

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 5 (192) БЕРЕЗЕНЬ

2010

2010 березень № 5 (192)

ВІСНИК
ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

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

Актуальні проблеми літературознавства: українське літературознавство

1.	Александрович Т. З. Етимологія імені у прозі Григорія Сковороди	5
2.	Берберфіш М. В. Ірраціональність образу війни в неореалізмі художнього світу повісті А. Крушельницького “Як пригорне земля”	13
3.	Бровко О. О. Категорія “пуант” у літературознавстві перших десятиліть ХХ століття	19
4.	Бугайова Н. А. Духовний простір людини в оповіданні “Жовте світло вікон” Валерія Шевчука	26
5.	Галич О. А. Рецепція російської літератури в щоденнику Олесь Гончара	32
6.	Головань Т. П. Містицизм у поезії Василя Барки	41
7.	Гречаник І. П. Модель автобіографічного простору в романі-феєрії Олесь Бердника “Пітьма вогнища не розпалює”	45
8.	Двуличанська О. А. Часопросторові особливості сучасної прози В. Яворівського як виявлення суспільно-світоглядних реалій доби (на матеріалі повісті “Мішень”)	52
9.	Дмитренко Є. В. “Щоденник” (1911 – 1925) та роман “Сонячна машина” В. Винниченка: до питання інтертекстуальних зв’язків	59
10.	Іртуганова Т. Р. Наративна структура оповідань-міраклів з “Руна орошеного” Дмитрія Туптала	65
11.	Кизилова В. В. Сміслові навантаження поетичного тексту Ірини Жиленко (на матеріалі поезій для дітей “Гном у буфеті”, “Жар-птиця”, “Підкова”)	72
12.	Красненко О. В. Своєрідність зображення історичного міста в романі П. Загребельного “Диво”	77
13.	Кудіна А. Л. Мовні засоби створення зорових образів у поезії Ліни Костенко	83
14.	Лапко О. А. Ліричний портрет як жанр (на матеріалі поезії Якова Щоголева)	89
15.	Леоненко О. С. Національний варіант жанру фентезі в прозі Галини Пагутяк (на матеріалі роману “Смітник Господа нашого”)	97
16.	Максименко Г. А. Персонажі та їх дискурси в фокалізаційному просторі історичних романів В. Малика	103

17.	Негодяєва С. А. Філософсько-психологічний код роману Івана Шкурая “Заворожене Придесення. Глухомань”	109
18.	Процик І. В. “Шляхами битими не хочу я ходити...”: стильові особливості лірики М. Ореста	115
19.	Пушко В. Ф., Пушко Р. О. Василь Барка: штрихи до життя і творчості	121
20.	Тарарива Л. Ю. Репрезентація “універсального кола” пошуку “Я-ідентичності” у творчості Максима Рильського (на прикладі поезії “Як Одиссей, натомлений блуканням...”)	125
21.	Тендітна Н. М. Некрофілічно-садистський простір роману О. Ульяненка “Зимова повість”	130
22.	Хіжняк К. П. Аналіз лінгвістичних засобів, використаних у сонетній формі, на прикладі творчості В. Ксеніна	136
23.	Цалапова О. М. Мотив міста в казці раннього українського модернізму	142
24.	Шестопалова Т. П. Перцептивне тло читацького акту Юрія Лавріненка	149
25.	Якименко Л. М. Нариси Надії Суровцової про Юрія Коцюбинського	156

Актуальні проблеми літературознавства:
зарубіжне літературознавство

26.	Юган Н. Л. В. И. Даль в Нижнем Новгороде: творческие контакты и литературная деятельность	168
-----	--	-----

Документалістика на порозі ХХІ століття

27.	Діброва О. В., Євтушенко Н. Г. Відтворення англійських запозичень у німецькомовних юридичних документах	180
28.	Медоренко О. М. Співвідношення аспектів документального та художнього в жанрі сучасного автокоментаря кін. ХХ – поч. ХХІ ст.	186
29.	Пангелова М. Б. Традиціоналізм, традиції і новаторство як джерела приватних кореспонденцій У. Самчука	194
30.	Стасик М. В. Художня проза У. Самчука: межі документальності	204

Фольклористика

31.	Скиба О. В. Територіальні акценти української весільної обрядовості Луганщини	211
	Відомості про авторів	216

Актуальні проблеми літературознавства:
українське літературознавство

УДК 821.161.2-3.09

Т. З. Александрович

ЕТИМОЛОГІЯ ІМЕНІ У ПРОЗІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Кожна людина одержує при народженні ім'я не випадково: воно визначає майбутню долю дитини. Те саме відбувається і в прозі Григорія Сковороди. Його дійові особи стають носіями того чи іншого імені не лише за волею творця твору, а й завдяки тим людським якостям, які вони втілюють у діалозі. Безумовно, дослідженням образів дискусантів прози Григорія Сковороди займалася значна кількість науковців. Серед них варто пригадати І. Іваня, Л. Ушкалова та ін. Проте етимології імені як одній зі складових характеристик персонажів діалогів письменника ніхто з дослідників не займався. Отже, з'ясуванню впливу значення імені на характер, думки, погляди дискусантів у прозі Григорія Сковороди і присвячено дану розвідку.

У ранньому діалозі “Наркісс” головними дійовими особами виступають Лука, Друг, Сусід, Клеопа, Філон, Памва, Антон, Квадрат.

Походження імені Лука у сучасному словнику-довіднику зафіксовано з латинської мови й дослівно перекладається, як світлий [8, с. 72]. А в біблійній енциклопедії воно означає “сила” [1, с. 437], світлоносний, світлодавець, народжений удень. Лука був першим лікарем в історії християнства. Існує гіпотеза, ніби Бог навмисно вибрав лікаря, щоб той детально описав подробиці надприродного зачаття й народження Ісуса Христа від непорочної Марії [3, с. 226]. Григорій Сковорода наділяє свого героя фізичною силою, проте не духовною, тобто в нього Лука непросвітлена особистість. Можливо, саме те, що носій сили та світла перебуває на роздоріжжі щодо розуміння сенсу людського життя, привернуло увагу письменника до даного ймення.

Клеопа у сучасних словниках не згадується. У біблійній енциклопедії тлумачиться, як зміна. Це один із двох учнів, яким явився Христос після Воскресіння [1, с. 400]. Існує згадка у Святому Письмі про Клеопу – “чоловіка Марії; брата Йосипа, що був заручений із непорочною Дівою Марією, матір'ю Ісуса Христа. Помер раніше, ніж Христос виступив на публічне служіння” [3, с. 223]. Вже вибір самого ймення свідчить, що герой Григорія Сковороди прагне змін у своєму житті, в результаті яких він зможе узгодити невідповідності між духом і тілом.

Ім'я Філона також не зустрічається у словникові імен. Припустимо, що це застарілий варіант імені Філімон, що походить із грецької мови й дослівно означає “люблю”. У Біблії ж воно тлумачиться, як глузування [1, с. 828]. Оскільки в діалозі Філон є опонентом авторських поглядів, швидше за все, що Григорій Сковорода схиляється до біблійного трактування значення імені.

Етимологія імені Памва остаточно не з'ясована, але дослідники припускають, що походить воно з грецької мови й, можливо, означає багатоголосий [8, с. 89]. А оскільки у біблійній енциклопедії ім'я не зустрічається й дана дійова особа поділяє у творі погляди самого автора, то тлумачення значення імені на сучасному етапі може означати вміння говорити, відстоювати свої думки, мати гарний, гучний голос.

Ім'я Антон (Антін), можливо, походить із грецької мови й пояснюється, як той, хто вступає в бій [8, с. 36]. У Біблії це ім'я не зустрічається. Припустимо, що воно є похідним від імені Антофія, що у Святому Письмі тлумачиться, як відповідь Бога [1, с. 52]. У “Наркіссі” Антон не поділяє думок автора. Тому Григорій Сковорода обирає це ім'я для свого героя, аби підкреслити – вступати в бій за власні переконання потрібно не лише зі своїми однодумцями, а й з людьми, котрі не поділяють твої погляди. Адже набагато важливіше повернути на свій бік супротивника, ніж людину, яка не має взагалі жодної чіткої позиції.

Ім'я Квадрат безпосередньо пов'язано з математикою. Ні в Біблії, ні в словнику-довіднику походження імен його значення немає. Можливо, використання цього імені зайвий раз свідчить про обізнаність Григорія Сковорода з античною спадщиною, зокрема з творчістю Піфагора, котрий основу світової гармонії вбачав у числах. Оскільки квадрат рівна з усіх боків геометрична фігура й носій даного імені в діалозі поділяє погляди письменника, це дає підстави стверджувати, що мислитель вибрав ім'я дійовій особі не тільки для того, щоб показати ланцюг нерозривності між добою античності та сучасністю Григорія Сковорода, а й щоб підкреслити у свого героя такі риси характеру як поміркованість, виваженість, вміння відстоювати власні погляди, доводити їхню безпомилковість на конкретних фактах, адже доведення – основна вимога геометрії.

Наступний герой – Друг – цікавий тим, що загальна назва, котра у повсякденному житті означає близьку за духом людину, приятеля, у Григорія Сковорода стає власною назвою, ім'ям. Звичайно, що у словнику-довіднику власних імен людей його немає. А от у Святому Письмі це слово зустрічається досить часто і розглядається у двох площинах: привітання (у притчі про весільний бенкет, на який були покликані всі, випадково зустрінуті на роздоріжжі; господар, вітаючи одного з прибулих мовив: “Як то ти ввійшов сюди, друже, не маючи весільної одежі?” [5, Мф. 22, 12]) і в значенні справжньої любові, дружби (Ісус на зрадницький поцілунок Юди відповів: “Чого прийшов еси, друже?” [5, Мф. 26, 50]) [1, с. 203].

Останній із героїв “Наркісса” має епізодичне значення. Письменник не дає йому мовної партії. Він просто виступає німим слухачем діалогу. Тому Григорій Сковорода і наділяє його безіменним ім’ям Сусід. Цією людиною може бути будь-хто: і близька духовно людина, і та, що живе поруч; і та, що випадково опинилася в центрі дискусії.

У наступному діалозі “Асхань” діють ті самі герої. Єдина заміна, яка відбувається, – це Клеопу змінює Конон. Походження цього ймення не з’ясоване. Дослідники припускають, що воно пішло з грецької мови [8, с. 68]. У Біблії теж не зустрічається. Оскільки Конон виступає антагоністом щодо авторських думок, можна припустити, що Григорій Сковорода вводить його як синонімічне до ймення Клеопа. У “Бесѣдахъ, нареченной двое” дійові особи мають імена Михайло, Данило, Ізраїль, Фарра, Наєман. Словник-довідник свідчить, що ймення Михайло походить з давньоєврейської мови і означає “рівний Богові” [8, с. 79]. У Біблії воно тлумачиться, як той, хто подібний до Бога. Цей архангел володів особливою Божою силою. У Старому Заповіті згадувався, як захисник Ізраїля. А в Новому Заповіті – охороняє християн [3, с. 251]. Він зустрічається в багатьох книгах. Так, пророк Даниїл називає Михайла одним із перших князів, котрі захищали свій народ. Апостол Іуда у своєму посланні говорить про нього, як про архангела тощо [1, с. 477]. В Одкровенні Йоанна описується боротьба, в якій архангел разом з янголами протистоїть драконові [5, Одкровення, XII, 7]. І. Каганець стверджує, що це ймення має арійські корені, адже складається воно з двох частин: “Миха” (походить від давньоукраїнського “мога” – могутність) + “іл” (дух). “У народних українських віруваннях збереглася пам’ять про доброго бога на ім’я Миха – захисника мисливців, непримиренного войовника з нечистою силою, якому Господь доручив вогненного меча. Йому підвладна вся небесна ангельська сила” [2, с. 281]. Це ім’я двічі зустрічається в діалогах Григорія Сковороди: “Бесѣда, нареченная двое” та “Брань архистратига Михаила”. І якщо у першому творі Михайло викладає позицію автора разом з трьома іншими героями Даниїлом, Ізраїлем, Наєманом, то в наступному він є не просто носієм поглядів письменника, а поборником Божої правди, незалежності України.

Данило (Даниїл) також давньоєврейське ім’я, що означає Божий суд [8, с. 55] як у словнику-довіднику, так і в Біблії. Він є одним із великих пророків [1, с. 185]. Згадується у Старому Заповіті як людина, котру Бог наділив не лише мудрістю, але й вмінням розуміти й тлумачити сни та видіння [3, с. 109]. Письменник носія даного імені зображує праведною, мудрою людиною, що дає підстави стверджувати – Григорій Сковорода в основу характеристики героя взяв біблійне тлумачення ймення.

Наєман похідне від Нааман, що тлумачиться в Біблійній енциклопедії, як приємний [1, с. 495]. У словникові-довідникові ім’я не

згадується. Оскільки він обстоює думки Григорія Сковороди, можна припустити, що автор обирає дане ймення для героя, щоб надати розмові приємності, вишуканості.

Прибічником поглядів філософа в діалозі зображений Ізраїль. У словнику-довіднику відповідника немає, але в Біблії це ймення є ключовим: його дав Бог Якову, коли той боровся з Господом в обличчі янгола, тому дослівно означає Богоборець [1, с. 290], князь, котрий перемагає Бога, Божий воїн [3, с. 174]. Про це згадується у книзі Буття, XXXII, 28. Після Вавилонського полону цим іменем почали називати всіх юдеїв [1, с. 290]. Не погоджується з таким трактуванням даного імені І. Каганець у книзі “Арійський стандарт”. Дослідник наполягає на тому, що єврейська етимологія ймення Ізраїль загублена. Він вважає, що розгадку слід шукати в індоєвропейських мовах. “Тоді Ізраїль – це “із-ра-їль”, тобто “від сонячного Бога” або, можливо, “іскра Божа” [2, с. 243]. Під час написання Старозавітніх текстів цю назву прилучили до особи Якова з ідеологічних міркувань, таким чином приписавши їй семітське походження [2, с. 243]. Вибір саме ймення Ізраїля для свого героя міг засвідчити глибинний рівень занурення письменника в Біблійний текст, а також логічного продовження думок про причину гріхопадіння та повернення людини до Бога, що є провідною ідеєю творів Григорія Сковороди.

Антагоністом у “Бесѣд , нареченой двое” щодо авторових думок виступає Фарра. Біблія розповідає про нього, як ідолопоклонника [1, с. 823]. Недаремно письменник носія протилежних йому думок наділяє іменем людини, котра посягнула на Бога, проповідуючи язичництво, чим ще раз підкреслює несумісність їхніх поглядів на оточуючий світ.

У низці діалогів (“Бесѣда 1-я”, “Бесѣда 2-я”, “Разглагол о древнем мірѣ”, “Разговор пяти путников”, “Кольцо”, “Алфавит”) діють ті ж самі герої, що пов’язано зі спільним авторським задумом. Це – Афанасій, Лонгин, Яків, Єрмолай, Григорій. Ім’я Афанасій (Атанас, Атанасій, Панас) походить з грецької мови й дослівно перекладається як безсмертний [8, с. 89]. У Біблії воно не згадується. У низці діалогів Григорія Сковороди він не поділяє думки автора, тому, напевно, вибір даного ймення свідчить про непримиренного, сильного опонента, повернути котрого на свій бік намагається письменник протягом вище згаданих творів.

Лонгин із латинської перекладається, як довгий [8, с. 72]. У Біблійній енциклопедії не згадується. Можливо, вибираючи ймення для героя, мислитель керувався зовнішнім виглядом Лонгина – високим зростом. Також не можна випускати алегоричне тлумачення імені: довгий шлях до істини. Останнє твердження швидше відповідає дійсності: у перших діалогах Лонгин виступає антагоністом стосовно авторових поглядів, в останніх – прибічником, тобто людиною, якій відкрилася істина, хоча для цього їй прийшлося подолати довгий шлях.

Яків, безперечно, є виразником поглядів Григорія Сковороди. Ім'я це безпосередньо пов'язане зі Святим Письмом, адже, за біблійною легендою, він – близнюк, який схопив свого першонародженого брата Ісава за п'яту, щоб не відстати від нього. Його бурхливе життя – яскравий приклад того, як Бог послуговується досконалими педагогічними методами, “щоб випробовуваннями й терпіннями очистити характер Своїх дітей” [3, с. 404]. Перекладається як хитрун, підбурювач, провокатор [3, с. 403]. Біблія мовить ще про двох Яковів. Яків старший – син рибалки Заведея та Соломії, рідної матері Ісуса Христа. Наступний Яків – Справедливий, був братом Ісуса Христа. Він є автором Соборного Послання Якова [3, с. 404 – 405]. Отже, обравши ймення Яків для свого героя, письменник підкреслив його близькість до Бога, до істини.

Наступне ім'я, використане у вищезгаданих діалогах, – Єрмолай (Ярмолай, Єрмак). З грецької мови перекладається як Гермес і народ [8, с. 59]. У Біблійній енциклопедії “Єрмолай” не зустрічається. Можна припустити, що воно є похідним від імені Єрмій, котрий, за переказами, був одним із 70 апостолів [1, с. 241]. Враховуючи те, що тільки у “Кольце” Єрмолай остаточно відкриває для себе істину, стає зрозуміло, чому автор обирає дане ім'я для одного зі своїх героїв: сила, розум Бога. Саме ці дві якості мають прислужитися на благо українському народові, допомогти йому усвідомити, що лише будуючи суспільний лад на основі християнських засад, тримаючи в чистоті власний Господній храм – душу, живучи за біблійними заповідями, можна створити могутню, сильну і справедливую державу, якою бачилася Україна письменникові в майбутньому.

І, нарешті, ймення Григорій. Безперечно, це – образ самого Григорія Сковороди, автообраз оповідача. Він грає провідну роль у творах: ведучі мовні партії, чітка аргументація суджень, висновки тощо. Але крім того, що Григорій – це образ самого автора, досить цікавим є і саме значення імені. Походить воно з грецької мови. Перекладається, як той, хто не спить, пильнує. Значення імені якнайкраще характеризує не лише погляди самого письменника, а й власне героя діалогів, котрий стоїть на варті Божого слова, праведного життя.

У “Брани архистратига” головних героїв двоє. Це – Михайло, значення ймення котрого з'ясовувалося вище, і Сатана. Цілоком природно, що останнє ім'я неможливо побачити у сучасному словнику-довіднику імен. У Біблійній літературі він є чи не найголовнішою дійовою особою, що протистоїть Богові. Біблійна енциклопедія свідчить, що це єврейське слово, котре в перекладі означає ворог, супротивник, перешкоджувач, згубник. Ця назва виступає синонімом до слова диявол (з грецької перекладається, як баламут, бунтар, заколотник, звабник, напасник, обвинувач, провокатор, спокусник тощо [3, с. 322]), який є ватажком злих духів, ворог Бога, загроза для людських душ [1, с. 627]. Сатана – позаземна істота, носій зла, джерело скорбот. Основний

супротивник Бога, ворог людства. У сатанинській трійці (антихрист, диявол, фальшивий пророк) займає перше місце [3, с. 113 – 114]. Біблія згадує нечистого під такими йменнями, крім Сатани, Диявола: Белійяр, Бог цього віку, Вельзевул, Дракон, Змій, Князь бісів, Князь демонів, Князь темряви, Крокодил, Левіятан, Лукавий, Люципер, Морська потвора, Начальник злих духів [3, с. 323]. Українські народні агіографічні легенди додають до списку ще кілька назв: Ахриман, Мастема, Самаель [4, с. 117]. Сатана намагається знищити Божу справу, позбавити людей спасіння через Господа. Ознаки діяльності Диявола Біблія подає наступні: спокушує людей, збуджуючи в них злу волю, переслідує віруючих християн, наповнює людські серця неправдою, надмірними бажаннями, підступними планами, щоб посіяти у суспільстві неспокій, сварки, конфлікти; мучить людей фізично-психічними хворобами, володіє своїми послідовниками, об'єднаними на основі його фальшивого вчення. Парадокс його діяльності заключається в тому, що Люципер, бажаючи світові зла, творить добро (наприклад, “Фауст” Гете [4, с. 117], “Майстер і Маргарита” М. Булгакова).

Сатана у Григорія Сковороди є носієм усього лихого, спокусником людського роду, тобто повністю повторює своє початкове значення. Можливо, саме тому перемозі Михайла над Сатаною мислитель надає такої ваги, розуміючи, що фактично, це перемога не тільки світла супроти темряви у глобальному масштабі, а й внутрішньої людини над зовнішньою.

Цікавими є імена другорядних образів, які письменник вводить у “Брань архистратига Михаїла”. Це янголи Гавриїл, Уриїл, Рафаїл, Варахаїл. Взагалі, янголи (тлумачиться, як посланці, вісники) – безтілесні духи, надприродні істоти, небомешканці, чия природа вища від людської. Привертає увагу й те, що боротьба зі злом розпочинається саме на небі, серед янголів. Бог створив їх бездоганними, але частина безтілесних духів на чолі з дияволом без видимих зовнішніх спокус виступає супроти творця. Отже, маючи вибір, янголи темряви поставили власні інтереси вище за Господні. Цьому сприяли надмірні амбіції, бажання бути кращими за Бога, а також пиха, гординя від особистої довершеності. У результаті чого відбулося гріхопадіння, вони втратили святість, стали нечистими за своєю природою. Натомість світлі янголи, прославляючи Бога, з Його ласки допомагали людям: охороняли, рятували, підбадьорювали тощо [3, с. 33 – 34]. Саме світлі янголи діють в діалозі “Брань архистратига Михаїла”. Ім'я Гавриїл зустрічається у сучасному словнику-довіднику імен в іншій формі – Гаврило. Тлумачиться, як моя міць – Бог [8, с. 50]. Біблійна енциклопедія згадує про нього, як про одного з янголів, котрі доносять молитви людей до Бога. Згадується як у Старому (відомий інтерпретатор снів), так і в Новому Заповітах. Саме Гавриїл сповістив Захарії про народження Йоанна і Діві Марії про народження Месії. Буквально означає – сила Божа [1, с. 145 – 146], Божий чоловік.

Наступні три янгольські ймення у словнику-довіднику не зустрічаються. Їхнє значення безпосередньо пов'язано зі Святим Письмом. Це дає підстави стверджувати, що Григорій Сковорода вибрав дані імена для своїх героїв, щоб підкреслити важливість боротьби між Михайлом та Сатаною. Уриїл означає Господь – моє світло [1, с. 717]. Рафаїл – допомога, зцілення Боже [1, с. 598]. Варахаїл – благословенний Богом [1, с. 108]. Глумачення даних імен письменником повністю збігається з Біблією.

“Пря бѣсу со Варсавою” Григорія Сковороди напрочуд цікава завдяки виведенню головним героєм діалогу самого автора в образі Варсави. Причому ім'я Варсава означає не тільки те, що письменник є сином Сави або сином спокою, а й дає можливість простежити, звідки ймення пішло. Біблія двічі згадує про Варсаву в книзі Діянь апостольських: 1) Йосиф Варсава, належав до 70 апостолів; 2) Юда, котрий був посланий супроводжувати Павла й Варнаву з Єрусалиму до Антіохії, щоб донести соборне послання [1, с. 108 – 109]. Таким чином письменник намагався не лише підкреслити, що є сином Сави – неможливого козака, тобто вихідцем з демократичного середовища, а й апостолом Божої правди, котру шукав упродовж усього життя і намагався донести до людей.

Що ж до імені антагоніста письменника Демона (Даймона), то в Біблійній енциклопедії про нього мовиться, як про злого духа, котрий вселився в дочку Рагуїла. Була врятована завдяки особливій милості Бога [1, с. 190].

Вибір імен у “При бѣсу со Варсавою”, як і в останньому діалозі “Потопі зміїному”, засвідчив боротьбу двох сил у душі Григорія Сковороди впродовж усього життя: земної людини і небесної, душі й тіла. Про те, що автор здобув перемогу над собою, показав твір “Потоп зміїн”. Якщо у “При бѣсу со Варсавою” мислитель вивів свій власний образ, підкресливши безпосередню причетність до боротьби, що відбувається в людській душі, то в останньому діалозі він вибирає для персонажів абстрактні назви: Дух, Душа. Звичайно, неможливо знайти даних імен у жодному словнику, тому що вони вже давно стали загальними назвами. А от у Біблії дух вживається в різних значеннях: значення життєвого дихання, іноді це духи безтілесні, які наділені розумом, волею, або ж душі людські, істоти Божі, духовна природа тощо [1, с. 205]. Що ж до Душі, то Святе Письмо мовить про те, що створивши першу людину Адама із землі, Бог дав дихання життя, тобто душу. Завдяки чому він став істотою духовною й безсмертною. Після смерті людини душа повертається до Бога [1, с. 205]. Отже, про безсмертя людини завдяки безсмертю душі мовить Григорій Сковорода. Письменник стверджує, що лише будучи глибоко духовною, особистість зможе наблизитися до Бога, досягти переродження, внутрішнього воскресіння.

Проаналізувавши зазначений вище матеріал, можна зробити висновки, що носіями моралі у прозі Григорія Сковороди є Антон, Єрмолай, Квадрат, Лонгин. Сповідують духовність у творах Варахаїл, Варсава, Гавриїл, Данило, Дух, Ізраїль, Клеопа, Михайло, Наєман, Рафаїл, Уриїл, Яків. Надають перевагу інтелекту Григорій, Друг, Душа, Памва.

Підпорядковуючись основному задумові, мислитель добирає імена для своїх героїв, що не лише стверджують думки автора, а й досить часто їх спростовують з однією метою – знайти істину, прийти до спільного знаменника, до гармонії із собою й оточуючим світом. Імена у прозі Григорія Сковороди згідно з поетикою бароко духовно та змістовно наповнені. Вони є тим ланцюгом, що поєднує просту, смертну людину з Богом, робить її співпричетною до Його безсмертних справ. Недаремно в одному творі письменника можуть зустрітися біблійні персонажі та земні люди. Причому вибір імені накладає відбиток не лише на погляди героя, а й на його поведінку, характер, емоційно-чуттєву значущість образів у творах.

Література

- 1. Библиейская** енциклопедия. [Репринтное издание.] – М. : Терра, 1990. – 902 с.
- 2. Каганець І.** Арійський стандарт / Ігор Каганець. – К. : АСК, 2004. – 336 с.
- 3. Костів К.** Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів / К. Костів. – К. : Україна, 1995. – 425 с.
- 4. Павлюк О.** Українські народні агіографічні легенди / О. Павлюк // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Випуск 6. – К. : Твім інтер, 1999. – С. 114 – 119.
- 5. Святе Письмо.** – United Bible Societies, 1991. – 1394 с.
- 6. Сковорода Г.** Повне зібрання творів: У 2-х т. / Г. Сковорода – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 1 – 531 с.
- 7. Сковорода Г.** Повне зібрання творів. У 2-х т. / Г. Сковорода – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 2 – 573 с.
- 8. Скрипник Л.** Власні імена людей : словник-довідник / Л. Скрипник, Н. Дзятківська. – К. : Наукова думка, 2005. – 331 с.

Александрович Т.З. Етимологія імені в прозі Григорія Сковороди

У статті досліджується вплив етимології імені на характер та вчинки дійових осіб діалогів Григорія Сковороди. У розвідці стверджується, що дискусанти в прозі українського письменника стають носіями того чи іншого ймення не лише за задумом автора, а й завдяки тим людським якостям, які вони втілюють у творі.

Ключові слова: Біблія, діалог, етимологія.

Александрович Т. З. Этимология имени в прозе Григория Сковороды

В статье рассматривается влияние этимологии имени на характер и действия героев диалогов Григория Сковороды. Мы пытаемся доказать, что дискуссионты в прозе украинского писателя становятся носителями того или другого имени не только по замыслу автора, но и благодаря тем человеческим качествам, которые они воплощают в произведении.

Ключевые слова: Библия, диалог, этимология.

Alexandrovich T. Z. Name etymology in prose of Grygoriy Skovoroda

The article highlights the influence of name etymology on character and actions of dramatis personae in dialogues of Grygoriy Skovoroda. We assert that discussants in prose of Ukrainian writer are name bearers not only according to author's concept but because of humanities embodied by them.

Key words: Bible, dialogue, etymology.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Крушельницький

М. В. Берберфіш

**ІРАЦІОНАЛЬНІСТЬ ОБРАЗУ ВІЙНИ
В НЕОРЕАЛІЗМІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ПОВІСТІ
А. КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО “ЯК ПРИГОРНЕ ЗЕМЛЯ”**

Творчість А. Крушельницького є об'єктом незначної кількості досліджень, її іманентні особливості досі майже не розкрито. Порушено в цій статті проблему іраціонального компонента неореалізму в літературі дослідниками не розв'язано.

О. Грицай, сучасник письменника, акцентує реалістичність як визначальну ознаку його творів [1, с. 5]. Натомість, на думку дослідника М. Дубини, творам А. Крушельницького притаманні водночас риси реалізму, експресіонізму й імпресіонізму [2, с. 23], проте розкриття цієї тези в доробку вченого відсутнє.

На нашу думку, прозі митця властиві ознаки неореалізму, оскільки у творах “Перемога” (“Як промовить земля”, “Як пригорне земля”), “Змагання”, “Дужим помахом крил”, “У хуртовині”, “Надаремне” виявлено глибокий психологізм, посилену індивідуалізацію окремих характерів і виразну філософську лінію. Саме в цих прозових творах А. Крушельницького створено й розкрито художній образ війни, що становить основу їхнього змісту.

На сучасному етапі літературознавчої думки поширеним є потрактування неореалізму як опозиційної по відношенню до

модерністських тенденцій у літературі кінця XIX – початку XX ст. стильової течії, що є продовженням традицій реалізму XIX ст. (раціоналістичне начало, документальна достовірність зображення, соціально-громадянська актуальність змісту) і поєднанням їх із психологізмом, філософськими узагальненнями, ліричним струменем тощо [3, с. 117]. Натомість є якісно відмінне, проте не обґрунтоване визначення неореалізму як суголосного модерністським течіям у літературі кінця XIX – початку XX ст. (Р. Гром'як). Неореалізм вимагає синтезу документальної достовірності зображення, філософічності, потужного ліричного струменя й посиленого психологізму [3, с. 117], цю стильову течію "...можна назвати мистецтвом опоетизованого факту, ліричної документальності" [4, с. 483]. Неореалізм у літературі характеризується увагою до внутрішнього світу, психіки особистості, індивідуалізацією персонажів. На нашу думку, її рівень зростає внаслідок уведення до художнього світу твору ірраціонального початку, оскільки він реалізується в психіці як суб'єктивний, емоційно-почуттєвий аспект, більш диференційований, іманентний особистості, позначений вищим рівнем індивідуальності вираження тощо.

Художній світ прози А. Крушельницького характеризується вкрай обмеженою епічною дією й сконцентрованою значної частини його змісту в психологічній, "ідеальній" площині. У ній великою мірою розкрито образ війни, що не репрезентований матеріально в окремих творах письменника: він предметно не зображений у художньому світі, проте присутній як "невидима даність", у психічних рефлексіях, розмовах персонажів тощо.

Він знаходиться поза межами епічної дії цих творів, унаслідок чого його зовнішнім рисам не властива деталізація, вони узагальнено окреслені й становлять виключно основу образу.

Мета нашого дослідження – розв'язати проблему ірраціональності образу війни в неореалізмі художнього світу повісті А. Крушельницького "Як пригорне земля".

Цей образ у творі виступає чинником динаміки художнього світу. Він є основою конфлікту між дідачами-інтелігентами й селянами, оскільки саме війна впливає на погляди й позицію останніх щодо поділу землі, що призводить до вимог вищої оплати за їхню працю. Це засвідчують слова священника, селян у розмовах між собою, з Токарем, із Левком, психічні рефлексії Заячківського тощо. Цей образ зумовлює художній конфлікт також тим, що війна є причиною прагнення Левка до "легкого" заробітку та його втручання до справ із мастком Павла, вона також є чинником збагачення Заячківського: "Потім прийшла війна і погоня за зарібками..." [5, с. 269]. Закономірності художнього світу повісті А. Крушельницького "Як пригорне земля" ґрунтуються на введеному до нього образі війни, що впливає на динаміку, особливості розвитку епічної дії.

У художньому світі цього твору зображено моральний злам у суспільстві як незапланований результат, “побічну дію” війни, її ірраціональний наслідок. Саме вона постає в повісті як причина значних зрушень у внутрішньому світі персонажів, звільняючи його від соціальних умовностей й експлікуючи в ньому підсвідомо-інстинктивний початок. У цьому творі “фронтове” ірраціональне світобачення спроектовано на соціальні уявлення людини (селян-хліборобів, дідичів-інтелігентів) поза військовими діями: “...забалакали не снопами, але крісами” [5, с. 118 – 119]. Цей моральний злам є видозміною погляду на дійсність, так би мовити, застосуванням сформованої на фронті ірраціональної лінії поведінки до життя в іншому середовищі (відбувається деструкція вироблених віками світоглядних основ, на зміну яким з’являються інші). У повісті А. Крушельницького “Як пригорне земля” моральні зрушення в суспільстві зображено як “непередбачений результат людської діяльності” [6, с. 290] з виразним ірраціональним характером: “Війна роздерла ... перегороду ... Війна порівняла людей чи з хати чи з двору, роздерла занавісу, за якою заховувався цілі віки таємничий образ володаря всього села” [5, с. 222]; “Люди робили й терпіли. А нараз забалакали не снопами, але крісами. І земля в одну мить опинилася в людських руках” [5, с. 118 – 119]; “Хіба ж вони на те вже п’ятий рік караються в окопах, щоб іще платити комусь за свою землю?” [5, с. 131]; “Тепер вперше ця народна маса почула, що значить воля. Її закріпощено аж тепер найлютіше, але навчено її того, чого вона досі не вміла: ризикувати життям і противитися лихові. Хто... привикне ризикувати в кожній хвилині своїм життям, той стратить ціну й вагу тому ж життю. І коли повернеться і побачить, як закріплюють його наново у давнє ярмо, ... він схоче противитися” [5, с. 68].

Якщо в романах “Дужим помахом крил”, “У хуртовині”, “Надаремне” художній образ війни втілює національно-визвольну, патріотичну ідею, то в повісті “Як пригорне земля” її репрезентовано як ірраціональну реалію, що позначена невмотивованістю, відсутністю позитивного чи будь-якого ідейного навантаження й деструктивним характером (вона несе смерть). Ці властивості образу війни пов’язані з її рецепцією виключно як “смерті”, “народного лиха”, “хаосу”, “зла” а також відсутністю її мотивації національно-патріотичною ідеєю. Отже, цей образ у літературному творі “Як пригорне земля” позбавлено конструктивного, раціонального ідейного навантаження, натомість війна сприймається як хаотична реалія, що є чинником руйнації та смерті (саме з цим вона асоціюється в персонажів твору: Левко, селяни). Героям творів “Як промовить земля”, “Як пригорне земля”, “Змагання”, на відміну від більшості зображених постатей у романах “Дужим помахом крил”, “У хуртовині”, “Надаремне”, притаманне прагнення уникнути війни. Таким чином, концептуальний зміст цього художнього образу позначений ірраціональністю, оскільки війна в повісті мислиться як деструктивна, руйнівна, хаотична реалія. У творі акцентовано її

внутрішню атмосферу боротьби за життя, страху, зображено її руйнівний вплив на окрему особистість (Левко, селяни-хлібороби) та народ у цілому.

Художній образ війни пов'язаний з проявом, “виведенням назовні” підсвідомо-інстинктивного початку в зображених характерах (із боротьбою за виживання, самозбереженням), він протистоїть надсвідомим моральним і соціальним нормам. На нашу думку, війну в повісті А. Крушельницького “Як пригорне земля” позиціоновано як чинник трансформації внутрішнього світу людини, оскільки вона представлена як реалія, що спричиняє відсутність, “стирання” моральних і соціальних норм суспільства, натомість – визначальну роль інстинктивного початку. Цей образ виконує функцію “виведення” психіки персонажів із зовнішніх нашарувань, обумовлює активізацію підсвідомих, інстинктивних психічних проявів героїв твору. Про це свідчать зображені в повісті “Як пригорне земля” докорінні перетворення в морально-соціальних орієнтаціях суспільства: рецепція дійсності персонажами видозмінена, проте відсутнє усвідомлення ними першопричин цього. Останні частково розкрито в роздумах героїв, які не мають безпосереднього відношення до військових дій (Павла Заячківського, священика Лободи). У повісті акцентовано вплив війни на тих персонажів, які відповідно до змісту твору є її колишніми учасниками й безпосередньо пов'язані з нею (Левко, селяни).

Отже, визначено закономірність художньої проекції психологічних особливостей характерів в атмосфері війни на моральні прояви й спосіб поведінки в іншому, предметно зображеному в повісті А. Крушельницького “Як пригорне земля” середовищі. На нашу думку, цілком природними у творі виступають носії образу війни: її впливу на підсвідомому рівні зазнає психіка тільки пов'язаних з нею персонажів. Саме внутрішній світ цих героїв привносить в епічну дію повісті ірраціональність як властивість образу війни.

На нашу думку, першорядного значення в ньому набуває емоційно-почуттєвий компонент психологізму: війну художньо представлено як атмосферу страху й боротьби за життя, показано особливості реакції людини на наслідки цієї реалії. Показовою є особиста трагедія селянина Герасима Кабана, дружині якого заподіяли шкоду солдати: “Така безмежна розпука викривила його, що товариші аж жажнулися. ... Він дивиться на людей, немов непритомний. Слухає й не розуміє нічого. Аж ось схоплюється, відтручує дружину від себе й, ні словом не обзиваючись ні до кого, вискакує в ворота і, мов вихор, на поля летить. ... Летів, доки не покинули його сили. Потім припав до землі й глухо стогнав-ридав. Головою товк до землиці святої” [5, с. 113]. Ця картина емоційного “вибуху” персонажа повісті репрезентує його підсвідому реакцію на особисте лихо.

Образ війни в повісті А. Крушельницького “Як пригорне земля” позначений ірраціональним характером, оскільки він тісно пов'язаний з

активізацією емоційно-почуттєвого початку в проявах персонажів. Унаслідок цього зростає ступінь індивідуалізації героїв, що постають складовими цього образу. Це також зумовлює неореалістичний компонент художнього світу повісті. Ірраціональний (емоційно-почуттєвий) аспект психологізму характеризується значним рівнем диференціації, розмаїттям і довільністю проявів.

Отже, образ війни виконує функцію обумовлення представлених у повісті характерів.

На нашу думку, неореалістичні тенденції художнього світу твору А. Крушельницького “Як пригорне земля” мотивовані його ірраціональністю, основним носієм якої є цей образ. Він усупереч літературній традиції відмежований від національної чи патріотичної ідеї, натомість він виконує іншу функцію: зумовлює домінування емоційно-почуттєвого, ірраціонального початку над раціональним, моральний злам народу в зображувану письменником воєнну добу.

У повісті “Як пригорне земля” зображені наслідки війни, що є основою закономірностей змісту цього твору, зокрема, центрального конфлікту, зображених подій тощо.

Цей образ у повісті втілено в персонажах (Заячківський, Левко, селяни, священник Лобода), які виступають засобом його розкриття. Його, головним чином, репрезентовано в процесі творення характерів, за посередництва психічних рефлексій та мовлення героїв (Заячківський, Левко, священник Лобода, селяни). Вони є компонентами цього образу, оскільки в них розкрито моральні перетворення як наслідки війни, а також рецепцію останньої інтелігенцією, селянами. Отже, він тісно пов'язаний із психологізмом, із зображенням внутрішнього світу особистості в повісті.

Створені письменником характери є компонентами образу війни, оскільки в них розкрито моральні перетворення в суспільстві як її наслідки, її рецепцію інтелігенцією й селянами.

Він мотивує прояви характерів і динаміку художнього світу твору в цілому, не зважаючи на свою предметну не представленість в епічній дії, оскільки зображена трансформація поглядів народу на дійсність є наслідком цієї війни.

Отже, образ війни виконує функцію обґрунтування змісту, динаміки художнього світу повісті А. Крушельницького “Як пригорне земля”, він є невід'ємною частиною твору та одним з основних за своїм значенням. Не зважаючи на його “ідеальне” вираження (війна предметно не зображена у творі, вона мислиться поза епічною дією), він один з провідних у художньому світі повісті.

Таким чином, художній образ війни в повісті А. Крушельницького є носієм підсвідомо-інстинктивного компоненту психологізму твору, що зумовлює його ірраціональний характер. Останній є виразною рисою повісті й визначає її змістові закономірності. З нашої точки зору, він деякою мірою контрастує з реалістичністю, соціально-громадянською

тематичною домінантою твору, що призводить до дисгармонії художнього світу.

Це явище художньо зображене без загальної ідейної мотивації як хаотичне, деструктивне, безвекторне тощо. Його закономірності не піддаються логічному поясненню, що засвідчує їх ірраціональність.

Таким чином, художній світ повісті А. Крушельницького “Як пригорне земля” ґрунтується на образі війни, що хоча й предметно не представлений, проте присутній протягом розгортання зображених подій. Він зумовлює напрямок розвитку й розв’язання центрального конфлікту, мотивує психічні прояви характерів у творі. Отже, цей образ є чинником динаміки його художнього світу, його ірраціональність є підґрунтям неореалізму в повісті А. Крушельницького “Перемога” (“Як промовить земля”, “Як пригорне земля”).

Література

1. Грицай О. Каталог видавництва Чайка: 1921 – 1923 / О. Грицай. – Київ; Відень; Львів, 1925. **2. Дубина М.** Антін Крушельницький. Літературно-критичний нарис / М. Дубина. – К., 1997. **3. Літературознавча енциклопедія:** У 2-х т. / [за ред. Ю. Коваліва]. – К.: Академія, 2007. – Т. 2. **4. Українська літературна енциклопедія** / [за ред. І. О. Дзевєріна]. – К., 1995. – Т. 3. **5. Крушельницький А.** Як пригорне земля. Друга частина повісті наших днів. – Київ; Відень; Львів, 1920. **6. Современный философский словарь** / [под общей ред. В. Е. Кемерова]. – М., 2004.

Берберфіш М. В. Ірраціональність образу війни в неореалізмі художнього світу повісті А. Крушельницького “Як пригорне земля”

У цій статті досліджено риси неореалізму в повісті А. Крушельницького “Як пригорне земля”, закономірності художнього світу цього твору. У науковій праці також розв’язано проблему ірраціональності образу війни як основи ознак неореалізму в повісті.

Ключові слова: ірраціональність, художній образ, художній світ, неореалізм.

Берберфиш М. В. Иррациональность образа войны в неореализме художественного мира повести А. Крушельницкого “Как прижмет земля”

В этой статье исследовано черты неореализма в повести А. Крушельницкого “Как прижмет земля”, закономерности художественного мира этого произведения. В научной работе также решено проблему иррациональности образа войны как основы признаков неореализма в повести.

Ключевые слова: иррациональность, художественный образ, художественный мир, неореализм.

Berberfish M. V. Irrationality of the image of war in the neorealism of the artistic world of the story of the A. Krushelnitsky "As land will pin"

In this article explored signs of the neorealism in the story of the A. Krushelnitsky "As land will pin", regularities of the artistic world of this story. Irrationality of the image of the war is also solved a problem in scientific work as bases sign neorealism in tales.

Key words: irrationality, artistic image, artistic world, neorealism.

УДК 821.161.2– 32.09

О. О. Бровко

**КАТЕГОРІЯ "ПУАНТ" У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ
ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ**

Упродовж останніх років у вітчизняному літературознавстві відбувається посилення наукової уваги до питань структурної організації прозового тексту, впливу західноєвропейських теорій та зв'язків із російською формалістичною школою. Певною мірою, думки з цього приводу, а також дискусія з російськими формалістами закорінена у праці І. Айзенштока, В. Державина, Ю. Меженка, Д. Чижевського, М. Йогансена, Г. Майфета та інших авторів. Теоретики композиції матеріалом для своїх роздумів та узагальнень обирали твори різних жанрів, серед них найпродуктивнішим була новела.

Пізніше проблема новелістичної композиції розглядалася В. Фащенко, І. Денисюком, О. Юрчук, М. Васильєвою та іншими науковцями. Літературознавець В. Фащенко зупиняється на питанні дифузії жанрів та обстоюванні іманентних властивостей жанру новели, виокремлює три основних принципи, що реалізуються на мікро- і макрорівнях новелістичної композиції. Учений пропонує аналізувати новелістичний текст, урахувуючи закономірності "променя зору", "зіставлення – протиставлення – зіткнення" та "підпорядкування частин фокусу" [1, с. 190]. Закон "променя зору", за яким "...міцно концентрується, збирається в один фокус образний матеріал теми, досягається єдність і цілокупність враження", притаманний творам різних жанрів, проте саме в малих епічних формах він відзначається високим рівнем функціональності [1, с. 159]. М. Васильєва звертає увагу на те, серед властивостей згаданого принципу виділяються його здатність "звужуватися" на окремих частинах, важливих в процесі формування художнього узагальнення, "здвоюватися", коли виникає потреба відтворити сприймання героя одночасно у теперішньому і минулому часі, викликати ефект крупного плану та уповільненої зйомки, що

дозволяє відтворити світ через течію визначальних для художнього узагальнення деталей і подробиць [2, с. 14].

Мета цієї роботи – простежити особливості дефініції поняття “пуант” в українському та російському літературознавстві початку ХХ століття. Нашу увагу привернув період становлення досліджень із теорії новели, зокрема розвиток літературознавчих поглядів на цю категорію. Матеріалом для роздумів ми обрали праці І. Франка “З останніх десятиліть ХІХ віку”, “Із секретів поетичної творчості”, М. Петровського “Морфологія новели” та М. Кенігсберга “Про мистецтво новели (нотатки)”.

Сучасне українське літературознавство послуговується поняттям “пуант”. В. Фащенко визначив останню фразу чи абзац у новелі як “цілу проблему”, зауваживши, що підхід до жанрової диференціації новели та оповідання є дещо спрощеним: “...є несподівана кінцівка – новела, немає – оповідання” [1, с. 181]. На думку дослідника, основний аргумент для спростування означеного критерію жанрової диференціації в тому, що “...і в ліричних та великих епічних формах кінцівки теж були “несподівані”, тобто твір увінчувався образом, який додатково чи в новому напрямі відкидав своє світло на тему” [1, с. 181]. “Несподівана” розв’язка для лірики та великих епічних форм не заперечує їх новелістичності, оскільки за низкою чинників новела є близькою до лірики та роману, зокрема психологічного. Отже це є їх типологічною рисою, яка все-таки більш визначальною є в новелі. Слід зазначити, що принципи новелістичної композиції діють не окремо, а в сукупності, “...щоб у зосереджуючій миті відкрити істину” [1, с. 182].

У “Літературознавчій енциклопедії” зазначено: “Пуант (франц. – *pointe*: вістря, гострий кінець, лезо) – гостродраматичне завершення сюжету у прозовому, драматичному чи ліричному творі, найвищий вияв розв’язання конфлікту, семантичної градації” [3, с. 296]. За твердженням науковців, пуант притаманний байкам, притчам, баладам та іншим жанрам, що завершуються лаконічним або афористичним висловом. Як бачимо, енциклопедичне видання не пов’язує пуант безпосередньо з жанром новели, проте в дослідженнях теорії новели перших десятиліть минулого століття ця категорія небезпідставно розглядалася як домінантна. Жанротворчу роль неочікуваної розв’язки новели підкреслював ще П. Гейзе, у трактуванні якого “соколиный поворот” наближається до категорії пуанта. Так звана соколина теорія дослідника постала на матеріалі аналізу дев’ятої новели п’ятого дня відомої як “Новела про сокола” зі збірки Дж. Бокаччо “Декамерон”. Західноєвропейська та російська поезика продовжила пошуки, розпочаті П. Гейзе. Наприклад, німецьке літературознавство послуговується ознакою пуанта для диференціації епічних жанрів, зокрема повісті, короткого оповідання та анекдота (*Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur*). Польський “Словник літературних термінів” С. Сієротвінського називає новелою короткий епічний твір з компактною

фабулярною конструкцією, перевагою динамічних мотивів, дією єдиного спрямування, “зазвичай чітко визначеною позицією розповідача і сильним акцентом на закінченні, що містить пуант” [4]. Теорією П. Гейзе цікавилися й російські формалісти – дослідники жанрових ознак новели, зокрема В. Шкловський. Зіткнення думок, визначальні для новелістичного жанру, перебували в полі зору Є. Мелетинського, який, урахувавши особливості новелістичної форми, зробив висновок щодо анекдотичного ядра новели. На його думку, анекдот “...будується на чітких суперечностях, на парадоксальному загостренні, яке в композиційно-нарративному плані дає різкий поворот після кульмінації і перед розв’язкою” [5, с. 245]. І. Качуровський, розглядаючи особливості італійської новели, що зазнала певної еволюції, пише: “Зникла словесна пуанта, стерлася від надмірного вжитку гострота несподіваного звороту наприкінці новели, центр уваги перейшов з розв’язки на саму подію. З новелі витворилося оповідання” [6, с. 159].

Як бачимо, поняття “пуант” уживається як в сюжетно-композиційному, так і в суто стилістичному контексті, однак у більшості праць ця категорія асоціюється зі специфікою новелістичного жанру. Вивчення досвіду російських формалістів та теоретиків новелістичної композиції дозволяє зробити припущення, що витоки активного засвоєння цього поняття українським літературознавством слід шукати саме тут. Однак, розмірковуючи над питанням становлення цієї термінологічної традиції, звернемось до вітчизняного наукового здобутку. Системні дослідження жанрової специфіки та історії новели в Україні пов’язані з працями І. Франка. Полістильовий характер української новелістики дозволив І. Франкові не проводити чіткої межі між жанровими різновидами малої прози: “В сучасній галицькій новелістиці бачимо різнобарвну китицю індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплих чуттям ogrітих оповідань Тимофія Бордуляка – назву тут тільки найвиніших робітників на тім полі – до старанно оброблених і украшених гумором новел і сатир Маковея, і до держаних переважно в мемуарнім тоні оповідань Андрія Чайковського, і до овіяних якоюсь атмосферою тихої меланхолії нарисів Богдана Лепського, і до енергійних та вірно схоплених із життя нарисів передчасно померлого Михайла Петрушевича, і до характеристичних, крізь сльози всміхнутих нарисів Ковалева, і до визначних незвичайно вірною та бистрою обсервацією оповідань Мартовича, і до смілих, з певною буршікозною бравурою та недбалістю в тоні і зверхній формі імпровізованих оповідань Будзиновського – яке широке поле, як різнорідність, яка свіжість, що віє майже з кожної з сих фізіономій!” [7, с. 524 – 525]. Водночас учений пропонує таку дефініцію цього поняття на основі не тільки виокремлення змістових доміант, а й визначення формальних чинників: “Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою

душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [7, с. 524]. Теоретичне обґрунтування специфіки новелістичного пуанту знаходимо у трактаті І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (1898): “...щоб досягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги, поет... веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно лежить уся вага його твору. Є се так названий з французької п у а н т (point), так сказати, вістря, яким кінчається твір” [8, с. 69]. Пізніше схоже розуміння подав М. Петровський [9].

Михайло Петровський більшість робіт написав, спираючись на засади німецької формалістичної школи. Зокрема, прикладом такого опанування західноєвропейського методологічного досвіду стали праці “Композиція новели в Мопассана” (1921), “Морфологія новели” (1927). У роботі “Поетика та мистецтвознавство” (1927) теоретичне поле формалізму поступається ідеям Е. Гуссерля, якими на той час захопився М. Петровський. В. Шмідт поділяє думку О. Ханзен-Льове щодо зв’язків поглядів М. Петровського з телеологічною теорією композиції. Дослідник наголошує на перебуванні ідей ученого на периферії формальної школи, оскільки вплив власне російського формалізму на М. Петровського не такий потужний, як вплив теорій німецьких аналітиків композиції, якими цікавилися О. Реформатський, В. Жирмунський та Б. Томашевський [10]. У цьому контексті доцільно говорити про вплив ідей Б. Зейферта, Г. Вельфліна та О. Вальцеля, що підтверджує дослідження О. Шалигіної [11, с. 30].

Талановитий дослідник Максим Кенігсберг (1900 – 1924), автор праць із питань поетики, тематично близьких до настанов формалізму, у студії “Про мистецтво новели (нотатки)” (1923) окреслює основні проблеми теоретичного осмислення жанрової природи новели. Філологічні здібності цього ученого цінували його сучасники Г. Шпет та Г. Винокур, які присвятили пам’яті молодого науковця свої праці. М. Кенігсберг був учнем Г. Шпета, тому, досліджуючи питання версифікації, він перебував у силовому полі феноменологічних ідей. Концептуальністю та глибиною висновків відзначаються дослідження Кенігсберга “Аналіз поняття “вірш” (1923) та “Ідея філології та поетика” (1924). Висновки М. Кенігсберга багато в чому збігаються з поглядами Ю. Гинянова: обидва дослідники одночасно, але абсолютно незалежно, звертаючись до одних прикладів і пропонуючи аналогічні терміни, сформулювали надзвичайно близькі семантико-віршознавчі концепції; при цьому положення М. Кенігсберга, за спостереженням М. Шапіра, більш послідовні [12]. Учений наголошує, що більшість робіт М. Кенігсберга вважалися втраченими, повернення доробку дослідника до наукового обігу почалося лише в 1990 році, однак ідеться переважно про рецепцію праць із ритміки, тоді як аналіз М. Кенігсбергом

новелістичної поетики практично залишився на маргінесі літературознавства та його історії. Нас зацікавила маловідома праця вченого “Про мистецтво новели (нотатки)”, оскільки її положення відзначаються актуальністю та теоретичною значущістю.

По-перше, М. Кенігсберг підійшов до трактування поняття “пуант” як основної ознаки новелістичності в організації сюжету. Розповідь може бути подана так, що перед читачем промайнула картина, не об’єднана й не замкнена в жодному пункті. Проте, імовірна наявність у сюжетному епізоді пункту, “в який зйдуться всі нитки, що утворюють цей сюжет, і тоді цей епізод володітиме особливою закінченістю, що будь-яке подальше його продовження виявиться неможливим, оскільки наш епізод тоді суттєво зміниться у своєму сюжетному значенні” [13, с. 28]. Саме епізод цього другого типу М. Кенігсберг пропонує називати новелою, продовжуючи думку М. Петровського (праця “Морфологія новели”) щодо обов’язкової наявності в новелістичному тексті “гострого звороту фрази” – *pointe*: “Новелою ми можемо називати той вид епізодичної розповіді, сюжет якого характеризується наявністю *pointe*. Аналіз цього поняття і повинен відкрити нам основні ознаки новели” [13, с. 28]. Проте трактування *pointe* М. Петровським здається М. Кенігсбергу обмеженим, “надто вузьким” і натомість він пропонує таку дефініцію цього поняття: “Терміном *pointe* пропоную позначати такий момент у композиції, який специфічно поєднує всі тематичні й сюжетні елементи та епізоду надає характеру закінченості з можливістю деякої кваліфікації епізоду в його відірваності, замкненості, хоча б ця кваліфікація не була ніде словесно сформульована” [13, с. 29].

По-друге, дослідник усвідомлює відсутність чіткої дефініції поняття новели, що сприймається і вводиться в обіг “зазвичай догматично й ніхто не намагається його з’ясувати” [13, с. 28]. Виняток, на думку М. Кенігсберга, становлять праці В. Шкловського “Розгортання сюжету” (1921) В. Виноградова “Сюжет і композиція повісті Гоголя “Ніс” (1921), а також роботи М. Петровського, хоча їх автори, особливо В. Шкловський, переважно ставлять питання, не вирішуючи їх: “Проте якщо не мати визначення новели, то як віднайти в безмірній множині розповідних літературних творів (нехай тільки не віршованих) справжню новелу, або як відрізнити новелу від інших жанрів тощо” [13, с. 28]. М. Кенігсберг пропонує таке визначення: “Новела – яскравий зразок мистецтва повістувального, який в одному епізоді подає завершений, замкнений у собі шматок буття” [13, с. 30]. Якщо, за припущенням М. Кенігсберга, обирати за критерій авторське маркування жанрової приналежності, то слід пам’ятати, що “надається цей підзаголовок авторами цілком довільно, на основі міркувань суто імпресіоністичного характеру” [13, с. 28]. Дослідник робить висновок: “Новела є один із видів розповідного жанру і її специфічні видові риси слід шукати в характері розповіді” [13, с. 28]. Отже, увага до особливостей новелістичної оповіді передбачає дослідження композиції новели,

оскільки саме в ній реалізується стислість як визначальна жанрова особливість.

Таким чином, у працях І. Франка та російських теоретиків, наближених до формалістичної школи, наявні продуктивні міркування, що увиразнюють розуміння новелістичної композиції через категорію “пуант”. Відмінності між власне формалістичним підходом та поглядами теоретиків композиції, за переконанням О. Ханзен-Льове, полягали в протилежному розумінні змістовно-тематичних одиниць [14, с. 255]. З погляду теоретиків композиції ці одиниці утворюють телеологічну єдність і синтетичну цілісність художнього твору, тоді як для формалістів ці змістовно-тематичні одиниці постають пасивним об’єктом трансформації за допомогою автономних сюжетних структур. На наш погляд, телеологічний аспект сутності композиції художнього тексту залишає простір для подальшої теоретичної рефлексії.

Література

- 1. Фащенко В. В.** Вибрані статті / В. В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1988. – 373 с.
- 2. Васильєва М. Б.** Українська модерна новела кінця ХІХ – початку ХХ століть : розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / Васильєва Майя Борисівна. – Одеса, 2003. – 196 с.
- 3. Літературознавча** енциклопедія : У двох томах. / Авт. уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007 – Т. 2.– 2007.– 624 с.
- 4. Теоретическая** поэтика : понятия и определения [Электронный ресурс] : хрестоматия для студентов филологических факультетов [Автор-сост. Н. Д. Тамарченко]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/tamar/t32.html>.
- 5. Мелетинский Е.М.** Историческая поэтика новелы / Е. М. Мелетинский / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1990. – 279 с.
- 6. Качуровський І.** Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський. – К. : Києво-Могилянська акад., 2008. – 375 с.
- 7. Франко І. Я.** З останніх десятиліть ХІХ віку / І. Я. Франко : Зібр. тв. : У 50 т. – К., 1984 – Т. 41. – С. 471 – 529.
- 8. Франко І. Я.** Из секретів поетичної творчості / І. Я. Франко // Зібр. тв. : У 50 т. – К., 1976 – 1986 – Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897–1899). – К., 1981. – С. 45 – 119.
- 9. Петровский М. А.** Морфология новеллы // *Arg poetica* : Сб. статей Б. И. Ярхо, А. М. Пешковского, М. А. Петровского, М. П. Стоярова, Р. О. Шор. – М. : Издание ГАХН. – Вып. I, 1927. – С. 69. – 100.
- 10. Шмид В.** Нарратология [Электронный ресурс]. – М. : Яз. слав. культуры: [А. Кошелев], 2003.– 311 с.: ил., табл., [1] л. портр.– (Studia philologica). – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/03.php.
- 11. Шалыгина О. В.** Проблема композиции поэтической прозы (А. П. Чехов – А. Белый – Б. Л. Пастернак / О. В. Шалыгина. – М. : ОБРАЗОВАНИЕ 3000, 2008. – 242 с.
- 12. Кенигсберг М.** Анализ понятия

“стих” [Электронный ресурс] / [Вст. заметка и примеч. М. И. Шапира] // PHILOGICA : Двухязычный журнал по русской и теоретической филологии. – 1994. – № 1. – Режим доступа: <http://www.rvb.ru/philologica/01/01kenigsberg.htm>. **13. Кенигсберг М.** Об искусстве новеллы : Заметки // Корабль : Лит.-худ. двухнедельник. – 1923. – № 7-8. – С. 28 – 30. **14. Ханзен-Леве О.** Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге Ханзен-Леве / [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М. : Языки русской культуры. – 2001. – 672 с.

Бровко О. О. Категорія “пуант” у літературознавстві перших десятиліть ХХ століття

Стаття присвячена проблемі композиції новели та категорії “пуант”. Здійснена спроба синтезувати специфічні жанротворчі ознаки, які дозволяють дослідникам диференціювати новелістичний текст.

Ключові слова: новела, пуант, особливості композиції, жанр, літературознавство.

Бровко Е. А. Категория “пуант” в литературоведение первых десятилетий ХХ столетия

Статья посвящена проблеме композиции новеллы и категории “пуант”. Сделана попытка синтезировать специфические жанрообразующие признаки, позволяющие исследователям дифференцировать новеллистический текст.

Ключевые слова: новелла, пуант, особенности композиции, жанр, литературоведение.

Brovko O.O. Category “puant” in literary criticism of the first decades of XX century

The article is devoted to a problem of composition of short story and category “puant”. The attempt to synthesize short story’s specific peculiarities is made, which all the scholars think the base of its definition.

Key words: short story, puant, peculiarities of composition, genre, literary criticism.

УДК 821.161.2 – 32.09 + 929 Шевчук

Н. А. Бугайова

**ДУХОВНИЙ ПРОСТІР ЛЮДИНИ
В ОПОВІДАННІ “ЖОВТЕ СВІТЛО ВІКОН” ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

На сьогоднішній день у вітчизняній літературознавчій науці обмаль праць, які б звертали свою увагу на образ міста як генератора розвитку суспільства. І так як жодне суспільство не може існувати без людини, то є необхідність ґрунтовно розглянути вплив міста на особистість, а особливо на її внутрішній стан. Українська література в силу відомих нам історичних обставин брала на себе функції не “властиві “благополучним” літературам державних націй” [9, с. 117]. А це в свою чергу негативно пливало на “свободу художнього самовираження” [9, с. 117], тому що українська література не змогла дати яскравих зразків філософського бачення світу (зокрема про місце людини у цьому світі), як, наприклад, французька. Та, дивлячись на когорту письменників “шістдесятників”, ми в праві розвінчати цю думку, особливо, якщо це стосується В. Шевчука. Л. Тарнашинська у своєму дослідженні зазначає, що “В. Шевчук – один із небагатьох письменників, котрі ту українську культурну традицію порушують, витворюючи новий для нашої літератури тип твору філософського насичення” [9, с. 117]. Прозу В. Шевчука дослідниця визначає “філософією існування”, де показано людський мікрокосм. О. Шпенглер зазначав, що людина є елементом та носієм світу, є частиною природи, частиною суспільного розвитку нації [13, с. 73], існування якої проходить через існування міста [13, с. 240]. Отже головним для нас є лише людські відчуття на суспільному тлі.

Мета нашої розвідки полягає у визначенні впливу міського соціуму на формування та розвиток духовних цінностей особистості у творі В. Шевчука “Жовте світло вікон”.

Умовно творчість В. Шевчука можна розподілити на три пласти: історична проза; твори, що відображають сучасне життя; літературознавчі праці. Ми звернемося до творів, що відображають життя II половини XX століття. Л. Тарнашинська зазначає, що “художня проза автора являє нам вироблену систему художнього бачення світу, філософського погляду на мікрокосм людської душі” [10, с. 6]. Дослідниця у своїй роботі “Художня галактика Валерія Шевчука” вказує на те, що “людина у прозі В. Шевчука – завжди в дорозі, завжди у пошуку: себе, істини, сенсу буття” [10, с. 7], а особливо, якщо вона потрапляє у чуже місто. О. Шпенглер зазначав, що мікрокосм людини ділиться на “своє” і “чуже”: “своє” – це внутрішній світ, а “чуже” – світ, який ми сприймаємо [13, с. 91]. Тобто міське середовище, куди потрапляє людина є тим, що вона лише сприймає, а не відчуває. Філософ зазначає, що місто творить не людина, не народ, а маса, яка не в змозі

внутрішньо поєднатися із ним [13, с. 55]. Такого висновку доходить Т. Венедиктова: вона зазначає, що місто це лише тло літературного твору, де в центрі показано людину з її душею [2, с. 98]. Велике місто на відміну від села або селища має пластичну форму, яка допомагає формувати в собі людину [2, с. 101]. Отже ми розуміємо, що жити в місті – це ціле мистецтво, яке підкорюється не кожному індивіду.

Що стосується концепту “дороги”, то він у творчості В. Шевчука має особливе значення. Письменник зазначає, що дорога – це життєвий шлях, духовні мандри, житейська колотнеча, без яких існування людини в міському соціумі неможливе [5, с. 90]. Р. Корогодський вказує, що образ дороги у письменника – “круте сходження до самого себе, становлення особистості” [3, с. 141 – 142]. О. Шпенглер також у своєму дослідженні наголошує на тому, що оскільки людина рухається вперед, то тим самим вона є символом життя, бо рух – життя [13, с. 234]. В свою чергу “шлях”, “дорога” – це доля людини, чого вона варта, до того й прийде [13, с. 234]. А так як В. Шевчук належить (за словами Л. Тарнашинської) до письменників, котрі надають перевагу підсвідомому, то і нас цікавить лише внутрішній світ людини, його стабільність чи зміна під впливом міського соціуму. Саме глибоке внутрішнє переживання за словами О. Шпенглера відповідає справжньому пробудженню “Я” [13, с. 97]. Л. Тарнашинська зазначає, що “твори сучасної тематики занурюють читача у вбивчий для людського духу розчин суспільного буття й дають зразки виживання душі” [9, с. 118]. На підтримку цим словам можна навести міркування Р. Корогодського, який у передмові до книги В. Шевчука “Стежка в траві: Житомирська сага” зазначає, що письменник є “послідовно християнським митцем, який у своїх творах розгортає цілу панораму людського існування крізь ціннісні критерії” [12, с. 9]. У нашому випадку таким критерієм є “місто”, бо саме воно, за словами В. Фоменко [14, с. 83], є головною ознакою сучасного літературного процесу. Тобто ми бачимо, що проза В. Шевчука – це поєднання філософського розуміння буття із загальнонародними символами життя.

Що стосується загальної тематики прози В. Шевчука, то це “пошук духовного простору для людини” [3, с. 135]. А простір і є тією ж людською духовністю [13, с. 227]. Його твори наповнені “непомітними людьми з буденними клопатами, вони постійно перебувають у полоні спогадів, мріють про втечу від самоти...” [3, с. 135], і водночас ми розуміємо, що минуле, спогади – це вираження людської душі. Тобто те, що ми пам’ятаємо, це “своє”, котре не потрапляє ні під чий вплив, і ніколи не покине людської душі. Т. Венедиктова зазначає, що місто – це той механізм, який постійно породжує своє минуле [2, с. 102], минуле людини, яка знаходиться в його соціумі.

В образі головного героя письменника цікавить лише “підліток, юнак, який опинився в місті” [3, с. 135]. Пояснити такий вибір героя можна тим, що лише тільки молодість володіє майбутнім і є цим

майбутнім [13, с. 196]. В той же час В. Шевчук намагається писати так, щоб “не героя описати, а людей, показати не риси персонажа, а риси суспільства” [4, с. 154]. Обов’язково героєм більшості творів В. Шевчука є людина інтелігентна, здебільшого – це книжник, той тип українця, який тяжіє до культурних, духовних сфер життя [8, с. 61]. Такий головний герой є не тільки носієм культури свого народу, а він ще й сприймає світ через категорії самопізнання та саморозвитку.

Оповідання “Жовте світло вікон” В. Шевчук написав у 1964 році, але проблема існування в місті, яка наявна в творі, залишається актуальною і досі ґрунтовно не дослідженою. Герой оповідання – це молода людина, яка перебуває у тому “важкому” віці, який цікавий своєю хисткістю, мінливістю, а головне тим, що в цей період необхідно обирати життєвий шлях, самостверджуватися. За словами О. Шпенглера потрібно свою долю відкрити світові, а душу направити до світла, руху та реалізації свого призначення [13, с. 158]. Головний герой, який до речі має лише прізвище, Козловський приїздить до міста на призначену роботу. Цю подію сприймає досить, радісно, бо “досі не хоче усталеності та постійності” [11, с. 106] в дорослому житті (про що говорилося вище). Перша згадка про місто вельми негативна, тому що “це аж зовсім чуже місто” [11, с. 106], що є відтворенням української ментальності у негативному ставленні до міста. Воно повністю огорнене “в сіру накидку барви кіптяви” [11, с. 106]. Цей сірий колір буде переслідувати героя весь час: від сірих стін вузьких вуличок до сірих безрадісних облич, що вказує на відчуженість та самотність міського жителя. Кольорова гамма використана автором з певною метою, вона є символом цього твору. О. Шпенглер зазначав, що “символ – це риса дійсності, яка безпосередньо сумісна з внутрішнім світом людини” [13, с. 206], тому кольори, які наявні в оповіданні (сірий та жовтий) тісно пов’язані з психологічним станом головного героя. Колір є одним із засобів розуміння та упорядкування світу, він не завжди використовується як природна ознака того чи іншого предмета, але має деяку ідею [7, с. 462]. Аналізуючи духовний простір людини, саме колір вносить певне розуміння її психології та поведінки. Якщо говорити про символіку сірого кольору, то вона досить значеннєва. Наприклад, у “Словнику символів” Н. Жюльєн наводиться таке тлумачення сірого кольору: сірий – це християнський символ земної смерті та духовного безсмертя; сірий колір відповідає тональності суму, тривоги, сумної мрійливості та міської тісноти; невизначеності й безрадісності [1, с. 230]. Жовтий колір у свою чергу символізує позитивну енергію, веселість та радість; світло, сонце та мудрість. О. Шпенглер визначає символіку жовтого кольору в значенні загальнонародного кольору, кольору суспільства та безтурботного життя [13, с. 250]. Отже, ми тепер розуміємо психологію героя оповідання, який перебуває в стані невизначеності, суму, але прагне до позитивної енергії світла й радості існування в міському

соціумі. В. Шевчук використав кольорову палітру для особливого підсилення психологічного стану людини, досягнення поставленої мети.

Для Козловського “усе було чуже, ні з ким навіть кави випити” [11, с. 107]. Та в той же час наш герой був перенасичений київським товариством, що займалося “безкінечними повторами сказаного” [11, с. 107]. У нього починає з’являтися почуття перенасичення: одне вже закінчилося, а інше ще не встигло початися. Тобто ми бачимо, що міське життя породжує “урбаністичне перевантаження”, яке за дослідженням С. Мілграма є ознакою жителів міст, які постійно знаходяться під тиском “міського життя”. Кожна людина намагається уникати такого перенасичення, тому з’являється поняття “самотність серед натовпу”, “сірість натовпу”. Наш герой також в якійсь мірі намагається спочатку просто познайомитися з містом, спостерігаючи за ним ввечері, за людськими постатями в тремтливому світлі, але жага нового знайомства починає отримувати верх. Ми розуміємо, що людина повинна спілкуватися, знаходитися в соціумі, і наш герой “хоче до людей, тож подався у центр” [11, с. 107], де уважно розглядав людей, звикав до нового оточення, намагався завести знайомство, але одразу ловив себе на думці, що “усі ці люди видавалися так само припиленими, як будинки...” [11, с. 108] (бачимо ту ж сіру гамму, що й на початку твору). Але чому саме такі відчуття виникають у Козловського, а, власне, тому, що знайомство, дружбу герой здобував, рятуючись від самотності, намагався знайти себе на фоні сірого міста.

Лідія Орбан-Лембрик у своєму дослідженні “Ситуаційні детермінанти поведінки людей у контексті урбаністичного середовища” наголошує, що соціальне оточення в контексті урбаністичного середовища отримує особливого значення. Вона наголошує, що для великих міст притаманна звичайна картина, коли натовп просто “несе” людину за собою, не помічаючи її” [6, с. 55]. Це сприймається як реакція людини, що потрапила до незнайомого міста. У цьому відтворюється власне українське ставлення до міського життя, коли сільська людина потрапляє до нього, то вона досить довго не адаптується у ньому, воно для неї чуже. Так само і Козловський спостерігає “барвисту й гомінку юрбу” [11, с. 108], яка більше нагадує йому повітряні кульки, що плывуть повз нього. Та страшніше для нього те, що тут “жодної знайомої людини” [11, с. 109], лише епізодичні зустрічі. Серед цього “барвистого” натовпу він відчував себе чужорідним тілом, яке випадково сюди потрапило, яке є самотником у цьому світі; обличчя, які бачив були розмиті, без жодної прикмети. Навіть кімната, в якій жив Козловський, була мала й незатишна, із сірими стінами, “наче ніколи й не білені” [11, с. 109], яка нагадувала склеп для живої людини. І на слова сторожа про це місто, він дав цілком закономірну відповідь: “Я й сам не знаю: є я чи нема. Ще не прижився” [11, с. 109]. Все що оточувало нашого героя, не давало йому можливості ідентифікувати себе з цим містом. Кімната, в якій жив, робочий кабінет, – все це було наповнене самотністю, сірістю

цього міста. Навіть світ біля себе Козловський розклав на кілька площин: галерея, церква, світ зниклий, пісня, які між собою не поєднані, та водночас пов'язані. Фізично він був скрізь, але думками знаходився десь далеко, бо незважаючи на присутність у цих площинах, залишався бозна-де, біля своєї самотності та непоєднаності з людьми. Звідси йдуть його безкінечні внутрішні монологи, щирі пориви встановити зв'язок між собою та ...світом. Т. Венедиктова зазначає, що місто – сфера, де людина знаходить себе або намагається це зробити [2, с. 102]. Таким чином сучасне місто – це лише місто невизначеності.

Ми доходимо висновків, що самотні геть усі, але кожна людина оцінює цю самотність по-своєму. Одні перетворюються на відкинутих суспільством заради збереження власної сутності, інші пристосовуються до неї шляхом випадкових знайомств, але в душі вони “голі” (за словами головного героя твору “Стежка в траві”). І тоді критерій “місто” – “своєрідне випробовування, яке повинна подолати людина” [15, с. 145].

На прикладі цього твору розкривається антитеза “місто – пустота”. Для головного героя поняття “місто – обмежений простір – пустота” взаємопов'язані, і тому образ вікна, який згадується у творі декілька разів, є засобом, який дає можливість розширити простір, і до речі, вогниками вже не цілком незнайомого міста, тому що мав там маленькі зачіпки: дівчина з кафе, сторож, писар, тобто він був уже не такий самотній, як йому здавалося на початку. Людина починає знову звикати до залюднених місць, де збираються знайомі в той час, коли незнайоме місто поступово вмирає. І Козловський на самоті думав про те, що нічого не знає в цьому житті: чи довго житиме в цьому місті, чи працюватиме на цій роботі, чи пізнає щось у цьому світі, але знав напевне, що коли б не було жовтого світла вікон, то відчував би себе ніби на цвинтарі серед сірості існування.

Таким чином урбаністичний соціум в оповіданні “Жовте світло вікон” постає як середовище, яке гнітить людину, яка часто дуже слабка, щоб протистояти йому. Кожного разу людина мусить вступати в боротьбу з міським соціумом, щоб не втратити власного “Я”, свій внутрішній світ. Тому обрана нами тема є актуальною, і подальші розвідки будуть присвячені художній прозі Валерія Шевчука.

Література

- 1. Жульєн Н.** Словник символів / Н. Жульєн. – М. : Урал LTD, 1999. – 452 с.
- 2. Венедиктова Т.** Город как дискурс / Т. Венедиктова, Т. Боровинская, Е. Кулик // Вестник Московского университета. Сер. филология. – 2004. – № 3. – С. 98 – 111.
- 3. Корогодський Р.** Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини / Р. Корогодський // Дзвін. – 1996. – №3. – С. 135 – 155.
- 4. Лета В.** Середохрестя Валерія Шевчука / В. Лета // Дніпро. – 1970. – №1. – С. 153 – 154.
- 5. Монахова Т.** Концепти “дім” і “дорога” у творах Валерія Шевчука / Т. Монахова //

Українська мова та література в середній школі, гімназіях, ліцеях, колежіамах. – 2007. – № 1. – С. 90 – 92. **6. Орбан-Лембрик Л.** Ситуаційні детермінанти поведінки людей у контексті урбаністичного середовища / Л. Орбан-Лембрик // Соціальна психологія. – 2005. – № 5. – С. 54 – 65. **7. Словарь** символів и знаків / Сост. Н. Рогалевич. – Мн. : Харвест, 2004. – 648 с. **8. Тарнашинська Л.** Контекст – Європейський / Л. Тарнашинська // Урок української. – 2002. – № 8. – С. 61 – 63. **9. Тарнашинська Л.** Свобода вибору – єдина форма самореалізації в абсурдному світі / Л. Тарнашинська // Сучасність. – 1995. – № 3. – С. 117 – 125. **10. Тарнашинська Л.** Художня Галактика Валерія Шевчука / Л. Тарнашинська. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2001. – 224 с. **11. Шевчук В.** Жовте світло вікон / В. Шевчук // Київ. – 2008. – № 7-8. – С. 106 – 116. **12. Шевчук В.** Стежка в траві. Житомирська сага. У 2-х т. / В. Шевчук [вступ. ст. та приміт. Р. Корогодського]. – Харків : Фоліо, 1994. – Т. 1. – 494 с. **13. Шпенглер О.** Присмерк Європи : [у 2 т.] / О. Шпенглер. – М. : Айрис-прес, 2003. – Т. 1. – 506 с. **14. Фоменко В.** Сучасна урбаністична проза як джерело термінотворення / В. Фоменко // Вісник Житомирського державного університету. – 2006. – № 26. – С. 83 – 84. **15. Фоменко В.** Урбаністична домінанта української літератури в контексті світової / В. Фоменко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 1 – С. 139 – 149.

Бугайова Н. А. Духовний простір людини в оповіданні “Жовте світло вікон” В. Шевчука

У цьому дослідженні проаналізовано оповідання В. Шевчука “Жовте світло вікон”. Особлива увага звернена на образ головного героя та його мікрокосм, на вплив міського соціуму на особистість. В. Шевчук у цьому творі показав людину, яка потрапила до чужого міста, показав її відчуття самотності, думки та прагнення.

Ключові слова: урбанізація, міський соціум, мікрокосм, колір.

Бугаева Н. А. Душевное пространство человека в рассказе “Желтый свет окон” В. Шевчука

В этом исследовании проанализировано рассказ В. Шевчука “Желтый свет окон”. Особенное внимание сосредоточено на образе главного героя, на его микрокосме, на влиянии городского социума на личность.

В. Шевчук в этом произведении показал человека, который попал в чужой город, показал его чувство одиночества, мысли и стремления.

Ключевые слова: урбанизация, городской социум, микрокосм, цвет.

Bugaeva N. A. “Spirit nature of man in “The yellow light of the windows” by V. Shevchuk

In this research was analyzed a story by V. Shevchuk “The yellow light of the windows”. Special attention is focused on the main heroes’ character, on his inner world, on his personality. V. Shevchuk showed in this story the person who found himself in the unknown city. The author also paid attention on his loneless, thoughts and wishes.

Key word: urbanistik, city nature, colour, microspice.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гончар

О. А. Галич

**РЕЦЕПЦІЯ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЩОДЕННИКУ
ОЛЕСЯ ГОНЧАРА**

Щоденник як жанр мемуарної літератури належить до т. зв. его-документів. Т. Щедрина під его-документами розуміє “різні види особистісних форм письменницького письма: щоденників, записних книжок, листів, автобіографій, автобіографічних літописів, заміток, спогадів, мемуарів та інших аналогічних текстів, що часто використовуються як допоміжні матеріали, але такі, що рідко стають предметом всебічного самостійного дослідження” [1, с. 349 – 350]. Те, що щоденник можна розглядати як его-документ, з цим можна погодитися. Однак допоміжним текстом він аж ніяк не є, про що свідчать монографічні й дисертаційні дослідження останніх літ [2; 3].

Актуальність пропонованої праці полягає в тому, що останнім часом значно зріс інтерес до творів, присвячених особистій долі видатних письменників; подій, свідками та активними учасниками яких були вони самі. До того ж, вивчення наукової та критичної літератури з даної проблеми показує, що як у західноєвропейському, американському та російському літературознавстві, так й у вітчизняному більш дослідженими є інші жанри мемуаристики – повісті, романи, літературні портрети, листи, – тільки не щоденники. Практично відсутні теоретико-літературні праці, в яких була б представлена жанрово-стильова специфіка щоденників, їх поетика, обмаль узагальнюючих праць про щоденники в історико-літературному плані.

Щоденник Олеся Гончара охоплює досить значний період часу (1943 – 1995) і є, безумовно, знаковим явищем в українській літературі другої половини минулого століття. Інтерес до цього документа доби, але ніяк не суто приватного життя, як пишуть про щоденники деякі дослідники, є великим тому, що його автор був не простою людиною, а одним із найвизначніших вітчизняних митців останніх десятиліть,

відомим політичним і громадським діячем, втіленням совісті свого народу. “Олесь Гончар прожив щасливе і водночас трагічне життя, йому було що сказати людям про пережите, передумане, переболіле, осмислене і осягнуте, – стверджує дружина письменника В. Д. Гончар, – письменник жив психологічно заглибленим життям, але воно не крутилося навколо романів-перелюбів, чаркування і богемних загулів, – він був людиною занадто громадською, і суспільною, і гордою, щоб свої душевні стани оприлюднювати” [4, с. 5].

Щоденникові записи Олесь Гончара побудовані таким чином, що крім більш-менш регулярних записів фактичного характеру, котрі розкривають певні події його життя, фіксують справжні розмови з реальними людьми, відтворюють дійсні перипетії якихось важливих подій у житті не лише автора, а й у цілому країни, в якій він жив, трапляються уривки, начерки майбутніх художніх чи публіцистичних творів з домислом і вимислом, пейзажні чи портретні замальовки, народні анекдоти, дотепи, що органічно вписується в структуру цього мемуарного жанру.

Нам уже доводилося розглядати щоденники Олесь Гончара [Див.: 5], однак у названій розвідці поза увагою лишилися записи, що стосувалися взаємозв'язків письменника з представниками інших літератур колишнього СРСР, зокрема з сусідньою російською, що видається актуальним.

Метою даної розвідки є рецепція Олесем Гончаром російської літератури, що досі ніким не аналізувалася.

Видатний український класик другої половини ХХ століття Олесь Гончар мав широкі дружні зв'язки з російськими літераторами. Він неодноразово бував у Російській Федерації, зустрічався з її письменниками на українській землі, брав участь у різних письменницьких форумах у столиці та інших регіонах колишнього Радянського Союзу. Один лише перелік російських письменників у щоденнику українського автора нараховує сотні імен, класиків і сучасників, чю творчість він знав, з ким зустрічався, підтримував дружні зв'язки. Це – провідні російські письменники ХІХ – початку ХХ століття О. Блок, І. Бунін, І. Гончаров, В. Даль, Ф. Достоєвський, С. Єсенін, В. Короленко, О. Купрін, М. Лєсков, М. Лермонтов, О. Пушкін, Л. Толстой, М. Чернишевський, А. Чехов та інші. Ще більший список сучасників Олесь Гончара, його однолітків і старших чи молодших російських письменників. Серед них – Ф. Абрамов, М. Алексєєв, В. Астаф'єв, А. Ахматова, Ю. Бондарєв, М. Грибачов, Є. Євтушенко, В. Закруткін, М. Зоценко, В. Кожевников, Л. Леонов, Б. Пастернак, К. Паустовський, А. Платонов, О. Солженіцин, О. Твардовський, М. Тихонов, О. Толстой, О. Фадєєв, К. Федін, О. Чаковський, М. Шолохов та багато інших. Основний акцент автор робить на оцінках, зроблених в щоденнику Олесем Гончаром,

особистостей і творчості тих російських письменників, що пройшли війну або ж писали про неї.

Уперше в щоденникових записах Олеся Гончара згадка про російську літературу пов'язана з Будапештом, столицею Угорщини, на території якої письменник провів кілька повоєнних місяців, очікуючи на демобілізацію з Радянської Армії по закінченні Великої Вітчизняної війни. 6 жовтня 1945 року він разом з іншими солдатами мав нагоду ближче познайомитися з містом. Там на вітринах книгарень він побачив твори російських класиків: “Ходим присматриваемся к жизни Будапешта. Приятно видеть на витринах переводы Толстого, Достоевского, Горького” [6, с. 107]. У записі від 17 жовтня 1945 року цитуються вірші З. Гіппіус:

Мы падаем, толпа бессильная
Бессильно веря в чудеса,
А сверху, как плита могильная,
Слепые давят небеса [6, с. 110]

та І. Северянина:

Упоение любовное вам судьбою предназначено...
В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом –
Вы такая эстетная, вы такая изящная...
Но кого же в любовники? И найдется ли пара вам?

[6, с. 110].

Передує цим віршам осіння замальовка: “Капает дождь. Откуда? Солнце светит предвечернее, поднял голову – еле заметные стальные облака. Сквозь желтые листья падают капли на желтую землю и шуршат в тонком золоте листвы на земле. Солнце и золотая земля, и крупный необычный дождик копошится в листве, как играющий мышонок. Мир необычен, как в хорошем фантастическом сне” [6, с. 110].

Слава “Прапороносців” відкрила Олесю Гончару шлях у велику літературу. Добре знайомий ще з шкільних і університетських років з російською класикою, він активно осягав світ сучасної йому російської літератури. Цьому сприяло і фронтове знайомство з російським письменником М. Алексєєвим, чиє ім'я неодноразово згадується в щоденниках українського класика. Зокрема, в записі від 12 березня 1982 року йдеться про повість російського побратима “Драчуны”, за яку, як колись за “Собор”, довго цькували росіянина: “У Києві зараз Міша Алексєєв, приїхав на Шевченківські свята. Однополчанин мій. Виступали оце разом на телевізії. Розповів, скільки крові з нього попито з приводу його “Драчунов”. Досвідчені фарисеї тикали під носа “Історію партії”:

– Покажите, где здесь хотя бы слово о 33-м годе, о голоде в стране? Ведь ни слова!

– Если бы было, я не стал бы и писать. Ведь я хотел показать, что несмотря ни на что... вопреки всему... Хотел показать, как мы, недавно опухшие от голода, все же пошли и умирали за родину” [7, с. 505].

Олесь Гончар занотовує слова М. Алексеєва, де він говорить про своєчасну підтримку, яку він отримав від українського письменника: “До того затравили, что места себе не находил... И как вовремя пришло твое письмо о “Драчунах” [7, с. 505].

У записі від 7 квітня 1982 року Олесь Гончар високо оцінює публікацію М. Алексеєвим у журналі “Москва” статті українського журналіста І. Білоконя про Київ.

Запис від 25 липня 1982 року лаконічний: лише інформація: “Зустріч з американськими письменниками. З їхньої сторони: Ірвін Стоун, співредактор “Нью-Йорк таймс” Гаррісон Солсбері та ін...” [7, с. 525]. У переліку імен письменників, що разом з Олесем Гончаром брали участь у зустрічі, поруч з Ч. Айтматовим, Д. Кугультиновим, Г. Абашидзе та іншими – М. Алексеєв.

Таким же лаконічним є запис від 5 січня 1983 року: “Із Москви телеграма від Алексеєва: прочитав, сподобалось, бере до журналу” [7, с. 548]. Мова йде про новелу Олеся Гончара “Сорґіда”, яка щойно з’явилася в трьох номерах “Радянської України”.

У день народження 3 квітня 1987 року Олесь Гончар перебував у Москві. Йому було приємно, що М. Алексеєв привітав його з цією датою по телефону.

Востаннє ім’я російського письменника згадується 12 травня 1993 року: “Михайлу Алексеєву – 75. Питають зі Спілки: чи підписувати вітальну телеграму? Аякже! Друг давній, ще фронтовий. Завжди залишаться дорогими для мене і Шолохов, і Федін, і Коновалов, і Симонов, і цей Алексеєв...” [8, с. 468]. Писалися ці рядки на світанку української Незалежності, коли в середовищі російських письменників були й такі, що продовжували дивитися на Україну як частину імперії. Саме тому запис продовжують такі слова: “Не маю претензій до російського народу та його кращих письменників; мої претензії – до системи, до імперії. Бо для України ця система з її тупістю й терором була смертельна. Як (хай пізніше) і для самої Росії теж. Жаль, що російські наші друзі цього не розуміють. Їм ще сниться їхня псевдо імперія. А їй – нема вороття. Бо ж таки була імперія зла” [8, с. 468 – 469].

Олесеві Гончару імпонувала творчість й інших російських письменників-фронтовиків. Мабуть, тому чимало місця в щоденниках відводиться саме цим авторам. Так, кілька записів присвячено В. Астаф’єву. Уперше про нього згадується 17 вересня 1976 року: “Ближче познайомився з Астаф’євим” [7, с. 277]. Трапилося це в Кишиневі, де відбулися Дні радянської літератури. Із запису видно, що Олесь Гончар уже до цього був знайомим з російським письменником. Майже через місяць, 13 жовтня 1976 року, він, згадуючи Дні радянської літератури в Молдавії, звернеться до виступу В. Астаф’єва в Кишиневі, у словах якого український літератор побачив шовіністичні нотки: “Виступає Віктор Астаф’єв, і думки його приблизно такі: ось Молдавія цвіте, повно вина-винограду, а скільки тут наших русичів полягло...”

Тепер, коли ми бідуємо, чому ж Україна, Білорусія та Молдавія не допоможуть Вологодській області? Ми в злиднях, школи закриваємо, в магазинах порожньо... Ну, звичайно, винуваті оті кляті окраїнні іногородці, які так добре живуть... В цих наївних словесах звучали шовіністичні нотки” [7, с. 282]. І як резюме Олесь Гончар додав: “На фронті існували зовсім інші виміри часу” [7, с. 282].

Творчість же В. Астаф’єва український письменник оцінював позитивно: “Царь-рыба” Вік[тора] Астаф’єва. Добротна проза. Мова чудова” [7, с. 297]. 21 лютого 1985 року Олесь Гончар зазначив: “Літературна Україна” дала інтерв’ю з Віктором Астаф’євим. Сергій Носань, який брав інтерв’ю, можна сказати, вдруге відкрив для України Астаф’єва, відкрив глибше, повніше порівняно з тим, що було відомо раніш. Перед нами постав письменник великої душі, благородних помислів” [8, с. 47]. “Читаю “Детектив” Астаф’єва, – занотовує Олесь Гончар 21 лютого 1986 року. – Здається, автор згущує фарби, але в основі вони таки ж правдиві. Очам постає zdegradоване, звиродніле скупчення людей, що перебувають у стані постійного озвіріння... Коли це почалось? Пригадую, яких людей бачив у дитинстві: яснолиці йшли до церкви, охайні, статечні. Звідти повертались – одухотворені. Тож коли було зруйновано моральні загати і демона жорстокості спущено з ланцюга? Астаф’євський герой вбиває безпричинно, без люті. Ще забризканий кров’ю своєї жертви, стоїть, спокійно лиже морозиво. Оця безпричинність злочину – це може, найстрашніше. Розпад суспільства, виродження людства? Не хочеться вірити в таке. Але ж де ті сили, які порятують людину, відвернуть розпад, поставлять усіх нас на шлях братерства? Хто несе ідеал? Література, мистецтво? Але чи не безсилі вони перед руйнівними процесами, що відбуваються? І все ж маємо всьому цьому протиставити себе, й боротись, і вірити в досяжність світла. Втрата ідеалу рівнозначна духовній смерті” [8, с. 83].

У записі від 12 вересня 1988 року знову згадано ім’я В. Астаф’єва: “Зараз в Україні гостює Віктор Астаф’єв. Прибув на зустріч з однополчанами (він був поранений під Києвом восени 1943-го). Вчора гість побував у нас в Кончі, за обідом багато розповідав про українців у Сибіру; каже, що до революції переселенців з України в сибірських краях та на Далекому Сході було до 30 % населення. Згідно з сибірською легендою навіть назва “Чита” виникла з репліки якихось двох чумаків:

– Чи та, чи не та? (Впізнавали місцевість).

Астаф’єв добре розуміє українську мову, знає наші пісні” [8, с. 198 – 199].

Високо цінуючи російського письменника як майстра літератури, Олесь Гончар водночас у щоденникових записах не приховував, що той не зміг зжити шовіністичних підходів: “Зайшлося і про його конфлікт із грузинами (під час з’їзду в Москві грузинські письменники на знак протесту покинули зал). На жаль, Астаф’єв, видно, й досі вважає, що нічого не сталося. Дивно: такий психолог; такий талантист, а все не може

збагнути, що він образив грузинський народ, національні їхні почуття і що йому годилось би перед грузинами вибачитись. Це було б по-братськи” [8, с. 199].

Про свою зустріч з В. Астаф'євим у Москві під час з'їзду народних депутатів СРСР Олесь Гончар згадав у записі від 30 травня 1989 року.

Після отримання Україною Незалежності Олесь Гончар чимало місця приділив роздумам про різні письменницькі долі і їхнє ставлення до патріотизму. Розмова про перебування І. Буніна в гостях у М. Горького на Капрі примусила автора щоденника згадати й про позицію сучасних російських письменників стосовно України: “Читаю про Капрі, де Бунін гостює у Горького... Що їх єднало? Адже вони такі різні? У Буніна кожен рядок зігрітий почуттям до Росії, всюди розлита поезія рідної землі, а в Горького – що? Холодна риторика, він зовсім якийсь не російський, здається, це перший помітив Чехов... Власне, це люмпен, який багато всього начитався...”

Звичайно, він своєю риторикою мені сьогодні зовсім чужий. Інша річ – Толстой, Чехов, Бунін або сучасні Астаф'єв чи Солоухін... Я їх сприймаю глибоко, розумій й сприймаю їхній російський біль, а от вони нас і наш український біль зовсім відчувати не здатні. Ми для них – відступники. Оце і є він – різний менталітет. На фронті мій російський друг воював, умирав за Росію, а нам доводилось класти життя за імперію, хоча це зовсім різні речі. Я розумію тих врангелівських юнкерів, що після розгрому стрілялися на кораблях з відчаю, бо втрачали рідну землю, а от ви, росіяни, навіть і сьогодні не в силі збагнути, що в нас, українців, теж є с в о я батьківщина й свої синівські обов'язки, свої цінності, свої святині. Ви, будучи й талановитими, лишаєтесь глухі, цілковито глухі до нас, ось чому так важко нам порозумітись” [8, с. 494].

Востаннє Олесь Гончар згадав В. Астаф'єва 16 травня 1994 року. Підставою була відома стаття О. Солженіцина, в якій він виступав проти незалежності України: “Для мене він (Солженіцин. – О. Г.) ніколи не був справжнім художником. Це ж не Бунін і не Астаф'єв. Хитрий політик, великий спекулянт епохи” [8, с. 526].

Високу оцінку в щоденниках Олеся Гончара одержала творчість іншого фронтвика Ю. Бондарева. Уперше про його роман “Берег” йшлося в записі від 3 січня 1976 року: “Вражаючої сили річ. Як блякнуть порівняно з ним писання Симонова, де весь пафос в одному – в уславленні мудрості військового статуту. І навіть биковська психологічно точна, але демонстративно антипоетична проза здається занудливою... В Бондарева є поезія почуття й поезія глибокої філософської думки. Він зараз, безперечно, перший письменник Росії. Згадалось, як зустрілись з ним на останньому Всесоюзному з'їзді письменників. Саме мордували тоді його цензори з якимось романом. Він був схудлий, змучений, і чомусь так пройняли мене його скарги, що наступного дня, виступаючи на з'їзді, я розповів про тих мордувальників

з червоними олівцями. Потім все допитувались: кого ти мав на увазі? Називали того, іншого... І чомусь ніхто не догадався, що йшлося про Бондарева” [7, с. 246]. Позитивно був оцінений і фільм Алова і Наумова за романом “Берег”: Це – “спроба дати конфлікти епохи оголено й чесно, в добрій гуманістичній традиції – уже це саме виявляє серйозного художника” [8, с. 44].

Наступний літературний твір Ю. Бондарева – роман “Игра” – Олесь Гончар оцінював критичніше, йому не сподобався його головний герой – “самозакоханий хлюпик, сучасний інтелектуальний міщанин, що борсається в трясовині рефлексій. Багато злого недоброго, плутаного в цьому претензійному романі. Герой пробує поставити діагноз часові, в якому живе, і зупиняється похлоливо на півслові, на пів причині, і все будується на цих недомовках” [8, с. 42 – 43]. Наступна згадка про Бондарева пов’язана з IV з’їздом письменників у Москві: “У перший день з’їзду найкраще виступив Ю. Бондарев. Про гуманістичну місію літератури. Про небезпеку сірості.

– Некоторые хотели бы увести нас под знамена серости...” [7, с. 268].

Ще один запис є відлунням прес-конференції, яку вів редактор “Правды” Афанасьєв: “... Невиразна змучена особистість. Журналістів багато – наших і іноземних. З письменників від росіян виступав Бондарев, від України – я.

Потім коктейль. Я, звичайно, встиг посваритися з одним шовіністом (редактором “Социндустрии”, який хотів переконати мене, що між росіянами, і укр[аїнцями], і білорусами – ніякої різниці. “Єдина, неделімая...”. Зате з Бондаревим зблизились ще більш. Фронтове, пережите – воно єднає й досі. До того ж мати в нього українка з Полтави і, видно, прищепила ще з дитинства йому любов до української літератури.

Та ще під час війни надивився на українських матерів, які останнє віддавали бійцям. Згадує якусь картоплю...” [7, с. 361].

Перебуваючи на VII з’їзді письменників у Москві, Олесь Гончар занотовував враження від виступів: “Доповідь Маркова. Сіра й безкрила” [2, с. 468], зате промова Ю. Бондарева йому надзвичайно сподобалася: “Перший справді письменницький виступ – виступ Ю. Бондарева. Говорив про так звану “типову архітектуру”, яка виховує “типове мислення” і “типових людей” (оплески). В розумінні шаблонне.

Закінчив фразою:

– Нет в мире ничего, что можно было бы считать законченным. Назвав і тих, хто носить з ідеєю повернення північних рік на південь (в числі авторів проєкту акад. Євген Федоров).

Виступ справжнього громадянина” [7, с. 468].

Олесь Гончар як людина творча не полюбляв різні офіційні заходи, що відбувалися в Спілці письменників СРСР, але вбачав позитив у тому, що під час таких заходів можна побачитися з друзями, у тому

числі й з Ю. Бондаревим: “Пленуми потрібні хоча б для цього: зустрітися з друзями. Бачився сьогодні з Ю. Бондаревим, Єгором [Ісаєвим], з Алексеєвим та Іраклієм Абашидзе... І ніби аж полегшало на душі. Як це важливо – перекинутись словом, почути щось щире, довірливе, братське” [8, с. 32].

У записі від 18 червня 1986 року відтворено враження Олесь Гончара від розмови з Ю. Бондаревим: “Він збирається виступати на VIII з’їзді СП СРСР. Просив його, щоб сказав кілька слів на захист української мови та інших національних мов, а також про “стічну канаву Європи”, що її хочуть повернути на Україну (т.зв. канал Дунай – Дніпро” [3, с. 103]. Під час розмови Ю. Бондарев заговорив про деградацію духовності в країні. Він “скаржить на наростання цинізму серед московської літературної братії, посилюється ненависть до авторитетів, захочується розмивання вершин... Тобто з’являється те, чого раніш в жодній культурі не було. Відкидання традицій, знедуховлення, літературний прагматизм, а хіба це не є деградація?” [8, с. 103 – 104].

Серед російських письменників-фронтників згадується Д. Гранін. Спершу, у зв’язку з публікацією в “Літературной газеті” його статті “Про милосердя”: “Глибоке й гуманне дослідження потворностей сучасного життя. Спроба дошукатися коренів, звідки йшла жорстокість... Благородно. Великодушно” [8, с. 138]. Щоправда, Олесь Гончар відзначив і вибірковий принцип у Граніна, коди той називав твори, де порушувалися проблеми милосердя: “Жаль тільки, що коли став називати твори, які все-таки пробували виявити милосердя, то не помітив ні “Циклону” з Холодною горою, ні “Зорі” з Романом Винником та його нещасним сімейством... Я важко виявляється не піддатись тенденційності (тобто несправедливості) в оцінці творів своїх колег” [8, с. 138].

Певні критичні моменти Олесь Гончар висловив і щодо найкращого, на його погляд, твору Д. Граніна “Зубр”, де російський письменник “не минув нагоди потоптатися на могилі Лисенка (без найменшої згадки про Сталіна)” [8, с. 141].

Щоденники українських письменників ХХ століття дають багатий матеріал не лише для теорії й історії літератури, а й для історіографії, що само по собі є цінним історико-культурним феноменом. Своєрідність щоденників згаданої доби полягає в тому, що часто вони, акцентуючи увагу на буденних подіях життя авторів, у підтексті висловлювали одвічні потаємні прагнення українського народу, виражали його волелюбний дух. Щоденники Олесь Гончара – це своєрідна кардіограма доби з тяжкими сталінськими повоєнними роками, короткочасною хрущовською “відлигою”, роками застою й радістю здобуття незалежності. Сторінки, що розкривають взаємини українського письменника з російськими літераторами, передають рецепцію їх особистостей і творчості сприяють більш повному уявленню про

світоглядні і творчі принципи класика української літератури другої половини ХХ століття.

Дана праця є фрагментом монографічного дослідження, присвяченого non fiction Олеся Гончара.

Література

1. Щедрина Татьяна. Когда уходит “сфера разговора”... По дневникам Густава Шпета и Михаила Пришвина / Татьяна Щедрина // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – С. 349 – 379. **2. Варикаша М. М.** Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття) : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури”/ М. М. Варикаша. – К., 2009. – 20 с. **3. Танчин К. Я.** Щоденник як форма самовираження письменника : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.06 “Теорія літератури”/ К. Я. Танчин.– Львів, 2005. – 198 с. **4. Гончар Валентина.** Записники Олеся Гончара (Голос його душі) / В. Д. Гончар // Гончар Олесь. Щоденники : У 3-х т. : Т. 1 (1943 – 1967) / [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар]. – 2-ге вид. – К., 2008. – С. 5 – 7. **5. Галич О. А.** У вимірах non fiction : щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / О. А. Галич. – Луганськ, 2008. – 200 с. **6. Гончар О. Т.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 1 (1943 – 1967) / [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар]. – 2-ге вид. / О. Т. Гончар. – К., 2008. – 455 с. **7. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т. : Т. 2 (1968 – 1983) / [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар] / О. Т. Гончар. – К., 2008. – 607 с. **8. Гончар О. Т.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 3 (1984 – 1995) / [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар]. – 2-ге вид. / О. Т. Гончар. – К., 2008. – 646 с.

Галич О. А. Рецепція російської літератури в щоденнику Олеся Гончара

В статті розглядається рецепція російської літератури в щоденнику Олеся Гончара. Найбільшу увагу в щоденникових записах відведено письменникам М. Алексєєву, В. Астаф’єву, Ю. Бондареву, Д. Граніну.

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

Галич А. А. Рецепция русской литературы в дневнике Олеса Гончара

В статье рассматривается рецепция русской литературы в дневнике Олеса Гончара. Наибольшее внимание в дневниковых записях отведено писателям М. Алексеєву, В. Астафьеву, Ю. Бондареву, Д. Гранину.

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

Halych O. A. The reception of the Russian literature in Oles Honchar's diary

In the article the reception of the Russian literature in Oles Honchar's diary is studied. In the diary notes attention is mainly paid to such writers as M. Alekseyev, V. Astafyev, U. Bondarev, D. Hranin.

Key words: memoirs, diary, the Russian literature, reception.

УДК 82-141 Василь Барка

Т. П. Головань

МІСТИЦИЗМ У ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ БАРКИ

У вірші “Зимовий дощ”, що увійшов до I частини “Океану”, Василь Барка створює образ дощу як “сивих сітей”, “шуми” яких, за словами поета, “тяжчі, ніж із водограю”:

То – сиві сіті! косі; їх минаю;
їх проліски крізь сніг почують:
їх шуми тяжчі, ніж із водограю, –
над скаргу глибини біжучу.

Поставмо запитання, що змушує ліричного героя вбачати в такому звичайному явищі природи, як дощ, бурхливу стихію, гучнішу, ніж водограй, що змушує її боятися, називаючи “сітями”, в полон яких, очевидно, можна потрапити? Що стоїть за цим образом? Чим він є для поета: екстравагантним висловлюванням чи виявом якогось особливого погляду на світ? Адже таке ставлення до природних явищ сучасній людині невластиве і, як правило, незрозуміле.

Додамо, що такі образи в поезії Василя Барки (йдеться про більшу частину поетового доробку) не поодинокі, їх досить багато, особливо у тих віршах, які можна назвати релігійними.

Ось кілька прикладів:
Каміння – мов гроби жорстоке,
не рушиться, не відчува!..
 (“Досвітній потік”)

Замкнено туманами між гори
й сосни – неласкавий досвіт.
Рветься! в холоді листки багрові,
скидані на схили, росить.
Грізна сутінь і рогаті нетрі –
вбрали прірву смертну, в димі.
Пустка! слід оленячий роздерти
З'явці входять невідслімі.
(“Надгірний досвіт”)

Малинове полум'я по краю
стелеться з амвону ночі.
Я – безумним смутком покараюсь:
від валів громаддя чорних...
Від безодніх! від валів павучих
трути в дикому безглузді.
(“Місячний вечір: в горах”).

Отже, прикметою цих образів є страх і осторога перед явищами природи, які постають у відчуттях людини так, ніби володіють живою сутністю, спроможні вплинути на її життя, зашкодити, заподіяти смерть. Зрозуміло, що природне середовище може бути небезпечним для людського життя. Однак, як можна бачити з наведених прикладів, ліричний герой Василя Барки відчуває небезпеку звідусюди. Вона ховається навіть у тих предметах, які звично загрози не становлять.

Якщо джерело небезпеки – в предметах, які нічим не загрожують, то вони є “агентами” або символами (чи, точніше, умоглядними образами) якоїсь іншої, страшнішої, небезпеки. Що являє собою ця небезпека і що за нею стоїть, підказують наведені приклади. Шуми “сірих сітей” дощу “тяжчі, ніж із водограю”, тобто є не лише тілесним, а й душевним тягарем. “Чорні громаддя валів” поруч із тривожним відчуттям фізичної небезпеки викликають “смуток”, тобто пов'язані також із духовною загрозою. У рядках “Замкнено туманами між гори / й сосни – неласкавий досвіт” якість, закована в значенні слова “неласкавий”, є результатом одночасно тілесного і духовного сприйняття. Іншими словами, ліричний герой вбачає в природі не лише фізичну, а й духовну небезпеку, небезпеку не лише для тіла, а й для душі. Отже, страх фізичного феномену спричинений душевним, точніше, духовним або метафізичним страхом – страхом перед метафізичною реальністю.

Якщо погодитися з тим, що метафізичний страх – це прояв релігійної віри, то його джерелом є зло. Саме зло чигає звідусіль, загрожуючи людському еству. І будь-яке переживання, викликане “непривітними” образами природи, є знаком його присутності. Тож страх ліричного героя Василя Барки спричинений уявленням про перебування

злив сил скрізь у фізичному світі, в природі, що нагадує середньовічну християнську релігійність і суголосьне породженому жахом вигуку марсельського священика V ст. Сальвіана “Ubique daemon!” (“Диявол скрізь!”) [1, с. 103]. Порівняймо, як подібний образний ряд постає у вірші “Ворон” фламандського поета XIX століття католицького священика Гвідо Гезелле (з огляду на відсутність українського перекладу наведемо уривки з вірша в російському перекладі Тетяни Мальцевої):

Однажды я следил, как ворон в мгlistом
бессветном воздухе, – на призрака похож
немого, – помавал крылами с хладным свистом;
и клюв и лапы – весь, как уголь, черный сплошь.

Голодные глаза в провалах черных впадин
мигали тьмой; во мрак и траур обряжен,
урод среди своих, ничтожен и нескладен.

Как камень надо мной повис в тумане он.
Немой! И взмах его широких крыл беззвучен;
Как те, что гроб несут, в тиши замедлив шаг, –
Вот так и он скользил над льдом речных излучин,
Над белизной лугов, – всему живому враг.

И ворон вдаль поплыл, как глыба катафалка,
но прежде чем уйти в чернеющую высь,
замедлил свой полет и тяжело и валко
и каркнул вниз глухое: “Берегись!” [2, с. 133].

Однак неправильно було б стверджувати, що поезія Василя Барки сповнена лише страхом перед явищами природи. У чому полягав би релігійний зміст його поезії, якби її одночасно не пронизували образи-символи добра, символи повсюдної присутності Бога? Йдеться про нав'язану природою надзвичайну радість, ейфорію. Ось як поет описує сонце (вірш “Сонце”):

Святе і хризантемне, розсилає
пилوک палання від сліпучих,
від кучерів: як німб шумить! русяве,
і жалощі в собі сполучить.

Розкриє хмар крилату скойку: чиста,
з завіс рожевістю родилась –
перлина – квіткова зіниця! вчися.
тінисте серце, смутку зілля.

У цих рядках сонце як явище природи викликає надзвичайну радість, яка пов'язана не так з його чуттєвим образом, як із символічно-умоглядним етичним значенням: для людського “тінистого” серця, сповненого сумнівів і смутку, сонце, яке розбиває хмарну теміню, –

джерело веселої настрою та багатьох чеснот, приклад для наслідування. Однак таке значення сонця уможлиблюється наявністю в ньому надприродної сутності (“Святе”, “як німб шумить”), тим, що воно “поставлене навек” як “провістя Боже – / приносити дихання правди” і тим, що “Його вінець ні в трунах не померкне”. Іншими словами, “сонце” – символ Бога, Ісуса Христа, а “пилон палання”, тобто світло, яке Він “розсилає” і яке пронизує всесвіт, – Його присутність. Саме присутність Бога в природі перетворює “нейтральні” предмети на джерело несканованої радості.

А ось як зображені сині квіти (вірш “Портрет рослинок, що цвітуть”):

То – синьости від хусточки благи,
що Богоматері належить, вийшли:
травини наші, росами багаті! –
нести, мов крильця найсвіжіші.

Якби золотосніцар міг серіжки
такі, мій світе, порізьбити!..
Пелюстки дві, з крайнеба, блідні трішки,
а в глибині – мов дим обидві.

У цих строфах радість ліричного героя викликана не лише естетичною привабливістю квітів, а й переживанням присутності в цих квітах божественної сили, адже колір пелюсток, хоч і тьмяно (вони лише “благають” небесної сині), віддзеркалює колір хустини Богоматері. Уявлення про неземне походження кольору квітів посилюється переконанням, що краса “рослинок” недоступна роботі земного майстра (“Якби золотосніцар міг серіжки / такі, мій світе, порізьбити!..”).

Таким чином, образи нав'язаних природою радості і страху в поезії Василя Барки є уможливленими образами або знаками присутності в ній добра і зла, Бога і диявола. Таке безпосереднє переживання метафізичної реальності є проявом релігійного, зокрема християнського, містицизму. (Зазначимо, що на відміну від загальноприйнятого розуміння містицизму, згідно з яким його серцевиною є досвід ототожнення душі з Абсолютною Реальністю або просто досвід злиття з Богом [4, с. 99], ми вкладаємо в це поняття безпосереднє переживання (або уможливлення) метафізичних сутностей. Таке розуміння – основа духовної практики ісихазму, яскравого зразка християнського містицизму). В цьому сенсі, можна сказати, поезія Василя Барки є поезією християнського містика [3, с. 63].

Література

- 1. Арсеньев Н.** Единый поток жизни / Н. Арсеньев. – Брюссель, 1993.
- 2. Европейская поэзия XIX века.** – М., 1977.
- 3. Координати.** Антологія сучасної української поезії на Заході. – Т. 2. – Нью-Йорк, 1969.
- 4. Earle W.** Phenomenology of Mysticism / W. Earle // Experience of Sacred :

Reading in the Phenomenology of Religion / Ed. by Sumner B. Twiss and Walter H. Conser, Jr. — Hanover-London : University Press of New England, 1992. — P. 97 – 111.

Головань Т. П. Містицизм у поезії Василя Барки

У цій статті ми аналізуємо образи страху і небезпеки в поезії Василя Барки і робимо висновок, що в їх основі лежить середньовічне за походженням уявлення про перебування метафізичних сил, зокрема зла, у фізичному світі. Це дає підстави говорити про наявність у поезії Василя Барки елементів релігійного містицизму.

Ключові слова: образи страху, образи радості, релігійний містицизм.

Головань Т. П. Мистицизм в поезії Василя Барки

В этой статье мы анализируем образы страха и опасности в поэзии Василя Барки и делаем вывод, что в их основании лежит средневековое по происхождению представление о пребывании метафизических сил, в частности зла, в физическом мире. Это дает основания говорить о наличии в поэзии Василя Барки элементов религиозного мистицизма.

Ключевые слова: образы страха, образы радости, религиозный мистицизм.

Golovan T. P. Mysticism in the poetry of Vasyl Barka

In this article we analyze images of fear and danger in the poetry of Vasyl Barka and conclude that the basis of these images is medieval in origin idea of staying metaphysical forces, including the evil in the physical world. This gives grounds to speak about the presence in the poetry of Vasyl Barka elements of religious mysticism.

Key words: images of fear, images of joy, religious mysticism.

УДК: 821.161.2-31.09+929 Бердник

І. П. Гречаник

**МОДЕЛЬ АВТОБІОГРАФІЧНОГО ПРОСТОРУ
В РОМАНІ-ФЕЄРІ ОЛЕСЯ БЕРДНИКА
“ПІТЬМА ВОГНИЩА НЕ РОЗПАЛЮЄ”**

Система часопросторових відношень у фантастичних творах Олеся Бердника відзначається поліфонічною структурою. Через те, що умовно твір розбивається на дві домінуючі внутрішньотекстові часопросторові форми, кожна з яких включає в себе ряд підтипів і підсистем, фантастичним романам Олеся Бердника характерна

багаточасовість та багатоплановість. Але необхідно зазначити, що, на відміну від інших творів, що належать саме до фантастичного метажанру, специфіка організації часопросторових пластів в романах Олеся Бердника полягає у тому, що найчастіше центром перетину різних часових пластів є особистість персонажа. Кожний зовнішній відносно особистості просторовий пласт певною мірою репрезентується як відбиток її внутрішнього часопростору, де він може зазнавати будь-яких трансформацій. Антропоцентризм таким чином реалізується не лише на рівні ідеї, але й впливає на форму художнього твору. Така внутрішня зв'язаність часопросторових пластів є однією з основних ознак творчості українського письменника-фантаста.

Завданням статті є з'ясувати спосіб та визначити особливості моделювання автобіографічного простору у фантастичному романі Олеся Бердника.

Необхідно зазначити, що проблемою вивчення часопростору художнього твору займалися М. Бахтин, М. Беліченко, Г. В'язовський, А. Гуревич, Н. Копистянська, Лессінг, Д. Лихачов, Ю. Лотман, О. Маланій, Я. Маркович, Б. Томашевський, Ф. Федоров, Т. Філат та ін.

З цих позицій творчість Олеся Бердника є малодослідженою. Праці, що складають основний теоретичний базис для вивчення творчості письменника належать О. Губко, О. Земнухов, Н. Логвиненко, Т. Марченко-Пошивайло, Н. Осипчук, В. Сокоринська, М. Ткачук, М. Ясень.

Особливістю фантастичного роману Олеся Бердника "Пітьма вогнища не розпалює" є те, що моделювання автобіографічного простору здійснюється на межі реального та ірреального світів. З перших сторінок роману читач уводиться в індивідуально-авторський простір, ускладнений філософським ремарками, що розкривають безпосередньо інтерпретацію значення письменницької праці, натхнення, втоми, роль творчого акту в житті автора художнього твору.

Свідомо уведений у художній твір авторський простір оформлюється найчастіше у вступне слово або пролог, де письменник звертається до змісту основної ідеї, яка в подальшому творі набуває конкретної форми. Він робить спробу досягнути трансцендентні моменти буття людини: народження та смерті. Спосіб, у який реалізується буття автора можна розмежувати на два типи: перший – відображення світосприйняття буття колишнього-автора, а також автора-сучасника. Ці два способи самопрезентації, реалізуючись, утворюють певну цілісність, окрему самостійну структуру, що апелює до часопросторових відношень. Я-колишній ідентифікується у свідомій сфері буття та позасвідомій. Позасвідомо репрезентується під час спроби осмислити своє існування до народження, в лоні матері. Це буття відчувається автором як позачасова і позасвідомо категорія, цілісна із Космосом і природою. Р. Штейнер називає це *чуттєвою реальністю*, яка стає основою для спогадів у реальному світі. Філософ називає таке представлення себе як

“вище Я”, що не піддається часовим обмеженням життя людини: народження і смерті, а існує як акт божественної творчості. Платон проголосив світ, у якому перебуває людина до її народження *світом ідей*, божественне царство, де знаходиться безсмертна душа [2]. Оскільки таке існування є позап просторовим та позачасовим, то необхідно його ідентифікувати як небуття, яке поступово переходить у буття. О. Болдирева, аналізуючи автобіографічний метатекст Буніна, говорить про такий тип біографічного простору як *простір двійника* [2]. Такий простір реалізується за умови, коли письменник, усвідомлюючи свою сутність до народження, після нього ставиться до реального світу, як до пережитого, уже знайомого, пізнаного. Домінантом у такому “реальному” світі стає процес пригадування [2, с. 24]. Письменник із висоти свого віку пригадує той факт, що все навколо йому знайоме на чуттєвому рівні пізнання. У реальне життя героя фантастичного роману таке існування у небутті втілюється фрагментарно, на основі поодиноких спалахів пам’яті, окреслюючись у видіннях і снах. Але, окрім цього, простір позаземного існування письменника представляється у конкретно оформленому вигляді, реалізуючись за допомогою міфу або притчі. Так притча “Про народжених із темниці”, представлена в першій частині роману, стає своєрідним аргументом до тези, що запропонував письменник. Іноді в індивідуально-особистісний простір автора введені фрагменти можливої читацької реакції на ту чи іншу тезу, чим підкреслюється спроба письменника якнайоб’єктивніше охопити поставлену проблему, шляхом урахування позиції, ставлення до неї широкого читацького загалу.

У фантастичних романах Олеса Бердника таке “позатілесне існування” спростовує факт необхідності повторного пізнання оточуючого світу, і підкреслюється необхідність першочергового духовного розвитку, що формується через самозаглиблення, відчуття єдності із космосом на основі поєднання макро- і мікросвітів. Єдність цих двох світів мислиться як нескінченність, безмежність.

Автобіографічний простір у романі розпочинається з таких автобіографем як індивідуальна історія кожного з батьків, їх одруження. Письменник не обмежується суто власним життям, а робить спробу найширше охопити історію свого роду, проектуючи свідомість в історичне минуле. Особливої уваги надано письменником спогадам про діда Василя. Внутрішній зміст цього персонажа роману дає інтенсивний поштовх до моделювання індивідуально-авторського простору. Як зовнішній так і внутрішній образ діда Василя є дуже близьким авторові, і навіть, якоюсь мірою представляє собою ідеал, який стає основною метою для досягнення. Моделювання автобіографічного простору відбувається не суто в хронологічному порядку, а більшою мірою на емоційно-чуттєвому рівні у відповідній причинно-наслідковій послідовності. Такий спосіб меморіальної ідентифікації О. Болдирева тлумачить як *спогад-відбиток*. Факти особистого життя письменника

складаються у цілісну картину його поетапного становлення на трьох рівнях фізіологічному, як людини, творчому, як письменника, а також духовному (розгортання внутрішнього простору). На основі категорії пам'яті у художньому тексті формується певний образ, так званий *автобіографічний персонаж*, за допомогою якого письменник художньо оформлює зміст свого життя. Необхідно зазначити, що простір автора, який виступає як спостерігач, і простір персонажа у деяких випадках можуть не збігатися. Оскільки у художній твір введений образ Іншого, то автор може регулювати ідею, його внутрішній зміст, але час і простір є його індивідуальними, можливо відтворені за схемою авторського життя, але вони не представляють собою чистий безпосередній авторський простір і час, оскільки становлять художньо трансформовану структуру. Можливим є варіант *узагальнення простору героя*, який репрезентує життя автора художнього твору. Іншими словами, життя героя не зводиться до відтворення суті окремого людського життя, а набуває всевітнього значення, оскільки на прикладі долі одного героя, що базується на досвіді автора, розгортається ціла система світових проблем. За допомогою *дедуктивного методу* письменник формує простір, який, розгортаючись, втрачає свою автобіографічність і набуває всезагальності. О. Болдирева, аналізуючи подібний спосіб меморіальної ідентифікації, номінує його як *спогад-творчість*.

Художня трансформація автобіографічних спогадів Олесь Бердника ускладнюється тим, що реалізується на перетині зовнішнього світу і внутрішнього простору авторського спогаду, причому оформлюється такий спогад у два різні персонажі. Світ реальних подій, сприйнятих через призму дитячої душі, репрезентує образ хлопчика Сашка, а індивідуальний, таємничий духовний простір дитячого світу представляє образ Павлика. Ці два світи важко диференціювати, оскільки розкриваються вони паралельно, і автор, втручаючись у простір героя, зауважує, що навіть йому не вдається визначити, який же з персонажів є реальнішим. Контраст між трагедією долі Сашка і феєричності життя Павлика підкреслює різноплановість авторського спогаду про власний дитячий простір. На основі реалізації цих двох образів фіксуємо дві форми авторської свідомості, які не перетинаються і не протистоять одна одній, а лише співіснують у різних площинах, але в одному часовому проміжку. Для врівноваженої оповіді письменника використовує *прийом перемикання пам'яті*.

Цілісна картина автобіографічного простору складається з окремих імпульсів, так званих *пульсуючих точок*, оповідь, за своєю ритмічною організацією, нагадує биття авторського серця. Воно або маже вибухає у гучному ударі, пришвидшуючись у спалахах пам'яті, то затихає, обмежуючись несміливими уривками образів. Пам'ять, як основний рушій цих імпульсів, відповідно до цього може розгортатися мимовільно (спонтанно спливають фрагменти життя) і усвідомлено (моменти життя з'являються відповідно до авторського задуму).

Ритм розгортання простору пришвидшується під час оповіді про трагедію голодомору 1933 року. Хвиля емоції письменника, втілена в образі маленького Сашка, підносить оповідь, до передачі почуттів нібито на одному подиху: кілька нагромаджених епізодів взаємозмінюються. Перед очима героя постають картини розбоїв експропріаторів у селах, трагічна доля вагітної сусідки Оксани, смертельна хвороба сестри Олі, людоїдство, дегенерація.

У текст уведено цілісний авторефлексивний фрагмент: письменник буквально переносить із свого реального життя, діалог із матір'ю. Який відкрив для Олеся Бердника ворота у незвідане, чарівний та загадковий світ, спонукав до самозаглиблення. На запитання хлопчика про те, чи можна долетіти до зірок, матір відповіла, що це є нереальним, і хлопчик відмітив для себе, що все залежить лише від сили бажання. Такий момент відтворення діалогу є, за визначенням О.Брановицької, автобіографічний інваріант – стала структура, що є базою для формування автобіографічного простору [2].

Найчастіше у спогадах Олеся Бердника образ природи постає як фон для розгортання подій. Причому самим автором цей фон трактується як *місце моєї сили*, де зливається минулий авторський простір і теперішній авторський простір, об'єднуючись у граматичному теперішньому часі.

Найчастіше для репрезентації того чи іншого факту, запозиченого з життя, письменник вдається до описів предметів оточуючого середовища, людей, почуттів тощо. Опис батьківської роботи у кузні у системі світосприйняття героя постає як феєричне дійство, у форму образу батька нібито втілюється зміст античного образу Гефеста, чим підкреслюється безмежність дитячого світосприймання.

Опис минулого життя, його найяскравіших моментів становить значний пласт у цьому просторі, а отже, він є одним з найосновніших елементів автобіографічного простору у фантастичних романах Олеся Бердника.

Оскільки події оповіді розгортаються поступово, у логічно-послідовному зв'язку, із чіткою диференціацією на реальний, буттєвий та чуттєвий, психічний світи, то можна говорити про те, що репрезентація автобіографічного інваріанта проходить у двох паралельних напрямках, один з яких концентрує особливості зовнішнього простору, фрагменти навколишнього життя, які закладають умови для самореалізації дитячої особистості, а другий вбирає основи для формування внутрішнього простору, тобто такі моменти, що зосереджують увагу на способі переосмислення та сприйняття зовнішніх подразників. Автор стирає всі можливі межі між оповідями сюжетів снів, видінь та реальності. Вони існують в одній площині, сподіваючись, що “втраємничений смисл химерних іншовимірних світів відкриється, синтезується в кінцевому підсумку життя” [1, с. 372].

Оповідь можна визначити умовно як схему, що розгортається у напрямку *реальність – домисел*. Звертаючись до фактів реального життя іноді письменник поступово переходить на відбиток про нього у емоційно-чуттєвій площині. Прикладом до цього є опис обряду весілля, що дарувало “стихійну радість”, так радість мислиться не лише як справа двох сердець, а як емоції усієї нації, усього світу, які виливаються в народну пісню і танець. Пісня народна чарувала “природністю, простотою, геніальністю”, у тлумаченні письменника вона дорівнюється стихійним силам “Землі і неба: воді, вогню, повітрю, зоряній безмірності” [1, с. 377]. Поступово реальний факт ніби певним чином очищується від загрубілої зовнішньої форми і набирає трансцендентних рис, які якоюсь мірою окреслюються в чуттєвій формі вияву, яка максимально реалізується саме у дитячій душі. Дитина сприймає феєричне дійство як “Всесвіт душі, котрого марно шукати в зусиллях нинішніх апологетів “обрядів” [1, с. 377]. Така схема трансформації реального світу через призму чуттєвого дитячого сприйняття у дослідженні О. Болдиревої отримує назву *диференціація пам'яті за схемою “було-здавалося”*. Тобто це своєрідний домисел на основі чуттєвого сприймання реальності.

Чарівність внутрішнього світу хлопчика Павла підсилюється втаємниченим образом Ойран-Хана, циркача з надможливостями. Цей незвичайний персонаж відкриває в обмеженому світі перед Павлом віру у внутрішню духовну безмежність, вміння віднайти “місця сили”.

Із дорослішанням героїв спогади автора поступово ущільнюються “розкривалася чарівна брама”, і з'являлася у свідомості морально-ціннісна диференціація категорій життя: поділ на друзів і ворогів, минуле і сучасне, приємне і неприємне.

Таким чином, за допомогою прийому *перемикання пам'яті* здійснюється проекція авторської свідомості у різні часопросторові площини життя. Моделювання автобіографічного простору відбувається за допомогою безпосередніх описів подій та констатації фактів у двовимірному розгортанні автобіографічних інваріантів. Автобіографічний простір характеризується схемою відтворення типу реальність – фантастичність. Простір формується на основі синтезу автобіографем у меморіальній площині. Пам'ять, яка є одним із найважливіших елементів реалізації автобіографічного простору, реалізується у романах Олеся Бердника у два способи: мимовільна (посилення пульсуючого простору) та усвідомлена (регулює розгортання оповіді.)

Література

- 1. Бердник О.** Зоряний Корсар / О. Бердник [передм. Г. Прашкевича]. – К. : Тріада-А : “Афон” ВД, 2004. – 572 с.
- 2. Болдырева Е. М.** Автобиографический метатекст И. А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма : автореферат

дис. на соискание науч. степени доктора филологических наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / Е. М. Болдырева. – Ярославль, 2007. – 49 с. **3. Лотман Ю. М.** Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М. : Просвещение, 1988 / Ю. М. Лотман. – С. 251 – 292.

Гречаник І. П. Модель автобіографічного простору в романі-феєрії Олесь Бердника “Пітьма вогнища не розпалює”

У статті здійснюється аналіз автобіографічного простору, який є елементом часопросторової системи фантастичного роману Олесь Бердника. У результаті автор статті приходиться до висновку, що категорія пам'яті є семантичним центром у моделюванні автобіографічного простору, який репрезентований у схемі реальність – фантазія.

Ключові слова: автобіографія, часопростір, пам'ять, внутрішній простір.

Гречаник И. П. Модель автобиографического пространства в романе-феерии Олесь Бердника “Тьма костров не разжигает”

В статье осуществляется анализ автобиографического пространства, которое является элементом времяпространственной системы фантастического романа Олесь Бердника. В итоге автор статьи приходит к выводу, что категория памяти является семантическим центром в моделировании автобиографического пространства, которое представлено с помощью схемы реальность – фантазия.

Ключевые слова: автобиография, время-пространство, память, внутреннее пространство.

Grechanyk I. P. The model of autobiographic space in the Oles Berdnyk's novel “Pit'ma vognyshia ne rozpaluje”

In this article the analysis of the autobiographic space, which is the element of time-and-space system of Oles Berdnyk's science fiction novel, was made. In the issue the author make a conclusion that the memory category is a semantic centre in the autobiographic space modelling, which is represented by the scheme reality-fantasy.

Key words: autobiography, time-and-space, memory, inside space.

УДК 821.161.2. – 31.09+929 Яворівський

О. А. Двulichанська

**ЧАСОПРОСТОРОВІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ ПРОЗИ
В. ЯВОРІВСЬКОГО ЯК ВИЯВЛЕННЯ СУСПІЛЬНО-
СВІТОГЛЯДНИХ РЕАЛІЙ ДОБИ
(НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ “МІШЕНЬ”)**

У період 60 – 90-х років ХХ століття в просторі української літератури з'явилася значна кількість талановитих письменників, помітне місце серед яких займає творчість Володимира Яворівського. Один із класиків української літератури Олесь Гончар схвально відгукнувся на вихід дебютної книги В. Яворівського: “У кращих його новелах слово звучить соковито, пружно. Народна мова має для нього високу естетичну цінність, він тонко відчуває її красу і, безумовно, знаходить радість у тому, щоб відкривати все нові барви й відтінки рідної мови” [11, с. 16]. Його творчий доробок був об'єктом поодиноких літературознавчих розвідок, однак, спроби системного дослідження прози Володимира Яворівського досі не здійснено, що й зумовлює актуальність дослідження у цьому напрямі. Для існуючих же розвідок характерною є неоднозначність думок літературознавців щодо прозового доробку автора. Так, Г. Клочек, визнаючи творчість Володимира Яворівського талановитою (особливо його перші літературні спроби: збірки оповідань “А яблука падають”, “Гроно стислого винограду”, роман “Оглянься з осені”), зазначає, проте, що у наступних своїх творах (роман “А тепер – іди”, повість “З висоти вересня”) письменник не дотримується обраної стильової манери та позначені “полегшеним ставленням автора до справи” [4, с. 130]. Досить значного поширення набула дискусія з приводу вторинної “хімерності” прози В. Яворівського. Зокрема, літературознавець П. Майдаченко вбачає в ній наслідування творчої манери В. Дрозда, Вал. Шевчука, В. Земляка. Зі свого боку той же Г. Клочек не припускає наслідування “хімерності”, аргументуючи це тим, що твори згаданих авторів були написані через кілька років після видання романів В. Яворівського. Схвальні відгуки про високий художній рівень, гостру проблематику, правдивість зображуваних подій, широку панораму характерів набула творчість Володимира Яворівського у статтях П. Осадчука, О. Лук'яненка, А. Бородянського, М. Якубовської, А. Колісниченка, Я. Голобородька.

Метою нашої розвідки є дослідити особливості хронотопу у виявленні суспільно-світоглядних позицій доби в повісті В. Яворівського “Мішень”.

До вивчення категорій часу і простору зверталася значна кількість літературознавців, серед яких М. Бахтін, Ю. Лотман, І. Фізер, Б. Мейлах,

а також багато інших дослідників, які розглядали зазначений аспект у творчості окремих письменників.

У літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Гром'яка наведено таке визначення досліджуваної категорії: “хронотоп – це взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ” [6, с. 714]. Саме на цілісності та важливості такого взаємозв'язку наголошує М. Бахтін, зазначаючи, що саме хронотопом визначаються жанр та жанрові різновиди, при цьому першочерговою категорією є час [1, с. 235]. Ю. Лотман, навпаки, віддає перевагу категорії простору як основному засобу осмислення дійсності, визначаючи її як “сукупність однорідних об'єктів, між якими наявні відношення, подібні звичайним просторовим” [7]. Ґрунтовним є твердження вченого про те, що художній простір не є тотожним із фізичним (зокрема, географічним), хоча не може відмежовуватися від нього. Художній простір – це модель світу даного автора [7]. Розглядаючи уявлення про художній час та його специфіку у відношенні до фізичної категорії часу І. Фізер приходить логічного висновку, що “час у такій схематичній структурі суттєво відрізняється від часу реального світу, хоча реальний час часто и слугує його аналогом” [9, с. 7].

Важливою для нашого дослідження є думка літературознавця Б. Мейлаха про те, що хронотоп у художньому творі завжди включає в себе оціночний момент: “Просторово-часові уявлення, зберігаючи свою об'єктивну основу, стають не лише засобом передавання думок, почуттів і переживань героїв і авторів, а й слугують образному узагальненню найскладніших процесів дійсності. Часопростір визначає художню єдність літературного твору в його відношенні до реальної дійсності” [8, с. 6]. Отже, саме визначення особливостей часопросторових зв'язків допоможуть нам якнайкраще зрозуміти реалії, що були характерні для української доби кінця ХХ століття.

Сфера побудови “дійсності твору”, за визначенням Р. Козлова, “включає в себе ті локативи та відношення між ними, які допомагають топологічно й хронологічно скоординувати у свідомості автора й рецепієнта зображувані події, розширити зміст зображуваних явищ за рахунок встановлення зв'язків з реальною географією та історією” [5]. Я. Голобородько, характеризуючи одну з останніх книжок В. Яворівського “День переможених”, справедливо зазначає, що “всі твори цієї збірки об'єднані спільним часовим фреймом, в якому відбуваються зображені події: кінець ХХ століття, період, коли відбувався розвій нової української державності” [3, с. 49]. Мотив розвитку самостійної України є одним із провідних у повісті “Мішень”, яка є об'єктом нашого дослідження.

Основним місцем розгортання подій твору є український військовий полігон у Львівській області. Втілення художнього простору в обмеженому топосі дає змогу авторіві, по-перше, якнайповніше

розкрити характери героїв, зобразивши окремі з них у розвитку, а по-друге, дослідити на прикладі певного локусу історію цілого українського народу за останні майже сто років. Саме в розвитку подано характер головного героя Романа Гудими. На початку повісті перед читачем постає образ молодого лейтенанта, котрий тільки-но закінчивши військовий інститут, приїжджає погостювати додому, у рідну Теклівку. До речі, як справедливо було зазначено попередніми дослідниками, художня дія більшості творів В. Яворівського відбувається саме в цьому фізичному просторі, що є рідним для автора. Однак у цій повісті автор дещо відійшов від цієї традиції. Фізичний простір Теклівки здебільшого постає “місцем” зведення “порахунків із школярською молодістю” [10, с. 7] головного героя. Тут, як і в цілому у творі, локус розширюється засобами творення художнього часу – ретроспекції, що втілюється у вигляді спогадів, згадок, снів, марень. Зокрема, в даному випадку – через юнацькі спогади Гудими, що були пов’язані із першою закоханістю у дочку голови колгоспу Лізу, яка “п’ять років тому” “на випускному вечорі” [10, с. 5] не відповіла хлопцеві взаємністю.

Поряд із простором фізичним, зовнішнім, постає простір особистісний, внутрішній. Він реалізується через емоційні переживання героя, думки, настрої, психологічний стан. Зображуючи внутрішні зміни, автор подає еволюцію характеру художнього персонажа. Під час перебування в Теклівці думки Гудими спрямовані на задоволення власних потреб, які здебільшого належать до інтимного простору: “Медові Лізині таємниці відкрилися перед ним самі, відкрилися легко і природно, обдавши Романа гарячковитим одуром своїх глибин. Все було просто й доступно” [10, с. 6]. Сексуальні сцени, якими сповнена художня тканина твору, зумовлені з одного боку постмодерною естетикою, а з іншого, як слушно зауважив Я. Голобородько, “ретранслюють, безумовно, ті почуттєво-ментальні цінності, що дедалі владніше охоплюють внутрішню й поведінкову стилістику сучасної людини” [3, с. 51].

Отже, на нашу думку, інтимний простір постає як лінія перетину зовнішнього та внутрішнього просторів. Тісне переплетення цих видів художнього простору допомагає автору найбільш точно зобразити етичні, поведінкові норми теперішнього суспільства.

З переміщенням головного героя в інший фізичний простір відповідно змінюються і внутрішній. Повернувшись на службу до військового полігону, головний герой у місцевій корчмі знайомиться з чарівною дівчиною в білому вбранні, яку він на рівні асоціації називав Янголом, і по-справжньому закохується в неї. Саме ця подія спричиняє зміну думок і почуттів Гудими: “Тут не можна примітивно залицятися, цвенькати якісь давно замацькані слова, бо це – Янгол. Віртуальна реальність” [10, с. 9]. Образ Янгола (дівчини-акушерки Богдани Хорунжої) В. Яворівський вибудовує на яскравій антитезі: духовно чистий внутрішній простір героїні та “спітнілий, прокурений простір

“Схрону” із портретом Сталіна з домальованими кимось кликами” [10, с. 8]. Зазначимо, що для сучасної української літератури простір барів, кав’ярень, шинків є досить поширеним, що спричинено, крім всього іншого, соціальними змінами в нашому житті. Однак після того, як Роман закохався та згодом дізнався, де мешкає “його Янгол”, ми вже жодного разу не зустрічаємо його у відразливому та вульгарному просторі корчми. Оскільки, спираючись на думку Ю. Лотмана, “художній простір стає формальною системою для вибудови різноманітних, в тому числі й етичних, моделей, виникає можливість моральної характеристики художніх персонажів через відповідний їм тип художнього простору” [7], то зі зміною зовнішнього простору, в якому перебуває Гудима, і його моральна характеристика стає більш позитивною.

Таким чином відбувається певна еволюція внутрішнього світу героя.

Розкриття образу Дани напряду пов’язане із хронотопом дороги. Найповніше його сутність розкрив М. Бахтін, підкресливши, що “значення хронотопу дороги в літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожних зустрічей і пригод” [1, с. 248]. Як відомо, в хронотопі дороги яскраво виявляється взаємообумовленість часових та просторових означень. У даному випадку тісний зв’язок часу й простору співвідноситься із зображенням суспільно-побутових реалій життя українця кінця ХХ століття, що полягали у злиденному існуванні, високому рівні безробіття, а подеколи – невиплаті заробітньої платні. Що, власне, і спричинило появу нової верстви населення – так званих “човнярів”. Окрім іншого, саме цей мотив покладено в основу хронотопу дороги до Польської держави: “Старий, розтелепаний автобус львівського виробництва трясло і кидало з боку на бік, наче його тіпала пропасниця” [10, с. 12]. Прямуючи автобусом до кордону із сусідньою країною, аби, продавши кілька пляшок горілки та декілька пачок сигарет, заробити собі й родині на життя Дана, згідно з особливостями цього виду хронотопу, знайомиться з новими людьми (вагітна молодичка Христина, прикордонники, хлопці, які запропонували купити в них перші місця в черзі), у спілкуванні та ставленні до яких виявляються основні риси характеру героїні: кмітливість, витримка, готовність допомогти іншому. Дорогою дівчина проходить ряд випробувань: фізично важка поїздка, переживання та труднощі на митниці; наражається на небезпеку під час перебування в Польщі, в решті-решт її ошукує покупець-поляк, який заплатив за товар фальшивими доларами. Наразі можемо говорити про часткову наявність в цьому епізоді авантюрно-побутового часу, для якого, за М. Бахтіним, характерним є все вищезазначене. Перша серйозна розмова Романа та Дани відбувається дорогою з Вишняків до сусіднього села, під час якої

дівчина і зрозуміла справжність почуттів лейтенанта, відчувши до нього теж саме.

Дорога в повісті – своєрідний показник духовних норм буття сучасного українця. Недарма стежка до храму поросла споришем, що виступає символом духовного забуття, морального падіння людини. Саме храм виступає тією “мішенню”, по якій спочатку гатили з гармат “подонки з погонями” на початку ХХ століття, а тепер роблять теж саме офіцери незалежної України. У цьому аспекті В. Яворівський не ідеалізує прийняття самостійності держави, після якого мали б одразу настати кращі часи. Навпаки, автор, згідно з традиціями реалістичного письма, викриває, з одного боку, всю ницість і жакобу деяких сучасних офіцерів, а з іншого – наводить приклади справжніх військових-патріотів.

Образ храму перебуває одночасно у двох просторах: реальному та фантастичному (релігійному, духовному). Фантастичний простір пов’язаний із одухотворенням образу самого храму, а також Душею Святого Архангела Михаїла, яка от уже протягом тисячоліття “облітає всі храми святого Михаїла тут, в Україні” [10, с. 58]. На нашу думку, саме в цьому просторі втілено основну ідею твору – намагання пробудити в нас історичну пам’ять, патріотизм, духовність врешті-решт. Час у цьому просторі рухається досить швидко і охоплює понад століття. М. Бердяєв наголошував, що час пов’язаний з долею і внутрішньо сприймається як доля [2, с. 292]. Таким він постає у фантастичному просторі повісті “Мішень”, бо тісно пов’язаний із долею всього українського народу: часами сталінських репресій, розкуркулювання, канцтаборів, аморального знищення церков.

Яскравим символом є вода, що уособлює собою плин життя. Вода в озері, яке знаходиться на полігоні, – мутна, з великою кількістю ілу, що символізує невизначенність, відсутність духовних, моральних цінностей сучасного суспільства. Показовим є глушіння риби в озері компанією капітана Верещака з братом, риба, як і вода, є символом життя та смерті. І її винищення – не що інше, як споживницьке ставлення до навколишнього світу, а також виражає “омертвіння” будь-яких духовних засад життя. Автор використовує засіб паралелізму, який допомагає відтворити психологічний стан сучасного українця. Крім цього, вода здавна у слов’ян була дороговказом до потойбічного світу, горя. Наречена Дмитра Хорунжого Орися, дізнавшись про зраду коханого та про те, що її суперниця вагітна, закінчує свій земний шлях в озері поблизу рідного села: “Лиш маленьке худе тільце, вимокле у воді. І – записочка на учнівському столі її кімнати: “Не кличте мене. Я – в озері. Я вже прожила своє життя. Поховайте у вишиванці. На кладовищі, бо я – не самогубець. Просто не повернулася з води” [10, с. 61].

Щодо інших особливостей художнього часу в повісті, то можна стверджувати, що все поле твору перебуває в конкретно-історичному часі. Простежується це в тому, що історичний вимір відбиває зміну епох (радянської та незалежної держави), подає характеристику визначних

подій доби. На нашу думку, саме історичний час впливає на розвиток сюжету повісті. Композиційна специфіка “Мішені” полягає в тому, що в її сюжет вплетені не пов’язані з ним безпосередньо історії другорядних персонажів, кожна з яких могла б лягти в основу окремого твору. Серед таких можна назвати історії життя полковника Коровая, рядового Дмитра Хорунжого, генерала Тютюнника. Кожна із частин повісті, що містить історію того чи іншого героя, розпочинається із розповіді або автора, який не виявляє своєї присутності, або від першої особи найчастіше у вигляді спогадів, які, в свою чергу, є невід’ємною часткою історії українського народу.

Отже, художній часопростір набуває в повісті сюжетотворчого значення. У тканині твору міцно переплетені між собою зовнішній, внутрішній та фантастичний простори. Конкретно-історичний час, що переважає в аналізованому творі, допомагає найбільш точно зобразити події та реалії доби становлення Української держави кінця ХХ – початку ХХІ століття. Перспективним є подальше дослідження особливостей творчості В. Яворівського, що знайде продовження у наших наступних розвідках.

Література

- 1. Бахтін М.** Форми часу й хронотопу в романі : Нариси з історичної поетики / М. Бахтін // Питання літератури й естетики. Дослідження різних років. – М. : Художня література, 1975. – 502 с.
- 2. Бердяев М.** Про призначення людини / М. Бердяев. – М. : Республіка, 1993. – 523 с.
- 3. Голобородько Я.** У фреймі актуального словофакту (Про нову книжку Володимира Яворівського “День переможених”) / Я. Голобородько // Слово і час. – 2005. – № 5. – С. 49 – 52.
- 4. Ключек Г.** Відповідальність перед талантом і перед самим собою / Г. Ключек // Дніпро. – 1984. – № 6. – С. 127 – 132.
- 5. Козлов Р.** Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII – XVIII ст.) : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Р. Козлов. – Кіровоград, 2005. – 20 с. – Режим доступу до автореферату : <http://www.lib.ua-gu.net/inode/6789.html>.
- 6. Літературознавчий словник-довідник** / За ред. Р. Гром’яка, Ю. Коваліва та ін. – К. : Академія, 1997. – 565 с.
- 7. Лотман Ю.** Проблема художнього простору в прозі Гоголя / Ю. Лотман // Про російську літературу. – СПб : Мистецтво – СПб, 1997. – 845 с. – Режим доступу: <http://philologos.narod.ru/lotman/gogolSPACE.htm>.
- 8. Мейлах Б.** Проблема ритму, простору і часу в комплексному вивченні творчості / Б. Мейлах // Ритм, простір і час в літературі і мистецтві. – Л. : Наука, 1974. – С. 4 – 19.
- 9. Фізер І.** Про який час ідеться в літературному творі / І. Фізер // Магістеріум. Нац. університет “К.-Мог. акад.” – Вип. 29. Літературознавчі студії / [ред. кол. В. С. Брюховецький та ін.; упор. В. П. Моренець]. – К. : Вид. дім “К.-Мог. акад.”, 2007. – С. 5 – 7.
- 10. Яворівський В.** Перед тим, як жити : Повісті, новели, оповідання / В. Яворівський. – К. : Укр. письменник,

2001. – 286 с. 11. Якубовська М. Зрозуміти, щоб іти далі... / М. Якубовська // Дивослово. – 2002. – № 10. – С. 16 – 18.

Двуличанська О. А. Просторово-часові особливості сучасної прози В. Яворівського як виявлення суспільно-світоглядних реалій епохи (на матеріалі повісті “Мишень”)

У статті розглядаються особливості художнього часу та простору прози відомого українського письменника В. Яворівського. Автор доходить висновку, що хронотоп у повісті “Мишень” має сюжетотвірне значення і допомагає найбільш точно відтворити суспільні катаклізми, характерні для України кінця ХХ століття.

Ключові слова: художній час і простір, хронотоп, внутрішній і зовнішній простір, конкретно-історичний час, сюжет, композиція, художній образ.

Двуличанская Е. А. Пространственновременные особенности современной прозы В. Яворивского как проявление общественно-мировоззренческих реалий эпохи (на материале повести “Мишень”)

В статье рассматриваются особенности художественного времени и пространства прозы известного украинского писателя В. Яворивского. Автор приходит к выводу, что хронотоп в повести “Мишень” имеет сюжетообразующее значение и помогает наиболее точно отобразить общественные катаклизмы, характерные для Украины конца ХХ столетия.

Ключевые слова: художественное время и пространство, хронотоп, внутреннее и внешнее пространство, конкретно-историческое время, сюжет, композиция, художественный образ.

Dvulichanskaya H. Temporally-spatial of feature of modern prose of V. Yavorivskogo as an exposure publicly-realities of world views of days (on material of story “Target”)

In the article the features of artistic time and space of prose of the known Ukrainian writer V. Yavorivskogo. An author comes to conclusion, that khronotop in a story “Target” has considerable influence on a subject and helps most exactly to represent public cataclysms, characteristic for Ukraine of end of the XX century.

Keywords: artistic time and space, khronotop, internal and external space, concretely-historical time, subject, composition, image.

УДК 821.161.2-94 Винниченко.09

Є. В. Дмитренко

**“ЩОДЕННИК” (1911 – 1925) ТА РОМАН “СОНЯЧНА МАШИНА”
В. ВИННИЧЕНКА: ДО ПИТАННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ
ЗВ’ЯЗКІВ**

Робота над романом “Сонячна машина” була розпочата в 1921 році, коли В. Винниченко вже рік перебував на еміграції.

Сучасні дослідники творчості В. Винниченка приділили “Сонячній машині” багато уваги. Помітно, однак, що, аналізуючи проблематику роману, дослідники практично не використовують щоденникові матеріали (окремі записи залучалися Г. Сиваченко [1], О. Савченко [2], П. Федченком [3], іншими дослідниками), утім, на нашу думку, звернення до “Щоденника” додало б корисні для науковця уточнення, факти, вказівки, отже, доречним був би аналіз роману (передусім його ідейного наповнення, образної системи) з огляду на щоденникові записи автора.

Мета цієї роботи – простежити та проаналізувати з погляду теорії інтертекстуальності процес реалізації авторського задуму на матеріалі “Щоденника” (1911 – 1925) В. Винниченка, дослідити ті супроводжуючі моменти, які, усвідомлюючись письменником, фіксувалися ним на папері.

Між романом та щоденником В. Винниченка встановлюються різнотипні інтертекстуальні зв’язки. Через неможливість охопити весь їх обсяг у нашій статті зупинимося лише на найпоказовіших з них і спробуємо накреслити шляхи подальших розвідок у цьому напрямку.

Як відомо, проблема розуміння поняття інтертекстуальності ще далека від остаточного розв’язання і є предметом глибоких студій, що виходять за межі літературознавства. Однак маємо конкретизувати наше розуміння інтертекстуальності.

Інтертекстуальність у нашому випадку розглядається як виражений за допомогою різних прийомів зв’язок одного твору з іншим (концепція, розроблена Н. Фатєєвою [4]), хоча структуралісти (передусім Р. Барт) розуміли інтертекстуальність ширше, ніж цитатний простір тексту, розглядали її як поле анонімних формул, несвідомих, автоматичних цитат “без лапок”, які формують наступний текст [5].

Отже, внаслідок зіставлення текстів “Щоденника” та “Сонячної машини” з’являються підстави говорити про таке явище, як самоцититування, тобто використання власного раніше записаного тексту в тексті, що створюється зараз. Текст щоденника представлений як попередній (“предшествующий”) (але не плутаємо з прецедентним [6, с. 215 – 216]), а художній твір – знову творений текст [7, с. 541 – 548]). Можемо говорити про такий тип внутрішньої

інтертекстуальності, коли уривок тексту потрапляє до іншого тексту того самого автора, деформуючись при цьому різною мірою: іноді це дослівне повторення (з погляду теорії інтертекстуальності – власне цитата), іноді це виглядає як ремінісценція (“цитата-частка”, несвідоме або навмисно неточне повторення іншого тексту, яке наштовхує на пригадування іншого тексту) чи алюзія (натяк на подію, побутовий чи історичний факт, за припущенням, відомий читачеві). Крім того, читачем, який обізнаний із текстом щоденника, може усвідомлюватися зовнішній інтертекстуальний зв’язок (зовнішня інтертекстуальність, за Е. Фесенко, – пригадування іншого тексту, його актуалізація у свідомості читача, в той час як сам текст цілісно не представлений [8, с. 30]), що полягає у пригадуванні щоденникового тексту при читанні роману.

Самоциткування, коли автор дослівно повторює власний текст, спостерігаємо, наприклад, у листі Макса Штора до Сюзанни, де майже дослівно відтворений запис 5 квітня 1918 року: “Кохання – це зойк крові...” [9, с. 334] – роздум над тим, що є любов і кохання. Цей текст перенесено до роману в такий спосіб (курсивом позначимо ті місця, які повторюються дослівно): “...І знаєш, через що ще не прийду до тебе? Через те, що кохання не є любов, Сузанно. *Кохання – це зойк крові, це бездумний, хижий голод тіла, це – наказ вічності... Але кохання саме себе пожирає, як вогонь, і коли задоволене, лишає по собі нудний, непотрібний попіл.* Любов – це інше лице вічності, але *це вростання, вгорання одної істоти в другу. Любов приходить пізно, за коханням, після його оргій... Кохання... жадне і ненажерне, воно одночасно може кохати двох, п’ятьох, стількох, на скільки вистачить у нього вогню.* Любов, повільна, видюща, вростати може тільки в одну душу, і тільки одна душа може прийняти всю другу істоту до кінця”. “*Кохання є дикий... цвіт, з якого виростає рідкий плід – любов. Без цвіту нема плоду, але не всякий цвіт дає плід*” [10, с. 118 – 119]. У “Щоденнику” текст постав набагато раніше (за три роки до початку роботи над романом), утім, перенесений до роману майже дослівно. Зауважимо, що, хоч формально він розширився, проте оприявнює ті ж самі думки, що записав автор кілька років тому. Це свідчить про те, що світоглядна позиція автора в цьому питанні не змінилася, він залишився вірним своїй концепції, що згодом закріпилося й у філософській праці “Конкордизм”. Одне з положень Винниченкової теорії щастя – “Кохайся, з ким любо кохатися, але родину твори тільки з тою людиною, яку ти хотів би мати за матір (батька) своїх дітей” [11, с. 159].

Між окремими щоденниковим записами та текстом роману можна виявити й інший тип інтертекстуальності: при читанні роману згадуються схожі чи то за змістом, чи то за формою (стилем) записи “Щоденника”.

Наприклад, викликають асоціацію із особою автора “Щоденника” роздуми Макса Штора: “О, легко було тим історичним, легендарним героям виробляти опереткові жести на барикадах, ешафотах, траншеях...”

Ні, голубе, не на ешафоті геройство покажи, не один раз, не одну чверть години, а все життя, щодня, щогодини постій на ешафоті. І без публіки, братику, без аплодисментів, без жестів, нікому не відомий... В історію тебе не запишуть, і ті, за кого ти смертником... ходиш, ще, може, і обплюють тебе” [10, с. 87]. Пригадується запис “Щоденника” 11 жовтня 1917 року, де В. Винниченко характеризує поведінку політика “на трибуні”: “...щоб задовольнити дітей і дідусів (так В. Винниченко характеризує українську націю. – заув. наше. – Є. Д.), треба дуже небагато, – треба не діла, не результатів, а пози. Стань у таку позу, ніби тобі весь світ підвладний, і ти будеш цілком задовольняючим їх політиком” [12, с. 273] (саме завдяки таким “позам”, на думку письменника, став “національним героєм” С. Петлюра). Останні ж слова Макса Штора безпосередньо вказують на пережиту автором ганьбу, що відбулося в попередньо цитованому записі за 23 травня 1919 року.

Інший уривок Максівих міркувань містить пряму вказівку на текст “Щоденника”: вже переоцінена ідея “любовного егоїзму” (або ж “доброзичливого егоїзму”): “Гнів, ненависть, заздрість... це почуття, які можуть привести організм людини до цілковитого знищення. Навпаки, такі почуття, як любов, симпатія... – піднімають життєві сили. Таким чином... альтруїзм є в інтересах егоїзму. Любовність до всіх – це вищий егоїзм, це економія своїх власних сил, це продовження життя, це вища розумність і доцільність. Гнів, роздратованість – отруйні, самогубні почуття” (27 березня 1922 року) [9, с. 117]. Безумовно, в цьому записі “любовний егоїзм” не оточений тим негативним контекстом, як у роздумах Макса Штора. “Любіть ворогів своїх, – міркує Макс Штор, – благословляйте ненавидячих вас... підставляйте ваші ліві щоки, коли вас б’ють у праві, і любіть, любіть ближнього, як самого себе. Любіть і бійтесь, *унікайте всякого гніву, злості, ненависті...* І біля двох тисячоліть живе ця безглузда брехлива нісенітниця... Величезні філософи людства... всіх віків на всі лади пережовують її... Всі зелені, порохливі діди, всі оці Канти, Толсті, Маєри, всі нею зашіптують свої молоді пакості... *Егоїзм – ваша універсальна любов!...* Любити всякого, почувати до кожного тепле, лагідне почуття, від усього мати тільки благословення, ніколи не мати вщипливої, отруйної злості, ніколи не противитися злому, ніколи не задихатись од гніву... – та це ж надзвичайно *гігієнічна штука, це ж зберігає організм краще за всякі...препарати*” (курсив наш. – Є. Д.) [10, с. 88].

Звернімо увагу на слова з Біблії, яка є тут власне прецедентним текстом (за Ю. Карауловим, “ті тексти, які мають надособистісний характер, добре відомі й оточенню конкретної особистості (того, хто цитує. – заув. наше – Є. Д.): й попередникам, й сучасникам” [6, с. 216]), а через записи Л. Толстого (вказівка на це – відповідні записи “Щоденника” та згадування імені мислителя безпосередньо в тексті роману), далі – через щоденник В. Винниченка потрапляє до тексту роману. Цікаво, що, переосмислена В. Винниченком, концепція любові

до ближнього потрапляє до трактату “Конкордизм” з іншим смисловим навантаженням: “Не силкуйся любити ближніх без власної оцінки і не претендуй на їхню любов, не будучи цінним для них” [11, с. 159]. Наведений уривок художнього тексту містить указівку на витoki філософських ідей, які, осмисливши в щоденнику, В. Винниченко переносить до роману вже у знову переоціненому вигляді. Отже, спостерігаємо випадок значної неодноразової трансформації прецедентного тексту через свідомість письменника – автора “Щоденника” та художнього твору.

Через свідомість доктора Рудольфа в романі представлено ті філософські шукання, до яких вдавався письменник у різні періоди життя: “Що є щастя? Сотні ж “дуріїв людства”, сотні отих бідних пророків, філософів, мудреців усіх віків і народів в усуненні страждань (виділ. В. В.) бачили ідеал щастя. Вони кликали до найбільшого обмеження своїх бажань, до відмови від влади, слави, багатства, розкошів, утіх, насолод. Людино... не вір зрадливим радощам – вони скороминущі, нереальні, єдине реальне в житті – страждання, і його уникай. Тоді матимеш щастя (атараксію, нірвану, царство небесне і т. ін.)” [10, с. 450]. Якщо пригадати, в який спосіб осмислив ідеї Епікура, Будди, А. Шопенгауера сам В. Винниченко, зрозуміємо, що Рудольф Штор мислить в дещо іншому ключі – інакше розставлено акценти, змінено оцінки.

Цікаво, що після завершення роману письменник повертається до проблеми невідповідності тих самих проголошуваних моральних принципів реальній поведінці людини: ”Знову і знову переконаюся, що розумові висновки мають силу тільки тоді, коли впливають не з гри інтелекту, а з... усього досвіду. Коли ж є голі розумові тези, найкорисніші, найпрекрасніші, вони безсило, жалюгідно й ганебно відсуваються перед вибухами почуття, перед нервовим піднесенням або знеможенням. До цих явищ, очевидно, треба віднести і всі толстовські максими про непротівлення злу й любови до ближнього. Вони щораз поступалися перед сильнішим комплексом” (17 грудня 1924 року) [9, с. 280]. Ще раз ці слова у романі вкладені в уста іншого героя (Фр. Мертенса): “Колись наївний палестинський єврей дав людям заповіді: “*Любіть ближніх своїх як самих себе. Любіть ненавидячих вас, благословляйте проклинаючих вас*” (курсив наш. – Є. Д.). Ці заповіді здалися людям такими абсурдними й неможливими, що їх приписали богам, а самого єврея возвеличили в сина божого” [10, с. 468].

Уривок запису 4 листопада 1919 року (“А вгорі я над закислою, обкутаною туманами і вогкістю землею... такою жалюгідною мізерією виглядає вся ця наша метушня на... порошинці-Землі...” [12, с. 407 – 408]) “розчиняється” в тексті роману: “Летить у світовому просторі темна, мертва планета, яка колись (так давно-давно!) називалася Землею. Темна, мокра, мертва тиша обкутала половину її...” [10, с. 450].

Як видно, образ саодиної планети трансформовано, втім за тоном викладу, песимістичною експресією тексти нагадують один одного.

Утопія втечі Мертенса (“Яке щастя було б кинути це вічне напруження... Забитись куди-небудь на дикий, пустельний берег моря, оселитись у лісі... *лежати на теплій скелі, слухати пульс моря й бути вільним, простим, самим собою*” (курсив наш. – Є. Д.) [10, с. 202]) стає психологічною аналогією із авторськими бажаннями: в самого В. Винниченка, як правило, у моменти найбільшої напруги душевних сил виникало бажання покинути метушню й опинитися наодинці з природою і самим собою (наприклад, 19 липня 1917 року: “Хочеться втекти... *бути вільним, незалежним...* і з посмішкою думати про те, від чого так палаю й киплю тепер” [12, с. 270]; 28 січня 1919 року: “...Тоді я, нарешті, *увільнюся від конфлікту з самим собою. Тоді я поїду до сонця, до зеленкуватих хвиль* (курсив наш. – Є. Д.), до солодкої, тужної самоти...” [12, с. 316]).

Як видно, свої міркування письменник вклав у уста різних персонажів, “Герої роману нерідко виступають “рупорами” авторських ідей” [13, с. 26], отже, нема сенсу намагатися виділити якогось із них як носія авторського світогляду.

Крім того, зважаючи на час деяких записів (зроблених безпосередньо під час роботи над романом) – 27 березня 1922, 13 жовтня 1923 року – виникає думка про “чернеткову” функцію щоденника в цьому випадку, тобто щоденник стає місцем “пробного” запису майбутнього художнього тексту, що може стати предметом окремої уваги дослідників.

На нашу думку, інформація, яку знаходимо в “Щоденнику”, може допомогти точніше розставити акценти, виділити саме ті домінанти в проблематиці твору, яким надавав перевагу сам автор. Подібні зіставлення “Щоденника” та інших творів В. Винниченка дозволить чіткіше окреслити контекст творчості письменника, а отже, звузити кількість інтерпретацій, що уможливить наближення читача до того смислу, який вклав у твір сам автор. Отже, дослідження в цьому напрямку вважаємо перспективними.

Література

- 1. Сиваченко Г.** “Сонячна машина” В. Винниченка і роман-антиутопія ХХ ст. / Галина Сиваченко // Слово і час. – 1994. – № 1. – С. 42 – 47.
- 2. Винниченко В. К.** Вибрані твори / Володимир Винниченко ; [упор. текстів, передм. та прим. О. М. Савченко]. – Х. : Веста : Вид-во “Ранок”, 2003. – 348, [4] с.
- 3. Федченко П.** Післямова / Павло Федченко // Винниченко В. Сонячна машина : [роман] / Володимир Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – С. 611 – 618.
- 4. Фатеева Н. А.** Контрапункт інтертекстуальності, или інтертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
- 5. Введение в литературоведение : Литературное произведение : основные термины и**

понятія / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.] – М. : Высш. шк.; АКАДЕМІА, 1999. – 556 с. **6. Караулов Ю. Н.** Русский язык и языковая личность / Юрий Николаевич Караулов. – [2-е изд., стер.]. – М. : Эдиториал УРСС, 2002. – 263 с. **7. Лукин В. А.** Художественный текст : основы лингвистической теории : аналитический минимум / В. А. Лукин. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – М. : ОСЬ – 89, 2005. – 560 с. **8. Фесенко Э. Я.** Теория литературы : учебн. пособие для вузов. – [2-е изд., испр., доп.] / Эмилия Яковлевна Фесенко. – М. : Эдиториал УРСС, 2005. – 334 с. **9. Винниченко В. К.** Щоденник. Т. 1. : 1911 – 1920 / Володимир Винниченко ; [ред., вступ. ст. Г. Костюк]. – Едмонтон – Нью-Йорк : Канад. ін-т Укр. студій Альберт. ун-ту, 1980. – 498 с. **10. Винниченко В. К.** Сонячна машина : [роман] / Володимир Винниченко ; [відп. ред. і післямова П. М. Федченко]. – К. : Дніпро, 1989. – 618 [1] с. **11. Лащик Є.** Винниченкова філософія щастя / Євген Лащик // Сучасність. – 1995. – №7/8. – С. 153–164. **12. Винниченко В. К.** Щоденник. Т. 2. : 1921–1925 / Володимир Винниченко ; [ред., вступ. ст. Г. Костюк]. – Едмонтон – Нью-Йорк : Канад. ін-т Укр. студій Альберт. ун-ту, 1983. – 700 с. **13. Гноєва Н. І.** Морально-філософська проблематика роману “Сонячна машина” В. Винниченка / Н. І. Гноєва // Тенденції розвитку української літератури та літературної критики нових часів : міжвуз. наук.-теор. конф., 15 – 16 трав. 1996 р. : тези доп. та повідомлень. – Х. : Харк. держ. ун-т, 1996. – С. 25 – 26.

Дмитренко Є. В. “Щоденник” (1911 – 1925) та роман “Сонячна машина” В. Винниченка: до питання інтертекстуальних зв’язків

“Щоденник” та роман “Сонячна машина” В. Винниченка демонструють різнотипні інтертекстуальні зв’язки. Внаслідок зіставлення названих текстів з’являються підстави говорити про автоінтертекст, що реалізується через цитування власного тексту, ремінісценцію, алюзію. Виявлені зв’язки дозволяють дослідникові звузити коло інтерпретацій роману й наблизитися до первинного авторського смислу, закладеного в художній текст.

Ключові слова: автор, інтертекстуальність, роман, текст, щоденник.

Дмитренко Е. В. “Дневник” (1911 – 1925) и роман “Солнечная машина” В. Винниченко: к вопросу интертекстуальных связей

“Дневник” и роман “Солнечная машина” В. Винниченко демонстрируют разнотипные интертекстуальные связи. Вследствие сопоставления данных текстов возникают основания говорить об автоинтертексте, который реализуется через цитирование собственного текста, реминисценцию, аллюзию. Выявленные связи позволяют исследователю сузить круг интерпретаций романа и приблизиться к первичному авторскому смыслу, вложенному в художественный текст.

Ключевые слова: автор, дневник, интертекстуальность, роман, текст.

Dmytrenko Y. V. A “Diary” and the novel “Sun machine” of V. Vinnichenko: the problem of the intertextuality connections

A “Diary” and the novel “Sun machine” of V. Vinnichenko demonstrate polytypic intertextuality connections. Because of comparison of these texts there are grounds to talk about, autointertext which will be realized through quoting of own text, reminiscence, allusion. The reveal connections allow a researcher to narrow the circle of interpretations of novel and get around primary author sense, to inlaid in an artistic text.

Keywords: author, diary, intertext, novel, text.

УДК 821.161.2 – 3 Туптало

Т. Р. Іртуганова

**НАРАТИВНА СТРУКТУРА ОПОВІДАНО-МІРАКЛІВ
З “РУНА ОРОШЕНОГО” ДИМИТРІЯ ТУПТАЛА**

“Чуда Пресвятої і Преблагословенної Діви Марії” були видані в Новгороді-Сіверському 1677 року. Усі подальші видання (1683, 1689, 1691, 1696, 1697, 1702) надруковані в Чернігові та відомі під назвою “Руно орошенное”. Їх автором є Димитрій Туптало, знаний також як святий Димитрій Ростовський. У цьому творі автор робить спробу описати відомі на той час дива від ікони Божої Матері, що знаходилася в Іллінській обителі м. Чернігова [15].

Вивченням збірки оповідань-міраклів, а також проповідницькою спадщиною автора займалися в різні роки М. С. Попов [12], Ф. І. Титов [16], І. В. Савченко [15], О. Ю. Матушек [10], М. А. Федотова [17; 18] та ін.

Метою цієї статті є вивчення наративної структури оповідань-міраклів з “Руна орошеного” Димитрія Туптала. Методологічною базою дослідження при цьому будуть праці В. Проппа [13], Ю. Лотмана [9], Р. Барта [1], К. Бремона [2], А.-Ж. Греймаса [4].

Книгу можна розглядати як збірку оповідань-міраклів, яка має 24 частини (за кількістю годин у добі). Кожна з двадцяти чотирьох частин збірки відкривається описом дива (оповіданням-міраклем), що сталося біля Чернігово-Іллінської ікони Богоматері. Вони й стали об’єктом нашого дослідження.

Усі розділи книги мають свої назви та складаються з чотирьох підчастин:

- 1) опис дива; 2) бесіда; 3) повчання; 4) прилог.

У середні віки в західній Європі до проповідей часто вводилися оповідання, які виконували функцію прикладу (exempla). Приклади допомагали демонструвати ситуацію наочно, оскільки події, описувані в них, відбувалися в певній місцевості з конкретними, реальними людьми. Ефект достовірності, створюваний у подібних творах, допомагав кращому запам'ятовуванню фактів, досягненню основної мети проповіді – виховувати віруючих на принципах християнської моралі. О. К. Ромоданівська називає зібрання прикладів збірниками дидактичних повістей [14]. Схожими за структурою є оповідання з перших частин збірки “Руно орошенне”.

Українські проповідники при складанні казань часто користувалися подібними оповіданнями. Це робити настійливо радить Іоанікій Галятовський у своїй гомілетичі “Наука, альбо способ зложення казанья” [7]. Та й сам автор збірки “Руно орошенне” у зверненні до читача говорить: “...прикладов пользуйся”¹ [6, арк.4].

Кожне з оповідань-міраклів “Руно орошенного” є прикладом, що фіксує здійснення реального дива, що сталося тут, на Чернігівщині.

У кожному з двадцяти чотирьох оповідань розповідь ведеться від імені автора, тобто герої є дійовими особами, а не оповідачами.

У всіх оповіданнях існує збиткова ситуація, окрім першого, де описується диво мироточіння Чернігово-Іллінської ікони Пресвятої Богородиці. Там ситуація нейтральна. Це оповідання є пропедевтичним щодо наступних. Дія тут закінчується на кульмінації. У другому оповіданні проблемою є татарська навала на Іллінський монастир. У решті оповідань збиткова ситуація пов'язана або з хворобами дійових осіб (оповідання 3, 4, 13, 14, 15, 20, 21, 22), втратою ними здоров'я і бажанням його повернути, або з одержимістю бісом (оповідання 5, 9, 10, 11, 12, 16, 19, 23). Персонаж з двадцять четвертого оповідання несподівано помирає і рідні хочуть його повернути до життя.

Хвороба персонажів може бути або фізичною, або моральною.

Дати див вказані у п'ятнадцяти оповіданнях-міракліях, у дев'яти не вказані, проте з контексту можна зрозуміти, що відбувалися вони приблизно в один і той же час – орієнтовно від 1662 року, коли сталося перше диво, й до 1677 року, коли була видана збірка оповідань-міраклів. Найчастіше це – сімдесяті роки XVII століття. Дія перших двох оповідань відбувається у 1662 році. Подекуди вказується якщо не точне число та місяць, то хоча б православне свято, коли сталося диво.

Оповідання-міраклі досить фрагментарні: в основному тут показаний період життя героїв, коли вони звертаються по допомогу до Богородичної ікони. Оповідання акцентують на моменті здійснення дива, випускаючи інші подробиці, залишаючи їх як не важливі “за кадром”.

Негативна ситуація, що сталася з персонажами, мобілізує їхню енергію.

Виділивши мінімальні оповідні одиниці, ми зможемо визначити ключову подію, її причини й мотиви. Ключовою подією всіх оповідань-

міраклів є диво, що відбулося за сприяння Богородичної ікони з Іллінського монастиря.

Герої оповідань-міраклів, які отримують зцілення, приходять як з міста Чернігова та прилеглих до нього територій, так і здалеку (Білорусь, Полісся, Полтава). Ключова подія відбувається в основному біля Чернігово-Іллінської ікони Богородиці, причому досить швидко: максимум після тривалої молитви або певного часу перебування в церкві (оповідання 2, 20). Хоча є зцілення, що сталися після очікування протягом кількох місяців (оповідання 21).

Розглянемо персонажів оповідань-міраклів за схемою, запропонованою А.-Ж. Греймасом та В. Проппом. За власним зразком її розвинули Ц. Тодоров та Р. Барт [4, с. 156; 13, с. 218]. Згідно з визначенням А.-Ж. Греймаса, дійові особи, тобто персонажі оповідань, називаються актантами. Персонажі, за В. Проппом, отримують визначення в залежності від кола дій, за якими вони розподіляються, а ці кола створені певними пучками функцій [4, с. 56].

Персонажів наших оповідань-міраклів можна поділити на: 1) героїв; 2) посередників; 3) шкідників; 4) помічників (порадників); 5) спостерігачів.

Ікона Чернігово-Іллінської Божої Матері, через яку герої отримують зцілення, виконує функцію знаряддя. Вона є каналом передавання Божої благодаті людям.

У першому оповіданні Бог та Пресвята Богородиця є дійовими особами. Проте вони не називаються, не роблять дій разом з іншими персонажами, а лише через мироточіння Богородичної ікони сповіщають про свою силу й намір творити дива за її допомогою. Спостерігачами тут виступають мешканці міста Чернігова, що приходили у храм при Іллінському монастирі від 16-го до 24-го квітня 1662 року. Автор не розкриває соціального стану спостерігачів, не називає їх імен, роду діяльності, походження, проте підкреслює “всь людиіє града Чернігова со многимъ ужасомъ сматряху” [6, арк. 16].

У другому оповіданні з'являється новий тип актантів – шкідники. Герої, які потребують допомоги, – ченці Іллінського монастиря. Помічниками можна назвати Бога та Пресвяту Богородицю. Знаряддям допомоги тут знову ж таки виступає ікона. Татари неодноразово намагаються ввійти до печери, де знаходилися ченці, проте Божа сила не дала їм цього зробити [6, арк. 25].

Героєм третього оповідання є жінка Віра, яка отримала зцілення від паралічу та німоти. Про її соціальний стан не повідомляється. Чудотворна ікона – знаряддя зцілення [6, арк. 35].

Більше інформації подає автор про героїню четвертого оповідання-міраклія. Це – Анна Пенська, шляхетна та, скоріше за все, заможна жінка. Закінчення прізвища на -ський в ті часи також підтверджує її високий статус. Чоловіка її, ім'я якого не повідомлено, можна назвати посередником. Помічниками, але не спроможними

допомогти, є лікарі. Порадниками, про яких не повідомлено, можна назвати людей, які підказали чоловікові звернутися за допомогою до Пресвятої Богородиці через її чудотворний образ у Іллінському монастирі. Помолившись, героїня отримала зцілення. Спостерігачі, якими можна назвати усіх присутніх у церкві, здивувалися вельми [6, арк. 47].

Героїнею п'ятого оповідання є інокія Олександра, що мешкала у монастирі великомучениці Параскеви в Чернігові. Героїні завдають чималого клопоту шкідники – біси, які показують їй страхітливі образи, що не дають їй молитися. Посередниками стають черниці, які приводять Олександрю до ікони. Помічниками тут є Бог та Пресвята Діва, які допомогли їй. Після цього всі жахіття героїні припинилися назавжди [6, арк. 57].

У шостому диві чернігівський мешканець Лаврентій, що страждає на хворобу душі, є героєм. Невідомі посередники схопили його та привели до ікони в Іллінський монастир. Помічниками виступають також ченці, які творять молитву за нього. Завдяки цьому та чудотворній іконі герой видужує. Подія ця справляє на нього велике враження, й він повертається додому, прославляючи Пресвяту Богородицю [6, арк. 68]. За такою ж схемою відбувається зцілення біснуватих в оповіданнях 8, 9 (тут герой приходиться сам до ікони, а після зцілення працює у монастирі), 10 (герой дізнається про чудотворну ікону, йде туди, по дорозі зазнає шкоди від біса, зцілюється біля ікони), 12, 16, 19, 23.

За трохи іншою схемою відбувається дія одинадцятого оповідання-міраклія. Героєм тут виступає Клим, слуга чернігівського райці Василя Болдаковського. Шкідник тут діє за Божим допущенням. Дія відбувається у новому локусі. Посередники приводять Клима до печери преподобного Антонія. Тут він отримав від помічників – Бога, Пресвятої Діви та преподобного Антонія – визволення від шкідників [6, арк. 118].

У тринадцятому оповіданні збірки героїнею є отроковиця Марія. Батьки (посередники) привозять її з Батурина до Іллінського монастиря, де через знаряддя (ікону) вона отримала зцілення (поміч). Спостерігачі (люди, які були у церкві) раділи цьому зціленню й раділи всім дивам Пресвятої Богородиці [6, арк. 132].

В оповіданнях 7, 13, 15, 17, 18, 21 зцілення від хвороб біля ікони отримують діти та дорослі. Часом типові схеми оповідань збагачуються додатковими сюжетними ходами.

Скажімо, героїня п'ятнадцятого оповідання Анна Розсудовська, яка два роки страждала від ревматизму, отримала зцілення біля ікони. Після цієї події вона сповідалася священику, якому й розповіла свою історію. Ця подія сталася вже після зцілення, але про це говориться на початку оповідання [6, арк. 145]. Отже, хронологічна послідовність подій в оповіданні порушена. В оповіданнях 20 та 21 хронологія не порушена, але герої (відповідно Агаф'я та Стефан) вчиняють певні дії, причиною яких була обітниця. Агаф'я приносить для образу Пресвятої Богородиці

як подяку за поміч коралове намисто з сімома срібними хрестиками та дві срібні таблички [6, арк. 178] А Стефан після зцілення залишається працювати в обителі [6, арк. 194].

Оригінальною на фоні усієї збірки є подія з двадцять четвертого оповідання. Тут героєм є дванадцятирічний Тимофій, який несподівано помер, а потім внаслідок молитви батьків до Чернігівської Богородиці, воскрес.

Отже, Бог і Богородиця (помічники) чують звертання про допомогу та допомагають герою або посередникам у збитковій ситуації.

Сюжетна організація оповіді ґрунтується на ключовій події – диві, що відбувається біля Іллінської ікони в Чернігові. Ці дива – ключова подія сюжету кожного з оповідань. Центральними актантами виступають Бог та Пресвята Богородиця, які незримо присутні в кожному з оповідань. За своєю структурою та сюжетом оповідання-міраклі зі збірки Дмитрія Туптала “Руно орошенное” подібні до західноєвропейських *exempla*.

Як можна побачити, актантами оповідань-міраклів виступають люди найрізноманітніших статків та соціального стану: від жебраків до дворянства. Дива трапляються з людьми незалежно від їх віку – отримують зцілення як літні люди, так і діти. Спільним моментом усіх цих оповідань є акцент на світлій та непохитній вірі людини у Бога та святих.

Майже у всіх міракліях, де є збиткова ситуація, присутнє прохання про допомогу, що включає в себе молитву, на яку відгукуються помічники – Бог та Пресвята Богородиця – й допомагають стражденним героям. В дев’ятому оповіданні про молитву не згадується, а говориться про благодать, яка йде від ікони. Така ж ситуація – в оповіданнях чотирнадцятому, шістнадцятому та вісімнадцятому. Два герої дають і виконують обітницю про паломництво або працю в монастирі (оповідання 20 та 22).

В одинадцятому оповіданні-міраклі бачимо особливий тип тексту, який Ю. Лотман визначає як “текст у тексті”, тобто переплетення двох самостійних оповідей: в оповідь про зцілення людини в печері преподобного Антонія включається сюжет про історію печери, яку викопав Антоній, та заснування монастиря.

Твір Дмитрія Туптала має на меті настановити людей на праведний шлях, ознайомивши їх з дивами, що відбулися біля Чернігівської ікони.

Подальше вивчення творчості Дмитрія Туптала дозволить зробити спостереження як над українською бароковою проповіддю періоду її розквіту, так і над специфікою української барокової культури.

Література і примітки

¹Текст твору не адаптований, проте подається сучасним шрифтом. Літери слов’янського алфавіту, які не використовуються в сучасній

українській мові транслітеруються нами в даній статті таким чином: **oʹ** – у, **ʹ** – у, **ʌ** – я, **ʹ** – збережено в усіх випадках, **z** – збережено лише в середині слова. Титла розкриті. Виносні літери вставлено в рядок. Пунктуація сучасна.

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 196 – 239. **2. Бремон К.** Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа / К. Бремон // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 239 – 247. **3. Возняк М. С.** Історія української літератури : у 2-х книгах / М. С. Возняк. – Кн. 2. – Львів, 1992. – 358 с. **4. Греймас А.-Ж.** Размышления об актантных моделях / А.-Ж. Греймас // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 153 – 170. **5. Гуревич А. Я.** Средневековый мир : культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1990. – 396 с. **6. Димитрій Туптало.** Руно орошенное / Димитрій Туптало. – Чернігів : Друкарня Свято-Троїцького монастиря, 1683. – 6+107 арк. **7. Іоаникій Галятовський.** Наука, альбо способ зложення казання / Іоаникій Галятовський // Українська література XVII ст. : Синкрет. Писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / [Упоряд., приміт. і вступ. стаття В. І. Кречотня; ред. тому О. В. Мишанич]. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 108 – 133. **8. Літературознавчий** словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. В. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с. **9. Лотман Ю. М.** Текст у тексті / Ю. М. Лотман // Антологія літературно-критичної думки XX століття. Слово. Знак. Дискурс [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Світ, 1996. – С. 581 – 594. **10. Матушек О. Ю.** Символіка Богородиці в метатексті барокової літератури : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / О. Ю. Матушек. – Харків, 1999. – 19 с. **11. Писатели** и поэты XVII века // Труды отдела древнерусской литературы. – СПб., 1992. – Т. 45. – С. 138 – 143. **12. Попов М. С.** Святитель Димитрий Ростовский и его труды / М. С. Попов. – СПб., 1910. – 355 с. **13. Пропп В.** Морфология волшебной сказки / В. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 110 с. **14. Ромодановская Е. К.** Русская литература на пороге нового времени : Пути формирования русской беллетристики переходного периода / Е. К. Ромодановская. – Новосибирск : ВО “Наука”. Сибирская издательская фирма, 1994. – 232 с. **15. Савченко І. В.** Чудеса від ікони Божої Матері Іллінської в літературній обробці Димитрія Ростовського (Туптала) / І. В. Савченко // Сіверянський літопис. – 2000. – № 2. – С. 42 – 48. **16. Титов Ф. И.** Св. Димитрий, митрополит Ростовский, бывший ученик Киевской духовной академии (1651 – 1709) / Ф. И. Титов // Труды Киевской духовной академии. – 1909. – № 10. – С. 173 – 239.

17. Федотова М. А. К проблеме изучения проповедей Дмитрия Ростовского / М. А. Федотова // Проблемы развития русской литературы: Тезисы научной конференции молодых ученых и специалистов. 18 – 19 апреля 1990 г. – Л., 1990. – С. 11 – 12. **18. Федотова М. А.** Ораторская проза Дмитрия Ростовского (украинский период : 1670 – 1700 гг.) : Автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / М. А. Федотова. – СПб., 1995. – 23 с.

Иртуганова Т. Р. Наративна структура оповідань-міраклів з “Руна орошенного” Дмитрія Туптала

У статті аналізується наративна структура оповідань-міраклів з “Руна орошенного” Дмитрія Туптала, що є зразком проповідницької літератури. Персонажі оповідань-міраклів розглядаються на основі схеми, запропонованої А.-Ж. Греймасом та В. Проппом.

Ключові слова: оповідання-міраклі, проповідницька література, наративна структура, персонаж.

Иртуганова Т. Р. Нарративная структура рассказов-мираклей из “Руна орошенного” Дмитрия Туптала

В статье анализируется нарративная структура рассказов-мираклей из “Руна орошенного” Дмитрия Туптала, являющего собой образец проповедческой литературы. Персонажи рассказов-мираклей рассматриваются на основе схемы, предложенной А.-Ж. Греймасом и В. Проппом.

Ключевые слова: рассказы-миракли, проповедческая литература, нарративная структура, персонаж.

Irtuganova T. R. The narrative structure of the miracle-stories Dewy Fleece by Dymytrii Tuptalo

This article is devoted to the narrative structure of the miracle-stories Dewy Fleece by Dymytrii Tuptalo, which is the bright specimen of preaching literature. This miracle-stories are analyzed according to the scheme of A.-J. Greimas and V. Propp.

Key words: miracle-stories, preaching literature, narrative structure, hero.

УДК 811.161.2'42

В. В. Кизилова

**СМИСЛОВЕ НАВАНТАЖЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ
ІРИНИ ЖИЛЕНКО (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ ДЛЯ ДІТЕЙ
“ГНОМ У БУФЕТІ”, “ЖАР-ПТИЦЯ”, “ПІДКОВА”)**

С. Іванюк в огляді літератури для дітей 40 – 90 років минулого століття, що вміщений в одному з найавторитетніших навчальних видань з історії української літератури [1] останніх років (підручники з дитячої ж бо літератури відсутні взагалі) намагається сформулювати основні тенденції, що склалися в літературі для дітей, починаючи з кінця 60-х : “...склалася ситуація, коли майже всі більш-менш вартісні твори для дітей виходили з-під пера письменників недитячих, які вже мали ім'я, **завойоване в “дорослій” літературі**, й до дітей зверталися спорадично... поетичні книжки Тамари Коломієць, **Ірини Жиленко**, Д. Білоуса, А. М'ястківського, Д. Чередниченка, Ганни Чубач, О. Лупія та інші, – з'являлися й існували в літературі для дітей, підносячись над її звужено “специфічними” приписами й регламентаціями” (виділення жирним наше) [1, с. 395]. Утім, автор лукавить із читачем, говорячи зокрема про “завойоване в дорослій літературі ім'я Ірини Жиленко”, оскільки пересічний читач з творчістю поетеси зміг познайомитися значно пізніше. До того ж і цитований підручник – чи й не перше видання, в якому ім'я письменниці вміщено та (аж!) на двох сторінках дається огляд її спадщини. Утім, на нашу думку, розмова про доробок Ірини Жиленко (зокрема в галузі літератури для дітей) на сьогодні видається вкрай актуальною та потрібною не лише через кількісну характеристику її творів (перу письменниці належить низка збірок для дітей: “Достигають колосочки” (1964), “Вуличка мого дитинства” (1978), “Двічі по два –дорівнює кульбабці” (1983), “Казки про буфетного гнома” (1985), “Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як корисно іноді помилятися номером” (1986), а й тому що врешті решт до шкільних програм (2, 3, 6 класи) введені твори письменниці, що стали окрасою підручників та вже встигли полюбитися дітьми.

Серед “дорослих” поцінувальників творчості Ірини Жиленко не можна не згадати Дмитра Дроздовського, Миколу Жулинського, Олександра Ярового, Олену Никанорову, Михайлину Коцюбинську. Цікаві й оригінальні міркування шанованих авторів про творчу манеру письменниці, стильову оригінальність та стилістичну вправність стануть нам у нагоді сьогодні під час розмови про творчість Ірини Жиленко для молодших читачів, її смислового навантаження, місця й значення в історико-культурному контексті доби.

Перше слово, що спадає на думку після прочитання поезій “Жар-птиця”, “Підкова”, “Гном у буфеті”, – свято. Вони дійсно насичені

атмосферою свята, енергією життя, краси, казковості, що невіддільні від яскравої образності та польоту фантазії. Поетеса вірить в утворення такої спільноти людей, що відчують красу, про яку писала вона:

Ми – це дихання тисячі щастя.
Ми – це ніжність небес на щоді.
Ми – це ти, і ось той, і ось та –
невичерпна безсмертна спільність.
Ми – це щедрість і доброта.

З 1998 року журнал “Сучасність” друкував есе Ірини Жиленко “Ното Feriens” (“Людина, що святкує”). Це своєрідний ключ до розуміння всієї творчості поетеси. “Свято” як духовно вивищений стан людського існування – це сповідання принципів добра, добротворення, збереження людської гідності, здатність знаходити щастя в його найдрібніших повсякденних виявах. Микола Жулинський у передмові до “Вибраного”, характеризуючи творчість письменниці, справедливо зазначає: “Це поезія відвертого, сповідально чистого, як молитва, добра і ласки, надії, а головне – **свята** (підкр. наше – В. К.) на цьому земному карнавалі життя; це пошуки духовної опори передусім у собі серед жорстокого і холодного велелюддя....це зазивання підтримати вірою в добро і надію високим злетом уяви, фантазії” [2, с. 10].

Ти знаєш, у нашому домі,
в старому буфеті, давно
живе мій добрий знайомий –
старенький буфетний гном.

Такими рядками починається вірш “Гном у буфеті”.

Образ гнома (який, до речі, з’являється і в інших, навіть недитячих, поезіях) – символ людини, яка подивилася на світ широко розплющеними очима [3, с. 11]. Він – носій казкової свідомості, представник потойбічних добрих сил, здатних оберігати людину. І маленький читач відразу ж поринає у світ суцільної і єдино можливої казки. На свята гном золотить сервізи (золотий – один з найулюбленіших кольорів письменниці. У нашому контексті сприймаємо його як ознаку чогось дзвінко-щасливого, сонячного), дарує слухняним дітям шоколадки й нашіптує їм казки.

Він любить какао пить,
смоктати м’ятні гостинці.

Наділивши гнома такими рисами характеру, письменниця намагається наблизити його до адресата (маленького читача), який теж дуже любить солодощі. Проте водночас Навчився він чемних манер
в одній маркізи з фарфору.

Франтомом називає його маркіза. Троянда в петлиці гнома, чайна церемонія разом з дамою під акомпанементи цвіркуна-музиканта (шляхетні аксесуари, які сьогодні видаються дещо старомодними),

визначають аристократичну суть поетичного героя. Так проходять століття, але свята зустрічі зі стареньким мешканцем буфету чекають усі.

Михайлина Коцюбинська в одній із своїх розвідок написала про Ірину Жиленко: “У поетеси свій чітко окреслений стабільний мікрокосм. Його осердя – рідний дім, своя кімната – як фортеця, без якої не вижити в цьому розбурханому недоброму світі” [4, с. 232]. Цілком слушне зауваження, що стосується в тому числі й дитячої творчості письменниці. Гном живе у буфеті, спить у старій музикальній скриньці, його ковпачок багріє серед вазочок – ці атрибути символізують домашній затишок і теплоту. Водночас автор наголошує на вічному, позачасовому існуванні казкового персонажа:

Століття, і друге, і третє, –
прислухайся! – чуєш? – завжди
клопочеться гном у буфеті,
бормоче, зітха, шарудить.

Отже, часові рамки вірша – вічність, а діти-читачі, які мають здатність відчувати міфічні сили та казкових істот, сприймають поезію як виплід казкової уяви.

Майстерність Ірини Жиленко в дитячих поезіях виявилася і в органічному поєднанні елементів реальності з фантастикою. Казкові персонажі у її творах наділені реалістичними рисами характеру. Чарівна золота Жар-птиця (вірш “Жар-птиця”) їсть родзинки, п’є молоко, любить дивитися мультфільми й читати дитячі журнали. Вона така ж, як і всі діти (що не може не дивувати маленького читача, захоплювати його атмосферою незвичайності). Поезія водночас має алегоричний відтінок. Яскрава золота птаха не може жити в клітці. Її призначення – освітлювати міста, дарувати людям сонце, а, отже, радість і свято:

Дорослим і дітям
яснішали лиця:
“Як добре жити
під сонцем Жар-птиці!”

І лише стара кульгава гава разом із воронячою оравою натякає на непристойно яскравий колір Жар-птиці (очевидно, йдеться про тогочасну політичну атмосферу, коли все яскраве, своєрідне й неординарне сприймалося як вороже й непристойне, а тому місце йому – “лише в клітці”). Письменниця намагається оптимістично завершити розповідь про екзотичного птаха:

Пішли на лад у неї справи.
І скоро знов злетить вона
на злість лихим, кульгавим гавам,
на новорічну радість нам!

Символом щастя вважається підкова. З такою назвою з’явився в Ірини Жиленко вірш для дітей. Письменниця не зраджує своїй традиції. Відтак читач має можливість знову зануритись у святкову чарівну атмосферу. Цього разу – Нового року, улюбленого дитячого свята.

Була зима. Ішов зелений сніг.
За ним – рожевий. Потім – фіалковий.
І раптом протрюхикав на коні
Дідусь Мороз. І загубив підкову.

Лірична героїня твору, незважаючи на цінність своєї знахідки (адже підкова може притягувати щастя), вирішує повернути її назад до Лапландії. Для багатьох такий вчинок залишиться незрозумілим. Автор не випадково вводить у вірш гіперболізований образ “семисот роззяв”. Під ним легко вгадуються ті, хто заздрить чужому щастю, й ті, хто береться судити про чужі добрі вчинки.

Дослідники творчості Ірини Жиленко звертали увагу на колористичне бачення письменниці як одну з найприкметніших ознак її поезій. “Колір у віршах І. Жиленко – не прикраса, не доповнення, а органічна частка зображуваної картини”, – стверджує Никанорова О. [5, с. 102]. Колористична композиція поезії “Підкова” яскрава, в ній відчутне бажання автора бачити світ радісним, прекрасним, що підкреслює сприйняття життя письменницею як свята. Автор немовби “грається” з колористичними епітетами: сніг у неї зелений (символізує молодість, енергію, красу й радість), рожевий, голубий (чистота, незатьмареність), ніжно-фіалковий. Найбільш уживаний у поезії І. Жиленко – золотий. В аналізованому вірші – це *золота підкова*. Він має місткий емоційний підтекст, широку асоціативну сферу (ознака дорогоцінного, сонячного, життєдайного). Кольори символізують стан душі поетеси, допомагають відтворити власний емоційний стан, зобразити казковий світ, в якому живуть герої поезій.

“Така вже її доля – доля поетеси-принцеси, інфанти, якій ніколи “не вирости з бантів”, не насолодитися рожевими снами, якій судилося до смерті “шукати казкові скарби у місті журби, боротьби і злоби”, бути вічним злотошукачем, старателем на річці життя, котрий вимиває із золотоносного піску мови іскрометні злитки метафор, епітетів, алітерацій. Так судилося Богом тій, “В якої очі за сезоном чомусь міняли кольори”, заходити в королівство кольорів і вибирати той, який найкраще прикрасить цей день, цей настрій, цю мелодію” [2, с. 13].

У поезіях для дітей Ірина Жиленко залишилася вірною своїм світоглядним переконанням. Твори, що увійшли до дитячих збірок, випромінюють добро, оптимізм, вони насичені атмосферою свята, радості, добра, казки, що так необхідні дітям і є прикметною ознакою мистецького кредо письменниці.

Література

- 1. Історія української літератури ХХ століття** : у 2 кн. Кн. 2 : друга половина ХХ ст. Підручник / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.
- 2. Жулинський М.** Та, що молиться Богові віршами / М. Жулинський // Жиленко І. Вибране. – К., 2006. – С. 5 – 20.
- 3. Дроздовський Д.** Поетична суб’єктність у віршах Ірини Жиленко /

Дроздовський Д. // Слово і час. – 2008. – № 1. – С. 10 – 18.

4. Коцюбинська М. Вікно у сад : “Вибране” Ірини Жиленко // Коцюбинська М. Х. Мої обрії : у 2 т., т. 2. – К., 2004. – С. 219 – 254.

5. Никанорова О. Штрихи до портрета Ірини Жиленко // Никанорова О. Поезії одвічна висота / О. Никанорова. – К., 1986. – С. 94 – 124.

Кизилова В. В. Смысловое навантаження поетичного тексту Ірини Жиленко (на матеріалі поезій для дітей “Гном у буфеті”, “Жар-птиця”, “Підкова”)

У статті аналізуються твори Ірини Жиленко для дітей: “Гном у буфеті”, “Жар-птиця”, “Підкова”. Основна увага приділяється смислому навантаженню поетичного тексту, відображенню в ньому емоційного стану автора.

Ключові слова: література для дітей, смислове навантаження тексту, творча манера.

Кизилова В. В. Смысловая нагрузка поэтического текста Ирины Жиленко (на материале поэзий для детей “Гном в буфете”, “Жар-птица”, “Подкова”)

В статье анализируются произведения Ирины Жиленко для детей: “Гном в буфете”, “Жар-птица”, “Подкова”. Основное внимание уделяется смысловой нагрузке поэтического текста, отображению в нем эмоционального состояния автора.

Ключевые слова: литература для детей, смысловая нагрузка текста, творческая манера.

Kizilova V. V. The semantic loading of the poetic text of Irina Zhylenko (on the material of the poems for children “Gnome in a buffet”, “Zharptitsa”, “Horseshoe”)

This article analyses Irina Zhylenko’s works “Gnome in a buffet”, “Zharptitsa”, “Horseshoe”. Basic attention is spared to the semantic loading of the poetic text and to the emotional state of the author it reflects.

Key words: literature for children, semantic loading of the text, artistic manner.

УДК 821.161.2–31.09+929 Загребельний

О. В. Красненко

СВОЄРІДНІСТЬ ЗОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЧНОГО МІСТА В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ДИВО”

П. Загребельний оновив український історичний роман нестандартними формотворчими елементами, розширив усталені межі поетики. Сучасний розвиток вітчизняного літературознавства потребує переосмислення історичних, духовно-моральних цінностей суспільства, які широко представлені в творчому доробку П. Загребельного. Розвиток літератури нерозривно пов'язаний з розвитком історичної свідомості суспільства і відображає його. Історичну прозу П. Загребельного досліджували І. Кравченко, Г. Гордасевич та інші.

Але місто як палімпсест, образ, тло, носій інформаційних кодів у творах прозаїка належним чином не досліджувалися. З огляду на це мета нашої розвідки полягає у визначенні своєрідності, ознак, закованої інформації історичного міста у романі П. Загребельного “Диво”.

Зв'язок з вічністю пролягає через людську історію, через осмислення і переживання духовних пошуків, моральних злетів і падінь, якими так багате минуле. Усвідомлення себе через історію, в русі людського духу – необхідна передумова гуманістичних орієнтацій в сучасному і майбутньому. Це глибоко, як ніхто, усвідомлював видатний письменник ХХ століття П. Загребельний, створюючи історичні романи, проникаючи крізь товщу століть до глибинних витоків духовної культури наших предків. “Диво” – найкраще тому підтвердження. Задум, будова, стиль цього твору, авторська концепція в ньому – по-справжньому цікаві, оригінальні. За висловом В. Дончика, “чогось подібного практика українського роману досі фактично не знала” [5, с. 157].

У більшості праць, присвячених роману, автори дають оцінку об'єднувальному чиннику для трьох часових площин, які й уособлюють плин історії у творі. Павло Загребельний теж підкреслює, що йому у романі “Диво” хотілося показати нерозривність часів саме в зіставленні кількох епох, трохи парадоксальному, несподіваному, зухвалому компонуванні їх у художній єдності, якою повинен бути в цьому разі роман [4, с. 231].

Будівництво Софії Київської – центральна історична подія твору є основою композиційної єдності. Картини ХІ і ХХ ст., зображені в романі, – це або передмова, або продовження. На думку О. Ковальчук, центр художньо-історичної оповіді – творець собору. У романі чимало описів собору – дива з див, але за цим дивом, у тісному зв'язку з ним, поступово виростає інше диво – диво людського духу [6, с. 55]. Дивовижна людина, яка зуміла створити цей храм, дивовижно сильний духом і ті, хто зберіг красу. Ось ця естафета людського духу і є тим

композиційним центром, що забезпечує якість роману, на перший погляд, так хаотично скомпонованого. Все інше у творі – контекст, через який розкривається значення головної події й формуються смислові поля, де й реалізується авторська ідея історії. Для оповіді митець добирає лише той матеріал, котрий зможе відкрити читачеві історичні погляди самого художника, події, що, на думку письменника, стосуються ключових ідей тексту. Ось чому в “Диві” складна часово-просторова структура, в ній переплітаються картини багатьох епох та країн. Автор тяжіє до створення глобальної історії, яка не є простою сумою історій окремих етносів, народів, націй, а швидше тісним переплетінням ліній розвитку людського роду, що проявляються на кожному новому оберті світового розвитку й охоплюють без винятку всі процеси. П. Загребельний розмежовує явища історичності та неісторичності на два протилежні полюси. Кожне з них багатовимірне. Так, неісторичність для письменника – це здрібнілість і знеособленість, нездатність залишити видимий слід в історії, створити її у величних виявах, іти в авангарді світового розвитку.

Початок роману “Диво” – картини курорту, де панує нудьга і безцільність існування, екзистенція мертвої матерії. Більшості відпочивальників автор не дає імен. Вони ніби міраж історії, який зникне у безвісті. Усе сказане ними, кожна дія засвідчує безглуздість їхнього примітивного буття. Ця промовиста неісторичність знаходить у творі символічне втілення: постійно повторюване “сі-сі!” свист нездалого і самовдоволеного поета, який дратує присутніх нецікавою творчістю, підкреслює абсурдність того, що відбувається на курорті. Неісторична людина шукає собі виправдання. Власну нездарність вона намагається прикрити тим, що взагалі відмовляє великому у праві на існування, як це робить відома іноземка, котра приїжджала до Києва, або ті чийми руками не видані твори, не виставлені картини, не прийняті скульптури, покладені на полиці кінострічки, що не побачили екрана (суто радянський спосіб боротьби з талантами). П. Загребельний відкриває суттєву рису неісторичної людини – непомічання великого, нерозуміння його, заперечення й небажання знати, а іноді – й прагнення знищувати.

Автор роману протиставляє історичне (величне, вершинне, унікальне) і неісторичне (примітивне, буденне, марнотне). Мистецтво – досить придатна сфера для цього уточнення. Агапіт і Сивоок демонструють протилежні підходи до його творення. Для першого “мистецтво – звичайне ремесло, яке робиться щоденними людськими користями й потребами”, для другого – “вкладати треба ціле своє серце, все своє життя і тільки тоді постане справжній художній світ” [1, с. 4].

Такі, як Агапіт, не можуть творити мистецтво, яке відповідає канонам великої історії. Вони здатні тільки до наслідування та копіювання, що не є самоцінним. Адже, як говорить Сивоок: “Краса – лише в неоднаковості” [3, с. 420]. Схильний до дублювання чужих здобутків і Ярослав Мудрий: “Зроблю Київ суперником

Константинополя... А для цього все зробимо, як у ромейським столярним городі: церкву Софії, Золоті ворота, монастирі, храми, грища, палати...” [1, с. 4]. Отже, місто з давніх-давен було зосередженням розвитку релігії, архітектури (причому кожен град являв собою окремі культурні пам’ятки), культури, освіти, ніби своєрідним вимірювачем формування та розвитку як однієї окремої особистості так і держави загалом.

Усі розділи роману, присвячені подіям другої світової війни, відображають двобій, мета якого для фашистів – витіснити українців зі сфери активної історії, з рідного міста Києва. Цьому протистоїть Гордій Отава, прагнучи зберегти одне з найвидатніших свідчень історичності свого народу – Софію Київську. “Будовано цей собор у сльозах, прокляттях і крові, може, з урочистим співом і радістю, – хоч як там було, але піднявся він у тій землі, яка не знала кам’яних споруд, у землі, яку називали землею багатьох городів...” [6, с. 20].

У романі фантастично існують поряд три часові площини: період Київської Русі (X – XI ст.), другої світової війни і 60-ті роки XX століття. Світовий прогрес людства розгортається у великій часовій спіралі, і кожна епоха в чомусь головному перегукується з наступною і попередньою, назавжди втрачаючи щось у минулому і набуваючи нового, незвіданого в майбутньому. Попередні віки з прийдешніми повинна зв’язувати воедино певна вісь, що перебуває водночас на різних кінцях історії. Саме таким стрижнем, на якому тримаються цілі епохи, і є в романі П. Загребельного собор святої Софії. Пронизуючи віки, увібравши в себе духовний досвід тих, хто вибудовував державність Київської Русі, цей пам’ятник древнього зодчества струменить у майбутнє, несучи прийдешнім поколінням віру в свій народ, у свою землю, впевненість у невмирущості нації, яка має такі святині. Прагнення бути історичними живе в багатьох. Виражається воно по-різному, але водночас і схоже. Це тяжіння до величного в усіх його формах і виявах. Хтось творить це величчє, хтось охороняє і досліджує. Історичність у мистецтві – видатні художні творіння, в науці – великі відкриття, в суспільному житті – кардинальні перетворення, які змінюють хід розвитку світу. Неперевершеність Софії Київської – перше втілення в її архітектурних формах рис бароко, доти не знаного в Європі, геніальні фрески на стінах – найпривабливіший дослідницький матеріал для вчених. Семантика слова “диво” має психологічне підґрунтя – внутрішнє потрясіння людини, яка бачить щось незбагненне, грандіозне [4, с. 153]. Сивоок і сам умів відчутти історичне: “...а Київ наступав на них, спадав зі своїх пагорбів приголомшував, знетямлював”, і міг подарувати це відчуття іншим, збудувавши Софію – “рожеве кам’яне диво: небаченої величчї й краси храм” [3, с. 412]. Історичність, зафіксована в пам’ятках та постатях видатних людей, часто є вразливою, легко піддається руйнуванню, забуттю. Вона потребує постійної турботи, охорони. Не кожен здатний осягнути її цінність. На прикладі історії з фресками Софії і храмом загалом Загребельний показує, як по-різному

люди ставляться до святинь. І знищують їх з двох причин – ідеологічних поглядів або ж духовного невігластва. Письменник добре знає минуле і насичує текст фактами, які дають змогу провести певні паралелі. Таким чином, місто постає як палімпсест, а письменник розкодує інформацію, яку зберігають історичні пам'ятки, архітектурні споруди, вулиці тощо. Герої (насамперед Шнурре, посланого до окупованого Києва начальником грабіжницької команди, що мала вивозити до Німеччини всі мистецькі цінності) в романі з'являються персонажі другого плану, які підсилюють її. Так, імператор Лев Ісавр знищував ікони і спалив стародавню книгозбірню, яка налічувала до тридцяти шести тисяч рукописів. Носії агресивної історичності утворюють несподівану групу. У ній поруч опиняються професор-есесівець Шнурре – головний руйнатор Софії, ідеолог фашизму Адольф Гітлер і ті більшовицькі руйнатори, які хотіли знищити історичний центр Києва в 30-ті роки ХХ ст., щоб щоб забудувати його безликими сірими спорудами – символами радянської системи. Жертвами носіїв агресивної історичності в романі є дід Родим, професори Паливода, Гордій Отава, уся культурна традиція дохристиянської Русі (ХІ ст.) і культурна традиція Русі християнської (ХХ ст.). Отже, боротьба за власну історичність, за власні цінності ведеться в романі здебільшого персонажами-руйнівниками, які ненавидять здобутки інших. Герої-творці входять в історію своїми звершеннями та благородними справами. Вони навіть не замислюються над цією проблемою, а просто живуть відповідно до високих духовних потреб, головні з яких – творити, вивчати й оберігати вічне.

Таким чином, П. Загребельний засвідчує два протилежні прагнення – служити історії і бути нею пошанованим, які, певно, існуватимуть у душах людей в усі часи. Від самого постановня неперевершеної Софії Київської завжди знаходилися ті, хто хотів привласнити її історичність. “Грабунок храму та рідного міста практично не припинявся. Їх святині опинялися в інших місцях, ставали здобутком чужих країн. Так і вкрадена з Києва славнозвісна ікона Божої Матері перейшла до історії під назвою Володимирської, тому що була вивезена Андрієм Боголюбським до Володимира після розгрому ним Києва” [1, с. 7]. Тому безмежно цінна робота таких, як Гордій Отава, котрі, йдучи після всіляких руйнаторів, повертають історії її цінності. Розмах історичних крадіжок різний: від права на авторство до права на Батківщину. В окупованому Києві Гордія Отаву постійно сповнює відчуття втрати рідної землі. Тож “існуєш ти, тільки допоки володієш своєю землею, своїм містом, своєю святинею, своєю батьківщиною” [1, с. 8].

Отже, Павло Загребельний – це повсякчасний творчий бунт, заперечення себе, вчорашнього, в творчому звершенні себе сьогоднішнього, експресивно спрямованого в майбутнє. Дивом для поколінь є не тільки храм Софії Київської, дивом є справжнє мистецтво, як витвір людської уяви і, як засіб самовираження

геніальності, диво – немеркнучі таланти, яких народжує багата й щедра земля, дивом спалахнув з мороку віків невідомий київський зодчий, щоб увічнити свою осяяну мрію, передати далеким нащадкам мистецький геній і безсмертну душу рідного краю. Слід зазначити, що суспільство нерідко не сприймає духовність у її найвищих проявах, а то й засуджує її. Собор є насамперед пам'яттю поколінь, духом єдності минулого й сучасного, символом вічності, невмирущості народу, що зумів створити це диво і пронести його крізь віки, а ще пам'ятником людині і її творчому генію. Морально-етичні проблеми, порушені в творі, вічні, як вічні питання життя і смерті, любові й ненависті, людської вартості та тлінності, короткочасності життя, проблеми влади, честі, гідності. Як зазначає В. Дончик, “П. Загребельний розгортає роздуми, що вихлюпуються за конкретно-історичні межі і набувають широкого звучання” [5, с. 216]. Це роздуми про владу й мистецтво, талант і державу, про тлінне й нетлінне, про єдиного творця історії – народ і талановитих виразників його духу, про мистецтво як віддзеркалення величі влади і мистецтво як протест, як силу, що рухає розвиток суспільства. На питання: “Чи правильний вибір зробив князь, віддавши перевагу будівництву собору замість того, щоб відкрити житниці чи прокласти шляхи до Києва?”, – не можна відповісти однозначно. Адже головне для будь-якої держави – це турбота про людей. Однак усі десять століть, крізь які дійшло до нас кам'яне диво, підтверджують усю велич і значення здійсненого. У розмові Ярослава Мудрого з деревлянським святим є й інші не менш важливі міркування: “Все можна змінити: доми, одягачку, воям дати іншу зброю, напхати пельку заморськими наїдками і напитками, та душу народів не виймеш, не вставиш йому іншу, чужу” [3, с. 275]. Ці роздуми автора, які він вкладає в уста святого старця, виходять далеко за межі епохи Київської Русі і навіть за межі сьогодення. Цінності, над якими змушує нас замислитись П. Загребельний, є вічними, загальнолюдськими. Любов до батьківщини, почуття патріотизму є основою людської духовності. В усі часи і в усі епохи побутовало негативне ставлення до такого явища, як космополітизм. Це завжди розуміли духовно багаті особи. Так, В. Винниченко писав: “Все скороминуще, все мінливе: і слава, і багатство, і самі покоління. Єдине, що людина має незмінного, святого, – це родина і рідна земля, рідне місто” [7, с. 23]. Важко не погодитися з тим, що в цих моральних ідеях закладені досвід та мудрість багатьох поколінь, що вони мають безумовну цінність. У статті “З книги століть, з голосу історії” М. Слабошпицький пише: “П. Загребельний прагнув осмислити в “Диві”, що ж лишає нащадкам історія, проходячи крізь частокони століть і так багато гублячи на своєму шляху, що саме з принесеного нею живе в нашому дні, ставши духовним активом сучасника?” [7, с. 23]. Дійсно, у вирі епох і віків у війнах і переселеннях народів утрачено багато духовних та матеріальних цінностей. Проте і в літописних пам'ятках, і в фольклорних переказах та легендах, і в пам'ятниках древньої

архітектури, що збереглися до наших днів, простежується спільна основа, єдність, що складає фундамент нашого буття. Це прагнення до краси, віра в незнищенність людського духу, в перемогу правди і добра. Тому в центрі “Дива”, як і інших історичних романів Павла Загребельного, – історія людської душі.

Осмислюючи феномен міста в контексті сучасної світової культури та літератури, розглядаючи його як результат історичного розвитку людства, маємо достатньо підстав вважати, що покликана ним до життя література бере дієву участь у процесах накопичення, зберігання, передачі буттєвої інформації та цивілізаційного досвіду наступним поколінням. Місто є джерелом, що насичує життєдайний рух цивілізації, спроможне впливати на людину і формувати її світогляд, що стане предметом наших подальших досліджень.

Література

1. Бондаренко Ю. Феномен історичності в романі Павла Загребельного “Диво” / Ю. Бондаренко // Дивослово. – 2006. – № 2. – С. 2 – 8. **2. Жулинський М.** Учені про ювілярів / М. Жулинський // Слово і час. – 1999. – № 8 – С. 55 – 61. **3. Загребельний П.** Диво : [роман]. / П. Загребельний. – К. : Дніпро, 1982. – 623 с. **4. Дончик В.** Істина – особистість : Проза Павла Загребельного. Літ.-крит. нарис / В. Дончик. – К. : Рад. письменник, 1984. – 248 с. **5. Дончик В.** Грані сучасної прози. Літ.-крит. нарис / В. Дончик. – К. : Рад. письменник, 1970. – 324 с. **6. Ковальчук О.** Романи Павла Загребельного. “Диво” / О. Ковальчук // Аналіз творів шкільної програми. – Ніжин, 1996. – С. 55. **7. Чумак Т.** Проблема збереження духовності в романі Павла Загребельного “Диво” / Т. Чумак // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – № 10. С. 20 – 23.

Красненко О. В. Своєрідність зображення історичного міста в романі П. Загребельного “Диво”

У статті розглядаються своєрідні ознаки закодованої інформації історичного міста у романі П. Загребельного “Диво”. Усвідомлення себе через історію, в русі людського духу як необхідна передумова гуманістичних орієнтацій в сучасному і майбутньому.

Ключові слова: місто, явища історичності та неісторичності, сила людського духу.

Красненко Е. В. Своєобразие изображения исторического города в романе П. Загребельного “Чудо”

В статье рассматриваются своеобразные признаки закодированной информации исторического города, в романе П. Загребельного “Чудо”. Осознание себя через историю, силу человеческого духа как необходимую предпосылку гуманистических ориентаций в настоящем и будущем.

Ключевые слова: город, явления историчности и неисторичности, сила человеческого духа.

Krasnenko O. V The peculiarity of the historical image of the novel P. Zagrebelniy "Miracle"

This article discusses the distinguishing features, signs, coded information of the historical novel in the P. Zagrebelniy "Miracle". Understanding ourselves through history, human spirit as a necessary prerequisite in the modern humanistic orientation i the future.

Key words: city, events of historicity and unhistoricity, strength of the human spirit.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Костенко

А. Л. Кудіна

**МОВНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ЗОРОВИХ ОБРАЗІВ
У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО**

Ліна Василівна Костенко – геніальна поетеса нашої доби. Художній дивосвіт Ліни Костенко починається від палкої любові до рідної землі, рідного народу, звідки бере вона силу, натхнення, що цінує понад усе. Велику роль у її творах відіграє живий зв'язок людини з природою, гармонія у стосунках з нею. Твори поетеси насичені порівняннями, метафорами, епітетами, які вона черпає з усної народної творчості, міфології, біблійних мотивів.

Ліна Костенко знає ціну і вагу слова. Слово може бути важким і страшним, красивим і життєдайним. Цілий світ виник від одного слова. Кожна людина повинна ставитися до нього так, ніби вимовляє його першим, хоча звичайно "... всі слова були уже чиймись". [1, с. 194].

Коли ми відчиняємо двері у храм слова створеного майстром, і подив, захоплення доцільністю й гармонійністю звільняють нас від вантажу буденних клопотів. І ніхто, крім самого творця, не знає, скільки праці, пристрасті, натхнення покладено в підмурівок і стіни храму. Торкаємося думкою тендітних пагонів творчості й відчуваємо подих теплого весняного вітру, проймаємося настроєм оновлення і піднесення. Саме таке відчуття виникає в нас, читачів, коли ми читаємо поезію Ліни Костенко, що звучить як задушевна лірична пісня під акомпанемент трохи сумної мелодії скрипки. Вона вражає своєю задушевністю, теплою, дивовижною щирістю, неповторністю й оригінальністю. А тоді вся поезія Ліни Костенко – це приклад обережного, трепетного ставлення до слова, розуміння його значення. "Поезія – це завжди неповторність, якийсь безсмертний дотик до душі" [1, с. 194].

У її поезії прекрасно згарманізовано ліричне й епічне начало: одкровення авторського “Я” поєднується зі словесним живописом, об’єктивною, зіпертою на картини та сцени, розповіддю, сюжетністю, умінням малювати характери, відтворювати колорит далеких та близьких часів.

Хочеться згадати зворушливі рядочки, які пройняті теплотою, ніжністю, любов’ю до цієї незвичайної жінки, Ліни Василівни Костенко.

Саме цій талановитій поетесі присвячені вони, і ми маємо велике щастя, що Ліна Василівна живе у наш час, творить, звертається до нашого розуму й серця.

Ліні Костенко

Я відкриваю знов небесну синь,
Лечу у Всесвіт, мов невпинна мрія.
Я вип’ю тихих звуків далечінь,
І вітер донесе: “Аве Марія...”.

Серед складних питань, облич людей
Знов постають одвічні запитання:
Чи зрікся Галілео Галілей?
І де сховалось зоряне кохання?

І ці слова дзвенять, немов кришталь.
Знов пальці обіймають авторучку

Попереду – паперу магістраль,
Тож знов летить до сонця думка рвучко
В її очах горить святий вогонь,
А серце слів мелодію складає

Небесний пил приніс тепло долонь,
З тендітних вій перлини опадають...

Пливуть роки, та це земне ім’я
Я пронесу через життєві битви
Костенко Ліна... Святосте моя!..
Костенко Ліна... Ви – моя молитва. [2, с. 19].

Ще Лессінг свого часу висловив думку, що “в поезії може бути дуже мальовниче те, чого малярство зовсім не здатне відтворити” [3, с. 275]. Ця теза німецького мистецтвознавця підтверджується прикладами зорових образів, створених Ліною Костенко. Такі геніальні витвори її образної уяви, як: “причаїлась темрява в кутках”, “десь тиша Ворсклу переходить вбід”, вершник, що “доганяє світання” та “клаптями ночі доточує дні”, – навіть найздібніший маляр не зможе повністю відтворити на полотні фарбами, бо ці образи вмотивовані дуже складною “системою відношень” [3, с. 275].

Поетичну думку можна висловити навіть звичайними словами буденної мови, якщо ті слова підпорядкувати якійсь системі відповідних співвідношень. І з цього виходить, що можна опоетизувати навіть опудало “в старому брилі”, яке стирчить десь на городі, якщо додати, що те опудало там чинює “стерече самоту”. Але на картині, намальованій малярем, воно залишається тільки опудалом, без різниці, якими фарбами намальовано. Отже, маляр може відобразити тільки “тіла з їхніми видимими властивостями і то тільки в якомусь одному моменті” [3, с. 160].

Поетія має необмежені властивості для різноманітних образних комбінацій зі всього того “що свідомість замислить” [4, с. 185].

Замисли в поезії, самозрозуміло, передаються засобами мови, а в мові, як висловився Анатоль Франс, “слова – це образи, а словник – це цілий світ в алфавітному порядку”. [5, с. 362].

Поетеса тонко відчуває семантичні глибини звичайних слів, що покладені в основу образності метафор, порівнянь, епітетів перифраз: “сплять шляхів асфальтові слони, колюча шипшина зневаги, мельхіорове літо, застряло серце, мов осколок, в грудях Нічого, все це вилікує смерть”; “осіннє сонце – яблуко – недоквас” [6, с. 30].

Тонке філологічне чуття поетеси розкривається в переосмисленні сталих словосполук. У виведенні фразеологізму з автоматизму сприйняття відчувається відлуння отого бунту проти звичайного, конвенційного у світосприйнятті Ліни Костенко: “Ти – моє перше кохання. Останнє уже було”, “В ніч високосного притулку”, “...люди, будьте взаємно красивими” [6, с. 30].

Створений на національному ґрунті, продовжуючи фольклорні й літературні традиції, роман Л. Костенко “Маруся Чурай” багатий на різноманітні художні засоби, зокрема народні прислів'я й приказки (“багатому і діти чорт колише, а бідному і янгол не рідня”); порівняння “Сміх стримів у спині наче ніж”, “як реп'яшки зелені оченята”, “Стара Полтава, як стара чаклунка”, метафори “Україна полум'ям горить” [7, с. 318].

Послідовне розгортання сюжетних подій поетеса переплітає відповідними образними вставками, ліричними відступами, епітетами, паралелізмами та іншими засобами поетичної мови. Це все дає їй можливість повніше виявити психологічні переживання героїні твору та показати їй усі інші “чорні бурі пристрастей людських”. Так, наприклад, для вираження ідеї тягlosti часу поетеса вдається до паралелізму, пишучи, що вже “попідростали верби і дівчатка”. Знову ж для того, щоб виявити ніяковість Полтави, що судить Марусю, поетеса не тільки уособлює це місто, а й надає йому відповідних жіночих рис:

На п'ять воріт зачинена Полтава
Ховає очі в тихі явори. [8, с. 37].

А тут ще полк її готується до походу і вістка про похід “простугоніла смутком вечеровим”:

Полтаво! Засвіт встануть козаченьки
Ти припадеш їм знову до стремен [8, с. 38].

Мотив відходу козаків у похід супроводжується тут цілим рядом відповідних лексичних комбінацій, що підсилюють настрій. Так, наприклад, збір козаків що поспішають із усіх сторін, описується традиційним, випробуваним героїчним епосом, зворотами, такі, як: “десь коні ржуть”, “грають сурми”, “в литаври б’ють”. Після цього приходить емоційний вияв відчуттів “Святої печалі”, де вже ллються сльози материнські, “тужать” і “ридають дзвони” “по усіх церквах”. А далі – зворушливий образ прощання:

Ще жінка мужу падає на груди
і діти тягнуть руки до стремен [8, с. 44].

Полк пішов... Поетеса ще показує самотню дівочу постать: “Чиясь край шляху плаче наречена”, – та підсумовує той цілий шерех настроїв коротким метафоричним означенням: “жінки дорогу слізьми перемили” [9, с. 14 – 15].

Спогади героїні твору не тільки становлять сюжетну основу твору, а й виявляють подекуди глибший підтекст окремих епізодів. Такий підтекст, наприклад, розкривається у спогадах про Купала, про Купальську ніч, де поетеса, ніби ненароком, натякає на гріховний, позахристиянський характер тих обрядів, підсилених привабливими рисами таємничості, молодечої п’янкої романтики та багатозначної символіки, що водночас і вабить, і лякає.

Чорти знімають зорі рогачами...
Вінок пливе, зникає за очами [9, с. 46].

З плином спогадів змінюються й поетичні образи та порівняння. Поетеса знов представляє уяві читача уособлений образ “тихої осені”, що “ходить берегами” і “на вербах трусить листячко руде”. Далі виринає рухомий образ зими, що “тікає, підібравши поли”, а за ним незвичайно гарне порівняння дідової хати, що схожа на “стареньку рукавичку” [10, с. 14 – 15].

У вірші “Чумацький віз” поетеса висловила глибокі думки, пов’язані з добою чумакування. Її поетична проекція в минуле, базована на фольклорній основі, насичена оригінальними підкресленнями та метафоричними узагальненнями:

Гули степи. Воли жували літо
Печаті ратиць відміряли дні
Топили серце чумаки у кварти,
Розкидавши гопаком корчму
Везли в степах, просмолені, чубаті,
важчену сіль, тараню і чуму
Худі тополі сплять довготелесо
над безгомінням стомлених доріг [9, с. 182].

Із наведених рядків видно, логічні категорії таких понять, як час і віддаль, тут замінені коротким, метафоричним означенням: “печаті

ратиць відміряли дні”. Повільна монотонність дії підкреслена відповідним пейзажним доповненням, що асоціюється з хворобливим сном, безлюддям, втомою: “худі тополі сплять” “безгоміння”, “стомлені дороги” [10, с. 13 – 14].

Навіть гопак, що ним чумаки розхитали корчму, не міняє загального настрою. Гопак ніби стихійно вривається в пустку того “безгоміння”, як реакція на безрадісну дійсність, як протест проти неї п’яного чумацького серця, “томленому” у “кварти” [10, с. 13 – 14].

Як у зображеннях реального світу так і в уявних образах явищ Ліна Костенко виявляє справжню поетичну оригінальність. Ось приклад є образного розважання про відхід літа, за яким “погналось перекотиполе”, і прихід осені, коли природа уподібнюється до циганки.

Строката хустка – жовта і багряна –
З плечей лісів упала їм під ноги.
І вся природа схожа на циганку –
Вродливу, темнооку, напівголу,
В червоному намисті з горобини,
З оріховими бубнами в руках... [9, с. 101].

Її творча уява повертається до народних традицій сільськогосподарського календаря, і вона представляє на осінь у привабливому жіночому образі: бадьорою, граційно спокусливою – власне, такою, якою вона найкраще асоціюється з порою гучних гулянь “заручин і весіль” [10, с. 15].

Роки, прожиті серед рідної природи, та неабияка спостережливість великою мірою позначились на її поезіях. Поетеса легко зв’язує у асоціативні пучки поетичної мови різноманітні відтінки понять.

Отже, Ліна Костенко, чия здатність викликати своїми творами такі глибокі думки у будь-якої людини, вражає, використовує для вираження свого поетичного світу у найемоційнішому (океані поезії!) багато мовних засобів. Ми пізнали, охопили, зробили новий крок у пізнанні непростого й дивовижно привабливого поетичного світу найталановитішої сучасної української поетеси, осягнули багатство й експресивність поетичної мови.

Література

- 1. Кривка Н. В.** Українська література / Н. В. Кривка. – Х. : ВЦ “Ранок”, “Веста”, 2002. – 194 с.
- 2. Соболев О.** Ліні Костенко / О. Соболев // Дивослово – 2001. – №2 – С. 19.
- 3. Лессінг Г. Е.** Лаокоон / Г. Е. Лессінг [переклад з нім. Є. Поповича]. – К., 1968. – 275 с.
- 4. Гегель Ф. В.** Сочинення / Ф. В. Гегель. – М., 1940. – Т. XIII. – 185 с.
- 5. Франс А.** Полн. собр.соч. / А. Франс. – М. – Л., 1931. – Т. XX. – 362 с.
- 6. Ставицька Л.** “О скільки слів, і скільки снів мені наснилося...” / Л. Ставицька // Дивослово – 2000 – № 3 – С. 26 – 30.
- 7. Українська література: Підручник** / [за редакцією Наєнка М. К.]. – Київ : Либідь, 1996. – С. 313 – 319.
- 8. Костенко Л.** Маруся Чурай / Л. Костенко. – Київ, 1979.
- 9. Костенко Л.**

Поезії / Л. Костенко. – Балтімор – Париж – Торонто, 1969. 10. Шелест В. Образні асоціації в поезії Ліни Костенко / В. Шелест // Дивослово – 1994. – № 2. – С. 11 – 15.

Кудіна А. Л. Мовні засоби створення зорових образів у поезії Ліни Костенко

У статті розглядаються мовні засоби створення зорових образів у поезії Ліни Костенко. Поетеса використовує для вираження свого художнього дивосвіту безліч мовних засобів (метафори, порівняння, епітети). З їх допомогою вона компонує глибоке знання традицій в українській літературі і непересічний новаторський талант у створенні оригінальних і неповторних образів, що викликають ряд асоціацій з візуальними картинами.

Ключові слова: зорові образи, поезія, асоціативність, мовні засоби.

Кудина А. Л. Языковые средства создания зрительных образов в поэзии Лины Костенко

В статье рассматриваются языковые средства создания зрительных образов в поэзии Лины Костенко. Поэтесса использует для выражения своего художественного мировоззрения множество языковых средств (метафоры, сравнение, эпитеты). С их помощью она компонует глубокое знание традиций в украинской литературе и непревзойдённый новаторский талант в создании оригинальных и неповторимых образов, которые вызывают ряд ассоциаций с визуальными картинками.

Ключевые слова: зрительные образы, поэзия, ассоциативность, языковые средства.

Kudina A. L. The medium of language that is used for visual image creation in the poetry of Lina Kostenko

The article pays attention to the medium of language that is used for visual image creation in the poetry of Lina Kostenko. The poetess uses a great variety of language medium (such figures of speech as: metaphors, similes, epithets) to create her own magic world. With their help she reveals herself and also her deep insight into traditions of Ukrainian literature and her unique talents of a real innovator help her to create original images that are associated with visual pictures.

Key words: visual image, poetry, associativeness, language medium.

УДК 82-193.09

О. А. Лапко

**ЛІРИЧНИЙ ПОРТРЕТ ЯК ЖАНР
(НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ ЯКОВА ЩОГОЛЕВА)**

Індивідуально-авторський тип літературної свідомості, утверджений естетикою романтизму та постромантичних епох, ініціює “розмивання” жанрових канонів, взаємопроникнення жанрових моделей, втрату ними чітких диференціальних ознак. Література ХІХ – ХХ століть розвивається “під знаком кризи нормативної естетики (у тому числі, кризи жанрового мислення)” [1, с. 7], саме в цей період “жанрові категорії втрачають чіткі обриси, моделі жанрів у більшості своїй розпадаються” [2, с. 249]. Жанрові структури стають гнучкими, позбавляються канонічної строгості, а отже, відкривають “широкі простори для виявлення індивідуально-авторської ініціативи” [3, с. 347].

За словами В. Халізева, “література останніх двох століть (особливо ХХ ст.) спонукає говорити також про наявність у її складі творів, зовсім позбавлених жанрової визначеності, якими є багато драматичних творів із нейтральним підзаголовком “п’еса”, художня проза есеїстичного характеру, а також численні ліричні вірші, що не вкладаються у межі будь-яких жанрових класифікацій” [3, с. 348]. Жанр, таким чином, “все більше витісняється на периферію художньої цілісності твору” [4, с. 197]. Цей процес охопив передусім лірику, про що свідчать визнання безуспішності спроб створити універсальну класифікацію ліричних жанрів [5, с. 15], визнання як жанрової, так і позажанрової форми побутування ліричних творів [6, с. 273] або констатування не лише нівеляції жанрових меж, але й переваги позажанрової лірики [7, с. 112].

Достатньо помітну трансформацію жанрового мислення, що виявилась у руйнуванні традиційної жанрової системи, літературознавці вбачають у поезії середини ХІХ ст. [8, с. 208]. Зокрема, у російській літературі виникнення лірики, яка “не мала традиційних жанрових взірців у минулому і взагалі не вкладається в межі якогось жанру”, М. Степанов пов’язує з творчістю О. Пушкіна [9, с. 124]. “Повне змішування і зміщення жанрів” Б. Ейхенбаум зауважує в поезії М. Некрасова [10, с. 63]. У зв’язку з цими процесами В. Сквозников говорить про “атрофію” жанру в ліриці, указуючи на те, що із занепадом традиційної жанрової системи не виникають нові жанрові утворення, а лірична думка “виявляє тенденцію до все більш синтетичного вираження” [8, с. 208]. Відтак основними репрезентантами лірики стають гнучкі “синтетичні форми”, серед яких Г. Поспелов називає народну ліричну пісню, ліричний вірш, ліричну та ліро-епічну поему [11, с. 206]. Саме такий – жанровий – статус закріплює за віршем А. Ткаченко,

трактуючи це поняття як “завершений поетичний твір, що набуває в сучасній ліриці ознак жанру” [12, с. 77].

Проте поряд із тенденцією до нівеляції жанрових відмінностей усе ж існує інша, щоправда, менш виражена: у ліриці постають нові жанрові утворення, наділені “структурною усталеністю (нехай і відносною)” [3, с. 349]. До їх числа, на наш погляд, слід віднести ліричний портрет. Чимало теоретико-літературних видань (у тому числі найновіших) подають його у переліку ліричних жанрів [12, с. 75; 13, с. 288; 14, с. 222; 15, с. 562]. Однак привертає увагу те, що, порівняно з іншими жанровими утвореннями в ліриці, він характеризується більш лаконічно. Хоча ліричний портрет здебільшого визнається повноправним поетичним жанром, відомості про нього обмежені стислими дефініціями, причому навіть вони свідчать про відсутність єдиної думки щодо найсуттєвіших рис цього жанру. Слід зауважити, що такої одностайності немає і в окресленні самого поняття “портрет в літературному творі”. На це вказує І. Степанова: “Не вирішено питання про семантичний об’єм поняття “портрет”: пропонується його трактування чи лише як опису зовнішності героя, а форми поведінки виносяться за межі терміна, чи більш широко – включаючи зображення візуальних характеристик поведінки героя, його думок, почуттів, мовних особливостей” [16, с. 8]. Відсутність однозначної відповіді на це питання позначається і на розумінні ліричного портрета як жанру. На думку одних літературознавців, його невід’ємною ознакою виступають елементи словесної пластики, інакше кажучи, розкриття внутрішнього світу зображуваної людини не мислиться без характеристики її зовнішності або хоча б окремих її деталей, “певних зовнішніх атрибутів” внутрішнього стану [15, с. 563; 17, с. 405]; інші науковці не акцентують цю рису, натомість додають такі аспекти характеристики персонажа, як його приналежність до тієї чи іншої професійної або соціальної групи, схильність до якогось роду творчої діяльності тощо [13, с. 299; 14, с. 224]. Окрім того, говорячи про специфіку ліричного портрета, одні дослідники обмежують його зміст змалюванням конкретної особи (“певної реально існуючої людини” [13, с. 299]), інші демонструють значно ширше розуміння об’єкта ліричного зображення [15, с. 563]. Таким чином, серед питань, пов’язаних з актуальною на сьогодні проблемою ліричних жанрів, питання про специфіку ліричного портрета видається одним із найменш висвітленим.

Коректне визначення особливостей ліричного портрета вимагає проаналізувати якомога більший обсяг художнього матеріалу. Широкі можливості для з’ясування своєрідності цього поетичного жанру відкриває, на наш погляд, аналіз творчості Я. Щоголева, якому належить низка художньо довершених віршів-портретів: “Ткач”, “Кравець”, “Мірошник”, “Старець”, “Кобзар”, “Чабан”, “Батюшка” та ін. Отже, метою нашої роботи є, вивчивши художні особливості згаданих творів, поглибити розуміння специфіки цього жанру. Окреслюючи групу

досліджуваних поезій, ураховуємо такі моменти: по-перше, об'єктом зображення у віршах-портретах може бути не лише конкретна особа, але й персонаж, який є узагальненим образом, типовим представником тієї чи іншої професійної або соціальної групи тощо; по-друге, з огляду на своєрідність ліричного роду літератури, який передбачає передусім розкриття душевного стану особистості, наявність у ліричному портреті опису зовнішності персонажа доцільно розглядати як факультативну ознаку.

Більшість ліричних портретів, написаних Я. Щоголевым, за висловом М. Сумцова, – “ремеслові поезії”: характеристика персонажа вибудовується навколо смислового стрижня, яким постає той чи інший рід діяльності, фах. Ці вірші є “зафіксованою в ритмі та римі мініенциклопедією традиційних професій і ремесел, календарних трудів людини на землі” [18, с. 287]. Як зауважує А. Погрібний, у “ремесловій” ліриці митець продовжує традицію українського поета другої половини XVII – початку XVIII ст. Климентія Зіновієва [19, с. 95]. За своїми жанровими характеристиками з “ремесловим” циклом споріднені поезії, у яких змальовано образ знедоленої людини: старого жебрака (“Старець”), дітей-сиріт (“Вівчарик”, “Чередничка”). Лише в одному вірші автор вдається до конкретизації “портретованої” особи. Ліричний оповідач поезії “Батьושка” вказує на те, що образ сільського священика “списано” з його діда (“Знав я таким мого рідного діда” [24, с. 265]). Оскільки така згадка відповідає фактам біографії поета [20, с. 4], ймовірно, що цей портрет є зображенням реальної людини, але, разом із тим, персонаж уявляється і як образ типового представника старосвітського сільського духівництва.

Дослідники творчості Я. Щоголева зараховують ліричні портрети до найвищих художніх досягнень митця. Зокрема, такої думки дотримується Я. Поліщук [21, с. 154]. А. Погрібний високо оцінює виразно виписані образи персонажів, звукову інструментовку віршів [19, с. 95 – 106]. За його словами, “поет не тільки зумів збагнути – одним з перших у нашій літературі – поезію праці, але й високомайстерно її відтворити” [19, с. 158]. Разом із тим, ліричні портрети, створені Я. Щоголевым, докладно аналізуються лише у працях А. Погрібного [19, 22]. Щоправда, дослідник зосереджується в основному на питаннях художньої майстерності автора, на смислових нюансах, яких набуває тема праці у віршах-портретах, а отже, чимало аспектів залишаються не висвітленими. Найголовніше, твори Я. Щоголева не розглядаються з точки зору їх жанрової специфіки, як індивідуально-авторські модифікації ліричного портрета.

А. Погрібний знаходить багато спільного між поезіями Я. Щоголева та живописними полотнами його сучасників (“Бурлаки на Волзі” І. Рєпіна, “Український косар” та “На пасіці” І. Їжакевича та ін.) [19, с. 95]. Подібне зіставлення засвідчує специфічно “портретний” спосіб зображення персонажів Я. Щоголева, відчутний вже на рівні

емпіричного сприйняття. Проте з точки зору суб'єктної організації більша частина віршів є зразками рольової лірики, тобто монологами ліричних персонажів, їх своєрідними самохарактеристиками (“Бурлаки”, “Ткач”, “Кравець”, “Косарі”, “Мірошник”, “Чередничка”, “Могильщик”, “Пасічник”). Зрідка у ролі суб'єкта ліричного зображення виступає ліричний оповідач, слово якого все ж поступається місцем мовленню героїв. Його наративна функція зводиться або до вступного зауваження-презентації персонажа (“Кравець”, “Старець”), або до лаконічного обрамлення його висловлювань (“Батюшка”). Лише у вірші “Чабан” оповідачева характеристика героя приблизно врівноважує його монолог-саморозкриття. Суб'єктом власне “портретної” частини поезії “Рибалка” також є сам персонаж. Функція оповідача у змалюванні образу “портретованої” особи є найбільш значущою у творах “Кобзар” та “Вівчарик” – єдиному вірші-портреті, у якому автор не надає слова героєві. Відповідно, лише у небагатьох поезіях з'являються елементи власне портретної характеристики, опис зовнішніх проявів переживання, що подаються через сприйняття ліричного оповідача.

Єдине розгорнуте пластичне зображення зовнішності – портрет у його буквальному розумінні – знаходимо в поезії “Чабан”: “Мій чабан – на вид смальовий, / Ввесь неначе з жил сухих, / Чорновусий, чорнобровий, – / Вугіль в очах молодих. / Гола шия і грудина; / А з кремезного плеча / Висне з стравою торбина / І широка опанча” [23, с. 157]. В інших випадках автор обмежується фіксацією лише найсуттєвіших деталей зовнішності, манери рухатися тощо, які покликані передати загальне враження. Зокрема, персонаж твору “Кобзар” постає таким: “Невидючий і убогий, / З бідним гралом за плечем, / Він чвалає полохливо / За малим поводитирем” [23, с. 218]. Сільський священик (поезія “Батюшка”) “дибає... з церкви й кахика” [24, с. 264]. У вірші “Вівчарик” візуальна характеристика поведінки стає єдиним засобом розкриття внутрішнього стану персонажа: “І вівчарик на герлигу похилився, / Стиснув руки, побілів, слізьми обливсь, / Мабуть, знає непривітане хлоп'я, / Що його не гріла рідная сім'я” [23, с. 63]. Іноді окремі елементи опису зовнішності з'являються у монологіях персонажів, поглиблюючи й увиразнюючи їх самохарактеристику (“Бурлаки”, “Старець”).

Парадоксальний, здавалося б, для досліджуваного жанру брак описовості в поезіях Я. Щоголева компенсується завдяки докладному зображенню трудових процесів, ретельній фіксації дій персонажів, які й створюють враження пластичності портретів. Таким прийомом зумовлено активне вживання професійної лексики (наприклад, назви деталей верстата: “ляда”, “човник”, “берди”, “цівки” – у вірші “Ткач”), що неодноразово відзначали дослідники творчості Я. Щоголева [25, с. 316; 61, с. 103]. Подібні фрагменти найчастіше звучать з вуст самих персонажів, що надає зображенню непідробної достовірності. Так, герой вірша “Рибалка” розповідає: “Я над берегом і сміло / Сак мій,

зігнутий в дугу, / Закидаю з човна в воду / Попід аїр і кугу. / Вдарю бовтом раз і вдруге, / Сонну рибу сполохну; / Те і діло сак виймаю, / Щуку й окуня тягну” [24, с. 82].

Образи персонажів у поезіях Я. Щоголева розкриваються насамперед через їх ставлення до свого заняття чи способу існування. Саме воно є тим ракурсом, у якому герої поезій осмислюють явища соціального життя, усвідомлюють власний статус у соціумі, оприявнюють свою життєву “філософію”. Отже, їх портрети слід назвати соціально-психологічними, “світоглядними”.

У характеристиці персонажів поезій “Вівчарик” і “Чередничка” визначальним постає переживання ними свого сирітства. Відмінним є спосіб розкриття: опис зовнішніх проявів внутрішнього стану хлопчика, який спостерігає за лебідкою з пташенятами, – у першому випадку, монолог скарга дівчинки-сирітки – у другому. Поезії “Косарі” та “Бурлаки”, за словами А. Погрібного, “виражають два основні мотиви у “виробничій” ліриці Щоголева”: усвідомлення праці як найвищої краси та підневільної тяжкої роботи як джерела страждань [22, с. 45]. У свідомості ліричного персонажа з вірша “Ткач” ці переживання набувають характеру рівнозначних мотивів, зумовлюючи певне драматичне напруження: для героя, який відчуває гордість за свою професійну майстерність, “верстат ... ледь не святий предмет. Та водночас це – і його довічна мука, адже “і вдень, і вночі” мусить працювати ткач, аби в хаті не виводився шмат хліба” [22, с. 45]. Почуттям професійної гордості, любові до своєї справи сповнений монолог ліричного персонажа у вірші “Мірошник”, проте є в ньому і нарікання на гендлярство замовників, через яке страждає професійна честь майстра: “А вже дома ти, я знаю, / Здобриш борошно до краю / І поставиш на базар / Що є налуччий товар: / Житню щедрою рукою / Ти з вівсяною мукою / Пересиплеш та піску / Нишком втрусиш по мішку / В жаден віз” [23, с. 111]. Схожі настрої властиві персонажу поезії “Швець”.

У деяких віршах-портретах Я. Щоголева присутній “елемент комізму, що реалізується в ускладнених, непрямих формах” [26, с. 515]. За гіркою іронією герої цих творів приховують внутрішній дискомфорт, душевні драми й суперечності. “Невеселий жарт містить у собі та метафора “будинку”, крізь яку розглядає справу свого безнастанного копання “могильщик” з однойменного вірша” [26, с. 514]: ліричний персонаж запевняє, що за надійністю й міцністю його “споруди” переважають палаци, проте у підтексті його роздумів про своє ремесло – думка про неминучість смерті, перед якою усі рівні. У поезії “Кравець” іронія маскує душевний дискомфорт майстра, який змушений виготовляти неякісні вироби. Шиючи кожух із дешевих смухів, кравець ніби підсміюється над замовником-бідняком, “проте таке сприйняття убогості останнього виступає, по суті, фактом його власного самоусвідомлення, рятівним засобом якого є хіба що гумор” [26, с. 515]. Іронічно висловлюється про своє становище і жебрак, колишній солдат

(вірш “Старець”): змальовуючи “принади” свого способу життя, запевняючи, що не проміняє його на інший, він демонструє своєрідний стоїцизм. Таким чином, автор “виходить поза межі звичайного, безпосереднього “співчуття”, вибудовує багатозначнішу суб’єктну емоцію, складниками якої є одночасно й солідарність із персонажем, розуміння його скрутних обставин, і сумовитий насміх або ж іронія” [26, с. 515].

На відміну від героїв згаданих творів, персонажі поезій “Пасічник”, “Чабан”, “Рибалка” перебувають у стані душевної рівноваги й гармонії з навколишнім світом. Їх ремесло, спосіб життя дозволяють дистанціюватися від суспільства, тобто від світу наживи, брехні, соціальної нерівності, – а саме таким воно постає у сприйнятті персонажів інших віршів-портретів Я. Щоголева. У монологах рибалки та старого пасічника любов до своєї справи поєднується із замилюванням природою, з її поетизацією (наприклад, у поезії “Пасічник”: “Круг мене буде справжній рай! / Із неба сонечко пригріє, Зелене листя вкриє гай, / Як яр, трава зазеленіє” [23, с. 174]). Отже, у проаналізованих поезіях як своєрідна декларація (“Чабан”) або як підтекст (“Пасічник”) присутній характерний для творчості Я. Щоголева мотив протиставлення природи і суспільства.

Портрети сільського священика (“Батюшка”) і кобзаря (“Кобзар”) оприявнюють опозицію минулого і сьогодення, через яку поет осмислює перебіг історичного часу. Персонаж поезії “Батюшка”, що “Йшов на село ... не грошей зажити, / А щоб і богам і людям служити” [24, с. 264], у свідомості ліричного оповідача асоціюється з ідеалізованою “широю старовиною”, оскільки “Тих батюшок уже швидко і сліда, / Може, не буде” [24, с. 265]. Образ “невидючого і убогого” кобзаря, який уже не знає пісень “Про Підкову та Сомка, / Про Хмеля, про Дорошенка, / Ще й про грізного Сірка” [23, с. 218], уособлює втрату історичної пам’яті. Обидва твори, споріднені з “козакофільськими” поезіями Я. Щоголева, відбивають історіософські погляди автора.

Індивідуально-авторська модифікація ліричного портрета у творчості Я. Щоголева характеризується тяжінням до рольової лірики, мінімумом власне “портретності” (пластичного зображення зовнішності), компенсованого завдяки опису трудових процесів, дій персонажів, а також соціально-психологічною, “світоглядною” спрямованістю. Основним засобом розкриття свідомості героїв є їх ставлення до свого ремесла, заняття, їх оцінка власного способу життя. Ліричні портрети, розглянуті в контексті творчого доробку митця, не створюють полемічної напруженості. Більшість персонажів-майстрів “ремеслового” циклу уподібнюються репрезентованій лірикою Я. Щоголева особистості поета, який прагне досконалості у своєму “фаху”. Висловлювана героями віршів-портретів критика соціальних явищ, їх життєва філософія так само відповідають позиції інших ліричних суб’єктів.

Дослідження ліричного портрета як жанру видається перспективним, оскільки його характеристика іще потребує уточнення на основі аналізу індивідуально-авторських модифікацій цього жанру у творчості поетів XIX – XX ст.

Література

- 1. Хінклядзе К.** Розвиток ліричних жанрів у поезії російського зарубіжжя 1920-х – 1930-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 “Російська література” / Хінклядзе Катерина Валеріївна. – Сімферополь, 2007. – 21 с.
- 2. Уэллек Р., Уоррен О.** Теория литературы / Уэллек Рене, Уоррен Остин ; [пер. з англ.]. – М. : Прогресс, 1978. – 324 с.
- 3. Хализев В.** Теория литературы / В. Е. Хализев. – [4-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высш. шк., 2005. – 405 с.
- 4. Іванюк Б.** Жанр / Б.Іванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А.Волкова, О.Бойченка та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 197 – 199.
- 5. Волкова Т.** Проблема жанра в лирике (На материале современной русской и украинской поэзии) / Т.Волкова. – Львов : Свит, 1991. – 188 с.
- 6. Фризман Л.** Исследуя лирические жанры / Л. Фризман // Вопросы литературы. – 1975. – № 9. – С. 265 – 273.
- 7. Давыдова Т., Пронин В.** Теория литературы : [учеб. пособие] / Давыдова Т. Т., Пронин В. А. – М. : Логос, 2003. – 232 с.
- 8. Сквозников В.** Лирика / В.Д.Сквозников // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М. : Наука, 1964. – С. 173 – 237.
- 9. Степанов Н.** Лирика Пушкина : очерки и этюды / Степанов Н. Л. – [2-е изд.]. – М. : Худож. лит., 1974. – 368 с.
- 10. Эйхенбаум Б.** Некрасов / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О поэзии. – Л. : Советский писатель, 1969. – С. 35–74.
- 11. Поспелов Г.** Лирика. Среди литературных родов / Г. Н. Поспелов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 208 с.
- 12. Ткаченко А.** Мистецтво слова : вступ до літературознавства : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] / Анатолій Ткаченко. [2-е вид. випр. і доповн.]. – К. : ВПЦ “Київ. ун-т”, 2003. – 448 с.
- 13. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури : [підручник] / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
- 14. Теорія літератури** : [підручник / за ред. Воробйова В.Ф., В’язовського Г.А.]. – К. : Вища школа, 1975. – 400 с.
- 15. Літературознавча енциклопедія** : [у 2 т.] / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
- 16. Степанова І.** Проблеми поетики І. Л. Сельвинського: ліричний суб’єкт, портрет, пейзаж : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 “Російська література” / Степанова Ірина Олександрівна. – Сімферополь, 2007. – 20 с.
- 17. Літературознавчий словник-довідник** / [Гром’як Р., Ковалів Ю. та ін.]. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. (Nota bene).
- 18. Історія української літератури XIX ст. (70–90-ті роки)** : [у 2 кн. ;

підручник] / [О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська, С. С. Кіраль та ін. ; за ред. О. Д. Гнідан]. – К. : Вища школа, 2003. – Кн. 2. – 439 с. **19. Погрібний А.** Яків Щоголев : нарис життя і творчості / А. Г. Погрібний. – К. : Дніпро, 1986. – 166 с. **20. Каспрук А.** Яків Щоголев : нарис життя і творчості / Каспрук А. – К. : Видавництво АН УРСР, 1958. – 119 с. **21. Поліщук Я.** Слобожанський хуторянин (Яків Щоголів) // Поліщук Я. Пейзажі людини : монографія / Ярослав Поліщук. – Х. : Акта, 2008. – С. 143 – 166. **22. Погрібний А.** “Чеснота новизни” Я. Щоголева // Погрібний А. Класики не зовсім за підручником / А. Погрібний. – К. : Школяр, 2000. – С. 31 – 52. **23. Щоголев Я.** Твори / Яків Щоголев. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – 356 с. **24. Щоголів Я.** Поезії / Я. Щоголев. – К. : Радянський письменник, 1958. – 510 с. **25. 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. **26. Бондар М.** Яків Щоголів // Історія української літератури ХІХ століття : підручник : у 2 кн. / [М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, Т. І. Гундорова та ін.] ; за ред. М. Жулинського. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – С. 505 – 522.

Лапко О. А. Ліричний портрет як жанр (на матеріалі поезії Якова Щоголева)

Стаття присвячена проблемі ліричних жанрів. Авторка аналізує ліричні портрети, створені Я. Щоголевым, та робить спробу описати особливості суб'єктної організації, зображення ліричного персонажа у творах цього жанру.

Ключові слова: жанри лірики, ліричний портрет, ліричний персонаж.

Лапко Е. А. Лирический портрет как жанр (на материале поэзии Якова Щоголева)

Статья посвящена проблеме лирических жанров. Автор анализирует лирические портреты, созданные Я. Щоголевым, и предпринимает попытку описать особенности субъектной организации, изображения лирического персонажа в произведениях этого жанра.

Ключевые слова: жанры лирики, лирический портрет, лирический персонаж.

Lapko O. A. The lyric portrait as a genre (on the material of Yakiv Shchogolev's poetry).

The article is devoted to the problem of lyric genres. The author analyzes lyric portraits by Yakiv Shchogolev and has an attempt to define peculiarities of subject organization, of lyric personage's representation in this genre.

Keywords: the genres of lyric, the lyric portrait, the lyric personage.

УДК821.161.2 – 31.09 + 929 Пагутяк

О. С. Леоненко

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ВАРІАНТ ЖАНРУ ФЕНТЕЗИ
В ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ “СМІТНИК ГОСПОДА НАШОГО”)**

В кінці ХХ на початку ХХІ-го століття посилюється інтерес до фантастичної літератури. У складному та суперечливому світі фантазія стає невід’ємним компонентом досягнення навколишньої дійсності. Фантастична література реалізує можливість усебічного розгляду актуальних проблем сучасності та моральних першооснов негативних явищ епохи. Серед жанрових різновидів фантастики українські літературознавці виділяють фентезі, що відображається на сучасній літературній ситуації, де фентезі посідає одне з домінуючих місць. Саме література фентезі дає можливість реалізувати фантазійні експерименти та проаналізувати основні закони існування соціуму та всесвіту в цілому.

Українське фентезі розпочало свій активний розвиток наприкінці ХХ-го століття, і теоретичні аспекти цього літературного феномену недостатньо вивчені. У сучасному літературознавстві бракує ґрунтовних праць щодо питань реалізації фентезі в сучасній українській літературі. Метою нашої студії є дослідження художнього відтворення фентезійних елементів у літературному доробку Галини Пагутяк на прикладі роману “Смітник Господа нашого”. Проза Галини Пагутяк репрезентує сучасний рівень розвитку літератури фентезі в Україні, виступає прикладом національних модифікацій цього жанру. Предметом нашого дослідження є тільки україномовні твори написані в жанрі фентезі, цим пояснюється вибір постаті Галини Пагутяк як письменниці, що розбудовує власну творчість на основі фантастичної літератури.

Українська література фентезі є багатоплановим та складним явищем. Фантастичні оповідання, повісті та романи можна одночасно віднести до різноманітних жанрових форм, що ускладнює дослідження одного конкретного жанру. Звернення письменницької уваги до жанру фентезі пояснюється тим фактом, що “світ художньої фантастики увільнює авторських героїв від жорстокої детермінованості своїх почуттів, думок і вчинків, дає можливість виступити проти сприйняття людини як гвинтика глухої до потреб особистості машини. Занурення у фантастику надавало можливість висловлювати алюзії щодо навколишньої дійсності, пропонувало засоби її реконструктивних змін, оскільки це – “езопівська мова”, за допомогою якої можна сказати більше, аніж засобами властивими реалістичній літературі” [3, с. 7]. Так, література фентезі стає засобом відображення сучасності, де використовуються ірраціональні мотиви, бінарна опозиція “добро – зло”, мотив відродження втрачених цінностей.

Проблематичним залишається визначення жанру фентезі на сучасному етапі розвитку в конкретній літературі світу, адже кожен літературний жанр модифікується та змінюється у відповідності до національних та темпоральних характеристик. Ми поділяємо думку російського літературознавця Ковтун О. М., яка дещо відрізняється від загальноприйнятого розуміння фентезі. Перш за все дослідниця розділяє два типи фантастичної оповіді: наукова фантастика та фентезі, розуміючи під останнім “твори, в яких мотивація посилення виноситься за межі тексту, базуючись на принципах міфологічного мислення, конструюють особливу модель світу, яку ми визначаємо як “істинну реальність” [4, с. 15]. Таким чином, загальноприйняте розуміння фентезі, де панує тільки магія та чарівництво, середньовічні реалії та пригоди головного героя, не зовсім коректне і не відображає в повній мірі ступінь розвитку літератури фентезі на сучасному етапі. Тут мова йде про один із різновидів фентезі, а саме “героїчне фентезі”, під яким більшість розуміє всю фентезійну літературу. Ковтун О. М. виділяє чотири великі групи фентезі: містично-філософське, метафоричне, “жахливе” або “чорне” фентезі та “героїчне” або “фентезі вогню та меча”. Таким чином, творчість Галини Пагутяк за своїми атрибутивними характеристиками можна віднести до містично-філософського фентезі, де “істинна реальність” постає як складна та багатозначна концепція буття, що вміщує не тільки звичні, але й “надзвичайні” шари, до яких мають доступ лише обрані. З проникнення героя у ці шари – шляхом домовленості з дияволом, знахідки старого манускрипту, розмовою з померлим родичем – і починається сюжет. Поступово герой приходить до розуміння, що ті сторони буття, які він не усвідомлював раніше, виявляються справжньою суттю буття, осягнення якої складає єдиний предмет, що заслуговує на увагу та служіння” [4, с. 100]. Так, проза Галини Пагутяк репрезентує сучасний етап розвитку одного із різновидів жанру фентезі в українській літературі.

Дослідники прози Г. Пагутяк, В. Агеєва, Н. Мельник, О. Поліщук, Т. Тебешевська-Качак, В. Даниленко не одностайні у своїх поглядах щодо жанрової приналежності творчості письменниці. Так, Т. Тебешевська-Качак вважає, що “творчість письменниці є прикладом міграції, дифузії жанрових конструкцій у сучасній українській прозі, плюралізму культурно-стильових орієнтацій” [8, с. 52]. Дослідниця називає романи Г. Пагутяк “Радісна пустеля” та “Смітник Господа нашого” “експериментальними”, “новими романами”, роман “Господар” визначає як фантастичний, де поєднуються уявний світ та реальний, дійсний часопростір, а “Гірчичне зерно” – це психологічний роман, позначений постмодерними процесами дифузії. В. Агеєва, розмірковуючи про творчість Г. Пагутяк, згадує історико-фантастичну прозу: “У сучасному нашому письменстві й особливо в літературознавстві сам термін “фантастичний” настільки здевальвований, ми так довго ставилися до фантастики як до чогось белетристично-

розважального, що відносити його до прози, насиченої якнайсерйознішими філософськими розмірковуваннями, якось незвично. Але вочевидь можна говорити про плідний розвиток цієї тенденції у молодій нашій літературі. Окрім “Компромісу”, назовемо й фантастичний роман Г. Пагутяк “Господар”, і давнішу повість В. Гарнавського “Дисертація”. Футурологічна, науково-фантастична, соціально-прогностична література користується нині величезною популярністю в світі” [1, с. 76]. Таким чином, В. Агеєва виділила постать Г. Пагутяк серед сучасних письменників, але не визначила чіткої жанрової належності її творчості. Н. Мельник у своїй студії “Проникнення в іншу реальність (українська магічна новела наприкінці ХХ ст.)” наголошує, що твори Г. Пагутяк перебувають на межі магічного реалізму та химерної прози: “Від магічного реалізму вони взяли органічне поєднання реального і міфічного, віру в реальність інших світів, а від химерного жанру – вільне оперування часово-просторовими відношеннями... Цим творам притаманне глибоке проникнення в іншу – таку моторошну – реальність. Її герої входять, як правило, у трагічні контакти з потойбічними силами і зазирають у недозволений людині світ потойбіччя” [6, с. 49 – 51].

Таким чином, полярність поглядів літературознавців очевидна. Ми вважаємо, що творчість Г. Пагутяк займає межову позицію між фентезі, казкою та утопією, де простежуються філософські мотиви та естетика постмодернізму. Так, письменниця створює національний варіант літератури фентезі. Атрибутами класичного фентезі виступають наступні елементи – небездоганний герой в небездоганному світі, схильність до філософського та психологічного аналізу, а в центрі оповіді залишається особистість, що потопає в безглуздому та несправедливому світові з надприродними силами.

Проза Галини Пагутяк характеризується загостреною суб’єктивністю та філософською насиченістю. Дослідники відзначають, що “для оповідності Г. Пагутяк провідною стає опозиція духовне – тілесне, авторська інтровертна психологія творчості так чи інакше демонструється різного роду містифікаціями, мовою натяків, що дає нам змогу говорити про інтуїтивний психологічний тип. Інтуїція як психологічна домінанта веде її до пошуку утаємниченої мови” [5, с. 16]. “Смітник Господа нашого” репрезентує авторську онтологічно-гносеологічну орієнтацію, де домінантою виступає складність поведінки та морально-психологічних характеристик героїв, де письменниця будує модель складних онтологічних та гносеологічних колізій, трансформуючи при цьому загальновідомі сюжети, образи та мотиви.

“Смітник Господа нашого” непростий для розуміння художній твір зі своєю системою образів та фантастичною сюжетною організацією. На перший погляд роман відповідає загальноприйнятій формулі фантастичного твору, де на перших сторінках з’являється Дивна країна з її п’ятьма мешканцями (Колос, Діоген, Базіль, Шептун та

Перевізник), незрозумілими для звичайного сприйняття. Потім стає зрозумілим, що це не єдиний світ, який постає перед читачам. Реальний світ існує паралельно, але розглядається як попередня реальність, що спричинила появу абсолютно нового, химерного світоустрою, незайманої землі: “Щасливий той, хто живе на незайманій землі. Йому нічого більше не треба, у нього ніколи не виникає думки, що він чимось володіє. Бо ним володіє незаймана земля. Вона не відпускає його від себе і думка про свободу йому чужа. Адже свобода там, де нема людей... Я не бачив жодного сміливця, котрий би добровільно пішов у незайману землю. Туди йшли лише ті, хто не знав, куди він йде, чий розум був потьмарений, про яких кажуть, що вони вбогі духом. Незаймана земля – то несміла ознака Божого царства на землі. Ніхто не заперечує, що тих острівців все більшає. І що ми можемо тут вдіяти? Лише дивуватись...” [7, с. 48]. Так, уявний світ постає притулком для божевільних, але чи божевільніший він за реальний?

Галина Пагутяк побудувала свій твір таким чином, що фантастичність оповідання визначається не просто присутністю надприродних явищ, а тим, як сприймає їх читач. Це підтверджує тезу Цветана Тодорова про неоднозначність сприйняття фантастичних елементів у художній літературі: “Відбувається незрозумілий феномен; аби слухатися голосу детермінізму, читач змушений обирати між двома виходами: або зводити цей феномен до знайомих причин, до нормального порядку, вважаючи уявними незвичні факти; або ж припустити існування надприродного і, отже, внести певні зміни в комплекс уявлень, які формують його образ світу. Фантастичне триває стільки, скільки триває ця непевність; щойно читач обере той чи інший вихід, і він поринає в дивовижне або казкове” [9, с. 82]. Треба враховувати при цьому надзвичайно суб’єктивну систему образів письменниці, для кращого сприйняття якої Галина Пагутяк додала в кінці роману словник-коментар, який допомагає розкрити імпліцитний рівень символів. Кожен з п’яти основних героїв символізує п’ять стихій природи та людських почуттів: “У Дивній країні люди не були людьми. Колос був колосом, Діоген – дубом, Перевізник – рибою, Базіль – равликом, Шептун – вужем, а Малий дитиною. Цей світ називався незайманою землею” [7, с. 57]. Таким чином, Колос уособлює стихію землі: “Колос беззахисний перед стихією. Він залежний від неї, але, доки є хоч жменька родючої землі, він не загине з голоду. Вказівним пальцем він робить ямку в ріллі й кладе туди насінину. Це – справжня магія” [7, с. 74]. Діоген – представник рослинного світу, тому “тяга Діогена до лісу впливає з інтуїтивного пошуку джерела сили. Деревина мають силу. Звільнені від людини, вони здатні захопити світ. Вони б відібрали його від людей, якби вміли концентрувати силу” [7, с. 71]. Перевізник – це стихія води, “...той, хто вдоволений життям і не прагне іншого. Він – рівний і спокійний...той, хто має наповнену душу, ніколи не буде посягати на чужу” [7, с. 77]. Базіль – “той, хто належить корони

душею і тілом і є тінню. Базиль – раб і слуга, бо всі королі є рабами свого становища” [7, с. 71]. Шептун уособлює консервативне начало, сенсом існування якого є сумнів, адже “у кожному з нас є частка Шептуна, внутрішній голос, абсурдне ядро якого нестерпно гнітить душу” [7, с. 77]. Так, письменниця пропонує нетрадиційну інтерпретацію загальноприйнятих морально-психологічних моделей, трансформуючи їх для сприймання саме українського читача з його національною культурою та етичними нормами.

Специфічною виявляється тематична дихотомія роману: самотня людина у бездуховному реальному світі та приреченість існування у вигаданому шарі оповіді. О. Корабльова, досліджуючи засади міфопоетики художньої версії самотності у прозі Галини Пагутяк, зазначає, що “автор перебирає на себе функції ідеології тексту, щойно виголошується історія про п'ятьох божевільних, що мешкають на смітнику, думаючи, що се рай. Отже, у такий спосіб світ чоловічої самотності обмежується світом самотності чоловічої групи з п'яти осіб. Маніпулювання самим читацьким сприйняттям у даному випадку – важливий компонент ідеології тексту” [5, с. 17]. Самотність як певний тип існування сучасної людини узгоджується з божевіллям жителів Дивної країни, де “сюрреалістичне балансування між двома світами абстраговане умовністю зображуваної дії і деструктованим хронотопом твору. Все зведено до гри, до світу штучно створеного... Де немає обмежень і заборон, де не треба шукати детермінантів поведінки персонажів, де символи поліфункціональні й не піддаються традиційній інтерпретації” [8, с. 54]. Це ще раз підтверджує тезу про особливості сучасного фентезі, що представляє на сучасному етапі розвитку “певний психологічний та міфологічний комплекс, який приваблював серця людей багатьох народів у різні епохи, але на сучасному етапі став особливо привабливим” [10, с. 135]. Звернення письменниці до фантастичних мотивів спричинено неможливістю відобразити деякі фундаментальні онтологічні потреби сучасної людини за допомогою традиційних засобів. Створюючи паралельно існуючий ірраціональний світ Галина Пагутяк підтверджує той факт, що “на сучасному рівні розуміння ми спроможні тлумачити міфологічні образи двома шляхами – як поетичну творчість, тобто протолітературу, та як інтерпретацію оточуючої нас дійсності, тобто протонауку” [10, с. 35].

Характерним для літератури фентезі кінця XX-го початку XXI-го століття стали темні, похмурі образи та символи, які активно використовуються сучасними письменниками. Це пояснюється притаманним для сучасної естетики прагненням подолати діалектичну суперечність між реальним та бажаним існуванням, між хаотичними законами об'єктивної дійсності та ностальгією за втраченими цінностями буття. Не дивно, що центральною образною одиницею роману є образ Дивної країни, яка потім виявляється смітником, хоча мешканці спочатку вважали її раєм на землі. Реальний світ – це образ міста з його

хронотопом та специфічною психологічною атмосферою: “Місто схоже на велетенський смітник. Ще в дитинстві мене вразив запах покидьків: незнайомий і страшенно неприємний. У селі я не чула такого. Але в парку пахне опалим листям, яке має гіркуватий смак, і все переповнене цією гіркотою” [7, с. 66]. Отже, образ міста перетворюється на символ хаосу, а штучно створений за допомогою фантастичних прийомів паралельний світ уособлює мініатюрну модель всесвіту з обов’язковим локусом пошуку вічності та сенсу буття.

Відомий український літературознавець Я. Голобородько, розмірковуючи про творчість письменниці, пише: “Галина Пагутяк працює в річищі, яке не спрямовує її романи у розряд бестселерів і блокбастерів, не виводить її на подіум екстрамодних та ультрапомітних прозаїків, проте гарантує інтерес до неї і через десять, двадцять, п’ятдесят, і прогноую, гарантуватиме інтерес до її текстів і через сто років. Вона пише ірраціоналістично, наголошуючи при цьому не на зовнішній оболонці-упаковці, а на духовних константах-оберегах своїх текстах...” [2, с. 116]. Ми погоджуємося з думкою літературознавця і вважаємо, що ірраціоналістична, фантастично-міфологічна проза Галини Пагутяк виступає яскравим прикладом літературного експериментування та становлення жанру фентезі на сучасному етапі розвитку української літератури. Це дає багату базу для подальших досліджень, спрямованих на розгляд фантастичних інтенцій та способів їх реалізації у творчості сучасних українських прозаїків.

Література

- 1. Агєєва В. П.** Про книгу Галини Пагутяк “Потрапити в сад” / В. П. Агєєва // Слово і час. – № 3. – 1990. – С. 74 – 76.
- 2. Голобородько Я. Ю.** Елізіум. Інкорпорація стратеєм / Я. Голобородько. – Харків : Фоліо, 2009. – 187 с.
- 3. Зарицький О. М.** Чарівний світ художньої фантастики : чеська соціальна і романтична фантастика у другій половині ХХ ст. / О. М. Зарицький. – К. : Центр вільної преси, 2000. – 143 с.
- 4. Ковтун Е. Н.** Художественный вымысел в литературе ХХ века : учеб. пособие / Е. Н. Ковтун. – М. : Высш. шк., 2008. – 406 с.
- 5. Корабльова О.** Засади міфопоетики художньої версії самотності у прозі Галини Пагутяк / О. Корабльова // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Т. 17. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. – С. 15 – 20.
- 6. Мельник Н.** Проникнення в іншу реальність (українська магична новела наприкінці ХХ ст.) / Н. Мельник // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 46 – 51.
- 7. Пагутяк Г. В.** Записки Білого Пташка : Два романи та повість / Г. В. Пагутяк. – К. : Укр. письменник, 1999. – 151 с.
- 8. Тебешевська-Качак Т.** Художні особливості прози Галини Пагутяк (жанрово-стильовий аспект) / Т. Тебешевська-Качак // Слово і час. – 2006. – № 9. – С. 51 – 58.
- 9. Тодоров Цв.** Поняття літератури та інші есе / Цв. Тодоров. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська

академія”, 2006. – 162 с. **10. Фрумкин К. Г.** Философия и психология фантастики / К. Г. Фрумкин. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.

Леоненко А. С. Национальный вариант жанра фэнтези в прозе Галины Пагутяк (на материале романа “Мусорная яма Господа Нашего”)

В статье были рассмотрены характерные атрибуты жанра фэнтези, его тематические виды и особенности формирования национального варианта на примере творчества Галины Пагутяк.

Ключевые слова: иррациональность, онтологичный, мифологичный.

Леоненко О. С. Національний варіант жанру фентезі в прозі Галини Пагутяк (на матеріалі роману “Смітник Господа Нашого”)

У статті було розглянуто характерні атрибути жанру фентезі, його тематичні різновиди та особливості формування національного варіанту на прикладі творчості Галини Пагутяк.

Ключові слова: ірраціональність, онтологічний, міфологічний.

Leonenko A. S. The national variant of fantasy in the prose of Galina Pagutyak (on the material of the novel “Our God’s Dust-Hole”)

The article was focused on the characteristic features of fantasy, its subjects and peculiarities of national variant formation on the material of the prose of Galina Pagutyak.

Key words: irrationalism, anthological, mythological.

УДК 821.161.2 – 31.09+929 Малик

Г. А. Максименко

ПЕРСОНАЖІ ТА ЇХ ДИСКУРСИ В ФОКАЛІЗАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ В. МАЛИКА

Перспектива бачення, що виявляється в певному наративному типі, засвідчує інтерпретативну позицію з якої відбувається наратування, при цьому не завжди збігаючись з голосом того, хто наратує. Для визначення фокалізації в тексті П. Рікер радить з’ясувати “звідки сприймається те, що показано в розповіді” [1, с. 106], О. Трубіна наголошує: “...мова, що звучала в тексті, далеко не завжди відповідає тому, що в принципі може знати автор чи розповідач, говорячи від свого імені, автор, однак, може залучати відомості, про які можуть знати тільки деякі з персонажів...” [2]. Важливим, стосовно визначення текстової фокалізації, є зауваження М. Ткачука про те, що “...перспектива не може

бути монолітною для всього твору” [3, с. 397]. Структурування наративного простору романів В. Малика відбувається через синтезованість в ньому дискурсу персонажів та наратора. За М. Ткачуком, “...розповідь наратора, яка складається і з розповідей акторів, відповідно формує перспективу, яка містить точку зору наратора та персонажів” [3, с. 396].

Постійний процес перемикання фокалізації у текстах творів В. Малика пов'язаний із персонажами та їх дискурсами. Послідовно змальовуються персонажі романів, де в процесі наративізації давноминулого буття співіснують реальні історичні постаті з вигаданими. Ю. Обелець пояснює, що таке поєднання спрямоване на досягнення ефекту достовірності: “...наводяться... імена відомих у відповідний період діячів, що підкреслює достовірність епохи й, за схемою логічного умовивіду (якщо а – істинна особа, що жила в істинний час, b – особа, що жила в цей же час, відповідно, b – істинна особа), іррадіює на світ персонажів” [4, с. 58].

Виступаючи елементами наративної стратегії романів, створюючи враження життєвості художньо змодельованого наративу історії, усі персонажі, як на наш погляд, формують інтерпретаційні зусилля читача щодо цілісного осмислення проблемно-тематичного навантаження історичного полотна, адже наративна дія, зміни станів реалізується, перш за все, через персонажів. Метапроблемою виступають морально-етичні доміанти, полюси особистої свободи людини, її морального вибору перед яким опиняються й звичайні персонажі-типи (напр., Ненко, Гамід, Роман Воїнов, Яцько – “Таємний посол”, Чорний Вепр, Цвітанка, Малк, Вовчий Хвіст – “Князь Кий”, Добриня, Доман, Милана, Жадігер – “Горить свіча”, Івась, Кирик, Катря, Василь, Луша – “Чумацький Шлях”, Ждан, Самуїл, Настя, Любава – “Князь Ігор” та ін.), й видатні історичні характери (напр., Юрій Хмельницький, імператор Леопольд, Карл Лотарінгський, воєвода Григорій Ромодановський – “Таємний посол”, Кий, Щек, Хорив, Либідь – “Князь Кий”, Данило Галицький, тисяцький Дмитро, Михайло Всеволодович, хан Батий – “Горить свіча”, Потьомкін, Олександр Безбородько, Василь Капніст – “Чумацький Шлях”, князь Ігор, Володимир Ярославович та батько його Ярослав Осмомисл – “Князь Ігор” та ін.), впливаючи на хід історичних подій. Світоглядна позиція людини, об'єднаної соціумом, детермінує історію, яка фіксує тільки остаточний продукт: війни, народження та смерть народів, держав. О. Проценко з цього приводу говорить: “Історія приваблює письменників багатьма загадками, які вони намагаються розкрити, озброївшись художницькою інтуїцією, вибираючи найтрагічніші сторінки, на тлі яких висують проблеми історичної пам'яті, національного поступу, героїчної етики, духовної опори, морального вибору, співвіднесеності людини й світу, людини та історії” [5, с. 3]. Наратор показує, як деморалізація людини підпорядковує її життя тваринним інстинктам – у будь-який спосіб дбати

лише про власне життя, добробут: такий Гамід із тетралогії “Таємний посол”, Чорний Ведр із роману “Князь Кий”, Доман із роману “Горить свіча”, Семен Хуржик з роману “Чумацький Шлях” та ін. Ворожнеча та розбрат князів руських причетні до падіння Києва від монголо-татарської навали, в поході князя Ігоря проти половців відіграли свою руйнівну роль його нерозважливості, самолюбство та бажання слави – історичні події, які на багато років загальмували розвиток нашої держави. О. Сиченко, син В. Малика, стверджує: “...у нього було своє надзавдання, виконання якого він послідовно і настійливо добивався – “пробудити самосвідомість, виправити духовний хребет українського народу” [6, с. 3]. Промовистими носіями людяності, самосвідомості, патріотизму в текстах історичних романів виступають князь Кий, волелюбне козацтво, з якого вихоплені постаті Івана Сірка, Семена Палія, Метелиці, діда Шевчика, Арсена Звенигори, Мартина Спихальського (тетралогія “Таємний посол”), Івася Бондаря, Михайла Безкровного, Сидора Білого, Охріма Гупало (“Чумацький Шлях”). Відповідно, проблемно-тематичні кордони історичної романістики В. Малика узгоджуються з концепцією М. Ільницького щодо наявності морально-етичного забарвлення в будь-якому історичному творі: “З конкретних історичних обставин постають чинники загальнолюдського прогресу, утвердження загальнолюдських гуманістичних цінностей, шляху до свободи людини і людства, гармонізації в системі співвідношення особистості і суспільства. Тим-то момент історичної достовірності неодмінно переростає у момент історизму як категорії філософської. При максимально об’єктивному підході до фактів і подій минулого, який виключає зумисну модернізацію, тенденційний добір фактів, маніпуляції подіями, художнє дослідження історії закономірно спрямовує митця у світ загальнолюдських понять, боротьби добра і зла, правди і олжі, двобою тих сил, які розігруються на кону загальнолюдської історичної драми” [7, с. 152 – 153].

Активно використовується в історичних романах В. Малика зміна фокалізації: гетеродієгетичний аукторіальний нарративний тип, де точка зору належить наратору, заміщується гетеродієгетичним акторіальним, коли перспектива бачення стає персонажною, або нейтральним нарративним типом, що представлений драматичним модусом. Зовнішній дискурс персонажа реалізується через цитований дискурс, тобто пряму мову, що трактується “як важливий засіб характеристики персонажів” [8, с. 288], причому продуктивним на текстовому рівні є використання діалогів (напр., розмова Івася та Луші з роману “Чумацький шлях”:

“ – Та ось приніс панові судді... Наловив у Сулі...

- Маєш якесь діло до нього?
- Катря має...
- Я чула... Хуржикову землю хоче продати?
- Так.
- А сама ж куди?

- Поїдемо в Таврію. Там землі досить” [9, с. 280]), рідше монологів (як-от молитовне звертання Тура з роману “Князь Кий” до богів: “ – О ясноликий Хоросе-Світовиде, і ти, грізний Перуне, ви чуєте мене?.. Це старійшина роду русів, що з племені полян, богобоязний Тур, звертається до вас... Дякую вам, боги, за те, що вклали в мої руки силу, а в очі – далекозорість! А ще дякую за те, що наслали під мій спис і під списи моїх синів – Кия, Щека та Хорива – жадану здобич! Частина її по праву належить вам, боги, і ви одержите требу, як тільки ми прибудемо додому...” [10, с. 5]) чи одного-двох речень з кінцевим реченнєвим компонентом: “О аллах, невже я в чомусь завинив перед тобою, що ти хочеш помутити мій розум?” – прошепотів Сафар-бей, відчиняючи темні дубові двері” [11, с. 209].

Висока концентрація в текстах історичних романів діалогів, на думку М. Ткачука, “сприяє посиленню драматичності, напруги, протиріч у ситуації. У такий спосіб вивіряє себе тенденція усунення авторської оповіді на другий план докладно розробленим діалогом. Ця тенденція посправжньому активізується протягом ХХ століття” [3, с. 307]. Коли наратор самоусувається й персонаж має змогу сам викладати власні думки, значно підвищується рівень “життєвості” не тільки наратованих фрагментів, а й художніх наративів історії в цілому: “Створюється ефект їх достовірності, безпосередньої участі читача в процесі мислення, тобто причетності до емоційно-психологічного, внутрішнього життя персонажа” [12, с. 169]. В. Малик, розумів значущість розгортання дії через цитований дискурс персонажів, вважав, що потрібно “Якомога ширше користуватися прямою мовою. Всю дію, яку тільки можна, подавати через пряму мову. Одночасно саме через неї малюється і характер героя. Цим я користувався якнайширше – і не шкодую. Мені було легко писати сцени, – згадував письменник свою працю над тетралогією “Таємний посол”, – в яких виступали Спихальський, Метелиця, Шевчик, Іваник, Зінька, Трауерніхт (хоча Афанасій Іванович Трауерніхт був у житті лагідний), Леопольд, Собеський та інші колоритні герої. Вони без моїх творчих потуг висловлювалися саме так, як вони мали висловлюватись, і діяли лише так, як по своєму характеру мали діяти. Цікаво, що приходили вони до мене цілком випадково, по ходу дії (Спихальський, Іваник, Зінька)” [6, с. 120].

Для артикуляції внутрішніх переживань персонажів, котрі зазвичай можуть репрезентуватися транспонованим (непрямим) або вільним непрямим дискурсом, надається перевага вільному непрямому дискурсу, що В. Кухаренко кваліфікує як “контамінований, змішаний виклад” [12, с. 139] на зразок: “У Добрині обірвалося щось у душі. Так ось як кохала і кохає його й досі Милана!” [13, с. 88], “В цю мить з хатини донісся розпачливий дівочий зойк. Любава! Їй загрожує смертельна небезпека! Ждан прожогом кинувся у розчинені двері” [14, с. 66].

Окреслення образів персонажів відбувається в умовах постійного випробовування їх морального потенціалу, де застосування вільного прямого дискурсу також сприяє розкриттю свідомості, внутрішніх психологічних станів персонажів у зв'язку з тією чи іншою ситуацією: “Як він утримався, щоб не кинутися до неї, не схопити її на руки і не понести на очах у всього народу геть – хоч і світ за очі!” [13, с. 89], “Ось і трапилося те, чого він [Ждан – Г. М.] боявся, коли їхав сюди. Незважаючи ні на що – ні на правдиву розповідь, ні на посилення на Славу, ні на заступництво князя Святослава, – Ігор проявив запальність, нестримність і розправився з ним, як з ворогом. Що ж тепер буде? Чого ждати в майбутньому? Невже після стількох пригод і небезпек зустрине він свій кінець у цій смердючій ямі? Невже гнитиме тут живо, поки й не сконає? Ні, не сподівався він на таке, коли тікав з половецької неволі...” [14, с. 83].

Текстова конфігурація внутрішнього дискурсу персонажів історичної прози В. Малика оприявлена внутрішнім монологом, як засобом “представлення думок персонажа, вражень і сприйнятів” [15, с. 25]. Вважаючись “важливим прийомом психологізму, розбудованим на художній умовності, коли душевні порухи виводяться назовні завдяки посередництву автора, стаючи доступними для читача” [16, с. 197], внутрішній монолог пересуває центр орієнтації читача з наратора (аукторіальний тип) на персонажа (акторіальний тип), причому акторіальна наративна ситуація може зберігатися, набуваючи рухомості через зміну точки зору одного персонажа на точку зору іншого, як-от у фрагменті з роману “Князь Кий”, де поєднано акторіальний тип нарації двох персонажів Кия й Цвітанки та аукторіальний тип: “Якась незвичайна дівчина, – додумалося Києві. – Змучена важкою, небезпечною дорогою, нажахана переслідуванням смертельних ворогів, з засмаглими, пошерхлими, потрісканими на пекучому сонці і степовому вітрі обличчям, губами й руками, в розідраному закривавленому батьківською кров'ю одязі – і все ж така несподівано гарна!.. Очі – як чисті плеса Росі, коли в них відбивається бездонна голубінь небес! Коси – густі та буйні, кольору стиглої пшениці. А станом – гнучка й струнка, як молода берізка... Чи й є така серед наших полянок?!”

Тим часом Цвітанка думала майже те ж саме: “Ось мій рятівник! Якби не він з братами, отець і Боривой досі лежали б мертві на дні цього чужого яру, а мене з мамою гунни тягнули б у страшну осоружну неволю... Який він сильний, мужній і гарний! Який ніжний, ласкавий у нього погляд!.. О безсмертні боги, покарайте мене за те, що я, замість того, щоб думати про умираючого отця, загиблих у бою братів і родовичів, про нещасну матір, думаю зараз про цього чужого красеня воя!”

Вони не перекинулися між собою жодним словом, та німа мова поглядів сказала їм більше, ніж усі слова на світі. Вони обоє зрозуміли, що відтепер не буде для них спокою, не буде щастя-радість, якщо не

матимуть змоги заглядати одне одному в вічі, голубити одне одного ласкавим закоханим поглядом” [10, с. 20 – 21]. Слід наголосити, що подібні перемикання перспективи з однієї на іншу, коли монологізм голосу наратора порушується персонажними точками зору, характеризуються високою частотністю використання в текстах романів письменника й, надаючи їм динамічності, переважно витримуються протягом усього процесу нарації. “Численність точок зору, представлених в одному творі, робить його багатограним, поліфонічним” [12, с. 139], – стверджує В. Кухаренко, розширюючи функціональне навантаження рухомої фокалізації.

Отже, для розкриття моральних якостей особистості, світовідчуття захисника й нападника застосовано подієво-психологічний спосіб вираження сутності персонажів: доміантними в презентації постають діалоги, внутрішні монологи як супровід до дійової активності персонажів, що засвідчує авторське прагнення до ретрансляції усєї палітри враженнєво-почуттєвої сфери персонажів, зовнішніх і внутрішніх її виявів.

Література

- 1. Рикёр П.** Время и рассказ : в 2 т. / Поль Рикёр ; [пер. Славко Т. В.] – М. : ЦГНИИ ИНИОН РАН : Культур. инициатива ; СПб. : Университет. кн., 2000. – Т. 2: Конфигурации в вымышленном рассказе. – 217 с.
- 2. Трубина Е. Г.** Нарратология: основы, проблемы, перспективы : материалы к спец. курсу. – Режим доступа : http://www2.usu.ru/philosophy/soc_phil/rus/courses/narratology.html
- 3. Ткачук М. П.** Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ : Медобори, 2007. – 464 с.
- 4. Обелец Ю. А.** Темпоральная структура возможных миров художественного текста (на материале англоязычной прозы) : дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 / Обелец Юлия Анатольевна. – Одесса, 2006. – 226 с.
- 5. Проценко О. А.** Еволюція українського історичного роману 90-х років ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Проценко Оксана Анатоліївна. – Запоріжжя, 2001. – 187 с.
- 6. Малик В.** Чорнобривці : (спогади) / Володимир Малик. – Полтава : АСМІ, 2007. – 228 с.
- 7. Ільницький М. М.** Людина в історії : (сучасний історичний роман) / М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 359 с.
- 8. Літературознавча** енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2. – 624 с.
- 9. Малик В.** Чумацький шлях : роман / Володимир Малик. – К. : Укр. письменник, 1993. – 285 с.
- 10. Малик В.** Князь Кий : романи / Володимир Малик. – К. : Дніпро, 1989. – 576 с.
- 11. Малик В.** Твори : в 2 т. / Володимир Малик. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 1: Таємний посол : роман ; кн. 1, 2: Посол Урус-шайтана; Фірман султана. – 440 с.
- 12. Кухаренко В. А.** Інтерпретація тексту : підруч. для студ. старших курсів філол. спец. / Кухаренко В. А. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 272 с.
- 13. Малик В.**

Горить свіча : роман / Володимир Малик. – К. : Укр. письменник, 1992. – 430 с. **14. Малик В.** Князь Ігор : роман / Володимир Малик. – К. : Укр. центр духовної культури, 1999. – 416 с. **15. Ткачук О. М.** Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с. **16. Літературознавча** енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с.

Максименко Г. А. Персонажі та їх дискурси в фокалізаційному просторі історичних романів В. Малика

Визначається місце персонажів та їх дискурсів у формуванні загального фокалізаційного простору історичних романів В. Малика. Звертається також увага на значення діалогів та внутрішніх монологів в реалізації авторського прагнення до ретрансляції усієї палітри враженнево-почуттєвої сфери персонажів.

Ключові слова: персонаж, дискурс, фокалізація, історичний роман.

Максименко А. А. Персонажи и их дискурсы в фокализационном пространстве исторических романов В. Малика

Определяется место персонажей и их дискурсов в формировании общего фокализационного пространства в исторических романах В. Малика. Обращается внимание на значение диалогов и внутренних монологов в реализации авторского стремления к ретрансляции впечатлительно-чувственной сферы персонажей.

Ключевые слова: персонаж, дискурс, фокализация, исторический роман.

Maximenko A. A. The characters and their discourses in focalization scope of V. Malik's historical novels

The place of characters and their discourses in general focalization scope of V. Malik's historical novels is defined. The attention is also paid to the meaning of dialogues and inner monologues in realization of author's aspiration for retranslation of all characters' palette sensitive-sensual sphere.

Key words: character, discourse, focalization, historical novel.

УДК. 821.161.2.09+929 Шкурай

С. А. Негодяєва

ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ КОД РОМАНУ ІВАНА ШКУРАЯ “ЗАВОРОЖЕНЕ ПРИДЕСЕННЯ. ГЛУХОМАНЬ”

Новітня теорія інтерпретаційного прочитання художнього твору висунула на перший план модель постструктуралістської поетики. Ця

концепція тотальної множинності тексту за першооснову бере фундаментальну ідею неklasичної філософії про активну роль соціокультурного середовища в процесі смислорозуміння й смислорозродження. Багатозначність проявляється в тексті разом з несистемним, немотивованим, структурно нез'ясованим сегментом – такий сегмент дозволяє підозрювати інтертекстуальність, хоча її може і не бути (немотивований елемент може бути загадкою, елементом герменевтичного коду (за Р. Бартом), або навмисне залишеним без пояснення). Привілеї концепція надає не авторові, а читачу, через рецепцію якого редукується інтертекст.

Відсутність детермінованості феномена інтертекстуальності не втрачає своєї актуальності, ставши предметом непересічних дискусій критиків та літературознавців. Подальша логіка нашого дослідження вимагає трактування поняття “коду художнього тексту”. Код передбачає тлумачення “основних механізмів породження смислу комунікації для вираження текстуальних та культурних посилань” [1, с. 493]. Аналізом кодів художніх текстів успішно займалися В. Агеєва, Ю. Безхутрий, Т. Гундорова, Н. Зборовська, В. Марко та інші літературознавці. Останній, в свою чергу, теорію кодів порівнює з “таїною слова, що ґрунтується на ідеї О. Потебні про об'єктивний і суб'єктивний зміст слова, який воно здобуває в конкретному творі, взаємодіючи з іншими словами й досвідом читача” [2, с. 112 – 116]. Дослідник пропонує свою концепцію коду художнього тексту, яка уявляє собою своєрідний синтез художньої концепції людини і стилю твору. До концептуальних понять він радить зараховувати власне художню концепцію людини (естетичний ідеал, розуміння письменником біологічних, духовних і суспільних начал у людині й ставлення автора до персонажів, вибір героїв і принципи їх зображення); характерні риси, які визначають ідейну спрямованість, так би мовити, ідеологічну якість концепції людини; ідейно-естетичні аспекти концепції людини, що визначають взаємини людини зі світом, часом і собою; джерела художньої концепції людини, під якими формується творча особистість автора (суспільно-філософські, літературно-естетичні, сімейно-побутові). Стиль як смислоутворюючий чинник включає в себе функціонування всіх складників: композиційну, сюжетну, образну, викладову, родово-жанрову, власне словесну та звукову форми [3]. Оскільки за мету нашої розвідки ми обрали дослідження філософсько-психологічного коду роману Івана Шкурая, сучасного письменника Луганщини, “Заворожене Придесення. Глухомань” [4], визначимо тлумачення цього поняття.

Під філософсько-психологічним кодом художнього тексту ми розуміємо систему філософських, етичних та естетичних, психологічних позицій автора, які репрезентовано в художньому творі крізь авторсько-читацьку рецепцію. Поняття авторсько-читацької концепції світобудови як інформаційної реальності відповідає тим креативним ідеям інтертекстуального синтезу традиційного й нетрадиційного в зображенні

дійсності, що базуються на інваріантності та альтернативності шляхів розвитку законів мистецтва.

Запропонований об'єкт дослідження “Глухомань” – це перший задуманий автором твір з трилогії “Заворожене Придесення”, який писався автором з тривалими перервами (у 1979, 1994, 2008 роки) і вийшов лише наприкінці 2008 року. Це епічна розповідь про долю поколінь мешканців села Шкураївка, що на Чернігівщині, які пройшли крізь роки скасування монархії в Росії, страшні тортури першої світової війни та постали перед зародженням нового пролетарського суспільства.

Паралелізм сучасне-минуле поступово вимальовують позицію мислячого реципієнта: лише краса людської душі, заснована на історичній пам'яті, є сутністю існування. Епіка автора насичена ліризмом, любов'ю до природи, світу, далека від суспільних догм. Світ персонажів – це внутрішнє світовідчування, яке не може існувати поза межами зовнішніми, соціальними чинниками, бо середовище зі своєю концепцією впливає на особистість, її психічний стан, викликає відповідні їй реакції, дії, рефлексії. Життя мешканців села розгортається в певному ретроспективному часопросторі. Філософська модель світу персонажів будується поступово, це не тільки буденне життя, це своєрідна модель мрій кожної особистості.

Скажімо, Микола Рубець – звичайний селянин, наділений “жвавим розумом, практичним хистом і завидною енергією в пошуках виходу із злидарства, що, зрештою, сприяє приходу до заможного життя, яке згодом більшовики охрестять куркульським” [4, с. 3]. Він утратив домівку після пожежі й усе почав спочатку: жив, не опускаючи рук, не втративши надію на кращий добробут, піклувався про родину, хоча одержимо кохав не дружину, а сільську красуню Стеклу. Саме ця одержимість зародила в ньому бажання стати заможним: кидає його по світу наймитства, примушує відшукати себе в монастирі, спекуляції, зводить з авантюризмом Григорія Распутіна, який, за їх поглядами, “не завжди приречений на провал, буває, що й закінчується вдало. А от без ризику не буває ніколи. Та й взагалі – як нічим не ризикувати, то й нічого не мати. Тому Микола ризикував. У випадку провалу авантюри він не втрачав нічого, а в разі успіху здобував багато” [4, с. 88]. Але це все було підпорядковано меті – здобути землі для чесної праці гречкосія. Честь для Рубця – це неписаний закон життя, за яким він працював, віддавав з процентами борги, захищав, піклувався, кохав... Це майбуття будь-якої нації.

Другий колоритний персонаж – Герман Товстоліс. “Жителюб Герман Давидович неабиякий. Не великий пан, а все ж таки пан. Десятин сімдесят землі, трохи менше луку. Ліс, воли, коні, корови...” [4, с. 64]. Філософська модель його світу проста: красиво та спокійно жити. Це типовий романтичний ідеаліст, ліберал. Від таких країні немає шкоди і користі, бо в дні соціальних потрясінь він залишився байдужим до опору

соціальної несправедливості, його не турбувало горе інших, він продовжував жити замилюваним природою та власним збагаченням.

Принципове життєве кредо Гордія Варави – “філософія серця”, яке спрямоване на вільні, свідомо виважені дії, бо Гордій – вільний козак, нащадок старшини гетьмана Виговського. “Про такого кажуть – не в тім’я битий” [4, с. 67]. Він мав своє господарство, плідно працював на його добробут та пишався своїм родоводом: “Від батька та матері. І мова моя від них, про іншу навіть і думати не можу. І “Кобзар” Шевченка у мене на покуті лежить, читаю, не те, що ви. Ми, литвини, заповзяті українці, хоч і не говоримо про це ніде і нікому. Хіба треба доводити комусь, хто ти є насправді, як воно і так видно. А литвин – від Великого князівства литовського, у складі якого були ми і де мовою нашою руською послуговувалися в судочинстві, князівських канцеляріях – повсюди. А то все – з чотирнадцятого століття. Он звідки родовід наш” [4, с. 68]. У тяжкі дні першої світової війни і його син Сашко гідно стане на захист рідних теренів, продовжуючи достойну династію захисника Вітчизни.

Грицько Шаповал – колишній солдат, інвалід, що повернувся з Ляояну до Шкураївки з Георгієвським хрестом та дерев’яною ногою, скалічений імперією не тільки фізично, але і морально. Проте він залишився чуйною та доброю людиною, хоча і самотньою. Але зла на людей ніколи не тримав, бо вихований був великою мудрістю шкураївців: буде в людей – буде і в тебе.

Глухомань переживала відголоски хвиль революційних подій 1905 року, Столипінської реформи, події Першої світової війни. Діти продовжували не плямувати честі батьків – воювали, а Придесення, як і вся бездержавна Україна, продовжувало годувати війни і соціальні катаклізми, знаходячись під мушкою великих імперій та нових ідей. Потім громадянська війна, тон якій завдала революція 1917 року, різко зупинила хід врівноваженої глухомані: “Бо її ідеологія обґрунтовувала і навіть виправдовувала знищення уже не окремих людей, а цілих класів. Першою під ніж більшовицької гільйотини потрапила буржуазія як паразитуючий клас. Вона, кажуть комуністи, п’є кров трудового народу, то треба перед знищенням ще сім шкур здерти із неї, а тоді вже і кров пускати” [4, с. 242].

“...Під революційну заграву у глухомань приходило нове життя – без поміщиків і капіталістів, без попів і монахів. Комуністичні вожді обіцяли не рай на небі, а світле майбутнє на землі. І Бог своїми трьома іпостасями здивовано дивився на приворожене Придесення” [4, с. 253] – цими останніми словами письменник підводить підсумок перед свідомим вибором майбуття кожного мешканця Шкураївки: життя за принципами народної моралі чи життя за моральним кодексом будівельника комунізму, які формували особистість до і після встановлення нового устрою на селі.

Аналіз філософсько-психологічного коду в заданому контексті дає підстави говорити, що авторсько-читацька концепція світобудови будується на своєрідному синтезі різних моделей світу персонажів, які ґрунтуються на свідомому виборі принципів власного життя. Ці коди репрезентовані різними психологічними характеротворчими поетичними елементами: формування особистості відбувається на тлі сільського ландшафту, чітко окресленого на фоні історично-публіцистичних ретроспекцій довоєнного та воєнного побутування; рефлексії та моральні вчинки виявляються в співвіднесених межових площинах людини і світу; відтворені найрізноманітніші психічні стани (незадоволеність, закоханість, розчарування, самотність, усепощення, відчуження, гнів, сум, схильність до авантюризму, страх, збудженість, невпевненість, горе), які проявляються в різноманітних формах – внутрішнім монологом, інтонаціями голосу, якістю погляду, народним дотепом, самоаналізом, діями, мрійливими спогадами, психологічними пейзажами, внутрішніми конфліктами, художніми деталями тощо; висока моральність у боротьбі з напруженими власними почуттями органічно пов'язана з традиціями роду, родини, народу.

Інтерпретуючи філософсько-психологічний код Івана Шкура, можна визначити особливість стилю письменника, чинниками якого є, на нашу думку, глибоке асоціативно-психологічне моделювання світу персонажів, психологічна заглибленість у чуттєве й буттєве, емоційний ліризм у змалюванні душевного стану героїв, ґрунтування подій на поєднанні різноманітних ідеологічних систем, що залишають провідними для себе принципи народної моралі.

Ця розвідка не претендує на вичерпність зазначеної проблеми, а лише окреслює концептуальні тенденції розвитку української літератури авторів старшого покоління постмодерної генерації та сучасних проблем літературознавства. Поєднання стильових, ідеологічних, жанрових, зображальних поетичних елементів прози І. Шкурая продукує численні інтерпретаційні значення, що стануть, сподіваємося, предметом критичних дискусій реципієнта мислячого, *homo legens* (за М. Зубрицькою).

Література

- 1. Літературознавча** енциклопедія: У двох томах. Т.1 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с.
- 2. Потебня А. А.** Естетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1979. – 614 с.
- 3. Марко В. П.** Коди художнього тексту : на зрізі жанротвірних чинників / В. П. Марко // Таїни художнього тексту : Збірник наукових праць. – Дніпропетровськ : Пороги, 2007. – С. 36 – 48.
- 4. Шкурай Іван.** Заворожене Придесення. Глухомань : [роман] / Шкурай Іван. – Луганськ : Глобус, 2008. – 255 с.

Негодяєва С. А. Філософсько-психологічний код роману Івана Шкурая “Заворожене Придесення. Глухомань”

Розвідку присвячено дослідженню філософсько-психологічного аспекту першого задуманого Іваном Шкураєм, сучасним письменником Луганщини, роману “Глухомань” з трилогії “Заворожене Придесення”. Доведено, що авторський код – це система філософських, етичних та естетичних, психологічних позицій, яка заснована на принципах народної моралі, гармонії людської душі й природи. Авторсько-читацька концепція світобудови як інформаційної реальності відповідає тим креативним ідеям синтезу традиційного й нетрадиційного в зображенні дійсності, що базуються на інваріантності та альтернативності шляхів розвитку законів сучасного мистецтва.

Ключові слова: філософсько-психологічний код, система, авторсько-читацька концепція, гармонія.

Негодяева С. А. Философско-психологический код романа Ивана Шкурая “Завороженное Придесенье. Глухомань”

Статья посвящена исследованию философско-психологического аспекта первого задуманного Иваном Шкураём, современным писателем Луганщины, романа “Глухомань” с трилогии “Завороженное Придесенье”. Доказано, что авторский код – это система философских, этических, эстетических, психологических позиций, которая основана на принципах народной морали, гармонии людской души и природы. Авторско-читательская концепция миропостроения как информационной реальности отвечает тем креативным идеям синтеза традиционного и нетрадиционного в отображении действительности, которая базируется на инвариантности и альтернативности путей развития законов современного искусства.

Ключевые слова: философско-психологический код, система, авторско-читательская концепция, гармония.

Negodyayeva S. A. Philosophical and psychological code novel “Zavorozhene Prydesennya. Hluhoman”

An article deals with an exploration of philosophical and psychological aspects of the first conceived by Ivan Shkuray, contemporary writer from Lugansk region, novel “Hluhoman” (“Ends of the earth”) from the trilogy “Zavorozhene Prydesennya” (“Spellbound Prydesennya”). It is proved that the author's code is a system of philosophical, ethical and aesthetic, psychological positions, which is based on the principles of folk morality and harmony of the human soul and nature. Author's-reader's conception of the universe as an information reality matches those creative actions of synthesis of traditional and untraditional in the picture of reality, that are based on the invariance and alternativeness of the way in the development of the laws of modern art.

Key words: philosophical and psychological code, system, author's-reader's conception, harmony.

УДК:821.161.2:82-14“19”

І. В. Процик

**“ШЛЯХАМИ БИТИМИ НЕ ХОЧУ Я ХОДИТИ...”:
СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІРИКИ М. ОРЕСТА**

Проблема стилю в літературознавстві виявляється при аналізі творів. Стиль кожного автора неповторний, індивідуальний, проте має домінують одного або кількох стилів напрямів, течій літератури. Значення слова стиль змінювались протягом часу. До середини XVII ст. це слово використовувалось для характеристики виражально-зображальних засобів мови. Пізніше поняття стиль охопило всі види мистецтва. На думку Й.-В. Гете “<...> стиль спирається на найглибші підвалини пізнання, на саму суть речей, наскільки нам дано її розпізнати у зримих і відчутних образах” [1, с. 28]. “Стиль мислився як художня індивідуальність, що базується на змістовій оригінальності” [2, с. 488]. “Визначень стилю стільки, скільки його дослідників”, [3, с. 417] – справедливо зауважує А. Ткаченко. Проте всі ці визначення можна систематизувати. Стиль розуміється літературознавцями як певна естетична єдність і впорядкованість складових художньої форми, що виражає певний зміст і є неповторною. Л. Тимофеев стверджує, що метод може бути спільним для багатьох письменників, а стиль завжди неповторний. Саме на схожості методів і виникають течії та напрями в літературі [4, с. 397]. Стиль не лише характеризує творчість певного автора, а й стилі напрямів і течій, національні та регіональні стилі, своєрідні “обличчя епох” (бароко, імпресіонізм, реалізм та інші) [2]. Думку А. Єсіна підтримують Г. Абрамович [5, с. 267], В. Кузьменко [6, с. 198 – 199], М. Моклиця [7, с. 185], А. Ткаченко [3, с. 420 – 421], О. Федотов [8, с. 121]. У стилі поєднане індивідуальне й типовоє, стиль відбиває погляди автора на світ, це є певна закономірність, але не цілковита обмеженість, категоричність, стиль передбачає гнучкість, змінність у межах провідної домінанти або ж системи художніх координат. Стиль окремого письменника, творчого покоління або й цілої епохи еволюціонує. Але визначити стиль не так легко, як видається на перший погляд: “Глибокий науковий аналіз стилю цурається і понурого раціоналізму, й алогічного інтуїтивізму. Зміст стилю логічний і “словесний”. Це – духовне в чуттєвому. Завдання дослідника – зрозуміти й виразити словами “логос” стилю” [9, с. 385]. Ю. Шерех проголошував творення органічно-національного стилю в українській літературі, і через

це ним був заперечений раціоналізм неокласиків. С. Павличко зазначає, що після смерті М. Ореста зарахували до класиків і дискусії про нього на Заході припинилися. “А в Україні ніколи й не починалися” [10, с. 6]. “Навіть побіжно переглянувши п’ять його поетичних книжок, можна помітити безперечну єдність стилю й естетики. А за стилем прочитати обриси раціонально побудованого інтелектуального світу” [10, с. 6]. У “Літературознавчому словнику-довіднику” зазначається, що світовідчуття, світобачення письменника, його естетичний досвід зумовлюють оригінальність стилю його творів. Сукупність цих засобів лише тоді стає ефективною, коли ці засоби поєднані в художньо мотивовану органічну систему, зумовлену індивідуальністю митця [11, с. 656]. Своїм життям і творчістю М. Орест засвідчив усвідомлення життя насамперед як вищого надбання, осердям якого є духовність, краса внутрішнього світу людини: “Моментом інтелектуальної гідності нашої еміграції є доглибно зрозуміти, що трагедії нашої доби знаменують крах світоглядів, опертих на матеріалізм і біологізм, світоглядів, що виступили на арену історії, заперечивши світ абсолютних цінностей і абсолютних норм. Славнозвісна “близькість до життя” цих ментальностей спричинила велетенські катастрофи і монструозні злочини. Внаслідок їх розгулу над людством зависла погроза духового розкладу і фізичного винищення. Ідеалістична філософія і найвищі релігійно-спіритуалістичні системи світу дістали в жахах нашої доби яскраві докази і нові potwierдження своєї непохитної істинності. Настав крайній час, щоби практичним, суспільним діянням, відповідним до ідеалістично-релігійних сутностей, відродити їх “занедбаний маєстат” [12, с. 604]. На думку С. Павличко, ідея Платона про світ мінливих речей і вічних ідей стає абсолютним естетичним принципом символізму, проте, на думку дослідниці, “символізм Ореста розмитий, неабсолютний”, “передбачає езотеричну мову, однак не передбачає тієї широти, аж до довільності витлумачень і асоціацій, як у “класичному”, автентичному символізмі” [10, с. 8]. Символи в поезії Ореста значно окресленіші, більш однозначні, дисциплінованіші, вони не виникають, як у символізмі, поза рефлексією [10, с. 8]. І. Кошелівець у спогадах про поета писав про те, що Орест вважав себе продовжувачем справи неокласиків, однак цю тезу можна розуміти двобічно: адже неокласики не витворили єдиної, цілісної естетичної системи, в поезії М. Ореста приховано внутрішні конфлікти попри очевидну органічність стилю .

Стиль поета перебуває в русі від неокласицизму до символізму. У неокласицизмі М. Орест взяв строгу підпорядкованість форми змісту, виважену ощадливість у використанні зображувальних засобів, використання канонічних строф. Саме як неокласицистичну розглядає творчість поета О. Бросаліна у дисертації “Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського” [13]. Олександр Астаф’єв осмислює творчість Ореста крізь призму неокласицизму та символізму [14]. Хоча пізніші збірки (“Держава слова”,

“Гість і господа”, “Пізні вруна”) свідчать про експерименти з формою та змістом (фігурні вірші, верлібри, мініатюри, афоризми), що є відхиленням від неокласицистичних канонів:

З пристрасстю й шумом знайомий доводив мені про кінцевість
Людського марного Я... Поїзд, видимо для всіх,
Рине, самотній, про себе кричить, – а дерева величну
Разом з планетою путь, стоячи в ґрунті, вершать [15, с. 200].

Ліричний герой у дистихові першої збірки “Луни літ”, в “Написах” у “Державі слова” прагне до вищого, прихованого від ока сторонніх світу:

Прийдешнє – пуща, в пїтьмі вся, німа.
Стежки – слова, та слів у ній нема... [15, с. 19];
Я – кров землі. Прозора і співуча,
Негаснуча і невичерпна кров;
Я – забуття, я – вороття пливуче
І чарування радісних віднов.
Ти – син землі. Тож пий мене, живущу,
І міць безсмертності, в мені таємно сущу [15, с. 115].

Світ Орестової поезії наскрізь символічний:

І світлої сили набрала
Несміла моя душа,
І радостей там зазнала,
Де іншим сувора межа.
І став я мудрий і мрійний,
Праніжність квіток спізнав
І води озер спокійні,
І стрункість вечірніх трав [15, с. 44].

Неокласиків об’єднували інтелектуальність поезії, намагання відшукати гармонію між раціо та почуттями, використання канонічних строф (сонети, терцини). Ю. Шерех вважав, що неокласицизм як поетичне явище існував лише до 20-х років минулого століття, але в період МУРу В. Державин як теоретик, М. Орест і Ю. Клен дотримувалися провідних засад поетики неокласицизму. Ще М. Зеров свого часу наголошував на штучності і невмотивованості використаного терміна щодо неформального товариства грона п’ятірного нездоланих співців, оскільки творили вони не з позицій чистого, так би мовити рафінованого, класицизму. Вживання цього терміна спричинене використанням поетами канонічних строфічних форм, продуктивним використанням античних надбань, інтелектуалізмом, досконалістю форми і змісту, неприйняттям радянської дійсності. В. Державин пише, що “неокласицизм трактують як формальний “вишкіл”, який слід якомога швидше технічно засвоїти і “світоглядом” перебороти” [16, с. 349]. Лірика М. Ореста засвідчує наступництво творчого руху класичного стилю. Ліричний герой поета визнає існування зла, споглядає світ навколо себе, пізнає макрокосм, рефлексує і, нарешті, зливається з

духом природи. С. Гординський так описав образність М. Ореста: “Це не той імпресіонізм відірваних від себе, не пов’язаних образів, залитих змінливими переливами настроїв, що ми його звикли вважати імпресіонізмом. З цього напрямку М. Орест взяв, здається, тільки ту безпосередність вислову почувань, що притаманна тому напрямкові, але вилив усе в формах класичних, в формах гармонійної рівноваги” [16, с. 355]. В. Державин вважає цю тезу не зовсім правомірною, бо, на його думку, “притаманна імпресіонізові “безпосередність вислову почувань” є не що інше як навмисна фрагментарність вислову <...> і що нічого подібного в творчості Орестовій немає” [16, с. 356]. Хоча у цій самій статті В. Державин твердить, що головний образ у поезії Ореста – образ природи, її культ “є вільний від усяких мотивів хаотичної стихійності” [16, с. 355]. Ігор Костецький стверджує, що М. Орест – “явище асоціяльне. Це поет для себе. Він нічого спільного не має з так званими “поетами-трибунами” [17, с. 247]. Витворивши численну кількість неологізмів не лише у своїй творчості, а й у перекладах французьких, англійських, іспанських авторів, М. Орест виплекав власний поетичний стиль. За словами І. Костецького, М. Орест є “космополітом української мовної культури”, який витворює “казковий вінець слова” [17, с. 250]. На думку І. Костецького, М. Орест за світоглядом романтик, тому користується різною поетикою, і класицистичною зокрема, але в поезії М. Ореста утворюється неминуча прірва між класицистичною формою та романтичною ідеєю. Коли ці романтичні ідеї втілюються в образах, відбувається конфлікт [17, с. 251]. М. Слабошпицький теж говорить про світоглядний вплив романтизму на поетову творчість: “В його поезіях повсюдно оживають сюжети, образні мотиви й реалії європейської історії, густе плетиво алюзій та асоціацій сягає своїм корінням у культури німецького та романського світів” [18, с. 106]. Символізм як стиль найбільш відповідає романтичному світогляду. М. Орест твердив, що еміграційна література працює більше для майбутнього, ніж для теперішнього. М. Орест – поет багатогранний, його поезія – “це свого роду вибуяла з наскрізь містичного світовідчуття внутрішня гістерія творчості, яка зовні виявляється в уже готових, в уже суворих і обточених до мікроскопічних деталей обрисах готичного храму” [19, с. 286]. На думку М. Ореста, історична доба і епоха в мистецтві не є рівнозначними:

Вглянься в віки, ти побачиш: мистецтву так звані епохи

Шкодили тяжко частіш, ніж допомогу несли <...>.

Дві величини мистецтво формують: артизм і значливість
Внутрішня; їх осягнеш – створиш в мистецтві добу.

Але що пишеш ти в першій столітті чи то у двадцятім,

В суті і з себе само важить найменше, повір! [15, с. 139].

Творчість Орестова, як помітив І. Костецький, “сама з себе безгранна” [19, с. 289]. Сполучені Орестом слова створюють враження ніби він “грає на широченній клявіатурі стилів, їхніх засобів виразності”

[19, с. 289]. Є у його поезії чітко окреслені риси багатьох стильових систем, крім доміантних неокласицистичних та символічних. І. Костецький віднайшов барокові, експресіоністичні, сюрреалістичні елементи, символізм у чистому вигляді [19, с. 289]. Кожен з цих елементів закорінений у підсвідомості автора і виражений у поезії завдяки таким важливим ознакам ментальності українців, як емоційність, образність сприйняття, барокове світовідчуття, містицизм [20]. У своєму творчому житті М. Орест є “природженим мандрівником”, за спостереженням І. Костецького. І далі: “Героїзм Ореста у постійному подоланні середовища, справді, подивугідний... Метушливість рухів уживається в ньому з незакаламученою консервативністю людини, яка не швидко звикає до думки, що, крім безсовісної заплутаності, існують ще стежки і коротші, і простіші... Але Орест воліє ускладнені стежки” [21, с. 300]. У перших поетичних збірках “Луни літ”, “Душа і доля” автор виступає переважно як неокласик:

Воду, закохану в небо, темна земля полонила:
Парою ставши, вона в рідні висоти летить.
Але законів одвічних їй самохіль не здолати:
Знову на землю дощем падає смутно вона [15, с. 64].

Але поряд проступають у поезіях символічні образи, які все частіше трапляються у збірках “Держава слова”, “Гість і господа”, “Пізні вруна”.

Зором погаслим я поле життя свого оглядаю:
Колос пустий, а проте жнець мовчазний і блідий
Косить уперто, з камінним обличчям жито неплідне.
Женче суворий, не я винен, що колос пустий [15, с. 64].
Душа заблукала в полоні дощу.
З полону дощу як ти вийдеш, душе?
Для чого підносиш в туманах свічу?
Свічу ту лиш чудо тобі збереже <...> [15, с. 195].

Неординарність Орестової поезії засвідчена самим автором, і є виявом глибинної внутрішньої настанови на духовну мету поетичної творчості, що звучить як заклик:

Слово поета не є подобизна речей недокрівна –
Хай виринає воно з віщих душевних глибин!
Будиться в ньому тоді пориваюча владна потуга,
Чар і свобода. Плекай радісну магію слів! [15, с. 141].

Творчість М. Ореста має індивідуальний стиль, що склався під впливом самого автора, історичних умов, середовища, в якому він перебував. Отже, дослідження стильових доміант поезії М. Ореста ще попереду.

Література

1. Гете И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // Собрание сочинений : [в 10 т.] / И. В. Гете. – [под общ. ред. А. Аникста и

Н. Вильмонта]. – [коммент. А. Аникста]. – [пер. с нем.]. – Т. 10. – М. : Художественная литература, 1980. – С. 26 – 30. **2. Есин А.** Стиль / А. Б. Есин // Введение в литературоведение : [учебное пособие]. – [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.] : под ред. Л. В. Чернец – М. : Высшая школа, 2004. – С. 488 – 499. **3. Ткаченко А.** Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей ВНЗ]. – [2-е вид., випр. і доповн.] / А. Ткаченко. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. – С. 417 – 428. **4. Тимофеев Л.** Основы теории литературы : [учебное пособие для студ. пед. инстит.]. – [изд. 5-е, испр. и доп.] / Л. И. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1976. – 446 с. **5. Абрамович Г.** Введение в литературоведение : [учеб. для студ. филол. спец. пед. институтов]. – [изд. 6-е, испр. и доп.] / Г. Л. Абрамович. – М. : Просвещение, 1975. – 352 с. **6. Кузьменко В.** Словник літературознавчих термінів : [навч. посібник з літературознавства за оновл. прогр. для вчителів та учнів серед. шк., проф. училищ, ліцеїв, гімназій] / В. І. Кузьменко. – К. : Український письменник, 1997. – 230 с. **7. Моклиця М.** Основы літературознавства : [посібник для студентів] / М. Моклиця. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 192 с. **8. Федотов О.** Введение в литературоведение : [учебное пособие] / О. И. Федотов. – М. : Издательский центр “Академия”, 1998. – 144 с. **9. Соколов А.** Теория стиля // Введение в литературоведение : хрестоматія : [учеб. пособ. для филол. спец. вузов] / Сост. П. А Николаев, Е. Г. Руднева, В. Е. Хализев, Л. В. Чернец]. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высшая школа, 1988. – С. 384 – 386. **10. Павличко С.** Михайло Орест, поет лісу / С. Павличко // Орест М. Держава слова : [вірші та переклади]. – К. : Основи, 1995. – С. 3 – 12. **11. Літературознавчий словник-довідник** / [ред. кол. Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко та ін.]. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – С. 656 – 657. **12. Орест М.** Заповіти Юрія Клена / М. Орест // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХст. : У 3-х кн. / Упор. Є. Федоренко, В. Яременко. – Кн. 1. – К. : Рось, 1994. – С. 597 – 605. **13. Бросаліна О.** Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / О. Бросаліна. – К. : Київський національний університет ім. Т. Шевченка, 2003. – 18 с. **14. Астаф’єв О.** Лірика української еміграції : еволюція стильових систем : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / О. Астаф’єв. – К. : Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 1999. – 40 с. **15. Орест М.** Держава слова : вірші та переклади / М. Орест. – К. : Основи, 1995. – 526 с. **16. Державин В.** Поезія Михайла Ореста і неокласицизм // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХст. – [у 3 книгах]. / В. Державин – [упор. Є. Федоренко, В. Яременко]. – [наук. ред. А. Погрібний]. – Кн. 2. – К. : Рось,

1994. – С. 347 – 365. **17. Костецький І.** Михайло Орест (50 років життя – 25 років творчості) / І. Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 7-8 (212-213). – С. 246 – 253. **18. Слабошпицький М.** Молодший брат (Михайло Орест – брат Миколи Зерова) / М. Слабошпицький // Київ. – 2006. – № 12. – С. 97 – 109. **19. Костецький І.** Поет і чернь / І. Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 5-6 (210-211). – С. 280 – 296. **20. Стражний О.** Український менталітет : Ілюзії. Міфи. Реальність / О. Стражний. – К. : Книга, 2008. – 368 с. **21. Костецький І.** Анатомія піднебесного / І. Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 5-6 (210-211). – С. 297 – 303.

Процик І. В. “Шляхами битими не хочу я ходити...”: стильові особливості лірики М. Ореста

Стаття присвячена аналізу стилю поезії М. Ореста, розглянуто погляди на поняття стилю теоретиками літератури.

Ключові слова: стиль, напрям, епоха, символізм, неокласицизм.

Процик І. В. “Путиями битыми не хочу я ходить...”: стилевые особенности лирики М. Ореста

Статья посвящена анализу стиля поэзии М. Ореста, рассмотрены взгляды на понятие стиля теоретиками литературы.

Ключевые слова: стиль, направление, эпоха, символизм, неоклассицизм.

Protsyk I. V. “I don't want to go on the ways, which others walk all over...”: the peculiarities of style of the lyric poetry of M. Orest

The article devoted to the analysis of the style of poetry of M. Orest, the author saw views on the conception of style by theoreticians of literature.

Key words: style, school, epoch, symbolism, newclassicism.

УДК 929 Барка: 37 (477.61)

В. Ф. Пушко, Р. О. Пушко

ВАСИЛЬ БАРКА: ШТРИХИ ДО ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ

Однією з величних постатей української літератури ХХ століття є Василь Барка. Його називають “стовідсотковим сковородинцем”, “князем доби”, “християнським мислителем”, “філософом і самітником”.

Мета розвідки – зробити загальний огляд життєвого й творчого шляху письменника.

Народився Василь Костянтинович Очерет (псевдонім – Василь Барка) 16 липня 1908 р, у с. Солониця Лубенського району на Полтавщині в родині Костянтина та Марії Очеретів. Батько митця служив у козачій частині, був на російсько-японській війні, звідки повернувся покаліченим. Сім'я постійно бідувала, батько теслював, доглядав з трьома синами (Олександр, Іван, Василь) чужі сади, а під час громадянської війни виготовляв кінське спорядження для армії Будьонного. Невдовзі батько помирає. Василь Барка наймався на працю по селах і приносив “натуральний” заробіток. “...Хоч робота тяжка: від сонця до сонця. Неділями ж, пасучи коні в степах, багато читав; приносив книги з міста, позичаючи в приятелів” [1], – так згадує ці часи В. Барка.

Після закінчення трудової школи В. Барка вступив на учительські курси, що згодом перетворилися на педагогічний технікум. Вибрав як фах математику й фізику. Зробив це під впливом найстаршого брата Олександра, який пізніше став автором першого в СРСР підручника з фотограметрії й професором математики.

Улюблений предмет Василя Барки – література. Він захоплювався творчістю Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Ф. Достоєвського, М. Коцюбинського, В. Стефаника та ін. Уже після закінчення Лубенського педтехнікуму його направили в селище Сьома Рота (нині с. Нижнє Попаснянського району Луганської області) вчителем фізики й математики. “Послали в дуже глуху Сьому Роту, шахтарський “посьолок”, що одночасно числився як село Нижнє, за якусь версту від шахти “Тошківка”: між високими крейдяними горами й нижчими – із звичайних скель, на березі Дінця. Сьома Рота, лежачи в міжгір'ї, втопала або в чорний дим від шахти, або в білу куряву, несену з крейдяних верхів'їв. Нещасливі випадки в підземеллі, пияцтво і “поножовщина” були звичним явищем, і завжди вранці на вулицях знаходили трупи.

Учні спочатку ставилися вороже до нових вчителів, але скоро привикли і були дуже милі” [1, с. 645].

Однак, у 1928 р. В. Барка через конфлікти з місцевими партійними керівниками поспіхом виїздить з України на Північний Кавказ у м. Краснодар. Цей край приваблював письменника здавна, а Кубань була омріяною землею. Оселившись тут, він закінчив філологічний факультет Краснодарського педагогічного інституту, зрікшись попереднього фаху, “для якого не годився”. Він весь час наголошував на тому, що “з математики я слабкий”.

Барка, згадуючи життя біля Дінця, почав і сам писати лірику. “Послав перші вірші Тичині, і, – на моє радісне здивування! – він надрукував їх в “Червоному шляху”, найбільшому в той час періодичному журналі в УРСР (Тичина редагував відділ поезії)” [1, с. 646].

Ця перша підтримка в літературному колі надала сил Барці як поету. Він був вдячний долі за те, що саме Павло Тичина, віршами якого так захоплювався, став його “покровителем”, першим визнав його талант. Митець запам’ятав це на все життя, і потім, коли доля занесла його за тисячі кілометрів від України, стежив за досягненнями свого вчителя в поезії.

Окрім літературної справи, Барка-науковець продовжував займатися педагогічною діяльністю. Читав курс лекцій з історії західноєвропейських літератур у Краснодарі, працював над кандидатською дисертацією про стиль “Божественної комедії” Данте. І в 1940 р. в Москві успішно її захистив.

Барка багато пережив незгод: втеча на Кубань, війна з фашистами, оборона Кавказу, тяжке поранення, полон, гірка доля “остарбайтера”, табір для “переміщених осіб” (ДПІ) в Авгсбурзі, напіврабська праця, пошуки сенсу життя, зміна світогляду, цілковите прийняття християнської ідеології. Лихоліття не зламали волі письменника до життя й творчості.

Велика й різноманітна спадщина В. Барки є яскравою сторінкою української літератури. За жанрами це поетичні збірки “Шляхи” (1930), “Цехи” (“Апостоли” (1946), “Білий світ” (1947), “Псалом голубиного поля” (1958), тощо; драматична поема “Кавказ” (1993), роман у віршах “Свідок для сонця шестикрилих” (1981), прозові твори – “Рай” (1953), “Жовтий князь” (1963), “Спокутник і ключі землі” (1992) та ін.

Його перу належать також збірки статей “Жайворонкові джерела” (1958) і “Земля садівничих” (1977); переклади українською мовою “Апокаліпсису” (1963), “Короля Ліра” Шекспіра (1969), фрагментів “Божественної комедії” Данте (1978). Усі ці твори Василь Барка вважав найголовнішими у своєму художньому доробку.

У 1998 році нам вдалося зав’язати переписку з В. Баркою. В одному із листів ми його запитали: “Ви були в м. Луганську (Ворошиловграді)?

В: – “Побував у Луганську, декілька разів – проїздом”. Далі продовжив: “Батько мій там, у Луганському сільськогосподарському інституті служив інструктором рослинництва. Помер на середині п’ятдесятих років”.

І потім звернувся до нас з проханням: “Якщо Ваш чоловік згодиться розшукати його могилу, я буду неймовірно вдячний; і пришлю конечні відомості – для справи.

Бажаю Вам благодаті Божої: в повноті життя.

В. Барка 21.XI.98” [3, с. 3].

Декілька тижнів ми працювали в архіві м. Луганська та у відділі кадрів сільськогосподарської академії, але даних про батька письменника не знайшли.

Життєва доля письменника тісно пов'язана з нашим краєм. Василь Барка невід'ємний від літературного життя материкової та еміграційної України.

На схилі літ письменник переніс інсульт, і для ведення його справ було створено опікунський комітет. М. Горбаль у книзі "Презентація життя" зауважує: "У перші мої відвідини Америки (1989) зустрітись з Баркою не вдалося. Мрія побачити Барку реалізувалася десь на початку зими 2002 року. Барка на той час уже перебував у пансіонаті для інвалідів (чи у старечому домі)" [2, с. 43].

11 квітня 2003 року В. Барка помер у госпіталі містечка Ліберті (США).

Таким чином, творча індивідуальність письменника проявляється в різних аспектах його мистецтва й насамперед, звичайно, у самобутності його погляду на явища життя, суспільній значущості його творчих узагальнень. Василь Барка жив Україною, творив для України й щиро вірив у світле майбутнє своєї держави.

Література

1. Барка В. Автобіографія // Українське слово: Хрестоматія укр. літ. критики: У 4 кн. — К., 1994. — Кн.2. **2. Горбаль М.** Презентація життя. — К., 2006. **3. Листи В. Барки**, які зберігаються в приватному архіві.

Пушко В. Ф., Пушко Р. О. Василь Барка: штрихи до життя і творчості

У статті автори розповідають про життя і творчу діяльність українського діаспорного письменника Василя Барки.

Ключові слова: література, творча діяльність, переклад, самобутність.

Пушко В. Ф., Пушко Р. О. Василий Барка: штрихи к жизни и творчеству

В статье авторы рассказывают о жизни и творческой деятельности украинского диаспорного писателя Василия Барки.

Ключевые слова: литература, творческая деятельность, перевод, самобытность.

Pushko V. F., Pushko R. O. Vasyl Barka: the traits of life and creation

In this article the authors tell about the life and creative work of Ukrainian diaspora writer Vasyl Barka.

Key words: literature, creative work, translation, originality.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Рильський

Л. Ю. Тарарива

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ “УНІВЕРСАЛЬНОГО КОЛА” ПОШУКУ
“Я-ІДЕНТИЧНОСТІ” У ТВОРЧОСТІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО
(НА ПРИКЛАДІ ПОЕЗІЇ “ЯК ОДИСЕЙ, НАТОМЛЕНИЙ
БЛУКАННЯМ...”)**

Творчий доробок Максима Рильського, попри значну кількість досліджень, потребує реінтерпретації у сфері міфопоетики, оскільки цей аспект ще не був предметом спеціального ґрунтовного дослідження.

Модерна творчість за своєю генезою є міфософічною, стрижнем стає власне створений, реінтерпретований міф, деміфологізована дійсність, яка дозволяє відкрити потенційні можливості митецького слова, витворити нову художню концепцію. Саме “неокласики”, за В. Моренцем, “...уперше в історії національного письменства виробляють і становчо закріплюють в естетичній свідомості матрицю літературної міфологізації реальної дійсності, що нею широко і вільно користуватимуться всі їхні наступники, наповнюючи цю матрицю бажаним змістом” [1, с. 245].

До творчості М. Рильського у різні роки зверталися В. Агеєва, Ю. Булаховська, С. Єрмоленко, С. Єфремов, П. Мовчан, В. Моренець, М. Неврлий, В. Новак, О. Стеценко, Л. Таран та ін.

Окремими монографіями вийшли дослідження життя і творчості письменника І. Білодіда, В. Борщевського, І. Ільєнка, Н. Костенка, С. Крижанівського, Л. Новиченка, Б. Рильського. Проте адаптація мономіфу, міфологем у творчості М. Рильського не стала предметом окремого ґрунтовного дослідження.

Інтерпретація мономіфу як “універсального кола” здійснена на основі архетипної критики К. Юнга, концепції Дж. Кемпбелла.

Також окремі положення розвідки базуються на дослідженнях сучасних літературознавців у галузі міфопоетики Ж. Колчиної, Т. Мейзерської, М. Назаренка, А. Нямцу, Н. Поліщук, Я. Поліщука, І. Чернової, Т. Шестопалової.

Актуальність обраної теми полягає насамперед у застосуванні до сьогодні нетрадиційного для вивчення творчості Рильського міфопоетичного потенціалу аналізу.

Метою статті є дослідження адаптації мономіфу “універсального кола” на прикладі поетичного твору Рильського “Як Одисей, натомлений блуканням...”. Дана стаття є фрагментом дисертаційної роботи.

Поняття мономіфу порушує у своєму дослідженні “Герой з тисячею облич” Дж. Кемпбелл, обґрунтовуючи його на прикладах первісної структури більшості міфів.

Дослідження мономіфу – є базовим ключем до розуміння й інтерпретації міфологічної картини світу письменника, де мономіф є його конструентом, стрижнем для вибудови міфопоетичної концепції.

За Дж. Кемпбеллом мономіф являє собою принцип “кола” – циклічне повторення актів, які мають у собі велике значення пошуку певного коду екзистенції. У загальному викладі мономіф являє собою таку схематичну структуру: з власної чи чужої ініціативи герой залишає домівку й вирушає на пошуки втраченого власного “Я” або його частини, на шляху до здобуття вищої сили він зустрічається з “тінню”, з богинею, третіми силами тощо. Після досягнення кінцевої мети подорожі герой набуває нову силу, розуміння мікро- й макрокосмосу.

Коло має у своїй основі значення завершеності, гармонії, за визначенням Аніели Яффе, це символ психіки. М.-Л. фон Франц визначає коло як символ Самості. Аналізуючи символ кола у примітивному культурі сонця, у міфах, у мандалах стверджуємо про загальне єдине потрактування кола як абсолютної завершеності. Цикл мономіфу є репрезентатом гармонійної завершеності пошуку Я-ідентичності, подібний магічному колу – основи церемоніальної магії. Він слугує символом волі мага й одночасно бар’єром, що захищає від негативного впливу невидимого світу, або ж мандали, яка символізує духовний, космічний та психічний устрій. Загальне значення дефініціюється як шлях розуму, сакральні структури, ясність просвітлення. Отже, мандала або магічне коло уподібнене до мономіфологічного кола на символічному рівні.

Перше коло мономіфу – це зміщення імпліцитних акцентів “Я”, пошук внутрішніх потенцій, власне, відчуження, його “духовний центр зміщується від огороженої ділянки його соціуму в невідому ділянку” [2, с. 50]. Дж. Кемпбелл стверджує, що цей інший світ може бути представлений образами лісу, землі, острова, сну тощо. М. Рильський такий світ трансцедентного вбачає в архетипному образі сну. Сон є перехідною ланкою до наближення етапу злиття “Я”, набуття гармонії, цілісності. За допомогою уявного хронотопу сну реальний час твору розширюється, стаючи ефемерним. Друге коло мономіфу, як зауважувалося вище, це боротьба протилежностей. Якщо в первинному міфі – ця боротьба представлена здебільшого поєдинком з потойбічною силою, з надприродними явищами тощо, то у Рильського – це внутрішня боротьба. Акцент переставлений на внутрішній світ персонажа. З’являється образ тіней, за К. Юнгом, темної сили, неусвідомлених сторін життя людини: “Якісь думки – чи тіні їх – снуються / В дрімоті тихій” [3, с. 116]. Відбувається так звана криза особистості, яка спонукає до відновлення первинних сил і набуття нових. Герой поезії зіштовхується з власним світом думок уві сні. Відбувається так званий процес трансцендування, або трансцензуса, себто “... можливість виходити за свої власні межі... друге “Я” можна побачити й пізнати, лише відмовившись від першого, себто від самих себе” [4, с. 62]. Через

сон здійснюється процес відмови від власного “Я” й пізнання іншого, так саме як і в циклічному колі мономіфу здійснено пошук нового “Я”. Герой наближений до першопочатків, архетипів несвідомого, пошуку Самості. Тому фоном стають образи природопочатку: “сонце”, “дерево”, “листя”.

Образ світового дерева репрезентований сокором – чорним тополем, деревом з добре розвиненою кроною, яке символізує початок життя й містить у собі пояснення імпліцитного руху в екзистенції героя. До речі, міфологема дерева, як модус космологічного устрою, використовується М. Рильським неодноразово. У поезії “Тріпоче сокір, сріблом потемнілим...” дерево є першопочатком всесвіту, який поєднує світи: “...ти ж той листок єдиний / На гілці всеземної деревини, / Ти ж тільки частка, лінія одна!” [3, с. 219].

Саме дерево є знаком життя, сили, містить у собі натяк на відновленість буття. Даний архетипний образ, на нашу думку, підкреслює тріаду мономіфу (народження – смерть – відродження): “Дерево життя – знамено трьох основ світу. Яв – світ видимий, явний, дійсний; стовбур Дерева життя – то земне існування людей у просторі з Сонцем. Нав – світ невидимий, духовний, підземний, потойбічний, світ предків, коріння Дерева життя. Прав – світ законів, правил, освячених звичаями, досвідом, обрядами; крона Дерева життя, де живуть боги, це їхній духовний світ” [5, с. 140], постає сакральним зв’язком космосу всесвіту й космосу людини. Належність людини до життя, повернення власного Я, відновлення першопочатків підкреслене рядком: “Упав на стовбур білий відблиск сонця, / І комахинка лізе по йому” [3, с. 116]. Оскільки саме стовбур апелює до земного світу людини.

Міфологема “листя” підкреслює етапні стадії життя (смерть – відродження), “листя миготить” [3, с. 116] є втіленням ідеї безсмертя, має лікувальні властивості. У поясненні міфологеми вбачаємо доречним звернення до Біблії, де листя дерев приносить зцілення. Ліричний герой шукає порятунку саме у божественній силі: “Зарився в листя і забув про все” [3, с. 116].

Третє коло, за М. Рильським, не є завершеним, а лише пунктирно окреслене, залишаючи за собою право подвійного фінального вирішення. Повертаючись до концепції Дж. Кемпбелла, зауважимо, що третє коло у міфі завершується за такою схемою: “...тепер герой повернув руни мудрості, Золоте Руно чи сплячу красуню у світ людства, де цей дар може стати джерелом оновлення суспільства, народу, планети” [2, с. 145]. За М. Рильським, це віднайдення власного “Я”, себто акцент перенесений на окрему людину, домінантним стає антропоцентризм. Поява в поезії образу Навсікаї може бути потрактована тією ж концепцією мономіфу: “Герой може повернутися зі своєї надприродної подорожі завдяки допомоги ззовні” [2, с. 154].

Міфема Одиссей, Навсікая – грецької міфологічної площини, що апелюють до гомерівської “Одіссеї”, ще раз доводять тезу про адаптацію

мономіфу в канву тексту аналізованої поезії, оскільки гомерівський твір побудований також за мономіфологічним “каркасом”.

Наслідуючи зразки класичного мистецтва, М. Рильський реінтерпретує образ Одисея, який з “надлюдини”, що здатна протистояти богам, перетворюється на людину, яка шукає порятунку, відпочинку від світу: “Як Одисей, натомлений блуканням / По морю синьому, я – стомлений життям – Приліг під тінню сокора старого, / Зарився в листя і забув про все” [3, с. 116]. Автор відходить від трактування Одисея як героя, що здатен іти наперекір богам, натомість Одисей Рильського шукає “тінь” давнини, відхрещується від сучасності. За термінологією К. Юнга “Тінь” – це підсвідомі бажання, те, що не узгоджується з соціальними стандартами, неконтрольована, тваринна частина особистості; вона організує протилежність свідомості і є поштовхом внутрішнього розвитку, себто прагнення ліричного героя відійти від Персона й залишитись з Тінню. Саме Тінь дає людині енергію й не дозволяє Персоні стати константою, є “майже повноцінний компонент особистості, відповідно витіснений шляхом сильного опору... Свідомий розум розташовується зверху, а тінь – знизу, і подібно до того, як високе прагне униз, а гаряче – до холодного, так і будь-яка свідомість, можливо, ненавмисно шукає свою безсвідому протилежність, без якої вона приречена на стагнацію, деградацію...” [6, с. 66].

Дистанція між світом соціуму і світом Я (Тіні) руйнується третьою силою (архетипними образами): “Упав на стовбур білий відблиск сонця, / І комашина лізе по йому” [3, с. 116]. Мотив стомленості трансформується в мотив всеохопного бажання здобути порятунок: “І я засну під безтурботний шелест / З надією, що, граючись м’ячем, / Мене розбудить ніжна Навсікая, / Струнка дочка феацького царя” [3, с. 116].

Отже, мономіфологічна циклічність кодифікована в поетичній сюжетній тканині твору, в архетипних образах “сонця” (коло), “Світового Дерева” (троїчність), міфемах Одисей (блукання Одисея), Навсікая (м’яч Навсікаї), в самій структурі поезії (трикатренна будова), у якій закладено “...розуміння боротьби та єдності протилежностей” [5, с. 583].

Отже, студіювання адаптації концепції мономіфу у М. Рильського створює зручну мову опису довічних моделей світобудови, внутрішніх виявів людини, суттєвих законів соціального та природного космосу. Тому очевидним стає звернення М. Рильського до глибин мономіфологічної структури, яка апелює до першопочатків творення світу та людини, є специфічним кодом для розуміння основ буття. М. Рильський адаптує мономіф, “психологізуючи” його й інтертекстуально наповнюючи міфологемами різних площин. Міфопоетична картина світу М. Рильського потребує подальшого ґрунтовного вивчення.

Література

1. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 327 с. **2. Кемпбел Дж.** Герой з тисячею облич / Дж. Кемпбел; [пер. з англ. О. Мокровольський]. – К. : Видавничий дім “Альтернативи”, 1999. – 392 с. **3. Рильський М. Т.** Зібрання творів у двадцяти томах : Художні твори. Томи 1 – 11 / [упоряд. В. П. Лети та ін.]. – К. : Наукова думка, 1983 – . – (Художні твори). Т. 1: Поезії 1907 – 1929. Проза 1911 – 1925. – 1983. – 534 с. **4. Мамардашвили М. К.** Естетика мышления / М. К. Мамардашвили. – М. : Московская школа политических исследований, 2000. – 416 с. **5. Войтович В.** Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с. **6. Юнг К.-Г.** Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – М. : Когито-Центр, 2006. – 352 с.

Тарарива Л. Ю. Репрезентація “універсального кола” пошуку “Я-ідентичності” в творчості Максима Рильського (на прикладі поезії “Як Одиссей, натомлений блуканням...”)

У статті ми розглянули адаптаційні можливості мономіфу “універсального кола”, міфологеми-конструенти творчості М. Рильського на прикладі поетичного тексту “Як Одиссей, натомлений блуканням”.

Ключові слова : мономіф, міфологема, циклічне коло.

Тарарива Л. Ю. Репрезентация “универсального круга” поиска “Я-идентичности” в творчестве Максима Рильского (на примере поэзии “Как Одиссей, утомленный блужданием...”)

В статье мы рассмотрели адаптационные возможности мономифа “универсального круга”, мифологеми-конструкторы творчества М. Рильского на примере поэтического текста “Как Одиссей, утомленный блужданием...”.

Ключевые слова : мономиф, мифологема, циклический круг.

Tararyva L. Y. The representation of “universal circle” of searching the “I’m-identity” in the creativity of Maxym Rylsky (on the example of poetry “As Odyssey, that was tired by the wander...”)

In the article we have considered the monomyth adaptations possibilities of the “universal circle”, the basis mythologems of Maxym Rylsky creativity on the example of the poetic text “As Odyssey, that was tired by the wander”.

Key words : monomyth, mythologem, cyclic circle.

УДК 821.161.2–31'06.09

Н. М. Тендітна

**НЕКРОФІЛІЧНО-САДИСТСЬКИЙ ПРОСТІР РОМАНУ
О. УЛЬЯНЕНКА “ЗИМОВА ПОВІСТЬ”**

Творчість Олеся Ульяненка – лауреата Малої Шевченківської премії посідає, безперечно, важливе місце в сучасному українському літературному процесі. На жаль, більшість його творів залишається ще недостатньо дослідженими в літературознавстві в аспекті танатології. Це стосується, зокрема, і одного з найперших романів прозаїка, “Зимової повісті”.

Мета нашої статті – проаналізувати некрофілічно-садистський простір цього роману, спираючись на попередні публікації літературознавців. Так, побіжно до аналізу зазначеного твору звертались М. Бриних [1], Л. Кононович [3], Р. Кухарук [4]. Найбільшої уваги заслуговує, безперечно, наукова розвідка Н. Зборовської, в якій вона досліджує химерно-похмуру картину світу роману, що слугує тлом художнього відтворення ідеї виродження в образі диктатора-патріота, описує семантику “крокуючої смерті”, означає простір, в якому перебуває герой, як “смертеочікування”, розглядає національну людину через авторський архетип абсолютної жертвовності, простежує переродження патріотичної свідомості у терористичну.

Р. Кухарук вважає, що “твір написано трохи відсторонено: ні місця подій, ні конкретного часу...” [4, с. 3]. Головний герой після арешту – “на той час він пристрелив якогось важливого типа...” [5, с. 28] в уяві більшості своїх знайомих асоціюється із померлим, бо “ситуація в країні помінялася так швидко...” [5, с. 28]. А у думках самого терориста мертвим постає Генерал: “...він зловив себе на тому, що не думав про Генерала, а якщо і думав, то як про покійника” [5, с. 35]. І вже з перших сторінок некрофілічний настрій починає опановувати романний простір. “Я пішов на край ночі, щоби дослідити смерть”, – так трактує творчий задум твору О. Ульяненко [1, с. 30].

М. Шенкао, базуючись на концепції А. Лавріна, вважає, що смертна кара є протизаконною, бо життя посилається зверху від Бога і лише він може його забрати у людини [6, с. 165]. О. Ульяненко, ніби дотримуючись цієї тези, смертний вирок замінює помилуванням. Не здійснена смертна кара символізує, таким чином, думку про те, що кожна людина, якою б жахливою не була її діяльність, має право “дочекатися” своєї природної смерті, а вже потім сповідатись перед Богом за свої злодіяння.

За сюжетом героя засуджено до смертної кари. Звичайно, що перебування у камері смертників, приготування до розстрілу, зачитування вироку не могли не вплинути на психічний та фізичний стан

героя – “він стояв...задерев'янілий (...) і відчув, як холодний піт стікає рівчаком спини” [5, с. 26]. Можливо, саме ці пережиті моменти близької смерті зроблять його байдужим до загибелі власного батька, помічника Ката, охоронців, Генерала.

Після звільнення з в'язниці героя опановує манія пересліду. Він живе у світі передчуттів та неспокою: не може позбутися думки, що за ним хтось слідкує, бо за дверима не стихають кроки.

Підсилює це почуття і місто, до якого він повертається після амністії. В уяві поета воно постає “велетенським склепом” із трамваями, схожими на “катафальки”, які “котилися в провалля” [5, с. 51]. Передчуття власної смерті також пов'язується із цим містом: “він помре у цьому місті. Тільки у цьому місті...” [5, с. 35]. І навіть постійний рев винищувачів звучить як заупокійна молитва за невинно убієнними жертвами. Він знав, що необхідно покинути це місто, але “... попри здоровий глузд, не хотів цього робити” [5, с. 26]. А ще точний день смерті, який герой визначить для себе сам – за шість днів. І ці дні будуть насичені неймовірною кількістю подій, смертей, насильства та переслідувань, бо “часу обмаль” [5, с. 52]. І це, як не парадоксально, надасть йому снаги.

Постійні згадки про померлого діда, який умів робити “всяку всячину”, остаточно утверджують у нього думку про немарність задуму вбивства Генерала – “тож треба те зробити” [5, с. 33]. Він порівнює себе із дідом, у якого виходила будь-яка задумана робота, і ніяк не з батьком, який тільки і здатен “читати книжки, ховатися від урядової міліції, сидіти по божевільнях” [5, с. 33]; хоча останнім часом він виконує обов'язки Ката в “намаханій країні, в якій батько боїться бачити сина. А син гордує батьком” [5, с. 33].

На думку Н. Зборовської, “Зимова повість” є “відчуттям світу, в якому неможливі ідеали... А наказ диктатора відновлювати церкви і повернути людям Бога... є ганебною оманю у формі державної релігії” [2, с. 162]. Дослідниця вважає, що “ця реальна держава, а не ідеальна, вимріяна у довговічному рабстві, спонукає людину до глибоких страждань, оскільки є втіленням пережитої історичної омани...” [2, с. 163]. Адже, будувати світле майбутнє неможливо там, де “чорнозаді азіяти торгують нашими дівчатами”, бо “... нація перестає бути нацією, коли дозволяє торгувати своїми жінками” [5, с. 32].

Доповнює цю негативну картину образ головнокомандючого, який викликає і в героя, і в читача лише презирство. Він “вчорашній студент, ставши Генералом, запроторює свого соратника до в'язниці й наказує стріляти в збунтованих студентів...”, – зазначає Л. Кононович [3, с. 82]. Бо “сучасність перетворила його на того, кому він вчора опонував, – на свою протилежність” [4, с. 3]. Все це нівелює патріотичний світогляд героя, спонукає його до нігілістичного бунту.

У новозбудованій країні не залишилося місця для таких понять, як кохання, батьківський дім, сім'я, родина. Герой, неодноразово

занурюючись у пам'ять, уявляє матір, свій будинок, але відразу проганяє ці спогади: “Вдома робити нічого, й для чого повертатися додому?” [5, с. 40]. Але згадка про матір і домівку ще довго не відпускає його...

Ставлення до дій нової влади у мешканців міста і дивне, і абсурдне водночас: бармен застиг в очікуванні “коли все це закінчиться...” [5, с. 26]; буфетника все влаштовує, “аби не танки” [5, с. 42]; цибатий підліток монотонно тягне: “Г–о– о– о–лосуу–у–уу–уй–те–е–е за Генерала–а–а–...” [5, с. 33]; Кат, який “ніяк не може звикнути до смерті” [5, с. 38]; Леф, який за будь-якої влади стукав; жид, який “боїться дивитися, як минає час” [5, с. 47]. Але філософія більшості “відрізнялася від тих, хто бачить, як вивісили листівку про розстріл близького товариша, і думає, що також можна дивитися, як сходять сонце, йде дощ; спокійно спати з дружиною, злягатися з коханкою і вірити, що смерть не торкнеться його” [5, с. 47].

Батько героя у новоствореній державі займає “чільне” місце, бо сидить ліворуч від Генерала в одній машині з ним. У цій державі стерлися людські закони добра, порядності, гуманності, обов'язку, порядку... Тепер “кожен повинен вирішувати за себе” [5, с. 50], як діяти, бо “кожен по-своєму рятує батьківщину і переробляє світ. Певно, ото і є істина на сьогодні” [5, с. 51]. Свій вибір батько пояснює так: “Катами не стають за покликанням... але таких як я – мільйони” [5, с. 29]. Мільйони радо стають убивцями у державі Генерала, щоб самим залишитися живими. А тому зовсім не дивними видаються слова батька, котрий запевняє сина у здатності убити Генерала. Крім того, він підкреслює подібність між ними обома – “Генерал вийшов з вашого середовища, він ваш, але не мій” [5, с. 50]. Тому, перш ніж вбити Генерала, герой убиває батька – Ката. Варто зазначити, що на момент розстрілу він не називає його батьком, а лише Катом. Цей жест має символізувати початок знищення зла та насильства у цій державі. Життя Ката було позбавлене сенсу існування: “Я пройшов увесь світ... Я підбирав недокурки, ховався по нужниках, обнишпорив усі смітники людських думок...” [5, с. 49]. А тому він повинен був загинути у цьому середовищі.

Герой байдуже спостерігає за конвульсіями помираючого тіла, бо “цим повинно було скінчитися. Все наперед окреслене” [5, с. 54]. Батько зовсім не очікував на власну смерть, а тим більше від руки свого сина; а тому був подібним на людину, “яку позбавляють чого завгодно, але не життя” [5, с. 54]. Описуючи загибель батька – Ката, письменник розгортає натуралістичну картину через синонімічний ряд: він – “зламався, упав, проповз, харкнув, відкинувся набік, покотився, полетів”. А син, сівши навпроти, лише закурив цигарку та краєм ока ловив отвір вхідного люка. Він вчинив те, що вважав за потрібне, а тому письменник не змальовує жодної емоції, окрім здивування від передсмертної посмішки Ката: “легкої, пронизливої, безбарвної... схожої на здивування...” [5, с. 54].

Амністований головний герой не полишає намірів убити Генерала. Спостерігаючи за Генералом, складаючи план його пересувань, уподобань та смаків, він намагається зрозуміти “витоки зла” у цій людині. Чому він, такий непоказний: “куценькі руки”; “велике черево”; “вузький рот”; “очі, як краплинки чорної смоли” та маленький зріст, має такий величезний вплив на людей у цій країні? А можливо, це просто страх, рабська покора перед звіром у людській подобі? Змальовуючи зовнішність Генерала, автор наголошує на проявах його “звірчої натури”: “легенький оскал”; “волячі білки”; “очі, що рухаються по-королячому”...

Диктатор у концепції О. Ульяненка “мислиться як проміжна, тимчасова, – і все-таки закономірна ланка революції; нездалий плюгавий молодик з обвислими вусами прийшов до влади тому, що революція завжди виносить на поверхню нікчем, а не романтиків”, – вважає Л. Кононович [3, с. 83].

День смерті Генерала письменник окреслює таким висловом: “Генерал щось обіцяв народові. Всі обіцяють. Перед кінцем” [5, с. 49]. Поет нарешті наважується на вбивство. Він спостерігає, як безсило намагаються захистити його охоронці, як страх паралізує волю цієї людини. Він знає, що сьогодні Генерал має загинути, а тому відтягує момент пострілу, ніби смакуючи свою перемогу. О. Ульяненко прагне дослідити психологію наближення смерті персонажа. Генерал такий жорстокий та холоднокровний, самовпевнений та неприступний, перед лицем смерті тупцяється, лялькою опускає руки, лупає вуглинками очей, падає на сідниці. Відповідною стилістикою: “піднімав, опускав” письменник показує розгубленість цієї людини перед обличчям смерті, усвідомлення конечності свого життя.

Загибель охоронців пришвидшує смерть Генерала: “...солдат, що стояв біля авта, першим спіймав зором ворожане ців’я гвинтівки – долілиць... ще один охоронник спробував затулити Генерала” [5, с. 59]. Поет зневажливо називає його “Больванчиком” і натискує на курок. Поволі рухи Генерала стають стриманішими, повільнішими – він помирає. Автор не зраджує натуралістичності оповіді: він “сіпнувся, поволі подався; схилився, осів лівим боком...(...), кам’янів на землі, зирив на руки, замащені чужими мізками, сидів посеред трупів, і сніг легко падав йому на голову” [5, с. 60].

Натиснувши на курок, терорист вбиває одночасно з Генералом і себе. Він чудово розуміє, що питання про його смерть – це лише питання часу. Задовго до цього моменту він розумів свою приреченість. І, спостерігаючи за гинучим метеликом, підсвідомо уявляв свою загибель і похорони – “... метелик тріщав зламаними лимонними крильцями, скотився на дно каналу, лежав, похитуючись від подихів суховію (...) метелики билися над рештками мертвого метелика” [5, с. 57].

В очікування смерті (на нього оголошено полювання), герой обмірковує своє життя і спостерігає за природою. Автор застосовує

прийом контрасту для підсилення трагічності розв'язки сюжету роману: останні хвилини життя героя проходять на фоні пейзажу весняного буяння природи. І він радіє тому, що наостанок ще може “вільно дихати, впиватися миром”.

І саме в цій межовій ситуації в героєві пробуджуються рештки людяності – убивши батька та свого колишнього соратника, він шкодує життя безпритульного: “... він приставив автомат до коліна, намірився дати коротку чергу, але дорогу заступив безпритульний... Він опустив дуло автомата” [5, с. 61].

Герой відмовляється здатися, і солдати із озвірілою люттю шматують його тіло, накидуються на нього. Офіцер із садистським задоволенням спостерігає цю картину, впиваючись власною силою та “похльостуючи стеком об халяву ялових чобіт” із кожним новим ударом.

О. Ульяненко естетизує і навіть героїзує загибель терориста-поета: з останніх сил той хапається за рештки життя. З неймовірними зусиллями він зводиться на ноги після чергового падіння: “Здавалося, все скінчене. А він встав ...” [5, с. 61]. Підвівшись востаннє, він вже не відчуває болю. Герой здатний лише вловлювати уламки спогадів та видінь. Письменник не говорить про смерть. Про те, що поета не стало, читач дізнається із коротенького вислову – “Йому не стало сили” [5, с. 61]. Останнє слово, яке зірвалося з вуст помираючого: “Сонце!”, і воно символізує вічність категорії життя.

Загибель героя була не марною, бо місто “обросло барикадами” і розпочалася війна. Поета хоронять під “завивання бомб і тріскотню кулеметних черг” [5, с. 61], немов підтверджуючи його причетність до цих подій. Хоча, як зазначає письменник, через багато років про нього забули, коли “мир став вільним”.

Роман О. Ульяненка, як і переважна більшість його творів, закінчується смертю головного героя. Але в жодному з них кінець не набуває такого оптимістичного звучання, як у “Зимовій повісті”. Некрофілічно-садистський простір міста постає для поета тим тлом, на якому його смерть стає насущною осмисленою необхідністю.

Письменник замислюється, чи тотожне людське життя незалежності держави: “Чи виправдана смерть хоча би однієї людини у державі, яка прямує до незалежності?”. І відразу дає негативну відповідь: “... ця держава... покладе на олтар тисячі жертв, мільярди світлих громадян, достойних вольної в повному розумінні цього слова держави, щоби потому країною правили нікчеми” [5, с. 62].

О. Ульяненко у своїх творах часто ставить питання про те, яке майбутнє очікує українське суспільство. І як не прикро, похмуро-песимістичний настрій прозаїка знаходить своє підтвердження у картині сьогодення. Чи вийде нарешті наша країна на новий, життєстверджуючий та оптимістичний шлях? Напевне, відповідь на це запитання ми отримаємо з подальших творів Олеся Ульяненка. А свою точку зору проілюструємо в подальших публікаціях.

Література

1. Бриних М. На край ночі з Олесем Ульяненком / М. Бриних // Україна. – 1994. – № 19 – 20. – С. 30 – 33. **2. Зборовська Н.** Містична безодня у прозі Олеся Ульяненка / Н. Зборовська // Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська, М. Ільницька. – Львів, 1999. – С. 160 – 178. **3. Кононович Л.** Убити генерала, або окреслений кінець революції / Л. Кононович // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 82 – 83. **4. Кухарук Р.** Нова хвиля української прози / Р. Кухарук // Літературна Україна. – 1997. – № 3 (4721). – С. 3. **5. Ульяненко О.** Зимова повість : роман / О. Ульяненко // Українські проблеми. – 1994. – № 2. – С. 25 – 62. **6. Шенкао М. А.** Смерть как социокультурный феномен / М. А. Шенкао. – К. ; М. : Ника – Центр, Эльга ; Старклайт, 2003. – 320 с. – (Серия “Проблема Человека”; Вып. 4).

Тендітна Н. М. Некрофілічно-садистський простір роману О. Ульяненка “Зимова повість”

У статті через свідомість колишнього терориста розкриваються жахливі наслідки романтичної ідеї державної незалежності у країні, керованій авторитарною владою.

Ключові слова: насильство, байдужість, знецінення ідеалів, терористична свідомість, некрофілічний простір.

Тендитная Н. Н. Некрофилическо-садистское пространство в романе О. Ульяненко “Зимова повість”

В статье через сознание бывшего террориста раскрываются ужасные последствия романтической идеи государственной независимости в стране, управляемой авторитарной властью.

Ключевые слова: насилие, безразличие, обесценивание идеалов, террористическое сознание, некрофилическое пространство.

Tenditna N. M. Necrophilic-sadistic space in the novel of O. Ul'yanenko the “Winter story”

In the article through the consciousness of former terrorist the terrible consequences of romantic idea of state independence open up in a country, by authoritarian power.

Key words: violence, indifference, depreciation of ideals, terrorist consciousness, necrophilic space.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Ксенін

К. П. Хіжняк

**АНАЛІЗ ЛІНГВІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ, ВИКОРИСТАНИХ У
СОНЕТНІЙ ФОРМІ, НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ В. КСЕНІНА**

Сучасний український сонет як форма зародився на ґрунті переспіву поетами-романтиками майстрів європейського сонета, вони не зовсім відповідали канонічним вимогам до форми сонету. Але поступово сонет став тим літературним засобом, за допомогою якого українські автори вийшли за межі фольклорно-етнографічних рамок, які довгий час панували в українській літературі. Це дозволило таким видатним авторам, як І. Франко, Леся Українка створити поетичні зразки світового рівня.

Мета статті – розглянути мовні та літературні засоби, застосовані сучасним українським поетом В. Ксеніним у любовній та патріотичній ліриці, зокрема в сонетах.

Поети Слобожанщини, такі як Я. Кремінський, М. Зеров, М. Чернявський, Г. Половинко, одночасно з традиційними для української поезики формами зверталися також до сонету як до специфічної форми ліричної поезії, яка надає змогу висвітлити у поетичній формі авторське “я”. Незважаючи на усталену форму, сонет містить у собі достатньо сприятливих для висловлення почуття й думки параметрів: зручний для версифікації й читання розмір, якому в українській поезії відповідає 5-стопний ямб із чергуванням чоловічих і жіночих закінчень. Сонет сприяє дисциплінуванню поетичного мовлення. Кожна з чотирьох його частин має бути синтаксично закінченою, рими – точними і дзвінками. Саме тому, а також завдяки мелодійності самої української мови, форма сонета добре вписалася в жанрове розмаїття сучасної української поезії. Оскільки сонет за визначенням дослідника М. В. Сіробаби є анахронізмом у сучасній поезії, звернемося до історії відродження цього жанру у вітчизняній літературі [5, с. 3].

Дослідження сонетної форми у вітчизняній літературі торкалися у своїх працях Г. Вервес, М. Кодак, Г. Сидоренко, Г. Кочур, П. Данилко, Ю. Ковалів, Д. Чопик, М. Гавриш, а також самі майстри сонетописання, найбільш знаними з яких є В. Сосюра, М. Рильський, Д. Павличко, І. Калинець, Л. Костенко, В. Стус, І. Світличний тощо. Проблема авторського “я” в поетичному творі досліджувалася в працях В. Іванисенка, Н. Мазепи, Л. Гінзбург, М. Бахтіна, В. Виноградова, П. Сердюка, М. Храпченка, В. Шошина.

Мелодика та врівноваженість сонета заворожували В’ячеслава Ксеніна ще в юнацькі роки, та найвдаліший зразок був створений вже у зрілому віці, і навіяний, на жаль, втратою найближчої людини, що ми

можемо спостерігати у сонеті № 17:

Вже вісім років як без тебе
Живу й дивуюсь, що живу.
Ти там, далеко десь, на небі,
Тебе ж і досі я все зву.

Мені тебе не вистачає.
Без тебе я – без сонця світ.
Я б позабув земні печалі,
Як цілувати б зміг твій слід.

Але бажання це – омана:
Що загубив, то не знайдеш...
Ласкаві руки твої, мамо,
На жаль, тепер вчорашній день.

Та все ж змиритись я не в змозі,
Що йду без тебе по дорозі [4, с. 297].

Творчий здобуток поета налічує за попереднім підрахунком близько ста сонетів.

В. Ксенін застосовував у своїх творах різні типи римування. Поет вдало експериментував з розміром своїх сонетів, що доводить їх добірка в книзі “Анатомія кохання”, написаній частково російською мовою. Звернемося до сонета №4 “Я бачу музику кохання”:

Я бачу музику кохання.
Вона шалена божевільність,
У ній – вогнем палають хати
І снігу зойк, і грім над світом.

То дуб старий від вітру гнеться,
То пролісок біжить до сонця,
То дощ, то смерч, то світле небо,
То чорне зло, то чиста совість...

Усе в одно переплелось:
І біль гіркий, й безмежна радість,
І страх, що підійма волосся,
І щедра ніч, і ніжний ранок.

Моря і гори, спека, лід –
В коханні все, що має світ [1, с. 27].

Любовна та патріотична лірика В. Ксеніна поступово еволюціонувала від віршів-спогадів до вінку сонетів, в яких поет осмислює як інтимні почуття, так і своє місце у світі, долю своєї країни, свого народу.

Для опису почуття кохання він вживає такі епітети, як *перше, жадане* і навіть *страшне*; любов у поета – *незабутня, світла* [2, с. 478, с. 487, с. 497]. Свою кохану він порівнює із *казкою чудовою, милою ластівкою, голубкою, любов'ю-згадкою*. Ще одне влучне авторське порівняння знаходимо у присвяті колезі Альберту Шевченку: “Лежить, немов духмяний хліб, листок тисячоліття” [2, с. 495]. Звичайний осінній листок каштана, що його від душі подарував авторові поет А. Шевченко, перетворився на символ щирості почуттів, на “листок тисячоліття”, бо він з’явився як символ на зламі тисячоліть.

Пригадуючи свої світлі юнацькі почуття, В. Ксенін звертається до метафоричних словосполучень для описання своїх рідних Карпат, зокрема Говерли, яка “зі смерек сплітає коси, одягає хмари” [2, с. 488]. Коли ж поету треба донести до читача відчуття туги, суму, він використовує повтори, наприклад, прикметник “сірий” в одній строфі автор повторює з кількома різними іменниками і ми відчуваємо наростання напруги:

За вікном сірий дощ, як нудьга,
Сіре небо і сіре подвір'я...
В унісон сірий настрої кульга
І терзає єство недовір'ям [2, с. 488].

Тут також доцільно зазначити роль пейзажу для передачі психологічної драми поета, яку він зазнає у нещасливому коханні. Образність поетичної мови В. Ксеніна яскраво ілюструють такі авторські знахідки, як “прикро тануть привиди-надії”, “страждання відлітають круком в чорну ніч”, “життя – п'янке вино” [2, с. 498], “дні спливають хвилиною морською” [2, с. 499 – 500], “гімн солов'їв”, “кисла самотина” [2, с. 497]. Любов у автора – то “поклик до життя” [2, с. 498], ревності – “розбитий горщик” [2, с. 502], а серце – “злидар без любові” [2, с. 490]. Описуючи літню зливу, автор спостерігає за змінами в природі (“Сонце зирка лукаво з-за хмар”, “вершини дерев, ніби нерви, що шаліють бажанням не жити”), називає зливу “благодаттю неземною”, після якої “світ знову щасливий” [2, с. 505]. За допомогою цих прийомів поет передає також зміну свого власного настрою.

Афіксацію як засіб словотворення автор використовує у своїх поезіях, щоб уникнути повтору та підкреслити своє ставлення до особистих почуттів, що ми спостерігаємо у сонеті №37:

Коханнячко блука по світу.
З ким загостює – щиро втішить:
Зима стає духмяним літом,
Горить, пече бажанням тіло [2, с. 499].

Також зазначений прийом можна знайти у віршах “Коханнячко моє” (“Коханнячко моє гніздечко в серці в'є” [1, с. 9]), “Не діждались і не діждуться” (“Ой, коханнячко, кохання, ти кого злякалось?” [2, с. 491]), та поемі “Вальдтраум”:

Ой, коханнячко, кохання,

Що зі мною робиш?
Серце рветься і страждає
Від твоїх мікробів.
І від сорому сьогодні
Мені дітись ніде:
Я здурів і, нерозумний,
Закохався в німку.
Ой, коханячко, кохання,
Що мені робити –
Чи повіситись на гілці,
Чи іще пожити?
Гарні очі, біле личко
Серце полонили,
Від їх чарів відірватись
Вже не маю сили.
Знаю, що тече в німкені
Кров мені ворожа
Та з грудей зрадливе серце
Вирвати не можу.
Ой, коханячко, кохання,
Чом мене ти мучиш?
Де від тебе заховатись
За високі мури?
Земляків моїх фашисти
Мучать і вбивають –
Я ж пустив дівча їх в серце,
Гину й пропадаю.
Ой, коханячко, кохання,
Де, скажи, твій розум?
Рвуть шипи і серце й душу –
Ти ж-бо кажеш рози [3, с. 125].

Автор також вдається до антропоцентричних порівнянь. Почуття кохання в його творах *втекло, злякалось, заблукало, заблудилось*. У кінці свого творчого шляху автор розуміє, що “життя дорога дуже-дуже куца” [с. 490], що “життя, як це не гірко “втрати не вертає”[2, с. 494]. Тож ми спостерігаємо, що порівняння та повтори, це його улюблений художній засіб.

Розмаїття тематики сонетів В. Ксеніна дає нам змогу оцінити його як самобутнього автора, окреслити еволюцію його поетичного мислення, яка і визначає жанрову специфіку його творів та систему різноманітних художніх прийомів. Окрім ліричних віршів та сонетів у творчому доробку В. Ксеніна ми знаходимо також поеми, байки, казки та віршовані анекдоти, які також мають бути предметом системного дослідження його творчості. Більше розгорнуто тематику творчості митця надано нами у

окремій статті “Філософія життя і творчості В’ячеслава Ксеніна” [7, с. 86].

Творча особистість В. Ксеніна проявляється на тлі сучасних суспільних подій. Тому для цілісного вивчення творчого шляху поета необхідно також звернутися до патріотичної поезики митця, особливу увагу приділяючи висвітленню світоглядної самобутності його лірики та осмислюючи філософську природу його творів (сонет №. 6):

Даруй мені, моя ласкава,
Що я замріяний, блаженний:
Давно блука за мною слава –
Та не потрібні її перли.

Даруй мені, моя любове!
Я б залюбки її Народу
Віддав, щоб він не знав би болю
І щастя мав, і біля броду

Його чекала поміч Бога,
А він, надіючись на неї,
Дерзав, шукав й, нам’явши боки,
Долав невіру, страх і неміч.

Народе мій, візьми усе, що маю,
І хай щастить тобі у вічних мандрах [2, с. 501].

Від звертання до коханої жінки (*моя ласкава, моя любове*) автор переходить до звертання до народу (*народе мій*), бо душа його однаково болить і за свою особисту долю, і за долю всього народу. Граматична форма стає на часі у автора вдалим художнім прийомом. На прикладі цього сонету та інших зразків патріотичної лірики В. Ксеніна і необхідно вивчати характер його ліричного героя для визначення ролі і місця авторського “я” у надбанні поета.

Таким чином, за результатами проведеного аналізу можна зробити висновок що мету, поставлену на початку статті, досягнуто. Ми бачимо, що у своєму поетичному доробку В. Ксенін використовував багато мовно-стилістичних засобів та авторських прийомів, серед яких домінують вдале використання епітетів, метафор та метафоричних словосполучень, синонімів, порівнянь (в тому числі антропоцентричних), повторів, звернень. Сонети В. Ксеніна є класичним прикладом сучасної української сонетної форми, які до того ж висвітлюють його творчу особистість. Отже літературна спадщина поета органічно вписується в українське поетичне надбання кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Література

1. Ксенін В. Анатомія кохання / В. Ксенін. – Луганськ : Знання, 2004. – 200 с. **2. Ксенін В.** Бунтар / В. Ксенін. – Луганськ : Янтар, 2003 – 662 с. **3. Ксенін В.** З любов'ю до вас. Книга 4 / В. Ксенін. – Луганськ, 2001. – 148 с. **4. Ксенін В.** Панство теше домовину В. Ксенін. – Луганськ : Лугань, 1998. – 335 с. **5. Сіробаба М. В.** Жанрово-строфічні модифікації українського сонета : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / М. В. Сіробаба. – Х., 2000. – 18 с. **6. Терлак З., Сербенська О.** Український язык для начинающих – Львів : Світ. – 264 с. **7. Хижняк К. П.** Філософія життя і творчості В'ячеслава Ксеніна // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Частина 2. Філологічні науки. – 2009. – № 3 (лютий). – С. 86.

Хижняк К. П. Аналіз лінгвістичних засобів, використаних у сонетній формі, на прикладі творчості В. Ксеніна

Автор статті торкається досліджень сонетної форми у вітчизняній літературі. Український сонет став тією літературною формою, за допомогою якої українські автори вийшли за межі фольклорно-етнографічних рамок, які довгий час панували в класичній українській літературі. У статті розглядаються також лінгвістичні засоби, застосовані сучасним українським поетом В. Ксеніним у любовній та патріотичній ліриці, зокрема в сонетах.

Ключові слова: український сонет, сонетна форма, любовна лірика, патріотична лірика, творчість В. Ксеніна.

Хижняк К. П. Анализ лингвистических приемов, использованных в сонетной форме, на примере творчества В. Ксенина

Автор статьи касается исследований сонетной формы в отечественной литературе. Украинский сонет стал той литературной формой, с помощью которой украинские авторы преодолели фольклорно-этнографические рамки, которые долгое время были господствующими в классической украинской литературе. В статье рассматриваются также лингвистические приемы, использованные современным украинским поэтом В. Ксениным в любовной и патриотической лирике, в частности в сонетах.

Ключевые слова: украинский сонет, сонетная форма, любовная лирика, патриотическая лирика, творчество В. Ксенина.

Hijniak K. P. Analysis of the linguistic methods, which are used in the sonnet form, on the example of V. Ksenin's creation

In the article author touches studying of sonnet form in the native literature. Ukrainian sonnet began the literature form with that Ukrainian authors leaved the folk and ethnographical frames, witch dominated in the classical Ukrainian literature. The article considers also linguistical methods used by contemporary Ukrainian poet V. Ksenin in his lyrical and patriotic poetry including sonnets.

Key words: Ukrainian sonnet, sonnet form, romantical poetry, patriotic poetry, creation of V. Ksenin.

УДК 821.161.2 – 34.09

О. М. Цалапова

**МОТИВ МІСТА
В КАЗЦІ РАННЬОГО УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ**

У сучасних літературознавчих дослідженнях відчутна увага до “міських текстів”, осмислення основних категорій яких продиктоване “змiнами в національному самоосмисленні” [1, с.106]. Осмислення філософії міста, його архетипних пластів, засобів реалізації й модифікації образу стає однією із історико-літературних і теоретичних проблем літературознавства, адже місто репрезентує метафізичну семіосферу існування людини. М. Анциферов [1, с.106], одним із перших досліджуючи місто як текст, звертає увагу на його пластичність і гнучкість, що сприймається як жива органіка, здатна реагувати на зміни епох. Місто як культурний феномен стало об’єктом дослідження С. Андрусiва, С. Гурiна, В. Іванова, М. Кагана, Н. Крутiкової, Ю. Лотмана, Н. Мендiс, Ю. Подлубнової, В. Топорова, В. Фоменко, О. Харлан та ін.

Місто – система культурних символів, етимологічне значення яких закладено в старослов’янській словоформі “град”, тобто огорожа, перепона, захист, кордон – місце, де закінчується неструктурований хаос. Однак, кожна мистецька система вносить власне тлумачення міфу міста. Тому мета цієї статті – дослідження образу міста в авторській казці періоду формування модернізму в українському мистецькому просторі. Реалізація мети передбачає розв’язання ряду завдань, а саме:

- розглянути процеси модернізації образу міста в літературній казці доби раннього українського модернізму (на прикладі творів Дніпрової Чайки, Лесі Українки, О. Олесья);

- описати поетичну модель казкового міста у співвідношенні з народним первнем, з'ясувати сутність і причини генних трансмутацій у зображенні даного топосу авторською казкою.

У традиційній казці поняття міста полісемантичне, значеннєвий діапазон його варіюється від символічного мотиву до образу-архетипу. Така змістова розгалуженість означає універсальність даного образу, “семантичну повноту цього складного, багатовимірного символу й виражає <...> амбівалентність архетипу міста” [2]. Тобто місто – єдиний континуум, що представлений як життєвий людський простір й одночасно – царство мертвих. Зокрема, у народній казці місто-державна відтворює модель життя даної культури (етносу). Тут відбуваються провідні експозиційні події казок княжої доби: “Колись був у Києві якийсь князь, і був коло Києва змії...” (“Кирило Кожум’яка”) [3, с. 31], “Дуже давно жив один цар. Держава його займала велику частину заходу” (“Шовкова держава”) [3, с. 196]. Вказівка на той факт, що події відбуваються саме в місті, дозволяє структурувати казковий простір суголосно міфічного світоустрою, адже, етимологічно “град” (город, місто) означає кордон, огорожу, захист, тобто освоєний, окультурений Космос, що протистоїть Хаосу [2]. Також – це рідна земля (державна, царство) головного персонажа, захист якої – обов’язок лицаря. Вихід героя за міські ворота означає факт його перебування в лімінальній зоні й, відповідно, проходження ряду ініціаційних випробувань із обов’язковим поверненням у новому сакральному статусі.

Інший казковий статус міста – локальний хтонічний (лімінальний) простір. Основні вияви потойбічного міста пов’язані з архетипами гори, води, землі, сонця та інших природних першостихій. Найбільш стійкими виявами хтонічного виміру, на думку В. Проппа, є образи міста-гори, міста-острова, міста-сонячного царства, міста-палацу, міста-під-водою, міста-на-стовпі [4, с. 281 – 283]. Культурна структурованість сакрального виміру репрезентована в казці у вертикальній та горизонтальній проекціях. Найбільш розповсюдженими моделями входження в інший вимір є підйом на високу гору, летючий острів (корабель), вхід у глибoku печеру (вертикальна проекція), перехід через ліс, долання річки, моря, чагарника (горизонтальна проекція). Сакральність таких об’єктів очевидна через відсутність кольороподілу або моноколовитив: “<...>стоїть палац високий. Він увійшов у той палац, коли так усе й сяє золотом та дорогоцінним камінням” (“Котигорошко”) [3, с. 78]; “Оферма знайшов діамантовий ключик і відімкнув двері у діамантовий палац. А там усе блищало, як сонце” (“Ненькова сопілка й батіжок”) [3, с. 151]. Отже, традиційна фольклорна казка осмислює архетип міста як антропологізований образ гори (світового дерева), що символізує початок і кінець життя людини: підземне місто-печера викликає стійкі асоціації з народжуючим лоном або могилою, тоді як сходження угору, до світового саява, пояснюється як шлях до небесного царства [2].

Подібні до фольклорних інспірації образу міста знаходимо в казках доби романтизму, для якої характерними рисами були популізм, патріотизм і парохальність [5, с. 32]. Культова орієнтація на фольклор (народну пісенну творчість), популяризація міфу України, звернення до першоджерел вибудовують казкову модель міста з системою сакральних символів (олтар, храм, церква), духовних конструкцій (базар, площа, башта, стіна) периферії (маленькі будинки, сади). За такою схемою змальоване місто в казці Марка Вовчка “Дев’ять братів і десята сестриця Галя”: “Жила удова коло бучного міста, бучні її будинки громоздилися, де сяли та виблискували церкви золотохрестні <...> а такого вбожества безпомошного, яке удова собі мала, то хоть би і в глухій глуші пошукати, – там, де людського житла ані садиби не знайти, людського образу не стріти й голосу не почути, а жити з птицею та звірюкою, з деревом та каменем, з горою та з рікою...” [6, с. 343]. Чітке протиставлення двох об’єктів – міста й периферії, поетизація яких суголосна відомій народній пісні “Жила вдова на Подолі...”, окреслює перебування героїв у зоні лімінальних контактів, тобто поза олюдненим простором міста, за межами сакральності.

Увага до мотиву міста в мистецькому просторі постнародництва пов’язана в першу чергу з руйнацією романтичного міфу про ідеальність патріархального селянського ладу з природною людиною [5, с. 33]. Це означало посилення потенції пошуку нового онтологічного простору екзистенції героя, хоча увага до села залишалася ще досить вагомою, адже саме воно в системі раннього модернізму стало матрицею духовного виміру.

Літературна казка кінця XIX століття осмислює реальність через модернізацію інтуїтивно-сакральної матриці у сферу раціональних понять, тобто авторський твір фактично створює власний міф.

Зростання економічного потенціалу в Україні кінця XIX століття, посилення ролі міста в суспільному, політичному й культурному житті народу спонукають казкарів звернутися до даного образу, оскільки саме місто є простором становлення особистості, тобто екзистенціальним простором [інтерн]. Крім цього воно несе ідею виходу людини з-під влади землі, що неоднозначно резоновано літературною казкою кінця XIX – початку XX століття.

Літературна казка починає освоювати міський простір у концентричному та ексцентричному аспектах [7, с. 321], де “...концентричні структури тяжіють до замкнутості, виділення з оточення, яке оцінюється як вороже, а ексцентричні – до розімкненості, відкритості, культурних контактів” [7, с. 321]. Концентричне (“вічне”) місто – здебільшого місто на горі – являє собою архетип вищого порядку, реалізуючи концепт “світового дерева” як ланки об’єднання землі, підземного світу й неба. У міфах гора відкриває не тільки шлях угору, але й униз, до хтонічного виміру (царство Кошія, Змія, Оха тощо). Традиційно для казкового художнього методу характерна топографічна

компактність (лапідарність), тому введення до тексту опису місцевості стає обсерваційним фактором уточнення соціальної або суспільно-політичної панорами зображуваного.

Показовим у даному аспекті є художній простір казки О. Олеся “Микита Кожум’яка”. У зазначеній казці-п’єсі замок Змія знаходиться на горі поруч із Київською державою. Традиційно місце знаходження казкового Змія – печера. “Підземелля Змія пов’язувалося з Хаосом <...> і належало до світу хтонічного, тобто приналежність образу до коріння світового дерева репродукує його належність до царства мертвих, до потойбіччя” [8, с. 236]. У літературній інтерпретації О. Олеся Змієве царство набуває ознак середньовічного готичного замку – “місця життя володарів феодальної епохи” [9, с. 394], адже сама будівля розміщується на горі, над світом людей, як символ деспотії: “Вдалині, на горі, химерний замок Змія з різнокольоровими, освітленими огнями вікнами” [10, с. 127], а власне місто знаходиться на рівень нижче: “Ліворуч попід горою частина міста” [10, с. 127], що тільки посилює алегоричність державоустрою. Сам протагоніст змальований як середньовічний дракон, оскільки представлений не в архаїчно-жахливому ракурсі, а скоріше витончено-лицарському, як достойний супротивник головного героя: “Наш пан, великий володар / Землі й самого пекла цар, / прислав мене тобі сказати, / Що мусиш ти дочку віддати. / Лишає він тобі три дні... / Оце сказати звелів мені. / А що мені сказати Пану...” [10, с. 110]. Власне у п’єсі лінійно протиставлені два міста-держави, квантитативна дистанція між якими представлена з позиції хронотопу “карнавальномістерійної площі” [9, с. 397], адже народ із “майдану за містом” колективно спостерігає за двобоєм героя із протагоністом.

Натомість казкове місто в “Лелії” Лесі Українки осмислене як міфологема міста-пекла, уже в описі якого відчувається прагматичний утилітаризм споживацького суспільства: “<...> Павлусь побачив велике місто, широкі вулиці, блискуче світло, розкішну крамниці, а на вулицях, – що того люду! Люди метушаться, – ті сюди, ті туди, аж в очах миготить! Павлусь і Лелія тихо линули понад юрбою і придивлялись до крамниць, там-бо у вікнах було виставлено багато всякого дива, там і ляльки, там і цяцьки, там і ласощі різні, і золоті оздоби, і сукні коштовні, і книжки з малюнками...” [11, с. 33]. Порочність і моральне зубожіння підкреслено відсутністю природних об’єктів – штучність тут доведена до абсурду, адже відсутні живі обличчя, об’єкти духовності, місця-контакти із землею. У цьому місті все здається головному герою штучним і тимчасовим, тому мертвим і неправдивим: “Тут погано, бридко, страшно” [11, с. 35]. Традиційна міфологема міста-пекла завжди пов’язана із підземним царством мертвих, це – семантична амбівалентність до міста-раю, яке здебільшого представлене сакральними об’єктами (собор, церква, башта тощо) й спрямоване у небо через бажання “стати Небесним Єрусалимом” [2]. У творі ж “Лелія” Лесі Українки у висоту спрямована проекція міста-пекла, топологічна

специфіка якого пов'язана із рабством душі й тіла, адже відсутність природного контакту із землею (у народній казці відлучення від рідної землі позбавляє богатиря сили), протиприродна замкненість сприймаються як фактори знущання над людським єством: “<...> Лелія знялася вгору з Павлусем, аж на четвертий поверх тої ж самої кам'яниці. <...> Дівчата роблять мовчки, хутко, не одриваючись од роботи. <...> Вони не уважають, що важко потомились, поблідли від сидні в душній хаті за марудною роботою, що в хаті тхне фарбою та клеєм, аж дихати важко...” [11, с. 34].

Урбанізація казкового простору ускладнює топографічне структурування, де маргінальні аномалії, табуйовані об'єкти створюють особливі фатальні форми небезпеки. Метонімічними атрибутами, символічними знаками утворення штучного середовища, протилежного природі, у передмодерністичній казці стають заводи й фабрики. Змістовна функція промислових об'єктів полягає в створенні нового міфу міста, семантика якого значно відрізняється від традиційних казкових еквівалентів. Матриця ексцентричного (розташованого “на краю” культурного простору [7, с. 321]) міста-монстра реалізує концепт дегуманізації соціуму, процес трансмутації якого осмислений через підміну сакральних казкових об'єктів промисловими маргінальними лакунами, у метафоричному осмисленні яких простежується присутність апокаліптичних мотивів: “Лиш перегріту перероблену пару випускали з високих труб, і вона пищала, гула і ревла над городом на всі голоси, розливалася зразу клубчастими кучерями, а потім синім покривалом стелилася і поволі спадала на землю...” (Дніпрова Чайка “Краплі-мандрівниці”) [12, с. 114]. Така образно-фонічна градація націлює читача до пошуків прецедентного біблійного тексту, авторське осмислення якого зводиться до парафразової аналогії об'явлення святого Івана Богослова: “<...> і дим повалив із криниці, мов дим із великої печі. І затьмарилось сонце й повітря від криничного диму. 3. А з диму на землю вийшла сарана, і дано їй міць, як мають міць скорпіони на землі” [13, с. 285].

Невипадковим об'єктом зображення у творі Дніпрової Чайки “Казка про Сонце та його сина” є тюрма, як табуйована зона несвободи. Тюрма в казці – аномалія, де відсутність часопросторової динаміки створює алегоричний образ деспотії: “Летить собі далі, аж бачить: високий та довгий похмурий домище, а вікна у нього такі малесенькі, темні та ще й позагороджені залізними ґратками. <...> злетів у вікно й розсипавсь зайчиками по брудних, слизьких стінах, по кутках, заснованих павутинням, по брудній долівці” [12, с. 125]. Використання в описі камери негативно маркованих епітетів підкреслює концепцію міста як топосу небезпеки, духовного мілітаризму й неволі.

Інше функціональне осмислення в авторській казці доби раннього модернізму має провінційне містечко. “Провінція завжди між містом і селом, у всіх змістах: і в просторовому, і в онтологічному, і в

семантичному. Провінція знаходиться на краю країни, землі, пустелі. Вона знаходиться на кордоні живого й неживого, життя й смерті, цього й того світу, нашого та потустороннього світу” [2]. Це материнське лоно, місце народження й життя казкового героя. Тут народжуються й живуть герої літературних казок: Павлусь (“Лелія” Лесі Українки), мисливець Хрін (“Мисливець Хрін та його пси” О. Олесь), хлопчики (“Казка про Сонце та його синів” Дніпрової Чайки), Івасик і Тарасик – головні герої казок М. Коцюбинського та ін.

Казкова провінція – це зона лімінальних контактів, адже вона знаходиться в просторовому контакті з лісом, річкою, хащами тощо. Тісний зв’язок із землею, первісність побутового укладу зближує провінцію із селом, робить її вмістилищем казкової сакральності. Це – стійка стабільна ризома, плаский лінійний простір (на відміну від міста, що має вертикальну проекцію), де рухомість часу залежить від особливої метафізичної аури. Саме маленьке містечко (або село) є концентратом утаємниченої пам’яті про етноцінності, про початки й смисли буття. Саме контактність із природою підтримує міф світової гармонії, який казкою освоєний з позиції патріархального розуміння концепту добробуту: “Прийшов в одно містечко <...>: бачить, стоїть гарна-прегарна оселя, а в воротах тої оселі стоїть якийсь дідочок та ласкаво закликає до себе переходячих та переїжджаючих <...>. Увійшов він у двір; бачить, скрізь гарно, господарство добре, сад розкішний. Увійшов у будинок, а там неначе у царських палатах” (Дніпрової Чайки “Грецька казка”) [12, с. 134]. Невипадково герої, пройшовши ініціаційний шлях духовного метемпсихозу, повертаються до енергетичних потаємних витоків, які дають упокоєння. Повернення головного героя казки “Лелія” (Лесі Українка) додому символізує закінчення онтологічного процесу становлення особистості. Павлусь не лише виліковується від хвороби, він здобуває трансцендентний життєвий досвід про соціальний лад.

Таємнича (втаємничена) функція провінції – збереження сакрального (матеріального й духовного) знання про життєві цінності й першопочатки. Тому перебування в її межах провокує ефект прозріння. Моральна ініціація мисливця Хріна (О. Олесь “Мисливець Хрін та його пси”) має етіологічний аспект, адже герой розуміє власні господарські помилки тільки завдяки поверненню до культурної семіосфери: “Що за каторжна причина, / Що весь час невдачі в Хріна, / І чому тікають пси / То додому, то в ліси. <...> Хрін збагнув...” [10, с. 72 – 73]. Місто, що спочатку Хрінові видається незнайомим, виявляється його домівкою: “Вбігли в місто невідоме.../ Миготять хати, хорони <...> Але ж хата щось знайома.../ Та це ж, лишенько, я вдома!” [10, с. 71 – 72]. Тимчасове безумство героя, подібне до нерозумності фольклорних казкових персонажів, припиняється на момент завершення випробувань і повернення в межі міста, що знаменує кінець архетипного дійства “усвідомлення людиною себе метафізичної субстанції” [2].

Отже, мотив міста в літературній казці раннього українського модернізму являє собою амбівалентне явище, водночас зберігаючи архаїчну мотивацію архетипу й відтворюючи феномен нових мистецьких смислів і символів. З одного боку, місто стає об'єктом скупчення негативно-маргінальної інформації (промзона, тюрма, периферія), з іншого – залишає за собою архетипно-метафізичну функцію репродукування, збереження втаємниченого знання, ініціального простору (провінція, село). Безперечним є той факт, що місто в новій мистецькій системі позбавляється давньої сакральності, набуваючи профанності, оскільки увага до світу людей є пріоритетною в мистецтві зазначеного дискурсу.

Література

1. Харлан О. Д. Міський текст в історичній ретроспективі (Зінаїда Тулуб, “Людолови”) / О. Д. Харлан // Актуальні проблеми слов'янської філології : Міжвуз. зб. наук. ст. / [відп. ред. В. А. Зарва]. – Донецьк : ТОВ “Юго-Восток, Лтд”, 2009. – Вип. XX : Лінгвістика і літературознавство. – С. 106 – 115. **2. Гурін С.** Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты [Электронный ресурс] / Станислав Гурин. – Режим доступа : http://www.comk.ru/HTML/gurin_dok.htm. **3. Українські народні казки** : [для мол. і сер. шк. віку]. – К. : Веселка, 1986. – 238 с. **4. Пропп В.** Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; [вступ. ст. В. И. Ерёминой]. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с. **5. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі : моногр. / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с. **6. Вовчок М.** Дев'ять братів і десята сестриця Галя / Марко Вовчок // Вовчок М. Твори. – К., 1972. – С. 343 – 381. **7. Лотман Ю. М.** Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – М. : СПб : “Искусство – СПб”, 2004. – С. 150 – 390. **8. Цалапова О.** Первинне зло у східнослов'янській народній казці (Змій) / Оксана Цалапова // Вісник ЛНПУ. – № 10. – 2006. – С. 235 – 244. **9. Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с. **10. Олесь О.** Княжа Україна: [для мол. та серед. шк. віку] / Олександр Олесь. – К.: Школа, 2006. – 254 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. Дніпрова Чайка.** Проводи Сніговика-Снігуровича: вірші, поезії в прозі, оповідання, казки, п'єси : [для мол. та серед. шк. віку] / Дніпрова Чайка – К. : Веселка, 1993. – 269 с. **13. 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.

Цалапова О. М. Мотив міста в казці раннього українського модернізму

У статті розглянуто проблему модифікації традиційного казкового образу міста, пов'язану з новими мистецькими доктринами раннього українського модернізму. Обґрунтовуються жанрові зв'язки авторського твору із народною казкою, проблеми структурування міського простору на супровідні зони, засоби поетизації образу міста в системі модерністичного мистецтва.

Ключові слова: казка, місто, провінція, архетип, міфологія, ініціація.

Цалапова О. Н. Мотив города в сказке раннего украинского модернизма

В статье рассматривается проблема модификации традиционного сказочного образа города, которая связана с новыми доктринами в искусстве раннего украинского модернизма. Оговариваются жанровые связи авторского произведения с народной сказкой, проблемы структурирования городского пространства на соответствующие зоны, способы поэтизации образа города в системе модернистического искусства.

Ключевые слова: сказка, город, провинция, архетип, мифология, инициация.

Tsalapova O. M. The motive of a city in a fairy tale of an early Ukrainian modernism

In the article is considered a problem of updating of a traditional fantastic image of a city which is connected with new doctrines in art of an early Ukrainian modernism. Genre communications of author's product with a national fairy tale, problems of structurization of city space on corresponding zones, ways of poetics an image of a city in system of modernism arts make a reservation.

Key words: a fairy tale, a city, a province, an archetype, mythology, initiations.

УДК 82.09+929 Лавріненко

Т. П. Шестопалова

**ПЕРЦЕПТИВНЕ ТЛО ЧИТАЦЬКОГО АКТУ
ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА**

Чуттєве сприйняття світу та його художньо-мистецьких феноменів становить початкову стадію свідомого розуміння їх суб'єктом.

М. Мерло-Понті [1, с. 9 – 10], Ж. Дельоз [2, с. 98 – 99], Г. Башляр [3, с. 15 – 27] показали особливу роль чуттєвого образу, що відкриває й випереджає свідому рефлексію особистості, зумовлену сприйняттям художнього твору. Цей образ закорінений у фізичні стани й найглибші чуттєві комплекси, що перебувають в арсеналі реакцій на світ кожної людини. “Суто людські глибини” (Г. Башляр) [3, с. 18], де народжуються образи, зумовлюють фізичну (почасти, фізіологічну) за характером асоціацію-знак, що виривається на поверхню сприймаючої свідомості нібито випадково, діючи далі як чуттєвий та інтелектуальний ключ для критичного розуму.

Метою цієї статті є на основі особистих документів Ю. Лавріненка розкрити роль подібної – “чуттєвої” – реакції-передрозуміння у свідомому сприйнятті й інтелектуальній рефлексії мистецьких творів.

Обговорюючи з Ю. Тарнавським його збірку “Спомини” (1964 р.), Ю. Лавріненко пише: “Пам’ять – це безодня, ми лише мільйонні частини її можемо викликати в собі, а передати на папір у вигляді доброго твору – ще менше. Це делікатна безмежно річ. У Ваших “Споминах” раз-у-раз видно, як рвуться мікроскопічні нитки тієї пам’яті, і як на їх місце стає слово чи образ, створені вже Вами сьогоднішнім, Юрком тієї хвилини, в яку те написав чи подумав. Я маю собачий нюх до таких речей, і якимось чую що відкіля – чи з глибин і покладів пам’яті далекого минулого, чи з спекуляцій спритного розуму сьогоднішнього.

Ось чому я вважав потрібним взяти собі на допомогу відносно порівняння людської пам’яті до підземної коріневої корони дерева. Та корона потрясаюча своїм розгалуженням і мікрокосмом. Ніхто ніколи на світі ще не міг ту корону відділити від землі і показати її голою. Бо мікроскопічні коріневі волосинки рвуться від подиху вашого, не то що доорку” [4]. Г. Башляр осмислював уявлювані образи в якості “сублімації архетипів” та апелював за підтримкою для власних міркувань до висновку Новаліса: “Із творчої уяви слід виводити всі властивості, всі види діяльності зовнішнього та внутрішнього світу” [3, с. 18].

У наведеному уривку психічний (образна сублімація архетипу світового дерева, що якнайкраще втілює єдність екзистенційного, духовного, онтологічного [5, с. 38] начал) та фізичний (сприйняття художньої речі “на запах”) виміри зумовлюють особливий неоміфологічну цілісність критичного образу, за яким тільки *має* розпочатися свідоме сприйняття художнього тексту. Цілісна жива перцепція промовляє з дихаючого образу “ручного” занурення в текстуру матерії, яка й містить у собі людську пам’ять. Наведемо цей особливий вислів: “...наче автор витягає коріневу корону душі, як дерево, включно з мільйонами мікроскопічних коріневих волосинок. Виходить назверх підземна корона (коріння) душі. Це незвичайно делікатне майстерство. Треба одмочити глину, звільнити все це від ком’яхів землі, і при тому не порвати ні одного волоска. [...] Ще не уяснив собі, як Ви цього

досягаєте? Образами, порівняннями, метафорами, фарбами, скульптурами, кінокадровими напливами?

Потім цей ритм. Це властиво неритм, але ритм. Спомини Ваші здебільша наче якесь вологе латаття, і Ви його такими клаптями вивішуєте і вивішуєте, в якомусь ніби охлялому ритмі, ніби йде людина сонна. І це походить на сон” [6].

Ключовий для критичного сприйняття образ поєднує матерію й майстра, що вміє обходитися з нею, при цьому сама матерія визначає спосіб обходження з нею. Не можна не відзначити, що певну роль у формуванні такого перцептивного поля відіграв факт агрономічної діяльності Ю. Лавріненка, проте з біографічного контексту висловлювання він тут трансформується в суб’єктне начало критики. І це дає нам підстави вважати Лавріненків спосіб чуттєвого переживання художнього явища типологічно схожим з наукознавчою позицією Г. Башляра: “марить у нас саме матерія” [7, с. 7].

Схоже, для Ю. Лавріненка перцептивний рівень схоплення мистецького явища передбачає відмову від суб’єктного домінування над цим останнім. На перший план виходить, по суті, метапсихічний план роботи уяви, над вивченням якого працював К. Г. Юнг, висувуючи поняття архетипів безсвідомого. Про такий підхід Ю. Лавріненка до творчого акту та його результату свідчить наступний лист: “...Безумовно, людина і її внутрішній світ – це щось найскладніше і по своєму щось найкраще в універсумі. Але тут якраз людина може найбільше “псувати”. І “самозакоханість” – перший крок до цього. Стривайте!.. не беріть це все прямо на себе. Ми провадимо філософську розмову...”

[...] Питання: чи може людина простим зусиллям серця, розуму пірнути у безодні болю, будши сама в ситуації повного щастя й задоволення? Достоевський писав тільки про себе. Осьмачка теж. Але Гомер писав про античний світ, ніхто й не догадається, що це був сліпий чоловік, з гострою тугою побачити єдиний неповторний краєвид його землі й земляків. А ми можемо відчувати і кричати тільки тоді, як нам рвуть власного зуба – і то ще добре, як без наркозу [...]”[8].

Чи не зустрічаємося ми тут з фігуральною конкретизацією однієї з ідей “Феноменології перцепції” М. Мерло-Понті, де йдеться про роль тіла в процесі пам’яті? На думку цього дослідника, тіло повсякчас проектує “в дійсний рух якусь інтенцію руху”, оскільки воно має “здатність природного вираження” [9, с. 238 – 239]. З огляду на це письменник та його читач мають у літературному висловлюванні –новий орган почування”, завдяки якому досвід одного й іншого збагачується концептуальним смислом, забезпеченим існуванням думки в дотикально відчутному світі.

Промовистим є такий запис Ю. Лавріненка на картці підготовчих матеріалів для літературознавчої праці на майбутнє: “...У Хвильового – ритм вітру / У Бажана – технічн[ий] індустріяльн., [нерозбірливе

слово – Т. Ш.] / У Тичи[ни] ритм сонця і хвиль морських / У Куліша ритм 1) дум, 2) коміч[ного] і трагічн[ого] / У Влизька – рит[м] вогню і вибуху” [10]. На перцептивному рівні сприйняття художніх феноменів виразно домінує фізичне відчуття стихій, у тому числі й модерної стихії урбанізму в прикладі Бажанового характеру творчості. Виняток складає хіба Лавріненкова інтенція творчості М. Куліша, хоча *думовий* сигніфікат скеровує інтуїцію її сприйняття до ґрунту, земного ландшафту, твердої стихії землі, що корелює з повітрям, водою й вогнем.

Таким чином, читацька свідомість, приймаючи в себе літературно-мистецьке явище, віднаходить йому аналогії з арсеналу природних об’єктів, добре відомих щоденній свідомості й покладених до нашого елементарного життєвого досвіду. Природний світ, культурно-історична реальність (образ М. Хвильового Ю. Лавріненко в іншій картці окреслює як “пляни, ідея, атаки, стрілець” [9]) постачають читачеві такі “виражальні операції”, що, за словами М. Мерло-Понті, “реалізують чи здійснюють значення, не обмежуючись його передачею” [1, с. 238 – 239]. Іншими словами, вказівка на ту чи ту стихію (предмет, акцію), що народжується під час засвоєння читачем конкретного художнього досвіду, імплікує в собі широке поле для рецепції, бо від початку втримує в собі думку про характер та особливості цього досвіду, а також ідентифікує естетичне враження, що через цю саму вказівку раз-по-раз відновлює естетичний об’єкт у художньому твориві.

Тепер на прикладі окремого критичного тексту Ю. Лавріненка розглянемо роль першого “чуттєвого” занурення в художній твір в його цілісному осмисленні. Стаття “Подорож з Учителем і без нього” (остаточний варіант назви – “Парабола однієї подорожі”) була написана Ю. Лавріненком протягом березня-квітня 1976 р. й передана для друку до журналу “Сучасність”. Хоча з якихось причин стаття не була надрукована (не значиться вона й у найповнішій відомій сьогодні бібліографії праць Ю. Лавріненка [10, с. 164 – 186]), її чернетка перебуває в архівній колекції особистих документів критика. Це дає нам право підмуровувати власні міркування віднайденим в архіві письменника її машинописним варіантом, ще густо помереженим авторськими правками та уточненнями*.

Предметом уваги тут стала поема Б. Бойчука “Подорож з учителем” (1976 р.). Вести мову про Лавріненкове розуміння цього твору на основі чернетки машинопису доречно з точки зору впізнавання першого враження від поеми, яке прописує себе на перетині дійсності художнього тексту та актуальної дійсності читача, відбитої в його інтелектуально-культурному досвіді, що й зумовлює рух думки в критичному тексті. (При цитуванні виділятимемо курсивом ті правки, які

* Цитуємо текст машинопису згідно оригіналу, що знаходиться в Колекції особистих документів Ю. Лавріненка (Колумбійський університет, Нью-Йорк, США), вказуючи в круглих дужках номер сторінки машинопису, з якої взято цитату.

були зроблені автором поверх машинопису олівцем, що їх вдалося нам розібрати).

Текст показує, що рецепція художнього твору здійснюється в актуальному для науково-критичної свідомості Ю. Лавріненка контексті модерної сучасності. Критик завважив, що Б. Бойчук використав для “порівняно короткої поеми” “дуже великий, може навіть занадто великий, грандіозний матеріал” (с. 1). Цим матеріалом є, по-перше, “ціла наша кризова епоха і доля” ХХ ст., що поставила людство перед знелюднюючими світовими війнами, революціями, тоталітаризмом, які призвели до зникання та агресивного нищення цілих культур, народів, релігій. По-друге, – фундаментальна християнська ідея Ісуса Христа – Бога, що з’явився на землю задля порятунку людей. “Третім родом матеріалу” критик називає душу самого автора поеми, що утримує в собі власну пам’ять про перші два.

Не можна не помітити, що читач сприймає комплексну вагу художнього матеріалу як етичну дилему, що виникає між ним та автором й потребує її приведення до стану герменевтичної цінності, близької реципієнтові. Ю. Лавріненко продовжує й викінчує оцінку встановленням рівноваги між власним досвідом реальності та реальності тексту: “Все це надзвичайно великий, щоб не сказати претензійний засяг матеріалу [вище ми подали попередню констатацію “засягу матеріалу” критиком як “може навіть занадто великого” – Т. Ш.], подій, мотивів, ідей. Але якраз отой провідний у поемі тон щирої [називає її також “болючо-щирою” – Т. Ш.] сповіді не дає права закинути поетові претензійність. Навпаки, тут *зразу відчуваєш* пекучий біль і *поклик* відповідальности” (с. 1).

Саме в цій екзистенційній площині відповідальності людини за світ Ю. Лавріненко сприймає поетичну мову “Подорожі...”. З одного боку, ця мова підважена колосальним фізичним зусиллям. Відповідна перцепція зумовлює напрям критичної алегоризації та метафоризації, в якому слід шукати ключ читацької рецепції поетичного висловлювання. Так, мова Б. Бойчука – “наче відірвані вибухами скельні брили”, це мова “так званого “брутального реалізму”. З іншого, – ритмічну організацію поеми критик відчуває «наче ритм бігу *почерез* купища зірваних будинків Хрещатика чи трупи забитих людей, “*неясности для неясностей*”.

Однак подібна, “сказати б, драстична” організація зображення сама по собі не викликає заперечення чи внутрішнього опору в читача. Він прагне простежити, як обраний автором спосіб викладу сприяє естетичному впливові поеми. Але Б. Бойчук, вважає Ю. Лавріненко, не завважив ролі “музичної композиції” в справі успіху свого твору. Цим він обійшов одну з головних настанов модерністського мистецтва, обстоювану не тільки “сонячнокларнетним” П. Тичиною, але й Т. С. Еліотом як провідним художником-модерністом.

Далі Ю. Лавріненко прочитує “Подорож з Учителем” крізь наскрізну для нього тему необароко. Поскільки концепт необароко вимагає окремої уваги до себе, то тут ми не будемо розлого зупинятися на культурологічних та теоретичних ремарках, наведених Ю. Лавріненком у його статті. Натомість обмежимося констатацією стильової особливості необароко, як її запропонував критик у межах прочитання Бойчукової поеми. Ідеться про впорядкування “хаосу життєвого матеріялу” по лініях “*сильних тез і антитез та далі їх синтези*”, що оформлюється в літературну параболу. “Літературна барокова параболо власне ніби прочуває, що її протинапрямні лінії можуть зійтись”, – пише критик (с. 3).

Що ж у цьому сенсі виявляє “Подорож з Учителем”? Гадаємо, тут слід дати більш розлогу цитату зі статті Ю. Лавріненка: “В поемі “Подорож з учителем” дві лінії параболи творять Учитель і ліричний герой поеми “я”. Творять або ні. Бо Учителя поема пускає на небо без залишення його життєтворчого відродженського Духу на землі, а учень (правда, аж в *післяслові*) *завертає до дискотеки в Грінч Вілледж*.”

Для нашого *сьогодні* це так – реалістична, хоч не конче мистецька, правда. Але далеко не так для вічного образу Учителя, дух якого ще далеко не зовсім зник на землі. Різко зломивши ці дві лінії *своєї* параболи в *діаметрально* протилежні напрями, автор *ослабив* [було: “зняв” – Т. Ш.] високу *драматичну* напругу поеми, ніби почасти зрікся власного первісного задуму параболічної композиції поеми, залишаючи враження недокінченості чи *незрозумілості* [було: “недодуманості” – Т. Ш.] цього цікавого і значущого в своїм зародку твору” (с. 4).

Але це не остаточний присуд новій поемі Б. Бойчука, а тільки перехід до розмірковувань про новий рівень екзистенційної та онтологічної проблематики, передбаченої кількавимірною фактурою художнього матеріялу поеми, про який ішлося Ю. Лавріненкові на початку статті. Читаючи поему в межах інтелектуально-філософських поривань своєї доби до реінтерпретації християнської ідеї Ісуса Христа, критик вважає, що Б. Бойчукові вдалося зануритися в “незміренні” “історіософічні глибини”. Там поет стає філософом, що шукає шлях порятунку людства від покладеного в нього інстинкту самознищення, генеруючи власним творчим зусиллям “провідну меншість” (А. Тойнбі) – “елемент життєтворчого ладу” (с. 8). “Подорож з Учителем ще далеко не кінчилась. Вона, мабуть, триває так довго, як триває життя”, – зрозумував Ю. Лавріненко своє ставлення до прочитаного твору.

Не варто, мабуть, розцінювати це резюме виключно в риторичному ключі. Читач і він же критик поеми “Подорож з Учителем” провадив діалог із текстом, весь час демонструючи своє відповідальне ставлення до нього. Як зазначив Штайнер, “Ми відповідальні перед текстом у дуже специфічному сенсі, одночасно моральному, духовному та психологічному” [11, с. 595]. На нашу думку, сюди слід іще додати

комунікативний сенс, а також відповідальність самого тексту (радше, його автора) за неусвідомлені семантичні й фігуральні жести, на які відгукується читач.

Ю. Лавріненко раніше вже використав у своєму тексті вислів про “незакінченість” подорожі з Учителем (с. 6 машинописного варіанту), викресливши його олівцем вочевидь тоді, як знайшов для нього більш вирашну в сенсі ілюкції, фінальну, позицію. Спершу ним завершувався період, у якому критик показав слабкий та сильний бік Бойчукової картини “безнадійного шумування молоді в Грініч Вілледж” та його ж, авторової, рефлексії на цю картину: “Це хлопці і дівчата, що танцюють без минулого і без майбутнього. Це моє приречення на зло, це моє прокляття на добро!” (с. 90). *Ця парабол* гарна теж як параболічна поетична пуанта. Але *чи не* передчасна ця крапка над “і”? Бо подорож з Учителем ще незакінчена. Вона триватиме так довго, як житиме поет” (с. 6 рукопису, останні два речення викреслені – Т. Ш.).

Читання породжує в особі не тільки потребу, але й бажання спілкуватися. Коли відкриваються животрепетні перспективи, у яких реципієнт чувається певним свого знання, формується інтерлокуція комунікативного акту, що передбачає взаємоуточнення його сторін, їхніх сподівань тощо.

Таким чином, інтелектуальному сприйняттю Ю. Лавріненком літературно-мистецьких фактів передує їхня образна інтуїція. Завдяки їй з’являється взаємонапруга між критиком, зануреним у процес читання, та самим текстом, який породжує певні образи й метафори себе в сприймаючій свідомості й водночас під їхнім впливом редукується в окрему естетичну конкретизацію. У кожному випадку Ю. Лавріненка слід назвати *активним* читачем, який “бере на себе ініціативу від імені тексту” [11, с. 595], дослухається його, стверджує його голос у комунікативному акті та має змогу “о-мовити” в цьому акті себе самого.

Література

1. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти. – СПб. : “Ювента”, “Наука”, 1999. – 608 с. **2. Делез Ж.** Эмпиризм и субъективность : опыт о человеческой природе по Юму / Жиль Делез. – М. : ПЕР СЭ, 2001. – 480 с. **3. Башляр Г.** Земля и грезы воли / Гастон Башляр. – М. : Изд-во гуманитар. лит., 2000. – 384 с. **4. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series I : Correspondence. – Subseries 1 : Correspondence with Individuals. – Box 10, folder 2-3 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library (лист до Ю. Тарнавського від 21 грудня 1964 р.). **5. Рикер П.** Конфликт интерпретаций / Поль Рикер. – М. : “Academia-Центр”, “МЕДИУМ”, 1995. – 416 с. **6. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series I : Correspondence. – Subseries 1 : Correspondence with Individuals. – Box 10, folder 2-3 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library (лист до Ю. Тарнавського від 21 листопада 1964 р.). **7. Скуратов Б.** О принципах “термодинамики материального

воображення” / Б. М. Скуратов // Башляр Г. Земля и грезы воли / Гастон Башляр. – М. : Изд-во гуманит. лит., 2000. – С. 6 – 14. **8. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series I : Correspondence. – Subseries 1 : Correspondence with Individuals. – Box 10, folder 2-3 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library (лист до Ю. Тарнавського від 26 жовтня 1964 р.). **9. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series V : Writings. – Subseries 7 : Notes (Cosist of notes on various research subjects). – Box 44, folder 1, 3 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **10. Лавріненко Ю.** Чорна пурга та інші спомини. – Б.м. : Сучасність, 1985. – 186 с. **11. Ванхузер К.** Искусство понимания текста / Кевин Дж. Ванхузер. – Черкасы : Коллоквиум, 2007. – 736 с.

Шестопалова Т. П. Перцептивне тло читацького акту Юрія Лавріненка

На прикладі архівних свідчень Ю. Лавріненка показано особливу роль чуттєвого образу, що відкриває й випереджає свідому рефлексію особистості, зумовлену сприйняттям художнього твору.

Ключові слова: перцепція, рецепція, образ, уява.

Шестопалова Т. П. Перцептивный фон читательского акта Юрия Лавриненко

На примере архивных документов Ю. Лавриненко показано особенную роль чувственного образа, который открывает и предупреждает сознательную рефлексію личности, обусловленную восприятием художественного произведения.

Ключевые слова: перцепция, рецепция, образ, воображение.

Shestopalova T. P. Perceptual background reader's of Juri Lawrynenko's reception

On the example of J. Lawrynenko's archival documents shown special role of sensory image, which opens and prevents the conscious reflection of personality due to the perception of art.

Keywords: perception, reception, image, imagination.

УДК 821.161.2 – 4.09 + 929 Суровцова

Л. М. Якименко

НАРИСИ НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ ПРО ЮРІЯ КОЦЮБІНСЬКОГО

На початку свого становлення Карл Маркс вважав філософію духовною квінтесенцією епохи, яка, вносячи розум і мудрість у суспільство, повинна сприяти історичному прогресові. Під впливом

раціоналізму Просвітництва він підкреслював активну роль особистості в суспільному розвитку, а також підтримував ідеї виховання й освіти мас [6, с. 223]. Карлу Марксу імпонував гуманістичний пафос матеріалізму Фейєрбаха, його ідеї з реалізації людиною своїх здібностей. У 60 – 70-ті рр. ХХ ст. марксизм став провідним вченням соціалістичного революційно-пролетарського руху. Але на перший план у ньому виступили політична теорія (“науковий соціалізм”), гуманізм, заснований на ідеї вільної, універсальної, творчої людини. Унаслідок подальшого розвитку під впливом практичних, партійно-політичних інтерпретацій, економічного та природничо-натуралістичного акцентування, численних примітивізуючих аберацій масової свідомості вихідну “людинолюбну” філософську позицію Маркса було фактично поховано під глибоким шаром ідеологічних, політичних, класових деформацій [6, с. 229].

Чи могла про все це знати і передбачити в 1913 р. юна Надійка Суровцова – студентка історико-філологічного факультету Бестужевських вищих жіночих курсів у Петербурзі? Питання риторичне, але не безпідставне. Через десяток років, у 1923 р., у Нью-Йорку антикомуністична преса картатиме її як “підкупленого більшовиками наймита”, “агента Троцького”, а ще через чотири роки її заарештують у Харкові, звинувативши у шпигунстві та націоналізмі. Ким же насправді була жінка-легенда, Леді-Ю трагічних і кривавих “совєцьких” 30-их рр.? Що лежало в основі її політичної еволюції, що слугувало каталізатором ідейних метаморфоз? На ці запитання можна відповісти, проаналізувавши її листи, мемуари, автобіографічну прозу, але одразу виникає недовіра: наскільки можна вірити у щирість написаного, коли на кожне слово, на кожний епістолярій, навіть на кожну посмішку чи іронічне зауваження чатували кадебісти? Та залишилися її друзі, знайомі, колеги, які й сьогодні можуть підтвердити творчий епіграф та життєве кредо Надії Віталіївни, яке вона перейняла в іншої української страдниці – Лесі Українки: “Ми просто йшли. У нас нема зерна неправди за собою”, а в листі до матері, Суровцової Ганни Іванівни, від 1 березня 1928 р. із внутрішньої в’язниці ОГПУ додає: “Я криштальна, спокійна і не сумую, – я вірю у справедливість” [9, с. 7]. “Справедливість” примусила чекати на себе 30 років, адже саме стільки часу Надія Віталіївна “вивчала” географію радянського ГУЛАГу, але й після цього не зрадила комуністичним принципам.

“Націоналістичних та шовіністичних настроїв я позбулася задовго до повернення в УСРР. Я – комуністка” [8, с. 170], – твердила на допитах ГПУ Н. Суровцова у 1926 р. Її шлях до соціалістичних ідей був тривалим та інтригуючим. У 1914 р. викладач Бестужевських курсів професор Туган-Барановський порадив старанній студентці Суровцовій підготувати повідомлення на семінарське заняття – перша в житті наукова доповідь була саме про Карла Маркса. На той час ім’я німецького філософа для Надії переплелось з поняттям “комуністи”, “більшовики”, із прізвищем “Ленін”. Та все це було досить туманно й

незрозуміло: “У Петербурзі я жила, – згадує Суровцова, – в одному будинку з Єлізаровим; і я знала, що незабаром після мого від’їзду туди приїхав і жив там Ленін. Я ні на секунду не вірила в ті поголоси, які було розповсюджено про нього, як про німецького агента. Але з усім тим я не мала найменшого уявлення, якого масштабу це діяч. Що ж до комуністів, то про них і гадки не було, хоча в Центральній Раді і були їхні представники. Большевики були однією із течій, як і інші” [10, с. 75]. Та невдовзі довелося побачити більшовиків “на ділі”, але це вже було не в Північній Пальмірі, а в сивочолому Києві. Надія Віталіївна працювала у Міністерстві зовнішніх справ УНР, коли українську столицю окупувала армія Муравйова-Апостола: “До Києва прийшли більшовики. Місто завмерло. Кожна жертва обопільної боротьби, кожний постріл створював ореол мучеництва над Україною” [12, с. 15].

Через декілька днів у черговому номері газети “Нова Рада” Сергій Єфремов на перших шпальтах видання ганьбив негідника, зрадника, сина Михайла Коцюбинського – Юрія, що “підніс на батьківщину збройну руку у спілці з одвічним ворогом – москалями, проливав кров патріотів-оборонців батьківщини і тепер мав очолити окупантську владу” [12, с. 15]. Київ завмер в очікуванні розправи над Єфремовим зі сторони Юрія Коцюбинського, але той зробив вигляд, що нічого не сталося. Цей випадок вривався у пам’ять Надії Віталіївни, хоча тоді вона й гадки не мала, що постать Коцюбинського стане трагічно-знаковою в усьому її житті.

У 1919 р. в складі української делегації Суровцова виїхала до Парижа для участі у Версальській мирній конференції, але українські представники не отримали дозволу там бути, тому більша частина делегатів осіла у Відні [1, с. 67]. Щоб вижити, в австрійській столиці Надія Віталіївна починає викладати російську мову у Вищій агрономічній школі, працює секретарем у газеті анархістів, читає приватні лекції, друкується в німецьких та американських часописах, але й не забуває про власну освіту, громадську роботу. Вона продовжила навчання у Віденському університеті, де захистила докторську дисертацію, стала однією із найвідоміших активісток міжнародного пацифістського руху – Інтернаціональної Ліги Миру, що дозволило краще пізнати європейський та американський робітничий рух, познайомитися із відомими в Європі соціалістами та комуністами. У поглядах Надії Віталіївни поступово відбувається еволюція у бік радянської філософії.

“Як ведеться за кордоном, громадське й політичне життя відбувалося саме в кав’ярні. Там уперше ми почули про голод на Україні” [12, с. 17]. “Ми” – тобто українські емігранти, що полюбили бувати у кафе Кранца: О. Олесь, А. Хомик, М. Грушевський, А. Крушельницький, Д. Левицькій та інші. З ініціативи Н. Суровцової в 1921 р. створено комітет “Голодним України”. Через сорок вісім років Надія Віталіївна отримує листа від канадського колеги-журналіста Петра

Кравчука, у якому той згадає про всі ці події: “Нещодавно мені попала до рук книжечка Івана Герасимовича “Голод на Україні”, видану у Берліні 1922 р. ...З цієї книжки довідуюся, що у Відні був Комітет допомоги голодуючим, в якому був поет О. Олесь і Д-р Н. Суровцова” [3, с. 2]. Очолив його М. Грушевський, ім'я якого та зв'язки допомогли зібрати значні грошові пожертви (близько 10 тис. доларів). Крім того співчутливі європейці передавали багато речей, які знаходилися в будинку Надії Віталіївни. Аби вони надійшли за призначенням, було вирішено звернутися до українського радянського торговельного представництва у Відні, котре очолював на той час Юрій Коцюбинський. “Прекрасні, якісь зоряні очі, висока гнучка постать, дуже тонке обличчя” [12, с. 19], – таким було перше враження про радянського комуніста в Суровцової. Юрій Михайлович допомагав комітету пересилати зібрані речі через дипломатичну пошту. Після цього Надія Віталіївна почала регулярно з'являтися у радянському представництві, частіше замислювалася над можливістю поєднання ідеї національного відродження українського народу з комуністичними ідеалами. Коцюбинський “не агітував, не залучав” до партійної роботи, лише давав читати українські книги, газети рідною мовою [5, с. 87], зміцнив віру в здатність українського селянства пристосувати комунізм до своїх потреб. Ця фраза раз по раз з'являлася у різних контекстах у багатьох епістолярно-мемуарних творах письменниці: у “Листах”, “Спогадах”, нарисах та есе про Ю. Коцюбинського. Особливо дратівливо на неї реагувала сестра її чоловіка Дмитра Олицького – Катерина Львівна Олицька та Роман Корогодський. Останній торкається розкриття змісту стосунків Суровцова – Коцюбинський у своїх статтях “Довженко в полоні: національна поразка й більшовицька “Наука перемагати” та “Природа доброти й сподівання”. Якщо Катерина Львівна завжди була запеклою антикомуністкою, то Роман Корогодський прийшов до цього лише згодом. Він згадує, що Олицька ненавиділа Юрка Коцюбинського, а молодь, яка була частим гостем у Надії Віталіївни, слухала про нього і не розуміла, як можна не сприймати Юрія Михайловича, якщо він став жертвою сталінських репресій. “Такою була наша логіка, такою була міра нашої поінформованості, – ніби виправдовується автор статті перед читачами. – Оту вчорашню наївність легко сьогодні пояснити. Як і наївність Надії Віталіївни, молоді, блискуче освіченої, прегарної, завзятої українки, яка зустріла явно неординарного, цікавого чоловіка” [4, с. 71]. А далі вже називає Коцюбинського демоном більшовизму – підступним, зрадливим, жорстоким, підлим, який використовував українські видання, як своєрідну привабливу обгортку більшовицької цукерки, як звабу та національну маску. Корогодський застерігає й попереджує: “Наївність не безмежна. Якщо жити в її полоні довічно – це вже значить сповідувати суспільні ілюзії, деформовано бачити світ і безневинно накидати іншим оті ілюзії, які за своєю природою сьогодні вже не є такими безневинними” [4, с. 71]. Ці закиди у повній мірі можуть

стосуватися, як Надії Суровцової, так і Михайлини Коцюбинської, котра виступила на радіо, цитуючи теплі слова Надії Віталіївни про свого віденського знайомого. Спростування від першої уже бути не могло, адже стаття вийшла через дев'ять років після її смерті (у 1996 – Я. Л.), Михайлина Хомівна ж не стала концентрувати на цьому увагу.

У прорадянському австрійському часописі “Нова громада” вийшла декларативна стаття Суровцової “Ми і вони”, де авторка доводила, що справжнє життя на Україні творять “вони” – комуністи, а “ми” – віденська еміграція залишається осторонь політичних та культурних процесів на батьківщині. Цю статтю зло висміяв в уманській газеті “Селянська правда” Артем Хомик. Роман Корогодський трактує її як своєрідний екзамен на політичну благонадійність Надії Віталіївни: “Коли ці, не сумнівайтеся, щирою душею і зі щирості написані слова прочитав Юрко Коцюбинський, більшовицький стратег і тактик, тонкий психолог і ловець душ, він міг спокійно замовити собі у віденській кав'ярні філіжанку кави – справу зроблено” [4, с. 72]. Тут доречними будуть зауваження Михайлини Коцюбинської: “Не будемо сьогодні з висоти літ і досвіду засуджувати чи схвалювати зміну орієнтації Суровцової. Головне, вона була щира у своєму пориві, її вибір ґрунтувався на внутрішньому переконанні” [5, с. 88].

Цікавим епізодом у житті Суровцової було агітаційно-пропагандистське турне Сполученими Штатами Америки та Канадою протягом 1924 р. під назвою “Поїзд миру”, яке вона використовувала для активного розповсюдження комуністичних ідей [13, с. 44]. Після повернення до Відня у тому ж році Надія Суровцова вступила до лав Комуністичної партії Австрії, що й стало апогеєм її політичної еволюції. Надія Віталіївна допомагала засновнику австрійської компартії, зустрічалася з Кларою Цеткін, Бертраном Расселом, Ріллі Лібкнехтом – сином Карла Лібкнехта, разом із В. Коссаком перекладала твори Леніна німецькою мовою для видавництва “Малік Ферляг” [7, с. 149]; у її помешканні Коцюбинський налагоджував зв'язки із членами КПЗУ. Юрій Михайлович наполягав на тому, щоб Суровцова активно заохочувала українських емігрантів повернутися додому або працювати для України за кордоном. У цей час значна їх частина виїхала до Праги, але й чимало повернулися на батьківщину, адже 1923 – 1927 рр. були періодом українізації й загравання компартійців із інтелігенцією, що приваблювало й вселяло надію в українських реемігрантів. Роман Корогодський трактує це як намір більшовиків “розколоти політичну еміграцію, найвідоміших спочатку використати за кордоном, а потім при нагоді повернути в Україну, решту ізолювати й ліквідувати” [4, с. 71]. Що ж до Надії Віталіївни, то вона вирішила повернутися, спробувати вписатися в нову систему і “зсередини” робити щось конкретне для України. Рішення визрівало поступово і було безповоротним. Суровцова пригадувала: “Проте раніш, як повернутися, я мала ще серйозну розмову із Йоффе (повноважний представник СРСР в Австрії – Я. Л.). Я спитала

його широкій думки, чи потрібні на Україні такі люди, як я. Я мала там повчитися і знову їхати на роботу в Америку. Я одержала переконливу ствердну відповідь” [11, с. 139], – не менш серйозна розмова відбулася і з Юрієм Михайловичем, який також запевнив її у необхідності повернутися додому. Про все це ми дізнаємося зі спогадів та нарисів про Юрія Михайловича Коцюбинського.

Валентина Піскун, у значній мірі послуговуючись спогадами Надії Віталіївни, безапеляційно стверджує, що “аналізуючи життєвий шлях Н. Суровцової, можна з упевненістю констатувати, що найбільший вплив на неї та на її подальшу долю мала зустріч із Юрієм Коцюбинським на початку 1920-х років” [8, с. 158], – це стосується і повернення на Радянську Україну. Доречним, на нашу думку, буде процитувати зауваження Юрія Хорунжого: “То все про політику й працю. Але ж була Надійка, Надія Суровцова вродлива дівчина й жінка... В неї було інтимне життя...” [11, с. 193]. Дослідник натякає на те, що перед від’їздом додому Надія Віталіївна лаконічно згадує про якусь “драматичну пригоду” [10, с. 157], котра порушила душевну рівновагу жінки і підштовхнула до відчайдушного і вирішального кроку. Проливає світло на ці “по-чоловічому стримані скупі нотатки” [8, с. 193] добрий знайомий Надії Віталіївни Ярослав Дашкевич: “Не лише політичні, але набагато більше глибоко особисті мотиви (розрив з Олександром Шубертом-Полногою, що виїхав згодом до Африки) стали причиною її (Суровцової – Я. Л.) від’їзду у квітні 1925 р. з Відня на Схід” [2, с. 557]. Олександр Полюга-Шуберт, на думку Ю. Хорунжого, – “галичанин, судячи з прізвища напівукраїнець, напівавстрієць” [8, с. 193] Із ним Надія Віталіївна познайомилася ще в Києві, де вони разом працювали у Департаменті в справах біженців, потім спільно виїхали із Дипломатичною місією до Парижа, подорожували Європою – Женева, Відень, Маріацель, Берн, Лозанна, боролися з голодом та безгрошів’ям, дружно жили у віденському пансіоні Петернель. Суровцова десятком разів згадує про Полюгу-Шуберта на сторінках своїх “Спогадів”, обмежуючись формулюванням “мій друг” і за часту називає його лише на прізвище, але Дашкевич все ж переконаний, що непорозуміння із ним примусили Суровцову “несподівано прискорити свій від’їзд”. Досить красномовними є і її слова: “Моторошно й гірко було мені на душі – скільки я мріяла про подорож разом із коханим, а тепер їхала сама і з розбитим серцем” [10, с. 157].

Крім того Надія Віталіївна тужила за Україною, вечорами згадувала чарівну Умань, де залишила найрідніших – паралізованого батька та матір-вчительку, “що зазнала всього, що тільки можна було, за ці літа” [8, с. 194]. Ностальгія, нещасливе кохання, невлаштований побут, юнацький максималізм, вмовляння Ю. Коцюбинського та А. Йоффе, приклад повернення на Україну В. Самійленка, М. Садовського, М. Чайковського, А. Крушельницького та інших – це ті фактори, які

лише у сукупності могли стати тим потужним важелем, що й підштовхнув молоду жінку до рішучого кроку.

На той момент Юрія Михайловича уже перевели із радянського дипломатичного представництва у Відні, а на його місце призначили Михайла Левицького та Володимира Ауссема. На останок Коцюбинський, котрий ще певний час знаходився в австрійській столиці у справах, попросив Суровцову зробити для нього послугу: передати його маленькому синові, який перебував у Кенігсберзі, подарунок від батька – великого плюшевого ведмедя. Зійти з потягу Надії Віталіївни не дозволили, тому вона була змушена скористатися послугами радянського політичного представництва. Це важливий факт – ні сина, ні дружини Юрія Коцюбинського у Кенігсберзі Суровцова не бачила, хоча мала певні неприємності: урядовці вчинили обшук її речей одразу після зустрічі з радянськими дипломатами. Натомість у Москві письменниця відвідала сестру дружини Коцюбинського – Марію Петрівну і передала найщиріші вітання.

Навесні 1925 р. рубікон перейдено, і Надія Віталіївна перетинає кордон Радянського Союзу, сповнена ілюзій на щасливе майбутнє на рідній землі. У “Спогадах” авторка дає оцінку собі й друзям: “Яничари таборів соціалістичного та націоналістичного, ми віддано працювали для своєї партії, батьківщини, комуністичної ідеї. Незабаром нас було знищено тими, в руки яких ми передали свою роботу, затавровано самими зрадниками, змішано з останнім брудом” [8, с. 157]. І хоч життя її склалося воістину драматично, адже вона на собі відчула всю трагедію свого народу, марність сподівань, проте, на переконання Михайлини Коцюбинської, не шкодувала за тим, що не залишилася за кордоном, бо “не хотіла бути спостерігачем, критиком, а хотіла сама будувати, шукати, помилятися” [5, с. 89].

Суровцова не затримується у білокам'яній і поспішає на Батьківщину. Саме у Харкові, столиці тогочасної України, знайшлося застосування енергії й досвіду молодої діячки. Калейдоскоп посад: завідувача сектором дитячих сценаріїв ВУФКУ, редактор пресового бюро Наркомату закордонних справ, редактор РАТАУ, цензор закордонної преси в Головліті, аспірантка Д. Багалія.

Доля знову посилає їй зустріч із Юрієм Михайловичем, який працював головою держплану у Харкові. Розмови з ним носили діловий і серйозний характер: Суровцова хотіла перевестися із Австрійської комуністичної партії до КП(б)У через Комінтерн. Юрій Михайлович обіцяв виступити поручителем політичної благонадійності й усунути формальності. Скористатися із цього Надії Віталіївни не довелося: “На цьому, властиво, скінчилися мої безпосередні стосунки з Юрієм Михайловичем, але незабаром він знову увійшов у моє життя, і вдруге відіграв у ньому рішучу роль” [12, с. 24], – інтригує нас письменниця у своєму нарисі.

Восени 1926 р. Надія Суровцова отримала “чи запрошення, чи виклик” [10, с. 201] до Харківського ГПУ. У “таємничій” кабінетній обстановці “миршавий чоловічок Черняк з “апарату органів” [10, с. 202] запропонував жінці за певну платню стежити та доповідати про її знайомих: Юрія Коцюбинського, Володимира Християновича Ауссема, Михайла Левицького, Карла Максимовича. Надія Віталіївна навідріз відмовилася, вважаючи це помилкою або ж особистою ініціативою депеушника, аби вислужитися. Той попередив, що вона ще пожалкує: “Єдине, за чим жалкую, що я не сказала про це Коцюбинському” [12, с. 25], – навіть через півстоліття (1978 р. – Я. Л.) картає себе у спогадах авторка. Через рік ситуація повторилася, але закінчилася набагато трагічніше: начальник 2-го відділу КДБ Олександр Євгенєв викликав Надію Віталіївну до себе і наказав негайно вирушати до Москви ніби у справі, а потім у її кабінеті зробили обшук і таємно, без зайвої метушні у делегатському вагоні відправили до московської Луб’янки. У камері побував “сам” Генріх Ягода та Артур Артузов, які знову ж таки наполягали на співпраці Суровцової з органами держбезпеки, хоча грошей уже не пропонували. Їх цікавила постать Юрія Коцюбинського, якого Артузов називав ворогом народу: “Цей наполягав на ідейній потребі стежити за ворогами. Юрко – ворог?!” [12, с. 25]. Це збентежило, обурило, навіть образило Суровцову. Вона, як і вперше, відмовилася від ганебної, недопустимої для неї ролі сексота, не повернулася до Харкова, не зрадила друзів, у відданість справі й комуністичній ідеї котрих ні на мить не сумнівалася. Перед відважною жінкою сірим колючим жахіттям звивався далекий тернистий шлях в’язниць, таборів, заслань, примусових поселень довжиною у тридцять років: Ярославська в’язниця, заслання до Архангельська, поселення на Колимі. І “двічі на ньому (життєвому шляху – Я. Л.) знов забриніло ім’я Коцюбинського” [12, с. 25].

У 1939 р. на Колимі під час відбування чергового ув’язнення Надію Віталіївну направили до Колимської дослідницької станції (КДС). Під час переключки вона почула знайоме прізвище – Бош-Коцюбинська. Це була дружина Юрія Коцюбинського – Ольга Петрівна, заарештована у 1938 р. та засуджена на п’ять років колимських таборів за контрреволюційну троцькістську діяльність. Суровцова неймовірно зраділа, адже сподівалася на те, що від неї дізнається про долю Юрія Михайловича. Та трапилося неймовірне: коли Надія Віталіївна підійшла до колишньої знайомої, представилася і запитала про долю її чоловіка, Ольга Петрівна зробила вигляд, ніби її не впізнала, а коли переконалася у тому, що це дійсно Суровцова, кинула їй в обличчя: “Юрко – ворог народу, і я не хочу про нього говорити” [12, с. 26]. Про цю розмову письменниця у своїх “Спогадах” не пише, ніби між іншим згадує про присутність на Колимі Бош-Коцюбинської, змальовуючи важку працю та жахливі природні умови, у яких доводилося жити ув’язненим. Більш докладно, відверто та емоційно Надія Віталіївна торкнеться подій 1939 р.

і взаємостосунків із Ольгою Бош у спомині-есе про Коцюбинського аж у 1978 р., майже через сорок років.

Викликати на відвертість дружину Коцюбинського не вдалося. Перебували в одному таборі жінки не довго. Згодом Суровцову перевели ще далі в тайгу.

Десь у 1950 – 1951 рр. доля знову звела Надію Віталіївну та Ольгу Петрівну у колимському поселенні Нижній Сеймчан. Вони навіть подружилися, Коцюбинська часто була у гостях у своєї приятельки. Суровцова із тактовності, Бош-Коцюбинська зі страху, ніби змовившись, до розмови про Юрія Михайловича не поверталися. Першою порушила табу-мовчанку Ольга Петрівна запитанням: “Як ви ставилися до Юрка?” [12, с. 26]. Надія Віталіївна сприйняла це як порив душі, раділа, що крига недовіри та нещирості скресла, і лагідною північною ніччю пригадалося давнє і дороге, вона говорила про вдячність і відданість Юрію Коцюбинському. Для Надії Суровцової ця розмова мала продовження, але вже в кабінеті начальника Сеймчанського ДПУ майора Желткова, який майже слово у слово переказав, про що говорили жінки дорогою до бараку. Він нагадав: Коцюбинський – ворог народу, але Надія Віталіївна відповіла, що вона не вірить наклепам на нього.

Письменниця не вважала за потрібне якимось коментувати цей випадок, обмежившись зауваженням: “Після цього я зайшла на роботу до Ольги Петрівни, і на запит її, що нового, відповіла, що саме повертаюся з ГПУ, і з сьогоднішнього дня вважаю наше знайомство закінченим” [12, с. 29]. Мабуть, і нам не варто виступати ні в ролі адвокатів, ні в ролі прокурорів.

Після смерті Сталіна багато в'язнів мали надію на перегляд їхніх сфабрикованих справ та на реабілітацію. Завдяки П. Тичині і Остапові Вишні, які підтвердили політичну благонадійність громадянки Суровцової, військовий трибунал Київського військового округу 22 травня 1956 р. реабілітував її “за відсутністю складу злочину”. Надія Віталіївна повертається на Україну.

У 1962 р. Суровцову запросили на святкування сімдесятип'ятиліття з дня народження відомого скульптора, кінорежисера, архітектора Івана Петровича Кавалерідзе. Урочистості відбувалися у Києві. Привітати ювіляра зібралися почесні гості, серед яких був і Ярошенко Андрій Демидович, який на той час готував наукову роботу біографічного характеру про Юрія Михайловича Коцюбинського. Він звернувся із проханням до Надії Віталіївни, аби та написала спомин-есе про перебування Юрія Коцюбинського у Відні, бо “із сучасників нікого нема в живих” [9, с. 241]. Суровцова і зраділа, і засмутилася: писати пропонують, але “не зовсім так, як я думала” [9, с. 239], але до роботи поставилася серйозно і з великим ентузіазмом. Редактором запланованого видання був Юрій Корнійович Смолич, із яким письменниця вирішила порадитися стосовно доцільності зображення деяких подій та загальної концепції свого нарису. На що той відповів:

“Дуже добре, що Ви знаєте Юрія Михайловича по Відню, – якраз цей період в спогадах інших товаришів відбитий слабко. Чекаю на Ваші спогади” [3, с. 1]. У листі від 11 травня 1962 р. до Кіри Іванівни Данилової письменниця повідомляє адресатці, що “написала вже спогади про Коцюбинського й послала в Київ” [9, с. 343]. Разом із тим авторка не йняла віри, що надрукують все те, що хотілося не просто написати чи сказати – прокричати, кинути в обличчя катам-прислужникам комуністичного режиму. Тривогою і сарказмом пройняті її слова: “Хай відредагують, подивлюся, що лишиться від живого. Там справа складна доволі, й речі істотні, якимось навряд чи вмістяться в цензуру, навіть таку, що стала ліберальнішою” [9, с. 343].

У 1965 р., через три роки після описаних подій, світ побачила монографія Андрія Ярошенка “Юрій Михайлович Коцюбинський”. В ІР НБУВ у фонді № 284 зберігається ця книжка із дарчим надписом автора: “Надії Віталіївні Суровцовій на добру згадку і на знак подяки за допомогу при написанні цієї праці – від автора”. На с. 106 Андрій Демидович зазначає: “З рукописних спогадів, люб’язно надісланих Н. В. Суровцовою” [9, с. 570].

Після відносної суспільно-політичної відлиги у Радянському Союзі кінця 1950-1960-х рр. настала брежньовська реакція. Надія Віталіївна отримала своєрідний “концтабір на дому” [7, с. 146] – спробу кадебешників повністю ізолювати її від громадськості. Якщо у 60-х рр. – на початку 70-х Н. Суровцова ще дещо друкувала в “Уманській зорі”, “Вечірньому Києві”, в “Архівах України” й навіть у комуністичному канадському “Житті і слові” (завдяки поновленню знайомства з П. Кравчуком), то незабаром на її ім’я в друкованій формі було накладено суворе табу. Це стосувалося не лише творів письменниці, але і згадок про неї у книгах, дослідженнях, антологіях інших авторів. Саме тому у подальших виданнях своєї книги А. Ярошенко “забуває” згадати ім’я Суровцової, не виключено, що й щиро шкодує про подарований ним екземпляр із дарчим надписом. Надія Віталіївна не зважала. Для неї головне не авторство, а пам’ять – “світла пам’ять про нього (Юрія Коцюбинського – Я. Л.) – в серцях не дуже багатьох людей, які залишилися після тих часів” [12, с. 27].

Незважаючи на те, що у 1955 р. Юрія Коцюбинського реабілітували посмертно, залишилися багато питань, на які б Суровцова хотіла отримати відповідь навіть через п’ятдесят років. Перебування у Києві дало їй змогу дізнатися, що у місті проживає сестра Юрія Михайловича – Ірина. Жінки зустрілися у Конча-Заспі. Багато розмовляли про негаразди родини Коцюбинських після арешту брата, про поневіряння сина Ірини Михайлівни – Флоріана, якому тривалий час була закрита дорога до вищого навчального закладу, аж доки юнак не намалював портрет Сталіна і не послав йому. Надія Віталіївна чекала іншого: “Я розуміла її, співчувала, але ж мене боліло не звичайне людське горе, якого я бачила так багато! Мені хотілося, мені треба було

довідатися, як же було з людиною, в ім'я якої я віддала свою молодість, своє життя, свої таланти. Знати, знати про дорогу людину хоч щонебудь!" [12, с. 29] Але була вкрай розчарована. Ірина Михайлівна нічого нового розповісти не могла: "справи" репресованого брата після його реабілітації вона не читала, із тими, хто перебував в ув'язненні разом з Юрієм, не зустрічалася, хоча можливість була. Натомість з її ініціативи у Чернігові створено музей пам'яті родини Коцюбинських. Ірина Михайлівна неодноразово запрошувала Суровцову відвідати давнє місто. В одному з листів сестра Коцюбинського попросила написати спогади про Юрія Михайловича. Письменниця з радістю виконала це прохання, але, на жаль, як посмертне.

Теплотою, ніжністю, трепетом пройняте кожне слово, кожний спогад, кожна мить із дружних взаємин Юрія Коцюбинського та Надії Віталіївни. Увіковічила свою пам'ять письменниця так, як могла: чудовий нарис про друга, порадника, близьку і рідну людину ще чекають на свого читача і нікого не залишать байдужим ні до долі Надії Суровцової, ні до хресного шляху Юрія Коцюбинського.

Отже, аналіз нарисів, спогадів-есе Надії Віталіївни про Юрія Михайловича дав нам змогу простежити динаміку стосунків між двома друзями, з'ясувати багато цікавих фактів біографічного характеру, виявити ступінь впливу Коцюбинського на політичну та ідеологічну еволюцію авторки, ще раз пересвідчитися у літературному хисті письменниці, у її вмінні створювати цікавий оригінальний твір, послуговуючись автобіографічним матеріалом.

Література

- 1. Державний архів Харківської області (ДАХО).** Ф. Р – 6452, оп. 4, спр. № 1087, арк. 67. Суровцова Н. Автобіографія від 2 грудня 1927 р.
- 2. Дашкевич Я.** Постаті : Нариси про діячів історії, політики, культури / Ярослав Романович Дашкевич. – Львів : Львівське відділення ІУАД ім. М. С. Грушевського НАНУ / Літературна агенція "Піраміда", 2007. – 808 с.
- 3. Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського (ІР НБУВ).** Ф. 284, спр. № 1495, арк. 2. Смолич Ю. Суровцовій лист 7 березня 1962 р. з Києва в Умань.
- 4. Корогодський Р.** Довженко в полоні : національна поразка й більшовицька "наука перемагати" / Р. Корогодський // Кур'єр Кривбасу. – 1996. – № 67–68. – С. 67 – 83.
- 5. Коцюбинська М. Х.** Мої обрії: В 2 Т., Т. 2. / М. Х. Коцюбинська. – К. : Дух і література, 2004. – 386 с.
- 6. Кремінь В. Г.** Філософія : мислителі, ідеї, концепції : Підручник / В. Г. Кремінь, В. В. Ільїн. – К. : Книга, 2005. – 528 с.
- 7. Падун-Лук'янова Л.** Слово про Надію Суровцову / Л. Падун-Лук'янова // Березіль. – 1992. – № 3–4. – С. 144 – 149.
- 8. Піскун В.** Що в імені твоїм – Надія? Надія Суровцова. Україна в історії / За ред. В. Борисенко. – К. : Либідь, 2004. – 328 с.
- 9. Суровцова Надія** Листи / Н. В. Суровцова – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 2001. – Кн. 1.– 704 с.
- 10. Суровцова Н.** Спогади / Н. В. Суровцова. – К. :

Вид-во ім. О. Теліги, 1996. – 432 с. **11. Хорунжий Ю.** Зв'язкова поколінь / Ю. Хорунжий // Київ. – 2003. – № 6. – С. 137 – 147. **12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв (ЦДАЛМ).** Ф. 302, оп. 1. спр. № 1, арк. 29. Суровцова Н. В. “Коцюбинський”, “Коцюбинський у моїм житті”, “Про Юрія Михайловича Коцюбинського”. **13. Шевченко О.** Надія Віталіївна Суровцова – страдницький шлях великої українки / О. Шевченко // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2004. – № 74 – 76. – С. 43 – 46. **14. Шевченко О.** Надія Віталіївна Суровцова та її соратниці в міжнародному жіночому русі / О. Шевченко // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2006. – № 87 – 88. – С. 60 – 62.

Якименко Л. М. Нариси Надії Суровцової про Юрія Коцюбинського

Стаття присвячена аналізу нарисів Надії Суровцової про Юрія Коцюбинського. Вирішальний вплив на долю письменниці та на її ідеологічні переконання мала зустріч саме із Юрієм Михайловичем Коцюбинським. З'ясування особливостей стосунків між ними дозволить виявити причини політичної еволюції Надії Суровцової та зрозуміти мотиви її вчинків і важелі творчих пошуків.

Ключові слова: нарис, епістолярій, мемуари, агітація, націонал-комунізм, реемігранти.

Якименко Л. Н. Очерки Надежды Суровцовой о Юрие Коцюбинском

Статья посвящена анализу очерков Надежды Суровцовой о Юрие Коцюбинском. Огромное влияние на судьбу писательницы и на ее идеологические убеждения имело знакомство именно с Юрием Михайловичем Коцюбинским. Рассмотрение особенностей отношений между ними позволит выяснить причины политической эволюции Надежды Суровцовой и глубже понять мотивы ее поступков и суть творческих исканий.

Ключевые слова: очерк, эпистолярий, мемуары, агитация, национал-коммунизм, реэмигранты.

Iakymenko L. M. The essays of Nadia Surovcova about Yuri Kocuybynsky

This article includes text analyses essays of Nadia Surovcova about Yuri Kocuybynsky. The friendship with him to influenced on Surovcova creative work and life.

Key words: essay, epistolary, memoirs, agitation, national-communism, reemigrants.

**Актуальні проблеми літературознавства:
зарубіжне літературознавство**

УДК 929: Даль: 882

Н. Л. Юган

**В. И. ДАЛЬ В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ:
ТВОРЧЕСКИЕ КОНТАКТЫ И ЛИТЕРАТУРНАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ**

Творческие контакты и литературная деятельность В. И. Даля нижегородского периода изучены недостаточно. Частично данные вопросы освещались в работах о жизни в Нижнем Новгороде знаменитого лексикографа, этнографа, фольклориста и писателя в работах Е. В. Ухмылиной и А. В. Седова [22, с. 28 – 32; 18, с. 80 – 89; 19, с. 124 – 167], общую характеристику нижегородскому периоду давали в своей научной биографии В. И. Порудоминский и в монографии Ю. П. Фесенко [14, с. 287 – 349; 25, с. 162 – 185].

Цель данной работы – рассмотреть особенности взаимоотношений В. И. Даля с известными литераторами, которые приезжали в Нижний Новгород в 1850-х годах, а также с местной интеллигенцией; проанализировать произведения писателя, созданные в данный период, прежде всего небольшие рассказы, которые составили впоследствии сборник “Картины из русского быта” (1861).

Нижегородский период (1849 – 1859) занимает важное место в жизни В. И. Даля. На должности управляющего Нижегородской удельной конторой он осуществляет огромную просветительскую работу, проводит на местном уровне административные реформы, защищает крестьян от помещичьего, чиновничьего и полицейского произвола, заботится о здоровье и образовании своих подопечных, при этом естественно часто вступает в конфликты с властью имущими [18 – 19]. Живым свидетельством сложного положения В. И. Даля в Нижнем Новгороде является его переписка с В. М. Лазаревским. Хотя отношения между корреспондентами складывались не всегда гладко, В. И. Даль искренне и доверительно рассказывает о своих проблемах, считая В. М. Лазаревского другом и близким человеком [7, с. 543 – 580].

Связи В. И. Даля с нижегородской интеллигенцией были так же многочисленны и разнообразны, как его занятия, интересы и увлечения. Он возобновляет в Нижнем Новгороде запрещенные в Петербурге “четверги”, и его дом становится центром культурной жизни города [2, с. 16 – 18]. Писатель-нижегородец П. Д. Боборыкин пишет в своих мемуарах, что дом писателя “был самый интеллигентный во всем

Нижнем. Собиралось к Далю всё, что было посерьезнее и пообразованнее” [2, с. 82]. Далевский дом был всегда гостеприимен. П. И. Мельников, который практически ежедневно бывал у писателя, рассказывает, как хозяин умел занимать гостей, не оставляя своей работы по созданию Словаря: “Бывало, режет и подклеивает ремешки, а сам рассказывает бывальщину, да так рассказывает, что только слушай, да записывай” [10, с. 309].

В 1840 – 1850-е годы В. И. Даль был известен как писатель, поэтому наиболее тесны его связи с местными и приезжавшими в Нижний Новгород литераторами. Известный краевед А. Сигорский говорит о наличии в тот период своеобразного “литературного гнезда” в Нижнем Новгороде [20, с. 21]. В. И. Даль в Нижнем Новгороде встречался с П. И. Мельниковым, М. Л. Михайловым, П. В. Шумахером, П. И. Пуциным, Н. А. Добролюбовым, Т. Г. Шевченко. Видел его и молодой П. Д. Боборыкин.

Наиболее близок В. И. Даль был с П. И. Мельниковым-Печерским, их связывала почти тридцатилетняя дружба. Они познакомились в Петербурге в 1845 году, а с переездом писателя в Нижний Новгород Мельников “почти все свободное время проводил в семействе Даля” [9, с. 82]. П. И. Мельников считал В. И. Даля своим “дорогим учителем и руководителем на поприще русской словесности” [8, с. 24]. “Добрым гением и покровителем отца” назвал его и сын Мельникова А. П. Мельников [8, с. 25]. При содействии В. И. Даля П. И. Мельников получил назначение начальствующим губернской статистической экспедиции, по его настоянию Л. А. Перовский поручил исследование современного состояния раскола и несколько весьма важных следственных дел [10, с. 305 – 306].

По воспоминаниям П. И. Мельникова, именно друг В. И. Даль “уговорил” его, давшего себе слово не писать после неудачных опытов, “приняться за литературу. Это было в 1851 г.” [9, с. 82]. “П. И. Мельников, по служебным занятиям изучавший быт купцов и мещан, написал “Красильниковых” и прочитал эту повесть в семейном кружке В. И. Даля. Одобрение писателя заставило П. И. Мельникова нарушить данное слово, и он послал повесть в “Москвитянин”, посвятив ее В. И. Далю [9, с. 83]. Произведение было подписано псевдонимом “Андрей Печерский”, который, как сообщает П. И. Мельников, “был придуман Далем” [8, с. 27]. Этот псевдоним восходит к названию улицы, на которой тогда жил Мельников – Большая Печерская, и фамилии домовладельца, у которого он снимал квартиру – Андреев.

Под влиянием В. И. Даля П. И. Мельников написал серию рассказов в Петербурге (1856 – 1866) и снова принялся за беллетристику в Москве (1866 – 1881), “на этот раз отдавшись ей всецело” [8, с. 10, 26]. Влияние В. И. Даля на литературную деятельность П. И. Мельникова-Печерского чрезвычайно глубоко, оно касается и содержания, и художественной формы. Этим влиянием в значительной мере

объясняется интерес молодого писателя к быту, обычаям, поверьям, языку родного края, появление жанра этнографического романа в русской литературе [21]. Сын писателя обратил внимание на то, что влияние далевских опытов на язык произведений отца проявилось в оборотах речи и поговорках [8, с. 25]. А. П. Мельников вспоминает, что в библиотеке отца “едва ли не первое место занимал Словарь Даля, три огромных тома которого всегда лежали у него на рабочем столе” [8, с. 58].

В. И. Даль поддерживал П. И. Мельникова и материально: три года его семья, испытывающая денежные проблемы, жила в маленькой квартире в московском доме В. И. Даля (с начала 1868 г.) [8, с. 53]. В свою очередь П. И. Мельников с огромным уважением и сочувствием относился к работе В. И. Даля над Толковым словарем и старался ему, как мог, помогать. Об этой помощи В. И. Даль с благодарностью вспоминает в “Напутном слове” к Словарю [3, с. XXXV].

Находясь в Нижнем Новгороде, В. И. Даль помог и начинающему в то время писателю М. Л. Михайлову. М. Л. Михайлов, работавший в Соляном правлении, одно время жил на далевской квартире [12, с. 16; 17, с. 22]. В Нижнем Новгороде Л. М. Михайлов впервые выступает как беллетрист-бытовик (рассказ “Кружевница”, роман “Перелетные птицы” и др.), “в этом направлении литературной деятельности Михайлова сыграл большую роль известный бытописатель В. И. Даль”, “Михайлов посвящал Даля в свои литературные планы и советовался с ним относительно своих произведений” [12, с. 16 – 17]. В. И. Даль рекомендовал некоторые рассказы и сценки Л. М. Михайлова М. П. Погодину для “Москвитянина”. 10 июня 1851 года М. Л. Михайлов писал редактору журнала: “Узнав от Вл. Ив. Даля желание ваше иметь что-нибудь мое для помещения в “Москвитянин”, я спешу воспользоваться вашим лестным для меня вызовом и вместе с этим письмом посылаю небольшую сцену <...>” [1, IX, с. 306]. В то же время В. И. Даль критиковал повести Л. М. Михайлова “Адам Адамович” и “Он” (отрывки из дневника уездной барышни) за излишний натурализм. В свою очередь Л. М. Михайлов 1856 г. уничижительно отозвался о сборнике “Картины из русского быта” В. И. Даля: “<...> за всю кипу сочинений г. Даля нельзя отдать одного рассказа из “Записок охотника” [17, с. 35]. Подобное отношение к наставнику объясняется тем, что М. Л. Михайлов становится сотрудником “Современника”, близким кругу Н. А. Добролюбова и Н. М. Чернышевского, а впоследствии за революционную деятельность царское правительство сослало его на каторгу в Сибирь. Кстати, в 1850 г. по дороге из Саратова в Петербург М. Л. Михайлова, возможно, на квартире В. И. Даля посетил Н. Г. Чернышевский и его двоюродный брат А. Н. Пыпин [16, с. 44].

В Нижнем Новгороде В. И. Даль часто встречался с местным литератором П. В. Шумахером. В письме к брату друг А. С. Пушкин, декабрист И. И. Пущин писал: “<...> я в Нижнем не раз склонял твое имя

с Далем и Шумахером” [15, с. 346]. В 1856 г. И. И. Пущин, возвращаясь из Сибири, “в Нижнем Новгороде посетил В. И. Даля” [15, с. 88]. В письмах из Нижнего Новгорода от 2 и 12 июня И. И. Пущин пишет о своих беседах с В. И. Далем [15, с. 345 – 346], а в письме из Марьино от 17 августа того же года он просит поблагодарить “Даля за предложение приютить” его, “если предстоит быть опять в Нижнем” [15, с. 350].

Летом 1857 года В. И. Даль встречался с приехавшим на родину Н. А. Добролюбовым. В письме к И. И. Срезневскому от 6 июля 1857 года критик пишет: “<...> Самое отрадное впечатление оставил во мне час беседы с Далем. Один из первых визитов моих был к нему <...> Он пригласил меня бывать у него, и сегодня я отправлюсь к нему” [20].

В. И. Даль встречался и с Т. Г. Шевченко, которого знал раньше и которому пытался помочь, когда великий украинский поэт находился в ссылке в Орской крепости. Еще 20 декабря 1847 г. Т. Г. Шевченко писал В. М. Лазаревскому, брату своего друга и другу В. И. Даля: “Как увидите с В. И. Далем, то, поклонившись ему от меня, попросите, чтобы он умолил В. Перовского освободить меня хотя бы из казарм (то есть выпросил мне позволение рисовать). Даль человек добрый, умный и влиятельный <...>” [26, с. 273 – 274].

В. М. Лазаревский, описывая свое знакомство со знаменитым писателем, вспоминает, как серьезно и сочувственно отнесся В. И. Даль к просьбе поэта. По прибытии в Петербург В. М. Лазаревский написал В. И. Дально о письме Т. Г. Шевченко. Тот ответил: “Умные люди о таких вещах по городской почте не пишут”, и пригласил к себе” [27, с. 273 – 274].

Находясь в течение полугода в Нижнем Новгороде, Т. Г. Шевченко неоднократно делал “визитацию” В. И. Дально, заходил и В. И. Даль к Т. Г. Шевченко [26, с. 168, 381]. Т. Г. Шевченко записал в дневнике, как хорошо встретил его В. И. Даль: “принял меня весьма радушно, расспрашивал о своих оренбургских знакомых”, “просил меня заходить к нему запросто, как к старому приятелю” [26, с. 166 – 167].

Через некоторое время В. И. Даль вызвал большое недовольство Т. Г. Шевченко, дав ему читать свои “переводы откровения с толкованиями” и задержав, как показалось поэту, “книгу Аксакова “Детство Багрова-внука с надписью сочинителя” (послана из Москвы 7 февраля, передана В. И. Далем Т. Г. Шевченко 3 марта) [26, с. 175, 206]. Нарастающее напряжение, которое впоследствии и привело к разрыву отношений между великими людьми, связано с неблагоприятной средой, разгоравшимся конфликтом “партий” – В. И. Даля и его непосредственными начальниками, братьями Муравьевыми [23 – 24]. В. И. Даль неизменно сохранял доброе расположение к поэту. Не застав его дома, писатель “послал искать <...> по всему городу” [26, с. 168]. Другой раз, 6 ноября 1857 г., Т. Г. Шевченко прочитал гостю письмо артиста М. С. Щепкина. По этому поводу Т. Г. Шевченко написал последнему: “Обрадовался старик, прочитав, что ты хочешь приехать в

Нижний. Низенько кланяется тебе Владимир Иванович и сердечно просит не менять доброе намерение” [26, с. 381].

П. Д. Боборыкин вспоминает, как дядя возил его посмотреть В. И. Даля. Молодому студенту-барчуку известный писатель показался “странно одетым”, “угрюмым, сухим стариком”. Его удивило, что застал В. И. Даля за партией шахмат, и “даже странно казалось”, что это “был тот самый казак Луганский, автор рассказов, которыми мы зачитывались когда-то” [2, с. 81 – 82].

Живя в Нижнем Новгороде, В. И. Даль сохранял свои связи и с представителями литературного мира Петербурга и Москвы. Он переписывался с издателями почти всех журналов своего времени (в том числе “Отечественных записок” и “Современника”), с рядом писателей. По делам службы В. И. Далю приходилось иногда ездить в Петербург. В сентябре 1852 г. он, как сообщил Г. П. Данилевский М. П. Погодину, был на замечательном литературном вечере у А. С. Норова: “Щепкин читал “Театральный разъезд” и развязку “Ревизора”. Тут же были: Даль, который оправляется от лихорадки, Майков, Никитенко и Гончаров, который, по ходатайству П. С. Норова, получил место на эскадре, отправленной вокруг света под начальством адмирала Путятина” [1, XII, с. 195].

Как лицо, пользующееся известностью, В. И. Даль “возбуждал любопытство”. Об этом вспоминал П. Д. Боборыкин: “О нем много говорили в городе еще в школьные годы, как о чуде, ушедшем в составление своего словаря... Его считали гордецом, большим “чудодеем”, много сплетничали про него, как про начальника своего ведомства, про его семейную жизнь, воспитание детей и привычки” [2, с. 32, 81 – 82]. Т. Г. Шевченко, наслушавшись досужих разговоров, однажды с недоумением записал в дневнике: “Владимир Иванович не пользуется здесь доброй славой. Почему – все-таки не знаю” [26, с. 176]. Причиной подобных настроений было противостояние В. И. Даля с одной стороны и губернатора А. Н. Муравьева, председателя департамента уделов М. Н. Муравьевым – с другой [18 – 19].

В любом случае важен тот несомненный факт, что знакомства В. И. Даля искала та часть общества, которая была “поразвитее” – лучшие представители тогдашней нижегородской интеллигенции, в то время, как “светский круг побаивался его чудачеств и угрюмости” [2, с. 33]. В среде передовой интеллигенции В. И. Даль имел друзей, пользовался влиянием и авторитетом.

Цензурные и служебные неприятности в Санкт-Петербурге, из-за которых, по сути, В. И. Даль и перевелся в Нижний Новгород [25, с. 159 – 161], побуждали его совсем оставить литературную деятельность. Перед отъездом из столицы в Нижний Новгород в письме к М. П. Погодину (28 января 1849 г.): он отказывался участвовать в “Москвитянине” [13, с. 386]. Однако уже в конце 1849 г. В. И. Даль сообщал своему корреспонденту: “Посылаю вам, любезнейший Михаил

Петрович, девять повестушек; чем богаты и проч. Десятка два их уже отдано в “Отечественные записки”, несколько также в “Современник” и десяток в “Солдатское чтение”. Если они покажутся вам, то пришлю и продолжение” [1, X, с. 310].

В Нижнем Новгороде В. И. Даль написал “Народный месяцеслов”, сто небольших повестей и рассказов, получивших общее название “Картины из русского быта” [4, IV, V, VIII], более ста очерков и рассказов для сборника “Матросские досуги” [4, VI].

“Народный месяцеслов”, или “Житейские правила, пословицы и поговорки, относящиеся до времени дней года” В. И. Даль послал М. П. Погодину [1, XI, с. 364]. Однако члены главного управления цензуры подали о нем 9 февраля 1851 года мнение, в котором одни высказались против публикации “Народного месяцеслова”, другие – за исключение многих мест, сочтенных “неприличными”, “нелепыми и неблагопристойными”, было предложено и другое название [1, XI, с. 364]. В. И. Даль писал по этому поводу: “Ну, хороши таможенные! Нет, любезнейший Михаил Петрович, не согласен я печатать оскотенный “Месяцеслов”, который даже не позволено назвать этим именем” [1, XI, с. 364 – 365]. Впоследствии В. И. Даль включил “Месяцеслов” в сборник “Пословицы русского народа”, использовал его материалы в “Толковом словаре” и в некоторых рассказах (“Авсень”, “Январь”, “Октябрь”).

Огорченный судьбой “Месяцеслова” В. И. Даль снова отказывается посылать материалы для “Москвитянина”: “У меня лежит до сотни повестушек, но пусть гниют. Спокойно спать: и не соблазняйте... Времена шатки, береги шапки” [6, XI, с. 365].

Эти “повестушки” – “картины”, весьма разнообразны по тематике, но объединены интересом В. И. Даля к народному быту и авторской манерой изображения отдельных сцен, случаев, типов, картин из жизни всех сословий дореформенной России, главным образом, крестьян.

В рассказах нижегородского периода, как и в более ранних, утверждается равенство всех сословий: “Человек один и тот же во всяком платье” [4, IV, с. 187]. В. И. Даль осуждает “слишком самонадеянное убеждение высшего круга” в своей избранности в рассказе “Крестьянка” [4, IV, с. 182 – 197], героиня которого, полковница Пышнова, к удивлению тщеславного дворянина Путникова, оказалась бывшей крестьянкой. Та же идея лежит в основе рассказа “Чудачество” [4, VIII, с. 87 – 92]: чудачки бывают среди всех слоев общества, а не только высшего сословия. Писатель рисует несколько колоритных типов чудачков из народа, одного из которых, безграмотного крестьянина Афоню бесшапочного, сравнивает с Диогеном, причем считает, что Афоня, “бесспорно, брал верх над мудрецом греческим”, потому что “жил не тунеядцем, не лежал на боку, а работал; во-вторых, он всех людей оставлял в покое, не бранился с ними, не осмеивал их за то, что они живут не по обычаю, но сам твердо держался правил своих” (ходил весь

год без шапки, питался хлебом и водой).

В немногих рассказах, описывающих быт дворян, В. И. Даль критикует тунеядство высших классов, их “условный быт”, сущность которого “заключается в удачном сочетании лисьего хвоста с волчьим зубом” (“Бред”) [4, V, с. 98 – 103], самодурство богатых вотчинников (“Старина”) [4, VIII, с. 45 – 57], дворянскую спесь, презрение к небогатому и нечиновному человеку (“Кто кого одурачил”) [4, IV, с. 52 – 68].

В целом ряде рассказов разоблачается взяточничество и произвол судебных и других чиновников и полиции: “Хлебное дельце”, “Отвод”, “Ваша воля – наша доля”, “Мандарин”, “Поверка” и др. Особенно примечательны два первых произведения. В рассказе “Хлебное дельце” раскрывается происхождение “подачек” у судебного начальства: “вымогательство и шантаж людей “с подбоем”, даже кража под предлогом поиска вещественных доказательств [4, VIII, с. 24 – 36]. Рассказ “Отвод” рисует тяжелую картину шантажа и произвола полиции, в результате которого один честный человек должен был заплатить полицейским, а другой, отказавшийся это сделать, был сам обвинен в воровстве, судим и уволен со службы [4, VIII, с. 37 – 44].

Описывает В. И. Даль и быт военной среды: “Займы”, “Иван Непомнящий”, “Прокат”, “Два лейтенанта” и др. Писатель осуждает безделье, легкомыслие и расточительство беспутных офицеров из дворян. Героem рассказа “Займы” является непьющий, получающий небольшое жалование Костромин, у которого другие офицеры постоянно берут займы на карты и пр. Костромин “решает раздать свои небольшие сбережения бедным крестьянам, разорившимся по несчастью” [4, IV, с. 8 – 20]. Возмущает В. И. Даля и жизнь офицерских жен, основным содержанием которой являются сплетни [4, V, с. 52 – 58].

Значительное число рассказов данного периода посвящено быту русских крестьян. В них изображается нищета и тяжесть крестьянской жизни (например, рассказы “Грех”, “Двухаршинный нос” [4, V, с. 266 – 276, 277 – 288]), бесправие крестьян (“Выемка” [4, IV, с. 171 – 181]), их темнота и суеверия (“Кликуша” [4, V, с. 83 – 95]). Крестьяне, как правило, являются положительными героями: умными, здоровыми, сильными (“Рогатина” [4, V, с. 104 – 107], “Петруша с Параней” [4, IV, с. 39 – 53]). Писатель видит, что “богатому везде хорошо, а бедному везде худо; только в сказках убогому бывает лучше, чем богатому” [4, V, с. 21], но, сравнивая трудовую жизнь крестьян с “неестественным бытом” светского круга, он иногда идеализирует крестьянский быт. Героиня рассказа “Крестьянка”, полковница, которая до шестнадцати лет пасла гусей, завидует своим сестрам-крестьянкам, не знающим ни мигреней, ни других причуд. Она говорит собеседнику: “О, ради бога, не думайте, чтобы счастье, как подагра, избрало себе охотнее каменные палаты, чем черную избу” [4, IV, с. 196].

Многие “картины” из жизни крестьян имеют этнографический

характер: “Невеста с площади”, “Бесчестье”, “Кликуша”, “Рогатина” и др. В некоторых рассказах изображается быт нерусского населения России: “Цыганка”, “Светлый праздник”, “Сухая беда” и др. В последнем рисуется бедная, некультурная чувашская деревня, в которой “сухая беда” – висельник – далеко не редкое явление [4, V, с. 23 – 27]. Описывает В. И. Даль и быт арестантов, ссыльных (“Подполье”).

Отдельные далевские рассказы посвящены вопросам морали, нравственности: “Вор” – справедливости, “Искушение”, “Неправедно нажитое” – совести, “Варнак” – эгоизма, “Невольные соперники” – дружбы, “Два лейтенанта” – нравственности, другие – вопросам воспитания и отношений детей и родителей: “Братец и сестрица”, “Боярыня”, “Благодетельница”, “Сын”, “Отцовский суд”. Иронически В. И. Даль относится к женскому воспитанию в светской среде, сводящемуся к усвоению условных приличий и поверхностных сведений. В то же время писатель проявляет сочувствие к женщине, с уважением относится к ее праву решать свою судьбу: “Бесчестье”, “Рассват”.

В целом ряде рассказов В. И. Даля нижегородского периода и позднейшего времени (московский период “Новые картины из русского быта”) отражен быт Нижегородской губернии 50-х гг. XIX в.: “Рогатина”, “Серенькая” (глава “Дьячиха”), “Прадедовские ветлы”, “Бесчестье”, “Кликуша”, “Январь”, “Октябрь”, “Медведи”, “Кружевница”, “Дедушка Бугров”, “Самовар”, “Подземное село”, “Говор”.

В рассказе “Рогатина” изображается природа и быт селения на реке Кривуше. В. И. Даль подробно и тщательно описал обстановку крестьянской избы, “загроможденной двумя ткацкими станами и двумя зыбками на очепях”, крестьянскую семью, участников охоты на медведя – старого “знаменитого медвежатника” Герасима, его внука Ванюху, мужиков Макара и Семена. В центре изображения – старик Герасим, олицетворяющий ум, смелость, находчивость, силу русского крестьянина. Рассказ привлекает реалистическими картинами охоты, природы, мастерским изображением повадок “босого лесника”. Интересны и приведенные в нем местные поверья, легенды о разбойниках и беглых раскольниках, рассказы о случаях на охоте. Вот что говорят на Кривуше о медведе: “Он вишь рад всякому человеку: знай только обниматься лезет. Ведь и он, сказывают, был человеком, да оборочена их в медведей целая деревня стариком каким-то за то, что не приняли его, никто не пустил ночевать” [4, V, с. 108].

Большой интерес для изучения прошлого нижегородского края имеет рассказ “Прадедовские ветлы” [4, IV, с. 277 – 294], посвященный рекрутскому набору в одном из нагорных уездов (вблизи села Борисова). Продав старые ветлы, росшие около его дома, крестьянин Василий смог купить квитанцию, освободившую его сына от рекрутства. В. И. Даль отмечает различие в отношении к рекрутам и службе в царской армии в нагорных и заволжских уездах Нижегородской губернии: “Наш Василий

принадлежал к чисто земледельческому разделу крестьян нагорных уездов. Он не мог принять весть об отдаче сына в солдаты с таким спокойствием, как это обыкновенно делается в волостях заволжских, промысловых”

[4, IV, с. 289]. Писатель указывает также на отдельные случаи нанесения себе увечий с целью избежать военной повинности.

Рассказы “Бесчестье” и “Октябрь” (“Новые картины из русского быта”) знакомят нас со свадебными обрядами и обычаями в Нижегородской губернии.

В “Бесчестьи” [4, IV, с. 27 – 38] описывается случай отказа девушки выйти замуж за немилого в деревнях Журелейке и Кармалейке Ардатского уезда. Онисим Егорович во время попойки на Ардатовском базаре “засватал” свою дочь Дуню без ее согласия, “ударил по рукам” и “пропил” ее. Девушка отказалась выходить замуж подобным образом, а свой отказ она не побоялась повторить и после “рукобитья” в доме, и во время “сговора”, и по приезде шумного свадебного поезда. Жених, дружки и поезжане “в праздничных кафтанах и сарафанах, в лентах, с индюшечьими перьями на шляпах” устроили отцу невесты скандал, пугали “бесчестьем”, но Дуня настояла на своем. Рассерженный жених обратился в суд, но умная девушка сумела выиграть дело, отец ее даже получил вознаграждение, успокоился и примирился с дочерью. Симпатии автора на стороне Дуни, борющейся за право распоряжаться своей судьбой.

“Картины из русского быта” В. И. Даля, как и произведения 30 – 40-х гг., содержат элементы критики российской действительности. Их героями по-прежнему являются, главным образом, простые люди, которым автор неизменно сочувствует. Однако форма произведений писателя постепенно изменяется: от больших рассказов и повестей со сложным сюжетом В. И. Даль переходит к небольшим рассказам и очеркам-зарисовкам без определенного сюжета. Это отчасти связано с тем, что В. И. Даль занимается литературой в этот период мало, сосредотачивается на научной деятельности. Кроме того, изменяется авторский подход к художественному произведению. В. И. Даль испытывает потребность писать крохотные рассказы – “картины”, они становились аналогом словарной статьи. В своей совокупности произведения сборника представляют национальный мир, дают максимальный охват различных сторон действительности. Так в художественном творчестве писателя проявилась его универсальность и энциклопедичность [27].

По свидетельству П. И. Мельникова, в 1850-е гг. в Петербурге в Александринском театре очень плохо и без согласия автора, жившего тогда в Нижнем Новгороде, была поставлена драматическая сказка В. И. Даля “Ночь на распутии, или Утро вечера мудренее”, написанная им еще “по настоянию А. С. Пушкина”. Мельников обвинял во всем дирекцию театра, превратившую представление в ярмарочный балаган.

В. И. Даль хотел протестовать, но оставил эту мысль, попытался как можно быстрее забыть неприятность [10, с. 295 – 296].

Нужно также отметить, что во время пребывания в Нижнем Новгороде писатель печатался не только в периодических изданиях Петербурга и Москвы, но и в местной газете “Нижегородские губернские ведомости” [5, с. 84]. Кстати, редактором ее был П. И. Мельников-Печерский, а занять эту должность помог талантливому литератору В. И. Даль [18, с. 18].

Таким образом, можно сделать вывод о продуктивности нижегородского периода, его значимости для творческой эволюции В. И. Даля. Перспективой работы над заявленной темой является более углубленное рассмотрение отдельных творческих контактов В. И. Даля нижегородского периода, а также созданных им произведений.

Литература

- 1. Барсуков Н.** Жизнь и труды М. П. Погодина / Н. Барсуков. – СПб.: Изд. М. М. Стасюлевича, 1895 – 1898. – Кн. IX – XII.
- 2. Боборыкин П. Д.** За полвека. (Мои воспоминания) / П. Д. Боборыкин. – М.; Л., 1929. – 425 с.
- 3. Даль В. И.** Напутное слово. (Читано в Обществе любителей русской словесности в Москве, 21 апреля 1862 г.) / В. И. Даль // Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Рус. яз., 1998. – Т. I. – С. XXI – XXXVII.
- 4. Даль В. И.** Полн. собр. соч.: В 10 т. / В. И. Даль. – М.; СПб.: Изд-во М. О. Вольф, 1897 – 1898. – Т. IV, V, VI, VIII.
- 5. Добротвор Н.** История города Горького / Н. Добротвор. – Горький, 1947. – 275 с.
- 6. Жданов В.** Забытые строки / В. Жданов // Литературная газета. – 1961. – 28 ноября. – № 141. – С. 3.
- 7. [Лазаревский В. М.]** Из бумаг В. М. Лазаревского. Биографический очерк. Знакомство с В. И. Далем. Переписка с В. И. Далем / В. М. Лазаревский // Русский архив. – М., 1894. – № 8. – С. 537 – 580.
- 8. Мельников А. П.** К биографии П. И. Мельникова / А. П. Мельников // Сборник Нижегородской ученой архивной комиссии. – Нижний Новгород, 1910. – Т. IX. – С. 5 – 71.
- 9. Мельников П. И.** Автобиография / П. И. Мельников // Сборник Нижегородской ученой архивной комиссии. – Нижний Новгород, 1910. – Т. IX. – С. 72 – 94.
- 10. Мельников-Печерский П. И.** Воспоминания о Владимире Ивановиче Дале / П. И. Мельников-Печерский // Даль В. И. Картины из русского быта / [Сост., подг. текста и примеч. Б. Н. Романова]. – М.: Новый Ключ, 2002. – С. 267 – 333.
- 11. Михайлов М. Л.** Художественная выставка в Петербурге. Май и июнь 1859 года / М. Л. Михайлов // Михайлов М. Л. Соч.: В 3 т. – М.: ГИХЛ, 1958. – Т. 3. – С. 34 – 44.
- 12. Мияковский В. В.** М. Л. Михайлов (к пятидесятилетию его смерти) / В. В. Мияковский // Голос минувшего. Журнал истории и истории литературы. – 1915. – № 9. – Сентябрь. – С. 5 – 37.
- 13. Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина. Часть I** / Публ. А. А. Ильина-Томича // Лица: Биографический альманах. 2. – М.; СПб.: Феникс: Attheneum,

1993. – С. 287 – 388. **14. Порудоминский В. И.** Даль / В. И. Порудоминский. – М. : Молод. гвардия. 1971. – 384 с. – (Серия ЖЗЛ). **15. Пущин И. И.** Заметки о Пушкине. Письма / И. И. Пущин. – М.: ГИХЛ, 1956. – 448 с. **16. Пыпин А. Н.** Мои заметки / А. Н. Пыпин. – М., 1910. – 254 с. **17. Свободов А.** Литературно-культурные экскурсии по Нижнему Новгороду. – Н. Новгород, 1926. – 389 с. **18. Седов А. В.** Нижегородский подвиг В. И. Даля / А. В. Седов. – Н. Новгород : Изд-во Нижегородск. ин-та повыш. квалиф. работн. образов., 1993. – 139 с. **19. Седов А. В.** Преданный друг А. С. Пушкина / А. В. Седов. – Арзамас: Арзамас. гос. пед. ин-т, 2000. – 223 с. **20. Сигорский А.** Город литературных традиций / А. Сигорский. – Горький, 1958. – 224 с. **21. Старикова М. Н.** П. И. Мельников-Печерский и В. И. Даль (П. Мельников-Печерский в истории русского романа) / М. Н. Старикова // Художественное творчество и взаимодействие литератур: [Сб. науч. ст.]. – Алма-Ата, 1985. – С. 43 – 51. **22. Ухмылина Е. В.** В. И. Даль в Нижнем Новгороде / Е. В. Ухмылина // Ученые записки. Серия филологическая. – Горький, 1963. – Вып. 42. – С. 5 – 38. **23. Фесенко Ю. П.** Возвращаясь к нижегородским записям о В. И. Дале в “Дневнике” Т. Г. Шевченко / Ю. П. Фесенко // Исповедь перед Словарем. – Луганськ : Книж. світ, 2001. – Кн. 1. – С. 14 – 19. **24. Фесенко Ю. П.** Из комментариев к нижегородским записям о В. И. Дале в “Дневнике” Т. Г. Шевченко / Ю. П. Фесенко // XXI Шевченківська конференція. 21 – 22 травня 1998: Матеріали. – Луганськ, 1998. – С. 198 – 203. **25. Фесенко Ю. П.** Проза В. И. Даля. Творческая эволюция / Ю. П. Фесенко. – Луганск; СПб.: Альма-матер, 1999. – 262 с. **26. Шевченко Т. Г.** Полн. собр. соч. / Т. Г. Шевченко. – М., 1956. – Т. V. – 685 с. **27. Юган Н. Л.** Система персонажей в “Картинах русского быта” В. И. Даля / Н. Л. Юган // Литературный персонаж как форма воплощения авторских интенций. Материалы Международной научной интернет-конференции г. Астрахань, 20 – 25 апреля 2009 г. – Астрахань : Издат. Дом “Астраханский университет”, 2009. – С. 18 – 22.

Юган Н. Л. В. И. Даль у Нижньому Новгороді: творчі контакти та літературна діяльність

У статті розглянуто особливості стосунків В. І. Даля з відомими літераторами, що приїздили до Нижнього Новгороду в 1850-х роках, а також з місцевою інтелігенцією (П. І. Мельніков (Андрій Печерський), М. Г. Чернишевський, М. О. Добролюбов, Т. Г. Шевченко, П. Д. Боборикін та ін.). Проаналізовано твори письменника, що створені у даний період, перш за все невеликі оповідання, які склали потім збірку “Картины из русского быта”. У роботі зроблено висновок про продуктивність нижегородського періоду, його значущість для творчої еволюції В. І. Даля.

Ключові слова: творчі контакти, оповідання, нариси, народність.

Юган Н. Л. В. И. Даль в Нижнем Новгороде: творческие контакты и литературная деятельность

В статье рассматриваются особенности взаимоотношений В. И. Даля с известными литераторами, которые приезжали в Нижний Новгород в 1850-х годах, а также с местной интеллигенцией (П. И. Мельников (Андрей Печерский), Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Т. Г. Шевченко, П. Д. Боборыкин и др.). Анализируются произведения писателя, созданные в данный период, прежде всего небольшие рассказы, которые составили впоследствии сборник “Картины из русского быта”. В работе сделан вывод о продуктивности нижегородского периода, его значимости для творческой эволюции В. И. Даля.

Ключевые слова: творческие контакты, рассказы, очерки, народность.

Jugan N. L. Dal' V. I. in Nizhny Novgorod: literary contacts and literary activity

In the article Dal' V. I. intercommunication peculiarities with noted literary men who came in Nizhny Novgorod in 1850's and with the native intellectuals (Melnikov P. I. (Andrey Pecherskiy), Chernishevskiy N. G., Dobrolyubov N. A., Shevchenko T. G., Michaylov L. M., Boborykin P. D. and others) are reviewed. Author's works written in this period, especially short stories which were subsequently included into “Russian life depiction” are analyzed. In work it is drawn a conclusion on Nizhny Novgorod creativity period results, its importance for Dal' V. I. creativity evolution.

Key words: literary contacts, short stories, essays, folk origins.

Документалістика на порозі XXI століття

УДК 81'37+373.162.2

О. В. Діброва, Н. Г. Євтушенко

ВІДТВОРЕННЯ АНГЛІЙСЬКИХ ЗАПОЗИЧЕНЬ У НІМЕЦЬКОМОВНИХ ЮРИДИЧНИХ ДОКУМЕНТАХ

В епоху становлення нової інформаційної парадигми і розвитку штучного інтелекту, комп'ютеризації спілкування та інтеграції міжнародних відносин роль термінологічної лексики у сучасних мовах неухильно зростає. Поява нових, у тому числі запозичених термінів, відбувається зараз швидше, ніж коли-небудь в історії людства. Значимість термінів у створенні нових слів пов'язана з потребами номінації найновіших речей та явищ, викликаних світовим прогресом, інтеграційними процесами в сфері права, економіки, юридичних відносин, які є характерними для третього тисячоліття.

Німецька мова, подібно кожній розвинутій мові, інтегрує сьогодні багато нових слів з різних мов світу, особливо сильною являється тенденція черпати слова і вирази з англійської чи з її національного американського варіанту. На сьогодні у німецькій мові спостерігається підйом процесу запозичення й активізація англійської лексики у сфері правових відносин у зв'язку з високим розвитком американського бізнесу, тож доля англійських запозичень в німецькій мові складає майже 15 відсотків. Проте, таке співвідношення кількості запозичень становить незначну частину від загального числа новотворів, що знову ж таки свідчить про чистоту німецького фахового мовлення і про його здатність до самозбагачення. Адже інші мови, у тому числі й українська, також мають власні потужні внутрішні ресурси до дефініції нових понять. Новітні дослідження свідчать про те, що величезна кількість запозичень у них – це найчастіше данина моді.

Сучасна німецька термінологія активно поповнюється новими одиницями термінологічної системи – переважно запозиченнями з англійської мови, адже остання є мовою передових технологій та базових понять правової тематики.

Під англомовними запозиченнями або англіцизмами ми розуміємо лексику, запозичену з обох варіантів англійської літературної мови – американського і британського. З метою простежити продуктивність цього процесу на сучасному етапі варто звернутися до аналізу юридичної терміносистеми німецької мови.

Інтенсивність запозичення зумовлена потребами номінації нових явищ у сферах економіки, права та фінансів і, в першу чергу, стрімким

розвитком юридичної сфери. Найновітніші досягнення у галузі інформатики і комп'ютерної техніки активно використовуються у юридичній сфері, що знаходить відображення у термінології. Наприклад, диференційовані номінації терміну "гроші": *der Cybercash, das Elektronikgeld, das Onlinebargeld, die Onlinewährung, der Microsoftmoney*. Очевидно, що відбувається активна взаємодія і взаємовплив різних терміносистем, які обумовлені інтеграцією наук.

Труднощі перекладу термінів іншомовного походження, які позначають правничі поняття іншомовної національної терміносистеми права, здебільшого спричинені дією міжмовної термінологічної інтерференції. Серед суміжних проблем, які постають у цьому зв'язку, головною є доцільність заповнення термінологічних прогалин української терміносистеми права за рахунок певних формально-паралельних терміноформ.

Поряд зі звичайними запозиченнями зустрічаються також терміни, що ніби дублюють лексичні одиниці мови-рецептора. Проте виконаний аналіз німецькомовного юридичного дискурсу дозволив установити, що їх функціональні характеристики мають у професійній комунікації яскраво виражені тенденції до розмежування. Варто зазначити, що англomовні терміни – вносять додаткові семантичні відтінки у поле значень відповідної групи існуючих термінів, так наприклад розглядаючи знову ж таки фахову лексему *leasing* (укр. *лізинг*) очевидно є її відмінність від вже існуючого у німецькій мові складного іменника-терміна *Vermietungsprozess* у значенні "здача чогось в оренду" через додаткову семантичну ознаку: "здача в оренду технічних засобів, будівель і споруд". А також важливо наголосити, що запозичена лексика має більш стислу форму порівняно з існуючими спеціальними виразами, так *Swap* замінює німецькі складні іменники *das Devisengeschäft* та *das Kurssicherungsgeschäft* та сприяє лаконічності, чіткості і технічності виразу, що повністю задовольняє вимоги ділового мовлення.

Запозичення також представляють варіанти існуючих німецьких термінів, дають можливість вибору найбільш прийняттого, доцільного варіанту. Так англійський термін *Banker* звучить сучасніше ніж німецький *Bankier* і має лаконічнішу форму ніж німецький *Bankfachmann*.

Таким чином, англomовні запозичення, з одного боку, заповнюють лакуни у лексиконі сприймаючої мови, тим самим відповідаючи потребам номінації нових речей та явищ, а з іншого – спрямовані на вдосконалення професійної комунікації, замінюючи існуючі звороти та вирази, маючи високу точність відображення поняття, сприяючи чіткості і оперативності викладення інформації.

Однак, було б неправильно представляти входження англomовних термінів у німецьку терміносистему як односторонній процес. При запозиченні відбувається взаємодія англіцизмів і системи мови-рецептора, яка впливає на їх адаптацію. Іншомовний матеріал відчуває

тиск мовної системи, адже з одного боку, структури англомовних термінів запозичуються у терміносистему німецької мови без зміни або з незначною зміною їх звукового і графічного оформлення, а з іншого боку, спостерігаються певні зміни на морфологічному рівні при адаптації у німецькій терміносистемі.

Так, запозичені іменники підпорядковуються правилам німецької мови, отримуючи артикль (*der Faktorindex* – факторний індекс, *die Faktorgruppe* – факторна група та ін.). У загальному ж англомовні терміни мають велику словотворчу активність, яка проявляється у здатності створення нових слів усіма продуктивними способами сучасної німецької мови, серед яких найбільш продуктивним є словоскладення. Слід особливо відзначити тип складних слів, які є структурними модифікаціями запозичених термінів: англійському словосполученню відповідає складний іменник у німецькій мові, наприклад, англ. *top manager* – нім. *der Topmanager*. Поряд з написанням разом складні слова у німецькій мові можуть бути графічно марковані дефісами між окремими компонентами, наприклад англ. *cash flow* має еквівалент у німецькій мові – *der Cash-Flow*, англ. *banking investment* – нім. *die Investment-Banking*.

Найчастотнішими є випадки, коли в складних словах один із компонентів виступає в ролі основного, визначального слова та представляє вже відому лексичну одиницю, що здатна самостійно використовуватися у юридичній сфері, банківській справі, рекламі, засобах ділової комунікації, оподаткуванні та фінансуванні: *der Off-line-Betrieb*, *das Off-line-Informationssystem*, *das Off-shore-Geschäft*.

Проте значення складного іменника не завжди являється сумою значень його компонентів, в зв'язку з цим семантичні відношення між компонентами характеризуються певною складністю, так як обидва компоненти схильні до втрати своєї конкретності та первісного значення, наприклад: *die Sandwichmontage*, *die Konzernvermutung*.

Новітня запозичена та спеціалізована лексика широко представлена лексичними одиницями у формі композитів, що є доказом продуктивності синтаксичного і морфолого-синтаксичного способів творення лексики фахового мовлення німецькомовного юридичного дискурсу: *das Marketingprogramm*, *das Jobenlargement*, *die Point-of-Sale-Terminals*, *der Roll-over-Kredit*.

Доволі частотним є вживання англіцизмів з головним компонентом *der Manager*, наприклад, *der Brandmanager*, *der Fondsmanager*, *der Handelskontaktmanager*, а також *der Portfoliomanager*, *der Produktmanager*, *der Risikomanager*, *der Salesmanager*. Таким чином, розпізнання лексичних запозичень у тексті юридичного дискурсу не представляє труднощів. Про цьому важливою як для розпізнання, так і для перекладу будь-якої запозиченої лексеми є коренева морфема. Тож міжмовний характер слова мовою джерела вважається повністю

збереженим, тільки якщо кореневу морфему можна передати мовою перекладу.

Важливо зауважити, що термін не має природного лексичного значення, воно йому більш чи менш вільно приписано; значення ж слова – результат культурно-історичних процесів, дії внутрішніх законів розвитку лексики як системи. Саме тому, в якості терміна віддають перевагу іншомовному слову, оскільки воно позбавлене образності, не викликає додаткових асоціацій і таким чином виявляється більш чистим символом, ніж слово рідної мови.

Варто відзначити також, що словниками зафіксовано велику кількість термінів з першим компонентом – іменником: *das Investmenthaus, das Investmentpapier, das Investmentgeschäft, die Investmentgruppe, die Investmentgesellschaft, der Investmentprozeß*.

Широко представлені складні іменники, які мають в якості основного або визначального компоненту англомовний термін *das Marketing*: *das Konvertionsmarketing, das Makromarketing, das Massenmarketing, der Marketingdienst, die Marketingkommunikation*. Словотворчий потенціал запозичених термінів у юридичному дискурсі сучасної німецької мови може також визначатися поділом складних іменників-термінів на дві групи.

До першої належать іменники правової сфери два і більше компоненти яких є запозиченими, наприклад: *der Investmenttrust – die Investmentgesellschaft, Kapitalanlage, Beteiligungsgesellschaft; der Stockjobber – Händler an der Londoner Börse, der nur Geschäfte für eigene Rechnung abschließen darf, das Topmanagement – die Spitze der Unternehmungsleitung*.

До другої групи належать змішані запозичення-гібриди, котрі займають чільне місце у словниковому запасі німецькомовного юридичного дискурсу, наприклад: *das Discountgeschäft – die Einkaufsmöglichkeit, die Goodwillreise – Reise eines Politikers, einer einflußreichen Persönlichkeit od. Gruppe, der Off-Shore-Auftrag – Auftrag der USA (zur Lieferung an andere Länder), der zwar von den Vereinigten Staaten finanziert, jedoch außerhalb der USA vergeben wird, das Roll-on-roll-off-Schiff – (Kurzform das Ro-Ro-Schiff) Frachtschiff, das von Lastwagen mit Anhängern direkt befahren wird u. so unmittelbar beladen und entladen werden kann, das Spotgeschäft – Geschäft gegen sofortige Lieferungen und Kasse im Geschäftsverkehr der internationalen Warenbörsen, das Swapgeschäft – Devisenaustauschgeschäft*.

Тож доцільно буде виділити найбільш частотно вживані складні іменники-терміни з компонентами: *“Banking”, “Charter”, “Check”, “Clearing”, “Computer”, “Discount”, “Image”, “Internet”, “Job”, “Know-how”, “Konzern”, “Leasing”, “Management”, “Manager”, “Marketing”*.

Вищевказані компоненти, вільно поєднуючись з загальноновживаною лексикою отримали зазнали значного розповсюдження, наприклад: *der Bankclearingverkehr, das*

Clearingabkommen, das Clearingverfahren, der Clearingverkehr, die Devisenclearing, die Computerbörse, die Computerdiagnostik, das Computer-know-how, das Charterflugzeug, die Chartergesellschaft, der Discountladen, der Discountpreis, der Konzernabschluß, die Konzernbilanz, die Konzernbilanzrichtlinie. Важливо зазначити, що аналіз відношень між існуючими та запозиченими компонентами у композитах дає можливість виокремити дві основні моделі в залежності від того в якій позиції знаходиться англіцизм по відношенню до вихідного слова – у препозиції чи у постпозиції: *der Leasingantrag, der Imageschaden, das Investmentgeschäft, das Finanzleasing, das Zielmarketing, das Vermögensmanagement.*

Ці моделі слугують для створення нових, більш складних. Найбільш поширеною моделлю словотворення на базі англіцизмів являється модель, в якій запозичення виступають у ролі визначального слова, що пояснюється тим, що в юридичну терміносистему інтегрується величезна кількість термінів, котрі конкретизують, уточнюють, деталізують вже існуючі лексеми поєднуючись з лексичними одиницями літературної мови: Substantiv + Substantiv – *der Investmenttrust, das Finanzleasing, der Frachtpool, der Preismarketing, die Transferzahlung*; Substantiv + Substantiv + Substantiv – *der Internet-Service-Provider, der Key-Account-Manager, der Handelskontaktmanager die Transferpreisbildung*; Adjektiv + Substantiv + Substantiv – *das Short-Form-Report, das Total Quality Management.*

Отже, процес запозичення лексики відбувається дуже активно і носить масовий характер, що пов'язано, перш за все, із розвитком сучасної юридичної сфери, коли найновіші досягнення правової, економічної думки окремих держав переносяться в інші національні ареоли. При цьому взаємодія запозиченої лексики і системи мови-рецептора відбувається не лише при адаптації, але й виражається у процесах термінологізації і детермінологізації, що може бути об'єктом подальших досліджень у цьому напрямку.

Література

1. Дерді Е. Е. Структурні і семантичні особливості англійських юридичних термінів – складних слів // Мовні і концептуальні картини світу / Е. Е. Дерді. – Київський нац. університет ім. Т. Шевченка. – 2000. – № 5 – С. 45 – 47. **2. Огуй О. Д.** Лексикологія німецької мови. Lexikologie der Deutschen Sprache : Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Олег Дмитрович Огуй. – В. : Нова книга, 2003. – 416 с. **3. Саєнко Л. Н.** О структурно-семантических особенностях юридических документов // Вестник Киевского университета. Романо-герм. Фил. Выпуск 24 / Людмила Николаевна Саєнко. – К.: Лыбидь, 1996. – 58 с. **4. Kappler A., Reihart S.,** Tatsachen von Deutschland. – Societats Verlag, Frankfurt am Main, 2004. – 492 S. **5. Berteloot Pascale.** Der Rahmen juristischer Übersetzungen // De Groot, Gérard-René; Schulze, Reiner

[Hrsg.]. Recht und Übersetzen. Baden-Baden : Nomos, 2002. – 300 S.
6. Luttermann Karin. Übersetzen juristischer Texte als Arbeitsfeld der Rechtslinguistik // de Groot, Gérard-René; Schulze, Reiner [Hrsg.]. Recht und Übersetzen. Baden-Baden : Nomos, 2003. – 205 S.

Діброва О. В., Євтушенко Н. Г. Відтворення англійських запозичень у німецькомовних юридичних документах

У даній статті розглянуто найпоширеніші форми запозичень, що виявилися найбільш частотними при опрацюванні фактичного матеріалу юридичної терміносистеми німецької мови, з точки зору семантико-функціональних особливостей тематичних груп, які номінують певні відрізки професійної комунікації.

Ключові слова: англійські запозичення, юридична терміносистема, семантико-функціональні особливості.

Диброва Е. В., Евтушенко Н. Г. Отображение английских заимствований в немецкоязычных юридических документах

В статье рассматриваются самые распространенные формы английских заимствований, которые являются наиболее частотными в юридической терминосистеме немецкого языка с точки зрения семантико-функциональных особенностей тематических групп номинирующих определенные понятия профессиональной коммуникации.

Ключевые слова: английские заимствования, юридическая терминосистема, семантико-функциональные особенности.

Dibrova E. V., Jevtushenko N. G. Representation of the English borrowings in the German law documents

The article describes the more nicely used English borrowings, that were found at when working at a law-system terms of German language; the terms were studied according to their theme group semantic special features, that nominate specific parts of professional communication.

Key-words: English borrowings, law-system terms, semantic features integration.

УДК 82.09

О. М. Медоренко

**СПІВВІДНОШЕННЯ АСПЕКТІВ
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТА ХУДОЖНЬОГО В ЖАНРІ
СУЧАСНОГО АВТОКОМЕНТАРЯ КІН. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.**

Стрімкий розвиток мемуарної прози, що гучно заявила про себе вже на початку ХХ століття, став певним трампліном для розвитку та еволюції її жанрів. Все більшої уваги починає викликати постать самого автора, його сучасна позиція щодо написаного, світогляд, суб'єктивність думки, яка б позбавляла мемуарний текст від поверхових редакторських коментарів (або коментарів “інших” інтерпретаторів). На зміну їм прийшов жанр авторського коментаря, що увів до першотексту чимало нарраторських версій конструктивного чи деструктивного характеру для його більш точного/ширшого/глибшого обґрунтування. Однак треба зауважити, що не зважаючи на його документальний стрижень, спрямований на експлікацію реальності, сучасний автокоментар тяжіє водночас до художності: вигадки, поетизації тощо. На наш погляд, дослідження цих опозицій та їхній вплив на мемуарний першотекст є актуальним для розв'язання, адже цей аспект є мало дослідженим сучасними теоретиками.

До висвітлення даної проблеми почали вперше звертатися представники французького постструктуралізму: Ж. Дерріда, М. Фуко, Ю. Крістева у 60 – 70 рр. ХХ ст.; генетичної критики: Ж.-Л. Лебрав, Ж. Неф; художньо-документальної літератури: Л. Гінзбург, М. Бахтін, М. Гаспаров. До останніх досліджень можна віднести праці А. Ільфа, В. Лехциера, К. Ісупова.

В ході вивчення “художніх” та “документальних” аспектів автокоментаря, ми ставимо за мету виявити жанрову природу сучасного автокоментаря, його роль у межах першотексту та характерні ознаки. Тому нашим завданням є компаративно проаналізувати даний жанр з іншими мемуарними его-документами, звертаючи увагу на його ретроспективні (неретроспективні) особливості, вплив постмодерну на його внутрішні межі. На наш погляд, поставлені нами завдання допоможуть нам більш глибоко розв'язати проблему художності та документальності автокоментаря доби “Fin de Siecle”.

Мемуарну літературу кін. ХХ – поч. ХХІ ст. сьогодні часто називають “бумовою”. Вважається, що панорама цих років стала уособленням нового, еволюційного етапу в галузі художньої літератури, що позначилося уведенням до її контексту невігаданих ситуацій, які мали своє місце в конкретний період далекого чи наближеного минулого. Художню літературу стали стрімко витісняти публікації щоденників, спогадів, авторських біографій, епістоляріїв, сповідей, некрологів

(переважно у злитих варіаціях: листи в щоденниках, блокнотні записи у спогадах, щоденникові спогади тощо).

Водночас зазнала переосмислення й традиційна жанрова система, увівши до текстового Олімпу нещодавно відгороджені й підпорядковані першотексту стислі пара- (мета-)текстові маргіналії автокоментаря. На їхній прогресивний розвиток вплинуло чимало факторів: і постмодерні гасла щодо розщеплення текстів, їхнього злиття, смерті будь-якої системності, жанрової ієрархічності; і віртуалізація, що частково перенесла до літератури поняття нелінійного, відкритого, дискурсивного письма, і субверсія старих жанрових форм новими.

Уведення до канонічних мемуарних текстів первинного художньо-документального жанру автокоментаря у вигляді “тонкої”, “гнучкої”, “безтілесної” оболонки позначає його перевагу над останніми в більш глибокому зображенні/відображенні дійсності; у здатності розкривати шуми непорозумінь (особливо якщо їх утворює ретроспекція); у спроможності орієнтувати та адаптувати реципієнта в текстовому просторі, встановлюючи з ним, самим собою та іншими текстами комунікативні (автокомунікативні) зв’язки.

На наш погляд, до основних причин стрімкого зростання художньо-документального автокоментаря кін. ХХ – поч. ХХІ ст. (як ретроспективного так і неретроспективного) можна віднести такі: недорозкриття “духу часу” і свого образу в мемуарному творі через: 1) тогочасну цензуру, ідеологічну заангажованість – вимушене замовчання; 2) власне небажання торкатися певних тем, їх ігнорування – невимушене замовчання. Однак існує ще одна причина, яка є рушійною силою для звернення до “нового” жанру – це криза документальності в сучасній мемуаристиці. Про те, що “мемуарний жанр починає втрачати свою документальність” [1, с. 8] вже відзначив І. Шайтанов у доповіді “Спроба прогнозу”. Інший дослідник М. Михеев наголосив на тому, що “меж між повсякденною літературою, з одного боку, документальною – з іншого і, врешті решт, між літературою художньою..., взагалі не існує” [2, с. 134]. Цікавою з цього приводу є також думка Ю. Лотмана, який у статті “Біографія – живе обличчя” зазначив, що навіть жанр щоденника не є ідеальним документом. За його словами “наївна віра в автентичність повідомлень та інтерпретацій, що містяться там виявляється ілюзорною” [3, с. 229].

Насправді, документ, хоча й суб’єктивний, грає суттєву роль у жанровому становленні автокоментаря. У порівнянні з усіма іншими “вторинними” художньо-документальними жанрами: щоденниками, листами, нарисами, літературними портретами та ін., аспект документальності в ньому найбільш виразно домінує над аспектом художності. Адже автокоментар первісно спрямований не на відтворення інформації, скільки на її аналіз, переосмислення, інтерпретацію, уточнення, ре/де конструкцію з метою текстової легітимації. Художність також займає важливу роль, що, до речі, вирізняє автокоментар від свого

енциклопедичного прототипу. Однак нерідко ця коментаторська художність стає своєрідною авторською спецією, що надає документу оригінального присмаку і затримує на собі подив реципієнта. Отже, **художньо-документальний автокоментар** – фрагментарний его-документ, який безпосередньо взаємодіє з мемуарним першотекстом і на його (та переважно в його) основі утворює нові відкриті для подальших до(в/пере)писань інтраметатекстові та сепаративні повідомлення автокомунітивного характеру, спрямовані на тлумачення, аналіз, критику, інтерпретацію та роздум автора над “Іншими” (часом, подіями, людьми тощо) та “Собою” (образом власного Alter Ego).

Інтраметатекстовий (або неретроспективний) автокоментар становить текст, який не має дистанційного відокремлення від першотексту: переважно він уводиться під час ведення мемуарних записів у вигляді вставних конструкцій або відокремлених метатекстів. Документ №1 – першотекст одразу закріплюється за документом №2 – автокоментарем. Тоді документ мемуарного твору і його інтраметатекстовий квазіональний автокоментар часто йдуть в унісон. Особливо це відбувається у вставних уточнюючих конструкціях. Однак нерідко такі введення автор використовує для власних експлікативних конотацій пояснювального, уточнюючого, розкодувального відтінку (як В.Винниченко, О.Гончар тощо), через які висловлює свої емоції, ставлення до щойно занотованого мемуарного тексту. Тоді, крім документальності, відокремлені автокоментарі набирають ознак художності, що нерідко йде врозріз зі стильовою манерою ведення першотекстової оповіді. На нашу думку, це призводить до розколу текстів, навіть якщо вони не відгороджені між собою конкретними дистанційними маркерами. Отже, інтраметатекстовий автокоментар (навіть якщо він маргінальний) здатен поламати традицію своєї нейтральності, адже нерідко ці штучні симулякри є більш конотативними та художньо оформленими документами за сам прототекст.

Якщо розглядати коментаторські повідомлення з точки зору аналітично-дискурсивної Его-документальності, здатної перебивати мемуарні тексти новими авторськими свідченнями, вільно пересуватися в текстовому часопросторі й розкривати дуальний образ автора через його компаративне зіставлення з “сьогоденням”, треба вживати сепаративний (або ретроспективний) автокоментар. Саме цей різновид автокоментаря підлягає нашій пильній увазі і як ретроспективний документ, і як засіб для утворення гіпертекстів, і як текст, спрямований на самостійне існування в формі автономних авторських висловлювань.

Треба зауважити на тому, що тотально самостійним сепаративний автокоментар бути не може навіть, якщо видається окремо від першоджерела: для нього завжди повинно бути проблемне поле для розв’язання. Умовно самостійними ми називаємо нелінійно-ризомні (гіпертекстові) автокоментарі, що втратили генетичний зв’язок з першотекстом або монтажні, уставлені до тексту окремим уривком тощо.

Однак первинний зв'язок (на текстуальному, контекстному або сюжетному рівні) першотексту з текстом, який його коментує, обов'язково встановлюється. Саме тому звернення ретроспективного автокоментаря до минулого через призму сучасного є однією з його основних жанрових ознак. При цьому, рівень документальної цінності таких автокоментарів миттєво актуалізується. Як зазначає С. Голубков, “варто говорити, що цінність мемуарного свідчення підвищується з плином часу, коли збільшується вірогідність семантичних аберацій через накладання на історико-літературний процес, що відійшов у минуле тих чи інших схем, що його пояснюють...” [4]. Ми дотримуємося думки щодо причетності автокоментаря до “тих” схем, котрі документально підкріплюють мемуарний першотекст з ретроспективних позицій. Перевага таких автокоментарів над інтраметатекстовими виявляється в тому, що перші існують не в одній часовій мережі з мемуарним першотекстом, а в різних. Концептуальний (позатекстовий) автор у своїх коментарях з легкістю може входити до самого текстового кола з метою його впорядкування та закріплення. І тут (сюжетно-стильова, автокомунікативна) прірва між першотекстом і сепаративним субтекстом до нього зростає ще більше, що призводить до явного відокремлення “сучасного” автокоментаря з-під влади художньо-документального тексту. Дистанційний автокоментар як неканонічний текст вносить у міжтекстовий контекст канонічного прототексту живе авторське мовлення, свіжі аргументи та докази, які нещадно трансформують зміст мемуарної першооснови. Через таке співставлення документів коментатор “може змінювати свою позицію, поєднувати різні часові плани: він може як би дивитися з майбутнього, забігати уперед (на відміну від героя), може залишатися у часі героя, а може дивитися в минуле” [5]. Такий всесторонньо спрямований палімпсестичний автокоментар уособлює процес роботи над текстом в межах самого тексту з метою його декодування, оновлення, закріплення та легітимації.

Отже, автокоментар з точки зору своєї документальності представляє аналітичний текст, спрямований на закріплення, фіксацію, а також умовне продовження мемуарного першоджерела інтраметатекстовими або сепаративними вкрапленнями у вигляді стислих бібліографічних вкраплень (дати, місяця, року тощо) та номінативно-відкритих авторських висловлювань (аналізу, тлумачень, інтерпретацій, роздумів, зіставлень тощо) з метою 1) відображення суб'єктивно-правдивого бачення дійсності і себе у ній; 2) передачі цієї “довершеної” інформації в часопростір (до поки автор знову не візьметься її ідентифікувати). Для досягнення цієї мети письменник спирається переважно на власний досвід, глибокі знання, різнопланові занотовані та незанотовані документи, факти, свідчення, записи. Адже саме через них здійснюється розкриття мемуарних шумів: вимислу, підтексту, недомовленостей біографічного героя. Як наслідок, через документальний бік коментаря розкривається більш повна (деталізована,

вичерпна) та правдива (максимально точна) картина життя не лише особистого, але й історичного, суспільного-політичного та культурного.

Однак, не зважаючи на всю вагомість документального впливу на жанрове становлення авторського коментаря, його не можна повністю ототожнювати з документом. Адже цей документ є суб'єктивним, а тому – приблизним. І чим більшою стає хронотопна прірва між прототекстом і автокоментарем до нього, тим більше посилюється приблизність, схилиючи досліджуваній нами жанр до неточності, оманливості, помилковості та вигаданості. На нашу думку, діапазон коливання автокоментаря у часі: від “малого часу (сучасності, ближчого минулого та передбаченого (бажаного) майбутнього” [6, с. 392] до “великого часу” (далекого минулого) варіюється в залежності від жанру мемуарного тексту та від типу автокоментаря: інтраметатекстового чи сепаративного (про що більш докладно ми опишемо нижче).

У перебігу дослідження текстів, ми дійшли висновку, що (ретроспективний) автокоментар легше адаптується під “малий”, ніж “великий” час. Справа в тому, що коментувати дитячі чи юнацькі роки найбільш складно, особливо якщо між ними та їх сучасним тлумаченням пролягає велика відстань, бракує фіксованих документів, яскравих асоціацій. В такому випадку пам'ять, навіть якщо і фрагментарна, стає єдиним можливим джерелом для коментаторського відштовхування. І коли сфокусованість на конкретному епізоді з минулого стає нечіткою, позатекстовий автор нерідко вибачається перед реципієнтом за коментаторську невпевненість у точності мемуарного документу (що рідко зустрінеш в художніх творах), у його можливих аналітично-фактографічних погрішностях через часовий розрив. Як доцільно зазначила І. Сиротина, “чим більше цей розрив, тим більше наростає вірогідність помилок пам'яті” [7, с. 80]. Врешті решт, у коментатора на безсвідомому рівні може включитися оманлива, або, як її ще називають, творча пам'ять. Саме тому автор часто уставляє до власних коментарів застережливі слова-припущення: “мабуть”, “якщо не помиляюсь”, “здається” тощо. Найчастіше це трапляється в нарисах, автобіографіях, літературних портретах, однак фікції пам'яті можуть поширюватися й до заздалегідь занотованих художніх документів: щоденників, листів, мемуарів у формі інтерв'ю тощо. Як зазначає А. Бергсон, для віднаходження розсіяних у пам'яті спогадів з метою їхньої сучасної актуалізації, ми повинні стрибнути у “віртуальне минуле” й віднайти свій рівень в ньому. І “як тільки ми встановились на специфічному рівні, де лежить спогад, тоді й тільки тоді спогади дійсно мають тенденцію актуалізуватися” [8, с. 274], відтворювати “образи-спогади”. Як наслідок, з приблизних образів-спогадів, встановлених у свідомості митця, будуть з'являтися й образи авторських коментарів до них: напівдокументальні, напівхудожні.

Треба зауважити, що “образи” автокоментарів будуть належати не тільки до заздалегідь нефіксованих (“образів-спогадів”, або, скажімо,

“образів-автобіографій”) – але й до будь-яких фіксованих жанрів мемуаристики. Адже в обох випадках авторські уставлення будуть лише відштовхуватися від ключових структур “вторинних” текстів, утворюючи між тим імпровізований, спрямований до різних часопросторових мереж нелінійний текстовий квест, первинну роль у якому відіграватиме авторська пам’ять. Якщо до такого автокоментаря не буде кріпитися інший мемуарний документ, який би підтверджував його “істинність” (що зустрічається не часто), його “документальність” все більше буде схилитися у бік образності – приблизності – художності.

Отже, перша проблема, що стоїть на заваді “правдивості” автокоментаря як Его-документу (переважно ретроспективного) – це проблема безсвідомої фіктивності пам’яті концептуального автора, викликана деконструктивним впливом більшої чи меншої хронотопної ретроспекції.

Між тим, варто згадати й наступну проблему, що, на противагу від попередньої, існує на усвідомленому рівні. Це навмисне трансформування автором даного жанру до розряду часткової або повної вигадки, що досягається: 1. прийомами поетизації й конотації авторського мовлення, естетизації та заломлення дійсності через її сюжетне прикрашання (а також навмисне фантазування). При цьому маргінально-паратекстова коментаторська лаконічність, сухість та номінативність (однобічність) інформаційного тлумачення не зникає, а висувається письменником на другий план. Суб’єктивність авторського ставлення до мемуарних реалій, сконцентрована у “всеобізаному” образі егоцентричного “Я”, руйнує стильову нейтральність документального письма, що спостерігається в різнобарвних (критичних, іронічних, саркастичних, оціночних та інших) відтінках авторського самовираження. Однак чи може таке самовираження, навіть якщо воно несе сповідальний характер бути стовідсотково правдивим? Адже, як ми зазначали вище, суб’єктивність “Я” – це завжди приблизність. З одного боку, існує документальне виправдання такому автокоментарю, якщо його, по-перше, розглядати під кутом ретроспекції; по-друге, у значенні “Чужого”/ “Іншого”/ “Об’єкту”, який би оком критика або спостерігача ідентифікував власне “Я”. Однак з іншого боку, цей “об’єкт”, який коментує, насправді є метафоричним до того суб’єкту, долю якого коментує, адже вони є уособленням одного індивіду, що знаходиться в різних часових вимірах канонічного і неканонічного текстів. Отже, такий ретроспективний автокоментар також піддається суб’єктивізації, схилиючи образ авторського “Я” від документального до ілюзорного. 2. засобами авторської гри з текстами та їх смислами. Тут, на відміну від квазіональних автокоментарів, на перший план виходять міжтекстові введення, які передбачають не лише повне розкриття проблемної інформації (у вигляді метатекстів), але й трансгресивний вихід “за” її межі (у вигляді гіпер/мега текстів). Як показує практика, через (сепаративний) автокоментар здійснюється не лише текстова експлікація,

але й утворення на її основі нових художньо-документальних повідомлень, які можуть знаходитися в різних часопросторових площинах до першотексту. І тут межі між коментованим і похідним від нього текстом є досить умовними. Скажімо, автор робить відступ у мемуарному контексті для розкриття певного фрагменту, який він розкриває у компаративному зіставленні з сучасними реаліями. Однак після його тлумачення позатекстовий наратор не повертається одразу до першотексту, а більш глибоко починає розвивати думку, поштовх до якої йому дав власний коментар. З одного боку, такий текст (текст у просторі автокоментаря) можна назвати розширеним гіпертекстовим автокоментарем, який, відштовхуючись від інших текстів, максимально широко й різнобічно розкриває нам життєві реалії. Як наслідок, “для інтерпретатора слова стають текстами, який треба зламати, щоб зміг віднайтися повністю скритий за ними смисл” [9, с. 393]. Однак, з іншого боку, ці текстові надбудови можуть нічого не пояснювати, не інтерпретувати, не відсилати до інших джерел, а існувати у формі довільної оповіді, нагадуючи уривчасті спогади або монтажно-установлені роздуми автора над подіями сучасності. Такий автокоментар, виходячи з досліджень М. Бахтіна відіграє роль “філософсько-художньої інтерпретації”, що здійснюється шляхом “поглиблення його з допомогою інших смислів” [6, с. 390] (за словами дослідника, коментар також може виконувати “відносно раціоналістичну” роль, уособлюючи науковий аналіз, що, на наш погляд, більше підлягатиме його документальному різновиду). В даному випадку мова йде про можливу хиткість, а часом злитість меж автокоментаря з іншими Его-документами, що ще більше зближує світ тексту художнього з текстом документальним.

Дана праця є фрагментом дисертаційного дослідження.

Література

- 1. Мемуары на сломе эпох** // Вопросы литературы. – 2000. – №1. – С. 3 – 43.
- 2. Михеев М. Ю.** Фактографическая проза или предтекст. Дневники, записные книжки, “обыденная” литература / М. Ю. Михеев // Человек. – 2004. – №2. – С. 133 – 142.
- 3. Лотман Ю. М.** Биография – живое лицо / Ю. М. Лотман // Новый мир. – 1985. – №2. – С. 228 – 236.
- 4. Голубков С. А.** Ирония Андрея Белого – мемуариста / С. А. Голубков // Ирония и пародия. Межвузовский сборник научных статей / [С. А. Голубков, М. А. Перепелкин, В. П. Скобелев]. – Самара : Изд-во “Самарский университет”, 2004. – 192 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://74.125.39.104/search?q=cache:FiAO5mCyDnIJ:ermine.narod.ru/LITER/STAT/GOLUBKOV/bely.html>.
- 5. Орлова Е. И.** Образ автора в литературном произведении. Учебное пособие / Е. И. Орлова. – М., 2008. – 44 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://209.85.129.132/search?q=cache:euG57h7J3pQJ:www.journ.msu.ru/downloads/study/orlova_obraz_avtora.doc
- 6. Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

7. **Сиротина И. Л.** Культурологический потенциал мемуарного источника: поиски новой парадигмы / И. Л. Сиротина // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова : Материалы международной конференции 26 – 27 мая 1997 г. – Санкт-Петербург : Изд-во Института Человека РАН, 1997. – С. 78 – 84. 8. **Делез Ж.** Критическая философия Канта : учение о способностях / Ж. Делез. – М. : ПЕСЭ, 2001. – 351 с. 9. **Фуко М.** Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М. : Прогресс, 1977. – 487 с.

Медоренко О. М. Співвідношення аспектів документального та художнього у жанрі сучасного автокоментаря кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

У статті ми дали визначення поняттю “авторський коментар”, роздивились основні аспекти його “художності” та “документальності” та проаналізували їх конструктивний/деконструктивний вплив на прототекст.

Ключові слова: документальна література, художня література, ретроспекція, інтраметатекст, авторський автокоментар.

Медоренко Е. М. Соотношение аспектов документального и художественного в жанре современного автокомментария кон. ХХ – нач. ХХІ в.

В статье мы дали определение понятию “авторский комментарий”, рассмотрели основные аспекты его “художественности” и “документальности” и проанализировали их конструктивное/деконструктивное влияние на прототекст.

Ключевые слова: документальная литература, художественная литература, ретроспекция, интраметатекст, авторский комментарий.

Medorenko O. M. The correlation of documental and belles aspects in the modern author commentary genre in the end of XXth – beg. of XXIth cent.

In article we have defined the “author commentary” concept, have considered its major “documental” and “belles” aspects, and have analyzed their constructive/deconstructive influence on the prototext.

Key words: documental literature, belles-lettres, intrametatext, retrospection, author commentary.

УДК 821.161.2 – 6.09:929 Самчук

М. Б. Пангелова

**ТРАДИЦІОНАЛІЗМ, ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО
ЯК ДЖЕРЕЛА ПРИВАТНИХ КОРЕСПОНДЕНЦІЙ У. САМЧУКА**

Завдяки листам маємо змогу простежити вплив традицій та новаторства на свідомість письменника, що в свою чергу впливає на манеру написання ним приватних кореспонденцій.

Епістолярна спадщина митців художнього слова, зокрема другої половини ХХ ст. стала предметом зацікавлення багатьох дослідників: В. Галич [4], О. Галича [5], М. Коцюбинської [11], В. Кузьменка [12], Г. Мазохи [14; 15], та інших, у працях яких було висловлено ряд цікавих критичних міркувань та спостережень.

Не дивлячись на певні досягнення в царині дослідження епістолярію, все ще недостатньо вивченими залишаються соціальні функції листування, характер їх написання, їх змістові особливості та ін.

Отже, актуальність нашої розвідки міститься і в самому матеріалі дослідження, і в його проблематиці.

За мету роботи поставлено вивчення та дослідження впливу певних традицій на манеру листування У. Самчука та дослідити вкраплення новацій у його епістолярній спадщині. Реалізація означеної мети передбачає виконання таких завдань: з'ясувати особливості листування У. Самчука у дискурсі традицій та новаторства; на базі конкретного текстуального аналізу дати характеристику стосовно поєднання традиції та новаторства у приватних поетиках митця; виявити аспекти, що потребують подальшого розвитку.

М. Бахтін, заперечуючи окремі загальноприйняті в літературознавстві норми, використав словосполучення “малий історичний час” і “великий історичний час”, усвідомлюючи під першим сучасність письменника, під другим – досвід попередніх епох. “Сучасність, – писав він, – зберігає усе своє величезне і в багатьох випадках вирішальне значення. Науковий аналіз може виходити лише з неї і... весь час повинен зв'язатися лише з нею, – але, – продовжував М. Бахтін, – замикаючи його (літературний твір) у цій добі не можна: цілісність його розкривається лише у великому часі” [2, с. 335]. Думка про генезис літературної творчості у роздумах науковця стає провідною: “...твір бере своє коріння у далекому минулому. Визначні твори літератури готуються століттями, у добу ж їхнього утворення зриваються лише стиглі плоди довготривалого й складного процесу визрівання” [2, с. 331]. Отже, діяльність письменника, на переконання М. Бахтіна, визначають лише течії культури, що існують довготривалий період часу [3].

Очевидним видається той факт, що традиціоналізм, традиція і новаторство – поняття, які характеризують наступництво й оновлення в літературному процесі, а також співвідношення того, хто наслідує, і того, хто утворює. На сьогодні існує декілька наукових трактувань означених понять. У філософському словнику за редакцією І. Івіна подається наступна дефініція: “Традиціоналізм – світогляд або соціально-філософський напрям, який ставить виявлену у традиції практичну мудрість вище за розум [7] або контрреволюційні [1] консервативно-реакційні ідеї, що являють собою ідеологічно оформлену захисну реакцію на відхилення культури та соціуму від ідеалізованої соціокультурної моделі, що являє собою загальний сталий порядок. У мистецтві традиціоналізм протистоїть авангардизму [17]. Традиціоналізм виходить із упередження, що практична мудрість по-справжньому втілена у справах, а не в писаних правилах, і ставить традицію вищою за розум [7]. Традиціоналізм у сфері творчості означає підпорядкування канону, сталому у часі, і передбачає свідому відмову від новаторства і навіть від авторства [7].

Е. Шилз трактує поняття традиціоналізму наступним чином: “Традиціоналізм – 1. Особливість світогляду дописьмових і офіційна ідеологія традиційних товариств, що входить в ідеалізацію та абсолютизацію традиції. 2. Соціально – філософська доктрина або окремі консервативно – реакційні ідеї, що направлені проти сучасного стану культури й товариства і критикують цей стан у зв’язку з його відхиленням від реконструйованого або спеціально сконструйованого зразка, який видається за історично початкову, а тому ідеально – соціокультурну модель, що зберігається у корпусі особливого знання, частіше за все – езотеричного. Ці позначення традиціоналізму мають між собою дещо спільне і водночас відрізняються. Традиціоналізм у останньому значенні являє собою сублимацію й теоретичне оформлення ідеалів, систем цінностей, уявлень, що стихійно складаються і свідомо культивуються у тих товариствах, які перевтілюють особливо препаровану традицію у свій еталон. Тому обидва значення об’єднує така загальна риса, як підвищена зацікавленість у максимально сталому, всеохоплюючому, сакральному порядку, що походить від початкової традиції” [23].

Одним із перших термін традиціоналізму став вирізняти К. Мангейм, – на думку якого останній є “формальною характерною психологічною рисою кожної окремої свідомості” на відміну від консерватизму, який на думку вченого є “об’єктивною структурою, яка мислить”, історично укорінений, динамічно мінливий структурний комплекс, у такій якості являвся частиною духовно – психологічного контексту, що виділяється соціальною та історичною реальністю даної епохи [16]. Іншими словами, К. Мангейм бачить у традиціоналізмі універсальну людську схильність не доктринального характеру, тоді як

консерватизм виступає для нього у якості ідеологічно осмисленого виразу цієї схильності стосовно особливостей того чи іншого товариства.

Традиціоналізм у літературній творчості був поширений впродовж багатьох століть, майже до XVIII століття, що особливо яскраво проявилось в домінуванні канонічних жанрових форм. Згодом він утратив своє значення, став сприйматися як перепона на шляху розвитку мистецтва, і в зв'язку з цим з'явилося інше трактування терміну "традиція". Під цим словом стали розуміти ініціативне й творче наслідування культурного досвіду, яке передбачає добудовування цінностей, що складають добробут суспільства, народу, людства [3].

Існує також багато трактувань поняття "традиція". Наведемо основні з них. У літературному енциклопедичному словнику, під редакцією В. Кожевнікової та Л. Ніколаєва читаємо: "Традиція – це поняття, що характеризує культурну пам'ять і наступництво. Вона пов'язує цінності історичного минулого з сьогоденням, передаючи культурний спадок від покоління до покоління, традиція здійснює вибіркове й ініціативне оволодіння спадком в ім'я його збагачення і вирішення нових запитань. У функціональному плані традиція виступає посередником між минулим і сучасністю, механізмом зберігання й передачі зразків, прийомів і навичок діяльності, які самі собою включаються у життя людей і не потребують ніякого особливого обґрунтування і визнання. Все це здійснюється засобом багатократного повторення традиційних зв'язків і стосунків, церемоній і обрядів, символів і значень"[8, с. 353].

Новітній філософський словник за редакцією І. Фролова дає наступне трактування традиції: "Традиція – універсальна форма фіксації, закріплення та вибіркового збереження тих чи інших елементів соціокультурного досвіду, а також універсальний механізм його передачі, що забезпечує стійке історико – генетичне наслідування у соціокультурних процесах. Тим самим традиція включає в себе те, що передається, і те, як здійснюється ця передача, тобто, комунікативно – трансляційно – трансмутаційний спосіб внутрішньої і міжпоколінної взаємодії людей в рамках тієї чи іншої культури на основі відносно загального розуміння та інтерпретації накопичених у минулому даної культури сенсів та значень" [21].

О. Косинова в свою чергу зазначає, що культурна традиція представляє собою феномен і механізм збереження найбільш значущого для суспільства досвіду, який представлений у конкретних формах діяльності. У цьому сенсі культурна традиція виражає домінуючий тип суспільних відносин, детермінований цілями, ціннісними орієнтирами, установками, що домінують у суспільстві [10].

Праця "Умовні проблеми теорії культурної традиції" під редакцією Е. Маркаряна дає таке трактування: "Поняття "традиція" генетично походить від латинського tradition, до дієслова tradere, що значить "передавати". Спочатку це слово використовувалось у

буквальному значенні, означаючи матеріальну дію: зокрема, давні римляни використовували його тоді, коли йшлося про необхідність передачі якого-небудь предмета і навіть віддати свою дочку заміж. Але предмет, що передається, може бути і не матеріальним. Це, наприклад, може бути певне уміння або навичка: така дія у фігуральному сенсі також є традицією. Таким чином, межі семантичного спектру поняття традиції чітко вказують на основну якісну відмінність усього того, що можна підвести під це поняття: традиція – це перш за все те, що не утворено індивідом або не є продуктом його власної творчої уяви, загалом, те, що йому не належить, являючись переданим кимось” [17, с. 80].

“Традиція не має нічого спільного ні з місцевим колоритом, ні з народними звичаями, ні з чудернацькими діями місцевих жителів, які збирають студенти-фольклористи. Це поняття пов’язане з витоками: традиція – це передача комплексу укорінених способів полегшення нашого розуміння суттєвих принципів універсального порядку, так як без сторонньої допомоги не дано зрозуміти людині сенс свого буття”, – писав лідер нових правил Ален де Бенуа [22].

Літературознавчий словник-довідник під редакцією Р. Гром’яка, авторів трактує поняття традиції так: “Традиція в будь-якій сфері людської діяльності – те, що у формі усталених звичаїв, норм, порядків передається з покоління в покоління. У художній літературі в процесі тривалого її розвитку традиційними стають деякі теми, мотиви, ідеї, образи, способи творення художнього світу, зображально-виражальні засоби, жанрові структури” [13, с. 692].

М. Бахтін зазначав що, у літературі поняття “традиція” давно стало предметом обговорення філософів, культурологів, соціологів, етнографів тощо. Традиції (як загальнокультурні, так і власне літературні) незмінно впливають на творчість письменників, зіставляючи суттєвий і ледь не домінуючий аспект його генезису. При цьому окремі межі послідовності виломлюються в самих творах, прямо чи побічно. Це, по-перше, словесно-художні засоби, що знаходили своє застосування й раніше, а також фрагменти попередніх текстів; по-друге, світогляди, концепції, ідеї, що вже побутували як у позахудожній реальності, так і у літературі; по-третє, – це життєві аналоги словесно-художніх форм. Так, оповідна форма епічних жанрів породжується і стимулюється побутуючою у реальному житті людей розповіддю про те, що відбулося раніше. Наприклад, шахрайський роман – породження і художній злам авантюристичності як особливого роду життєвої поведінки [2].

Варто відзначити, що традиція і новаторство в літературі – взаємопов’язані поняття, які характеризують вузлові моменти літературної спадкоємності, історико-літературного процесу. “Новаторство – (лат. *novator* – оновлювач, ініціатор нового, зачинатель) – нововведення, характеристика тих граней творчої діяльності людини, якими ця діяльність відрізняється від традиційних форм. Письменник

стає новатором у відкритті тем, типів, у вдосконаленні жанрових форм, засобів художнього освоєння світу. Спочатку він спирається на традицію, далі переформовує її і впроваджує елементи нового у свої твори” [13, с. 692]. Дослідники слушно відзначають, що “в індивідуальному творчому процесі можна виокремити такі ступені відходу від освоєних зразків чужих творів: наслідування; використання (запозичення) окремих мотивів, образів; стилізація; переспіви; свідоме відштовхування від традиції із спеціальною настановою на новації. <...> В історії кожної національної літератури існують так звані традиціоналісти, що залишаються доволі популярними митцями і є в певному сенсі новаторами, і засадничі новатори-модерністи, які спеціально займаються художніми експериментами, новаціями, хоча не всі з них стають відкривачами нових естетичних цінностей. Загальна закономірність функціонування мистецтва полягає в тому, що кожен новий крок у художньому освоєнні світу спирається на набутий естетичний досвід <...>. Та важливішим і складнішим у діалектиці традицій і новаторства є інше: з’ясування наскільки усталене, поширене (традиційне) є “своїм”, співзвучним з переконаннями, смаками митця, і наскільки воно є “чужим”, яке підхоплюється під тиском різних обставин. Цікавим також є і те, чи нове у творчості письменника є “своїм” породженим його ментальністю, світовідчуттям і т.д. <...>, чи воно – данина моді або соціальному замовленню” [13, с. 692 – 693]. Традиція і новаторство у літературознавстві виконують методологічну роль, орієнтуючи дослідника літератури на виявлення з допомогою різних методів взаємоплетива сталого, трансформованого і нового на всіх рівнях структури художнього твору, в усіх жанрах творчості письменника [13, с. 694].

Через те вивчення приватних кореспонденцій У. Самчука неможливе без урахування понять традиціоналізм, традиція і новаторство, оскільки епістолярій митця відзначається оригінальністю, своєрідністю та певними новаціями. Постать У. Самчука у вітчизняному письменстві унікальна в кількох аспектах: з одного боку, зберігає традиції минулих сторіч, а з іншого – передбачає поглиблене вивчення епістолярної спадщини митців художнього слова української діаспори та їх жанрової своєрідності. Аналіз приватного листування вітчизняних митців слова другої половини ХХ ст. засвідчує, що епістолярій виявляє особливу гнучкість у пристосуванні до запитів часу. Спостерігаються процеси дифузії, взаємообміну різних жанрових форм останнього. З-поміж літературних жанрів у своїй художній творчості він надавав перевагу романам, повістям, мемуарам. Перу письменника належать два монументальні твори характеру епопеї: романи-трилогії “Волинь” та “Ост”, які відображають широку панораму соціальних зрушень в українському суспільстві упродовж тривалого часу. Як зазначає С. Пінчук, схожий випадок у світовій літературній практиці єдиний – Гомер із його “Одіссеєю” та “Іліадою”. На цій підставі критик

називає У. Самчука “Гомером ХХ століття”. Своє літературне обдарування письменник спрямував на відтворення у слові власного бачення новітньої історії України. Робив це, підкреслимо, свідомо. “Я ставив, і зараз ставлю собі, – пише він, – досить, як на письменника, виразне завдання: хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю. Для цього, – зауважує, – маю свою вироблену концепцію, свою ідеологічну підмурівку і виконую це завдання з послідовною черговістю”. Його “Волинь” висувалась у 30-х роках на здобуття Нобелівської премії, але автор не став лауреатом, бо “твори письменників погромленого і пригнобленого народу виявились неконкурентоздатними не за мірою таланту, а через відсутність перекладів, відповідної реклами” (С. Пінчук).

Представниця молоді, модерної української критики, С. Павличко назвала У. Самчука “традиціоналістом, людиною попереднього століття” [18, с. 285]. Однак, М. Гон слушно зауважує, що в устах С. Павличко вислів “традиціоналіст” звучить, м’яко кажучи, як докір. Це пояснюється стратегією дослідження дискурсу модернізму, в якому, на переконання автора, виноситься за дужки традиційне (реалістичне) письмо [6, с. 92]. Ми суголосні з твердженням дослідника, оскільки цим, на наш погляд, зумовлені інвективи на адресу Великої Літератури.

Митець один із перших в українській літературі, за справедливим твердженням Г. Костюка, відобразив пробудження національної самосвідомості в людях нового покоління “від локальної проблеми “Куди тече ця річка?” до великої проблеми шляхів державного й культурного розвитку України... її виходу в широкий, європейський світ” [9, с. 501]. У романі “Марія” У. Самчук першим відтворив найбільшу трагедію за всю історію рідного народу – голодомор 1933 року.

Листи У. Самчука, як відзначалося вище, також посідають вагомe місце в спадщині, яку залишив по собі письменник. Їх значення для усвідомлення літературно-естетичних та громадсько-політичних поглядів майстра слова, його взаємостосунків з іншими культурними діячами, друзями важко переоцінити. Це “віртуальний” діалог з адресатом, інформативність і влдночас сповідальність, фактографічна визначеність; прив’язаність до певних реалій і нічим не стримувана рефлексивність, гра уяви, тематична й жанрова свобода.” [12, с. 139]. Письменник безперечно дуже уважно ставився до свого листування, зберігав кореспонденції, які отримував, а також чернетки своїх епістол. На листи відповідав акуратно, практично не залишаючи своїх адресатів без відповіді.

У листах У. Самчука простежується спадкоємний зв’язок з європейською епістолярною традицією. Зокрема, епістолярій доби класицизму перебував під значним впливом офіційно-ділового мовлення з його усталеною структурою тексту, шаблонними початками й закінченнями, клішованими фразами у тексті листів, формулами

титулувань. Означена епоха жорстко регламентувала систему жанрів, у якій конкретне місце відводилося також і епістолярному.

В історії європейського епістолярного мистецтва XVIII століття належить виняткове місце. Це період особливого зростання естетичної функції письменницького листування. На цей час припадає утвердження листа-розмови та листа-зізнання, сповіді. Власне тоді епістола починає розглядатися як джерело розуміння автора, а критеріями оцінки стають оригінальність та міра вираження особистості, а не чітке дотримання правил та стилістичних норм.

У другій половині XVIII ст. приватний лист сприймається сучасниками як явище літератури. Ю. Тинянов зазначав з цього приводу: “Літературним фактом стали дрібниці домашнього побуту, дружнє листування, побіжний жарт” [19]. На лист дивилися як на записану розмову, вільну й спонтанну, як на особливий рід літератури, що відрізнявся від трактатів, проповідей та елегій. І хоч не про все передбачалося писати в кореспонденції, від останньої очікували новин і фактів, а найголовніше – відображення особистості автора [20].

Означені риси знайшли своє продовження в кореспонденціях У. Самчука. Епістолярій митця можна кваліфікувати за такими жанровими різновидами: дружній лист, офіційний, діловий, побутовий, відкритий лист, лист-заява, лист-звернення, лист-привітання.

Значний вплив на листування митця справив і український епістолярій, який мав свою досить цікаву історію розвитку. Адже визначним етапом у розвитку останнього стало листування Т. Шевченка українською мовою. В той час епістолярій, зокрема український, “стає творчою лабораторією нової виражальної системи, здатної передати найтонші нюанси людського розуму і почувань” [12]. Якщо у кореспонденціях попередників поета (І. Котляревський, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко) переважно імітувалась комічна манера розповіді, в доборі словесних засобів домінували тенденції побутовізму, етнографізму, не всі компоненти живої народної мови використовувались гармонійно і повно, то в листуванні Т. Шевченка знайшли відображення всі аспекти багатогранних суспільних взаємин, індивідуального спілкування рідною мовою в колі освічених людей.

У. Самчук в епістолярному жанрі поєднує епістолярну традицію з індивідуальною формою її вираження. Тобто, в листах письменника віднаходить свій прояв духовний світ, складність і неповторність його особистості. У кореспонденціях митця передовсім простежуються загальні риси життя, але на якихось певних духовних моментах, штрихах і нюансах наголошується більше, і, очевидно на тих, що здавна хвилювали письменника, були постійним предметом його проникливих зацікавлень, занепокоєнь, роздумів. Що перебуває в найвищій ціні, пошані, що завжди під етичним осудом, кому віддаються симпатії, а кому – зневага. “Майже вся наша література, – читаємо в листі до Г. Бойцуна (Власенка) від 8.12.1963 р., – мала і має духовність пасивного

споглядання життя і його явищ, що дуже яскраво висловлено у філософії Сковороди. Це своєрідний г'андизм, або навіть буддизм. Незрівноваженість між духом і матерією, незрівноваженість почуттів взагалі. Завжди перевага, так званому, духові, або розмежування – дух і матерія. – І навіть у матеріялізмі (нашому марксизмі!) переважає знов таки “дух”. Не матерія. Сковорода казав про таке, “що все, що потрібно людині – дешево. І є воно на досяг руки”. Не треба, мовляв, змагатися, боротися, шукати, відкривати. Маємо сонце, повітря і цього досить... Ця філософія в загальному переважала у творчості нашої літератури. А тому в ній так багато плачу за несправедливість, бідкання над долею бідних Гриців і так мало бажання тим бідним ділом, а не словами і сльозами... Завжди рівняння на низи, на “бідних”, на тих, що не можуть...” [24].

Такі кореспонденції демонструють аксіологічний рівень творчої особистості, висвітлюють її духовний образ, що, в свою чергу, сприяє розумінню духовних запитів, парадигми конкретної історичної доби.

Відтак маємо всі підстави констатувати, що епістолярна проза У. Самчука несе на собі яскравий відбиток особистості її автора. У цьому сенсі вплив нового, властивого романтичній літературі, ставлення до листа як до вираження особистості, всієї повноти її морального й духовного життя, в листах автора проявляється значно виразніше, ніж у інших письменників. Через листи У. Самчука маємо змогу простежити традицію його епістолярію. Зокрема про традиційне епістолярне звертання нам свідчить лист У. Самчука до О. Штуля від 7.12.1970 р.: “Дорогий Пане Олег! Дозволю собі звернутися до Вас у такій справі: я працюю тепер далі над спогадами про часу рідного, /продовження “Білого коня”/ і мені хотілося б трохи докладніше поговорити про наші тодішні події в Києві. Я сам маю про це лишень загальні і поверхові інформації і думаю, що Ви могли б мені тут допомогти. Мені треба б мати відомості про всіх тих людей, що були тоді з Вами, особливо про Олега О, Олену і Михайла Т., Вас самих і всіх інших, а також тих місцевих з якими Ви працювали, якщо це може бути в рямцях допустимого... Тодішня Спілка письменників, її адреса, хто приблизно до неї належав, день і число арештів, приватні мешкання, побут, настрої. Може б щось про Олену і Михайла у в'язниці, якщо такі відомості маєте... Коли їх на Вашу думку, було страчено. Може Ви маєте якийсь вже друкований матеріал про ці події, пришліть мені його, може маєте власні спогади, бодай не друковані, але на папері... Мені цей матеріал потрібний вже тепер, але якщо б не могли Ви подати про це щось докладнішого – пришліть мені хоча загальні дані і числа... Буду Вам дуже вдячний” [25].

З іншого листа до Н. Янати від 27.ІІ.1963 р. маємо змогу побачити традиціоналізм в описі оточення У. Самчука: “...Ми з Танею живемо по старому, завжди на одному місці, Таня працює у одній фірмі у відділі меблів, а я грішним ділом тягну лямку емігрантського письменника, яка, як Вам відомо, дуже тут непоплатна” [40].

Отже, дослідження приватного листування У. Самчука дозволяє зробити висновки про традиційний та новаторський характер епістолярного жанру в доробку митця. Листи письменника варто розглядати не крізь призму монологічного жанру чи жанру публіцистики, а як жанр поліфонічний – літературний та історіографічний одночасно. Листування митця яскраво позначене автобіографізмом та інтелектуальністю, ідентифікованою в суголосі публіцистичного змісту кореспонденції, мемуаристики й художніх творів. Епістолярні тексти мають не лише історіографічне значення. Зміни жанрово-стильових форм у межах приватного листування письменника демонструють нову естетичну якість прозописьма. Листи У. Самчука – унікальний приклад “гібридизації жанру”, зближення його з художньою літературою, що зумовлено особливостями розглянутих текстів (заряд художності, розмаїття жарових різновидів, наявність “образу автора”, глибокий підтекст, індивідуальність стилю, культурно-естетична цінність та ін.).

На підставі здійсненого дослідження зроблено певні висновки:

- листування письменників української діаспори відзначається дифузиею: взаємопроникненням літератури, інформації, поєднанням об’єктивного та суб’єктивного;
- при умовності будь-якої класифікації можна окреслити внутрішньожанрову диференціацію кореспонденції митців, в основі якої лежить перш за все тематика, що визначає й формальні, й стилістичні особливості останніх;
- кореспонденції письменників української діаспори – своєрідний синтез раціонального й інтуїтивного, явище в якому стикаються різні рівні авторської свідомості;
- означені листи можна кваліфікувати як епістоли з підвищеною історичною самосвідомістю.

Література

- 1. Аверьянов В.** Разные консерватизмы, разные традиционализмы / В. Аверьянов.
- 2. Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979.
- 3. Белая Н. В.** Традиция и новаторство как важнейшие составляющие литературного творчества / Н. В. Белая [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vestnik.adygnet.ru/files/2007.3/528/belaya2007_3.pdf
- 4. Галич В. М.** Поетика публіцистичного тексту (на матеріалі творчості Олеса Гончара): Навчальний посібник / В. М. Галич. – К. : Шлях, 2006. – 200 с.
- 5. Галич О. А.** Українська письменницька мемуаристика : природа, еволюція, поетика / О. А. Галич. – К. : КДП ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с.
- 6. Гончар М.** Улас Самчук. Роздуми про літературу. Збірник критичних статей. / [упорядкований примірник: післямова М. Л. Гояна]. – Рівне, 2005. – 103 с.
- 7. Ивин И.** Философский словарь / И. Ивин.
- 8. Кожевникова В. М., Николаева Л. А.** Литературный

- энциклопедический словарь / В. М. Кожевникова, Л. А. Николаева. – М., 1987. **9. Костюк Г.** Образотворець “времени лютого” // Костюк Г. У світі ідей і образів. Вибране: Критичні та історико-літературні роздуми. 1930 – 1980 / Г. Костюк. – Торонто, 1983. – С. 294 – 310.
- 10. Косинова О. А.** К вопросу о трактовке понятия “традиция” в отечественной педагогике / О. А. Косинова // Электронный журнал “Знание. Понимание. Умение”. – 2009. – № 2 – Педагогика. Психология.
- 11. Коцюбинська М.** “Зафіксоване й нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К.: Дух і літера, 2001. – 299 с.
- 12. Кузьменко В.** Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст. / В. Кузьменко – К., 1998. – 305 с. **13. Літературознавчий словник-довідник** / [Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін.] – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. (Nota bene)
- 14. Мазоха Г.** Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття : жанрово-стильові модифікації. Монографія / Г. Мазоха. – К.: Міленіум, 2006. – 344 с. **15. Мазоха Г.** Відлуння епохи : письменницький епістолярій другої половини ХХ ст. : Науково-документальне видання. – К. : Міленіум, 2006. – 180 с. **16. Мангейм К.** Man and society in an age of reconstruction / К. Mangame. – N.Y., 1967.
- 17. Маркарян Э. С.** Условные проблемы теории культурной традиции / Э. С. Маркарян // Советская этнография. – №2. – С. 78 – 96.
- 18. Павличко С.** Теорія літератури / С. Павличко [передм. Марії Зубрицької]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
- 19. Тынянов Ю. Н.** Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М., 1977. – С. 225 – 269.
- 20. Тодд У. М.** Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / У. М. Тодд [пер.с англ.И. Ю. Куберский]. – СПб. : Академический проект. – 1994. – 207 с. **21. Философский словарь** / [Под ред. И. Т. Фролова]. – 5-е изд. – Москва : Политиздат, 1986. – 590 с.
- 22. Benoist de A.** Vu de droite. – P., 1977; Les idée’s a l’endroit. – P., 1979
- 23. Shills E.** The end of ideology? : The intellectuals and the powers and other essays, Chi. – L., 1974; Ideology and modern politics. – N.Y., 1975 **24. Лист Уласа Самчука до Г. Бойцуна** від 8.12.1963 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф.195, №317. **25. Лист У. Самчука до О. Штуля** від 7.12.1970 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 195, №879. **26. Лист У. Самчука до Н. Янати** від 27.ІІ.1963 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 195, №883.

Пангелова М. Б. Традиціоналізм, традиції і новаторство як джерела приватних кореспонденцій У. Самчука

У статті розглядається кореспонденція Уласа Самчука у контексті таких філософських понять, як традиціоналізм, традиція та новаторство. Вона характеризує особливості вияву цих трьох понять в епістолярній спадщині митця та його творчій манері. Значення названих вище понять проаналізовані та проілюстровані у статті з дослідницьких позицій різних учених.

Ключові слова: традиціоналізм, новаторство, епістолярій.

Пангелова М. Б. Традиционализм, традиции и новаторство как источники частной корреспонденции У. Самчука

В статье рассматривается корреспонденция Уласа Самчука в контексте таких философских понятий, как традиционализм, традиция и новаторство. Она характеризует особенности проявления этих трех понятий в эпистолярном наследии писателя и его творческой манере. Значения названных понятий в статье были проанализированы и проиллюстрированы с исследовательских позиций разных ученых.

Ключевые слова: традиционализм, новаторство, эпистолярий.

Pangelova M. B. Traditionalism, traditions and novation like the sources of the Ulas Samchuk's private correspondences

The article deals with Ulas Samchuk's correspondences in the context of philosophical notions like traditionalism, tradition and novation. It outlines the features of these three notions in artist's epistolary legacy and his writing manner. Their meanings (of notions) have also been depicted in the article and analyzed from the points of view of different scientists.

Key words: traditionalism, novation, epistolary.

УДК: 821. 161. 2 С – 3.09

М. В. Стасик

**ХУДОЖНЯ ПРОЗА У. САМЧУКА:
МЕЖІ ДОКУМЕНТАЛЬНОСТІ**

Українська література другої половини ХХ століття надзвичайно багата оригінальними талантами, але далеко не всі вони відомі читачеві. Літературний процес цього періоду став своєрідним віддзеркаленням складних і часом драматичних подій у житті нашого суспільства, а творять його письменники, які є представниками найрізноманітніших течій і напрямків. Сучасне уявлення про складність і розмаїття українського літературного процесу другої половини ХХ століття було б

неповним без всебічного осмислення художнього доробку письменника і громадського діяча Уласа Самчука, який справедливо названий критиками “Гомером ХХ століття”. У своїх романах, повістях, оповіданнях, нарисах – він глибоко зобразив багатогранну українську національну історію, створивши першокласні зразки високохудожньої прози.

Огляд публікацій присвячених творчості митця дозволяє зробити висновок, що вона привертала пильну увагу літературознавців. Водночас варто відзначити, що питання про документалізм як особливість індивідуального стилю У. Самчука поки що не знайшло свого вираження у літературознавчих працях, хоча окремі його твори під цим кутом зору аналізувались.

Включаючи у свої твори людей реальних і видуманих, події дійсні і народжені художньою фантазією, У. Самчук не побоюється ні документалізму, ні хронікальності. Він прагне дослідити той чи інший факт, ту чи іншу подію, включену у твір, з граничною точністю. В основу багатьох своїх творів У. Самчук поклав конкретні історичні події.

Документалізм і хронікальність є лише однією із рис епічної оповіді. У кінцевому результаті все залежатиме від того, наскільки органічно вплетені описувані події, герої в загальний потік життя. Тим більше, що правда і вимисел мають свої межі. Художник має право фантазувати стосовно до героїв видуманих, але його творча уява певним чином “обмежується, коли мова заходить про події дійсні і героїв реальних, історичних”, – зауважує І. Кузьмичов [1, с. 303].

“Документалізм прози – це неможливість устояти перед силою факту”, – зазначає О. Адамович [2, с. 13]. Однак життя, реальність, “документ” у романах У. Самчука існує під великою напругою думки. Авторської думки, авторського ставлення до світу, за яким – усвідомлення відповідальності перед людством.

Тяжіння до документальності відображення подій Самчуком можна пояснити прагненням автора бути “літописцем українського простору”. Авторитет оповіді при цьому підтримується вказівками на дати з’їздів, літературних дискусій, на історичні довідки про результати голоду тощо. Документальність у цьому сенсі ставала синонімом до правдивості: “Цікаву статистику принесли журнали за минулий рік. На Одещині замість 225,000 гектарів пшениці, засіяно всього 45,000, замість 105,000 жита, засіяно 70,000. На Миколаївщині засіяно озимини 20% до запланованого. Теж на Херсонщині...”

Ні, ні! Це не личило родючій, чорній, українській землі. Посірили порожні поля, бур’яном їх поняло, села довкруги присіли, стріхи розшарпало вітрами, і нема кому їх латати” [3, с. 249].

Коли У. Самчук пише про знайому йому місцевість, то мова його романів робиться більш плавною, виразнішою, “натуральнішою”. Звичайно, тут і мовне завдання простіше, адже сам побут, матеріал, діалоги – “власне українські”: “Недільним ранком по весняній сівбі, коли

підростає і починає хвилюватися жито й пшениця, Корній замість до церкви йде в поле. Для нього й тут повно Бога. Стань навколішки і молися. Сонце величне і вічне, сонце поля і села, звелось з-за далеких обріїв і підноситься у височінь. Широкою твердою ходою йде Корній польовою доріжкою поміж пашнями...” [4, с. 85].

Якщо в романах “Волинь”, “Морозів хутір” письменник описує більш-менш близький, відомий для себе матеріал, то у “Темноті” – нову для себе дійсність. Перед ним стояло складне і навіть ризиковане завдання: перейти до іншого матеріалу, не особисто пережитого, і створити твір на тому рівні, якого вже чекає від нього читач. Напевне, саме тому так часто письменник покладається на факт, історичний документ, постійно коментуючи його.

На думку Н. Пашкевича, “реалістично-побутовий стиль прози дуже чутливий і відразу реагує на найменшу неточність та приблизність деталі – стосується вона обставин дії чи психологічної сфери” [5, с. 32]. Тому, звертаючись до матеріалу не реально пережитого, а існуючого лише в уяві, письменник уже робить ставку не на розлогий опис, а на гостроту моральної колізії, на сюжет – ще більшою мірою, ніж у речах “реально пережитих”. Адже побут, правда повсякденності – тут (“Темнота”) уже не завжди його козир. Особливо це стосується опису північних районів Росії, зокрема гулагівських таборів.

Загострюючи думку, моральну позицію, автор інколи впадає у моралізаторство, дидактику (“Темнота”, “Втеча від себе”), тим самим не тільки спрощуючи реальність, але і позбавляючи свої твори тієї дієвості, заради якої все задумувалося.

Документування дійсності може призвести до того, що “моральна оцінка немов би виступила на перший план і затьмарила об’єктивну дійсність” [6, с. 75]. Пряма моральна оцінка є підґрунтям для організації того чи іншого образу як певної цілісності, але часто не дозволяє письменникові проникнути у психологічний світ особистості. Показовим у даному випадку є роман “Юність Василя Шеремети”. Дуже звуженою при цьому виявляється область побудови образу. Митець, прагнучи правдиво відтворити життя, не завжди послідовно змальовує дійсність у її емпіричному багатоманітті, він змушений відбирати окремі риси, і групувати їх у одне ціле.

При документальному зображенні життя автор “послугується лише фактом, аутентизованим особисто чи авторитетним джерелом”, – зазначає О. Ковальчук [7, с. 19]. Такого чистого факту, особливо у сфері духовної діяльності людини дуже мало, напевно, тому образи Шпачука (“Юність Василя Шеремети”), Сталіна, Постишева, Скрипника, Єжова (“Темнота”), товариша Андрія (“Кулак”) – це своєрідні соціальні маски, позбавлені духу. Утворюються певні прогалини, лакуни, які неможливо заповнити, а в результаті дійсність постає фрагментарною. Звичайно, можлива така ситуація, що письменник свідомо пішов на це. Адже тільки людина без душі могла спровокувати голод, репресії. Не мають власного

духовного світу й адепти цієї ідеї. Звичайно, можна погодитися з думкою В. Соболенка, який зазначає, що “охопити все в одному творі – значить виконати функції усієї літератури” [8, с. 131].

Для У. Самчука важливим є зіставляти різні часи – минуле й сучасне, але робить він це з різною метою. У “Морозовому хуторі” – щоб відтворити героїку побутового життя, в “Темноті” – щоб показати трагічну долю окремої людини і нації в цілому, у “Втечі від себе” – щоб ототожнити дві системи і показати їх антилюдський характер.

Закиди авторові, що він хоч і поводить як реаліст, а насправді просто колажує, потрібний йому “реалістичний” антураж з тим, щоб читач не мав його текст за вигадку, на наш погляд, є безпідставними. Мистецтво не потребує визнання його творів за дійсність, тотожну до об’єктивної, оскільки при критичному погляді на нього з’ясовується, що зображуване ніколи не робиться об’єктивно тотожним до зображеного, яке завжди об’єктивно освоюється автором, перетворюючись на дійсність авторську, на образ автора.

Звинувачення письменника у повній запрограмованості своїх героїв та зарахування трилогії “Ост” та інших творів письменника до “явищ публіцистичного роду” [9, с. 15] є, на наш погляд, невиправданим. Адже думки і почуття у письменника поєднані в одне ціле. Прагнення письменника реалізувати складне художнє завдання – розкрити “душу подій”, прорватися до правди – змусило У. Самчука подолати межі документальної прози, надати своїм творам більшої узагальненості, епічної розлогості.

Моральний конфлікт в “Ості”, як і в інших романах письменника, – це конфлікт людей реальних, живих, яких читач встигає полюбити чи зненавидіти.

Прозаїк показує, як змінюються душевні сторони Андрія Мороза (“Ост”). Митець не намагається наперед “викрити” Андрія чи навіть Калиниченка, Петрова. Він із тривогою і болем спостерігає за людиною. Підводячи підсумки під діями Андрія Мороза, прозаїк кидає на терези два поняття – це “вина” героя і “вина” системи. Одним словом, у романі є і показ трагізму людини, духовно незрілої для правильного морального вибору, що остаточно заплуталася. Але головний акцент митець ставить на іншому (він продиктований самим часом): не на обставинах, а на свободі людської волі, на правді й обов’язку людини вибирати так, щоб збільшити, зміцнити не зло, а добро у світі.

Андрій Мороз вижив фізично, але „помер” духовно, адже система утилізувала його прагнення вижити за будь-яку ціну. Іван Мороз так говорить про Андрія: “Єдиний з нас, що упреподобився. Заховався у тінь страху, або флегму цинізму, щоб внутрішньо стати нічим, а зовнішньо манекеном, обчіпленим бляхою” [10, с. 132].

Хвороби століття зображуються письменником як хвороби душі, суперечності часу – як суперечка героя з самим собою. Письменника цікавить, однак, не стільки індивідуальна психологія даної особистості,

скільки можливості та перспективи людського в людині, що ставляться під питання епохою кризи і потрясінь.

Твори Самчука не зводяться до перемішування історико-документального матеріалу з художнім, не вичерпуються охопленням епохальних подій, а передбачають високу навантаженість кожного характеру, що розглядається у зв'язку з загальним станом світу. Письменник наголошує на тому, що у ХХ столітті історія “доходить” до кожного, стаючи його особистою долею, суворою, часто невблаганною, але завжди неминучою. Митець впевнений у цьому. Тому кожен із його героїв, рано чи пізно, дає собі та іншим відповідь, що визначає його дії у подальшому. Навіть жителям глухого хутора не вдається просто існувати. “Нас із мужика не зсадять”, – каже Григор Мороз (“Морозів хутір”). Однак дійсність стає такою, що і з мужика можна зсадити, що яскраво показано Самчуком у “Ості”. Письменник говорить, що настала та мить, коли людина вже не може просто ховатися за повсякденністю, вона повинна подивитись іншими очима на світ і на саму себе.

У романах “Волинь”, “Ост” У. Самчуку потрібно було сумістити десятки індивідуальних хронотопів із хронотопом історичних подій. У багатьох випадках це йому певною мірою вдалося, в інших – художнього простору не вистачило для аналізу характеру. Центр і провінція, місто і село, селяни, інтелігенти, робітники, міщани, політичні течії й “орієнтації”, сім'я з глибокими розколами й розломами – все це автор прагне охопити й репрезентувати, за змогою, різними типовими фігурами. Природно, що у своїй багатолінійній і занадто жорстко розпланованій розповіді письменник зміг наділити життям далеко не всіх персонажів: поряд із колоритно зображеною сім'єю Морозів (“Ост”), члени якої “розходяться” по різних політичних таборах, поряд із повнокровними образами Івана, Андрія Морозів досить схематичними, одноплановими є образи Сопрона Водяного та Тані Мороз, деякі образи селян, в'язнів, політичних діячів.

Проте не можна забувати, що у романах-епопеях “головна увага... закономірно зосереджувалася на образі народу”, – зазначає О. Ковальчук [7, с. 30]. Це в свою чергу вимагало застосування не форм поглибленого характеротворення окремого персонажа, а пошук тих узагальнюючих форм, які б давали можливість створити цей образ. Сам принцип типізації тут інший: підкреслюється не розвиток, а відносна статика характеру. Причини відносної статичності характеру можуть бути різними, але в будь-якому випадку ця особливість персонажа робить його своєрідним дзеркалом певного середовища, його моральних, естетичних норм. Для розкриття такого явища, як люмпенство, письменникові достатньо індивідуальних штрихів, які він поєднує в один образ. Так, у “Волині” Матвій Довбенко дорікає своєму батькові за його лінощі. Василь Шеремета (“Юність Василя Шеремети”) говорить, що у “діда при дванадцяти десятинах надільної, доброї, без податків землі, не було чого їсти” [11, с. 23].

У художній інтерпретації Самчука люмпен – це категорія людей деградованих. Ключовими у даному випадку є слова Григора Мороза, який вважає, що ці люди “топтались по землі зовсім без діла, що вони не шукали хліба там, де він росте, а там, де він лежить готовий, вже спечений...” [12, с. 440].

Отже, прикметною стильовою особливістю епічних творів У. Самчука є введення у художню структуру тексту документа, який є не тільки переконливим аргументом, а й предметом для довгої і ґрунтовної бесіди, характеристики певної суспільної ситуації. Якщо у “Волині”, “Кулаку”, “Юності Василя Шеремети” наявна трансформація достовірних прототипів, їх злиття та узагальнення при домінуванні враження від відомої особи, то у трилогії “Ост” автор творить “збірні образи” з орієнтацією на соціально-психологічну і національну достовірність. У “Ості” домінують персонажі збірні, зіткані з чужих спогадів, описів, книжної інформації, але оживлені в уяві автора художніми деталями, увиразнені публіцистичними узагальненнями. Очевидно, що захоплення письменника історичним матеріалом призвело до збіднення і спрощення характерів у творі, до появи образів, мета яких – лише ілюструвати ту чи іншу подію.

Література

- 1. Кузьмичев И.** Герой и народ / И. Кузьмичев. – М. : Современник, 1973. – 336 с.
- 2. Адамович А.** Горизонты белорусской прозы / А. Адамович. – М. : Сов. писатель, 1974. – 320 с.
- 3. Самчук У.** Темнота : Роман у 2-ох частинах / У. Самчук. – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1957. – 494 с.
- 4. Самчук У.** Марія; Куди тече та річка / У. Самчук. – К. : Наукова думка, 1999. – 416 с.
- 5. Пашкевич Н.** На эпическом направлении. Подвиг народа в белорусском романе / Н. Пашкевич [перевод с белорусского З. Крахмальниковой]. – М. : Сов. писатель, 1969. – 328 с.
- 6. Стеблин-Каменский М.** Миф / М. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1976. – 104 с.
- 7. Ковальчук О.** Український повоєнний роман: Проблеми жанрового розвитку: Навчальний посібник / О. Ковальчук. – К. : Вища школа, 1992. – 174 с.
- 8. Соболєнко В.** Жанр романа-епопеї : Опыт сравнительного анализа “Войны и мира” Л. Толстого и “Тихого Дона” М. Шолохова / В. Соболєнко. – М.: Худ. литература, 1986. – 205 с.
- 9. Кизилова В.** Жанрово-стильова своєрідність трилогії У. Самчука “Ост”: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література”. – К., 2001. – 19 с.
- 10. Самчук У.** Втеча від себе : Роман / У. Самчук. – Вінніпег : Волинь, 1982. – 429 с.
- 11. Самчук У.** Юність Василя Шеремети / У. Самчук. – Мюнхен : Прометей, 1947. – Т. 2. – 165 с.
- 12. Самчук У.** Морозів хутір / У. Самчук. – Регенсбург : Видання Михайла Борецького, 1948. – 584 с.

Стасик М. В. Художня проза У. Самчука: межі документальності.

Стаття присвячена творчості У. Самчука. Автор аналізує один з компонентів індивідуального стилю письменника – документалізм. У процесі дослідження доведено, що причиною появи документалізму у творах митця було прагнення до історичної достовірності та об'єктивності. У даному ракурсі документальність стає синонімічною поняттю “правда”.

Ключові слова: індивідуальний стиль, документалізм, проза.

Стасик М. В. Художественная проза У. Самчука: границы документальности.

Статья посвящена творчеству У. Самчука. Автор анализирует один из компонентов индивидуального стиля писателя – документализм. В процессе исследования доказано, что причиной появления документализма в произведениях писателя было стремление к исторической достоверности и объективности. В данном случае документальность стает синонимом понятия “правда”.

Ключевые слова: индивидуальный стиль, документализм, проза.

Stasik M. V. The prose by U. Samchyk: limits of documentaryess.

The article is devoted to the creation of U. Samchyk. The author analyses one of elements of individual style of writer – documentalizm. It is marked, that reason of appearance of documentalizm in works of writer was aspiring to historical authenticity and objectivity. The documentaryess in this value is the synonym of word true.

Key words: individual style, documentalizm, prose.

Фольклористика

УДК 821.161.2 – 193.5.09 (477.61)

О. В. Скиба

ТЕРИТОРІАЛЬНІ АКЦЕНТИ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ ЛУГАНЩИНИ

На Луганщині весільна обрядовість займає своє почесне, чільне місце. Нині простежується інтерес людей до традиційної весільної обрядовості і як наслідок – збільшується число бажаючих справляти весілля, святковий пир. Весілля без пиру не дуже привітно сприймалося в українському осередку.

Мета статті полягає у з'ясуванні обов'язкових страв весільної обрядовості населених пунктів Луганщини, дослідженні особливостей їх подачі до святкового столу та символіки.

Сьогодні святкова вечірка являє собою застілля з використанням традиційних весільних елементів.

До традиційних форм відносимо ряд компонентів сучасного весільного обряду: приготування весільного печива, розподіл короваю та ін.

До нових елементів весільного обряду можна віднести прикрашання кімнати, де проходитиме застілля, кольоровими кульками, квітами, рушниками, обручками, весільними стінгазетами; прикрашання входу до святкової зали стрічками, віршованими поздоровленнями.

Коровай, як неодмінний атрибут весілля, присутній завжди. Він являє собою символ продовження роду. Весільного торта розрізають молодята, тримаючись за руки, разом беруть ніж. Це символізує їх першу спільну працю як молодої сім'ї. Так, у м. Красний Луч зафіксовано, що “наприкінці застілля обидві мами (свахи) разом з дружбанамі починають різати коровай і подавати гостям. Виглядає це так: один дружбан продає родині молодого, другий – родині молодої. Інколи дружбани ще й разом виносять на підносі коровай і співають спеціальну переспівку” [Респондент – Усатенко Юлія Андріївна, 1955 р. н., проживає в м. Красний Луч, професія – лікар ветеринарної медицини].

Інший респондент, що мешкає у м. Ровеньки, стверджує, що “в наш час існує загальне правило чергування страв на святковому весільному бенкеті, а саме: спочатку гостям пропонують холодні закуски й салати, потім подають закуски гарячі, завершують святкову трапезу – солодкі страви й десерти. Меню часто змінюється, але послідовність залишається незмінною” [Інформатор – Манич Олег Дмитрович,

1970 р. н., працює кухарем в ресторані “Диканька”, мешкає в м. Ровеньки].

Девятова Людмила Сергіївна, вихователь дитсадка “Сонечко” м. Сніжного Донецької області подала нам таку послідовність подання їжі на святковий стіл, зазначивши, що це меню є завжди незмінним: 1. ікра та холодні закуски; 2. рибні та м’ясні салати; 3. овочеві та грибні закуски; 4. холодні м’ясні закуски, сири, холодні страви з м’яса та яєць; 5. гарячі закуски; 6. основні гарячі страви; 7. солодкі блюда та десерти.

За свідченнями Рідкоус Тетяни Валеріївни, заступника директора з виховної роботи в загальноосвітній школі для дітей сиріт м. Сніжне Донецької області, “на столі також повинні постійно бути присутніми фрукти та прохолодні напої. Головна особливість весільного меню в тому, що перше блюдо відсутнє. Повинні завжди бути страви зі свинини, бо вважається, що це м’ясо забезпечує багатство, родючість, щастя.

Торт – найголовніша прикраса весільного столу. Його становлять у центр столу і він там знаходиться доти, доки молоді його не почнуть різати і пригощати гостей.

Весільний коровай покривають вишитими рушниками, які кладуть навхрест. Коли тамада розрізала коровай то кожен охочий може взяти собі шматочок, але заплатити за нього гроші нареченій” [Інформатор – Рідкоус Тетяна Валеріївна, 1968 року народження, заступник директора з виховної роботи в загальноосвітній школі для дітей сиріт].

За традиціями святкування весілля мешканцями Лутугинського району Луганщини, бенкетний стіл, незалежно від пори дня, мусить бути застеленим сніжно-білою скатертиною. Заздалегідь дбають про гарний комплектний посуд, прозорі, бажано кришталеві, келихи, набори виделок, ножів, чайних ложок. У центрі столу перед молодими на вишиваному рушнику ставлять весільний калач, оздобивши його барвінком.

Перед тарілками молодих кладуть два віночки з аспарагусу або мирту, а біля приборів гостей – по маленькому букетику барвінку, аспарагусу або мирту, перев’язавши його вузькою білою стрічкою.

Коли молоді повертаються після шлюбної церемонії, батьки вітають їх на порозі дому традиційним хлібом-сіллю, частують по вінця налитими чарками вина, щоб, як кажуть, таким повним було їх щастя.

Особливим є весільне меню Лутугинського району. До обіду прийнято готувати холодні і гарячі закуски. Обов’язковою є перша страва – борщ, бульйон або суп. Потім подають м’ясо з гарніром, гарячу птицю, компот, креми або морозиво. Після обіду роблять перерву, щоб гості погомоніли, потанцювали, поки тим часом господиня разом з помічницями прибере стіл, подасть торти, тістечка, лікери, коньяк та чорну каву.

На весільну вечерю готують ті ж страви, що й до обіду, тільки в більшому асортименті. Замість супу подають гарячу рибу. Відповідно до пори року пропонують чотири варіанти весільного обіду та вечері.

Пропонуємо один з варіантів традиційного меню весільних страв Луцугинського району Луганщини та рецепти їх приготування.

Для ілюстрації обрано меню весільного столу для зимового сезону.

ВЕСІЛЬНЕ МЕНЮ “ЗИМА”

ВЕСІЛЬНИЙ КАЛАЧ

4 кг борошна, 2 л молока, 100 гр дріжджів, 6 яєць, склянка олії, 2 столові ложки цукру, чайна ложка солі.

Дріжджі розпустіть у теплому молоці з цукром і кількома ложками борошна до густоти сметани, посипте тонким шаром борошна, поставте в тепле місце і прикрийте рушником. Коли розчина підійде, вбийте яйця, всипте борошно, сіль і місіть, аж поки тісто відставатиме від рук. Тоді влийте олію, перемісіть і поставте в тепле місце. Як тільки тісто підійде, знову перемісіть (чим довше місити, тим краще) і ще раз поставте, щоб підійшло.

Залежно від розміру форми виробіть один чи кілька калачів. Тісто, призначене на один калач, поділіть на три-чотири частини, розкачайте в довгі валки і з середини починайте плести косу - втриє або вчетверо. Заплетену косу скрутять у колесо, покладіть у змащену жиром круглу форму і поставте, щоб підійшла. Щоб калач блищав, змажте його двічі яйцем і печіть у гарячій духовці (210 – 220° С) годину. Якщо калач розтріскується, змащуйте тріщини яйцем.

РОМОВИЙ КЕКС

600 г борошна, 10 яєць, 400 г цукру, 300 г вершкового масла, 200 г родзинок. 100 г цукатів, цедра 1 лимона, ванілін, 2 столові ложки рому.

Масло і цукор розітріть на однорідну масу, поступово додаючи жовтки, ром, лимонну цедру, ванілін. Потім всипте борошно, вимішайте зі збитими білками, родзинками і нарізаними соломкою цукатами. Наповніть цією масою змащену жиром і посилану борошном вузьку форму і печіть у добре нагрітій духовці 30 хвилин. Спечений кекс посипте цукровою пудрою. Подайте нарізаним.

СОУС З ХРІНУ НА СМЕТАНІ

Корінь хрину, 3-4 круто зварених яйця, склянка сметани, ½ чайної ложки гірчиці, чайна ложка лимонного соку, цукор, сіль.

Грубий корінь хрину помийте, обчистіть і натріть на терці з дрібними вічками. Жовтки розітріть з гірчицею, лимонним соком, додайте хрін, сметану, посічені білки, заправте сіллю, цукром на смак і добре вимішайте. Соус можна подати до будь-якого холодного м'яса.

[*Інформатор* – Грінчукова О. В., 1957 р. н., вихователь дитсадка м. Лутугине].

БУТЕРБРОДИ З ЯЗИКОМ

Кілька булок, 300 г вершкового масла, 600 г копченого або вареного язика, 500 г сиру або бринзи, 6 варених жовтків, ½ склянки тертого хрину, зелень петрушки, оцет, цукор, мелений червоний, перець, сіль.

Сир розітріть з маслом, посоліть і поперчіть на смак. Приготовленою масою намажте скибки булки, прикрийте їх кусочками язика. Жовтки змішайте з хрином, заправте оцтом, цукром, сіллю і виробіть з маси стільки кульок, скільки є бутербродів. Покладіть як кульки на середину кожного бутерброда. Прикасьте зеленню петрушки.

ПАМПУШКИ З ЧАСНИКОМ

1 кг борошна, 2 столові ложки цукру, 50 г дріжджів, головка часнику, олія. яйце. сіль.

Із дріжджів, цукру, склянки борошна і 2 склянок теплої води приготуйте розчин. Тримайте в теплі. Як тільки забродить, посоліть, додайте решту борошна, півсклянки олії, замісіть пухке тісто і знову поставте в тепле місце. Коли тісто підійде, викачайте змащеними жиром руками кульки завбільшки з голубине яйце, дайте їм підійти, змажте яйцем і печіть у гарячій духовці.

Подайте до борщу, поливши товченим часником, розведеним олією.

ЯЛОВИЧІ КРУЧЕНИКИ ІЗ СУХАРЯМИ І ХРІНОМ

5 кг яловичини, 3 склянки сухарів, склянка тертого хрину, 300 г маргарину, 3 столові ложки борошна, 0,5 л сметани, мелений перець, сіль.

М'ясо нарежте кусочками, відбийте, посоліть і поперчіть. Обсмажені в маргарині сухарі вимішайте з хрином, положіть на порції м'яса, загорніть рулетики, зв'яжіть ниткою, обкачайте в борошні й обсмажте. Складіть у посуд, влийте склянку води, прикрийте і тушуйте на слабкому вогні до готовності. Перед тим як подати на стіл, влийте сметану і доведіть до кипіння. Подайте під соусом, у якому вони тушкувалися, з домашньою локшиною і консервованими помідорами.

Представлений матеріал дає можливість зробити висновок, що в обряді весільного бенкету на Луганщині сьогодні органічно поєднуються елементи традиційної української весільної кухні та сучасні регіональні тенденції.

Отже, спливає час, а з ним зазнають змін весільні традиції українців, в тому числі і традиції весільної кухні. Тільки незмінним залишається прагнення молодих душ до єднання, створення міцної

родини. Для них весілля та весільний бенкет – чудове, пам'яткове на все життя сімейне свято. Тому цілком природним є бажання сучасної молоді підкреслити урочистість цієї знаменної події, зробити її незабутньою шляхом добору особливих, оригінальних страв для святкового столу.

Перспективним вважаємо подальше дослідження регіональних особливостей весільної обрядовості Луганщини.

Скиба О. В. Територіальні акценти української весільної обрядовості Луганщини

Стаття присвячена з'ясуванню обов'язкових страв весільної обрядовості населених пунктів Луганщини, дослідженню особливостей їх подачі до святкового столу та символіки.

Ключові слова: весілля, обряд, пир, страва, символ.

Скиба О. В. Территориальные акценты украинского свадебного обряда на Луганщине

Статья посвящена описанию традиционных блюд свадебного обряда населенных пунктов Луганщины, исследованию особенностей их подачи к свадебному столу и символики.

Ключевые слова: свадьба, обряд, пир, блюдо, символ.

Skiba O. V. Territorial accents of the Ukrainian wedding rites in the Lugansk region

The article describes traditional dishes of the wedding rite in the Lugansk region, examines the peculiarities of their giving to the wedding table and the symbolism.

Key words: wedding, rite, feast, dish, symbol.

Відомості про авторів

Александрович Тетяна Зігфريدівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін факультету ринкових, інформаційних та інноваційних технологій (м. Черкаси) Київського національного університету технологій та дизайну.

Берберфіш Марія Володимирівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бугайова Надія Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Головань Тарас Петрович – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, старший викладач кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету.

Гречаник Ірина Петрівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Двуличанська Олена Аркадіївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Діброва Олена Владиславівна – старший викладач кафедри теорії та практики перекладу Кременчуцького Університету економіки, інформаційних технологій і управління.

Дмитренко Євгенія Валеріївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри документознавства та культурології Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського “ХАІ”.

Свтушенко Ніна Григорівна – старший викладач кафедри теорії та практики перекладу Кременчуцького Університету економіки, інформаційних технологій і управління.

Іртуганова Тетяна Русланівна – магістр української філології, старший лаборант кафедри практики іноземних мов Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Кизилова Віталіна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри філологічних дисциплін Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Красненко Олена Вікторівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Кудіна Алла Леонідівна – викладач кафедри видавничої справи та редагування Кременчуцького Університету економіки, інформаційних технологій і управління.

Лапко Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Леоненко Олександра Сергіївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Максименко Ганна Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Медоренко Олена Михайлівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Негодяєва Світлана Анатоліївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Пангелова Марія Борисівна – аспірант кафедри літератури та методики навчання Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди.

Процик Ірина Володимирівна – аспірант кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Пушко Віра Федорівна – кандидат філологічних наук, доцент, заступник директора з соціально-гуманітарної роботи Інституту педагогіки і психології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Пушко Руслан Олексійович – студент четвертого курсу Інституту економіки і бізнесу Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Скиба Ольга Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Стасик Микола Васильович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Запорізького національного університету.

Тарарива Лідія Юріївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Тендітна Надія Миколаївна – асистент Слов'янського державного педагогічного університету.

Хижняк Катерина Петрівна – викладач кафедри романо-германської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Цалапова Оксана Миколаївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Юган Наталія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Якименко Людмила Миколаївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Скиба О. В.

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. 26,4. Наклад 200 прим.
Зам. № 19.

Видавець і виготовлювач

Видавництво Державного закладу

“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.

e-mail: alma-mater@list.ru

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.