують імпульсивну поведінку, стимулюють енергію дії, вчинку, то “Я” в духовному житті героя силами власного контролю свідомості виконує функцію приборкання потягів лібідо, “безперервно спостерігає, критикує і порівнює, протиставляючи себе, таким чином, іншій частині Я”

[14, с. 227]. Конфлікт між “Я” та “Воно” в психічній структурі героя роману посилюється під тиском “Над-Я”: контролю над інстинктами суспільною свідомістю, нормами моралі (зрозуміло, соцморалі, соцсвідомості). Форма внутрішнього діалогу – діалогу “в межах одного мозку” (Л. Виготський) – вербалізує процес роздвоєння свідомості персонажа на кілька іпостасей “я”. Одна з них ідентифікується з іпостасю Івана Орловця, свідомого партійця, відповідального керівника радянського підприємства, інша – з alter ego героя, ірраціональною іпостасю його двійника. Кожного разу в новій ситуативній моделі інтенсифікуються обидві проєкції “я”: “...ніби двоївся він тут, ніби сиділо в нім два Івани Семеновичі, різні, ба й ворожі. Один – урівноважений, той, звичайний, товариш Орловець, до якого всі і він сам звикли, - намагався зважити все, розплутати клубок цих останніх днів: слово по слову відновляв він у пам’яті зустрічі і розмови, брав на увагу кожний жест, всяку дрібницю, роздивлявся на себе самого пильно й іронічно – і, здавалось, уже доходив причини, уже міг покласти все в одне коротеньке й звичайне слово... І раптом виринав десь з-за першого другий Іван Семенович, розгублений і знесилений, лякався того, ще не сказаного слова – і плував думки, згадки й слова, а рот кривив у болісну посмішку” [12, с. 72].

Фройдівська концепція особистості, згідно з якою “свідомість людини зумовлюється не її історичним буттям, а біологічним, головним фактором якого є сексуальність” [14, с. 9] набула творчої модифікації в романі “Місто” В. Підмогильного. На думку С. Павличко, автор зробив тіло головним героєм твору й висунув ідею двоїстості людини [10, с. 224]. Прикметно, що експліцитна репрезентація бінарної опозиції духовного / тілесного підтверджується епіграфами з Талмуду (про шість прикмет людини: “трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола” [11, с. 21]), артикульованими письменником на початку роману, що концептуально вмотивовують зміст розщеплення / двійництва внутрішнього “я” героя .

За свідченнями дослідників, двійник (ego, alter ego) реанімується в ситуації психологічної травми, нарцисичного пошкодження (тобто, в ситуації порушення контролю над реальністю буття) з метою нівеляції почуття самотності, пригніченості й відчуження. Психологічний “компаньйон” / двійник Степана Радченка з’являється саме в такий момент – можливої втрати автентичності власної екзистенції. Самосвідомість героя роздвоюється між низькою самооцінкою індивідуального “я” та гіпертрофованою амбітністю: з одного боку, він страждає від страху в хаотичному просторі “чужого” міста, соромиться свого зовнішнього (селянського) вигляду, убогості найманого помешкання; з іншого – прагне жити “нормально, по-міському”, “висунутись і бути обраним”, зрештою, “не ненавидіти ... місто, а здобути його” [11, с. 46]. Більше того, розщеплення у сфері бінарних

опозицій духовного й тілесного поглиблюється та досягає свого апогею у стосунках Радченка з жінками. Симптоматично: якщо задоволення статевого потягу Степана з Надійкою мало відверто анімальний характер, з “мусінькою” вгамовувало плотські бажання, а інтимна близькість із Зоською, крім усього, мала ще й прагматичний підтекст, оскільки сприяла можливості “стати справжнім городянином”, то стосунки з сексуально розкутою Ритою, остаточно утверджують наскрізний лейтмотив життєвої позиції героя: “шлях до душі веде крізь тіло” [11, с. 216].

Отже, як бачимо, психологічне двійництво героїв і / чи буття “в двох іпостасях, з яких кожна мала свої окремі функції та завдання” [11, с. 112], у романі Є. Плужника “Недуга” та В. Підмогильного “Місто” спровоковане внутрішнім конфліктом у сфері “буття-в-собі” (на рівні діалогу бінарних опозицій духовного / тілесного, реального / ірреального) та у сфері “буття-в-світі” (діалог “я” / Інший). У результаті подібних індивідуально-авторських інтенцій експліцитно проектується діалог між індивідуальним “я” людини та його alter ego (двійником) як реальна зустріч / спів-буття “я” та Іншого (Інший у цій ситуації є не “фрагментом світу”, а його експлікацією).

Література

- 1. Агранович С. З., Саморукова И. В.** Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : Самарский ун-т, 2001. – 132 с.
- 2. Бовсунівська Т.** Двійництво в українському романтизмі / Т. Бовсунівська // Всесвіт. – 1996. – № 5 – 6. – С. 170 – 176.
- 3. Голубєва З. С.** Український радянський роман 20-х років / З. С. Голубєва. – Харків : Видавництво Харківського ун-ту, 1967. – 215 с.
- 4. Гуссерль Едмунд.** Картезианские размышления / Эдмунд Гуссерль [Пер. с нем. Д. В.Скляднева]. – СПб. : Наука, 1998. – 316 с.
- 5. Давид К.** Дві повісті (“Nenis”, “Без ґрунту” – Г. Епіка) / К. Давид // Критика. – 1930. – № 9 (32). – С. 28 – 40.
- 6. Ласло-Куцюк М.** Українська радянська література / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Мультиплікаційний центр Бухарестського ун-ту, 1976. – 362 с.
- 7. Лейдерман Наум.** Траектории “экспериментирующей эпохи” / Наум Лейдерман // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 3 – 47.
- 8. Мельник П.** Маленькі наслідки великого жанру / П. Мельник // Авангард-альманах. – 1930. – № 8. – С. 50 – 62.
- 9. Мурадханян І. С.** Концепція психологічного двійництва особистості в літературі заходу XVIII – XIX століть : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / І. С. Мурадханян. – Д., 2001. – 20 с.
- 10. Павличко Соломія.** Дискурс модернізму в українській літературі : [Монографія] / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
- 11. Підмогильний Валер’ян.** Місто / Валер’ян Підмогильний / [упоряд. тексту та передм. Г. М. Кудрі]. – Харків : Веста: Вид-во “Ранок”, 2003. – 256 с.
- 12. Плужник Є.** Недуга / Є. Плужник // Плужник Є. Змова

у Києві : Роман, п'єси / [упор., передм. та прим. Л. В.Череватенка]. – К. : Укр. письменник, 1992. – С. 27 – 184. **13. Рубинштейн С. Л.** Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб. : Питер Ком, 1998. – 705 с. **14. Фрейд З.** Введение в психоанализ. Лекции 16 – 35 / З. Фрейд. – СПб. : Алетейя, 1999. – 499 с. **15. Шевельов Ю.** Вибрані праці : У 2-х кн. / Ю. Шевельов [Упоряд. І. Дзюба]. – К. : Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2008. – Кн. II. Літературознавство. – 1151 с.

Філатова О. С. “Розколоте “я” або феномен психологічного двійництва в українському романі 20-х років ХХ століття

У дослідженні вдаємося до аналізу психологічного двійництва, експлікуємо семантику його художніх констант в романістиці 20-х років ХХ століття та специфіку репрезентації в художній площині творів.

Ключові слова: самосвідомість, роздвоєння свідомості, двійництво, внутрішній діалог.

Филатова О. С. “Расколотое “я” или феномен психологического двойничества в украинском романе 20-х годов ХХ столетия

В исследовании прибегаем к анализу психологического двойничества, эксплицируем семантику его художественных констант в романистике 20-х годов ХХ века и специфику репрезентации в художественной плоскости произведений.

Ключевые слова: самосознание, раздвоение сознания, двойничество, внутренний диалог.

Filatova O. S. “Split “Self” or phenomenon of psychological duality in Ukrainian novel of the 20-th of XX century

The research is devoted to analysis of psychological duality, explains semantics of its artistic constants in Romance studies of the 20-th of XX century and specificity of representation in artistic plane of art works.

Key words: consciousness, split of consciousness, duality, internal dialogue.

УДК 824.161.2 – 3 Сняданко. 09

К. В. Хижняк

РАДЯНСЬКИЙ ДИСКУРС У ТВОРЧОСТІ НАТАЛКИ СНЯДАНКО

Тема тоталітаризму в українській літературі досі є малодослідженою, літературознавчих робіт з цього приводу дуже небагато і вони не охоплюють всі проблемні поля. Серед дослідників цієї тематики у літературі можна назвати Р. Харчук [1], Т. Трофименко [2] та ін. Багато письменників у своїх творах звертаються саме до цього періоду в історії нашого народу. Такими письменниками є Ю. Андрухович, О. Забужко, М. Матіос та ін. Однією з найцікавіших у даному аспекті є творчість відомої української письменниці Наталки Сняданко.

Багато творів сучасних українських митців містять у собі критику тоталітарного режиму, що виявляється у різких судженнях, суворому тавруванні минувшини та патріотичних закликах. Наталка Сняданко пішла іншим шляхом. Як зазначають літературознавці, “для оповідань Наталки Сняданко характерний есеїстичний аналітизм і провокативність” [3]. Цим вона підкреслює власну позицію щодо викладених у творах подій, відстоює свою думку відносно історичних обставин, людських вчинків, мотивацій та ін. Майже всі її твори мають ознаки автобіографізму, що привносить до тексту раніше не знані, практично інтимні спогади, сакральне знання окремої людини стосовно світу, до якого вона належить. Для цієї письменниці не існує просто речей чи просто слів: і слова, і речі мають здатність розтягуватися й звужуватись, обертатися всередину самих себе й вивертатися назовні, розвиватися, розчленовуватись і входити в нові сполуки. Кожне окреме життя має тут безліч варіантів, тому воно ніколи не закінчується як таке, бо його події стають оповідями, кожна нова оповідь – новим життям, та й життя загалом – тільки текстом [3]. Для вираження зображуваних подій авторка використовує метод ретроспекції. У її романах ми також можемо спостерігати осуд радянських часів, спогади, асоціації, але вони схожі більше на самовідчуття вільної людини, що народилася у країні без свободи слова та дії. Цей факт є особливо неприйнятним для людей, подібних до ліричних героїнь, адже вони є носіями унікального епохального досвіду, історичної пам’яті поколінь, що не звикли скорятися чужій волі.

Дослідниця Т. Трофименко зазначає, що останнім часом мало було творів, у яких письменники викладають свої спогади про ті останні роки радянської влади, на котрі припало їх навчання у школі та інституті, перші стосунки, конфлікти з батьками та інше [2]. У цих творах виразно присутнє переосмислення цього періоду, розуміння того, що ідеальна

“обгортка” тогочасної дійсності не відповідала її внутрішньому змісту, а також розкриває внутрішній світ персонажів, показуючи, як само дитинство у таких умовах позначилося на дорослому житті людей, як вплинуло на їхню психіку та подальші вчинки.

Такими є жінки з романів Н. Сняданко “Чебрець в молоці”, “Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки” та “Комашина тарзанка”.

Т. Трофименко вважає, що “Чебрець в молоці” можна віднести до, умовно кажучи, “текстів школи Прохаська” – текстів, де з великим філологічним талантом і в найдрібніших деталях та найтонших нюансах описуються речі і відчуття, спогади, але немає сюжету, інтриги й експресії” [2]. Дійсно, ці твори можна назвати статичними, але тільки формально, адже навіть за відсутності швидкого перебігу подій ми все одно спостерігаємо за постійними змінами у свідомості персонажів, їхніх думок, міркувань. Це схоже на протидію матеріального і духовного. Перше, тобто фізичне тіло людини, залишається нерухомим, в той час, як друге, ментальне, знаходиться у постійному пошуку істини, і цей пошук є довічним, адже істину знайти неможливо.

Головний персонаж книги – дівчина Софійка, і майже всі події подаються через призму її сприйняття. Письменниця демонструє, як руйнувалися долі людей після зникнення головної мрії, як розпадалися сім’ї, як персонажі її творів почали приміряти інші ролі. Кожен з героїв усвідомив, що в певний момент життя стає чомусь, так би мовити, духовно збитковим, й намагається осмислити, чому так відбувається. Є. Поветкін стверджує, що, нехтуючи законами природи, “в її (людини – К. Х.) житті після отих “мимовільних втрат” неминуче настає духовна бідність. Часом декому із героїв книжки, наприклад, Дарині, Лілі або Софійці, вдається стабілізувати свій “баланс”, в інших він все одно продовжує знижуватися, і тоді, як у житті матері Софійки, настає повна й безповоротна катастрофа” [4]. Люди, які звикли, що хтось чи щось постійно говорить їм, що саме робити, люди, які не можуть існувати без певного вектора у житті, загубивши його, вже не розуміють сенсу буття. “Алла відчула, ніби її теж раптом вирвали з чогось теплого і приємного, де вона звикла перебувати й де почувала себе добре, вирвали, щоб повернути назад, до місця, яке вона вже слабо пригадає, але де їй було зимно й незатишно” [5, с. 68].

Радянська ідеологія товстим шаром вкрила свідомість людей, розділивши між собою декілька поколінь: тих, що ЩЕ пам’ятали й тих, що ВЖЕ не пам’ятали. “І найбільше я не можу збагнути, чому вона приховувала від мене світ, у якому жила насправді, навіщо робила вигляд, ніби нічого не приховує, ніби ніхто нічого не приховує. Навіщо берегла мою дитячу психіку, навіщо примусила тепер почуватися так, ніби їхнього минулого не існувало <...> Чому вона не дала мені знак, що все це колись навалиться на мене і примусить проводити вечори над скринєю з її листами, відчувати повний відчай, бо я занадто пізно

помітила, що ми з нею існували в паралельних вимірах, і не встигла нічого запитати” [5, с. 45].

Ще одним романом, в якому яскраво показано внутрішній світ жінки, є “Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки”. Головна героїня цього твору – “галицька паненка доброго хованя” Олеся, яка вирушає за кордон у пошуку пригод і вражень. Головне її бажання – вирватися з гнітючої атмосфери заборони і обмежень, причому не тільки об’єктивних, тих, що вимагаються обставинами, але і внутрішніх обмежень кожної окремої людини, що їх так рясно посіяла в думках населення тодішня влада. Олеся здобула освіту філолога і тим самим окреслила коло своїх основних інтересів українською культурою, літературою, мовою, історією – всім тим, що неминуче стає атрибутом будь-якого патріота. Наслідки тоталітарного режиму мали дивні результати у зображуваному в творі суспільстві. Дуже тісно переплітаються долі російськомовних та українськомовних родин, перші з яких не сприймають нічого поза власною культурою (“Он (Шекспір – К. Х.) канєшна класік, но Пушкін сільнеє” [6, с. 95]), а другі, навіть молоде покоління, має в собі негативний історичний досвід, повторювати який ніхто не збирається, але упередження проти північних сусідів і пов’язаних з ними болісних подій минулого продовжує діяти і нині. Мовне питання, посилене філологічною освітою, дуже непокоїть головну героїню. Дослідниця Н. Холодна зазначає: “Уже досить давно стало зрозуміло, що коли хто й вирішить бодай одну з “трьох комплексних проблем української нації”, то це буде жінка – звичайно ж, український філолог. Вона впевнено очолить справу, а решта піде за нею. Процес українізації вона провадитиме не у вигляді необґрунтованих передвиборних промов, а працюватиме, так би мовити, на місцях, індивідуально впливаючи на ще досі не охоплені українізацією елементи” [7]. Розділення України, нехай і формальне, на Схід і Захід, на російськомовних і україномовних, безсумнівно, має під собою певне історичне підґрунтя, а також постійно дається взнаки головній героїні навіть під час її перебування за кордоном. “Останне (ворожість – К. Х.) було більше спричинене особливостями звучання тої чи іншої мови, яке асоціювалося з носіями тої чи іншої ментальності, а ті, в свою чергу, ще за пам’яті обох моїх бабусь виробляли таке, що ставитися до них по-дружньому було б як мінімум не патріотично” [6, с. 122].

Об’єднані в збірку “Комашина тарзанка” однойменна повість та декілька оповідань надаються до іншого рівня розуміння. У повісті ми можемо спостерігати лише незначні спогади про радянські часи, такі, як однакова груба шкільна форма або неапетитний запах зі шкільної їдальні, загальна бідність та сором за своїх батьків, яким надсилали “гуманітарну допомогу” більш успішні друзі, що їм вдалося виїхати за кордон. А ось в одному з оповідань під назвою “Червона лінія U2” ми бачимо взаємодію п’ятьох жінок різного віку, об’єднаних однією професією перекладача. Сам процес перекладання з однієї мови на іншу в кожній з них здобув

свої власні особливі ознаки, іноді дуже особисті, причому для кожної з них існує свій власний рецепт геніального перекладу. Забувши про можливі міжнаціональні конфлікти, знайшовши спільний предмет для обговорення, п'ять жінок стали найліпшими подругами, невпинно збагачуючи досвід одна одної новими історіями з власного життя, стратегією виживання на Батьківщині, прагненнями та планами на майбутнє. Там, на нейтральній землі, кожна представниця окремої національності мала заслужити право на повагу, парадигма ставлення до її народу не відігравала більше важливої ролі. “Традиційна для східних європейців ворожість до всього російського дуже швидко минається, бо до Анни просто неможливо ставитися вороже” [8, с. 166].

Персонажі творів Н. Сняданко завжди повно відчують власну інакшість, відокремленість, усамітнення від оточуючого світу. Її герої мислять не так, як інші, сприймають звичайні речі по-іншому, немов спеціально намагаючись скинути з себе огидне, чужорідне нашарування багатолітньої брехні. “Мені все частіше починало ставати страшно при думці, що можна прожити довге й одноманітне життя, у якому все буде “як у людей” (Курсив наш – К. М.), і так ніколи по-справжньому й не відчуті подих солоного морського вітру на щоці, і тільки кухонний запах пансіонатської їдальні з триразовими котлетами і вічно поламаним душем, що можна жити так близько від гір і не знати, як виглядає світанок десь на галявині поряд із Говерлою чи навіть у Славську, як не знаю я цього досі, хоча вже маю майже закінчену вищу освіту” [6, с. 106].

Саме це небажання жити та чинити “як у людей” і штовхає героїнь Сняданко на пошуки пригод, але всі вони – мислячі, інтелектуально розвинені жінки з прагненням постійного самовдосконалення.

Заглиблюючись у текст, читач поступово починає сприймати речі так, як їх бачать героїні творів. Наприклад, у романі “Чебрець в молоці” читач повністю опиняється під владою давніх подій, пропущених крізь світосприйняття спочатку авторки, а потім головної героїні, і цей інший погляд на речі, чуже усвідомлення трансформуються у його власні. Всі ці спогади є й особистими, і загальними: телевізори з показами фігурного катання, одекolon “Красная гвоздика”, кулькові ручки, що течуть, швейна машинка “Зінгер” і – школа, перша вчителька, вчителька праці, вчителька фізкультури. Розділи книги проходять перед читачем окремими кадрами спогадів. Є і позитив, і негатив: “Погане не зникає з пам'яті. Воно залишається, як глибокий поріз залишає по собі шрам. Але змінюється ставлення до нього, зникає гострота почуттів та емоцій, ... і неприємні речі виглядають уже по-іншому, ніби крізь товщу води...” [5, с. 166]. Тому часопросторова площина твору поділяється не тільки на “минуле” і “сучасне”, а ще на “добре” і “погане”, що саме по собі може стати стимулом для головної героїні, певним поштовхом до дій в майбутньому.

Саме співіснування на одній площині двохвимірною тексту – цікаве явище для сучасної літератури. Літературознавець І. Хабарова зазначає: “І для цієї групи творів воно має неабияке значення, адже зображення часу та простору тісно пов’язане із сюжетною лінією, підпорядковане їй, і також є своєрідним індикатором індивідуального світу письменника, який знаходить своє відображення у стилі автора. Одночасно читач є свідком протікання подій у двох часопросторових лініях, і одна безпосередньо впливає на іншу” [9, с. 5]. Таке описування створює надзвичайні образи, бо ми можемо стежити за становленням характерів персонажів від самого початку до кінця книги у різних напрямках. Заглиблюючись у текст, ми бачимо, що авторка спеціально звернулася до багатьох суперечливих тем: цим вона хотіла якнайповніше відтворити цілісні образи героїв, показати їхню різноплановість та навіть душевний злам, часто спричинений бездуховним скалченим дитинством.

Таким чином, твори Наталки Сняданко є особливим явищем для сучасного вітчизняного літературного надбання, адже в них міститься унікальний досвід цілого покоління, яке зростало в умовах тоталітаризму. Завдяки методу ретроспекції письменниці вдалося відтворити у своїх творах справжній об’ємний світ, пов’язаний із минулим та сьогоденням, світ, що стоїть майже на периферії народного буття, але все ще незнищений. Тоталітарне минуле ще й досі обумовлює світобачення та буденність, а його руйнівні наслідки глибоко викарбувалися у свідомості народу.

Література

- 1. Харчук Р. Б.** Сучасна українська проза : Постмодерний період : [навч. посіб]. – К. : ВЦ “Академія”, 2008. – 248 с.
- 2. Трофіменко Т.** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://artvertep.dp.ua/news/5313.html>.
- 3.** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.molodaukraina.org/writers/writers.asp?Id=81>
- 4. Поветкін Є.** Основи метафізичної бухгалтерії / Є. Поветкін [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kut.org.ua/books_a0196.php.
- 5. Сняданко Н. В.** Чебрець в молоці. – Х. : Фоліо, 2007. – 218 с.
- 6. Сняданко Н. В.** Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки. – Х. : Фоліо, 2006. – 287 с.
- 7. Холодна Н.** Фемінізм із людським обличчям / Н. Холодна // Література плюс. – 2001. – № 7 (32).
- 8. Сняданко Н. В.** Комашина тарзанка : [повість, оповідання]. – Х. : Фоліо, 2009. – 283 с.
- 9. Хабарова І. В.** Російська жіноча драматургія II пол. 80 – 90х рр. XX ст. (герой, конфлікт, хронотоп) : Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 / Харківський нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – Х., 2007. – 16 с.

Хижняк К. В. Радянський дискурс у творчості Наталки Сняданко

У статті розкривається тема впливу радянської ідеології на свідомість людини на основі творів відомої української письменниці Наталки Сняданко. Автором доведено, що персонажі її творів постійно відчують на собі негативні наслідки тоталітарного режиму, що в майбутньому спричиняє повну руйнацію внутрішнього світу людини. Використовуючи метод ретроспекції, письменниця надає чіткого зображення змальованого нею історичного періоду та характерів персонажів.

Ключові слова: ідеологія, тоталітаризм, ретроспекція, часопростір.

Хижняк К. В. Советский дискурс в творчестве Наталки Сняданко

В статье раскрывается тема влияния советской идеологии на сознание человека на основе произведений известной украинской писательницы Наталки Сняданко. Автором доказано, что персонажи ее произведений постоянно испытывают негативные последствия тоталитарного режима, что в будущем обуславливает полное разрушение внутреннего мира человека. Используя метод ретроспекции, писательница дает четкое изображение обрисованного ею исторического периода и характеров персонажей.

Ключевые слова: идеология, тоталитаризм, ретроспекция, хронотоп.

Khyzhniak K. V. Soviet discourse in the novels of Natalka Sniadanko

The article defines the issue of influence of the Soviet ideology on a person's consciousness on the base of the novels of the well-known Ukrainian novelist Natalka Sniadanko. The author proves that the characters in her novels constantly suffer the negative consequences of the totalitarian regime which causes the absolute destruction of a person's inner world in future. Having used retrospective method the novelist clearly describes the represented time period and characters' personalities.

Key words: ideology, totalitarianism, retrospective, chronotop.

УДК 821.161.2 – 343.09

О. М. Цалапова

**МОРФОЛОГІЯ ДИВА В КАЗЦІ
РАНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ
(КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ століття)**

Казкова фантастика покликана метафорично осмислити життєвий досвід окремого етносу, передати психокomпонент бажаних еволюційних змін, виходячи із системи архаїчних культових комплексів. Отже, семантика казкового дива почасти репрезентує прагматичний досвід розвитку соціуму, а також фіксує вагомі антропологічні етапи розвитку людського соціуму.

Для казки доби предмодернізму характерний пошук нових жанрових елементів, варіантів, оновлення генологічної морфології, категорія казкового дива набуває ознак авторського фантазування як репродуктивної діяльності, що викликана напруженою інтуїтивною установкою [1, с. 163]. Руйнація традиційних комплексів колективно-неусвідомлених уявлень, що були матеріалом архаїчного казкового дива (фантазмів), генерує появу “особистого міфу автора” [2, с. 299], який суб’єктивно (з позиції авторської психіки) оцінює первісні фантазми, модифікуючи або й нівелюючи універсальні коди філогенетичного спадку. На думку З. Фрейда (“Поет і фантазування”, 1906), повна реалізація фантазування є актом самототожності, який “негоціює” компроміс між культурними табу та внутрішньопсихічними інстанціями автора. Тоді активізація індивідуальної авторської фантазії в казковому творі призводить до заміни традиційних ейдосів і топосів репродукцією суб’єктивного сценарію чарівної оповіді.

Увага (а, можливо, мода) до авторської казки на межі ХІХ–ХХ століть зумовила створення цікавих жанрових різновидів, де присутність активної суб’єктивної фантазії зумовлена другою “хвилею” секуляризації (звільнення літератури від впливу канонічних зразків віровчення) міфу шляхом заміни традиційних сакральних компонентів казки суб’єктивно-прагматичними. Руйнуючи морфологічну жанрову статичність, письменники-казкарі (Дніпрова Чайка, Борис Грінченко, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь, Леся Українка, Іван Франко та ін.) відмовляються від традиційних прийомів організації казки, створюють ауру чарівності більш приземленими (побутовизм), раціональними (наукова обґрунтованість) засобами, намагаючись позбутися казкового у прямому розумінні цього слова. Інсталяція новомодерних філософських теорій, що культивували увагу до підсвідомого (А. Шопенгауер) та водночас безкомпромісну віру в силу розуму (З. Фрейд), провокує культ прагматики в літературній казці, яка ініціює морфологічні процеси дескралізації. Модифікації казкової

композиції вимагають нових підходів до створення атмосфери ілюзії, чарівності, ірреальності. Архітектоніка дива літературної казки ідеографічно базується на особистому міфі письменника, який “оперує мотивами, спільними для психічного життя усіх людей” [2, с. 299]. Саме через первісні фантазії (за Фройдом), що стосуються нашого філогенетичного спадку, література реалізує ряд універсальних схем, які роблять її привабливою і зрозумілою.

Походження дива у традиційно-казковому потрактуванні поліфонічне й багатовекторне, оскільки його модифікація безпосередньо залежить від генотипу епічного сюжету. Літературна форма казки виконує камуфляжну роль щодо зображення реальних фактів дійсності, що сприймалися суспільством як негативні соціальні прояви. Тож і форманти казкового дива створюються високохудожніми засобами: уособлення, персоніфікація, гіперболізація, символізація тощо.

У статті “Секуляризація дива в казці Дніпрові Чайки “Краплі-мандрівниці” [3] нами були досліджені прийоми створення казкового дива, серед яких виокремлено такі: аніматизм, сутність якого полягає в “одухотворенні природи або окремих її частин і ставленні до неї як до живої істоти” [4, с. 29]; метемпсихоза, пов’язана з процесами ініціації, що сприймається як фізична смерть із подальшим відродженням у новій якості; наявність у творі чарівних предметів як атрибутів ірреальності; присутність ініціальних помічників-добротворців, які в аспекті казкового дива пов’язані із системою прадавніх культів приборкання природних стихій [3, с. 208].

Отже, формально наявність дивовижного (фантастичного) в казці є генологічним формантом, котрий є носієм закодованої етнокультурної сакральної інформації. Метою нашої статті стало дослідження авторських модифікацій дива в доробку письменників кінця XIX – початку XX століття.

Предмети-фетиші, які народна казка оцінює як лапідарний феномен ідеального помічника, в казці літературній набуває метафоричних ознак соціальних катаклізмів. Зокрема, в казці Дніпрові Чайки “Новик” торба Старого року із міфологічної рефлексії “ріг достатку”, який вона мала в аспекті новорічного міфу (поза ритуалом втрачаючи дану семантику), перетворюється в топосний концентрат обесивних (повторюваних) метафор тодішньої дійсності. Розглядаючи торбу Діда (Старого року), Новик (1892 рік) знаходить тут: “...горе, що несподівано пичкою уллялось у серце людей, як на залізниці наглою смертю погинули їх родичі” [5, с. 143], “...прокльони тих людей, що я їм поморозив хліб та худобу, бавлячись зимовими іграшками” [5, с. 143], “...напустив на них (людей – прим. Ц.О.) потоп” [5, с. 143], “...за те посушне літо, коли мені весело гуляти, а людям довелося плакати” [5, с. 143], предметними атрибутами ретроспективних катаклізмів стають: дірка, що її проїв голод, “щось колюче”, грязюка, “щось сухе та гаряче”. Дані чарівні предмети-фетиші стають символами старого 1891

року. Авторська установка на осмислення історичних реалій кінця XIX століття скеровує казкову оповідь на метафоризацію конкретного історичного факту з позицій казкового камуфляжу. Так, несприятливі погодні умови 1890 року створили трагедію наступного: “посуха, далі взимку сильні морози при повній відсутності снігу через сильні вітри призвели до того, що навесні 1891 не було повноводдя, від чого постраждали заливні луки. З травня 1891 почалася сильна посуха, а влітку – справжня спека <...> Як результат повний неврожай спричинився <...> Полтавській, Харківській, Херсонській губерніях” [6]. До того ж людське горе, викликане залізничною катастрофою мало місце в Харківській губернії (с. Бірки), в якій постраждало 68 осіб, у тому числі 21 особа загинула [7]. Згадка про потоп на інтуїтивно-архетипному рівні повинна була б підтримуватися міфологемою Книги Буття: “А я ось наведу потоп, воду на землю, щоб з-під неба винищити кожне тіло, що в нього дух життя... і стався потоп, – вода на землі...” [8, с. 6], однак аргументованість початку стихії – “...бач, я любив ставити млинки, та й не зчувся, що затопив їхні поля, села, і все добро погинуло...” – не підтримує жодна предтеча Біблійної оповіді (давньоєврейське, давньоіндійське, давньогрецьке, давньомалазійське тощо сказання [9, с. 67 – 170]). Натомість історія 1891 року констатує велику повінь в Західній Європі, що зруйнувала безліч дамб, Карловий міст тощо, зачепивши південь України (Херсонську, Миколаївську, Одеську губернії).

Генеалогія казкової фантастики (дива) може будуватися з позицій міфології, остання при цьому є кодовою вербальною інформацією про світоустрій та місце людини в ньому. Слід зазначити, що семантика ритуальних предметів в авторській казці може видозмінюватися, розширюватися, набувати іншого конотативного змісту. Зокрема, чарівний клубочок, символіка якого має амбівалентний характер “це й символ життєвого шляху, визначеного наперед силами, які дають цей клубок, але й символ зв’язку з потойбічними силами, нитка, яка в’яже героя з агентами роду” [4, с. 75], у казці “Новик” Дніпрової Чайки асоціативно підтримує міф нитки-долі, що визначає життєвий шлях людини. Антиципаційна проєкція майбутнього року корелює із давньогрецькою міфологемою людської долі, що її корегують богині Клото, Лахесис, Атропос, функція яких – плетіння людської долі [10]. Клубочок “чудових ниток”, що дарує Старий рік Новіку, наділений додатковою семантикою – це символ зрушень у людській свідомості, що їх адорувала мистецька думка позитивізму: “Шукати їх (нитки – Ц.О.), сину, будеш у тому людському серці, котре живо затремтить і обізветься до чужого горя” [5, с. 146]. Тож чарівний фактор казки має антропоцентричну векторність, адже, на думку письменниці, змінити соціальну ситуацію може людина зі свідомою громадянською позицією.

Цікавим фактором десакралізації казкового дива є відсутність езотеризації чарівного предмета взагалі, а саме – надання звичайному

предмету повсякденного вжитку символічної функції. Подібне спостерігаємо в казці Лесі Українки “Метелик”, де образ лампи стає знаковим концентратом жанрового дива: “На столі була ясна-ясна лампа, – метелик аж оторопів <...> Воно горить, миготить, міниться, – там світло, там тепло, там життя!” [11, с. 11]. Образ вогню в творчій лабораторії поетеси є романтичною конденсацією духовного удосконалення. Поза сумнівом даний образ співзвучний в казці із темою Лесино прометеїзму, що створює певний жанровий дисбаланс із традиційною казковою основою. Змістовна функція вогню в традиційній фольклорній казці зведена до посередництва (перевізник) між світами [12, с. 177 – 178], а табуована форма спалення героя метафоризує ритуал посвячення. Натомість казка “Метелик” підтримує новий міф про стоїцизм поета в “убогий час” [13, с. 23], актуалізуючи опозицію темряви / світла на тлі риторичних штампів “народницької літератури” [13, с. 25].

Особливою складовою казкового дива є наявність чарівного помічника, що має міфологічний, антропоморфний, зооморфний, вегетативний характер. Зокрема, міфологічними помічниками з функціями культурного героя в казці є персоніфіковані образи природних стихій: Вернигора, Вернидуб, Крутивус. Нерідко такими помічниками у казці стають напівкосмогонічні представники календарного міфу: Мороз, Весна, Метелиця, Вітер тощо. Слід зазначити, що уведення в тканину казки подібних міфоперсонажів носить метафоричні ознаки ініціального випробування (в тому числі протистояти природним катаклізмам) з подальшою винагородою. Наголосимо, що в площині літературної казки доволі часті рокировки персонажів, коли другорядні дійові особи стають головними героями оповіді. Подібні модифікації наявні в казках Дніпрові Чайки, М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Олесья. Де головними персонажами стають персоніфіковані образи Зими, Весни, Осені, Літа із відповідною атрибутикою. Авторська фантазія робить із другорядних (епізодичних) персонажів головних героїв, чії генологічні домінанти зберігаючи кореляцію із міфопростором казки, набувають нової семантики.

Мотив протиборства зими з весною, як частини вічного закону Коловороту, домінує в літературній казці зимової тематики. Так, у казці-п’єсі “Зима й Весна або Снігова краля” Дніпрові Чайки авторська модель світоустрою подана в хронометричній проекції й виявляє річні конфігурації у вигляді новорічного карнавального дійства. Календарна модель, запропонована письменницею, максимально наближена до давніх міфологічних уявлень, у яких осінній цикл асоціювався зі станом засинання, тимчасової смерті природи. Не випадково Осінь на початку п’єси “на кону спить“ [5, с. 254]. Решта персоніфікованих образів (Зима, Мороз, Метелиця, Ожеледь, Вітер, Дід-Сніговик, Весна-Красна та ін.) проектують зимовий цикл і характеризують стан передпочатку, адже

саме свято Коляди починає новий річний цикл: “Коляда – бог, який розпочинає Коло Свароже, тобто новий господарський рік” [14, с. 81].

Досить цікаво, на нашу думку, літературною казкою опрацьований мотив осені. Міфологічна календарна схема року має чотири стадії вегетативного розвитку, що відповідають уявленням про метемпсихозу сонця, що має пройти стадії народження, розквіту, відмирання та стан вічного спокою. Ритм природи має антропоцентричний характер, уподібнювався до ритмів людського життя [4, с. 121]. Отже, осіння пора – це період поступового затухання життєвої енергії.

Міфопоетичні візії осінньої пори в авторській казці зазначеного періоду мають поліфонічне звучання: від святково-феєричного дійства до траурно-літергаційного обряду відмирання. Невипадково персоніфікований образ Осені в казці О. Олеса “Мисливець Хрін та його пси” подано з огляду на календарно-обрядову й колоративну специфіку ранньої осені: “Як на ярмарок, збиралась [Осінь – приміт. наш], / Чепурилась, прибиралась / І дивилась в тихий став / Як її він малював./ Приміряла то дукати, / То коралі, то гранати.../ А на голову вінок / Із дзвіночків, з нагідок... / Наче сніг – сорочка біла,/ Плахта маком червоніла, / Слалась золотом ланів, / Крилась зеленню садів” [15, с. 62]. Семантично такий опис казкової Осені апелює до язичеського періоду “свята рокового” [16, с. 170], що хронологічно припадає на пору бабиного літа, свято Вирію, Світовида (осіннього сонцестояння), Матері-Землі. Це період життєдайних дощів, весіль, що символізують культ новонародження, зборів дарів землі [17, с. 354 – 357]. Тому опис осіннього убранства в казці, його колоративний ансамбль – золотий, червоний, білий, зелений – й до того ж наявність вінку (суто дівочого аксесуару) атрибутивно підкреслюють весільно-обрядове призначення осені. Символічною до того ж є присутність осіннього вітру-кобзаря, що “Думу з Хортиці приніс / Та не втримався від сліз” [15, с. 63], адже органічним продовженням осінньої прикметності – сезонні дощі, які, за О. Воропаєм [17, с. 5], починаються на свято Різдва Пресвятої Богородиці (21 вересня). Присутність образу кобзаря пов’язана не тільки із фонічними асоціаціями завивання вітру до специфічного співу, а скоріше факт культу козацтва, що популяризується як етнічна особливість українського народу. Саме восени, на Симеона Стовпника (14 вересня) в козацькій Україні справляли пострижини молодих хлопців і вперше садовили їх на коня [17, с. 354], тож наявність в оповіді культового персонажа цілком оправдана.

Постать Осені в казці Дніпрові Чайки “Зима й Весна або Снігова краля” епізодична, витлумачена письменницею із міфознаковістю смерті. Вона, сповнена жаху, “задрипана” “бідна сиротина” плаче, оплакуючи “Коханого Літа”. Доцільність образу очевидна – це актуалізація уявлень про початок зимового дійства й незворотність річного циклу.

Інша інтерпретація осіннього періоду реалізована в казці Лесі Українки “Біда навчить”. Тут осінь осмислена як період випробувань: “Настала осінь з вітрами холодними, з дощами дрібними, а дедалі й сніжок став перепадати. Біда горобчиків, – холод, голод!” [11, с. 24]. Основою для такого тлумачення осіннього циклу послуговував скоріше досвід й спостережливість письменниці, аніж зв’язок із міфологічною культурою.

Мотивація весни в казці завжди пов’язана із культом новонародження або відновлення вегетативного циклу. Весняна календарна обрядовість в міфопросторі давніх слов’ян будувалася за принципом імітації [18, с. 135], що підтримує синкретичність містерії зустрічі нового вегетативного року.

У культово-анімістичних казках образ весни поданий у вигляді молодої дівчини з огляду на народні уявлення про міф воскресіння (пробудження) природи. Подібні інсталяції збережені і в авторській казці. Зокрема, казка Дніпрові Чайки “Весна-красна” в основу фабули покладено ритуальний перебіг зустрічі весни. Фактично сюжет твору зведений до переліку ритуальних дійств весняного циклу. В ремарках спостерігаємо наявність обов’язкових атрибутів весни: “...шестеро дівчаток в білому або зеленому вбранні (вид. Ц.О.), з вінками пролісків білих, бузкових або синіх” [5, с. 185]. Квіти є образом весни, їхня символіка набуває особливого значення на Благовіщення (7 квітня), оскільки “Бог благословляє в цей день рослини, і все починає рости” [17, с. 144]. Знаковість весняних квітів пов’язана із прогнозами майбутнього життя: ряс, сон-трава віщують продовження життя; первоцвіт – має знаковість дівочого щастя; пролісок – образ надії, щастя, молодої краси [17, с. 144].

Поетичною хронометрацією весняних природних змін є казка М. Коцюбинського “Завидющий брат”. Історія про стосунки братів-місяців, яка демонструє спостережливість автора і вміння відтворювати різноманітні явища природи, насправді метафорично осмислює картину вегетативного оновлення світу відповідно до ознак Сварожого Кола. Казкові події беруть свій початок від Стрітіння (як весняної предтечі) й завершуються пануванням Квітня – святом Перуна (26 березня). Образ Весни інваріантно моделює нову міфологеми – це не дівчина “у віночку з живих квітів” [19, с. 579], а жінка-мати, семантика якої корелює із міфом про давньогрецьку богиню Деметру, що оплакує долю своєї доньки Персефони, стимулюючи зміни пір року [10, с. 69]. Семантично казка підтримує ритуальне осмислення періоду оновлення, виходячи із атрибутики народної філософії. Так, особливого значення на Стрітіння набуває вітер (ознака недоброго врожаю), що казкою подається в аспекті міфологеми про Стрибожих братів [14, с. 67]: “...вітрами бурхає, / Аж голі дерева стогнуть та гнуться” [20, с. 83]. Концентрація в міфологічній образі вітру зимової титулатури, як от: “хмари збирає”, “нікуди й сонцю глянуть на землю” вербально експлікують образ

Сіверка, північного вітру, що є володарем богині Хмари, галасливим і сильним богом граду, снігу, холоду [14, с. 67].

Бачення М. Коцюбинським весни обертається в ритуально-закличному континуумі сакральних народних дійств, хоча й із відтінком естетизму [21, с. 200] автора. Звичну весняну закличність письменник укладає в уста “лукавого Марця”, що можна оцінювати крізь призму народнопоетичної матриці, а можливо, і її авторської ре інтерпретації. Онтологічна модель весняної містерії вимальовується в протистоянні між руйнівними (Марець) та конструктивними (Квітень, Май) силами в природі. Майстерність М. Коцюбинського-пейзажиста підкреслена бистрою обсервацією життя і знанням народного життя, тож його увага до природних фенологічних змін влітається в архетипний унівесум. Коцюбинський ініціює показ важливих прикмет пробудження весняної природи від моменту *ad originem* до семантики відродження нового Сонця (Ярили) і смерті Марця (ретроспективно осмисленої як спалення Масляної): “Скрикнув так грізно і, парою знявшись, / Полинув в оселю чорної хмари” [20, с. 88].

Антропоморфічним ініціальним помічником в казці виявляється представник роду (дідок, померлі батьки та ін.), функція якого зведена до передачі культурного досвіду. Соціальна напруженість літератури, її концептуальна реформація наприкінці ХІХ – початку ХХ століття сприяє генерації архетипів водночас із конструюванням власного фантастичного матеріалу. Тож з’являється новий казковий помічник, функції якого підкорені прагматичним проблемам соціального змісту. У казці О. Олеся “Солом’яний бичок” змістовий, а отже й рушійним центром стає виступ Лірника, функція якого – розповідь про соціальну справедливість: “Ой, не всі люди рівно на світ родяться, / Та не всім рівно на сім світі водиться, / Одні люди в роскошах купаються, / А другії та гіркими умиваються, / В одних землі – оком не обнятоньки, / А других – ніде поховатоньки...” [22, с. 51]. Кобзар (лірник) – особистість одіозна, хоча й фрагментарна, оскільки його творчість здатна “впливати на процес суспільства, життя народу” [18, с. 276]. Інститут кобзарства (лірництва) в Україні уподібнювався до культу язичеських жерців [18, с. 277]. Таємність обрядів, ритуалів, інформації, що їх адептами були лірники, створюють ауру кодованості й у той же час достовірності епічного матеріалу.

Відмова від примусової повторюваності архітектоніки казкового дива створює його ексклюзивні модифікації, що має екзотичний або орієнтальний характер. Так, помічник-добротворець у казці “Лелія” Лесі Українки дисгармоніє з загальною етнотональністю оповіді, тому мислиться як чарівний. Поява ельфа (Лелії) уві сні-маренні хворого хлопчика – це спроба свідомої установки на мистецькому рівні до протистояння або пояснення неусвідомленого [1, с. 163]. Леся Українка використовує образ із низької демонології германських народів, тому що його семантика аргументує концепт нічного польоту в казку, адже ельфи

“духи повітря, атмосфери, гарні маленькі чоловічки в капелюшках із квітів <...> люблять хороводи при світі місяця” [23, с. 634]. Ім’я королеви ельфів – Лелія – розгортає поетикальний код християнського символу незайманості, що підкреслює синтетичний характер даного образу, чия специфікація полягає в поєднанні несумісних начал – язичництва і християнства. Однак, Лелія не підтримує жодного із згаданих концептів, виступаючи в ролі медіатора, подібного до Дантового Вергілія, що розгортає перед героєм панораму реального життя.

Отже, літературна казка створює власний міф чарівного. Слід наголосити на суб’єктивно-авторському розумінні казкового дива, створюючи яке митці нехтують законами жанру задля новітніх мистецьких технологій. У той же час митці підсвідомо знаходяться під впливом архетипних фантазмів, адже авторська фантастика корелює із народнопоетичною доктриною казкового дива. Прагнучи універсальності мистецького твору, новітніх підходів до традиційної казкової архітекτονіки, пошуків нового естетичного наповнення і водночас мистецької актуальності, письменники нехтують традиційними казковими амплуа. Інтуїтивно відчуваючи потребу інтерпретації етнокультурного добутку, письменники доби раннього українського модернізму остаточно не звільняються від народницьких позицій, в утилітарній заангажованості яких відчутний відгомін європейського позитивізму.

Література

- 1. Зборовська Н.** Психологія і літературознавство : Посібник / Н. В. Зборовська. – К., 2003. – 390 с.
- 2. Потканський Я.** Еґо і фантазія / Ян Потканський // Література. Теорія. Методологія ; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 296 – 300.
- 3. Цалапова О.** Секуляризація дива в казці Дніпрової Чайки “Краплі-мандрівниці” / Оксана Цалапова // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2008. – № 11 – С. 207 – 214.
- 4. Давидюк В.** Первісна міфологія українського фольклору / Віктор Давидюк – Луцьк : Вид-во обл. друкарні, 2005. – 310 с.
- 5. Дніпрова Чайка.** Проводи Сніговика-Снігуровича: вірші, поезії в прозі, оповідання, казки, п’єси : для мол. та серед. шк. віку / Дніпрова Чайка; [перед. та упоряд. В. Г. Пінчука ; іл. В. А. Євдокименка]. – К. : Веселка, 1993. – 269 с.
- 6. “Голод” в Російській Імперії (1890 – 1910-е гг.)** – частина I [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://afanarizm.livejournal.com/174568.html>.
- 7. Аварія імператорського потяга** [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://tvoj.kharkov.ua/histori/hst.php?r=13>.
- 8. Біблія або Книга Святого письма й Старого й Нового заповіту** : із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – [Б.т.] : Укр. бібл. тов-ва, 1993. – 269 с.
- 9. Фрззер Дж.** Фольклор в Ветхом заветі / Джеймс

Джордж Фрєзер – М. : Политиздат, 1989. – 542 с. **10. Мертлик Р.** Античные легенды и сказания / Рудольф Мертлик. – М. : Республика, 1992. – 479 с. **11. Українка Л.** Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975– Т. 7 : Прозові твори ; Перекладна поезія. – 1976. – 567 с. **12. Пропп В.** Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп; [вступ. ст. В. И. Ерёминой]. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с. **13. Агеєва В.** Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : [моногр.] / Віра Агеєва – К. : Либідь, 2001. – 264 с. **14. Войтович В.** Міфи та легенди давньої України. / Валерій Войтович. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 392 с. **15. Олесь О.** Княжа Україна : [для мол. та серед. шк. віку] / Олександр Олесь. – К. : Школа, 2006. – 254 с. **16. Скупейко Л.** Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки : [моногр.] / Лукаш Скупейко. – К. : Фенікс. – С. 7 – 221. **17. Воропай О.** Звичаї нашого народу: [Етнографічний нарис]. / Воропай, Олекса – К. : Оберіг, 2006. – 384 с. **18. Лановик М., Лановик З.** Українська усна народна творчість: Підручник / Мар’яна Лановик, Зоряна Лановик. – К. : Знання-Прес, 2006. – 591 с. **19. Скуратівський В.** Русалії / Василь Скуратівський. – К. : Довіра, 1996. – 734 с. **20. Коцюбинський М.** Ялинка : [для мол. та серед. шк. віку] / Михайло Коцюбинський ; [упорядк. і передмова Л. Ліщинської]. – К. : Школа, 2006. – 240 с. **21. Леонтович В.** Естетизм М. Коцюбинського / В. Леонтович // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 62, кн. 4–6. – С. 199 – 203. **22. Олесь О.** Драматичні казки / Олесь О. І. – К. : Мистецтво, 1990. – 231 с. **23. Мифология :** енциклопедія / [гл. ред. Е. М. Мелетинский]. – М. : Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. – 736 с.

Цалапова О. М. Морфологія дива в казці раннього українського модернізму

У статті розглянуто проблему модифікації традиційного казкового дива, пов’язану з новими мистецькими доктринами раннього українського модернізму. Обґрунтовуються жанрові зв’язки авторського твору із народною казкою, проблеми структурування фантастики в залежності від особливості фабули й казкової ситуації.

Ключові слова: казка, диво, фантазія, секуляризація, морфологія.

Цалапова О. М. Морфологія чуда в сказке раннего украинского модернизма

В статье рассматривается проблема модификации традиционного сказочного чуда, которая связана с новыми доктринами в искусстве раннего украинского модернизма. Оговариваются жанровые связи авторского произведения с народной сказкой, проблемы структурирования фантастики в зависимости от особенностей и сказочной ситуации.

Ключевые слова: сказка, чудо, фантазія, секуляризація, морфологія.

Tsalapova O. M. The Morphology of a miracle in a fairy tale of an early Ukrainian modernism

In the article is considered a problem of updating of a traditional fantastic miracle which is connected with new doctrines in art of an early Ukrainian modernism. Genre communications of author's product with a national fairy tale and problems of structurization of a fantasy depending on features and a fantastic situation make a reservation.

Keywords: a fairy tale, a miracle, imagination, seculars, morphology.

УДК 82 – 312. 6. 09 + 82– 94.09

Т. Ю. Черкашина

**АВТОБІОГРАФІЧНЕ Й БІОГРАФІЧНЕ ПИСЬМО:
СПРОБА ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ПОНЯТЬ**

Художня автобіографія й художня біографія беруть свій початок з часів античності, проте наукове вивчення автобіографіки та біографіки розпочинається лише з XIX століття, коли до проблем автобіографічного й біографічного письма звернулися Р. Сауті, Д. Стенфілд, Ш.-О. Сент-Бев та ін. XX століття стало часом розквіту художньо-автобіографічної та художньо-біографічної літератури. З'явилося чимало яскравих зразків художніх автобіографій та біографій, що розкрили їх типологічне та жанрове розмаїття. А отже, розпочалося більш докладне вивчення проблем автобіографічного й біографічного письма. А. Моруа, Дж. Олней, Ж. Гюсдорф, Ф. Лежен, О. Галич, Г. Померанцева та ін. дослідники звернулися до теоретичного висвітлення найрізноманітніших аспектів художньо-автобіографічної й художньо-біографічної літератури: проблем документального й художнього, суб'єктивного та об'єктивного, специфіки конструювання текстової площини, відтворення біографічного часу, прояву інтерсуб'єктивних відношень, робилися спроби віднайти найосновніші типологічні риси автобіографічних і біографічних творів. У наших попередніх дослідженнях ми також зверталися до актуальних проблем сучасної автобіографічної й біографічної прози, зокрема до наративних особливостей автобіографічних і біографічних творів [11]. Проте чимало аспектів художньо-автобіографічного й художнього-біографічного письма досі залишаються не розв'язаними, досі точаться суперечки стосовно того, чи є художня автобіографія та художня біографія жанром, чи є наджанровим утворенням; куди слід відносити автобіографічну й

біографічну прозу у системі художньо-документальної літератури, особливо якщо зважати на численні проміжні утворення (автобіографії про дитячі роки життя, написані нібито від імені дитини; біографії, написані про людей, з якими автор був безпосередньо знайомим та ін.); не вирішеним залишається питання, які художньо-автобіографічні й художньо-біографічні твори слід відносити до документальної літератури, а які до художньої та багато інших. Дискусійним, на нашу думку, є й питання теоретичного розмежування основних різновидів художньо-документальної літератури, зокрема художніх автобіографій та мемуарів (хоча певна спроба була зроблена Г. Маслюченко), художніх біографій й мемуарів, художніх автобіографій та художніх біографій тощо.

Метою даної статті є спроба компаративного аналізу художніх автобіографій та художніх біографій, як двох нібито діаметрально протилежних напрямків художньо-документальної літератури.

У нашому дослідженні, ми виходимо з того, що художня автобіографія та художня біографія є складовою художньо-документальної літератури, за іншою термінологією літератури факту чи літератури *non fiction*. На нашу думку, автобіографія й біографія є складним наджанровим, або метажанровим, утворенням, яке включає в себе тексти різного гатунку, найрізноманітнішого ідейно-естетичного спрямування, що залежить від історичної епохи, ідеологічних настанов, літературних традицій тієї чи іншої країни у різні етапи її розвитку.

І автобіографія, і біографія репрезентуються в різних жанрових формах (найтипівішими з-поміж яких є автобіографічний / біографічний роман, автобіографічна / біографічна повість, автобіографічне / біографічне оповідання, автобіографічний / біографічний нарис і таке інше). Зважаючи на це, ми не схильні говорити про те, що художня автобіографія чи художня біографія є жанром.

Окрім цього, звертаючись до художніх автобіографій та художніх біографій, ми беремо до уваги той факт, що окрім класичних зразків згаданих різновидів художньо-документальної літератури, які мають чітко окреслені й загальноприйняті схеми побудови, існує також широкий спектр типологічних варіантів автобіографічного та біографічного письма, котрі різняться між собою основним предметом зображення, повнотою охоплення життєвого шляху головного героя, правдивістю зображення образу головного героя, методологією біографічного дослідження й таке інше.

На нашу думку, класична художня автобіографія – це ретроспективна оповідь від імені автора про історію свого життя, що включає в себе інформацію про історію родини головного героя, певні біографічні відомості стосовно його батьків й інших близьких родичів, які відіграли важливу роль у становленні майбутнього митця, інформацію про дитячі та юнацькі роки, докладний опис найважливіших

біографічних дат у житті головного героя, реконструкцію власних думок і почуттів стосовно тих чи інших подій особистого життя й таке інше.

Класична художня біографія – це історія життя головного героя від імені сторонньої людини, що будується в хронологічному порядку від народження до смерті з короткими екскурсами стосовно історії родини та ставлення до зображуваної особистості нащадками, чи висвітлення певного найяскравішого етапу життєдіяльності головного героя, написана в результаті ретельно проведеного біографічного дослідження з опорою на реальні документи й факти. Це комплексні художні біографії, які всебічно висвітлюють постать видатної особистості на тлі сучасної їй епохи, іноді з реконструкцією внутрішнього світу головного героя та елементами психоаналізу.

Якщо виходити із даних визначень, то принципової різниці між художніми автобіографіями й художніми біографіями немає, оскільки в обох випадках йдеться про багатовекторну реконструкцію життя відомої особистості і єдиним принципом диференціації є те, що в художній автобіографії автор особисто розповідає про історію свого життя, а в художній біографії це робить інша людина після ретельно проведеного біографічного дослідження. Однак, на нашу думку, дана проблематика є значно глибша, ніж здається на перший погляд, і точок дотику й розбіжностей в ній набагато більше.

Якщо звернутися до вже наявних теоретичних досліджень даної проблематики, то умовно їх можна розподілити на дві групи: роботи дослідників, які схиляються до думки, що принципової різниці між автобіографіями й біографіями немає (як-от М. Бахтін [3], Дж. Олней [14], Ж. Гюсдорф [12], В. Подорога [1] та інші); і розвідки вчених, які вважають, що все ж таки не слід ототожнювати ці два різновиди художньо-документальної літератури (йдеться зокрема про праці Ф. Лежена [13], О. Галича [5], О. Скаріної [9] та ін.).

Перша точка зору репрезентована здебільшого філософсько-онтологічними роздумами стосовно природи автобіографічного й біографічного письма, і багато з чим можна погодитися, особливо, якщо звернутися до проблем відтворення біографічного часу та особливостей нарації автобіографічних та біографічних творів. Друга точка зору представлена здебільшого літературознавчими дослідженнями, що спираються на різні методологічні засади (герменевтику, структуралізм, наратологію та інші) й аналізують диференціацію художніх автобіографій та художніх біографій з позицій всебічного висвітлення даної проблематики, звертаючи увагу на структуру досліджуваних явищ, їхні типологічні характеристики, характер виявлення інтерсуб'єктивних відношень і таке інше.

Одним із перших про те, що “різкої, принципової межі між автобіографією та біографією немає” [3, с. 139] (*тут і надалі переклад наш. – Т. Ч.*), заговорив російський дослідник М. Бахтін. Аналізуючи взаємовідносини автора й героя в естетичній дійсності, він дійшов

висновку, що так чи інакше і в автобіографії, і в біографії постійно наявна опозиція Я / Інший. В автобіографії я пишу про себе, проте чимало відомостей я черпаю зі слів інших людей. Як зазначає М. Бахтін: “У житті, яке я переживаю внутрішньо, принципово не можуть бути пережиті події мого народження та смерті; народження і смерть як мої не можуть стати подіями мого власного життя” [3, с. 98], а отже, так чи інакше коли автор пише свою автобіографію він використовує свідчення інших людей про себе. Як правило, історія родини (відомості про нащадків, про родини батьків, їх дитинство, юність, історію знайомства й т. ін.), розповідь про власне народження та раннє дитинство передаються зі слів інших людей і в тій емоційній тональності, яку вони обрали. Це та інформація, яку автор вбирає в себе, внутрішньо переосмислює й при написанні автобіографії подає її в трансформованому вигляді. Тим самим, автор автобіографії одночасно стає біографом, і в даному випадку автобіографія наближується до біографії із опрацюванням родинного архіву, родинних переказів і таке інше.

Схожі думки висловлює й український дослідник А. Цяпа: “Незважаючи на означення “авто”, автобіографія продовжує бути біографією. <...> Це жанри, суміжні за методологічною ознакою “писати про життя”. Однак не можна їх ототожнювати, оскільки спорідненість теж не є абсолютною – за ознакою логіки понять” [10, с. 35].

Американський вчений Дж. Олней, а згодом і французький дослідник Ж. Гюсторф, вказуючи на хиткість розмежування автобіографій та біографій, запропонували розчленоване написання терміну автобіографія (авто-біо-графія). Цей термін підтримали й російські дослідники, автори зошитів з аналітичної антропології під назвою “Авто-біо-графія” (В. Подорога, О. Петровська, І. Чубаров та ін.). У передмові до першого видання В. Подорога зробив спробу пояснити, чому вони звернулися до такого написання терміну: “*Авто, біо, графія*, – чому ми наполягаємо на дефісному членуванні (і навіть винесли його в назву збірника)? По-перше, щоб вказати на недостатність жанрового розподілу між “біографією” та “автобіографією”. Потім, щоб визначити всю суму можливих відносин між поняттями, і тим змістом досвіду, який вони представляють (разом і окремо). <...> Можливо, ця формула чимось нагадує коромисло: хиткість її термінів очевидна. Бо сфери змістів, які покриваються “авто”, “біо”, “графією” не можуть бути навіть ідеально уявлені окремо одна від одної, їх неприховані й приховані перетини важко усунути. Кожне протиставлення одного терміну іншому породжує нову схему синтезу, нову перебудову відносин. <...> Тут важливо лише вказати на нерівноважність усієї автобіографічної конструкції з точки зору понятійного плану” [1, с. 8 – 9].

І дійсно, з понятійної та структурної точок зору, спільним для автобіографій та біографій є основна тема оповіді – опис життя видатної особистості; схема побудови художніх творів – від народження до

певного етапу життя й діяльності героя; використання загальноприйнятих тематичних блоків – історія родини, дитячі та юнацькі роки, навчання, свідоме доросле життя, творче життя, особисте життя, взаємодія з іншими людьми та ін.; фактографічність оповіді; використання справжніх документів для ілюстрації чи підтвердження власних слів; відображення внутрішньої еволюції головного героя й таке інше.

І автобіографія, і біографія є взаємозалежними одна від одної, оскільки біографи використовують автобіографії як цінне джерело для написання художніх біографій. Автобіографи, у свою чергу, мають можливість ознайомлюватися зі своїми прижиттєвими біографіями, написаними різними авторами, а отже, мають змогу так чи інакше коментувати їх у пізніших автобіографічних творах. Тим самим, окрім власної точки зору, вони подають погляд на себе інших авторів, і об'єктивність поданого аналізу буде прямо залежати від ступеня самокритичності автобіографа.

Принциповим критерієм розрізнення є те, що в автобіографіях, як правило, образ автора є тотожним образу наратора та головного героя. При цьому, автобіографія – це погляд на життя видатної особистості очима однієї людини, а отже йдеться про одиничну інтерпретацію, що може зазнавати певних модифікацій з плином часу. Біографії, з цієї точки зору, є більш широким поняттям, оскільки типовим є звернення різних авторів у різні часи до постаті однієї й тієї ж видатної людини, через це ми маємо справу із множинністю інтерпретацій одного й того ж образу, інколи діаметрально протилежних.

Обов'язковою умовою біографічного письма є тотожність образів автора та наратора й неспівпадіння їх із образом головного героя. На думку французького дослідника Ф. Лежена, на текстовому рівні саме нетотожність цих текстових інстанцій є основним критерієм розмежування автобіографій та біографій. На теоретичну схему розмежування автобіографій та інших видів документальної літератури, запропоновану Ф. Леженом у 1975 році у своєму дослідженні “Автобіографічний пакт” (“Le pacte autobiographique”), спирається й російська дослідниця О. Мельничук [7], аналізуючи французькі художні твори середини ХХ століття, написані від першої особи. Згідно з Ф. Леженом, існує чотири основних позиції, що характеризують автобіографію й відрізняють її від мемуарів, біографії, автобіографічної поеми, щоденника, автопортрета чи есе. Йдеться про “1. Форму мовлення: а) розповідь, б) у прозі). 2. Основний сюжет: особисте життя, історія особистості; 3. Авторську ситуацію: ідентичність автора (чиє ім'я відсилає до реальної особистості) й наратора. 4. Позицію наратора: а) ідентичність наратора та головного персонажа, б) ретроспективна перспектива оповіді” [13, с. 14]. На думку, Ф. Лежена автобіографія має відповідати всім вищеперерахованим позиціям, у той час як у біографії

відсутній лише пункт 4 а, тобто тотожність наратора та головного персонажа.

Проте є випадки, коли йде змішування автобіографічного та біографічного письма в межах одного твору (як-от “Таємниця” Ю. Андруховича [2] чи “Я, Богдан” П. Загребельного [6]). У даному випадку йдеться про один з варіантів авторської літературної гри, коли досвідчений читач залучається до пошукового процесу. У першому випадку, Ю. Андрухович свідомо створює літературну містифікацію заздалегідь підготувавши до неї читачів. Ще до офіційного виходу у світ книги мережею Інтернет та низкою культурно-мистецьких видань пройшли рекламні статті, що роз’яснювали “історію” написання роману: “Поки книга ще не прочитана, мусимо повністю покладатися на слова її автора. Коли він працював над зовсім іншим текстом, один німецький журналіст запропонував йому серію інтерв’ю. Рівно сім днів тривало їхнє спілкування, а потім репортер зник і, як виявилось пізніше, загадково помер. Проте пану Андруховичу передали журналістські записи про нього ж самого, які й стали поштовхом до написання зовсім іншого роману і знищення ще не написаного” [3, с. 94]. І надалі ця легенда дублюється в передмові до роману. Тим самим, виходить, що книгу по суті написав невідомий німецький журналіст, а Юрій Андрухович обмежився редакторською роботою: “Моя обробка всього наговореного матеріалу полягала в тому, що я, по-перше, перекладав його з німецької на українську, по-друге, видаляв з нього зайве, усував змістові прогалини і просто – згадувані вже мимрення, по-третє, намагався записувати його таким чином, щоб, з одного боку, не втратити його розмовність і безпосередність, а з другого – зробити придатним для читання, себто значною мірою я все-таки оштучнював (олітературював?) вимовлене. До своєї честі, хочу додати, що я не прикрашав своїх відповідей, не робив їх жодним чином розсудливішими чи мудрішими, ніж вони були насправді, – отже, висловлені мною дурниці залишилися на виду” [2, с. 11 – 12]. При цьому, в автобіографічному по суті романі використовується принцип подвійної нарації, коли основним наратором, що веде та структурує оповідь є уявний інтерв’юєр-журналіст, а головний персонаж твору – митець-літератор, стає другим наратором, який розповідає про своє життя лише те, що хоче чути журналіст. На користь біографії свідчить уведення образу основного наратора-журналіста, що намагається розібратися в життєвих перипетіях головного героя та є добре обізнаним із фактичним матеріалом. Проте автором твору на обкладинці заявлений Юрій Андрухович, який згідно з наведеним вище уривком з передмови є лише редактором біографічної розвідки про себе самого, у той час як журналіст так і залишається в тіні й ніде немає зазначення його імені. А, отже, розібратися в переплетіннях наративних оповідних рівнів й ідентичності образів автора, наратора та головного персонажа читачеві пропонується самотійно.

П. Загребельний, у свою чергу, створює художню біографію українського гетьмана Б. Хмельницького у вигляді автобіографічної сповіді. У даному випадку читач теж має справу із нібито подвійною нарацією, оскільки головний герой біографічної оповіді одночасно є наратором та головним персонажем, проте одразу чітко окреслено, що він не є автором наведеного твору, бо на обкладинці вказується ім'я Павла Загребельного. Перед читачем постає класична асоціативно-психологічна біографічна оповідь від імені головного персонажа, що є стилізованою під автобіографію. Проте однією з нарративних особливостей згаданого тексту є те, що персонаж може вільно виходити за межі біологічного часу свого існування, якщо цього вимагає оповідь. У випадку із класичною автобіографією, така зміна текстової стратегії та перспективи бачення неможлива, оскільки головний герой автобіографічного твору може існувати лише в заздалегідь окреслених хронологічних межах і оповідати тільки про те, що відбувається протягом його життя. Однак, у згаданому творі, основний наратор, що є тотожним головному персонажеві, отримує необмежену перспективу бачення й оповідає про події, які сталися значно пізніше часу його реального історичного існування. Тим самим, читач отримує художню біографію у вигляді автобіографії, з її основною тезою, що ніхто не може знати людину краще за неї самої. Однак, з позицій автобіографічної сповіді головний герой не може самотужки поглянути на себе в цілому, бо, як відомо, “життєвий шлях завжди переживається як незавершений, тому що нікому не відомо, коли і як він скінчиться” [8, с. 308]. І в цьому випадку, на допомогу головному героєві, що є одночасно й наратором, приходять біограф, котрий цілковито контролює створений ним образ.

Таким чином, художня автобіографія й художня біографія виявляють чимало схожих точок дотику, залишаючись при цьому самостійними напрямками художньо-документальної літератури. Дане компаративне дослідження не є вичерпним, оскільки критеріїв об'єднання й розмежування художніх автобіографій та художніх біографій значно більше, ніж запропоновані нами в даній статті, зважаючи на це подальші розробки даної проблематики видаються нам перспективними, оскільки їх результати допоможуть краще розібратися в специфіці художньо-документальної літератури.

Література

- 1. Авто-био-графия.** К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии № 1 / [Под. ред. В. А. Подороги]. – М. : Логос, 2001. – 438 с.
- 2. Андрухович Ю. І.** Таємниця / Ю. І. Андрухович. – Харків : Фоліо, 2007. – 478 с.
- 3. Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
- 4. Брухаль Г.** Секрет “Таємниці” / Г. Брухаль // City life. – 2007. –

№ 5 (33). – С. 94. **5. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи: монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с. **6. Загребельний П. Я,** Богдан. Сповідь у славі : роман / Павло Загребельний. – К. : Рад. письменник, 1983. – 511 с. **7. Мельничук О. А.** Повествование от первого лица : [монографія] / О. А. Мельничук. – М. : Изд-во МГУ, 2002. – 207 с. **8. Основи психології :** [підручник] / [за заг. ред. О. В. Киричука, В. А. Роменця]. – К. : Либідь, 1996. – 632 с. **9. Скарніна О. Ю.** Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ століття) : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 / Олена Юріївна Скарніна. – Луганськ, 2006. – 193 с. **10. Цяпа А.** Біографія і автобіографія : діалог про найвищу інстанцію (на матеріалі творів У. Самчука та Е. Канетті) / А. Цяпа // Слово і Час. – 2006. – № 7. – С. 35 – 40. **11. Черкашина Т. Ю.** Наративні виміри художньо-біографічної прози : [монографія] / Т. Ю. Черкашина. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2009. – 200 с. **12. Gusdorf G.** Auto-biographie. Lignes de vie 2 / G. Gusdorf. – Paris: Jacob, 1991. – 21 p. **13. Léjeune P.** Le pacte autobiographique / P. Léjeune. – Paris: Seuil, 1975. – 357 p. **14. Olney J.** Autos-Bios-Graphien. The Study of autobiographical Literature / By James Olney. – Princenton [N.J.] : Princenton univ. press, 1978. – 342 p.

Черкашина Т. Ю. Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять

Стаття присвячена компаративному аналізу типологічних особливостей автобіографічної та біографічної літератури. Автор статті досліджує спільні й відмінні риси художньо-автобіографічних і художньо-біографічних творів у понятійному та структурному планах.

Ключові слова: автобіографія, біографія, автор, наратор, головний персонаж, перспектива бачення.

Черкашина Т. Ю. Автобиографическое и биографическое письмо: попытка дифференциации понятий

Статья посвящена компаративному анализу типологических особенностей автобиографической и биографической литературы. Автор статьи исследует общие и отличительные черты художественно-автобиографических и художественно-биографических произведений в понятийном и структурном планах.

Ключевые слова: автобиография, биография, автор, нарратор, главный персонаж, перспектива видения.

Cherkashyna T. Y. The autobiographical and biographical writing: the attempt of the conceptual differentiation

The article is devoted to the comparative analysis of the typological peculiarities to the autobiographical and biographical literature. The author makes an attempt to research the joint and different traits to the autobiographical and biographical works in the conceptual and structural plans.

Key words: autobiography, biography, author, narrator, protagonist, focalization.

УДК 821.112.2 “XIX”

Г. М. Шевців

**ГЕТЕ Й ЛЕНЦ: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ДРУГА
(НА МАТЕРІАЛІ “ПОЕЗІЇ І ПРАВДИ” ГЕТЕ)**

Пропонована розвідка є продовженням вивчення проблематики Гете та його оточення у контексті розгляду його з точки зору автора “Поезії і правди” та відомих історичних фактів. Звернення до постаті Гете зумовлене роботами українських літературознавців, що роблять суттєвий внесок у розвиток сучасної європейської гетеани (О. Андрієнко, О. Тарарак, Б. Шалагінов, А. Цяпа). Ця стаття виконана в руслі інтерпретації тексту автобіографії Гете. В одній з попередніх робіт [1, с. 109 – 115] ми звернули увагу на те, як в образі постаті Гердера Гете зумів віддзеркалити суперечності та настрої цілої епохи. У цій розвідці ми покажемо, що в представленій у “Поезії і правді” характеристиці одного з друзів Гете “штюрмерського” періоду відображені настрої цієї епохи літературного життя Німеччини. Результати цього дослідження дають можливість по-новому проінтерпретувати автобіографічний дискурс Гете, втілений у “Поезії і правді”. Метою статті є розгляд соціально-психологічних причин відходу Гете від штюрмерських позицій до їх несприйняття у період Веймарської класики. Предметом дослідження є характеристика Якоба Міхаеля Райнгольда Ленца (1751 – 1792) у тексті “Поезії і правди”.

Гете і Ленц є найвідомішими посталями періоду Бурі й натиску. “Штюрмерська” спадщина цих письменників займає важливе місце в історії німецької літератури. Про інтерес до літератури цього періоду, а також до історії непростих взаємин цих неординарних постатей німецької культури свідчать роботи німецьких дослідників як минулих століть, так і сучасних науковців [2; 3; 4].

Гете знайомить читачів своєї автобіографії з Ленцом у третій її частині (11-15 книги) [5, с. 485 – 713]. Нагадаємо, що в 1814 році, коли

вийшла в світ третя частина “Поезії і правди”, Буря й натиск стала вже історією, що посилювало інтерес до будь-якого критичного матеріалу щодо цього періоду, тим більше викладеного одним із найвпливовіших учасників цього руху. Тим цікавішим був сам факт спогаду Гете про Ленца після довгих років мовчання Гете після розриву їхніх стосунків у 1776 році.

26 листопада 1776 року відзначене в щоденнику Гете лаконічним записом “Lenzens Eseeley”, який і до сьогодні залишається загадкою для істориків літератури. Відомо, що в 1776 році Ленц приїхав у Веймар і скоро став популярною особою в цьому місті. Найпоширенішою версією причин розриву стосунків між Гете і Ленцом є те, що при дворі Ленц почав поводитися у стилі “штюрмерів”. І саме від Гете поступило розпорядження про виселення Ленца. Таке рішення Гете було продиктоване його політичним розумом та відразу до безмежної імпульсивності та пафосу, якими були позначені його молоді роки. Додамо, що в цей час Ленц переживав глибоку душевну кризу, яка часто супроводжувалася буйними нападами. Однією з причин тяжкого душевного стану Ленца була його нещаслива любов до колишньої нареченої Гете Фрідеріки Бріон. Дослідники вбачають у цих почуттях наслідування Гете, який був для Ленца великим авторитетом. До речі, як і його друг, Ленц також присвятив цій дівчині “Зезенгеймські вірші”. Зустріч з Фрідерікою була поворотним моментом у творчості обох “молодих геніїв”. У своїй зезенгеймській ліриці Ленц замінює притаманний йому важкий ритм новим і жвавим. Як і в Гете, природа виступає у його віршах дзеркалом душі, вірші виражають почуття до безтями закоханого юнака.

Безперечно, що Ленц був дуже талановитий як письменник, але він не був наділений таким здоровим розумом, як Гете. Як підкреслює берлінський режисер камерної опери “Якоб Ленц” Франк Касторф, Ленц був другом Гете і став першою з його жертв [4]. 1 грудня 1776 року Ленц вимушено покинув Веймар, що означало для нього велику психологічну поразку. В цей період народилися наступні поетичні рядки Ленца:

Von nun an die Sonne in Trauer,
Von nun an finster der Tag,
Des Himmels Tore verschlossen.
Wer tut sie wieder zu öffnen,
Wer tut mir den göttlichen Schlag.
Hier ausgesperret verloren
Sitzt der Verworfene und weint
Und kennt im Himmel, auf Erden
Gehässiger nichts als sich selber
Und ist im Himmel, auf Erden
Sein unversöhnlichster Feind.

(Відтепер сонце в зажурі, / Відтепер похмурий день, / Небесна брама зачинена. / Хто її знову відчинить, / Хто зробить для мене

божественний удар. / Тут виставлений за двері загублений / Сидить вигнанець і плаче / І найбільше на землі та на небі/ Ненавидить себе самого. / На землі та на небі його найнепримиренніший друг // – переклад мій, Г. Ш.) [<http://lenz-forum.schobert.de/15.php>].

Портрет Ленца [6, с. 532 – 534] представляє його обдарованою і дивною людиною. Гете зізнається, що вони завжди шукали можливості зустрітися один з одним, оскільки були юнаками однієї епохи та мали подібні переконання. Підсумовуючи, Гете називає Ленца клоуном, витівки якого приносили всім велику насолоду. Продовження своїх спогадів про Ленца Гете переносить у чотирнадцяту книгу “Поезії і правди” [6, с. 643 – 648], де йдеться про прояви характеру його друга. Гете представляє портрет особистості, в якій відсутня єдність зовнішнього та внутрішнього елементів. Тому і в технічному, і в змістовному плані автобіограф подає читачеві розірвану картину. Відомо, що жоден літературний портрет не залежав настільки від сказаного Гете, як це сталося з Ленцом. Ніхто не проходив мимо цього портрета, чи він слідував його основним лініям, чи відмежовувався від них.

До ХХ-го століття з посиланням на гетевське зображення численних характеристик Ленца, останній був представлений як короткочасне явище: “als ein vorübergehendes Meteor, zog nur augenblicklich über den Horizont der deutschen Literatur hin, ohne im Leben eine Spur zurückzulassen” (“лише метеором промайнув на горизонті німецької літератури та погаснув, не залишивши сліду” – переклад з нім. мій, Г. Ш.) [6]. Саме від “Поезії і правди” розпочинається період дискредитації Ленца, хоч власне кажучи, саме Гете своїм спогадом рятує Ленца від забуття. У ХХ столітті деякі дослідники вже звільняються від несправедливого та суб’єктивного судження Гете [7, с. LI]. Літературознавці починають визнавати його твори: драми, лірику, прозу, епістолярій. Сьогодні Ленца заслужено вважають засновником соціальної драми.

У гетевському портреті Ленца слід вбачати погляд літнього Гете на весь період Бурі й натиску. У “Поезії і правді” відбувається ідентифікація Ленца як автора з епохою Бурі й натиску загалом. Розглядаючи цей період як німецьку літературну революцію, Гете розуміє революцію у значенні спроби повалення існуючого порядку, як заклик до радикального заходу. Проте в гетевській інтерпретації ця революція представлена гармонійно, що пояснюється стратегією дистанціювання автора від пережитого. Виникає враження, що автобіограф, не зважаючи на історичну правду, хотів дещо применшити свою участь у цій революції. При зверненні до своїх тогочасних творів Гете намагався пом’якшити свій “штюрмерський” тон. У “Поезії і правді” він дистанціюється від “Страждань молодого Вертера”, найвідомішого твору періоду Бурі й натиску. Автобіограф підкреслює відсутність у нього манер цієї епохи, про яку говорить з явним

відчуженням. Гете періоду Веймарського класицизму вже не пропагує теорії, за якою істинне знання доступно лише особистості генія, та тільки геній здатний проникнути в суть усіх явищ. Видно, що разом із Ленцом Веймар остаточно покинули юнацькі настрої Гете. Ленц втілював своєю особистістю те, що Гете назвав “метеором”, промовчавши про те, як приборкував у собі подібні почуття.

Література

- 1. Шевців Г. М.** Автобіографічний дискурс в європейській літературній традиції / Г. М. Шевців // Мова і культура. (Науковий щорічний журнал). – Вип. 8. – Т. VI. Ч. 3. Художня література в контексті культури. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – С. 109 – 115.
- 2. Froitzheim Johann.** Lenz und Goethe. Mit ungedruckten Briefen von Lenz, Herder, Lavater, Röderer, Königin Luise / Froitzheim Johann. – Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1891. – 132 S.
- 3. Martin Ariane.** Die kranke Jugend. J. M. R. Lenz und Goethes “Werther” in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus / Martin Ariane. – Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann, 2002. – 636 S.
- 4. Касторф Франк.** Нам в спину дышит иной мир / Касторф Франк // Новая газета. – 2008. – № 42 (16 июня). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к тексту : <http://www.novayagazeta.ru/data/2008/42/19.html>.
- 5. Luserke Mathias.** Goethe und Lenz / Luserke Mathias. – Frankfurt am Main : Insel Verlag, 2001. – 200 S.
- 6. Goethe Johann Wolfgang.** Poetische Werke // Werke in 16 Bänden [2. Auflage]. Band 13 : Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Anmerkungen und Erläuterungen : Hans-Heinrich Reuter, Annemarie Noelle, Gerhardt Seidel. / Goethe Johann Wolfgang. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1967. – 1050 S.
- 7. Hermann Klaus.** Sturm und Drang. Ein Lesebuch für unsere Zeit / Hermann Klaus, Müller Joachim. – Berlin und Weimar : Aufbau Verlag, 1973. – 412 S.

Шевців Г. М. Гете й Ленц: штрихи до портрета друга (на матеріалі “Поезії і правди” Гете).

Статтю присвячено розгляду однієї з причин розриву стосунків Гете й Ленца. Коротко прокоментовано гетівський портрет Ленца, що став визначальним у європейській рецепції цього поета у XIX столітті.

Ключові слова: автобіографія, період, портрет, характеристика.

Шевцев Г. М. Гете и Ленц: штрихи к портрету друга (на материале “Поэзии и правды” Гете).

Статью посвящено рассмотрению одной из причин разрыва отношений между Гете и Ленцом. Кратко прокомментировано гетевский портрет Ленца, который стал ведущим в европейской рецепции этого поэта в XIX веке.

Ключевые слова: автобиография, период, портрет, характеристика.

Shevtsiv H. M. Goethe and Lenz: friend's picture remarks (based on "Poetry and Truth" by Goethe)

The article deals with the reason of breaking the relationships between Goethe and Lenz. Goethe's portrait of Lenz, shortly commented, became magnificent in European reception of this poet in XIX century.

Key words: autobiography, period, picture, characteristics.

УДК 82.09+929 Лавріненко

Т. П. Шестопалова

**КОНЦЕПТ ЧИТАЧА В НАУКОВО-КРИТИЧНІЙ СПАДЩИНІ
ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА: РЕЦЕПЦІЯ ПОЕМИ П.ТИЧИНИ
"СКОВОРОДА"**

Поема П. Тичини "Сковорода. Симфонія" завжди існуватиме в сукупності автентичних фрагментів, "автомістифікацій" частин та уривків, чернеток, підготовчих записів, але ніколи в якості художньої цілісності. Багатообіцяючий початок оприлюднення поеми в журналі "Шляхи мистецтва" (1923 р.) однаковою мірою викликав як надію на майбутню появу мистецького шедедру (О. Білецький), так і прогнози повного занепаду поетичної зірки П. Тичини, бо поема "докотилася" "до сліпого заулку, з якого немає ходу" (С. Єфремов) [1]. Далі відсутність завершеного тексту призвела до того, що збережений П. Тичиною архів поеми був використаний радянською системою для конструювання окосту класово й ідеологічно витриманого релікта, на тлі якого остаточно зникав натхненний модерніст, даючи місце істоті головного одописця влади [2; 3].

Метою нашої статті є з'ясувати особливості постання цілісного естетичного враження від поеми в акті рецепції Ю. Лавріненка. Саме з ним П. Тичина приватно ділився оригінальним задумом свого твору під час особистих зустрічей в робочому кабінеті власного помешкання в харківському будинку "Слово" в 1931 – 1932 рр., а також читав автентичні фрагменти тексту.

Звернувшись до спогадів про ці часи на схилі літ в еміграції, Ю. Лавріненко написав книжку "Павло Тичина і його поема "Сковорода" на тлі епохи (Спогади і спостереження)" [4] – і саме з неї ми братимемо основний матеріал для власних спостережень. Разом із іншою – "На шляхах синтезу клярнетизму" (1977 р.) – вона входить до критико-есеїстичного диптиха, присвяченого П. Тичині. Характеризуючи ці книжки як "концепційно споріднені праці", дослідник указав, що вони "тільки прагнуть подати частку фактичного й спостереженого матеріалу" [4, с. 3] до майбутнього наукового аналізу творчості поета. Попри це, а

також враховуючи іманентний мемуарно-біографічний план літературознавчих праць Ю. Лавріненка, вважаємо, що книжка про поему “Сковорода” є унікальним зразком літературно-наукового мислення та читацького сприйняття.

Прагнення ретроспективно осмислити задум поеми-симфонії, як критик виніс його з особистих зустрічей з П. Тичиною, а також розвинути антиципації, що з’явилися в пізнішому читацькому часопросторі, виникло в Ю. Лавріненка по тому, як йому до рук потрапило радянське видання “Сковороди” з матеріалами архіву поеми (1971 р.) [2]. Покликаючись на пам’ять своїх зустрічей із поетом та їхніх спільних розмов, критик відмітив протиприродну особливість цього видання: “упорядники його рішилися незакінчену поему видати як закінчену і то закінчену в душі вимог цензури та генеральної лінії партії” [4, с. 32].

Магістральну лінію викладу в книжці становлять спогади про почуте з вуст самого П. Тичини. Читання митцем фрагментів незавершеного тексту становило для Ю. Лавріненка подвійний інтерес та літературно-мистецьку інтригу. З одного боку, він побачив у “Сковороді” синтетичний образ “розпачливого акту “відродженців” [4, с. 3] ХХ століття, а в П. Тичині – геніального носія ідеї “трагічної нездоланности “духової людини” того Відродження в її нерівних зударях з поліційною матеріальною силою централістичної тиранії” [4, с. 3]. З іншого, – “трагедійно-епічна поема” [4, с. 9] “Сковорода” була, виходячи з критичної постави Ю. Лавріненка, свого роду авантюричним заходом П. Тичини, і цей її гештальт відчутно відбився на Лавріненковій критичній рецепції, яка віднесла його до розряду творів, “що існували в легенді” [4, с. 21]. Критик прокреслив прикметну сюжетіку появи “твору-легенди”: “Ах та славнозвісна невідома поема! Про неї і раніше ходили чутки у вузьких літературних колах [...]. Продовження поеми в радянській пресі не з’явилося”. Натомість інтригу посилюють наведені критиком мемуарно-епістолярні свідчення глибокої перейнятості П. Тичини ідеєю створити поему-шедевр, яка б “новим словом”, “новою синтезою і силою людини» явила світові сучасну трагедію людини” [4, с. 10, 21].

Напругу в критичному сюжеті посилює міфемна алюзія конфлікту деспота й героя, який має силу, значно більшу за тиранову. Атаки на П. Тичину з боку радянської влади, пише Ю. Лавріненко, могли тільки посилитися й призвести до трагічних наслідків через чутки про роботу поета над твором рівня Гетевого “Фауста” та Есхілового “Прометея”. Зрештою, ключ до “твору-легенди” критик віднаходить у християнській легендарній традиції, коли пише, що “Тичина рішуче й безоглядно похоронив “велику” поему – “Сковорода” з єдиною метою – створити її. І вдався задля цього до автоматифікації. Так з’являються в пресі еляборати з “життя коліївщини”, або “Як у рай ішла буржуазія”... До

майже всіх тих заголовків поет дочіпляв: “Уривок з поеми”, або: “З поеми “Сковорода” [4, с. 22].

Перед тим автор “спогадів і спостережень” уже означив долю загадкової поеми літургійним символом “Смертю смерть поправ” [4, с. 15], бо “ціною смерти його як поета” зберіг для майбутнього трагедію “відродженців” [4, с. 15]. А свідомий чин П. Тичини він порівняв із Божим, що порятував людей від гріха, втрати душі й довічних мук.

Читання поеми постає для Ю. Лавріненка розірваною в часі послідовністю. Це не заважає, а, навпаки, зумовлює поступове осягнення концептуальної цілісності тексту, що як така існує виключно в уяві та свідомості читача. Робота над поемою почалася ще в 1920 р., а в 1923 р. її перша частина (“увертюра чи задум”) була надрукована в журналі “Шляхи мистецтва”. Після того радянське літературознавство фактично викреслило з обігу цей вступ; він, за словами Ю. Лавріненка, “загально забувся, може не без бажання і самого Тичини” [4, с. 9], який у листі до М. Зерова щиро висловив сумнів щодо шансів замисленого твору бути зрозумілим у широких читацьких масах [4, с. 9]. Відновлено працю над “віршованою трагедією” “Сковорода” в 1929 р.; нові частини, написані в цей час, якраз і почув Ю. Лавріненко від поета під час приватних зустрічей у його помешканні в будинку “Слово”.

Як показує Лавріненкова книжка, спогади й спостереження щодо незакінченої тичининської поеми мали на меті репрезентувати її в онтологічній перспективі як повноцінне свідчення духовної перемоги одиниці над смертю. Водночас повторимо, що полишена після смерті поета у вигляді оригінальних фрагментів, “підчервонених автоматифікацій”, багатьох чернеток та підготовчих записів, поема-симфонія ніколи не існувала як цілісний авторський текст. Добре усвідомлюючи це, Ю. Лавріненко відстоює явищність поеми-симфонії в межах власної рецептивної свідомості.

З’ясуємо методологічні принципи, на яких ґрунтував літературознавець цю специфічну в рецептивному аспекті працю. Насамперед він постарався уконститувати мемуарний характер викладу й дотримуватися умовної жанрової чистоти праці, слідкуючи за тим, щоб вона перетинала історико-літературну площину лише в доконечних випадках [4, с. 31, 35]. Таким способом Ю. Лавріненкові вдалося, попри буквально проголошений ним на початку “ненауковий” (радше, “переднауковий”) формат праці, дати приклад феноменологічного розмислу над літературно-мистецькою дійсністю.

В. Ізер писав, що в процесі вивчення літературно-мистецького явища має значення не тільки сам текст, а й “форми відгуку на цей текст” [5, с. 263]. Ці останні, будучи продуктами інтросуб’єктивних відносин, можуть належати як публічній, так і інтимно-особистісній царині життя людини. Однією з форм відгуку на текст є рефлексії над художнім явищем, відділені від першого знайомства з ним тривалим часовим

проміжком. Часовий поріг (не раз означає й зміну актуальних топосів, культурних традицій, зрештою, уявлень людини про себе та своє місце в світі), що відділяє особу від неї самої, спрямовує одночасно рух до інтерпретації, в ході якої суб'єкт, за П. Рікером, інтерпретує не лише знаки, але й себе як буттєву цілість [9, с. 16]. Схожу думку висловлює й В. Ізер [5, с. 276].

Ю. Лавріненко, опосередковуючи гуманітарний дискурс Дж. Віко, С. Кіркегора, Ф. Ніцше, висловив переконаність у тому, що “Я” можна уконституювати описом, але цей опис ніколи не можна опанувати повністю” [4, с. 5]. “Характер цих спогадів, – писав Ю. Лавріненко, – іде по лінії може найбільших труднощів новітньої мемуаристики, яка включає в себе історію свідомості “Я” про самого себе і навколишній світ включно з декотрими ділянками культури” [4, с. 5].

Сказане, на нашу думку, свідчить про те, що Ю. Лавріненко вважав цілком імовірним забезпечити й виправдати існування художнього твору *собою*, власним людським існуванням. “...Мені доводиться розглядати це складне питання в світлі дальшого розвитку, хоч намагаюся пильно розрізнити мої *теперішні* думки від *тодішніх*”, – зазначає він під час роздумів про “останнє рішення” та літературні “щити” П. Тичини. Проте й будь-який інший аспект захопленої теми – чи то громадянської постави П. Тичини, чи то фрагментів непересічного для України твору – в осягненні Ю. Лавріненка отримує основоположний сенс, будучи впосадженим у його власну екзистенцію, що розгортається між минулим та теперішнім.

Спогади про П. Тичину та його симфонію “Сковорода” весь час корелюють з фактами особистого життєпису Ю. Лавріненка. Апеляція до біографічного матеріалу спрямовує критичну рефлексію: від особисто пережитого у фатальних для України обставинах політичного терору до інтенційних кореляцій, у яких відбувається відчуття естетичного предмета. Ю. Лавріненко пише про намір обмежити спогади тим, що почув від П. Тичини про твір-легенду (зокрема, про “Монолог Сковороди”), зустріччю з П. Тичиною під час поховання М. Хвильового та історією “реквієму” на смерть М. Хвильового, розташованого в третій частині “Сковороди” [4, с. 35].

“Мені особисто тепер – з чисто поетично-музичного погляду – більше подобається початковий – симфонічно згущений та узагальнений акорд “Монологу”, – як кінцеві, ніби марсельсько роззвучені мотиви збройного повстання і доповнені обов'язково ненавистю любови”, – звиряється Ю. Лавріненко. Ця оцінка з'являється після наведеного перед тим повного тексту “Монологу”, де поєднано дві – універсальну та національної історії – лінії свідомості головного героя поеми. Сковорода першої частини монологу – це трагічний герой у дзеркалі вічності, в якому розглядає себе й читач: “Огонь. Буран. Тяжіння. Рух. Свідомість. / Матерія... / Біжить життя моє / спіралями. В спіралях тих я гину! / (Самотністю подоланий). І я / в спіралях тих – як у

страшних обіймах Лаокоон! (Самотністю!). Печаль. / Постій, життя! (Печаль). Постій, спинися. Я добіжу, я порівняюсь. Я – / о ні, о ні! / (Іронізуючи, філософським жестом). / Хіба спинитись може самий закон буття? / «Постій, життя». / таж смішно це! Хіба потрібне чудо / у сферах тих, де розум діє, / мисль, / окреслення? Печаль...” [4, с. 36].

Для Ю. Лавріненка, який у ці роки глибше, ніж будь-коли, переймається “недовершеністю” власного життя в соціальному, професійно-науковому, творчому аспектах, давно почуті від поета рядки набувають особливого й особистого сенсу, що й лежить в основі естетичного (зартикульованого критиком як “поетично-музичне”) враження. Цей сенс постає дзеркально відбитим у спостиглих його перипетіях життя, або, послуговуючись словами Е. Гуссерля, становить “пре-інтенції” (налаштованість на те, що тільки має надійти), “які утворюють і збирають насіння того, що має надійти, так само як і доводять його до здійснення” [5, с. 265]. В. Ізер адаптував цю думку до питань літературної теорії й зазначив, що речення в літературному творі буквально покликані постачати будь-яку інформацію, але водночас “вони завжди є ознаками чогось, що має надійти, структура чого тільки окреслюється їхнім специфічним змістом” [5, с. 265].

Антицапації власної екзистенції переплітаються з ретроспекціями “епохи в масках”. “Видіння Сковороди” в поемі-симфонії, на думку Ю. Лавріненка, поєднали в собі “багатосценну панораму широкої епохи (може від часів Сковороди 18 ст. до часів Тичини 20 ст., тобто час знеправлення України в складі імперії)” [4, с. 48]. Органічно вписаною в цю частину спогадів є розповідь про “загальну атмосферу голоду-терору в Україні 1930 – 32 року”, де автор, занурюючись у страшну дійсність минулого, нібито цілковито відходить від Тичининої поеми. Однак образ “запаху смерті”, що переслідує критика й, схоже, лишається в його пам’яті назавжди, сприймається як оприяснений читанням аспект життєвого досвіду людини.

Наступну частину поеми “На горі. Дико. Далеко” Ю. Лавріненко прямо пов’язує з глибинним потрясінням поета смертю М. Хвильового. “Від “Божого ягняти” (у першій сцені поеми) до прометеївського протесту”, – саме такою є трансформація змісту образу Сковороди на цьому етапі сприйняття. Міркування критика виносять поему завдяки цій частині на той рівень світових досягнень, де вона може бути зіставленою з вершинними досягненнями Есхіла. Але тут виявляється суперечлива постава Лавріненкової критики. Він розводить естетичну та буттєву цінність в художньому творі, коли пише, що “життєві (хоч не естетичні) виміри старогрецької трагедії Прометея менші від новочасної трагедії “духової людини”, зокрема – Українського Відродження” [4, с. 57]. Загальновідомо ж, що сприйняття художнього твору в якості естетичного предмета завжди передбачає *цілісність* цього сприйняття, єдину реакцію та синтетичне враження [6, с. 15]. Зокрема, О. Лосєв констатував головну ознаку естетичного як “споглядальну цінність”

[7, с. 311, 437 – 438], що викликає злютоване переживання в реципієнта. Таким чином, піднесено-романтична постава Ю. Лавріненка супроти власної історії, моральна заангажованість у моральні, психічні, політичні аспекти національної катастрофи нової та новітньої доби бере гору над вимогою науковості мислення автора, що був професійним філологом.

Текст “твору-легенди” в цьому випадку стає не *причиною*, а *результатом* читання [8, с. 220]. Спостереження над епілогом поеми промовисто свідчать про це. Наведемо відповідний уривок зі спогадів, виділяючи курсивом нарративні особливості, що підкреслюють свідоме бажання автора створити в читачів книжки цілісне враження про поему П. Тичини: “[...]Сковорода[...] в поемі кінчає майже безвихідним [...] прометеївським протестом у світ... Тичина *ніби відчуває слабкість такого закінчення великого епічного твору. І він тримає напоготові в архіві поеми вірш, що його вперше накреслено водночас із задумом поеми (1920); вірш під заголовком “Будь славно, природо, за все” (1920-1940). Цей вірш (тепер, як поему в основному написано) звучить як епілог поеми. Він дає ніби останній висновок і рішення автора. Вкупі з ним оформлюється в послідовному наростанні основна ідея поеми – сквородинсько-тичининський мит не тільки свободи й незалежності “духової людини”, а й її нездоланності”* [4, с. 58].

Об’єднуючи власною уявою й трагічною пам’яттю свідка полишені автором фрагменти в художню єдність, Ю. Лавріненко мислить загалом у межах закономірностей, сформульованих основоположниками рецептивної естетики. Антиципація, ретроспекція, послідовність розгортання тексту як життєвої події та враження – ці аспекти взаємодії тексту й читача знаходять своє відображення в книжці про поему П. Тичини “Сковорода”. Але, як зазначає сам автор “спогадів та спостережень”, переважаючим чинником репрезентації поеми-симфонії стає авторське “Я” та рефлексії в напрямку його осягнення. У такій цільовій перспективі досвід дійсності мистецького явища Тичининої поеми зливається з досвідом дійсності, у якій перебуває “Я” критика. Твір, написаний поетом, супроводжує “о-мовлення” (В. Ізер) власного “Я” критика, але не є власне тим “о-мовленням”, у якому можливі сюрпризи та несподіванки, що пов’язані з динамізмом операцій привласнення читачем тексту та сприйняття його як естетичного цілого. Критик добре знає історичний контекст, у якому постала поема, вона представляється йому свідченням тієї доби, його захоплює надійність, із якою література може вбирати в себе життя. Натомість він ніде не потрапляє в *пастку* твору, а сподівання щодо цього останнього щоразу забезпечуються аргументом “із криниці літ”.

Текст за цієї рецепції не здобуває собі якості художнього й естетичного цілого, але Ю. Лавріненко й не пов’язує інтерсуб’єктивний акт читання з осягненням такої цілості. Він пише, що в незакінченому творі як у загально знаному феномені світової історії культури “нащадки часом угаду у тому естетичний момент” або письменники за власним

бажанням залишають “відкриті двері” для читача в невідому, хоч може й сподівану перспективу розвитку” [4, с. 34]. У цих рядках знайшла вираження одна з провідних засад літературознавчої праці Ю. Лавріненка: уяву сприймаючого суб’єкта визначає не текст як обмежене певним матеріальним носієм семантичне й фігуральне поле, а утримувана суб’єктом інтенція художнього твору, яка й виступає джерелом естетичного враження для нього. І в цьому розумінні критикова позиція є суголосною рецептивній теорії В. Ізера.

Поема так і “не сталася” в П. Тичини й реанімувати її як цілість у критичному тексті з цього боку не виглядало можливим. Тим наочнішим є факт надзвичайно проникливої Лавріненкової праці, де “твір-легенда”, не фальшуючи власної “назакінченості”, ініціює цілісний процес читання.

Література

1. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави) / Василь Стус [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Library/read.asp?id=7639&page=10#top>. **2. Тичина П.** Скворода. Симфонія / Павло Тичина – К. : Рад. письм., 1971. – 402 с. **3. Тичина П.** Скворода. Симфонія // Тичина П. Зібр. тв. : У 12 т. – Т. 4 / Павло Тичина. – К. : Наук. думка, 1985. – 592 с. **4. Лавріненко Ю.** Павло Тичина і його поема “Скворода” на тлі епохи (Спогади і спостереження) / Юрій Лавріненко. – Б.м. : Бібліотека Прологу і Сучасности. – 1980. – Ч. 144. – 64 с. **5. Ізер В.** Процес читання : феноменологічне наближення / Вольфанг Ізер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 1996. – 634 с. **6. Хализев В.** Теорія літератури : Учебник / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2007. – 405 с. **7. Лосев А.** История античной эстетики / А. Ф. Лосев. – Кн. 1. – М., 1992. **8. Ванхузер К. Дж.** Искусство понимания текста / Кевин Дж. Ванхухер. – Черкасы : Коллоквиум, 2007. – 736 с. **9. Рикер П.** Конфликт интерпретаций / Поль Рикер. – М. : “Academia-Центр”, “МЕДИУМ”, 1995. – 416 с.

Шестопалова Т. П. Концепт читача в науково-критичній спадщині Ю. Лавріненка: рецепція поеми П. Тичини “Скворода”

У статті розглянуто можливість утвердження художньої цілісності незакінченого твору мистецтва в межах індивідуальної читацької рецепції. Авторка будує свою працю на прикладі сприйняття поеми П. Тичини “Скворода” Ю. Лавріненком.

Ключові слова: текст, рецепція, читацька свідомість.

Шестопалова Т. П. Концепт читателя в научно-критическом наследии Ю. Лавриненко: рецепция поэмы П. Тычины “Скворода”

В статье рассмотрена возможность утверждения художественной целостности неоконченного произведения искусства в границах

индивидуальной читательской рецепции. Автор строит свою работу на примере восприятия поэмы П. Тычины “Сковорода” Юрием Лавриненко.

Ключевые слова: текст, рецепция, читательское сознание.

Shestopalova T. P. Concept of a reader in the J. Lawrynenko’s critical legacy: a reception of P. Tychyna’s poem “Skovoroda”

In the article is considered possibility of claim of artistic integrity of unfinished art work within bounds of individual reader reception. The author builds the own work on the example of perception of P. Tychyna’s poem “Skovoroda” by J. Lawrynenko.

Keywords: text, reception, reader consciousness.

УДК 821.161.2-94.09

О. В. Шеховцова

КОМУНІКАТИВНІ ЗАСАДИ НАПИСАННЯ ЩОДЕННИКА

Щоденник – один з найдавніших та найцікавіших жанрів мемуаристики. “Він формувався протягом досить значного часу, вбираючи в себе національні традиції, побут, уклад життя, історію українського народу, хоча, звичайно, цей жанр побутує в мемуаристиці інших народів і своє коріння має в написах на єгипетських папірусах і асирійських глиняних табличках” [1, с. 53].

Щоденник – жанр літературного твору, який містить регулярні записи щодо діяльності та роздумів автора, форма автобіографічного літературного стилю, періодичний запис подій та спостережень, найчастіше із вказаної датою. Щоденник може вестись як для широкого загалу, так і бути особистим записником автора з певною мірою чутливості та відвертості. На відміну від мемуарів, які надають опис та оцінку подій минулого, щоденники відтворюють сучасність.

Щоденник – один із найбільш демократичних жанрів, бо його ведення можливо для кожного, а користь – надзвичайно велика. Існують різні за своєю природою щоденники: письменницькі або професійні та особисті або аматорські.

Письменницькі щоденники пишуться з метою охоплення особистих, культурних, політичних подій, які відбуваються у суспільстві. Вони несуть у собі певне емоційне навантаження, документальність та життєвий досвід. Щоденники розраховані на увагу та оцінку з боку читача.

“Людина, що веде щоденник, довірлива. Безмежно довірлива. Вона довіряє життю, точніше – його цінності, а інакше навіщо фіксувати найдрібніші події? Вона довіряє людській натурі, бо – якщо веде

щоденник для себе – вірить, що прочитаний там досвід буде мати для неї якусь цінність. Або – якщо надіється на “суд історії” – для майбутніх поколінь. Люди, що сумніваються в існуванні “реального світу”, що не довіряють нікому і нічому – Набоков, Борхес, Рембо, – щоденників не писали. Люди, що не плекають ілюзій з приводу людини, також” [1, с. 290].

Напевне, довіряючи свої почуття, важливі події особистого життя щоденникові, автор шляхом розкриття своїх думок та їх написання, повторно аналізує певні події, можливо, відчуває стан стресу або афекту, таким чином звільняється від негативних вражень, тим самим переживаючи почуття катарсису, очищення свого емоційного стану.

М. Арнаудов детальніше розглядає почуття між пережитим стражданням і його відтворенням у мистецтві: “На початках – при надзвичайному гніві, великій журбі – не виключена навіть можливість настання внаслідок обмеження свідомості і через нестихаюче хвилювання деякої паралізації всього психофізичного апарату, деякої неспроможності до мимовільних виражальних рухів чи до вольових дій. Потрібен деякий час, щоб відхилити увагу від цього вузького кола, щоб подивитися якимось збоку на пережите, щоби пов’язати його з минулим, теперішнім і майбутнім, щоби, одним словом, виникло спокійніше, нормальне самопочуття, яке не відчуває тягаря нав’язливої ідеї” [2, с. 204].

Сам Т. Шевченко писав про це так у листі до В. Рєпніної від 25 – 29 лютого 1848 р.: “Со дня прибытия моего в Крепость Орскую я пишу дневник свой, сегодня развернул тетрадь и думал сообщить вам хоть одну страницу, – и что же! Так однообразно-грустно, что я сам испугался – и сжёг мой дневник на догорающей свече. Я дурно сделал, мне после жалко было моего дневника, как матери своего дитяти, хотя и уroda” [3, с. 50].

У іншому випадку, – це “ефект висловлювання, за допомогою якого людина звільняється від зайвих думок та переживань, за висловом А. Жірара, “...афективного багажу”, відбору як такого, тут не відбувається взагалі, подія занотовується відповідно до прислів’я “У кого что болит, тот о том и говорит”. Саме цими словами починає Шевченко один із своїх щоденникових записів (21 черв. 1857) [4, с. 156].

Щоденні записи допомагають блокувати стреси, збільшують супротив імунної системи і навіть здатні запобігти багатьом хворобам. “Процес записування власних думок дає одночасно розслаблюючий і організуючий ефект” [4, с. 83]. Механізм позитивного впливу щоденникової терапії вчені пояснюють тим, що опис негативних емоцій допомагає витягнути їх з глибини свідомості і подивитися на них збоку. Тоді вони втрачають свою руйнівну силу і стають менш загрозливими для пацієнта [5, с. 33].

У Володимира Винниченка зустрічаємо думку, що щоденник “сприяє самоаналізові і самоорганізації, примушує зупинитись над собою і перевіряти” [6, с. 118].

Щоденник стає незамінним документом для вивчення світоглядної еволюції автора, джерелом для вивчення творчої лабораторії письменника та його душевного стану. Він є певним історичним рукописом, який відображає сутність тогочасних подій. На сьогодні актуальність письменницьких щоденників обґрунтовано переважно тим, що це добрі документальні свідчення, які підкріплюють, ілюструють розвідки про життя і творчість письменника, про становлення його характеру, звичок, намірів, виникнення та художнє втілення ідей.

Існують функції, які традиційно виконуються щоденником. По-перше, функція культурологічної пам'яті, тобто щоденник як механізм збереження пам'яток про події індивідуального життя; по-друге, літературно-творча функція, тому що автор щоденника незалежно від свого бажання на деякий час стає письменником; по-третє, аутокогнітивна або соціалізаційна функція: ведення щоденника концентрує та прискорює процес вивчення досвіду зі стрімкого потоку життя; по-четверте, релаксаційно-терапевтична функція: щоденник потрібен людині для зняття емоційного та нервового напруження, дещо у вигляді аутотренінгу; по-п'яте, виховна функція: зміст щоденнику передбачає аналіз власних вчинків і вчинків оточуючих та підбиття певних підсумків.

Однак щоденник давно перестав бути тільки “текстом-для-себе”, ставши і “текстом-для-інших”. Він залишає вузько професійну мету, репрезентуючи форму спілкування з оточуючим світом. Подібні письменницькі щоденники нерідко поєднують у собі ліричні роздуми, жанрові сцени, невеликі новели, притчі, навіть віршовані рядки. Щоденник привертає увагу читача постаттю самого письменника, його життєвою позицією, його практичним та моральним досвідом.

Проблематика вивчення щоденника як літературного жанру багатоаспектна. Становище ускладнюється також суперечливістю поглядів на визначення жанру щоденника і його місця в літературі. В українському літературознавстві ускладнює дослідження той факт, що більшість щоденників, виданих за радянської доби, має багато купюр, та й в сучасних виданнях укладачі щоденників, що виконують волю автора, часто викреслюють місця надто інтимні або ж надто образливу критику, особливо, якщо адресат ще живий. Усе це не дає змоги достовірно дослідити щоденник того чи того автора в літературно-історичному процесі або навіть у творчості конкретного автора, перетворюючи дослідження подекуди у незв'язний ряд випадкових зіставлень.

Особисті щоденники ведуться приватними особами з метою викладу певних подій свого життя, особистих чи службових, роздумами та висновками. Автори подібних щоденників не розраховують на увагу з боку читачів або сторонніх осіб. “...Потрібно підкреслити принципові

труднощі, перед якими стоїть дослідник цієї дуже специфічної літератури: велика кількість прикладів цього різновиду літератури є для дослідження недоступною. Люди, які пишуть щоденники, дуже часто ховаються з тим фактом, часто застосовують якісь свої шифри, показ його іншій особі трактують як доказ виняткової довіри, болісно переживають факт розкриття свого щоденника... Про цей різновид щоденника маємо інформацію фрагментарну і непевну і про їх існування в тій чи іншій епосі так само як і про їх роль і форму, можемо робити висновок хіба що опосередковано, завдяки свідченням красного мистецтва (напр., повісті), яке – так само повідомляє про інші звичай суспільні, які описує – через свою форму чи через спогад про щоденник, який веде герой, – може кинути невеликий промінець світла на наше питання” [5, с. 32].

Написання щоденників, у яких людина проявляє і відтворює своє життя, свою долю, думки, прагнення і почуття, триває до сучасності.

Період новітніх інформаційних комп’ютерних технологій відкриває сучасні необмежені можливості у написанні щоденників за допомогою мережі інтернет.

Мережеві щоденники носять назву – блоги. Слово *blog* з’явилося понад 10 років тому, коли інтернет стрімко починав захоплювати наше життя: у грудні 1997 року Джорн Бєргер запропонував називати інтернет-щоденники веблогами – *weblog* (від англ. *logging the web* – “занотовуючи події мережі”). Слово залишилось, але в квітні 1999 року скоротилося ще на дві літери: Пітер Мерхольц, автор веблога *Peterme*, розклав слово “веблог” на два. У нього вийшов вислів “*we blog*” – “ми робимо блог”. З тих пір слово *Blog* (блог) стало сталим визначенням для інтернет-щоденника. У 2004 році найповніший англomовний словник *Merriam-Webster* назвав “блог” – мережевий щоденник – словом року. Але ж електронні щоденники інтернет-користувачі почали вести набагато раніше. Першим блогом вважається сторінка Тіма Бернерса-Лі, де він, починаючи з далекого 1992 року публікував новини. Широке розповсюдження блогів почалося у 1996 році [7].

Блог – веб-сайт, основний зміст якого – записи, які додаються постійно, які мають текст, зображення або мультимедіа. Для них характерні записи, які розташовуються у зворотньому порядку (останній запис зверху). Блог дещо відрізняється від традиційного щоденника: він є публічним і передбачає сторонніх читачів, які, в свою чергу, можуть вступати в полеміку з автором. Блоги можуть бути особистими, груповими та суспільними. За змістом – тематичними (освіта, подорожі, політика, музика, мода) або загальними.

Блог, як і традиційний щоденник, містить комунікативну спрямованість, яка виражається в занотовуванні певних записів щодо подій свого життя, дає можливість спілкування, обговорювання та оцінки записів. Незважаючи на популярність спілкування в блогах, неодмінно залишаються прихильники звичайних паперових щоденників.

Автор відбирає та пропускає, підкреслює і факти, тобто він фіксує і водночас творить свою історію, що відповідає його баченню цього світу. У кожного будуть свої причини для написання історії, але спільним для всіх буде проблема: не випасти з історії в час, коли вона здається хаотичною і невпорядкованою. І тоді людина береться за впорядкування зовнішнього світу і свого внутрішнього життя, пишучи історію, намагається пояснити і виправдати події, щоби знайти своє місце у цій системі, яка називається життям.

Читач щоденника повинен розуміти, що має справу не з текстом, який є більше чи менше суб'єктивним повідомленням про певні події, чи текстом, що фіксує групу переживань, але з повідомленням, яке відіграло велику активну роль у житті його автора [5, с. 34].

Дана стаття є частиною дисертаційного дослідження на тему “Жанрові модифікації письменницьких щоденників кінця ХХ – початку ХХІ століття”.

Література

- 1. Гаранин Л. Я.** Мемуарный жанр советской литературы. / **Л. Я. Гаранин** – Минск : Наука и техника, 1986. – 223 с. **2. Арнаудов М.** Психология литературного творчества. – М. : Прогресс, 1970. – 654 с. **3. Шевченко Т.** Повне зібрання творів : У 6 т. / Тарас Шевченко– К. : Видавництво АН УРСР, 1964. – Т. 6. – 643 с. **4. Радзівська Т. В.** Щоденник як різновид комунікативної діяльності / Радзівська Т. В. // Текст як засіб комунікації. – К. : АН України; Інститут української мови, 1993. – С. 145 – 178. **5. Танчин К.** Психологія писання щоденника : стимули, призначення, мета / К. Танчин // Мандрівець. – 2003. – № 6. – С. 8 – 34. **6. Винниченко В.** Щоденник / В. Винниченко. – Едмонтон – Нью-Йорк : Вид. Канад. Ін-ту Укр. Студій, 1980. – Т. 1. – 499 с. **7.** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://wiki.blox.ua/>. **8.** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>. **9. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с. **10. Гиппиус З. Н.** О синей книге / З. Н. Гиппиус // Петербургские дневники. – 1914 – 1919. – Нью-Йорк. Москва : Центр “ПРО” СП “САКСЕС”, 1990. – С. 19 – 21.

Шеховцова О. В. Комунікативні засади написання щоденника

У статті розглядаються комунікативні засади створення щоденників. Увага приділяється як традиційному (паперовому) щоденнику, так мережевому щоденнику – блогу.

Ключові слова: щоденник, традиційний щоденник, блоги, комунікативні засади.

Шеховцова О. В. Коммуникативные основы написания дневника

В статье рассматриваются коммуникативные основы создания дневника. Внимание акцентируется как на традиционном (бумажном дневнике), так и на сетевом дневнике – блоге.

Ключевые слова: дневник, традиционный дневник, блог, коммуникативные основы.

Shekhovцова O. V. Communicative basis of diary writing

In the article the communicative basis of diary writing is studied. The author pays attention to the traditional form of diary (paper one), as well as to the modern internet blog.

Keywords: diary, traditional diary, blog, communicative basis.

УДК 82.091

С. О. Щербина

**ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ РЕЛІГІЙНИХ ПОГЛЯДІВ
М. ЛЕСКОВА Й І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО:
ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Останні десятиліття в історії України характеризуються важливими змінами не тільки в суспільстві та державі, але й в ідеології та свідомості. Ці процеси дали можливість по-новому осмислити історико-культурні зміни в Україні.

Церковна проблематика займає значне місце у засобах масової інформації та в житті українського суспільства, оскільки православна церква, разом з іншими конфесіями, виступає носієм високої духовності, берегинею матеріальної та духовної спадщини минулого, невід'ємною частиною сучасної загальнолюдської культури. Різні проблеми історії православ'я, починаючи з XVII століття, все більше відображаються у наукових дослідженнях, зокрема знаходять утілення і в творах художньої літератури.

Російський та український літературні процеси другої половини XIX століття тісно пов'язані між собою, позначені високим рівнем мистецького осягнення життєвих реалій, розмаїттям художніх образів і моделей світу, виникненням широкого спектру стильових напрямів, жанрових утворень, появою великої кількості “народних” письменників. З-поміж них – Микола Семенович Лесков та Іван Семенович Нечуй-Левицький, внесок яких у розвиток проблематики світу духовності, віри, релігії, церкви і церковнослужителів російського та українського православ'я XIX століття набув загальнонаціонального

визнання.

Тема духовництва, віри і церкви у творчості М. Лескова, як і у творчості І. Нечуя-Левицького, є однією з центральних, ключових, що піднімається у творах. Ставлення до неї у різні часи вивчення літературного доробку письменників змінювалось разом із політичними режимами. У радянські часи окремі твори класиків розглядали тільки з антицерковних позицій з метою насадження антирелігійної пропаганди. Одним із найпоказовіших в цьому плані є оповідання І. Нечуя-Левицького Афонський “пройдисвіт”, яке радянські літературознавці характеризували, як антирелігійне. Твір справді має антиклерикальну спрямованість, оскільки предметом зображення оповідання є церковні посадовці-неправедники, про що в своєму інтерв'ю 1995 р. пише єпископ Харківського і Полтавського УАПЦ Ігор Ісіченко: “Прочитаймо уважніше Нечуя-Левицького. Він не просто відображає анекдотичні постаті старосвітських панотців і паніматок, він показує трагічну зміну поколінь священства, коли разом із священиками, вихованими на традиціях Києво-Могилянської школи, приходять нові службовці держави, які формально ставляться до духовного обряду, дбають передусім про власну кар'єру, про вірнопідданське служіння царській владі” [2, с. 5].

У більшості повістей, оповідань письменники піднімають питання віри, духовності, життя за Христовими заповідями. Причини звернення українського і російського митців до зазначеної проблеми такі. Основним чинником є унікальні історичні обставини, що склалися в Україні і Росії другої половини XIX століття. До початку XIX ст. неписьменність у Росії була майже повсюди. Вона доходила до того, що деякі священики не вміли читати, а інші пани не тримали у руках пера і не вміли підписувати своїх прізвищ. Таким змалював І. Нечуй-Левицький типовий образ українського панича у повісті “Бурлачка”: “Станіслав Ястшембський змалку вчився в білоцерківській гімназії, але наука не давалась йому. Він насилу переліз в третій клас і ніяк не міг рушити далі, виріс під саму стелю, вивчився курити люльку, пити вино, грати в карти, чудово їздити верхи, й на тім скінчив курс своєї науки. Дома, на вакаціях, Стась ганявся за дівчатами по селу серед дня. Це був найвищий спеціальний клас Стасевої науки, якою він закінчив курс” [5, с. 18].

Традиційно вважають, що нецтво духовництва було закономірним наслідком загального низького рівня писемності населення Росії. До початку XIX століття навчання проводилось традиційними методами: зверненням до місцевих священиків і дияконів. Але такі “вчителі” багато в чому відповідали батькам, бо багато хто з батьків духовного сану усіляко ховали своїх дітей від школи і грамотності. Характерними рисами духовних училищ того часу були довгі низькі казарми, побиття, голод, прочуханки і довге стояння на колінах.

Реформи 1860-х років вплинули на загальний стан письменства. Були підвищені вимоги до вступників, які повинні були не тільки вміти читати і писати на момент вступу, а й знати священну історію, катехізис, російську мову, географію, арифметику тощо. Духівництво було важливим джерелом формування творчої і наукової інтелігенції. У ХІХ ст. найбільше число освічених людей закінчило духовні навчальні заклади. Таким чином держава намагалася вплинути на розвиток просвітництва у країні.

Вирішення проблеми неуктва, неписьменності, затурканості українського й російського народів М. Лесков й І. Нечуй-Левицький вбачають у просвіті народу, у пасторському служінні: "...учить, вразумлять, отклоняясь от всякого, <...> вздора и суеверий" [4, с. 114], - так роздумує батюшка Іліодор, герой оповідання "Засуха М. Лескова. І тут же гірко визнає, що "наши православные пастыри, верно, больше ... пастухи. ... Еще бы, загнали попа в село без гроша, без книги, да проповедника из него ... требовать" [4, с. 114]. Автор піднімає проблему, яка стане однією з провідних у зрілій творчості письменника.

А. Новікова зазначає, що "Евангелие" и "цена", "христианская душа" и "кошелек" – полярности, в которых мир духовный противостоит миру вещественному. Эту проблему: каким образом духовное может быть реализовано в мире материальном – Лесков будет решать на протяжении всего творческого пути" [6, с. 44]. Вустами Варвари Ніканорівни, поміщиці з твору "Захудалий рід", письменник висловлює власну позицію, яку вважає своїм обов'язком донести до кожної людини. Варвара Ніканорівна "... не отделяла нравственность от религии. Будучи сама релігійозна, она человека без религии считала ни во что. "Таковой, – по ее словам, – сколь бы умен ни был, а положиться на него нельзя, потому что у него смысл жизни потерян" [7, с. 62]. Поряд із великою кількістю персонажів, які викривають погані сторони життя священнослужителів, твори М. Лескова населені героями-праведниками, які, жертвуючи собою й ідучи супроти начальства, показують нам нову людину з чистими моральними почуттями, жертвенним служінням іншим, благоговійним визнанням цінності життя. Таким героєм є протопоп Савелій Туберозов, дякон Ахілла з повісті-хроніки "Соборяне". Цікаво, що герої М. Лескова майже завжди мають своїх прототипів у житті. В образі Савелія Туберозова письменник намагався показати свого діда, що підтверджує сам М. Лесков в "Автобиографической заметке": "Из рассказов тетки я почерпнул первые идеи для написанного мною романа "Соборяне", где в лице протоиерея Савелия Туберозова старался изобразить моего деда, который, однако, на самом деле был гораздо проще Савелия, но напоминал его по характеру" [9, с. 15]. Дід Лескова помер ще до його народження, але письменник знав про нього від тітки і свого батька, які завжди згадували "...о бедности и честности деда моего, священника Лескова" [9, с. 8].

Найсильніші враження М. Лескова були пов'язані із релігійним життям. Дитинство і юність найглибше вплинули на формування світогляду письменника. Він писав: "Христа ... мене навчили любити с детства" [8, с. 400]. Вже будучи похилого віку, підводячи підсумки своєї літературної діяльності, письменник підкреслив, що він "с ранних лет жизни имел влечение к вопросам веры" [9, с. 519].

Умови формування релігійного і соціально-морального світогляду українського і російського письменників були схожими. Вони обидва народилися у родинах священослужителів. Батько Івана Нечуя-Левицького був освіченою, прогресивною людиною. Він організував школу для селянських дітей і збудував приміщення для громадської крамниці. Саме батько навчив Івана читати. Про це він зазначає в "Уривках з моїх мемуарів та згадок": "Спочатку сорокових років мій панотець почав вчити мене читати, писати та загадував мені вчити коротеньку "Священну історію" напам'ять" [1, с. 8]. Далі буде навчання в училищі, а потім і Київська духовна семінарія. Дослідники творчості І. Нечуя-Левицького вважають, що саме під час навчання у Богуславському духовному училищі "зародилося у майбутнього письменника критичне ставлення до церкви й духівництва", що потім знайде своє відображення у викривальних антиклерикальних творах [1, с. 10]. За спогадами письменника обстановка в училищі не сприяла навчанню. "Схоластика, знущання вчителів, побої, жорстокість – такими були його будні" [1, с. 9]. Але поруч із п'яними деспотами і злими аскетами Нечуй-Левицький змальовує молодих, симпатичних вчителів. Це учитель підготовчого класу Черняк, вчитель латинської мови Лихнякевич, вчитель грецької мови, історії та географії Креховський. Саме він "першим витлумачив майбутньому письменнику основи матеріалістичного розуміння світу, заронив зерна реалістичного ставлення до навколишнього життя", і саме він розкривав у душах дітей уяву і відчуття прекрасного (зокрема, і у Івана) [1, с. 12].

Джерелом релігійного виховання і духовно-морального формування Лескова теж була сім'я. Батько письменника був людиною "очень хорошо богословски образованном и истинно религиозном" [9, с. 8]. Семен Дмитрович Лесков був незалежною людиною з досить складним характером. Закінчивши курс наук у семінарії, він не став священником і своїм вчинком перервав "левитский род Лесковых в селе Лесках" [9, с. 8]. "Отец писателя пожелал идти своим собственным путем, как впоследствии и его сын – "против течений". Несмотря на давление семейной традиции, "отец мой, – вспоминает Лесков, – был непреклонен в своих намерениях и ни за что не хотел надеть рясы. В то же время Семен Лесков прежде всего заповедал сыну: "Никогда ни для чего в свете не изменяй вере отцов твоих" [6, с. 49 – 50].

"Против течения" у свій час після закінчення Київської духовної академії піде і Іван Нечуй-Левицький. Закінчивши семінарію, Іван Семенович кілька років викладав, його не вабила духовна кар'єра, але у

ті часи, як син священика, він мав право тільки на духовну освіту, і в 1861 році майбутній письменник вступає до Київської духовної академії.

Доля І. Нечуя-Левицького була непростюю. За спогадами сучасників І. Нечуй-Левицький був дуже приємною, вихованою людиною, але разом із тим і дуже принциповою. Після закінчення Київської духовної академії перед ним відкривалися великі перспективи у церковному світі, що зичило чималі матеріальні прибутки. Письменник, світогляд якого формувався у часи реформ шістдесятих років, не змінив своїм переконанням і пішов працювати вчителем жіночих гімназій, хоча у чоловічих гімназіях платили викладачам більше. За спогадами Є. Кротевича, І. Нечуй-Левицький так говорив про своє рішення: “Якщо жінок, вважає наша влада, вчити не слід, то й учителям їхнім не варто платити стільки ж, як учителям чоловічих гімназій” [3, с. 71].

За цими словами ми бачимо вже сформований світогляд, зрілу принципову позицію письменника, який власним прикладом намагається показати правильний шлях, яким треба рухатися тогочасному суспільству.

Наявність спільного кола проблем у творчості М. Лескова й І. Нечуя-Левицького обумовлюється не тільки художніми прийомами, але й місцем письменників у літературі, унікальнім історичній обстановці, у якій їм довелося працювати і жити, духовною спорідненістю їх світосприйняття, своєрідним паралелізмом їх суспільних і літературних позицій.

Література

1. Іванченко Р.Г. Іван Нечуй-Левицький. Нарис життя і творчості. [Літературний портрет]. / Р.Г. Іванченко – К. : Дніпро, 1980. – 147 с. **2. Ісіченко Ігор.** Духовні стежки перетинаються біля Божого храму / І. Ісіченко // Голос України. – 14 жовтня 1995. – С. 5. **3. Кротевич Є.М.** Київські зустрічі. / Є.М. Кротевич. – К.: Молодь, 1963. – 191 с. **4. Лесков Н.С.** Полн. собр. соч.: В 30 т. / Н. С. Лесков – М.: Изд. центр "Терра", 1996. – Т. 1. – 910 с. **5. Нечуй-Левицький Іван.** Твори у 2 т. / Іван Нечуй-Левицький. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 2. – 640 с. **6. Новикова А.А.** Религиозно-нравственные искания в творчестве Н.С. Лескова 1880-х-1890-х годов: Дис. ...докт. фил. наук: 10.01.01. / А.А. Новикова. – М. : Моск. гос. обл. ун-т, 2003. – 493 с. **7. Лесков Н. С.** Собрание сочинений : В 11 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – Т. 5. – 577 с. **8. Лесков Н. С.** Собрание сочинений: В 11 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. – Т. 6. – 625 с. **9. Лесков Н. С.** Собрание сочинений: В 11 т. / Н.С. Лесков. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – Т. 11. – 835 с.

Щербина С.О. Особливості формування релігійних поглядів М. Лескова й І. Нечуя-Левицького: типологічний аспект

У статті досліджується формування релігійних поглядів М. Лескова й І. Нечуя-Левицького в типологічному аспекті.

Ключові слова: релігійні, соціально-моральні погляди, порівняльний аналіз, духівництво.

Щербина С.А. Особенности формирования религиозных убеждений Н. Лескова и И. Нечуя-Левицкого: типологический аспект

В статье рассматривается формирование религиозных взглядов Н. Лескова и И. Нечуя-Левицкого в типологическом аспекте.

Ключевые слова: религиозные убеждения, социально-моральные взгляды, сравнительный анализ, духовенство.

Sherbyna S.O. The peculiarities of forming M. Leskov's and I. Nechyu-Levytsky's religion views: typological aspect

The peculiarities of forming M. Leskov's and I. Nechyu-Levytsky's religion views in typological aspect are investigated in the article.

Key words: religion views, comparative aspect, faith, spiritualness, moralness during.

Рецензії

УДК 82 – 312. 6. 09 + 82– 94.09

М. І. Зимомря

СВІТ ХУДОЖНЬОЇ БІОГРАФІЇ: ТЕКСТ ЯК СИСТЕМА

(Черкашина Т. Ю. Наративні виміри художньо-біографічної прози. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2009. – 200 с.)

Кожна книжкова новинка цікава передусім тим, що несе вона читачеві. Наголошу одразу: рецензоване видання містить чимало змістовних відповідей на різні питання, що мають дотичність до системи художньо-біографічної прози. До них належать і так звані вічні начала філософського звучання, що творять осердя людського смислу життя, власне, його сенсу крізь призму документалістики. Вони закономірно завжди привертали й привертають увагу науковців. Тому можна привітати спробу молодого дослідниці Тетяни Черкашиної усебічно розглянути визначальні особливості взаємодії автора й читача на текстовому рівні як у змістовно-сміслових, так і формалізованих художніх біографіях. Йдеться про цікаво закроєну монографічну студію про наративні окреслення художньо-біографічної прози. Що слід одразу виокремити, так це логіку визначеності художньо-біографічного тексту як системи. Адже проблема осмислення особливостей художньо-біографічної прози – вагома не тільки у вимірах сприймання її наративного масиву. Вона як зразок документалістики в останні десятиліття набула – з проекцією на літературний процес загалом – передусім теоретичного звучання. Звідси – актуальність рецензованої праці. Її сутність безпосередньо й опосередковано пов'язується як з нормою чи своєрідним каноном побудови художньо-біографічного твору, так і новими підходами до зображення, у першу чергу, образу видатної особи, об'єктивної оповіді, опорою якої служать факти й документи. Наскільки важлива роль, яку відіграє ілюстративна чи ширше – художня гра у тканині життєпису, його логічно-хронологічному тексті? Бо ж тут взаємодіють реальні історичні особи й вигадані персонажі, сказати б, справжній і альтернативний (нерідко й фіктивний) життєписи. І саме тут слід вбачати розмаїття аспектів художньо-біографічної прози, її специфіка, а відтак – жанрово-стильові особливості. Все це – свідчення на користь теоретичної й практичної потреби досліджуваної теми.

Від часу запровадження Юлією Крістевою в обіг терміну інтертекстуальність (1967) і досі має місце певна теоретична невизначеність, а нерідко – і взаємозаперечність окремих складників,

насамперед тоді, коли закроюється активне осмислення мотивації дій, вчинків, інтерсуб'єктних, змістовно-сміслових характеристик, що примітні для конструювання художньо-біографічної літератури, власне, як вияву творчого процесу. До того ж, скажімо, запити суспільства на зламі ХХ – ХХІ ст. спричинили зростаючий інтерес до документального письма, заснованого не стільки на художньому узагальненні, з одного боку, як на фактичному матеріалі – з іншого. Тому перед сучасним літературознавством постає завдання не лишень системне вивчення, але й теоретико-літературне узагальнення феноменів художньо-біографічної прози. Її формалізовані типи багатоаспектні, що засвідчують на текстовому рівні такі автори, як Р. Андріяшик (“Сторонець”), Ю. Андрухович (“Дванадцять обручів”), П. Загребельний (“Я, Богдан”), Р. Іваничук (“Вода з каменю”), Б. Сушинський (“Тарас Шевченко”), П. Куліш (“Микола Васильович Гоголь”), Ю. Хорунжий (“Вірую”), Г. Штонь (“Суд”); Г. Грасс (“Траєкторія краба”), Д. Браун (“Код да Вінчі”), У. Еко (“Баудоліно”), Д. Морган (“Агата Крісті”), А. Моруа (“Олімпіо, або Життя Віктора Гюго”; “Прометей, або Життя Бальзака”), П. Сипрію (“Бальзак без маски”) та ін. У цьому зв'язку самодостатність об'єкту дослідження не викликає сумніву. Бо ж названі твори належним чином представляють повноту дослідницького масиву, що дає можливість увиразнити емануючий комплекс змінних і постійних пов'язань, зокрема, модельних щодо інтертекстуальності, метатекстуальності та гіпертекстуальності художньо-біографічної літератури. Останні заземлюють об'єктивні уявлення про внутрішню природу тексту та його концепцію художньої біографії як форми самовираження автора. Вивчення цієї проблематики вже неодноразово мало місце у працях багатьох дослідників (С. Аверінцев, Р. Барт, М. Бахтін, Ю. Борєв, О. Валецький, О. Галич, В. Галич, І. Данильченко, Л. Сенік, Г. Сивокінь, Г. Соловій, Ю. Крістева, Ю. Лотман, В. Марко, Б. Мельничук, Д. Наливайко, Г. Померанцева, Е. Райснер та ін.). Хоча вони й мають посутню вагомість, а все ж не містять у сукупності теоретичного узагальнення, якщо вести мову про стрижневу позицію Т. Черкашиної. Цей пошук істини примітний тим, що авторка докладно осмислює нарративні особливості художньо-біографічної прози з проекцією на системний аналіз доміантної лінії – автор і читач. Дослідниця вдало дібрала для інтертекстуальної студії переконливі паралелі, які демонструють краще з усього масиву біографіки, її письма як автономного типу гуманітарного знання, що охоплює просторово-часову й ціннісно-змістовну автономність. Все це дозволяє виявити найбільш суттєве про нарративні особливості художньо-біографічної прози не на рівні схеми розгалуженого переломлення, а радше – органічного поєднання двох суб'єктних величин: автор і читач. Звісно, мають місце зіткнення, перетинання, взаємовпливи в їхній множинності щодо онтології художньо-біографічного тексту як системи. Подібний підступ спонукає до

перегляду цілої низки концептуальних понять, з одного боку, щодо домінування визначального змістовно-сислового інтерпретаційного поля тексту в системі художньо-біографічного письма; а з іншого – утверджується водночас альтернативна модель нових інтертекстуальних ходів як критерієтворчого чинника на рівні визначальних характеристик художньо-біографічної літератури.

Складники монографії (передусім чотири розділи: “Наративні особливості художньо-біографічної прози: стан розвитку проблеми”; “Паратекстуальні особливості художньо-біографічної прози”; “Особливості взаємодії автора й читача на текстовому рівні в змістовно-сислових художніх біографіях”; “Особливості взаємодії автора й читача на текстовому рівні у формалізованих художніх біографіях”) взаємопов’язані між собою логікою викладу фактичного матеріалу. Щоправда, впадає в око надто запопадлива подібність наведених формулювань; вони однозначно збіднюють глибоко закросене трактування низки питань, які творять цілісність. До того ж численні підрозділи полегшують дикцію розуміння дискурсивної практики, яка реалізується в художньо-біографічному тексті.

Вона, як на моє переконання, визначається постановкою означеної теоретичної проблеми загалом. Звідси випливає потреба дослідити кілька важливих аспектів. Останні спричиняють адекватне засвоєння змістовно-сислової художньої біографії; рецепцію асоціативно-психологічних художніх життєписів з огляду на дистанційованість автора та читача від романного світу; розуміння наративних особливостей сповідальних художніх біографій з проекцією на оповідь від імені головного героя життєпису; прочитання авторського вторгнення до фабульного простору художнього життєпису; активне сприйняття основного тексту формалізованої художньої біографії, приміром, літературні ігри автора з читачем, комбінаторні ігри тощо.

Звісно, йдеться про основні моделі художньо-біографічної прози з визначальними наративними ознаками. Тому можна пошкодувати, що її авторка тільки побіжно закроїла тему споріднених напрямків документалістики і, зокрема, таких її різновидів, як літературний щоденник. Це рельєфно збагатило б логічну вмотивованість характерних особливостей біографіки. Адже було б цікаво окреслити ті домінування художнього письма, які постають виразником авторських ідей, світоглядних позицій, а відтак – закодованих інформативних нашарувань, супровідних інтенцій, які читач відбирає, скажімо, через образ наратора. Проте загалом переважна більшість спостережень Т. Черкашиної, як правило, добре узгоджуються з дослідницьким матеріалом, у т.ч. ілюстраціями, прикладами, характерними реаліями й додатками. Це особливо примітно для третього й четвертого розділів монографії. Щоправда, і тут трапляються окремі твердження, які вербалізовані малопродуктивним запитальним станом. Натомість винятково аргументованою є констатація так званих рівнів, завдяки яким

відбувається стимулювання автором дослідницької діяльності читачів (підрозділ 3.3.2); тут вдалими видаються слушні міркування дослідниці про асоціативно-психологічний життєпис Тараса Шевченка. “Геній в самотності” (роман-есе Б. Сушинського) – це не ілюзія, а реальне бачення головного героя, а ще – це сума знань, орієнтованих на національного читача як носія духовних устремлінь українського народу. Як відомо, у сучасних потрактуваннях деяких – далеких від об’єктивної шевченкознавчої науки – невластивих її носіїв чільна увага також приділяється уяві як чиннику, що спричиняє з’ясування особистості Тараса Шевченка. У широкому культурологічному сенсі йдеться не про культ навколо автора поеми “Гайдамаки” чи його “деміфологізації”, а передусім про свідоме упослідження імені Шевченка – творця, який ніс нове світосприйняття й мислення, у першу чергу, художнє. Яскрава ілюстрація – щоденникові записи поета, в яких домінує дискурс із його національною й загальнолюдською естетико-художньою парадигмою. На жаль, Т. Черкашина тільки обмежується загальною оцінкою заангажованої позиції “псевдопоціновувачів” щодо монолітної Шевченкової художньої системи; натомість можна було б панорамно показати концепційно-структурний рівень реальної біографії Шевченка як історичної особистості з проекцією на світовий культурно-історичний простір загалом і європейський – зокрема. Йдеться про підхід до процесуального розуміння досліджуваного матеріалу, себто інтерпретації, аргументованої об’єктивними судженнями таких вчених, як, приміром, О. Астаф’єв, О. Веретюк, Л. Грицик, Р. Гром’як, І. Дзюба, В. Дончик, М. Жулинський, О. Куца, Л. Оляндер, Я. Поліщук, М. Сулима, Г. Сивокін, Л. Скупейко, М. Ткачук.

Добре враження справляє зрима докладність, з якою Т. Черкашина характеризує імпліцитну комунікативність та її межі на рівні взаємодії автора й читача, у т.ч. “непрямий вплив автора на читача”, а також дистанційованість автора і читача від романного світу. Прецінь переконливо звучать численні “вкраплення” з творів художньо-біографічної літератури про Г. Сковороду (І. Драч, “Григорій Сковорода”), Ю. Федьковича (Р. Андріяшик, “Сторонець”), Б. Хмельницького (П. Загребельний, “Я, Богдан”); а все ж окремі формулювання викликають сумнів щодо їхньої слушності. Наприклад, наскільки потужним є базове тяжіння представників “Руської трійці” до вираження органічного зв’язку з народними традиціями? Тут перспектива бачення об’єктивної відповіді, либонь, однозначна. Що її регламентує? Певний канон, вплив спрепарованої схеми? Вочевидь ні, бо інтертекстуальна природа текстів художньо-біографічної літератури заснована на власному ідентичному виражальному репертуарі, функціонуванні метафорики, позначеної кодом автономної “Я-особи” (“Я-оповідача”). Я поділяю думки, що містяться у підрозділі “Автор і читач: зміна текстової стратегії”, а саме про явище металепсису; адже завдяки йому автор не тільки запрошує до співучасті, а й робить читача

“безпосереднім спостерігачем”, щоб виконати “умови контракту читання”. Однак і в цьому контексті аналіз молоді дослідниці був би ще більш доказовим, коли б Т. Черкашина зробила спробу ширше окреслити логіку використання металепису (переосмисленого французьким нараторологом Ж. Женеттом різновиду метафори у дослідженні “Палімпсести”, 1972) у межах авторського вторгнення до фабульного простору художнього життєпису.

Варто підкреслити: тут висловлюю не стільки критичний докір, як радше побажання щодо конструювання художньо-біографічних творів з-під пера представників як споріднених, так і неспоріднених літератур. А вдало дібраний ілюстративний масив постмодерних текстів, яким вдало оперує авторка монографії, є надійним орієнтиром для всебічної характеристики метатекстуальної, гіпертекстуальної та інтертекстуальної гри з множинністю інтерпретацій, зокрема, щодо біографічних історій з життя легендарних особистостей.

Важливо, що книжка містить не формалізовані, а самодостатні позиції, а також переконливі приклади, глибокі проникнення у різні потрактування художніх життєписів. Завдяки такій фактологічній концентрації дослідниці вдалося з достатньою аргументованістю розкрити феномен фіктивних і реальних візій художньо-біографічної прози, переємності художнього досвіду багатьох авторів. Вона належним чином піддала чіткій дефініції спільні та відмінні поняття щодо художньо-біографічного тексту, системи внутрішніх заголовків, наративних особливостей альтернативних і фіктивних художніх біографій; показала домінування авторських передмов як безпосередніх звернень автора до читача, одне слово, тих прикметних ознак, що творять ідейно-тематичні, образні й структурні перегуки, паралелі широкого історико-літературного контексту (“Еміль Золя: Роман-біографія” А. Труайя; “Вольтер: Біографія-есе” В. Коптілова; “Молодість Лесі Українки: Біографічні оповідання” Г. Лазаревського; “Тригорій Сковорода: Художній життєпис” І. Пільгука; “Тричі мені являлася любов: Повість-есе: Роман-есе про Івана Франка” Р. Горака). Як на мою думку, Т. Черкашина переконливо розкрила наративні особливості взаємодії автора й читача на текстовому рівні в змістовно-сміслових художніх біографіях. Можна тільки пошкодувати, що тут поза увагою дослідниці залишилася типологічна спорідненість зі стильовою палітрою різних типів художніх життєписів (традиційні, сюжетно-подієві, асоціативно-психологічні), а саме у пов’язі зі сферою письма представників біографічної прози ХХ ст. як розмаїття стилістичного річища. З іншого боку, вона не тільки ставить питання про значення художньо-біографічного тексту як системи, а радше відкрито демонструє функціональну самодостатність художніх життєписів, коли досліджує національну специфіку певної культури та її ментальні начала. До речі, Т. Черкашина вдало згрупувала складові досліджуваної проблематики, у т.ч. цикл питань, що охоплюють заголовки, підзаголовки, передмови,

систему внутрішніх заголовків, примітки, моделі авторської репрезентації тощо. Поділяю її твердження про те, що “альтернативна біографія видатної особистості не завжди відповідає критерію істинності”. Доцільно зауважити: монографія виграла б, коли б її авторка чітко окреслила паратекстуальні межі як одну з особливостей художнього-біографічних творів (приміром, “Маргеріт Дюрас” Л. Адлер – “Іду за Сковородою” В. Стадниченка). Адже дослідниця аргументовано характеризує питання про перспективу ролі нейтрального наратора з огляду на асоціативно-психологічний тип художньо-біографічного письма, що передбачає нерідко й комбінаторну текстову стратегію, гру автора з власним текстом. Тут запрошується схема, яка потверджувала б значимість авторського коментаря та його місце в сюжетно-подієвій оповіді, без сумніву, вагомої у сполуці “автор – читач”.

Маю сподівання, що книжка Тетяни Черкашиної віднайде як розуміння з боку зацікавленого читача, так і його почуття вдячності за її чесний пошук істини в ім'я правди. Остання спонукає до уважного прочитання її тексту, позначеного снагою зміцнювати процес відродження української культури, а водночас і утвердження її поступу на сучасному етапі.

Відомості про авторів

Анісімова Ніна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

Зимомря Микола Іванович – доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Лапушкіна Наталія Павлівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови та літератури Слов'янського державного педагогічного університету.

Негодяєва Світлана Анатоліївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Нестелєв Максим Аркадійович – аспірант Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Пінчук Тетяна Степанівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури та методики її викладання, декан факультету української філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Понасенко Артем Васильович – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Пустовіт Валерія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Регуш Юлія Сергіївна – аспірант Бердянського державного педагогічного університету.

Родигіна Валерія Юріївна – асистент, аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Ротова Наталія Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач “Української інженерно-педагогічної академії” (м. Харків).

Сидорова Олена Вікторівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Сипа Лілія Михайлівна – аспірант кафедри теорії і практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Сириця Світлана Олександрівна – аспірант Запорізького національного університету.

Січкарь Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Скиба Ольга Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Скляр Наталія Володимирівна – аспірант кафедри теорії літератури і компаративістики, викладач кафедри романо-германської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Слюніна Олена Вікторівна – аспірант кафедри української мови Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Узунколєва Аліна Вікторівна – асистент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Філатова Оксана Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Філоненко Наталя Михайлівна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Фоміна Олеся Віталіївна – магістр філології, викладач Донецького інституту соціальної освіти.

Хижняк Катерина Валеріївна – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Цалапова Оксана Миколаївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Черкашина Тетяна Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шарова Тетяна Михайлівна – асистент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, аспірант Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Шевців Галина Михайлівна – аспірант кафедри романської філології та компаративістики Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Шевчук Тетяна Станіславівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури, докторант Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Школа Ірина Вікторівна – викладач кафедри іноземних мов Бердянського державного педагогічного університету.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шеховцова Ольга Володимирівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Щербина Світлана Олександрівна – провідний спеціаліст Запорізької державної інженерної академії.

Ярошевич Ірина Андріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

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. 25,5. Наклад 200 прим. Зам. № 10.

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.