

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 3 (214) ЛЮТИЙ

2011

2011 лютий № 3 (214)

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина I

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

Збірник наукових праць внесено
до переліку наукових фахових видань України
(філологічні науки)

Постанова президії ВАК України
від 22.12.2010 р. № 1-05/8

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 6 від 21 січня 2011 р.)

Виходить двічі на місяць

Засновник і видавець –
ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

Заступник головного редактора –

доктор педагогічних наук, професор Савченко С. В.

Випускаючі редактори –

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

доктор медичних наук, професор Виноградов О. А.,

доктор філологічних наук, професор Галич О. А.,

доктор педагогічних наук, професор Горошкіна О. М.,

доктор сільськогосподарських наук, професор Конопля М. І.,

доктор філологічних наук, професор Синельникова Л. М.,

доктор педагогічних наук, професор Харченко С. Я.

Редакційна колегія серії “Філологічні науки”:

доктор філологічних наук, професор Галич В. М.,

доктор філологічних наук, професор Глуховцева К. Д.,

доктор філологічних наук, професор Гриценко П. Ю.,

доктор філологічних наук, професор Дмитренко В. І.,

доктор філологічних наук, професор Зеленько А. С.,

доктор філологічних наук, професор Козлов А. В.,

доктор філологічних наук, професор Федоров В. В.,

доктор філологічних наук, професор Фоменко В. Г.

РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ

до технічного оформлення статей

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

У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № ** (***), 2011.

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

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

Посилання на цитовані джерела подаються в квадратних дужках після цитати. Перша цифра — номер джерела в списку літератури, який додається до статті, друга — номер сторінки, наприклад: [1, с. 21] або [1, с. 21; 2, с. 13–14]. Бібліографія і при необхідності примітки подаються в кінці статті після слова “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).

© ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011

ЗМІСТ

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

1. **Бровко О. О.** Роман у новелах у сучасній українській літературі: структура та тенденції розвитку 6
2. **Вечоркін І. О.** Теорія неосоцреалізму. Новий науково-мистецький метод у літературі 13
3. **Медоренко О. М.** Коли прокидається минуле... Жанрова модифікація авторського коментаря під кутом зору генетичної критики 31
4. **Олійников В. А.** Твоя молитва Мені подобається: життя та діяльність святого Йоасафа Білгородського 37
5. **Скляр Н. В.** Синтез фактуальності й фікціональності та автофікція в площині автобіографічного тексту 44
6. **Шарова Т. М.** Іван Маслов: людина й письменник 50

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

7. **Гречаник І. П.** Фантастичний контент прози Миколи Руденка 57
8. **Єгорова Ю. М.** Історична правда і художній вимисел у романі Радія Полонського “Життя – як день і день – як вічність” 61
9. **Ковпик С. І.** Мікропоетика незавершених п'єс Г. Квітки-Основ'яненка 67
10. **Копейцева Л. П.** Смысловая векторність символічних образів у концепції світу Василя Мови 72
11. **Негодяєва С. А.** Аспекти втілення архетипу дороги в романі Сергія Жадана “Ворошиловград” 78

Інтерпретація літературних творів

12. **Берберфіш М. В.** Неореалізм прози Антона Крушельницького: філософічність роману “Дужим помахом крил” і повісті “Змагання” 85

13.	Бойцун І. Є. Специфіка оповіді в повісті “Діана” Бориса Харчука	91
14.	Гавриленко О. Л. Інтерпретація національної самосвідомості українського народу на зламі тисячоліть у поетичній творчості Бориса Олійника	97
15.	Галич О. А. Щоденник як мемуарний жанр: проблеми класифікації	105
16.	Зимомря І. М. Поетика австрійської новели: конструкт традиції та її ефект (на прикладі творчості Франца Грільпарцера)	111
17.	Ігошев К. М. Проблематика роману С. Лема “Високий Замок”	121
18.	Козлов Р. А. Індуктивна естетика І. Франка – спроба “подолання Канта”?	125
19.	Лаврусенко М. І. Український літературний процес 1920 – 30-х років в оцінці Докії Гуменної (на матеріалі спогадів “Дар Евдотеї”)	134
20.	Лукьяненко Д. В. Експериментальний образ “сковородинівської людини” у романі Г. Пагутяк “Слуга з Добромиля”	141
21.	Понасенко А. В. Між “своїм” і “чужим”: естетичні орієнтири митців Нью-Йоркської групи	146
22.	Пустовіт В. Ю. Мемуарний образ О. Кобилянської	150
23.	Тендітна Н. М. Особливості повісті О. Ульяненка “Ізгої”	156
24.	Тищук Д. С. Роман Г. Тарасюк “Гаспид і Маргарита” в асоціативному вимірі	161
25.	Черкашина Т. Ю. З історії української автобіографічної прози: автобіографіка ХІХ століття	165
26.	Черниш А. Є. Художній образ Марії Башкирцевої у контексті націоцентричної прози М. Слабошпицького	174
27.	Шевердіна А. П. Авторський коментар у романі-пошуку Леоніда Большакова “Бувальщина про Тараса”	179

**Журналістика та видавнича справа
на Сході України**

28.	Акіншина І. М. Преса 1941 – 1942 рр. про сільське господарство сходу України	186
29.	Дроздова А. В. Ідеологічні правки О. Гончара в романі “Собор”	192

Література рідного краю

30.	Бондар Н. В. Роман “Вир” Григорія Тютюнника: до проблеми літературно-краєзнавчих особливостей	198
31.	Лисенко-Ковальова Н. В., Інденко Н. О. Біографічний нарис про Г. Костюка на уроках літератури рідного краю	204
32.	Майборода Н. В. Відтворення умов шахтарської праці у ліриці Спиридона Черкасенка	209
33.	Москвич Ю. В. Концептуальні образи поезії П. Бондарчука .	215
	Відомості про авторів	223

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

УДК 821.161.2 – 32.09

О. О. Бровко

**РОМАН У НОВЕЛАХ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ:
СТРУКТУРА ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ**

Художнім виявом взаємодії романної та новелістичної форм є не тільки використання новели в якості вставної в романі, а й власне новелізація сюжету більшої епічної форми, перетворення новели або їх циклу на роман, трансформація новелістичного циклу, розвиток обрамленої повісті, функціонування роману в новелах. Поширення в художній практиці романів та повістей у новелах, легендах, руйнування кордонів між жанрами як актуальну теоретико-літературну проблему відзначають дослідники різних країн. Тенденції романного мислення виявляються в циклі новел, з яких постає оригінальна жанрова форма [1] (термін М. Васьківа) роману та повісті в новелах (А. Любченко “Вертеп”, Г. Михайличенко “Блакитний роман”, Ю. Яновський “Вершники”, “Чотири шаблі”, О. Гончар “Тронка”, Р. Федорів “Тисяча кроків” тощо). З погляду теоретиків композиції в структурі романної форми новели 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.

Метою цієї студії є узагальнення структурних відмінностей у поетиці жанрів, що входять до складу новелістичного роману, розкриття специфіки сучасного новелістичного роману в порівнянні з “традиційним”. Матеріалом дослідження стали твори І. Чендея “Скрип колиски”, Ю. Бачі “Олекса”, М. Вайно “Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету”, В. Даниленка “Кохання в стилі бароко”, Ю. Іздрика “АМ™” та “Подвійний Леон”. Такий вибір зумовлений орієнтацією на ступінь попередньої наукової розробки обраних текстів і дозволяє простежити своєрідність романів у новелах різних стильових масивів та естетичної значущості.

М. Бахтін наголошував, що “принципово будь-який жанр може бути включений у конструкцію роману” [2, с. 134]. У потрактуванні вченого, змішування жанрів, у тому числі й новел, прозового та поетичного мовлення – це вияв традицій меніппеї. П. Рудяков називає ці

дві тенденції – циклізацію та новелізацію – протилежними в розвитку оповідної структури: “перша прагне об’єднати в єдине ціле розрізнені елементи. Друга, навпаки, розбиває великі за обсягом конструкції на відносно самостійні фрагменти” [3, с. 13]. Аналізуючи роман сербського письменника І. Андрича “Міст на Дрині”, дослідник зауважує: “Твір являє собою типовий зразок роману-обрамлення, що дає авторові можливість обійтися без єдиної фабули, організовуючи єдине ціле з відносно самостійних фрагментів новелістичного типу” [3, с. 17]. П. Панченко робить висновок, що циклічна форма – це відкрита множина за наявності спільної ідеї. Таке розуміння дозволяє дослідниці бачити як художню систему загалом, так і окремі складові цієї системи в синхронії та діахронії та вважати циклізацію “тенденцією функціонування самостійних творів, що складають систему літератури” [4, с. 12].

Отже, структурування творів відбувається на різних рівнях: циклічному та романному. Як зауважив В. Фашенко, “на відміну від циклічного, романічний спосіб komponування набагато міцніше в’яже окремі частини – і конкретними наскрізними мотивами, і принципом зіставлення – протиставлення – зіткнення незалежних сюжетних новел з великими частинами-розділами, які ґрунтуються на попередніх самостійних оповіданнях: вони цементують твір і не можуть існувати поза рамками цілого. Так збудовано “Тронку” О. Гончара, “Наче капля в морі” Е. Крустена, “Хто дивиться на хмари” В. Конецького, “Пароль не потрібен” Ю. Семенова, “Добрий диявол” П. Загребельного, “Хліб – усьому голова” М. Алексєєва [5, с. 210 – 211].

У літературознавстві набули ґрунтового висвітлення романи в новелах “Майстер корабля” та “Вершники” та роман із семи розділів-пісень “Чотири шаблі” Ю. Яновського. Зародившись у перші десятиліття ХХ ст., у 70 – 80-ті роки роман у новелах став однією з форм “багатогеройного” роману, за визначенням Л. Якименка [6, с. 92]. Н. Лейтес писав: “Те, що називали новелою, на початку революції було лише першим поверхом недобудованого радянського роману” [7]. Приміром, І. Сенченко розпочав роботу над циклом “Червоноградські портрети” в перші десятиліття ХХ ст., повернувшись до цього твору в 60-ті. На думку дослідника Ю. Суровцева, основні композиційні труднощі форми роману в новелах полягають у необхідності ввести в горизонтальне розгортання панорами новел часової координати. Саме часові прорахунки в композиційно-конструктивному каркасі спричиняють, за переконанням літературознавця, недостатню художню переконливість роману в легендах А. Мухтара “Чинара” та частково роману О. Гончара “Циклон” [8].

Дослідник М. Пашенко пропонує розглядати як типологічну рису новелістичних романів особливу роль першої новели – емпізи композиції (“Подвійне коло” з “Вершників” Ю. Яновського, “Як на Марсі” з “Каналу” І. Григурка) [9, с. 154]. В. Одиноків підкреслює, що романам у новелах притаманна особлива “ансамблева” структура,

яка передбачає майстерне поєднання різних композиційних частин, різноманітних жанрово-стильових планів [10, с. 6]. Дослідниця Х. Хамракулова в дисертації “Сучасний роман у новелах (до проблеми жанрово-стильового розмаїття радянської літератури)” (1980) аналізує сюжетні способи поєднання розрізнених новел в єдине романне ціле [11]. Авторка з’ясовує особливості зв’язків новел як структурних елементів роману між собою та новел із оповіданням-обрамленням. Однак в авторефераті дисертації акцентовано насамперед змістовий аспект сучасного роману в новелах, а проблема художнього часу набуває переважно заідеологізованого висвітлення. Проте ця робота стала важливим етапом у дослідженні поетики роману в новелах. Х. Хамракулова намагалася встановити структурні відмінності в поетичі жанрів, що входять до складу новелістичного роману, а також звернула увагу на специфіку власне новелістичного роману в порівнянні з “традиційним”. Реалістичний роман у “новелах” ніби поєднував діахронний і синхронний типи повісткування. У кожній новелі була своя подія, своя доля. Вона співвідносилася і “по горизонталі”, за синхронним принципом з іншими долями та подіями і водночас надавала можливість руху вперед, “вела сюжет до зустрічі з іншим персонажем або групою дійових осіб, щоб передати естафету далі” [6, с. 144]. Дослідник Л. Якименко зауважує, що “роман у новелах виявляється досить містким, для того, щоб використати й переосмислити більшість досягнень традиційної поетики. Традиційні поетичні форми включаються в реалістичну тканину роману, поглиблюючи його історизм” [6, с. 146]. Л. Якименко узагальнює: “Література виховує не тільки тим, про що вона розповідає, не тільки моральним ставленням автора до предмета повісткування, значущою ідеєю, але й завершеною художньою формою” [6, с. 185]. Саме потужний виховний потенціал притаманний художньому прийому обрамлення як сюжетно-композиційній єдності в романі Івана Чендея “Скрип колиски” [12]. Твір складається з 36 розділів та епілогу, причому глави “Що розповіла пляшка коньяку” та “Монолог пляшки коньяку” створюють композиційний прийом обрамлення, що увиразнює ідейний зміст твору. “Скрип колиски” – історія з життя закарпатських виноградарів, праця яких хоч і має прадавні традиції і є справжнім таїнством, але водночас алкоголь нівечить особистості та руйнує людські стосунки.

Роман у новелах Юрія Бачі “Олекса” за авторським задумом постав як “художній твір про минулі, сучасні та прийдешні проблеми нашого народу” [13]. Усі розділи твору об’єднані постаттю відомого культурного діяча, педагога й письменника Олександра Васильовича Духновича (1803 – 1865).

Якщо твір Ю. Бачі витримано в традиціях реалістичного письменства, то композиція та настроєвість роману в новелах Марії Вайно “Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету” частково нагадує модерну прозу Ольги Кобилянської [14]. Твір М. Вайно – закономірний

вияв творчої практики письменниці, адже, за її словами, вона прийшла до кіносценарію через прозу, надаючи перевагу новелістиці. В. Михайленко пише: “Чужий тембр, несприйняття невідповідного голосу звучання, не так натягнута струна не дає співзвуччя. Навіть слово. Перетягнута струна може лопнути як це імпровізаційно у фантазії довела буковинська письменниця Ольга Кобилянська в своєму меланхолійному вальсі. Навіть у ньому... Повільній грі. А як же буйні вітри нашої епохи?!” [15]. Із новелою Ольги Кобилянської твір Марії Вайно споріднює й музична тематика, і жіночі образи, і проблеми пошуку особистого щастя й реалізації митця. Короткі новелістичні цикли, названі музичними термінами та жіночими іменами, передають історії Соломії, Вікторії, Оксани та Аннички (останню, до речі, забули згадати автори анотації до роману) та вчительки музики Августини. Л. Якименко висловив припущення, що за умов переходу зі статусу прийому до жанрової форми потік свідомості більше втрачає, ніж виграє [6, с. 143].

Роман Володимира Даниленка “Кохання в стилі бароко” – це низка химерних історій про Івана Сулиму, Леоніда Родзянка, Сержа Лифаря, Владислава Городецького, Олександра Мурашка; це легенди про таємниці київських будинків на Подолі, Лютеранській, Прорізній, загадки Голосіївського лісу, старовинних церков, мосту Патона [16]. Детективно-містичний сюжет, побудований на розгадування архітектором Валерієм Колядевичем на прохання його нової знайомої Юлії Маринчук дивного кросворду, обрамлений скульптурними зображеннями Заплаканої Вдови, атлантів, Горгулі з Великої Житомирської, Повітрулі з Будинку з химерами, які мають свої уподобання, риси вдачі та власні історії. Розгалужені сюжетні лінії, переплетені мотивами архітектурних загадок, структурно організовані в романі за принципом барокової композиції. Роман В. Даниленка “Кохання в стилі бароко” – рамкове поєднання оповідей в оповідах, що мають характер геральдичної конструкції, через які, як через лабіринт, герой проходить до містичної розгадки, якою є його смерть.

Деконструкція жанрових канонів у літературі сьогодення торкнулася й сучасних версій новелістичних романів, “епічне мислення” яких вдало окреслив Ю. Іздрік у “АМ™”: “(Блукаючі пастки, ризоматичні змови, омоніми, ампліфікації, коменти – оце і є твоя біографія?)” [17, с. 289]. “АМ™” – “традиційний роман у новелах, а водночас – літературний ребус, друкований кубик-рубик, словесна гра, інтелектуальний ендшпіль і просто доміно”, – зазначено в анотації до видання [17, с. 4].

“Історії хвороби”, “Подвійний Леон” Юрія Іздрика, за переконанням літературознавців (це помітили і Н. Мариніч, і Л. Косович), могла б небезпідставно бути означеною як роман у новелах. Однак автор свідомо нівелює поняття “роман” та “новела” в контексті деміургії, змішуючи вкупі стилістичні доміанти прози, поезії та драми, вибудовуючи “хитромудру текстуру письма, перетворюючи візуалізацію

тексту на повноправний технічний прийом і, нарешті, доводить “постмодерний” метод цитування до логічного абсурдного кінця” [18, с. 177]. У п’ятому розділі “Подвійного Леона” розповіді-констатації буття Стефанії перемишуються зі вставками з пам’яток китайської літератури. “Новела у великій прозі, – зауважує щодо структури роману Ю. Іздрика С. Бук, – була дуже популярною в письменників-шістдесятників, наприклад, “Тронка” О. Гончара, “Отчий світильник” Р. Федорова, “Диво” П. Загребельного. Отож, форма аналізованого роману – не суцільне новаторство. Використано міні-новелу про будинок і в сцені сьомому розділу дев’ятого “Never say never again” [19, с. 72]. Проте розгалуження новелістичних конструктів у прозі Ю. Іздрика за принципом культури кореневища гармонізує зі змістовим рівнем: ризома виявляє себе як “середина без початку або кінця”, а “мистецтво йти за ризомами – це інше слово для шизоаналізу” [20, с. 362]. По-перше, сама постать головного персонажа, його перебування на лікуванні, художня фіксація потоку розщепленої свідомості становить доволі продуктивний матеріал для послідовників Грегори Бейтсона. По-друге, композиційна організація твору накладається на матрицю патерна ризоми, множинність якого – це “не зібрання стабільних одиниць виміру або уніфікованих суб’єктів, а сукупність вимірів та ліній зв’язку, що змінює свою природу, коли зростає кількісно” [20, с. 362]. Саме завдяки вкрапленню в текст новел-розділів автентично пронумерованих зразків китайського письменства XVIII ст. реалізується цей принцип множинності. У п’ятому розділі такі вставки переривають хід основної оповіді 16 разів, відкриваючи нові виходи для читацької уяви. “Історія хвороби” розгортається як мозаїка інтертекстуальних кодів, адже інтермедіальні зв’язки роману з кінематографом та музикою реалізовано через паратекстуальні елементи, зокрема епіграфи з пісень “Бітлз” (“Leave me where I am, I’m only sleeping” [21, с. 41], культового фільму “Леон-кілер” (“Як туга за мною здолає тебе, Ти заступ візьми і мене закопай” [21, с. 133] та заголовки. Приміром, назва “Never Say Never Again” відсилає до саги про Джеймса Бонда, а згадка про персонаж стрічки “Носферату – фантом ночі”, створеної за романом Б. Стокера “Дракула”, слугує антиципаційним прийомом, що увиразнює емоційне сприйняття розділу “Трансильванський транс”. Таким чином, у парадигмі постмодернізму структурування романної оповіді відбувається за ризоматичним принципом: “Якщо світ – хаос, то книга стає не космосом, а хаосом, не деревом, але кореневищем. Книга-кореневище реалізує принципово новий тип естетичних зв’язків. Усі її точки будуть зв’язані між собою, але зв’язки ці безструктурні, множинні, заплутані, вони постійно обриваються” [22].

Отже, спостереження В. Фащенко залишається актуальним: “Поруч існують “непереплетені” романічні й новелістичні системи, зі своїми принципами охоплення й розкриття людських характерів. Діалектичний процес диференціації та інтеграції прозових жанрів

продовжується. Бо постійно змінюється життя, а з ним і форми художньої думки” [5, с. 214]. Спостерігаємо руйнування чітких меж між жанрами, виникнення чисельних невеликих романів-новел або новел-романів. Тенденції романного мислення виявляються в циклі новел, з яких постає оригінальна жанрова форма роману в новелах. Однак у постмодерних версіях новелістичного роману деконструктивістська практика є домінантною. Вибір корпусу текстів дозволив простежити модифікації новелістичних конструктивів на прикладі текстів різних стильових масивів та естетичної значущості, адже до розгляду залучено як реалістичні твори, так і зразки постмодернізму. У контексті прагматики актуальним є поняття апелятивної структури, коли читач тексту сам вибудовує зв'язки між його фрагментами, ці шляхи організації твору в більшості випадків постають як тенденції, що мають різні вияви у творчості різних митців. Справді, цей функціональний варіативний ряд значно розширюється завдяки художній практиці та пошукам письменників ХХ – ХХІ століть, адже кожен індивідуально неповторний приклад виявляє свій модус цього пошуку, що потребує подальшого дослідження.

Література

- 1. Васьків М. С.** Романні форми в українській літературі 1920 – 30-х років : [монографія]. – Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2009. – 325 с.
- 2. Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
- 3. Рудяков П. М.** Югославський (сербський та хорватський історичний роман 40 – 80-х рр ХХ ст. Особливості історичної концепції та оповідної структури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук : спец. 10.01.04 – “Література зарубіжних країн” / П. М. Рудяков. – К., 1995. – 43 с.
- 4. Панченко П. В.** Циклизация как прием создания художественного единства в книге рассказов В. Шаламова “Левый берег”: дис...канд. филол. наук : спец. 10.01.01 / Панченко Полина Валентиновна. – Астрахань, 2009. – 187 с.
- 5. Фащенко В.** Из студий про новелу: Жанрово-стильові питання / В. В. Фащенко.– К. : Рад. письменник, 1971. – 215 с.
- 6. Якименко Л. Г.** На дорогах века (Актуальные вопросы советской литературы) / Л. Г. Якименко. – Изд. 2-е, доп. – М. : Худож. лит, 1978. – 494 с.
- 7. Лейтес Н.** Точка, запятая и проза Габриловича / Н. Лейтес // Лит. газета. – 1924. – 12 ноября.
- 8. Суворцев Ю.** Время в композиции романа / Ю. Суворцев // Дружба народов. – 1971. – № 9. – С. 245 – 255.
- 9. Пащенко М. В.** Метафорична природа новели : (структура, рецепція, концептуалізація): [монографія] / М. В. Пащенко. – О. : Астропринт, 2009. – 296 с.
- 10. Одинокое В. Г.** Художественная системность русского классического романа : Проблемы и суждения / Виктор Георгиевич Одинокое. – Новосибирск : Наука, 1976. – 196 с.
- 11. Хамракулова Х. Д.** Современный роман в новеллах (к проблеме жанрово-стилевого многообразия советской

литератури) : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – “Литература народов СССР” /; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова / Х. Д. Хамракулова. – М., 1980. – 28 с. **12. Чендей І.** Скрип колиски : [роман] / Іван Чендей. – Ужгород : Карпати, 1987. – 412 с. **13. Бача Ю.** Олекса : [роман у новелах] / Юрій Бача. – К. : ІНТЕЛ, 1993. – 144 с. **14. Вайно М.** Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету : [роман у новелах] / Марія Вайно. – К. : Факт, 2008. – 216 с. **15. Михайленко В.** Душа героїнь Марії Вайно / Василь Михайленко // Персонал плюс. – 2010.– № 35 (388). – 2-8 вересня. **16. Даниленко В.** Коханья в стилі бароко : [роман] / Володимир Даниленко.– Л. : ЛА “Піраміда”, 2009. – 300 с. **17. Іздрік. Ам™** / Юрко Іздрік. – Х. : Вид-во “Клуб сімейного дозвілля”, 2010. – 318 с. **18. Косович Л.** Додаток (Постскрипт. Коментар. Примітки) / Л. Косович // Іздрік. Подвійний Леон. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – С. 176 – 199. **19. Бук С.** Форми нарації в романі Ю. Іздрика “Подвійний Леон” / Соломія Бук // Слово і час. – 2006.– №2. – С. 70 – 74. **20. Енциклопедія** постмодернізму; [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во С. Павличко “Основи”, 2003. – 503 с. **21. Іздрік.** Подвійний Леон: Історія хвороби / Юрко Іздрік. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 120 с. **22. Делез Ж.** Капіталізм и шизофренія : Анти-Едип / Жиль Делез, Феликс Гваттари // [Електронний ресурс]. – Режим доступа: www.philosophy.ru.

Бровко О. О. Роман у новелах у сучасній українській літературі: структура та тенденції розвитку

Мета дослідження полягає в систематизації модифікацій новели в романній структурі на матеріалі української прози. Пропонована стаття є спробою кореляції понять “новела” в значенні жанру та композиційного прийому.

Ключові слова: новела, жанр, структура, форма, тенденція, роман у новелах.

Бровко Е. А. Роман в новеллах в современной украинской литературе: структура и тенденции развития

Цель исследования заключается в систематизации модификаций новеллы в романной структуре на материале украинской прозы. Предлагаемая статья является попыткой корреляции понятий “новелла” в значении жанра и композиционного приема.

Ключевые слова: новелла, жанр, структура, форма, тенденция, роман в новеллах.

Brovko O. O. The novel is in short stories in modern ukrainian literature: structure and tendencies of development

A research purpose consists in systematization of modifications of short story in a novel structure on material of Ukrainian prose. The offered article is the attempt of correlation of concepts “the short story” in the value of genre and composition reception.

Key words : short story, genre, structure, form, tendency, novel is in short stories.

УДК 82.09

I. О. Вечоркін

**ТЕОРІЯ НЕОСОЦРЕАЛІЗМУ.
НОВИЙ НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИЙ МЕТОД У ЛІТЕРАТУРІ**

У даній розвідці ми розглянемо соціологічний вектор досліджень і оцінки літературних творів як метод їх аналізу, а також як метод літературної творчості, простежимо той могутній вплив, який справляє соціум на розвій і зміни як у літпроцесі, так і в ідейно-формальній тканині художніх творів. У зв'язку з цим нашою метою буде обґрунтування нового й актуального на сьогодні літературознавчого методу, який до того ж засадничо, в чомусь рекомендаційно, намітить деякі нові у мистецтві літературного творення ХХІ ст. шляхи, покликані відродити, популяризувати художню літературу сучасної епохи, саме літературу серйозну, естетично вартісну. Даний науково-мистецький метод, належний до спектра методів, першорядним об'єктом вивчення яких є змістово-ідейна матерія, не відкидатиме здобутків окремих прелімінарних методів; навпаки, нові принципи його поставатимуть, фундаментуючись на досвіді культурно-історичного методу, біографічного, соціологічного, психологічного та, передовсім, соцреалістичного методу. Враховуючи чільність соцреалістичної методики дослідження творчості, для дефініції даного методу ми введемо поняття “неосоцреалізм”, причому морфему “соц” у новому понятті необхідно читати і розуміти як “соціальний”, а не “соціалістичний”, як у віджилому вже “соцреалізмі”. Відразу зазначимо, що подальше обґрунтування нами неосоцреалізму як методу стосуватиметься передусім взаємин його із художньою прозою, адже поезія більш інтуїтивний, “сплесковий” мистецький продукт і програмування її естетичних засад є справою зовсім умовною і непотрібною, хоча й у ліриці, безумовно, можна знайти не тільки внутрішній зміст творця, але й життєві обставини, що сформували його.

Необхідно почати з того, що соціологізм в українській літературі є явищем природним, традиційним – не чужорідним тілом, оскільки внаслідок історичних обставин в українському літературознавстві здавна виникали ті чи інші соціологічні підходи до тлумачення красного письменства, формулювання його ролі і завдань у суспільстві. Так, виразне соціальне звучання мали “література для домашнього вжитку” М. Костомарова, “етнографічна достовірність” П. Куліша, обстоювали свого часу щільну взаємодію художньої літератури з соціальною дійсністю представники ліберально-народницького напрямку в літературі (І. Нечуй-Левицький, М. Вовчок, Б. Грінченко, В. Горленко, В. Щурат, О. Пчілка, І. Стешенко, В. Доманицький тощо), революційно налаштоване письменство (Т. Шевченко, І. Франко, П. Грабовський, М. Павлик, В. Гнатюк тощо), деякі інші вчені та письменники (М. Драгоманов, В. Винниченко, Панас Мирний, А. Тесленко, М. Черемшина, В. Стефаник, Л. Мартович і т.д.). Соціологізм панував і в публіцистичних працях С. Єфремова, Д. Дорошенка, Ф. Матушевського, О. Лотоцького та ін., і в концепціях історії літератури М. Грушевського, О. Огоновського, М. Возняка та ін., у націонал-політизованому літературознавстві Д. Донцова [14].

Отже, глобальні переміни в мистецтві відбуваються з моменту появи й формування нових відносин між людьми, через кардинальні зміни у соціумі. Так, Жовтнева революція стала свого часу передумовою для виникнення принципово інших стосунків між людьми в оновленому соціумі. Це, у свою чергу, викликало в подальшому різноманітні новації у літпроцесі, літературознавстві, одною з яких і став науково-творчий метод “соцреалізм”. На тоді “... визрівання й утвердження нових творчих принципів нового методу було об’єктивною, суспільно й естетично зумовленою необхідністю” [1, с. 35]. Суспільні перетворення тогочася (від 1920-х і надалі), непідробна віра в можливість побудови щасливого майбуття багатьох письменників спонукали до відображення світлого боку тої дійсності, боротьби і прагнення людей до створення справді народної держави. І соцреалізм як метод не відразу перетворився на обмежувальну припону, на повідець для літераторів, який упевнено тримала в руці влада, ні, виникнення соцреалізму було цілком природним. Тоді ж з’являється і новий тип людини, котра й діятиме у творах радянської доби аж до кінця 1980-х. “Нема меж пізнання характеру, але кожна епоха формує суспільну концепцію людини, яка втілюється в системі образів, в художньому характері” [2, с. 139], – писав М. Жулинський про вплив тої чи іншої соціально-економічної формації на людину. Образ же радянської людини стає новаторським для світової літератури, хоча й не зрозумілим і не життєподібним, оскільки всюди у світі панували капіталістичні, буржуазні відносини, а не соціалістичні, як в СРСР. При цьому образ-тип радянської людини вийшов антибуржуазним, колективним, в цілому альтруїстичним, суспільно активним; хай ці риси подеколи фальсифікувалися чи перекручувалися,

проте така людина у тогочасному суспільстві не просто існувала, а була типовою. П. Загребельний відзначить з цього приводу: “Ми пропонуємо світові нового героя, героя-революціонера, героя-борця, людину горінь і борінь” [2, с. 160]. Проте соціалістичний реалізм, заснований на марксистсько-ленінських поглядах на мистецтво, оголосивши примат соціологічного підходу до творчості, зрештою гіперболізував, викривив норму соціального в літературі, штучно висуваючи на передній план не художні, а класові критерії оцінювання. Це призвело в підсумку до вульгаризації художньої літератури як мистецького явища, до створення обмежень, які догматизували, сфабрикували стандарти, що, безперечно, є вже ознакою виробництва (улюблений термін і вихідне поняття філософії марксистів-леніністів), а не мистецтва. Проте обрання соціально-економічної платформи головним фактором розвитку літератури є визначним здобутком філософії марксизму. На достоту істинну думку її представників і послідовників, “виникнення і розвиток літератури невіддільні від загальноісторичного суспільного процесу. Естетична сутність та естетична цінність літературних творів, а відтак і їх вплив – це ланки того загального, внутрішньо пов’язаного суспільного процесу, в якому свідома людина освоює світ” [12, с. 197]. Однак за радянського тоталітаризму ця провідна думка поступово збочувала: естетику соцреалізму було зорієнтовано на дзеркальне відтворення дійсності, нехтувалося те, що правда сама по собі не є художньою цінністю, згодом же взагалі ця “правда” вже диктувалася; літературна критика грає роль нещадного ідеологічного цензора замість стернового в художньому просторі; від творів вимагається бути зрозумілими “широким масам”, а не навпаки, що необхідніше, – “широким масам” прищеплюється гарний мистецький смак відповідним доббором і виданням творів; забороняється експериментаторство і стильові пошуки, визнається лише виробниче чи народницьке спрямування творчості тощо [14]. Така політика, без сумніву, не іманентна жодному мистецтву, однак не можна не визнати, що соціум, соціальне є коренем і внутрішнього, і зовнішнього розвитку художньої літератури, саме від соціуму залежить бути літературі чи не бути, і якою саме бути. Продемонструємо це на прикладі реалії сьогодення.

На сьогодні – у часи zenіту природничих наук, ІТ-технологій, комп’ютерного програмування, всесвітнього прагматизму – деякі виниклі ще у давнину види мистецтва (приміром театр, музика), серед яких і художня література, послідовно занепадають або ж, у ліпшому випадку, нівелюються у своїй первісності заміниками, прибирають тих чи тих гібридних подоб. Мова йде, передусім, про суцільну, поетапну комп’ютеризацію останніх років 15-ти на Україні. Книгу як духовний атрибут, носія морально-пізнавальної інформації замінює комп’ютер як предмет, що містить у собі безліч інформації, зокрема й розважального характеру. Великий обшир, тисячі полиць, що необхідне для книгозбірні, може замінити невеликий настільний прилад (комп’ютер), підключений

до мережі Інтернет. До того ж комп'ютер, котрий нині уже не є предметом розкоші, як, скажімо, у 1990-і, й доступний в останні роки за ціною чи не кожному пересічному українцеві (працюючому, не пенсіонеру, принаймні у кредит), комп'ютер привніс у дозвілля людини чимало всіляких нових розваг у монітора, котрі перебирають на себе майже весь той час людини, що належав колись читанню. З'явилися навіть комп'ютерні хвороби, які полягають у тому, що користувач не в змозі протягом тривалого часу відірватися від віртуальної реальності, не здатен довго залишатися без неї. Чи не нагадає це колишніх книголюбів, що захоплювалися читанням – хай переважно і белетристики, але ж потрапляли їм до рук іноді й справжні книжки, – захоплення котрих все-таки було не таким ізолюючим од життя, при цьому корисливішим і для здоров'я, і для збільшення світоглядних обріїв. Також, безумовно, значно скоротив кількість прихильників художньої літератури порівняно молодий (віком близько ста років) вид мистецтва – кіно, в ширшому розумінні – телебачення, поява в кожній квартирі телевізора. Особливо тепер, коли каналів віщання не 2-3, як ще 20 років тому, по яких до того ж не завжди демонструвалося щось привабливе для глядача, а тепер, коли доступні до перегляду десятки каналів, і не лише вітчизняних, а й зарубіжних; тож особливо в останні роки розмаїтість телебачення відлучила од книги велику кількість колишніх читачів. Усім вищесказаним ми висвітлили лише один бік, причину депресії художньої літератури як мистецтва – **техніцистичну**, однак є ще й друга причина, не менш руйнівна – **прагмацистична**. Вона полягає в тому, що нині існує мізерний попит на справжню літературу, тобто таку, яка є мистецьким фактом, а не масовим читивом. Як без потреби немає пропозицій, так і мистецтво не побутуватиме без потреби, адже “предмет мистецтва ... створює публіку, яка розуміє мистецтво і здатна втішатися красою” [9, с. 34]. В нашому випадку предмет мистецтва, його матеріальне втілення – це високохудожня книга, котрої сьогодні на полицях книгарень обмаль через низькі обсяги продажу. Натомість, навпаки, через пристойні обсяги продажу на полицях превалюють зарубіжна література російського видавництва (Москва, Санкт-Петербург), україномовна зарубіжна – переважно легковажного змісту (приміром, детективи Агати Крісті), російська класика автохтонною мовою (от хто дійсно працює на свою культуру), спеціалізована навчальна література, найрізноманітніші підручники, українська ж художня література присутня лише тою мірою, якою вона необхідна для шкільної програми, тобто ті автори й ті твори, що вивчаються в школі. Таким чином, прагматизм ХХІ ст. обернув на звичайні бізнес-проекти не один вид мистецтва, в тому числі й літературу. Так, теперішній літпроцес на Україні побудовано на вмінні, прагненні заробити на тексті. Тобто конкретний твір (літературний “хіт”, “блокбастер”) пишеться виходячи з потреб ринку. І не індивідуальність світогляду автора та висока художність написаного, глибина мислення, характеропроникнення й інші

естетичні в літературі категорії виступають гарантом успіху твору, а питання його тиражування та збуту. Найуспішніший, “перший” у красному письменстві нині той, хто краще розкупується. Видавництво візьме на себе надрукувати й продати книжки тільки за умови, що така бізнес-справа, за прогнозом певних спеціалістів даного видавництва, зможе дати прибуток. Попит же на книжку останнім часом не виходить за межі белетристики: мінімум описовості, максимум динаміки, гострий детективно-кримінальний сюжет; або ж сентиментальні історії кохання (часто-густо без художньої обумовленості, еротично насичені), герої тут діють здебільше заможні, виняток становить хіба що одна типова злиденна героїня – молода дівчина, що через силу поневірянь знаходить багатого жениха і обопільне кохання водночас. І чим, постає питання, такі книжки кращі від соцреалістичних робітничих опусів, де постійні герої – робітник чи робітниця, чи робітничий колектив і колективні проблеми? Виходить, що й сьогодні також існують догми, канони, котрі диктуються бізнесом у книговидавстві, і канони не менш жорсткі, ніж партійні, часів СРСР. Але соцреалізм називається тепер згубним для мистецтва, при цьому про сьогодишню згубну дійсність говориться хіба що з легкою зажурою. Дійсність же ця всуціль зв’язана з белетристикою – продукцією, яка не має нічого спільного з літературою як мистецтвом (як і більшість творів епохи соцреалізму), а просто задовольняє потреби у приємних переживаннях, вміло групує формальні елементи. Тобто приємне заступило на сьогодні в літературі естетичне. Хоча деякій белетристиці не відмовиш у наявності цікавих і привабливих образів, у психологізмі, життєвій правдивості, захоплюючій фабулі, здатності викликати цікавість до героїв та їх долі, однак все це, порівняно із справжньою літературою, відбувається не на рівні естетичному, а на іншому рівні – на рівні приємного. Розмежовуючи белетристику і справжню літературу, Д. Лукач проводить таку грань між першою та другою: “Лише внутрішня значущість, – вважає філософ, – лише перетворення приватного, побаченого з життєвою правдивістю, в конкретний образ родового в людях і їх долях відрізняє дійсно велику літературу від белетристики” [8, с. 22].

Також ринковий попит стосується книжок, які можна характеризувати, узагальнивши їх найменування в однім слові, – посібники. Це книжки-помічники і консультанти з усіляких сфер життєдіяльності, що покликані стати в нагоді не лише у навчанні, в опануванні професії, а й у хатніх справах, навіть дріб’язкових (в’язання, теслярювання, виноробство і т.д. і т.п.). Тож випустити сьогодні на Україні інакше, не з ряду вищеперелічених книгу є можливість виключно власним коштом (за найліпших обставин – за допомогою благодійного спонсора), у зв’язку з чим наклад буде невеликий – примірників 100 – 500, після чого – що найскладніше – треба буде самостійно займатися питанням її розповсюдження, реалізації принаймні за такою ціною, щоб окупити видавничі витрати, а не те що мати зиск. Все це найчастіше

закінчується тим, що частина тиражу надовго “осідає” у “хазяїна” до “кращих часів”. Така тенденція не дає змоги розвиватися літературі як мистецтву слова, розохочує до писання талановиту молодь, на Україні створюється ситуація, котру свого часу озвучив іспанський філософ Х. Ортега-і-Гасет, говорячи про стан мистецтва і літератури Іспанії, знесиленої громадянською війною 1936 – 1939 рр.: “Річ не в тому, що для кожної сучасної людини мистецтво не важливе або менш важливе, ніж для попередніх поколінь. Річ у тому, що сам митець ставить до нього як до справи безрезультатної... Аби краще це зрозуміти, порівняймо роль мистецтва сьогодні з тим, що воно робило років 30 тому і взагалі протягом минулого століття. Поезія й музика були діяльністю величезного масштабу; від них чекали щонайменше спасіння людства на руїнах релігії та неунікного релятивізму науки” [13, с. 269]. Розважальна функція мистецтва в цілому і літератури зокрема на сьогодні бере гору над виховною (не в ідеологічному розумінні цього слова). Головна причина – відсутність урядової політики на цьому напрямку, абсолютна бездіяльність там, де потрібна певна дієва лінія роботи, поскільки основний рушій мистецтва – соціально-економічні умови. Хороші ж естетичні смаки у людини потрібно виховувати, мораль потрібно виховувати, іноді нав’язуючи якісну мистецьку продукцію, і саме це згодом мусить породити попит на справжнє, вирощуватиме духовно здорову і культурну націю. Справа ж літпроцесу на Україні, відпущена урядом на самоплив, остаточно призведе до того, що світ літератури обернеться на книжковий ринок, літературний промисел, де провідником числитиметься найверткіший, з доброю комерційною інтуїцією та хваткою “письменник”. Причому така справа з літературою є незмінною вже років п’ятнадцять, адже на початку 1990-х літпроцес на Україні ще животів за інерцією, завданою радянською практикою, а вже у 1997-у році, коли ілюзія щасливої Незалежності розтане, у передмові до збірки сучасних українських новел “Квіти в темній кімнаті” В. Даниленко висловить цікаве і влучне спостереження щодо регресу літератури останніх літ: “Ще шістдесятники писали для народу, сімдесятники і вісімдесятники – для літературного середовища, а з покоління дев’яностиків кожен став писати для себе. Наприкінці ХХ ст. доводиться визнати, що українська література не інтегрована у своє суспільство, яке живе своїми інтересами, а література своїми” [4, с. 15]. В контексті вищесказаного цілком мав рацію В. І. Ленін, пишучи: “... літературна справа не може бути знаряддям наживи осіб або груп, вона не може бути взагалі індивідуальною справою...” [7, с. 10]. І хоча, зрозуміло, В. І. Ленін мислив таким чином не про розвій літератури як вільного мистецтва, а передовсім про роль літератури як “коліщатка і гвинтика” соціал-демократичного організму, складової частини партійної роботи, вбачається й інший, суспільно-літературний сенс у цих словах: уряд зобов’язаний впорядковувати літпроцес певним чином, зробити підзвітною справу розвитку мистецтва в цілому, ввести її у колію

естетичного змісту, а не промислового. І якщо В. І. Ленін закликав давати дорогу, друкувати передусім літературу партійну, то на сьогодні доцільно робити те саме, але змінивши вектори, без політизації, тобто підходити до цього питання з позицій естетики, виховної моральності, відсуваючи іншу книжкову продукцію у сферу “буржуазно-торгашеських літературних відносин”, власного кошту й маркетингу. В. Ленін у ранню післяреволюційну пору, коли слід було зберегти і зміцнити новостворену державу, і не міг писати інакше щодо партійності літератури, позаяк добре усвідомлював силу художнього слова (тим більше на той час – за відсутності телебачення й комп’ютерних мереж). Однак навіть у цензурні 1920-і зростає ціла плеяда класиків, спадок яких на сьогодні вивчають у школах, ВНЗ (Г. Косинка, А. Головка, В. Підмогильний, М. Хвильовий тощо). А хто з’явився, зріс після 1991-го? Кого із років незалежності (двадцятилітній період!) запишуть у класики і подадуть у підручниках для молоді? Андрухович? Жадан?.. Важко дати навіть приблизну, допустову відповідь на це питання. Отже, за Леніним і концепцією соцреалізму, література мала задовольняти смакам багатьох, здебільше низькоестетичним, на нашу ж думку і згідно з концепцією неосоцреалізму – література має не задовольняти, а виховувати смаки у більшості: в реалістичному ключі зацікавлювати реципієнта, при цьому відзначаючись високохудожністю, а не художньою вбогістю, як, приміром, більшість виробничих романів ХХ ст.

Отже, аби привернути увагу сучасного читача, необхідно повернути літературно-художній поступ у напрямку реалізму, заглибитися письменникові у спостереження, дослідження діалогу між людиною і соціумом; показати ці стосунки, їх наслідки, можливий їх розвиток настільки вірогідно-життєво й обґрунтовано-психологічно, щоб реципієнт урозумів, що в творі йдеться саме про нього, про його оточення, про його добу, вміти створити ілюзію присутності для пересічного реципієнта. Постмодерністичні творчі методи, що розквітли після 1991-го як полярне заперечення, опозиція соцреалізму (В. Медвідь, Ю. Андрухович, Є. Пашковський, О. Забужко), бридкий натуралізм, такий собі наднатуралізм (О. Ульяненко) не завоювали обширних читацьких кіл, а стали лише “мистецьким” явищем у мистецтві. Ці твори можуть бути цікаві хіба що поодинокому спокушеному читачу, також верстві тої сучасної молоді, котра до цього в принципі нічого вартісного не читала і не має з чим порівняти, чи ж літературознавцеві як одна із спроб пошуку у царині формозмісту художнього твору, намагання автора показатися або стати неординарним письменником, як своєрідна, навіть, претензія на новаторство. Однак звичайний читач, багатотисячний читач, а саме до здобуття такої численної аудиторії (що б там хто не казав) прагне будь-який художник слова, завжди тяжів до реалізму як базису художнього твору, через що різноманітні авангардистські течії завше в літпроцесі мали характер здебільше скоротечний. Щодо дужого струменю натуралістичності у

творах постмодерністського руху, то пророчими виявилися слова одного з письменників кінця XIX ст., які наводить у своїх статтях з літературних питань Ф. Мерінг, не називаючи імені свого знайомого. Перед тим, як їх процитувати, необхідно окреслити контекст Мерінгових зацікавлень у даній статті. Отже, мова в ній ведеться про натуралізм у літературі кінця XIX – поч. XX ст., про те, що коли він (натуралізм) не піде далі, тобто не додасть все-таки в образності, художності, аби відтворити світ не лише вмираючим, але й таким, що народжується, то стане началом невтримного занепаду мистецтва й літератури, а його послідовники перетворяться (далі цитата знайомого Ф. Мерінгу письменника) на “апостолів декадансу, піратів, що накидаються на будь-яку мерзоту, вишукують все гниле й занепадницьке, котрі похваляються сифілісом, щоб ніхто не засумнівався в їх чоловічій силі” [10 с. 344]. Вищесказане ми сьогодні вочевидь спостерігаємо у постмодернізмі; хіба це, приміром, не про “Сталінку” чи “Дофіна сатани” О. Ульяненка? Взагалі, всю художню літературу у світовому масштабі можна поділити на два види (не враховуючи авангардистських зразків): **крізьчасову** й **насущну**. У першій сконцентровано думку, споконвічні для суспільства проблемні кола, тобто те змістове осердя, завдяки якому і дотепер художні твори, написані багато років тому, затребувані сучасником. І хоча в них чимало й злободенного для тої пори, коли вони писалися (адже літературний твір є документом епохи, відбитком історії суспільства), проте тут злободенність виступає лише як обрамлення стосовно “вічного” осердя; у літературі ж другого виду – злободенність та форма привалюють над незмінним, “вічним”, що робить її набагато більш уразливою для часу. Симбіоз **крізьчасової** і **насущної** літератур у часі можна порівняти з тим, як за допомогою решета вимивається при видобутку на копальнях золото: кристалики золота, скільки не труси, не зникають, а пісок щодалі щезає під решетом без останку. Так згодом і мисль переживає форму і ту злободенність, що була колись на часі. Наприклад, сьогодні немає вже допотопних цукроварень, нафтопромислів, скасовано кріпацтво, але твори І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Лесі Українки цілком читабельні; відгула війна, і ніколи її такої вже не буде, однак окремі повістуння про неї О. Гончара, О. Сизоненка, А. Дімарова цікаві й понині; спорожніли села, відмирають народні звичаї, традиції, але не вмирає проза Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Дрозда тощо, позаяк є в ній загальнолюдське, неминуше вкупі з часткою тієї доби, і до того ж високохудожня формальна організація. Але саме до того ж, тобто – у другу чергу, адже сформоване ціле за допомогою переважно формального, без “родових” моментів, втрачає світоутворюючий характер і лишається тільки “випадковим комплексом явищ, що перебуває у випадковому зв’язку з певними душевними станами людей” [8, с. 233], особливо це стосується в чистому вигляді формальних проявів авангардизму.

Таким чином, постмодернізм як декадансове явище в українській літературі вичерпав себе протягом безладного післярадянського десятиліття, а нові напрямки в літературі не сформувалися через повне фінансове нехтування з боку держави літературним питанням; з'явилися лише поодинокі ентузіасти – талановиті письменники, з серйозними творами, котрі оприлюднюють на місцях (за помешканням) свою творчу продукцію власним коштом, а відповідно й тиражами мізерними, що, зрозуміло, ніякого літературного розголосу не має і літпроцесом країни ніяк не може називатися. Книги ж письменників-постмодерністів, тих, хто зумів пробитися так чи інакше на полиці, в книжковий бізнес, не стали народними і продаються так само слабо, як і місцевих поетів. А позаяк людей, що захоплюються читанням, все-таки ще не мало, і звичайний читач (не науковець, не мистецтвознавець) традиційно шукає реалістичне, то белетристика посіла на сьогодні ту нішу, яка завше належала літературі справжній. І це відбувся суто комерційний факт: є попит – є пропозиція. Книжковий бізнес швидко зорієнтувався і дав масам те, що їм було потрібне, – реалізм у художньому слові, однак при цьому реалізм антиестетичний, примітивний, який найлегше і найшвидше було написати. Так, читач потребував реалізму, але не низькопробного, проте демократичній країні – вільний друк, і цю сферу обігу коштів ніхто з позиції цензора щодо естетичності продукту не контролював, внаслідок чого масового читача так би мовити “підсадили” на невибагливе читво, приправлене (що здавна підсвідомо вподобували маси) насильством, хоч і за правду, героїчним, де найпопулярніший жанр – кримінальний бойовик, іще зляганням й іншими видовищами (без одставань від телебачення). Все записане у белетристиці (в смислі загальнозмістовному) сьогодні екранізовано, або навпаки: найбільш популярне екранізоване – записано, але й сама белетристика вже втрачає велелюдні позиції, користується все меншим попитом із-за телебачення, адже з екранів телевізорів, із серіалів реципієнт сприймає той самий зміст, плюс іще зорове й слухове яскраве декорування, чого немає в книзі, а багатою уявою відрізняється далеко не кожний.

Таким чином, у суспільстві на сьогодні визріли духовні (за відсутності економічних) передумови для формування нового реалістичного методу – неосоцреалізму, написані в площині якого твори були б цікавими, хвилювали українського сучасника, бо ґрунтувалися б концептуально на соціальних перипетіях будення (що тривожить зараз кожного: від комунальних питань до загальнодержавних), на ролі пересічної людини в нинішньому суспільстві, місці дитини і старого в соціумі сучасності, студента і пенсіонера, вчителя і крамаря, вченого і водія тощо. На відміну від соцреалізму, неосоцреалізм не перекреслює експериментаторства, гри з формою, але вони мають бути помірними, слугувати за доповнення, оздоблення, а не за базис, у творі повинна зберігатися атмосфера людського життя. Для сучасного читача, поскільки соціальних болючих проблем нагромадилося чимало, задля

постійно жаданого читачем абстрагування, відпочинку від цих реалій, доцільним є залучення до тканини художнього твору елементів містицизму, фантастики; або ж взагалі розробка містико-фантастичного сюжету, проте заснованого на реалістичних взаєминах між людьми і суспільством.

Найближче до неосоцреалізму як творчого методу стоять сьогодні такі письменники, як В. Габор, О. Жовна, Є. Кононенко, В. Янчук, І. Павлюк і т.д., твори яких переважно реалістично-критичні, у них досить добротне мовне оформлення, наявні психологізм, критицизм, серйозна проблематика тощо. Найбільш типовим же зразком неосоцреалістичного методу, його зачатком, є твори класиків 1960 – 1970-х рр., написані ними після розпаду СРСР, які увібрали в себе і модерні літературні віяння (у розумних межах, зберігаючи реалістичну платформу та естетизм), і викривально-осмислювальний голос епохи, соціальних перетворень, зберегли філософську орбіту, і при цьому позбавилися партійно-соціалістичних заборон (поширилися тематичні обрії, посилювся еротизм, з'явилася жаргонна, деінде прояви ненормативної лексики й т.д.): у прозі – Ю. Мушкетик (роман “Морок”), П. Загребельний (роман “Брухт”), М. Малахута (повість “Докажи, що ти верблюду”, низка оповідань, новел), історіософські повісті В. Шевчука (“Біс плоті”, “Закон зла (Загублена в часі)”) тощо, у поезії – Б. Олійник (збірка “У замкненому колі. З окупаційного зошита”) і т.д. Найдалше від засад неосоцреалізму розташувалися на сучасному літетапі вже вище називані В. Медвідь, Ю. Андрухович, Є. Пашковський, О. Ульяненко, а також, скажімо, К. Москалець, В. Врублевський, О. Ірванець, В. Косенко, Я. Лижник тощо, що шукають художньої правди здебільше у постмодерній площині. Ці й інші письменники авангардистського гатунку з'явилися і дозріли цілком соціально вмотивовано, тобто в епоху суспільних потрясінь, глобальних якісних змін, що тривали у “переддемократичний” період горбачовської перебудови і кілька років потому – в часи післярадянського хаосу. Це літературне явище (“Бу-Ба-Бу”, “ЛуГоСад”, “Нова література”), сучасне, можна порівняти з подібним 1920-х років, коли на ґрунті бурхливих революційних суспільних перетворень, окрім справді новаторського мистецького рівня, виникли численні авангардистські течії, що заперечували будь-який об'єктивізм у літературному творі, – футуризм, імпресіонізм, дадаїзм і т.п. По них не лишилося на сьогодні нічого, крім деяких відомостей з історії та теорії літератури та кількох прізвищ таких прибічників чистої форми – Гео Шкурупій, М. Семенко, Г. Михайличенко тощо, назви ж їхніх творів, бодай одного, озвучить не всякий філолог, не кажучи вже про читача звичайного. Отже, для плідного розвитку мистецтва, зокрема і красного письменства, потрібне соціальне благополуччя і погідність, а певні суспільні потрясіння можуть призвести лише до художньо-літературного вибуху з подальшим занепадом, але не до поступового і

позитивного розвою художньої літератури, у чому можна переконатися, пригадавши наступні 1930-і роки.

Провідною естетичною складовою літературного твору є реалізм, взаємозалежність змальованого та реальної дійсності. Письменник до створення образного світу свого твору може йти двома шляхами: від життя до ідеї, чи від ідеї, засвідченої життям. Це власна справа автора, але важливе те, щоб автор дав змогу читачу повірити в реальність і правдивість свого художнього світу. Малюнок, персонажі, середовище, проте, можуть бути й ірреальними, однак у канві твору реципієнт має розпізнавати суспільно-людське, життєво вірогідне єство. Художній твір лише тоді набуває статусу мистецького явища, коли він змушує мислити (визбираючи з повсякдення та зображуючи характери, чи то зіткнення, конфлікт, чи об'єктивні обставини тощо), переживати емоційно, а також виховує духовно (мораль, естетизм). Ніщо не примусить більш емоційно переживати читача, більше замислюватися, не виховає краще, крім соціального, тобто того, в чому побутує кожна людина щодня. Порожня чи напівпорожня літературна фікція може викликати певну реакцію, але миттєву за тривалістю. У центрі прозового твору має стояти звичайна людина, умовно кажучи – сам читач, такий, яких більшість, а не багатій-олігарх, банкір, злодій у законі, фігура шоу-бізнесу, інші подібні особи, їх родини, жінки, діти, справи, проблеми. Для дійсної естетичності важлива й форма, проте це далеко не головне порівняно зі змістом, ідеєю, про що свідчить прозовий фольклор, який пройшов випробування часом (оповідна культура сливе така ж давня, як і людство) саме завдяки своїй змістовності, хоча є переважно малохудожнім за формою, – це народні перекази, оповідання, новели, бувальщини, анекдоти, легенди.

Людина є передусім дитям соціуму, заручницею обставин сучасної їй епохи та географічного чинника (місце народження і проживання). Не становить виняток і письменник. Немає такого письменника, в доробку якого не було б відбито, зафіксовано всіх важливих для нього соціальних подій, що трапилися у його житті, всіх важливих почуттів, міркувань, викликаних соціумом. Вищесказане буде вірним, коли говоритимемо про багатоплідну прозову спадщину, а не про 2-3 написані протягом життя книжки. Тобто якщо докладно простежити біографію конкретного письменника-прозаїка, значні й середньої значущості її віхи, мати змогу, за потреби, особисто спілкуватися з ним стосовно його життєшляху, то всі біографічні факти ми потім знайдемо на сторінках його спадщини. Факти ці можуть бути домислені, утрировані, подані в будь-якому контексті, але цей відбиток соціуму у художній творчості буде очевидним, біографічний факт перевтілиться у факт літературний. Взагалі, користуючись значним прозовим доробком того чи іншого автора, можна напевно відтворити його біографію, хай дещо суб'єктивно-психологічну і без точних дат і цифр. Але з ланцюга текстів ми без зусиль дізнаємося, як жилося письменникові, де доводилося жити (країна, місцевість), ким працював чи хотів би

працювати, у які суспільно-історичні часи, світогляд, життєві принципи тощо. Так, у творчості шістдесятників знайшли відображення теми війни 1941 – 1945 рр., чорнобильської катастрофи, НТР, згодом – післярадянської економічної руїни, духовної деградації, первинного націонал-патріотичного піднесення та подальшого розчарування і т.д.

Соціальність для сучасника настільки важлива, що від неї взагалі часто залежить бути чи не бути письменнику, адже обдарованих від природи народжується не мало, проте одиниці з них стають майстрами художнього слова. Соціум, а найбільше економічний фактор, диктує ті закони, в яких зростає, розвиватиметься індивід, який матеріальний статок матиме родина, на кого доведеться вчитися, як пойдеться сімейне життя, якою буде політика держави щодо мистецтва й літератури тощо. Від цього та від іншого суспільного залежатиме, чи проявиться письменницький хист в індивіда, чи буди мати сприятливі умови для розвитку і якою мірою зможе розкритися взагалі, зважаючи на соціальні перешкоди, адже “спосіб життя суспільства дає мистецтву або пута, або крила” [15, с. 25]. Письменник, безумовно, сам себе робить, але не так, як йому спаде на думку, а при обставинах, що їх не сам він обирає, а що безпосередньо вже є, дані йому і перейшли від минулого. І тут слід погодитися з філософією марксизму в тому, що провідний регулятив соціуму – економічні умови, які грандіозно впливають на розвиток мистецтва загалом, а також на розвиток і становлення письменницької індивідуальності; причому здатні впливати як украй негативно, так і конче позитивно. Зрештою, книжка, аби взагалі з’явитися, обернутися із ноумена у феномен, тобто набути матеріальної форми, потребує певних грошових витрат. Одна з суттєвих відмінностей між соцреалізмом і неосоцреалізмом полягає в тому, що останній аполітичний, до того ж немає вже “автентичних” комуністів – революційно налаштованого пролетаріату, адже промисловість занепала, а найчисленніші соціальні верстви тепер – це торгівці-посередники та працівники з паперами (на всілякий копил, різночинні бюджетники), тобто ті, хто нічого не виробляє. Неможливо сьогодні через зникнення соціалізму як устрою проводити, на зразок К. Маркса і Ф. Енгельса, межу між письменниками соціалістичними та буржуазними. Отже, неосоцреалізм – це соцреалізм, очищений часом, звільнений від політичного диктату та партійно-ідеологічного нашарування, котрий, однак, визнає і схвалює певний диктат мистецький із боку уряду з метою духовно-естетичного виховання генерації, фінансову підтримку – від безпосередньої й аж до державних теле- та радіореклам якісної книжкової продукції.

Ведучи мову про реалістичність творів, не слід під нею розуміти документальність. Соціум як платформа – це не значить документалізм, не скасованими у засадах неосоцреалізму лишаються наявність авторського домислу, погляду, а також художність у зображенні. Соціальна зумовленість та внутрішньо-психологічна, поєднані з художнім багатством форми, – ось концептуальні домінанти

неосоцреалізму. Висока ж художність оформлення досягається за допомогою доброго володіння автором мовою (синонімічні поклади, обізнаність у тропях і фігурах тощо, адже добірна мова також є немаловажним елементом в естетичній системі виховання), застосування контрастності, звукових ефектів та інших засобів мовного увиразнення. До того ж форма сприяє зростанню емоційного переживання, експресії, що є невід'ємною складовою високохудожнього літературного твору.

Ще одна естетично-концептуальна домінанта – судження, закладене у написаному. Номінуємо його **формуючим судженням**, позаяк його функцією є формування змістового і формального шарів тексту, воно позиціонується як інженер твору, плануючий його будівництво. Адже реципієнт має зрозуміти наприкінці, навіщо він прочитав даний текст та з якою метою адресант (автор) його написав. **Формуюче судження**, на противагу ідеї, існує й поза структурою художнього твору – як певний абстрактний понятійний агент (наприклад, туга за батьківщиною, краса природи, людська вдача або суспільне явище тощо) чи як понятійний висновковий комплекс (від найпростіших висновків, скажімо, “зрада того, хто тобі вірить, – найбільша підлість” – і до складних філософського карбу, не стверджуючих, а, приміром, відкриваючих питання). Зрозуміло, що у великих прозових жанрах формуючих суджень мусить бути чимало, аби твір не скидався на вправи із слововжитку. Формуюче судження має подвійне походження: воно може бути продуктом авторського більш або менш тривалого роздуму над певними реаліями дійсності або продуктом однократного, разового спостереження-знахідки, вихопленням із соціуму факту (подія, явище, характер тощо), гідного художнього обшиття.

Велику естетичну вагу має і виховний вплив літературного твору, адже мистецтво мусить підсвідомо виховувати людину, а саме її моральне ество. Книги на полицях не повинні просто відповідати своєму часові, а стояти вище нього, бути кращими, що може забезпечуватися лише розумною, здоровою цензурою. Народна книга, безперечно, має і розважити реципієнта, але водночас і прояснити його моральні почуття, допомогти усвідомити свою свободу, пробудити любов до батьківщини, змусити замислитися, що у цій батьківщині не так і як це перемінити. В дитинстві й юності морально-виховна функція у суспільстві покладається на родину і школу, коли ж людина дорослішає, цей обов'язок перебирає на себе мистецтво, в педагогічному арсеналі якого література є могутнім, одним із найдієвіших засобів. Точно так, як держава фінансує дитсадки, табори, школи, ВНЗ, різноманітні розважально-виховні дитячі заходи, вона повинна фінансувати й мистецтво, якщо прагне до утворення культурно здорового суспільства. Виховання мистецтвом, зокрема літературою, не слід ототожнювати з тенденційністю, відвертим прищепленням тих чи інших позицій, коли особистість розчиняється в принципах, оскільки це вже буде явищем позамистецьким. Кожен справжній художній твір виховує приховано, залишаючи по собі у

свідомості читача знак; і поступове, протягом життя, накопичення людиною таких знаків й утворюватиме особистість високого морально-духовного гатунку. Марксистська літературна теорія нині апріорі носить ярлик тенденційної, але обстоювання тенденційності в художніх творах – це вже справа послідовників, котрі викривили деякі положення німецької філософії. Ось, приміром, думка Ф. Енгельса щодо естетики в літературі: “Чим більше приховані погляди автора, тим краще для твору мистецтва” [9, с. 166]. І зовсім не супротивник марксистська концепція й ірраціонального та містичного в літературі, як вважається; а примітивізація красного письменства у шатах соцреалізму – це виключно справа комуністичної тиранії сталінської доби, коли уряд лише прикривався марксистсько-ленінськими ідеями – або підтасовуючи під них свої, або подаючи їх у вигідній інтерпретації. Той же Ф. Енгельс, скажімо, одним з найбільших реалістів в історії світової літератури називає О. Бальзака, котрому, між іншим, аж ніяк не бракує містики у “Шагреновій шкірі”, що робить, проте, цей справді реалістичний твір ще більш захоплюючим. Адже дзеркалоподібне зображення дійсності – то ще далеко не реалізм, це лише елемент його, причому не обов’язковий. Реалізм – саме такий реалізм, як ми його розуміємо, ведучи мову про науково-мистецький метод неосоцреалізм, – полягає передусім у типовому, об’єктивному й глибокому показі людей та їх стосунків як між собою, так і з соціумом, у логічному й правдивому психологізмі, “розтині” людського внутрішнього світу, думок, які безпосередньо народжені, пов’язані з соціальними подіями та умовами. Таке літературне зрощення зіставне з цитованим далі висловлюванням, котре належить французу П. Лафаргу, прибічнику марксистської філософії, і стосується причиновості в літературі, і котре в дещо трансформованому вигляді ми вже озвучували вище. Отже, на думку П. Лафарга, вчинки персонажів повинні скеровуватися подвійною залежністю: “... з одного боку – від внутрішніх, психологічних, з другого боку – зовнішніх, соціальних причин” [6, с. 199]. В цілому ж, для творів, де переважають умовні засоби зображення та вираження, головне – це збереження характерних рис дійсності й людини, коли ірреальність існує у сполучанні з реальною людською атмосферою. Приклади такої гармонії можна спостерігати у “Подорожі Гуллівера” Дж. Свіфта, “Носі” М. Гоголя, “Повстанні ангелів” та “Острові пінгвінів” А. Франса, “Війні з саламандрами” К. Чапека, “Добрій людині із Сезуана” Б. Брехта тощо.

Для більш чіткого розмежування реалізму, соцреалізму та неосоцреалізму наведемо ще кілька порівнянь і тез. На відміну від “натурального” реалізму (Ф. Достоєвський, А. Чехов) чи критичного (В. Винниченко), неосоцреалізм орієнтований на сподівання від майбутнього, а не вбачає у докільлі здебільшого біду сьогоднішнього дня, реальність, майже позбавлену позитиву й віри у краще. Така естетична настанова притаманна і соцреалізові, але неосоцреалізм сповідує її скоріше як натяк, обнадійливість, можливість домислити,

позиції ж соцреалізму в цьому “суворіші”, більше націлені на happy end. Тут можна зробити для кращого усвідомлення сказаного потрібне порівняння щодо ідейно-естетичних програм реалізму, соцреалізму й неосоцреалізму, їх взаємин із дійсністю: критичний реалізм пише життя таким, яким воно є; соцреалізм писав таким, яким воно мало стати; неосоцреалізм – пишучи життя таким, яким воно є, наштотує помислити його таким, яким воно має бути, що в ньому потребує преображення, “доопрацювання”, натякає лише на ідеал, залишаючи простір для розмірковувань. Також схожі неосоцреалізм і соцреалізм (і обидва цим різняться від реалізму, що сповідує передовсім правдиве відображення дійсності) у визнанні істинним гасла: “Служити народові має поет”; тут ми маємо на увазі морально-естетичне виховання читача, коли мистецтво силою позитивного прикладу виховує і мораль, і естетичні смаки. Однак приклад в соцреалізмі сягнув таких гіперболізованих рис, що віднести його в багатьох випадках до мистецького явища неможливо. Він з часом ставав не те що не прихованим (як в неосоцреалізмі), а відверто дидактичним. Мистецтво ж зобов’язує автора не приймати однозначної позиції, бути поза конфліктом: “Він (Автор. – І. В.) мусить бути пов’язаний зі своїм часом і водночас бути певною мірою вільний від нього. Художник, очевидно, має суміщати дві протилежні позиції: бути “в сутичці” і “над сутичкою”. Іншими словами, позиція художника, як це не парадоксально, має бути внутрішньо суперечливою для того, щоб адекватно відобразити суперечливість часу” [11, с. 183]. Що ж до індивідуальності в мистецтві, пострадянського проголошення першорядності самовираження, суб’єктивного, неправомірності вживання дієслів на кшталт “мусить”, “вимагає” поряд із словом “мистецтво”, то тут необхідно усвідомлювати, що немає індивідуальності без загалу: індивідуальність видна лише на фоні загалу, її створює загал, без загалу вона не існує. Індивід – це той, хто потрапив і побутує у середовищі подібних собі, але має при цьому ті чи інші властивості, що відрізняють його від даного середовища. Тобто аби стати індивідом, слід спершу потрапити у загал і побутувати в ньому, визнати загал. А цього не відбувалося, не відбувається і не відбудеться з письменниками авангардистських напрямків (на сьогодні – постмодернових). Вони являють собою свого роду “митців самих по собі”, “митців для себе”, вважаючи власний твір самодостатнім. Тож виникає питання про доцільність друкування таких “самодостатніх” творів, котрі можна по написанню поставити на полицю й перечитувати час від часу автору наодинці, не шукаючи читача (загалу), не скаржачись на його відсутність чи неувагу. “А щодо таких слів, як “вимагає” або “зобов’язує”, то, власне, чому вони повинні вважатися недоречними у сфері мистецтва? Талант завжди зобов’язує, сумління завжди споріднене з почуттям обов’язку” [15, с. 14], – цілком правомірно зауважує в одній із своїх теоретичних робіт про соцреалізм як метод радянської літератури М. Шамота. Адже митець хоч-не-хоч у своїх творах буде реагувати на те,

що відбувається довкруг, намагатися – за допомогою слова, словесного мистецтва – змінити даність на краще, привернувши увагу сучасників до тих чи інших тіньових явищ дійсності, характерів. Це щодо митця народного, інший же, “митець сам по собі”, який ототожнює себе виключно з “високим мистецтвом”, не визнає в мистецтві жодних вимог та зобов’язань, він такий і у життєвій позиції – індиферентний до людини, її проблем, із глибоко особистим баченням морального обов’язку (або взагалі відсутністю такого бачення). Талант, твори подібних особистостей не знайдуть читача, будуть не потрібні читачеві; такі письменники (переважна більшість постмодерністів), що парадоксально, свідомо пишуть для себе чи собі подібних “естетів”, а нарікають затим на невігластво мас. Академічне ж літературознавство змушене сьогодні приділяти їм чималу увагу, поскільки іншої літератури, більш реалістичного напрямку, нині майже не існує (белетристику не враховуємо). Такі, хай і панівні, новітні літературні напрямки нічим реципієнта не збагачують, лише здатні викликати відчуття, очевидно вірне, що ці літературні напрями зв’язані з такими суспільними й моральними позиціями, які читач вважає порочними, або безглуздими, або і порочними, і безглуздими. Народний же письменник пише не про те, про що може писати, а про те, про що не може не писати, а це здебільше соціальне. У неосоцреалізмі письменник має бути не (як в соцреалізмі) “будівником комуністичного світу”, а будівником світу високоморального, якомога духовнішого, гуманістичнішого. Водночас наголосимо на суттєвій протилежності у соцреалізмі та неосоцреалізмі мистецьких підвалин і підходів до перетворення реальної дійсності на художню. Адже поява соцреалізму безпосередньо пов’язана з появою соціалістичного ідеалу, у зв’язку з чим соцреалістичний метод, його художній об’єкт є по суті ідеалістичним, тоді як неосоцреалізм – реалістичним, ідеально нейтральним, оскільки має справу виключно з даністю. В основі соцреалізму лежить новий на той час (початок ХХ ст.) громадсько-політичний, суспільний ідеал – соціалізм як державний устрій. В основі ж неосоцреалізму – дослідження впливу соціуму на людину, її внутрішнє і зовнішнє, на мистецтво загалом і літературу зокрема. Зрештою, у монографії “Соціалістичний реалізм – творчий метод радянської літератури” С. Крижанівський виводить таку трискладову формулу соцреалізму: “Основний принцип нового методу – його одверта комуністична партійність, його правдивість і тенденційність...” [5, с. 9]. Із попереднього обґрунтування неосоцреалізму цілком зрозуміло, що дві складові цієї досить умовної, неповної формули – комуністична партійність і тенденційність – неприйнятні для нас, правдивість же є спільною складовою для всіх трьох розглянутих вище однорідних методів – реалізму (критичного реалізму), соцреалізму і неосоцреалізму.

Підсумовуючи все вищесказане, провідними ознаками наукового соцреалізму як літературного методу дослідження й оцінювання

вартності художньої прози (і окремого твору, і доробку письменника в цілому) ми визначимо такі: цільний взаємозв'язок зображеного з дійсністю, життєва підоснова; критика дегуманізації нинішнього суспільства, соціальних вад; вплив соціально-економічного на тематико-проблемний рівень прози, характеротворення, розвиток конфлікту; місткість і глибина формуючого судження (суджень); духовно-естетичний виховний вплив, але не тенденційний, а підсвідомий; аполітичність, лише естетико-моральна орієнтація; визнання долі (біографії) письменника – як продукту соціуму – одним із провідних джерел, спонукачем і кермовим у творчості; добротне формально-мовне вбрання, експресія; містицизм та ірреалізм, однак помірні; припустимість мовно-формального експериментування, але за умови збереження реалізму як базису; головний персонаж – пересічна за можливостями у житті людина; виключення нецензурщини, більшою мірою й нелітературних слів із лексичного шару прози тощо.

Отже, вище нами було стисло виведено й обгрунтовано теорію неосоцреалізму як науково-мистецького методу. В основу обгрунтування неосоцреалізму лягли або були враховані філософські погляди і праці в галузі естетики й літератури таких ідеологів і прибічників превалювання соціальності в мистецтві, як К. Маркс і Ф. Енгельс, В. Ленін, Г. Плеханов, П. Лафарг, Д. Лукач, Ф. Мерінг, українських теоретиків соцреалізму М. Шамоти, С. Крижанівського і т.д., ідеї яких не слід у контексті даного дослідження ототожнювати з тою кривавою політикою терору в суспільстві, мистецтві, яку провадив сталінський уряд протягом кількох десятиліть, а також із брежневськими репресіями. Деякі вищеназвані філософи, на жаль, відхилені сучасною наукою про літературу переважно саме через те, що їх думки свого часу були спотворені сталінським режимом, ними “обставлені” були численні урядові злочини, вони ж, ці думки, в подальшому обгрунтували з волі партійної верхівки пізній соцреалізм, штучний (розвивався із середини 1920-х), який не правильно плутати з ранньо-революційним, котрий виник природним шляхом (1917 – приблизно 1925 рр.), зародки якого ми спостерігаємо ще у критичному реалізмові та революційному романтизмі кінця ХІХ ст. Тож на сьогодні, коли радянські обмеження в літературі післясталінського періоду вже майже відболіли, коли немає цензури, партії, коли вже майже немає й вартісної художньої літератури, на нашу думку прийшов час споглянути на спадщину марксистської філософії з холодним рзумом і в умовах сучасності ХХІ ст., що допоможе нам привнести в літературу нової доби свіжі й корисні віяння як у творчу лабораторію, так і в науковий арсенал.

Література

1. Дончик В. Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм / В. Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с. **2. Жулинський М. Г.** Наближення: Літературні діалоги / М. Г. Жулинський. – К. : Дніпро,

1986. – 278 с. **3. Історія** української літератури ХХ століття: У 2 кн. / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1994. – Кн. 2. Ч. 1: 1940-і – 1950-і роки. – 368 с. **4. Квіти** в темній кімнаті: Сучасна українська новела / [упоряд. В. Даниленко]. – К. : Генеза, 1997. – 432 с. **5. Крижанівський С. А.** Соціалістичний реалізм – творчий метод радянської літератури / С. А. Крижанівський. – К., 1961. – 52 с. **6. Лафарг П.** Про естетику та літературну критику / П. Лафарг. – К. : Мистецтво, 1977. – 250 с. **7. Ленін В. І.** Про літературу / В. І. Ленін. – К. : Дніпро, 1970. – 212 с. **8. Лукач Д.** Своєрідність естетичного / Д. Лукач. – М., 1985. – Т. I – IV. **9. Маркс К., Енгельс Ф.** Про мистецтво. Збірник / К. Маркс, Ф. Енгельс. – К. : Мистецтво, 1978. – 317 с. **10. Меринг Ф.** Літературно-критическіе статті / Ф. Меринг. – М. : Художественная литература, 1964. – 368 с. **11. Методологія** аналізу літературного процесу. – М. : Наука, 1989. – 237 с. **12. Мітосек З.** Теорія літературних досліджень / З. Мітосек. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с. **13. Ортега-і-Гасет Х.** Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет. – К. : Основа, 1994. – 516 с. **14. Українська** літературна енциклопедія: В 5 т. – К. : УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988 (т. I), 1990 (т. II), 1995 (т. III). **15. Шамота М.** Гуманізм і соціалістичний реалізм / М. Шамота. – К. : Рад. письменник, 1976. – 284 с.

Вечоркін І. О. Теорія неосоцреалізму. Новий науково-мистецький метод у літературі

У даній статті обґрунтовується теорія нового науково-мистецького методу в літературі – неосоцреалізму. Він постав і розвився за останні два десятиліття років на підвалинах радянського соцреалізму й постмодернових тенденцій в українській літературі після радянського періоду.

Ключові слова: літературний неосоцреалізм, науково-мистецький метод, пострадянський період, українська література від 1991-го.

Вечоркин И. А. Теория неосоцреализма. Новый научный и творческий метод в литературе

В данной статье обосновуется теория нового научного и творческого метода в литературе – неосоцреализма. Он возник и развився в последние два десятилетия лет на основе советского соцреализма и постмодерных тенденций в украинской литературе постсоветского периода.

Ключевые слова: литературный неосоцреализм, научно-творческий метод, постсоветский период, украинская литература с 1991-го.

Vechorkin I. O. The theory of new scientific and creative method in newsotsrealism literature

In this article the theory of new scientific and creative method in newsotsrealism literature is substantiated. It has been appeared and developed since 1991 on the basis of a Soviet sotsrealism and postmodern's tendency in Ukrainian literature of postsoviet period.

Key words: literary newsotsrealism, scientific and creative method, postsoviet period, Ukrainian literature since 1991.

УДК 82.09

О. М. Медоренко

**КОЛИ ПРОКИДАЄТЬСЯ МИНУЛЕ...
ЖАНРОВА МОДИФІКАЦІЯ АВТОРСЬКОГО КОМЕНТАРЯ
ПІД КУТОМ ЗОРУ ГЕНЕТИЧНОЇ КРИТИКИ**

Вважається, що зародження генетичної критики відбулося в ході спалахів літературних дискусій між структуралістами та постструктуралістами на початку сімдесятих років минулого століття. Втім, дана гіпотеза була би доволі звуженою, якби ми оминули впливи інших теоретиків – постмодерністів (Ж.-Ф. Ліотара, Ю. Крістевої, І. Хассана, Ф. Джеймсона), деконструктивістів (Ж. Дерріди), герменевтиків (Г. Гадамера, П. Рікера, В. Дільтея), текстологів (Д. Лихачова, С. Рейсера, Б. Томашевського), дослідників архетипу (К. Юнга), діалогічної міжтекстової (авто)комунікації (М. Бахтіна, А. Моль, М. Ямпольського) та інших.

Остання третина ХХ століття позначилася революцією відносно односпайного тлумачення та сприйняття прототексту. Текст, через прийом декупажу, метаоповіді та структурної компіляції став своєрідним мікрокліматом – “інкубатором” для нарощення спрограмованих додаткових автомета- автогіпертекстових структур. Сучасний ретроспективний автокоментар, створений на основі нескінчених саморефлексій, є виразним представником такого “штучного запліднення”, якому під силу встановлювати автокомунікації з будь-якими структурами – як сталими (донедавна центричними) так і оновленими (донедавна узбічними). І тут зв'язок художньо-документального автокоментаря з генетичною критикою є найміцніший. Справа у тому, що такий письменницький коментар є можливим лише на основі “прадавніх автографів” – спогадів, чернеткових (чи опублікованих) рукописів, плівок, “товстих зошитів” тощо. Навіть якщо автокоментар буде суперечливим прототексту, його об'єднає з ним текстовий ген, пракорінь, первинне начало.

На жаль, взаємодія ретроспективних автомета-, автогіпертекстів є малодослідженою в сучасному літературознавстві, а тому актуальною темою для подальшого розкриття. Серед французьких вчених генетичної критики можна назвати праці А. Грезійона, П.-М. Де Біазі, Ж. Бельмен-Ноеля, Ж. Левайана, Б. Бойє, Р. Дебре-Женетта, Ж. Нефа, Д. Феррері, А. Міттерана, Ж.-Л. Лебрава, М. Конта та інших. Пізніше вивчення цієї науки поширилося в польському, російському та українському літературознавстві, її представниками стали: З. Мітосек, Г. Клочек, О. Галич, В. Фесенко, В. Лехциер, А. Мадісон, І. Данилевський, О. Дарк, Д. Іоффе, О. Проскурін.

Метою нашого дослідження є з'ясування причин та наслідків впливу одного авторського тексту на інший, розкриття точок дотику та протиріч між ними, а також розв'язання проблеми міжтекстової правдивості. Такий аналіз допоможе нам глибше зрозуміти дистанційні текстові взаємозв'язки в самому центрі мемуарного прототексту.

На наш погляд, сучасний автокоментар має розглядатися під кутом зору генетичної критики, адже містить у своєму арсеналі скарбниці текстової пам'яті (особливо ретроспективний автокоментар), до архівів якої автор може повернутися, збудити та переосмислити їх. За словами Ф. Лежена, генетичне дос'є містить не тільки чернетки та авантексти, але й документальні свідчення, які самоідентифікуються, спираючись на сліди минулого. І лише ретроспекція є основною пасткою для вивчення текстів генетиками, адже вона спроможна перекрутити реальність з ілюзією. Виходить, що і автокоментар може підпорядковуватися цій науці, використовуючи за сліди власні спогади, записні книжки, блокнотні записи, автобіографічні начерки, чернетки тощо. На їхній основі й відбудеться палімпсестичний діалог текстів, письменників та документів. Родзинка спілкування сучасного автокоментаря з іншими мемуарними текстами криється в тому, що останнім художнім документом може бути слово, взяте автором з минулого та інтерпретоване ним "сьогодні".

За ствердженням П.-М. де Біазі, генетичні до прототексту авторські рукописи розширюють його внутрішній діапазон, створюючи нові умови для існування, за яких "текст-об'єкт виявляється вирваним з-під замкнутості "в собі самому" і збагаченим новим часовим виміром" [1, с. 58]. Як наслідок, авторська робота над текстом у межах самого тексту заперечує його завершеність та послідовність. Це призводить до того, що окремого наукового розглядання потребує не стільки першоджерело, скільки його оновлене генетичне дос'є. Авторські коментарі на основі цих варіантів нарощуються до першотекстів генетичними зв'язками, плюралізують їх смисли, ставлячи під сумнів текстову референційність, пасивність та узгодженість. У цьому випадку досліджуваній нами жанр виступає в ролі рефлексивного (саморефлексивного) метатекстового дискурсу, що виявляється у "взаємодії тексту та маргінальних нотаток, які супроводжують його,

утворюючи “простір автокоментаря” [2, с. 346]. У свою чергу, цей простір позбавляє уведення до процесу текстової інтерпретації суб’єктивної позиції вченого-філолога, що спирається на “однолінійність варіантів”, висуваючи коментатора, спроможного “бачити “негативність” усередині тексту, а не лише між текстами” [3]. Конститутивність “негативності”: переробок, шліфувань, переосмислень та деконструкцій відбракованих смислів здійснюються, за словами вченого, не на зовнішньому, “поверховому”, рівні, а на внутрішньому, “маргінальному”, у процесі текстового становлення.

Загостреність уваги до проблеми взаємодії автокоментаря з чернетковим або “сирим матеріалом” ми віднаходимо в праці іншого генетика – Жана Ноеля, який наголосив на тому, що традиція текстового відтворення та опису сьогодні поступилася практиці його тлумачення. У статті “Відновити рукопис, описати чернетки, скласти авантекст” учений зробив крок назустріч коментарю, віднайшовши споріднені точки дотику між цим концептом та генетичною критикою в цілому. Скажімо, учений підкреслив впливовість коментаря на текст крізь призму тримірного простору, в основі якого знаходиться: “1) людина, її значимість та її доля; 2) твір у контексті спільної історії та історії літератури; 3) дискурс як зміст і форма, смисл та стиль” [4, с. 97]. Втім, не всі міркування ученого стосовно коментаря збігаються з нашими уявленнями про автокоментар. Адже, говорячи про коментар, малася на увазі робота літератора; автокоментар її не потребує. Дослідник зазначав, що коментар має свого читача у вигляді “спеціалістів”; ми ж акцентуємо увагу на масовій аудиторії, що вбирає до своєї мережі як професіоналів слова (критиків, біографів, літературознавців, дослідників), так і дилетантів (пересічних реципієнтів). Спорідненим же елементом двох наведених випадків є спроба описати чернетку (під якою ми також можемо розуміти перший нередагований варіант мемуарного твору).

До речі, межа між “чистовим” та чернетковим варіантом (варіантами) є досить умовною та рухомою, про що стверджує В. Лехциер у статті “Апологія чернетки або “Пролегомени у вслякій майбутній...”. Учений намагається спростувати донедавна сталі критерії щодо текстової завершеності, сталості та канонічності, перефразовуючи вислів про “те, що написано пером” можна вирубати <...> (хоча й не сокирою), тим самим пером, “що й роблять автори, безкінечно переправляючи власні тексти...” [5, с. 256]. Як наслідок, тексти розмикають семіотичні ланцюжки сталих висловлювань, даючи прохід новим авторським задумам, які нерідко самоідентифікуються в ретроспективних авторських коментарях. На наш погляд, під такою нескінченною грою текстів (часом суперечливих, неузгоджених, фрагментарних) криється нараторська спроба заперечення їх стабільності, довершеності та змістової наповненості.

Якщо мемуарний твір ми уособлюємо за “довершений” текст, то уведений ретроспективний коментар – за трансцендентно-дискретний

елемент, що розхитує його основу, доповнюючи новими фактами. Через автокоментар як складову генетичної критики відбувається інтерпретаційне перепрограмування автором свого тексту, що призводить до інверсіювання першотексту до чернетки. Треба зазначити, що колишні заперечення, креслення, нотатки, припущення та інші автокорекції не виводяться з оновленого рукопису, не субститууються “сучасними” доповненнями, палімпсестично накладаючись на них (коло них) та займаючи окремо відведене місце в межах усеосяжного тексту. Якщо розглядати автокоментар і мемуарний текст з філософської (а не текстологічної) точки зору, поняття “старості” та “смерті” їм не підвладні, “якщо є рання та пізня редакції тексту, то, відображаючись один в одному, відсилаючи один до одного, вони маніфестують свою не-одиночність, відкритість <...>, припускаючи необмежену кількість варіантів” [5, с. 261].

Спираючись на працю І. Данилевського “Стародавня Русь очима сучасників і нащадків”, ми знаходимо суміжний за значенням підхід до автокоментаря, який вибудовується на основі генетичного досьє авантексту. Виходячи з теорії цього вченого, “перед нами – типова герменевтична ситуація: нерозуміння “темного” місця в джерелі (а часто таким “темним місцем” може бути весь текст джерела) сполучається з кризою довіри до колишніх способів тлумачення мовних фактів” [6, с. 8]. У нашому випадку недовіра до художньо-документального тексту може виходити не стільки від скептично налаштованого реципієнта, скільки від самого автора, який і береться за автокоментар для усунування певних неточностей та текстових прогалин. Зміна неточностей відбувається через накладання одного тексту на інший, причому іншим може бути чернетковий текст, який, можливо, зможе розставити всі крапки над “і”. Отже, у ході текстової інтерпретації авторський коментар спирається на інші фрагментарні виписки (як дописані, так і перекреслені), які уособлюють сліди та текстову пам’ять, своєрідний генетичний код (текстове ДНК), через який уможливується контакт між сюжетом мемуарного твору і його сучасним переосмисленням.

Про сучасність текстового переосмислення свідчить теза А. Грезийона про те, що “генетична критика надає перевагу рукописам сучасних письменників” [7, с. 27]. На наш погляд, сучасний, модернізований автокоментар також тяжіє до нещодавніх джерел – рукописів письменників двадцятого століття. Треба підкреслити, що, говорячи про мемуарні літописи, ми не маємо на увазі пам’яток прадавньої старовини. У нашому випадку архівними скарбами можуть бути неопубліковані матеріали, ті, які у свій час не пройшли цензуру, замовчувалися, зберігалися у фоліантах авторських бібліотек, були випадково віднайдені або просто велися для себе. А. Грезийон називає ці записи “серією стоп-кадрів з життя літературного письма, життя, в якому перемоги людини, залишеної сам-на-сам з таким ризиковим підприємством, як творчість, чергується з поразками, сплески

натхнення з нападами відчаю...” [7, с. 29]. Нам би хотілося до творчості додати ще й історію, соціально-політичну та духовну атмосферу, що панувала в час ведення мемуарів, вагомо впливаючи на зміст рукописів, їхню можливу неповноту, закодованість та селективність. Втім, розв’язати ці неточності береться сучасний автокоментар, який має ген пам’яті – як документальної так, і творчої.

Отже, якщо до мемуарного твору уводиться авторський коментар, він “тотально розміє саме поняття “авторського тексту” [8] та автоматично перетворює першотекст на варіант, рукопис, неповний текст – чернетку, за якою криється найсучасніший авторський образ, аргументи та свідчення якого здаються найбільш правдивими та обґрунтованими. Власними ризомними втручаннями коментатор уводить не тільки імпліцитний смисл до першотексту, але й встановлює з ним рівноправний діалог. Інтерпретуючи власний (уже реконструйований) текст, дешифруючи його коди та встановлюючи нові (виходячи з класифікації Д. Іоффе: генезис=автор=істинне), автор спрямовує оновлений субтекст на подальше життя та дописання.

Насправді, сліди, якими б розсіяними, стертими часом та маргінальними не були, допомагають відновити та реконструювати текст, зробити його актуальним, комерційним та сенсаційним (особливо, якщо в образі того реконструктора-генетика виступає автор-коментатор). Роль коментатора багато в чому пов’язана з генетикою. По-перше, у здатності письменника спиратися на власні архівні документи, записи, варіанти, спогади (у тому числі й усні), ставлячи процес роботи з текстами над результатом; по-друге, коментатор, як і генетик, занурюючись в глиб своїх записів, не нехтує “страченим” матеріалом – перекресленим, пожмаканим, напівспаленим, недописаним, чернетковим. Адже саме ці документи можуть стати основними в дискурсі сталого тексту та щойно вписаного; мемуарного героя та його сучасного наратора. “Звичайні і, на перший погляд, цілком пізнавальні, практично ніколи не уособлюючи смисловий центр композиції, вони належать саме до того виду маргіналіїв, які при уважному розгляданні можуть сказати значно більше, аніж всі зображення в цілому” [9, с. 430]. Однак, незважаючи на спільність залучення герменевтичного підходу до текстового переосмислення та ідентичність внутрішніх зв’язків, авторський коментар має також індивідуальні особливості, відмінні від генетичної критики, головною з яких є постать автора. Якщо генетична критика є дисципліною, спрямованою на дослідження текстів різних авторів та епох (починаючи від стародавніх пам’яток до сучасних джерел), яку досліджують теоретики, історики та критики літератури; автокоментар постає жанром, яким керує єдиний авторський образ, розведений площинами часопросторових дистанцій (залежно від жанрового різновиду мемуарного твору).

Якщо для генетиків єдиним джерелом висвітлення фактів є чернеткові, документальні та архівні знахідки, які сприймаються за

істинне джерело декодування тексту, а ретроспекція вважається оманливою пасткою, то для авторського коментаря суб'єктивним документом служить пам'ять. Оскільки часова дистанція розмиває свідомість, автори нерідко звертаються до слідів як допоміжних документів у вигляді записних книжок, блокнотних записів, нотаток, що робить коментар глибшим, достовірнішим, точнішим та надійнішим. На цій основі можна стверджувати, що жанр сучасного автокоментаря в контексті мемуарного тексту має довгу генетичну пам'ять, що організує текст та самого наратора, який, незважаючи на ретроспекцію та особисті відмежування, завжди є відповідальним за те, що написав.

Дана праця є фрагментом дисертаційного дослідження.

Література

- 1. Биизи П.-М. де.** К науке о литературе. Анализ рукописей и генезис произведения / П.-М. Биизи // Генетическая критика во Франции : антология / А. Д. Михайлов (ред.), Е. Е. Дмитриева (вступ. ст. и словарь). – М., 1999. – С. 58 – 92.
- 2. Зенкин С.** Генезис текста и история литературы / С. Зенкин // Новое лит. обозрение. – 2000. – № 41. – С. 342 – 348.
- 3. Зенкин С.** Наследники структуралистского Просвещения / Сергей Зенкин // Интеллектуальный форум. – 2000. – Вып. 2 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://if.russ.ru/issue/2/20010423_zenkin-pr.html.
- 4. Бельмен-Ноэль Ж.** Воссоздать рукопись, описать черновики, составить авантекст / Ж. Бельмен-Ноэль // Генетическая критика во Франции: Антология / А. Д. Михайлов (ред.), Е. Е. Дмитриева (вступ. ст. и словарь). – М., 1999. – С. 93 – 114.
- 5. Лехциер В.** Апология черновика или “Пролегомены во всякой будущей...” / Виталий Лехциер // Новое лит. обозрение. – 2000. – № 44. – С. 256 – 269.
- 6. Данилевский И. Н.** Древняя Русь глазами современников и потомков (IX– XII вв.) : курс лекций : [учеб. пособие для студентов вузов] / И. Н. Данилевский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 399 с.
- 7. Грезийон А.** Что такое генетическая критика? / А. Грезийон // Генетическая критика во Франции : [антология] / А. Д. Михайлов (ред.), Е. Е. Дмитриева (вступ. ст. и словарь). – М., 1999. – С. 26 – 57.
- 8. Иоффе Д.** Казус Ушельца или Рефлексия о методологии Постмодернизма середины девяностых годов. Ушедший Постмодернизм в избранной русской гуманитарии (продолжение) / Денис Иоффе // Топос. – 2002. – № 10 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.topos.ru/article/547>.
- 9. Тогоева О.** Тексты и их создатели: Конференция “Пространство рукописи. От формы внешней к форме внутренней” / Ольга Тогоева // Новое лит. обозрение. – 2009. – № 97. – С. 428 – 433.

Медоренко О. М. Коли прокидається минуле... Жанрова модифікація авторського коментаря під кутом зору генетичної критики

У статті ми розглянули проблему впливу генетичної критики на структуру та подальший розвиток жанру авторського коментаря, як жанру мемуарної літератури.

Ключові слова: метатекст, гіпертекст, чернетка, генетична критика, інтерпретація, авторський коментар.

Медоренко Е. М. Когда просыпается прошлое... Жанровая модификация авторского комментария под углом зрения генетической критики.

В статье мы рассмотрели проблему влияния генетической критики на структуру и дальнейшее развитие жанра авторского комментария, как жанра мемуарной литературы.

Ключевые слова: метатекст, гипертекст, черновик, генетическая критика, интерпретация, авторский комментарий.

Medorenko O. M. When the past awakes... The modification of the author commentary's genre at the angle of view of the genetical criticism

In article we have considered the problem of the influences of the genetical criticism to the structure and further development of the author commentary genre, as a genre of the memoir literature.

Key words: metatext, hypertext, scratch paper, genetical criticism, author commentary.

УДК 821.161.2

В. А. Олійников

**ТВОЯ МОЛИТВА МЕНІ ПОДОБАЄТЬСЯ:
ЖИТТЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ СВЯТОГО ЙОАСАФА
БІЛГОРОДСЬКОГО**

Кожен народ має самобутню культурну спадщину, яку залишили йому попередні покоління, почитає у своїй Церкві національних святих. Але іноді авторитетні видання до власного культурного простору зараховують подвижників інших націй. Підстава для цього – їх життя у далечині від батьківщини.

Так російський цар-реформатор Петро I для подолання неучтва, яке панувало у його країні, використовував не тільки вихідців із Західної Європи, а й українських просвітителів. Зокрема на церковне життя Росії великий вплив мало українське духовенство. Тому Російській

Православній Церкві належать й українські Божі угодники. Одним з таких новопрославлених святих є Йоасаф, єпископ Білгородський. Цього священнослужителя приймають також як представника традиційної барочної духовної літератури Росії.

Метою даної статті є відкриття невідомих сторінок біографії просвітителя Йоасафа (Горленко), з'ясування і виправлення численних помилок, що були допущені дослідниками його життя і здобутків, для того щоб підкреслити українське походження вагомого барокового письменника, визначного церковного діяча, блискучого оратора, якого часто вважають російським.

Актуальність дослідження життя і творчості Горленка обумовлена недостатньою кількістю уваги сучасного літературознавства до цієї сторінки давньої літератури. Сучасні джерела обмежені короткими відомостями про українського подвижника у довідниках.

Фактично маємо два ґрунтовних дослідження початку ХХ століття:

1) Святитель Йоасафъ Горленко, єпископъ Бѣлгородскій и Обоянскій (1705 – 1754): Матеріали для біографіи, собранные и изданные Княземъ Н. Д. Жеваховымъ: У 3 т., 5 ч. – Київ, 1907 – 1911;

2) Лебедевъ А. Йоасафъ Горленко, єпископъ Бѣлгородскій и Обоянскій: (С 2 іюня 1748 года до 10 декабря 1754 года) // Сборник Харьковского историко-филологического общества. – Харьков, 1900.

Вшануванням пам'яті своїх родичів займався син сестри святителя історик Ілля Іванович Квітка. Насамперед, він скопіював автобіографічний твір преосвященного “Путешествіе въ свѣтѣ семь грѣшника Іоасафа, игумена Мгарскаго”, що зберігався у паперах Андрія Горленка, брата Йоасафа. Потім додав до них вступ про рід Горленків та післяслово про останні роки життя вже Білгородського єпископа і назвав “Уведомление о собственноручных записках Преосвященного Иоасафа Горленка, епископа Белгородского, сысканных по смерти его 10-го Декабря 1754 года с присовокуплением краткого описания о его фамилии”. 23 лютого 1795 р. Ілля Квітка подарував цей рукопис бібліотеці “харьковских духовных училищ” [2, с. 151, 159 – 171].

Основною проблемою рукописів, переданих Квіткою до бібліотеки колегіуму, є їхня автентичність доробку Й. Горленка. Як зазначає В. Соболев, дослідниця творчості барокового письменника, “в ряді моментів можемо лише здогадуватися, де саме Ілля Квітка переповідає щоденник Горленка, а де посилається на достовірні свідчення. Тільки там, де текст позначений цитатами, можемо мати певність, що це уривки щоденника Горленка” [6, с. 447]. Тобто розповідь про життя святого, споряджене вступом та продовженням Квітки, – ніщо інше, як текст-посередник з передачі біографа.

Залишив “келійні” записки про Йоасафа і брат Іллі Квітки, Микола, якого у 1752 р. висвятили у монахи (у 1770 р. став настоятелем) Курязького Преображенського монастиря під ім'ям Наркіс [3, с. 67].

Усі спогади про святого характерні для культури бароко: культ аскетичної християнської духовності та пов'язаний з ним біблійний мотив життя вічного. Бароко позначилося і на вірі у доленосність певних явищ природи, у провидіння і знамення, а також занурення у власну психологію.

Але звернення авторів до бароко не випадково, тому що дійсно життя святителя невидимо пов'язане з основними віхами земного шляху Богородиці, з настановами святого Афанасія. Не можна залишити без уваги і розповіді про чудові зцілення, які дарував святитель до і після своєї смерті. Та і походження єпископа йде корінням в українську землю настільки глибоко, що може стати підставою для розповіді про невідповідність історичних обставин і доль діяльних представників одного з найпотужніших родів старої Гетьманщини.

Отже, святитель Йоасаф (світське ім'я – Яким Андрійович Горленко) належав до широковідомого українського козацького роду Горленків. Прадід святого, Лазар Федорович Горленко, і дід, Дмитро Лазаревич (сподвижник Івана Мазепи), обіймали посади полковників у Прилуках: перший у 1659 – 1687 роках (з перервами), другий – у 1692 – 1709 роках. Батько Андрій служив бунчуковим товаришем. Мати Марія була дочкою Данила Апостола, гетьмана України у 1724 – 1727 роках [4, арк. 3], а бабуся Марія Захарівна – племінницею гетьмана Івана Самойловича. Завершуючи розповідь про цей видатний рід, треба згадати, що рідна сестра Йоасафа Горленка Параска, одружилася з Ізюмським полковником Іваном Григоровичем Квіткою [5, с. 43 – 47]. Їх онук – Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко – став видатним українським письменником, основоположником української прози.

Вже тільки одне перерахування людей, які оточували святителя, говорить про те, що всі вони були видатними, великими людьми, які зробили стільки добра своїй Батьківщині, що залишили слід у її історії. Це означає, що вони були патріотами України, любили її і, звичайно, передали ці відчуття просвітителю Йоасафу.

А народився він 19 вересня 1705 року, перед великим християнським святом – Різдом Пресвятої Богородиці. На день пам'яті батьків Пречистої Діви – свв. Якима та Анни – малюк був названий на честь святого [4, арк. 3].

Неначе з самого народження Пресвята Марія взяла під свій покров хлопчика, оберігала його, показувала яку дорогу вибрати. Усі найзначніші події життя Йоасафа так чи інакше пов'язані з його Високою Покровителькою.

Як народження святого Якима у галилейському місті Назареті принесло радість не лише його батькам, але й усім людям, тому що він за терпіння, велику віру та любов до Бога і людей став батьком Марії – Матері Спасителя. Так і Яким Горленко всім своїм життям показав, що людина повинна пройти земний шлях достойно, так, щоб дозріти для вічного блаженного життя. Святитель учив думати не про себе, а про

інших. Сам він став молитовником українським, який благав Господа зглянутись над його багатостраждальною батьківщиною, над її колись вільним козацьким народом, над рідними, які гинуть у неволі на чужині.

А що таке заслання, єпископ Йоасаф знав не по розповідях. Він був першим із вісьмох дітей Андрія та Марії Горленків, які жили великою дружною родиною у предківському маєтку, що знаходився під Прилуками, на лівому березі Удаю між приміськими селами Лапинцями та Замістям і звався хутором Чернявщиною. Батько був людиною високоосвіченою, мріяв усіх своїх синів за козацькими законами виховати захисниками рідної Вітчизни [4, арк. 3]. Після поразки гетьмана Мазепи, дід і батько перебували на засланні у тяжкій і принизливій московській неволі. Тому виховували Якіма мати і бабуса.

Усі в родині були набожними людьми [8, від. I, с. 50, 97]. Одного разу Андрію Горленку, який часто роздумував про долю свого первістка, було даровано видіння, вказуючи на майбутнє служіння сина: преклонивши коліна, у ніг Божої Матері стояв Яким, а Божий ангел покривав дитя архієрейською мантиєю. При цьому чулися ласкаві слова Пречистої: “Твоя молитва Мені подобається” [4, арк. 3].

Так на сторінках “Життя” вперше з’являється чудо або видіння – найяскравіший художній момент, свідчення впливу культури та свідомості бароко. Психологічно яскрава мить представлена І. Квіткою у формі цитати із записів єпископа.

На відміну від традиційної схеми [1, с. 124], цьому видінню, як іншим в автобіографії Йоасафа Горленка, притаманний індивідуальний та особистий характер. Святитель вбачає у видінні Божу допомогу, пророцтво службового росту, благословення і спасіння, що психологічно важливо для розкриття переживань єпископа Йоасафа.

На жаль, видіння було забуте Андрієм Горленком. Тому воно не вплинуло на рішення батьків семирічного хлопчика: у 1713 році Якіма відвезли до Києво-Могилянської академії, де він із успіхом навчався.

Багато викладачів були монахами, і молодому Горленку сподобався їхній спосіб життя. Сімнадцяти років (у 1725 р.) він прийняв рясофор у Спаському Межигірському монастирі під Києвом (чернече ім’я – Іларіон). А 4-го грудня 1727 р. на свято Введення у храм Пресвятої Богородиці у Київському Братському монастирі відбувся обряд прийняття схими: Яким повністю відрікся від світського життя й одержав нове ім’я – Іоасаф або Йоасаф. У січні 1728 р. його висвятили на ієродиякона [4, арк. 4, 5].

Тут хочеться провести ще одну паралель. Пресвята Марія майже одинадцять років жила при храмі. Там вона навчалася Закону Божому та рукоділлю, ревно молилася, читала Святе Письмо і суворо дотримувалася посту. Саме у той період Божественна Отроковиця прийняла рішення – присвятити своє життя тільки одному Господу.

Приблизно стільки ж років жив у Києво-Могилянській академії Яким до “зречення світу”. І вже тут він у додаток до своїх обов’язків, як і

лично монаху, віддавався духовним подвигам: незважаючи на слабе здоров'я під час посту зовсім не вживав гарячих страв.

Академію Йоасаф Горленко закінчив успішно у серпні 1729 р, а потім три роки викладав у її стінах. У 1732 р., як вчитель словесності, написав привітальне слово на честь сходження на престол Київського архієпископа Рафаїла (Заборовського) [4, арк. 5], який звернув увагу на юного монаха і став давати йому відповідальні завдання.

Так у січні 1733 р. від Київського архієпископа до гетьмана Данили Апостола з привітанням зі святом Різдва прибули ігумен Києво-Кирилівського монастиря Феодосій Глинський і священник Іоасаф Горленко, викладач київських шкіл та внук гетьмана. Ця подія зазначена у “Журналі”, що вівся у Генеральній військовій канцелярії [9, арк. 8].

8 листопада 1734 р. Йоасафа Горленка висвятили на ієромонаха і призначили екзаменатором Київської митрополії при Софійському соборі, у 1735 році він стає членом Київської консисторії [4, арк. 5].

У 1737 році Йоасаф став ігуменом (а згодом архімандритом) одного з визначних монастирів у Гетьманщині – Мгарського під Лубнами (Польща), де пробув 8 років. Стараннями настоятеля було відбудовано Мгарський монастирський соборний храм [4, арк. 5].

На той час у монастирі знаходилися мощі патріарха Константинопольського (у 1634 і 1652 рр.) Афанасія III, який упокоївся у цьому монастирі. Він два рази з'являвся ігумену Йоасафу і заохочував його до важких трудів [4, арк. 6].

Це вдруге на сторінках “Житія” описуються видіння, але тепер їх два. І знов не вкладаються вони у традиційну схему: сам герой не намагається тлумачити слова святого Афанасія, який щоразу являється йому, проте вступає з ним у розмову, що вносить у видіння елемент діалогічності. До традиції відноситься тільки поява вищих сил після того, як візіонер засинає.

Як і його покровитель та учитель Афанасій, який був не тільки патріархом, а і письменником, поетом, мислителем, Йоасаф починає займатися літературною працею. Зокрема у Мгарському монастирі їм були написані ряд проповідей, молитви та листи, також автобіографія.

Хочеться тут звернути увагу на важливість написання проповідей. Жива промова майже 200 років не практикувалася у Московській Церкві, її боялися та вважали “дивацтвом”. Тому ця частинка літературної спадщини святого Йоасафа, яка є, на перший погляд, малою і звичайною на наш час, мала історичне значення.

У 1737 році святитель закінчив свою поему “Брань честныхъ седми добродѣтелей зъ седми грѣхами смертными...”. Написан твір церковнослов'янською мовою, але з численними українізмами, наприклад, “ланцюжок”, “дошкуляти”, “втікати”, “обмеження”, “корогви”, що підкреслює українське походження автора.

Святитель Йоасаф не довго служив у Лубні: у січні 1745 року за велінням цариці Єлизавети I був призначений намісником найбільшого

монастиря Російської імперії – Троїцько-Сергійової лаври під Москвою. Керував святитель лаврою три роки. Там він збудував церкву, 88-метрову дзвіницю, облаштував семінарію.

2 червня 1748 р. у Петропавлівському соборі (Петербург) Йоасафа було висвячено на єпископа Білгородського та Обоянського [4, арк. 9]. У Російській імперії на той час однією з найбільших єпархій була Білгородська, де українці складали переважну більшість населення і більше половини храмів були українськими.

Опікувався святитель своєю величезною єпархією усього тільки 5 років. Дбав про освіту духовенства, про належне виконання церковних відправ, про відбудову храмів [8, від. III, с. 5]. Нестримно люблячи український спів, заохочував піснеспіви у церквах українською мовою [7, с. 293 – 296]. Також багато уваги приділяв розвитку освіти в Слобожанщині, піклувався за Харківську колегію.

Після смерті Йоасафа знайшли тільки 80 копійок [4, арк. 15], які належали йому, тому довелося ховати єпископа величезної єпархії за казенний кошт. А помер він у селі Грайворон (Білгородська область, РФ) 21 грудня 1754 р. о п'ятій годині після полудня [4, арк. 14].

Саме у цю годину в Православних церквах починається служба перед Богородічним святом – Зачаття праведною Анною Пресвятої Марії. Так з ім'ям Святої Діви прийшов у наш світ і покинув його святитель Йоасаф Горленко, якого, як за життя, так і після смерті, у народі вважають святим. А це – свідчення моральної чистоти і вірності своїй подвижницькій справі, добру, яке несла українська культура у світогляд російській Церкві.

З вищесказаного виявляється, що на землі українській Горленко був священнослужителем 19 років (з 1725 по 1744 рр.). І лише десять подальших – (з 1744 по 1754 рр.) його служба проходила на території нинішньої Росії. При цьому останні шість років на Білгородщині, яка є етнічною українською землею. Тому твердження про те, що святитель Йоасаф належить Російській Церкві, почесно, але помилкове.

Література

1. Гладкова О. В. Видение / О. В. Гладкова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. – М. : НПК Интелвак, 2003. – 1600 стб. **2. Жевахов Н. Д.** Святитель Иоасаф и его сочинения // Святитель Йоасаф Горленко, епископ Белгородский и Обоянский (1705 – 1754): Материалы для биографии, собранные и изданные князем Н. Д. Жеваховым: В 3 т., 5 ч. / Н. Д. Жевахов – Киев : Типография Киево-Печерской Успенской Лавры, 1907 – 1911. – Т. 1. – Киев, 1907. – С. 151 – 171. **3. Лебедев А.** Йоасаф Горленко, епископ Бѣлгородскій и Обоянскій: (С 2 июня 1748 года до 10 декабря 1754 года) / А. Лебедев // Сборник Харьковского историко-филологического общества. – Харьков, 1900. – Т. 12. – С. 67. **4. Рукописний відділ Харківської центральної наукової бібліотеки.** – Шифр 446; 582/с. –

Описаніє жизни преосвященнаго Іоасафа Горленка... взятое изъ оставшихся собственноручныхъ записок. – 19 арк. **5. Павленко С.** Оточення гетьмана Мазепи: соратники та прибічники / С. Павленко. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська Академія”, 2004. – 602 с. **6. Соболев В.** Щоденники Дмитра Туптала та Йоасафа Горленка в контексті європейської традиції / В. Соболев // *Slavia orientalis*. – Krakow, 2004. – R. LIII. – №. 3. – S. 447. **7. Українські письменники: Біо-бібліографічний словник: У 5-ти томах. – Т. 1. Давня українська література (XI – XVIII ст.ст.)** / [ред. О. І. Білецький]. – К.: Держ. вид-во худож. літератури, 1960. – 970 с. **8. Филарет (Гумилевский Д. Г.)** Историко-статистическое описание Харьковской епархии: У 5-ти отд. / (Д. Г. Гумилевский) Филарет – Харьков, Москва, 1857 – 1859. **9. Центральний державний історичний архів України – Ф. 51. – Оп. 3. – Спр. № 19361 “Журнал Генеральної військової канцелярії”** – 8 арк.

Олійников В. А. Твоя молитва Мені подобається: життя та діяльність святого Йоасафа Білгородського

У статті розглянуті сторінки біографії вагомого барокового письменника й церковного діяча, підкреслено його українське походження.

Ключові слова: біографія, церква, бароко.

Олейников В. А. Твоя молитва Мне нравится: жизнь и деятельность святого Йоасафа Белгородского

В статье рассмотрены страницы биографии весомого бароккового писателя и церковного деятеля, подчеркнута его украинское происхождение.

Ключевые слова: биография, церковь, барокко.

Oliynikov V. A. Your prayer I like: life and activity of saint Yoasaf Belgorodskiy

In the article the pages of biography of ponderable barocco writer and church figure are considered, underline his Ukrainian origin.

Key words: biography, church, barocco.

УДК 82.09

Н. В. Скляр

СИНТЕЗ ФАКТУАЛЬНОСТІ Й ФІКЦІОНАЛЬНОСТІ ТА АВТОФІКЦІЯ В ПЛОЩИНІ АВТОБІОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ

Середина ХХ століття в розвитку автобіографії стала таким періодом, коли здавалося, що її подальше існування знаходиться під великим сумнівом. Але межа століть принесла нову хвилю зацікавленості аутентичними форматами медійного спілкування суспільства. У першу чергу інтерес до особистості повернуло телебачення, і стало зрозуміло, що він не закінчиться, бо кількість добровольців, які використовують будь-яку можливість представити власне “я” широким народним масам, нескінченна.

Сьогодні існує безліч програм, ток-шоу, кастинг-шоу, де людина може розповісти про свій життєвий шлях або його окремих період. А з іншого боку, ареною для відкриття своєї особистості став інтернет. Тут взагалі відбувається розквіт можливості самопрезентації, при чому співвідношення факту та вигадки тут цілком залежать від автора. Часто віртуальний світ інтернету навіть надає можливість вести подвійне життя. Представлення самого себе має довгу історію існування – автобіографія. Хоча в класичних автобіографічних творах також зустрічаються художні риси, поєднання в автобіографії фікції та факту вважається цілком сучасною тенденцією. Сьогодні вона продовжує існування і “розквітає” в різних проявах, з різними варіаціями. Отже, розв’язання питання, наскільки можливим у сучасній автобіографії є поєднання актуальності та фікціональності складає мету нашої статті.

На перший погляд здається, що відбір матеріалу для написання автобіографії є зайвим. Потрібно просто правдиво розповісти про себе. Але відстань між поняттями “правдивість” та “життя” доволі широка. Як вважають фахівці, відвертість залежить від особистості самого автора, його світоглядних переконань, від художніх прийомів, які він застосує в роботі.

К. Мюллер, наприклад, взагалі стверджував, що автобіографія – це специфічна форма фікціоналізації власного життя [1, с. 161]. Але зіставивши ці дві думки, помічаємо, що дане питання справді спірне. Якщо вважати, що на ступінь фікції впливає чинник авторської особистості, то в залежності від задуму та намірів творця вона може взагалі бути відсутньою.

Ще Х. Глагау, відповідаючи на питання, наскільки можна довіряти історичній точності автобіографії, більше підкреслював художню сторону цього твору й зазначав, що використовувати його як історичне джерело потрібно дуже обережно. Але повністю він не

заперечував його історичної сили і радив історикам на такому робочому полі як автобіографічний текст відсіювати романтичні риси [2, с. 168].

Тому неможливо також відмовитися від думки що, автобіографія є фактуальним оповіданням, бо вона описує реальний світ у його безпосередньому стані й може бути перевірена на правдивість.

Парадоксальність питання достовірності / недостовірності автобіографії помітив ще Ф. Лежен. Він в аналізі автобіографічної структури поряд з категорією фікції ставить ще категорію “брехні” на тому місці, де описуються недостовірні історичні данні з перспективи оповідача [3, с. 234]. А у 80-ті роки концепції “автофікція” та “автобіографічна повість” змінили традиційне уявлення про жанр автобіографії. Вони призвели до зміни парадигми, що стосується автобіографічного тексту [4, с. 5].

Ще одна думка підкреслює проблематичність питання автобіографічної фікції. Хоча автобіографії є літературними текстами та містять фікціональні риси, пряма єдність часу, осіб та місця в них природно сильніша, ніж у багатьох інших жанрів. Тому фікціональність в автобіографічних текстах не значить, що вислови про час, коли жив автобіограф, відкидаються як неправдиві.

Ставлення читацької аудиторії показує нам, що автобіографії сьогодні користуються попитом, причому як історії життя історичних осіб, так і сучасних відомих людей. Читач відкидає фіктивне та шукає у цих текстах правдиву розповідь. Йому передається відчуття, що він має змогу зазирнути в чуже життя, простежити думки, почуття, події, взаємини іншої особистості. Водночас ці тексти дають нам можливість, відродити минулі часи. Поряд з представленням особистого життєвого шляху стоїть загальнолюдська та пов'язана з часом перспектива, яка приваблює читачів.

А. Ерл так висловлюється про сприйняття читачем літературного тексту: “В текстах теоретичного характеру часто вказується, як фікціональний світ відрізняється від репрезентації реального світу. <...> Якщо дивитися на фактичну стратегію сприйняття емпіричної єдності інтерпретації, справедливим здається припущення, що теоретично постульоване, онтологічне розходження між фікцією та реальністю подолане й літературні тексти чітко відображають версії дійсності та минулого у культурі спогадів” [5, с. 394].

Отже, відношення читача до автобіографії цілком довірливе. Він вірить у правдивість та теоретичну перевіреність поданої інформації, і це є значною основою для відносин автор-читач. Психологія читача наукового та літературного тексту відрізняються тим, що читач наукової літератури застосовує скептичне тлумачення тексту, а художньої – від початку відчуває довіру своєму авторові. Відповідно, теоретична дискусія про фактичність або фікціональність автобіографії мало стосується читача, який, в першу чергу, очікує задоволення від прочитаного, читацьке ставлення до неї цілком довірливе.

Феномен фікції автобіографічного письма не можна обійти, ще й тому, що він глибоко вкоренився в сучасній літературі. Фікціональність, чий кордон розширений автофікцією, є властивістю автобіографічної літератури. З цього виходить, що сьогодні вже навряд чи хто-небудь буде стверджувати, що автор бреше. Автобіографічний текст вважається особливим літературним жанром (а сьогодні метажанром), який характеризується тим, що має позалітературне значення правдивості. Питання достовірності / недостовірності торкається не тільки фікціональності, але й її ознак як то нарративність, існування різних паратекстів. Часто поряд з автобіографічною літературою стоїть також “бажання правдивості” (“Wirklichkeitsbegehren”). Цей термін відображає як очікування читача, так і наміри автора.

Трапляються випадки, коли дослідники, що вивчають автобіографію в соціальному контексті, недооцінюють категорію фікціональності в автобіографічних творах і сприймають її надчутливо. У культурознавчих студіях, як у праці 2002 року зазначає Г. Янке, з'являється намір звільнити “об'єктивність фактів від суб'єктивних домішок та впливу”. Під автобіографією Г. Янке розуміє “форму діяльності, вчинку в соціальному контексті” [6, с. 25]. Ми бачимо, що розуміння автобіографії в культурології охоплюється ширше, ніж у літературознавстві і вимагає правдивості.

У межах постмодерного дискурсу автобіографія як жанр береться під сумнів через її претензію на правду, бо нормативне розуміння правди більше не сприймається безрефлексивно [4, с. 12]. Вже в середині 50-х років поняття дійсності стало відносним, що призвело до стирання кордону між дійсністю та фікцією.

Аналіз умов структурування суб'єкта за допомогою концепту реальність / фікція надає відправний пункт для розгляду фундаментальної зміни автобіографії. Як стверджують вчені А. де Торо та К. Гронеманн, дослідження яких відіграють провідну роль в новітньому автобіографічному вивченні, на сьогоднішній день можливість бути самим собою відсутня, немає впевненості, що авторське Я є справжнім джерелом інформації, це призводить до нового основоположного тлумачення загальноновизнаних постулатів [7, с. 7].

Отже, питання недостовірності автобіографічного тексту невирішене і поступово переросло в проблему фактуальності та фікціональності (художності / документальності) автобіографічного тексту. Строге розділення автобіографічної літератури за цією ознакою можливо було в ренесанс автобіографії в XIX столітті – на початку XX, коли були створені “традиційні” автобіографії, але сьогодні, в період гібридизації автобіографії, її переходу на рівень метажанру, можна говорити про синтез фактуальних та фікціональних рис в одному тексті. Принципами для їхнього розділення можуть бути авторська інтенція (настанова на факт чи його художню трансформацію), співвідношення подієвих одиниць, топонімів й антропонімів з реальними корелятами,

принципи, за якими відтворено художню реальність, стратегія читання, характер “пакту” між автором та читачем [7, с. 16].

Тяжіння до фікціоналізації можна окреслити як тенденцію розвитку та структурну ознаку сучасної автобіографії. М. Холденрід зазначає: “Сучасну автобіографіку останніх сорока років структурно визначає коливання між фікціоналізацією та постійним запевненням” [8, с. 42]. Тобто, в автобіографічному тексті зштовхуються різні текстові форми. Дослідниця також порушує питання, чи є фікція та автобіографічна фікція однаковим поняттям, і стверджує, що “обидві стратегії, фікціоналізація та запевнення не виключають одна одну, а створюють нову, репрезентаційноестетичну структуру, яка належить до автобіографічної фікції” [8, с. 43].

З проблемою взаємовідносин факту та фікції пов’язане ще одне явище. З того часу, коли С. Дубровські увів поняття автофікція, воно непохитно стоїть поряд з автобіографією. Але для трактування постмодерної автобіографії ця концепція набуває нових значень, обростає сучасними теоріями. За визначенням самого С. Дубровські, ще з того часу, коли автофікція вважалася неологізмом, під цим поняттям розумілося поєднання в тексті суто автобіографічних рис з романними елементами. Сьогодні воно може розумітися, у вузькому сенсі, як жанр автобіографічного письма, що навмисне змішує факт та фікцію, а в широкому – під автофікцією розуміється будь-який автобіографічний роман. Вчена О. Болдирева розглядає її як особливий модус автобіографічної літератури, синтез фактуального та фікціонального дискурсів. Вона протиставляє стилістичний аспект аналізу автофікції як “автобіографії під владою мови” або “автобіографії несвідомого” та референційний підхід, коли фікціоналізація торкається основних рис традиційного автобіографічного тексту. Дослідниця доходить висновку, що автофікція є особливим жанром мемуарно-автобіографічної літератури і проводить паралель між поняттями автофікція та автобіографічний роман, яке є більш уживаним у російському та українському літературознавстві [9, с. 16]. Існує думка, що автофікція є літературним жанром, в якому відношення між фікціональністю та реальністю є ускладненими. Вона не може розглядатися як чиста фікція, але при цьому дифініціюється як художня література.

З точки зору типології жанру автофікціональні тексти є амбівалентними, бо вони, з одного боку, містять типову для автобіографії ідентичність автора та оповідача і являють себе як автобіографічні тексти, але, з іншого, вони позначаються як “роман”, тобто не можуть бути визначені однозначно [7, с. 84]. Хоча ці тексти мають автобіографічні риси, з самого початку, виникає питання, чим саме вони відрізняються від традиційного розуміння автобіографії. В той час, коли традиційна автобіографія на основі її розуміння правди виключає фікціональні елементи, автофікціональні тексти спираються саме на їхнє використання. Між тим, більше немає опозиції між

референційним та фікціональним дискурсом. Навпаки, для нього фікціональність та автобіографічне письмо стають нерозривними. Автори нових автобіографічних текстів більше не запевняють у справжності викладених фактів, а допускають фікцію. Разом з цим автентичність у традиційному сенсі стає недосяжною, і ця недосяжність створюється автором. Цим він уводить до тексту “нову” правдивість, яка проявляється в тому, що претензії на правдивість зовсім не можуть бути виконаними.

Парадигма автофікції, що розвинулася в теорії та практиці, стрімко перейшла до мовного використання академічного кола читачів поряд з синонімічними англійськими термінами *surfiction* та *postmodern autobiography*. Це підштовхує до думки, що “Autofiktion” та “Postmoderne” є схожими за змістом поняттями та, що автофікція може вважатися специфічною постмодерною формою автобіографічного письма. Можливо, саме завдяки автофікції наприкінці ХХ століття спостерігається дивовижний феномен, своєрідний *comeback* автобіографії у літературну площину. З’являються тексти, що підтверджують повторний Renaissance автобіографії: Б. Вількомірські “Повідомлення про минуле” (1995), А. Царгані “Соло для скрипки. Мое дитинство в цьому світі. 1938 – 1945” (1998 – 2000), Є. Лецці “Зруйновані дитинства” (2001), Г. Грасс “Цибулина пам’яті” (2006).

У дисертації “Автобіографія як проекція творця та національної літературно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Канетті)” український вчений А. Цяпа також говорить про дискусію з приводу художності / нехудожності автобіографічного жанру: з одного боку автобіографія є “єдино літературою факту”, котрій не притаманний *вимисел*, з іншого – вона має “високий ступень олітературнення, що й визначає її художню цінність” [10, с. 13].

Дослідниця О. Болдирева зазначає, що можлива також фікціоналізація різних параметрів автобіографічного пакту: ідентичності автора – оповідача, автора – персонажа, автобіографічного сюжету тощо [9, с. 17]. Отже, фікція може пронизувати автобіографічний текст на всіх рівнях.

Таким чином, у сучасному світі поняття дійсності стало відносним, а автобіографічний текст вже за своєю природою (наявність художніх та документальних рис) може поєднувати дійсність та уяву автора. Не зважаючи на те, що сьогодні все ще тривають суперечки з приводу необхідності введення автофікції, не можна не погодитися, що здебільшого постмодерна автобіографія не обходиться без неї. По-перше, побудова сучасної автобіографії неможлива без застосування головної, на наш погляд, функції автофікції – навмисного поєднання факту та фікції для створення особливого впливу на читача, для загострення його уваги на певних моментах долі автора, для артистичного представлення реальних фактів. По-друге, вплив автофікції на автобіографічну площину настільки великий, що можна вести мову про метаморфозу жанрових

аспектів автобіографії, мається на увазі, що завдяки фікції автобіографія може приєднувати до себе риси інших жанрів та виступати як метажанр. Необмежене використання автофікції як специфічної постмодерної форми автобіографічного письма і дозволяє введення до тексту нереальних подій. Саме цей важливий принцип створює умови для існування певного ступеню фікціоналізації в автобіографії, що є головною функцією автофікції.

Література

1. Müller Kl. Aber in meinem Herzen sprach eine Stimme so laut: homosexuelle Autobiographien und medizinische Pathographien im neunzehnten Jahrhundert. / Kl. Müller – Berlin : Verlag Rosa Winkel, 1991 – 399 s. **2. Glagau H.** Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle / H Glagau. – Marburg : N.G.Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1903. – 168 s. **3. Lejeune Ph.** Der autobiographische Pakt / Ph. Lejeune. – Frankfurt/M. : Suhrkamp Verlag, 1994. – 432 s. **4. Halasz Ch.** Der autobiographischen Diskurs in Jorge Luis Borges' "Autobiographical Essay" / Ch. Halasz. – Norderstedt : GRIN Verlag, 2007. – 19 s. **5. Erll A.** Literatur und kulturelles Gedächtnis: Zur Begriffs- und Forschungsgeschichte, zum Leistungsvermögen und zur literatur-wissenschaftlichem Relevanz eines neuen Paradigmas der Kulturwissenschaft, in Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Bd. 43. / A. Erll. – Berlin : Duncker & Humblot, 2002. – S. 391 – 400. **6. Jancke G.** Autobiographie als soziale Praxis. Beziehungskonzepte in Selbstzeugnissen des 15. und 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. (Selbstzeugnisse der Neuzeit, 10). / G. Janke. – Köln/ Weimar/ Wien : Böhlau Verlag, 2002. – 264 s. **7. Gronemann C.** Postmoderne/postkoloniale Formen der Autobiographie in der französischen und magherbischen Literatur / C. Gronemann. – Hildesheim : Olms Verlag, 2002. – 116 s. **8. Holdenried M.** Autobiographie / M. Holdenried. – Stuttgart : Reclam, Ditzingen, 2000. – 299 s. **9. Болдырева Е. М.** Автобиографический роман в русской литературе первой трети XX века : Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук / Е. М. Болдырева. – Ярославль, Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 1999. – 19 с. **10. Цяпа А. Г.** Автобіографія як проєкція творця та національної літературно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Канетті) : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / А. Г. Цяпа. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2006. – 23 с.

Скляр Н. В. Синтез фактуальності й фікціональності та автофікція в площині автобіографічного тексту

У представленій статті мова йде про одну з головних проблем та водночас ознак постмодерної автобіографії – поєднання факту та фікції. Зазначається, що сучасна автобіографія синтезує реальне та вигадане, що

дозволяє створювати особливу автобіографічну структуру, сюжетну лінію, тощо.

Ключові слова: автобіографія, факт / фікція, реальність / вигадка, автофікція.

Скляр Н. В. Синтез фактуальности и фикциональности, автофикция в плоскости автобиографического текста

В представленной статье речь идёт об одной из главных проблем постмодернистской автобиографии – соединение факта и фикции, которая одновременно является её признаком. Констатируется, что современная автобиография синтезирует реальное и вымышленное, что позволяет создавать особую автобиографическую структуру, сюжетную линию и т.д.

Ключевые слова: автобиография, факт / фикция, реальность / вымысел, автофикция.

Sklyar N. V. The synthesis of fact and fiction, autofiction in the plane of autobiographical text

In the following article the matter is about one of the main problems of the post-modernist autobiography – combination of fact and fiction, that simultaneously is her sign. It has been stated, that the modern autobiography synthesizes the real and the imaginary, that allows to create a special autobiography structure, a line with a plot, etc.

Key words: autobiography, fact / fiction, reality / imagination, autofiction.

УДК 821.161.2.09

Т. М. Шарова

ІВАН МАСЛОВ: ЛЮДИНА Й ПИСЬМЕННИК

Доктор філологічних наук, професор Іван Степанович Маслов – сьогодні відома і znana людина не лише в Україні, але й поза її межами.

Історія його життя розпочалася в 1939 році, коли 14 жовтня в сім'ї колгоспника народився хлопчик, якого назвали Іваном. Допитливий з дитинства, наділений тонким відчуттям краси оточуючого світу, Іван Степанович пов'язує своє життя із цариною слова та бажанням донести його силу до людей.

Отримавши філологічну освіту в Харківському педагогічному університеті імені Г.С. Сковороди, він працював головним редактором газети “Ленінська зміна”, журналу “Прапор” (1981 – 1990) і паралельно

почав друкуватися як прозаїк, присвятивши значну частину своїх творів рідному селу Тернова Харківської області.

Серед доробку Івана Маслова видані в різний час книжки “Белый цвет терна” (1977), “Время цветения звезд” (1984), “Сельчане” (1984), “Материнський огонь” (1986), “Окнами на зарю” (1987), “Обручение” (1989), “Сын” (1990), “Правда как мера таланта”, “Избранное” в 8 томах (1997 – 2006). Провідна тема творчості – життя повоєнного села, гострі соціальні та морально-етичні проблеми сучасності.

Творчі здобутки Івана Степановича в галузі художньої літератури відзначені преміями імені Федора Абрамова (1996) та мені Володимира Короленка (1998), імені Григорія Квітки-Основ'яненка (2002).

Одночасно із письменницькою роботою Іван Степанович займається і науковою діяльністю. Після успішного закінчення докторантури при Харківському педагогічному університеті із 1995 року Іван Степанович очолює кафедру української та світової літератури цього ж університету. Під його керівництвом успішно захищаються кандидатські дисертації, дипломні та магістерські роботи.

Знаючи складний творчий процес народження художнього слова із середини, Іван Степанович прагне до створення творчої атмосфери і на своїх заняттях, заохочує студентів до активного пізнання глибини художнього тексту, формує відчуття філологічної міри і смаку. Студенти вчаться писати рецензії, есе, нариси, власні твори. Уже на першому курсі в розрізі “Вступу до літературознавства” майбутні філологи пізнають текст і як читачі, і як критики, і як власне твори.

Творча людина завжди створює навколо себе творчу атмосферу. На кафедрі української та світової літератури, очолюваній професором І. С. Масловим, працює колектив мислителів, науковців, творчих особистостей.

Твори письменника Івана Маслова високо поціновані як в Україні, так і у близькому та далекому зарубіжжі. Про художні твори Івана Маслова позитивно згадували та писали – В. Лихоносов, В. Распутін, Б. Можаяєв, В. Крупін, В. Астаф'єв, В. Белов, Є. Сидоров, А. Михайлов, Л. Якименко, М. Пархоменко, А. Пінчук, П. Краснов, В. Молчанов (Росія), Ю. Шовкопляс, В. Добровольський, В. Дрозд, Н. Омельченко, М. Ільницький, Ю. Чикирисов, М. Шаповал, В. Брюгген, К. Гордієнко, А. Гуторив, Г. Гельфандбейн, А. Ярещенко, М. Гетьманець, Н. Чеченко (Україна), Р. Сигитас (Литва), А. Воронін (Мордова), Л. Литвинов (Польща), В. Биков, А. Кудравець (Білорусія), Л. Крутикова-Абрамова та ін.

Твори Івана Маслова ілюстрували відомі художники – Ю. Головаш, В. Куликов, Р. Волинський, Г. Галкін, І. Гаврилюк, Г. Воробйова, І. Яхін, А. Золотарьов, Н. Таможников та ін.

Художні твори Івана Степановича Маслова перекладені українською, білоруською, польською, німецькою, англійською, мордовською та якутською мовами.

Іван Степанович – вірець любові та патріотизму, людина, яка пов'язала свою долю та творчість із малою Батьківщиною, великим містом та Всесвітом, збагативши своїм життям духовний простір. У цьому Всесвіті як письменник, педагог і викладач Іван Степанович бачить сутність людини та її неповторну долю і вчить цьому своїх вихованців [7, с. 39].

Іван Степанович Маслов – письменник, який розкрив у своїх творах нові грані ментальності нашого народу. Він у більшості своїх текстів зобразив трудівника-селянина, який нерозривно пов'язаний із рідною землею. З цього приводу дуже влучно сказав Іван Перепеляк, Голова Ради Харківського відділу національного Союзу письменників України: “Іван Маслов належить до покоління письменників, які писали про село” [9].

Письменник – виходець з російськомовного села, що розташоване на кордоні України з Росією. Проте, хоча рідною мовою Маслова є російська, матеріалом його творчих роздумів є Україна з її історією, надбанням й проблемами сьогодення. Творчість письменника є органічним продовженням традицій культурного спадку нашого народу.

Віктор Лихоносов пригадував: “Моя зустріч з прозою Івана Маслова була випадковою, але радісною. Якщо ви бажаєте відчувати, як переливається через край доброта людська, як потік душевного тепла досягає всіх куточків буття, як природа повертається до нас в чистій і вже сирітській своїй красі, а люди епохи прогресу та технічної цивілізації залишаються на її лоні все тими ж, що і завжди...” [3]. Критик радить: “Якщо Вам дорогі тихі звуки життя, м'якості, щирої правдивості, якщо Ви, подібно автору, здатні співчуттям відзначити, “як дороги втомлено лежать на землі”, – прочитайте ці книги. Але читайте повільно, в старомодному ритмі” [3].

Заглиблюючись у природу людини В. Лихоносов робить висновок, що “у мистецтві та літературі нам полюбилися галасливі оздоблення, електронно-світлові гачки на табло наших доль, і ми впізнаємо себе в надриві, суєті, криках та завиваннях. Але, виявляється, ми не такі, не завжди такі, ество наше старе, вікове, з ясністю розуму і відчуття, які ми в собі тримаємо, коли прокинемось недільним ранком і без квапливості оглядаємо душею свою мить на землі” [2].

Російськомовний український прозаїк Іван Маслов має чітко окреслене коло інтересів, так само як і виразні предмети стильової своєрідності. Він закоханий живописець натхненної праці на землі і пильний дослідник соціальних процесів, що відбуваються у сучасному селі.

Письменник натхненно висвітлює внутрішній світ людини села, той своєрідний антураж і нерозривну єдність людини з природою, і той

трагічний процес зміщення в свідомості та в оцінці духовних надбань, що настали в наслідок революцій, війн і не менш спустошливих соціальних зламів сучасної доби [6, с. 290].

Говорячи про актуальність прози Івана Маслова, слід зазначити, що вона несе в собі оновлюючу проблематику і примушує читача читати не для розваги, а для того, щоб перехвилюватись усіма турботами персонажів, сприйняти соціально-психологічну картину сучасного життя в Україні і знайти відповідь на те, як жити далі.

Як уже зазначалося, Іван Степанович народився в селі Тернова Вовчанського району Харківської області у родині колгоспника. Батько, Степан Трохимович, загинув на фронті, мати Пелагея Григорівна, померла в 1951 році. Разом з двома сестрами, Ганною та Варварою, виховувався а колгоспі імені Ворошилова. Село Тернова стало його малою Батьківщиною. Місцевий колгосп допомагав, годував, учив хлопця.

Микола Чуркін, заслужений машинобудівник України, у своїх спогадах писав: “Тернова. Терен-Тернова. Одне з тисяч сіл. Вважається, що йому багато віків. Воно стоїть біля світлих джерел, з яких найбільш у пошані – Хресток, могутнього лісу, вільних Протасових лук, біля чистого Хролового озера. Стоїть людьми. Сильними та красивими. Ні одна біда, ні одна радість не обминули Тернову. Воістину – в краплині роси віддзеркалюється увесь світ. Так і в долі Тернової відобразилася доля всього народу. Вдарила перша світова – пішли тернівці на фронт, десятки з них покладали голови. І тепер молоді чоловічі очі дивляться зі стін та портретів на невпинне життя. Гукнула земля – Батьківщина у Вітчизняну – піднялися, не зганьбили ні батьків, ні дітей” [10, с. 2].

Продовжуючи свої роздуми про друга і однокласника та його родину, М. Чуркін згадував: “Тернова... Терен-Тернова. Маслови... Маслові луки, Маслова балка. Війна... Мабуть, найстрашніше, що може бути в житті. Але йшли, помирили, знали, що якщо вони відступляться, то хто ж прикриє життя, хто не дасть зруйнувати рідний дім?” [10, с. 2].

Про Івана Маслова колеги-письменники справедливо зауважували, що він – із покоління хлопчаків воєнного лихоліття, що пізнали горе втрати найближчих людей – батька, матері. Скільки їх, що виростили на обпаленій війною землі, що з ранніх років працювали на колгоспних полях, що пам’ятають і образливий безоплатний трудовень і колгоспні три карбованці, що були відпущені на їжу, і величезні важкі боти, що були видані у сільраді..., що пам’ятали наказ: “... кріпися, синок, голова обіцяв не забувати, вчись!”. Скільки їх, тих, що продовжують чекати на загиблих батьків, і тих, що вірять у їх безсмертя! Іван Маслов один із них. Талановитий письменник, який у своїх творах правдиво та яскраво відобразив одну з найскладніших епох в історії народу – тяжкі повоєнні роки, гострі та складні пошуки шляхів оновлення життя в 70 – 80-ті рр. ХХ століття.

Творчість Івана Маслова – звернена до нас, – до тих, хто не знав тієї війни, хто народився після переможного сорок п'ятого. Герої його творів – звичайні люди, що мешкають на рідній землі, – голова колгоспу Андрій Лук'янов, Мар'я, сільський баяніст дядько Мишко, дід Трохим, дядько Антін, друг дитинства Боржка. Але є і головний герой маслівських творів – степова земля Харківщини: Тернова, Озерівка, Байрак, Ізбицьке, Лук'янці, Федорівка... та навколо їх Петрушин ліс, Протасові луки, Мулова балочка, Авдот'їв погорб, Бусинка, Сурківські сади, живильне Медяникові джерело та ін.

Іван Маслов – почесний громадянин села Тернова (1989). У сільській бібліотеці є спеціальний книжковий фонд імені письменника. Іван Маслов – заступник головного редактора літературно-художнього та суспільно-політичного журналу “Слобожанщина”, член правління Харківської організації письменників.

Його ім'я як прозаїка, з повним на те правом можна поставити в один ряд з такими письменниками, як В. Распутін і В. Астаф'єв, В. Белов і Є. Носов, Ф. Абрамов і В. Лихоносов. На жаль, територіально належачи до провінції української, Іван Маслов – визначний український прозаїк – і досі залишається належно не поцінованим широким загалом. Але всі, хто читав його повісті і романи, добре розуміють, що зірка шістдесятників продовжує своє горіння у творах письменника і показує нам все нові і нові обшири – ті, в які шістдесятникам було, може, навіть і моторошно заглянути.

У малій прозі І. Маслова (твори 90-х років) глибоко відбилася індивідуально-авторська філософія, життєвий і естетичний досвід письменника. Введення у текст індивідуально-авторських образів-символів, автобіографічних епізодів, насичення оповіді сповідальними інтонаціями, філософськими роздумами свідчить про утвердження в прозі І. Маслова активної суб'єктивної позиції.

Характерною ознакою прози І. Маслова стає включення в оповідну тканину художнього тексту філософських роздумів, індивідуалізованих монологів. Специфіка роздуму як стилю оповіді передбачає домінування єдиної свідомості, одного “Я” в тексті. Про те, що у філософських відступах переважає саме авторське особистісне начало, а не “Я” персонажа, свідчить підкреслене введення у текст автобіографічних моментів (розповідей про батьків письменника, конкретних дат, що вказують на той чи той епізод життя митця), однозначних тверджень, літературознавчих спостережень, роздумів над творами українських письменників, філософів тощо.

Даючи оцінку праці письменника, Іван Маслов писав: “У літератури є магічна сила, яка, акумулюючись у невідкладних проблемах часу, повсякденного буття, головну свою космічну енергію спрямовує у майбутнє, цим самим демократично являючи історичний простір для реалізації невичерпних можливостей людського світу, ніяк не заперечуючи його пошуки і прозріння, але постійно утверджуючи із них

ті, що природно визрівають у генному кодові народу, у його національній самосвідомості. Так література утверджує невмирущість людського роду, вимагаючи від письменника щоразу нових естетичних зусиль, пророчих передбачень, життєтворчої енергії, яка за будь-яких умов повинна дотримуватися правди, як головної рушійної гуманістичної сили духовного і суспільного розвитку” [5, с. 123].

Перше оповідання Івана Маслова було рекомендоване до друку російським письменником Аркадієм Пінчуком. Воно мало назву “Тропа-дорога” і було надруковане в газеті Прикарпатського воєнного округу “Слава Родины” у 1964 році. Перший художній твір на харківській землі – оповідання “Косарі” благословив класик української літератури Юрій Шовкопляс. Текст був опублікований в журналі “Прапор” 1973 року. На сьогодні вийшло вісім томів вибраних творів письменника. Але незважаючи на схвальні відгуки критиків на окремі твори, повною мірою творчий доробок Івана Маслова ще не був предметом зацікавлення літературознавців.

Письменники-колеги дуже високо цінують письменницький дар Івана Маслова. Володимир Дрозд, лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка: “Твори Івана Маслова, я, без перебільшення назвав би величальним гімном на честь наших матерів. Образ Матері в романах і повістях Івана Маслова дійсно монументальний, але одночасно, – в ньому не має холоду і застигlosti монумента, а є повнокровність і трепетність живої людини” [1, с. 3 – 4].

Віктор Лихоносов, лауреат Державної премії Росії імені М. Горького зауважував: “Словесний живопис маслівської прози неперевершений. Тон проникливий. Знання селянського побуту, укладу, праці незвичайне” [4, с. 2].

Проза Івана Маслова – дійсно народна проза. З віковим відчуттям першорядності життя, людського буття і психології. Милосердя помітне в усіх його творах: “Він бачив кожен вусик на колосках, кожную проймочку”, – так сказано про одного з героїв повісті “Рідні люди”. Такий і письменник Іван Маслов, наділений зором душевних очей” [8, с. 4].

Література

1. Дрозд В. Вогонь життя / В. Дрозд // Літературна Україна. – 1978. – 30 вересня. – С. 3 – 4. **2. Лихоносов В.** Окнами на зарю / В. Лихоносов. – Рукопис. – 1986. – 16 мая. **3. Лихоносов В.** Правда душевная / В. Лихоносов. – Рукопис. – 1999. **4. Лихоносов В.** Сокровенное художественное письмо / В. Лихоносов // Учитель. – 1999. – жовтень. – С. 2. **5. Маслов І.** Гуманізм правди / І. Маслов // Слобожанщина. – 1995. – №1. – С. 123 – 139. **6. Мельниченко М.** Кругообіг життя / І. Маслов // Слобожанщина. – 2001. – №19. – С. 290. **7. Наші вітання.** Слово – його життя // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2009. – № 28 (212) жовтень. – С. 39. **8. Перепеляк І.**

Письмо к губернатору Архангельской области Анатолию Ефремову от 9 января 2003 года. Об выдвижении Ивана Маслова на соискание литературной премии имени Ф. А. Абрамова / И. Перепеляк. – Харьков, 2003. – 9 января. – С. 4. **9. Перепеляк І.** Привітання з ювілеєм від Харківської організації Спілки письменників України / І. Перепеляк. – Рукопис. – 1999. **10. Чуркин Н.** Масловы из Терновой. Слово о моем друге – однокласснике Иване Маслове, его родных и близких / Н. Чуркин // Учитель. – 1999. – жовтень. – С. 2.

Шарова Т. М. Иван Маслов: людина й письменник

У статті наголошується на тому, що Іван Маслов – сучасний письменник, який розкрив у своїх творах нові грані ментальності нашого українського народу. У більшості своїх творів зобразив трудівника-селянина, який нерозривно пов'язаний із рідною землею.

Ключові слова: літературознавець, ментальність, народність, письменник, проза.

Шарова Т. М. Иван Маслов: человек и писатель

В статье акцентируется, что Иван Маслов – современный писатель, который раскрыл в своих произведениях новые грани ментальности нашего украинского народа. В большинстве своих произведений изобразил крестьянина труженика, который неразрывно связан с родной землей.

Ключевые слова: литературовед, ментальность, народность, писатель, проза.

Sharova T. M. Ivan Maslov: man and writer

In the article is marked on that Ivan Maslov is modern writer which exposed in the works the new verges of mentality of our Ukrainian people. In the most works represented the peasant of worker which is indissolubly related to native land.

Key words: literary critic, mentality, nationality, writer, prose.

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

УДК: 821.161.2-31.09+929

І. П. Гречаник

ФАНТАСТИЧНИЙ КОНТЕНТ ПРОЗИ МИКОЛИ РУДЕНКА

Ідеї зороастризму на високому рівні актуалізовані у творчості українського фантаста, вихідця з луганського краю Миколи Руденка. Микола Данилович увійшов в українську літературу як автор багатьох збірок поезій, романів і повістей. Народився майбутній письменник у родині шахтаря, рано залишився без батька. Окрім нього в родині було ще двоє дітей, які з раннього дитинства звикли до тяжкої праці. Особливо гостро в дитячій свідомості відбився голод 1933 року, події якого пізніше письменник відтворить у романі “Хрест” (1976). Перші вірші Микола Руденко почав писати ще у дитинстві. Був переможцем конкурсу і стипендіатом Наркомосу, завдяки чому в 1939 вступив на філологічний факультет Київського університету. Навчався там письменник усього два місяці. У 1939 призваний до війська (приховав, що не бачить на ліве око). 4 жовтня 1941 в перших боях тяжко поранений розривною кулею, яка роздробила кістки таза і хребта. Лікарі не сподівалися, що Руденко буде ходити. Ходити він зміг, і навіть був призначений політруком прифронтового госпіталю. Микола Данилович нагороджений орденами Червоної зірки, Вітчизняної війни 1 ступеня, шістьма медалями. Після виходу в 1947 збірки віршів “З походу” прийнятий до Спілки письменників України (СПУ). Працював відповідальним секретарем видавництва “Радянський письменник”, був редактором журналу “Дніпро”, секретарем парткому СПУ, членом Київського міськкому КПУ. Уперше виступив проти існуючих порядків у 1949, коли під виглядом критики “космополітів” нищили єврейських письменників. Щоб їх судити, від Руденка як секретаря парткому СПУ вимагали негативних характеристик, а він, чоловік м'який і доброзичливий, твердо відмовлявся давати їх, що, однак, на долі приречених не позначилося. Микола Руденко разом із П. Григоренком, О. Мешко, Олесем Бердником, Л. Лук'яненком, І. Кандибою, О. Тихим, М. Матусевичем, М. Мариновичем, Н. Строкатою 9 листопада 1976 року на квартирі Андрія Сахарова в Москві створили **Українську Гельсінську Групу**. Того ж вечора квартира Руденка на другому поверсі в Пущі-Водиці під Києвом була закидана цеглою. Наступного дня всіх

учасників було заарештовано. Руденко був засуджений на 7 років таборів суворого режиму і 5 років заслання. Спеціальним розпорядженням Головліту УРСР у 1978 були вилучені з бібліотек і книгарень всі твори Миколи Руденка. Після відбуття покарання Руденко з дружиною виїжджає у 1987 році до Німеччини, а потім до США. Працює на радіостанціях “Свобода” і “Голос Америки”. У 1988 році позбавлений радянського громадянства. Очолив Зарубіжне представництво УГГ, а потім Української Гельсінкської Спілки.

В історію української фантастики Микола Руденко прийшов достатньо зрілою людиною. Проте перший свій фантастичний твір – п’єсу “Зорі в тумані” він написав ще у сорокових роках. У п’єсі письменник репрезентував фантастичне припущення щодо можливості омолодження людини. З під пера Миколи Руденка вийшло кілька фантастичних романів і повістей: “Слідами космічної катастрофи” (1962), “Чарівний бумеранг” (1966), “Ковчег Всесвіту” (1991), повість “Народжений блискавкою” (1971) тощо. Особливої уваги потребує останній на сьогодні роман фантаста “Син сонця – Фаетон”. Фантастичне тут репрезентоване на основі теорії, що була запропонована Г. Ольберсом – німецьким астрономом XVIII ст. – щодо великої кількості метеоритів у космічному просторі, які ймовірно є уламками великої планети, що була знищена в результаті великого вибуху. У науці було відкрито пояс астероїдів у місці, де, за твердженням вченого та його прихильників, могла розташовуватись планета. Існування Фаетона вважалось загальноприйнятим у науковій думці аж до 1944 року, точніше до появи космогонічної теорії О. Шмідта, який підкреслював, що так звані “уламки” є елементами несформованої планети. У 50 – 60 роках ця тема знову повернена в коло найбільших наукових проблем статтею академіка В. Фесенкова, яка і спонукала Руденка до розробки художнього сюжету. У есе “Слідами космічної катастрофи (з блокноту письменника)” М. Руденко зважає всі “за” і “проти” щодо ймовірності існування Фаетону, підкреслюючи: “Вік кори цієї планети вказує на те, що в часи, коли життя на землі тільки зароджувалося, там уже могла існувати цивілізація, яка не поступалася перед нашою” [1].

У грецькій міфології Фаетон – син Геліоса та океаніди Клімени, який, прагнучи довести свою міць і силу, взяв батькову колісницю, щоб проїхатися навколо планет, але не втримав коней і загинув. Отже, стародавні уявлення про світ деякою мірою доводять імовірність існування десятої планети. У своєму науково-фантастичному романі М. Руденко художньо оформлює і здійснює спробу обґрунтування саме цієї теорії. Письменник вміло переплітає в художній площині декілька сюжетних ліній, надаючи зображенню всеохопності. Опис подій у романі здійснюється через призму кількох площин: історичної, реальної для автора та фантастичної. Письменник наводить низку наукових фактів, використовуючи прийом спогаду, щоденникових записів з наукового колоквиуму, зроблених героїнею Оксаною. Саме на сторінках її

записника обґрунтовується філософське твердження: "...людина входить своїм корінням в органічну природу Всесвіту". Більше того, письменник художньо розвиває гіпотезу, говорячи про те, що саме фаєтонці першими заселили Землю мільйони років тому. І саме це перше поселення утворило легендарний острів Атлантиду. За віруванням Атлантида – це острів або континент, що розташовувався у сучасному Атлантичному океані і був заселений прадавніми людьми – атлантами і, за деякими джерелами, представниками племені Майя. Пращурами цих поселень стали саме фаєтонці, за змістом твору. Атлантида, за твердженням деяких вчених, була знищена природною стихією (потоп, землетрус тощо).

Особлива форма оповіді, що полягає в нашаруванні різних суміжних просторових форм, які певною мірою ускладнюють сприймання часу художнього твору, робить мовлення автора оригінальним. Прийом записника, який дуже часто використовується письменниками-фантастами, розкриває суб'єктивно-психологічний часопросторовий пласт, що підкреслюється словами автора: "Читати те, що Оксана призначила тільки для себе, не для когось іншого, було неприємно, але обставини склалися так, що він [Микола – І. Г.] був змушений це робити" [1, с. 32]. Більше того, щоденникові записи постають у поданому творі, як своєрідний портал в фантастичну часопростору площину, актуалізовану на основі особистих переживань героїні, ретрансформації системи перцептивних образів її внутрішнього світу: "Мені здається, що цієї весни я потрапила в якийсь зачарований світ... Ходжу по місту придивляюся до людей і намагаюся зрозуміти, про що вони думають. Здебільшого думки їхні зайняті практичними потребами. Вони підхоплюють людину, крутять у своєму вирі – і як важко буває піднятися над цим шумовинням, над самим собою, щоб осягнути світ у всій його складності, з його минулим і майбутнім!" [Там само]. Ця ускладнююча хронотопна форма свідчить про наявність у тексті не лише зороастричної тематики, яка складає основу для фантастичного сюжету, але й розгорнутої теорії мікросвіту, як елементу космічної теми. Особистість тут мислиться в невинному потоці буття. Причому думки Оксани линуць повз матеріальні перешкоди буття у вічний світ духовності, як частини Всесвітнього буття.

М. Руденко не лише оперує величезною кількістю наукових фактів та гіпотез, але й надає їм філософського переосмислення. Дії твору відбуваються на кількох смислових рівнях, які визначаються відносно головного персонажа: минуле (дитинство Миколи), теперішнє (арешт за антирадянську пропаганду) та фантастичне (планета Фаєтон, якою керує Єдиний Безсмертний). Переключаючи ці пласти, письменник ніби створює віддзеркалення подій його сучасності на Фаєтоні, де і знаходить їм революційне рішення. Так само як і на Землі, на Фаєтоні герой терпить гоніння Єдиного Безсмертного, що здатний навіть читати його думки. Він прагне визволити фаєтонців, що живуть у печерах, від

гніту та підбурює їх на революцію, фіналом якої є вибух планети. М. Руденко, моделюючи фантастичний зміст, створює певну смислову паралель між сучасною нефантастичною дійсністю та фантастичним Фаетоном. Останній є ніби ключем до злочинів у сучасності.

Космічні гіпотези актуалізовані також у фантастичному романі М. Руденка “Ковчег Всесвіту”. Письменник спроектує зображувані події у космічний простір, у який вирушає так званий “Ковчег Всесвіту” – облаштований Академією Наук астрод, який стає першим кроком виведення людського знання у Світовий простір. Це зумовить інтелектуальний розвиток людства, освоєння космосу та заселення інших планет.

Таким чином, ідеї космізму у творчості Миколи Руденка актуалізовані у тісному зв'язку з гуманно-естетичними ідеями письменника, який одним із перших завдань людства вважає освоєння космічного простору.

Література

- 1. Руденко М.** Син Сонця – Фаетон / М. Руденко. – Тернопіль : Джур, 2002. – 337 с.
- 2. Тодоров Ц.** Вступ у фантастичну літературу / Ц. Тодоров; [переклад з фр. Б. Нарумова]. – М. : Будинок інтелектуальної книги, Російська феноменологічна спільнота, 1997. – 144 с.
- 3. Кагарлицький Ю.** Що таке фантастика? / Ю. Кагарлицький. – М. : Худ. літ, 1974. – 352 с.
- 4. Лотман Ю.** Структура художнього тексту / Ю. Лотман. – М., 1970. – С. 285 – 287.
- 5. Стужук О.** Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ – ХХст.): Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 / О. І. Стужук / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2006. – 21 с.
- 6. Гуревич Г.** Бесіди про наукову фантастику: [кн. для учнів]. – М. : Освіта, 1983. – 112 с.
- 7. Бедзик Ю.** Любов, президент і парадигма космосу / Ю. Бедзик. – К. : Астрата, 2002. – 396 с.
- 8. Смелков Ю.** Гуманізм технічної ери / Ю. Смелков // Вопросы литературы. – 1973. – № 11. – С. 42 – 71.
- 9. Чорна Н.** У світі мрії та передбачення / Н. Чорна. – К. : Наук. думка, 1972. – С. 1 – 2, 228.
- 10. Бровко О.** Жанрова своєрідність поезії М. Руденка / О. Бровко // Вісник Луганського держ. пед. ун-ту ім. Т. Шевченка. – 2002. – № 3. – С. 60 – 70.
- 11. Бровко О.** Особливості в'язничної поезії М. Руденка / О. Бровко // Слобожанщина: літературний вимір. Зб. наук. пр. – Луганськ, 2003. – Вип. 1. – С. 175 – 184.
- 12. Василенко Р.** Микола Руденко в Оттаві / Р. Василенко // Життя в гримі та без (шляхами діаспори): Мемуари, поезії, публіцистика. – К. : Рада, 1999. – С. 393 – 396.
- 13. Григоренко П.** Микола Руденко – поет, філософ, борець: Передмова / П. Григоренко // Руденко М. Прозріння: Поезії. Поеми. – Балтимор-Торонто, 1978. – С. 7 – 32.

Гречаник І. П. Фантастичний контент прози Миколи Руденка

У статті здійснюється огляд життя і творчості Миколи Руденка як письменника-фантаста, окреслюються основні чинники, що вплинули на світогляд автора, а також осмислюються особливості тематики фантастичної прози письменника.

Ключові слова: фантастика, хронотоп, проза.

Гречаник И. П. Фантастический контент прозы Николая Руденко

В статье рассматривается жизнь и творчество Николая Руденка как украинского писателя-фантаста, очерчиваются основные факторы, которые повлияли на мировоззрение автора, а также осмысливаются особенности тематических направлений фантастических произведений писателя.

Ключевые слова: фантастика, хронотоп, проза.

Grechanyk I. P. The content of science fiction in the Mykola Rudenko's prose

Mykola Rudenko's life and works as Ukrainian science-fiction writer are considered in the thesis; the main factors, which have influenced on the author's world-view are emphasized and the peculiarities of the thematic of science-fiction prose are interpreted.

Key words: science-fiction, chronotope, prose.

УДК 821. 161.2.09.21

Ю. М. Єгорова

**ІСТОРИЧНА ПРАВДА І ХУДОЖНІЙ ВИМИСЕЛ
У РОМАНІ РАДІЯ ПОЛОНСЬКОГО
“ЖИТТЯ – ЯК ДЕНЬ І ДЕНЬ – ЯК ВІЧНІСТЬ”**

Радій Полонський – яскраво самобутній художник слова, творчий набуток якого був реальним і таким же необхідним з історичного та художнього погляду, як і вся сукупність ідей та образів, даних у творах конкретно реалістичного характеру [7, с. 32].

У творах митець ставить політично-філософську тему, зокрема, ушлякнення героїчних і прекрасних діянь, – його твори навіяні подіями всесвітньо історичного масштабу: зоряною ерою Жовтневої революції та громадянської війни, трудовим ентузіазмом перших п'ятирічок, патріотичним пафосом Великої Вітчизняної війни, творчими буднями соціалістичної доби. Разом з тим, “романи Полонського – це відбиття особливої індивідуальності митця – індивідуальності людини яскраво

неповторної, енциклопедично освіченої, наділеної величезною працездатністю” [2, с. 6].

Автор працював в царині української літератури понад півстоліття, приділяючи особливу увагу змалюванню національного минулого України. У різний час його твори зазначеної тематики привертали до себе увагу вітчизняних науковців А. Чернишова, З. Голубевої, Ю. Безхутрого, В. Брюггена та ін. Однак більшість дослідників цікавив саме роман “Життя – як день і день – як вічність”, який відтворює яскраві сторінки життя професійного революціонера, вірного соратника В. І. Леніна Артема (Ф. А. Сергєєва).

Шукаючи непроторованих шляхів до здійснення такої нелегкої і відповідальної мети, митець уважно поєднував чутливе сприйняття ритмів доби з вдумливим, серйозним вивченням набуток класики.

Роман “Життя – як день і день – як вічність” захоплює глибинним осягненням своєрідності описуваної епохи, гостро драматичними колізіями, інтенсивною динамікою дії. За формою роман “Життя – як день і день – як вічність” – це біографічний твір про славного революціонера Артема, все життя якого сповнене служінням пролетарській революції, подіям драматичним, надзвичайним. Але по суті, це епічна розповідь про підготовку, завершення і перемогу соціалістичної революції на Україні.

Як зазначав сам Радій Полонський, порою чудових переживань і дивних відкриттів була робота над романом “Життя – як день і день – як вічність”. Адже для створення роману автору довелося опрацювати десятки томів спогадів соратників вождя соціалістичної революції, твори безсмертної ленінської спадщини [10, с. 4].

Воскрешаючи віколомні й величні події, романіст осмислює минуле з погляду сучасності. У зображуваних персонажах він відшукує і прагне показати крупним планом риси й ознаки, характерні для людини нової формації, осмислюючи таким чином найвиразніші прояви спадкоємності та взаємозв’язків різних поколінь нашого суспільства.

Роман Радія Полонського належить до розряду масової, і головне – якісної літератури. Динамічний сюжет захоплює вже з перших сторінок, кожна колізія доведена до логічної розв’язки, композиція небанальна: художній матеріал переплітається із документальним. Відчувається, що автор дбає про свого читача, якщо комусь така побудова видається складною, документальні сторінки виділені курсивом, тому їх легко випустити.

Художня самобутність Радія Полонського виразно розкрилась передовсім у доборі фактів з життя Артема, покладених в основу сюжету роману. Кожен з епізодів біографії Артема є етапним для розуміння ідейно-світоглядної та його духовно-моральної сутності. Разом з тим в описуваному відбиваються найсуттєвіші ознаки суспільно-громадського життя доби. Таким чином, один і той же епізод виконує у композиції

твору подвійну функцію: він розкриває головне в постаті центрального героя і водночас є основою змістовної характеристики цілої епохи.

Роман Радія Полонського – це не тільки біографія. Це виразний портрет епохи, насиченої грандіозними подіями. Історично правдиво й достовірно відтворені автором картини підготовки грудневого збройного повстання 1905 року, боротьби з контрреволюцією в буремному 1917 році. Ця достовірність є результатом великої дослідницької роботи письменника, яка відчувається не тільки у ставленні до документа, а й у змалюванні постатей Миколи Руднева, Миколи Скрипника, Володимира Антонова-Овсієнка, Кліма Ворошилова та інших.

Поєднання документальності з авторським вимислом у книзі органічне. Автор сміливо вводить у текст документи – фрагменти промов Артема, листів, повідомлень із газет, тексти телеграм. Така документальна інтерлюдія дає читачеві змогу оцінити розвиток і результати описуваних подій, без авторських пояснень, оцінок. Справжній історизм художнього мислення дозволяє дослідити явище, події у їх динаміці, розкрити психологію факту.

Автор зміг у всій складності відобразити реальні постаті людей тої бурхливої епохи. Їх доля, внутрішній світ зображено у всій складності, обумовленій розвитком класової боротьби. Виразна персоніфікація протидіючих сил стверджує історичну закономірність перемоги соціалістичної революції.

Виписані письменником біографії пролетарських революціонерів захоплюють – так багато тут яскравих подій, героїчних вчинків. У житті Артема теж немало героїчних епізодів, але не гостросюжетна лінія приваблює митця. Здійснюючи цю величезну й копітку, нелегку роботу, Радій Полонський продемонстрував прекрасне знання епохи, глибоке розуміння сутності філософської концепції, самобутності. Авторська позиція виявляється в суворій правді, строго реалістичному малюнку, показі найсуттєвішого, головного, що допомогло б охарактеризувати героїв, а відтак і збагнути сутність осмислених проблем.

Майстерно реалізувавши багатющі можливості історико-біографічного роману, Радій Полонський разом з тим розширює обрії цього жанру, урізноманітнює й увиразнює його поетику цілком виправданим і доцільним використанням композиційних прийомів хроніки і сюжетної поліфонії роману-епопеї, безпосереднім результатом цього синтезу і є та чіткість політичних оцінок, виразність і повнота історико-соціальної характеристики, якими роман “Життя – як день і день – як вічність” вигідно відрізняється від багатьох інших творів цієї теми.

Заслугове схиалення як безсумнівно результативне прагнення Радія Полонського змалювати кожного з численних персонажів виразно, індивідуалізовано. Щоправда, коли йдеться про реальних історичних діячів (Й. Сталін, К. Ворошилов, Є. Бош, В. Антонов-

Овсієнко, М. Руднев та інші), романіст рідко виходить за межі, так би мовити, документально засвідченої характеристики.

Автор робить проєкцію на сучасність, визначаючи при цьому місце і значення народу в історичному процесі. На думку Радія Полонського, сила керівників (ця думка проходить наскрізно через увесь роман) – в їх єдності з трудовим народом, розумінні його інтересів і глибокій повазі до нього як до єдиного справжнього господаря життя. Автор не ідеалізує революціонерів з народу, не робить з них якихось казкових героїв. Вони – звичайні, вчорашні робітники і селяни з прищепленими віковим рабством вадами, упередженнями і забобонами. Але це вже люди, в яких пробудилася свідомість, люди, які повірили у власні сили і певні кінцевої мети своєї боротьби – побудови нового суспільства.

У романі багато трагічних епізодів – варто пригадати тернистий шлях червоноармійських загонів, які з боями пробивалися до Царицина, або блискуче описаний рейд героїчного екіпажу броньовика “Артем” по вулицях зайнятого денікінцями Харкова. Розповідь переносить нас у той довгий для екіпажу день, атмосферу бойового братерства бійців. Розкривається сміливий авторський домисел того, як діяли, про що розмовляли, сперечались і мріяли водій броньовика Толя Сенкін, його помічник Опанас, червоноармійці Пилип Шпак, Федько – тезко Артема, їх командир, сприймається як документальна розповідь. Письменником знайдені точні пропорції дійсного і можливого, де творча уява не суперечить фактам, а значно доповнює, “розшифровує” їх, приносить тут безперечний успіх.

Проте хотілося б звернути увагу на деякі, на наш погляд, недоліки роману, що викликають певні роздуми.

Без сумніву, майстерністю Радія Полонського-драматурга позначено його роман. Проте, коли дочитуєш останні рядки книги, мимоволі виникає думка: а чи не багато герої розмовляють і мало діють? “Найтяжча робота, – говорив Артем, – це робота без фраз, із дня у день, робота по вихованню й організації. Зате вона єдино плідна” [9, с. 165]. Видається, зокрема, дещо поверховим розкриття саме організаторської роботи Артема, стилю його державної діяльності.

Автор роману переконує нас в тому, що революціонер сильний нерозривністю своїх зв'язків із пролетарськими масами. У книзі створено немало історично достовірних і художньо переконливих масових сцен за участю робітників, досить точно схоплена їх класова психологія. На жаль, не завжди. Ось попереду робітників з ХТЗ іде на допомогу повсталим Артем: “Серед здерев'янілих облич перших рядів тільки одне – Артемове – пашіло відвертою зухвалою юністю. І він гукнув: Не гніться, товариші, хай живе свобода!” [9, с. 248]. Такі картини характерні були хіба що для тих творів, де рішучий герой діяв на фоні інертної маси.

Визначаючи прорахунки автора, дослідники творчості Радія Полонського [1; 2] наголошують, що у творі мають місце неточності в розповіді про повернення Артема до Харкова у 1905 році, його перші кроки у зміцненні більшовицької організації, події на Сабуровій дачі.

Надзвичайно складною у практичному плані проблемою історико-біографічної прози є співвідношення факту і вимислу. Вона в цілому успішно вирішується письменником. Проте, іноді, відступаючи від відомих фактів реального оточення Артема, він це співвідношення порушує. “За кадром” залишаються багато відомих соратників революціонера, схематичними здаються образи Є. Бош, В. Затонського, О. Мечникової та інших. В той же час роль другорядних учасників революційних подій, таких, як угодовець Авілов, співчуваючий більшовикам доктор Тутишкін, перебільшується. Проте, на нашу думку, автор зміг розкрити діалектичний зв’язок минулого й сучасного.

Незважаючи на ці всі недоліки, у цілому роман Радія Полонського “Життя – як день і день – як вічність” має зайняти належне місце в літературі ХХІ століття, а митець отримати звання майстра історичної оповіді. Адже у романі Радій Полонський адаптує без перебільшення трагічну історію Української революції (1917 – 1921) до масового сприйняття, скріплюючи, за рецептом Ю. Безхутрого, українські серця [1, с. 6].

Отже, у романі “Життя – як день і день – як вічність” художній світ принципово безмежний і в часі, і у просторі, повний невичерпних можливостей і незліченних шляхів. Історична дійсність роману замальовується перспективно, у розгортанні, в русі, і точкою, з якої вона оглядається, є психологічна орієнтація сучасного читача на сприйняття історії.

Створюючи роман “Життя – як день і день – як вічність”, автор свідомо уникнув двох спокус, що виникають на шляху письменника історичної теми – штучного осучаснення подій давнини й архаїзації стилю.

Відтворивши таким чином у романі прикметні подробиці революційного часу, автор разом з тим зберіг простоту і ясність оповіді, щасливо уникнув туманних недомовленостей, якими ще були переобтяжені його ранні твори.

Радій Полонський у процесі роботи над твором опрацював багато історичних документів з часів Революції 1905 року – до 1922, отже, ґрунтовна обізнаність з історичним матеріалом, глибоке соціологічне мислення, уміле використання реалій далекої епохи дозволили автору створити полотно, яке є близьким і нашому сучасникові, дозволяє йому зрозуміти далеке минуле, прийняти образи своїх пращурів. Адже Артем, образ історичний, як зазначає В. Моренець [5, с. 9], і в способі життя, і у формах мислення, але він же – і легендарний: як носій кращих людських рис і високих моральних принципів, що витворилися в глибинах народних мас і спадково передаються з покоління в покоління.

Та при всіх цілком очевидних художніх знахідках роман “Життя – як день і день – як вічність” все ж не назвеш твором, призначеним для “легкого” прочитання, напевно, тому і в наш час критика досить обережна і не зовсім об’єктивна у своїх оціночних судженнях щодо ідейно-художньої вартості роману.

Написаний у дусі “єдиної тенденції духовно-художнього історизму” (В. Дончик), роман Радія Полонського на історико-революційну тему, незважаючи на деякі “комуністичні” оцінки та характеристики, являє собою цінність у плані художнього освоєння нового життєвого матеріалу, реалізації самобутніх образів і конфліктів, гуманістичних ідей, способами трактування теми [3, с. 138].

Отже, роман Радія Полонського “Життя – як день і день – як вічність” вказує магістральний шлях розвитку сучасних мадєвістичних студій над становленням і розвитком масової української літератури 60 – 90-х років, піднесенням документально-біографічної прози ХХ століття і водночас є важливим орієнтиром для творення нових, ексклюзивних текстів.

Література

1. Безхутрий Ю. Життя як день... / Ю. Безхутрий // Ленінська зміна. – 1980. – 1 квітня. – № 40. – С. 4. **2. Голубєва З.** Спадкоємність героїчного / З. Голубєва // Літературна Україна. – 1985. – 14 лютого – № 7. – С. 3. **3. Дончик В.** Єдність правди і пристрасті / В. Дончик. – К. : Радянський письменник, 1981. – 286 с. **4. Мельничук Б. І.** Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі / Б. І. Мельничук. – К. : ВЦ “Академія”, 1996. – 272 с. **5. Моренець В.** Світ у зав’язі / В. Моренець. – К. : Веселка, 1988. – С. 5 – 12. **6. Новиков В.** Художественная правда и диалектика творчества / В. Новиков. – Москва : Сов. писатель, 1971. – 399 с. **7. Новиченко Л.** Стиль – метод – життя / Л. Новиченко // Життя як діяння. – К., 1974. – С. 32. **8. Сиротюк М.** Український радянський історичний роман: Проблема історичної та художньої правди / М. Сиротюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 395 с. **9. Полонський Р.** Вибране: [романи] / Радій Полонський; [Художник-оформлювач О.О. Юрченко]. – Х. : Прапор, 1990. – 599 с. **10. Романовський В.** Щастя писати для людей / В. Романовський // Ленінська зміна. – 1980. – 16 жовтня. – № 124. – С. 4.

Єгорова Ю. М. Історична правда і художній вимисел у романі Радія Полонського “Життя – як день і день – як вічність”

Стаття продовжує цикл публікацій, що присвячені розгляду творчої спадщини Радія Полонського у контексті української масової літератури 60 – 90-х років ХХ століття. Авторка досліджує історичний

роман Радія Полонського “Життя – як день і день – як вічність” з огляду авторської майстерності.

Ключові слова: історизм, авторська рецепція, конфлікт, образ, компаративістика.

Егорова Ю. Н. Историческая правда и художественный вымысел в романе Радия Полонского “Жизнь – как день и день – как вечность”

Статья продолжает цикл публикаций, которые посвящены рассмотрению творческого наследия Радия Полонского в контексте украинской массовой литературы 60 – 90-х годов XX века. Автор исследует исторический роман Радия Полонского “Жизнь – как день и день – как вечность” с позиции авторского мастерства.

Ключевые слова: историзм, авторская рецепция, конфликт, образ, компаративистика.

Egorova Y. M. Historical true and artistic fiction in romane by Rادی Polonskiy “Life – as day and day – as eternity”

Article continues a cycle of publications which are devoted consideration of a creative heritage of Rادی Polonskiy in a context of the Ukrainian popular literature of 60 – 90th years of the XX-th century. The author investigates the historical novel of Rادی Polonskiy “Life – as day and day – as eternity” from a position of author’s skill.

Key words: historical method, author’s reception, conflict, portrait, komparativistika.

УДК 811.42.131.1

С. І. Ковпик

**МІКРОПОЕТИКА НЕЗАВЕРШЕНИХ П’ЄС
Г. КВІТКИ-ОСНОВ’ЯНЕНКА**

Первісний задум та позиція драматурга під час його роботи над твором драматургії, як правило, не міняється, адже до такого типу творів автори вертаються частіше всього в досить зрілому віці – коли погляди на світ і суспільство вже більш-менш устоялися. І все-таки подібні зміни під впливом якихось чинників трапляються (випадки написання по два і більше варіантів п’єс добре відомі). Не менш складними є випадки з творами драматургії, котрі автори з якихось причин не завершили: або ці твори вже з самого початку писалися не відповідно до тих основних законів чи вимог виду літератури і театру; або автор свідомо поступався його принципами, але не хотів міняти ні задуму, ні наміру і покидав твір

на якомусь етапі його творення: або цих “або” можна називати досить багато.

Серед майже двох десятків творів драматургічної спадщини Г. Квітки-Основ'яненко залишив незавершеними дві п'єси (“малороссийская опера в трех действиях” “От так ти москаля одури!” та “Купала на Івана”) написані одного й того ж (1831-го) року. У “Примітках” до цих п'єс М. Гончарук зазначає, що “...і в першому, і в другому творах виступає одна спільна дійова особа дячок Книшевський”, і в першій, і в другій п'єсах подаються одні й ті ж самі декорації та “деякі репліки його збігаються дослівно” [1, с. 561] тощо. Тобто є вказівка на те, що автор збирався так чи інакше пов'язати ці дві п'єси однією особою чи ще чимось іншим, але тематично ці твори надто різні. Щоб з'ясувати хоча б основні причини незавершеності кожної з цих п'єс, спробуємо проаналізувати такі їхні структурно-змістові та структурно-композиційні складові мікропоетики й поетику компонування, наявні елементи художності обох творів.

Уже назви обох п'єс конче невдалі: одна чітко невизначена (“От так ти москаля одури!”), інша відсутня зовсім (подається умовна назва “Купала на Івана”).

Як бачимо, назва першого твору Г. Квітка-Основ'яненко формулює у формі іронічної “поради” “От так ти москаля одури!”, яка навряд чи викликала серйозне зацікавлення реципієнта. Не створює відповідного ефекту й окличний характер речення.

Не краща ситуація із твором на обрядово-релігійну тематику – про обрядове дійство на Івана Купала – на початок 30-х рр. XIX ст. в українській драматургії першої половини XIX ст. ця тематика була ще не зовсім нетрадиційною. А все це разом засвідчило той факт, що після цензурної заборони трилогії “Дворянские выборы...” автор кинувся було в таку крайність, яка на той час була ще дуже далекою і для українського театру, і для української літератури взагалі.

Лише деякі з дійових осіб обох п'єс отримали досить виразні (і так само традиційні) харатеристичні прізвища: Мартин Голопопенко, Панас Кривописка, Явдоха Зубатиха, Мотря Гугняйка, Кулина Сукодойка, Векла Цюцюбийка та ін. Окрім цього, до переліку дійових осіб другої п'єси драматург увів екзотичні дійові особи: “Ігнатко-безпятко, невидимка – его хлопец”, “видьмино дитятко”, “упыри, вовкулаки, скарбы, жабы и другие разные чудовища”.

Присутність цих істот не стільки зацікавлювала, скільки збуджувала уяву реципієнтів.

Основні й конкретні причини, умови та мотиви мовлення дійових осіб драматург подає в основному в описах ситуацій і обставин – свідчать про елементи майстерності драматурга – у них він постає знавцем і самого життя, і процесу його сценічного втілення.

Оскільки для розуміння майстерності п'єси важливо знати не стільки кількість ремарок, скільки їх якість: в аналізованих п'єсах

відчувається скоріш констатація, аніж смислове навантаження реплік: “Перебирает в миске рыбу. Перебирает на деревянной тарелке соль” [1, с. 397]. Подібною є ремарка до роздумів Мелашки про ціни на сіль на базарі, про інгредієнти борщу та ін.

Решта ж ремарок обох п'єс є досить традиційною – вони вказують на модуляцію голосу, на адресатів репліки, психологічний стан дійових осіб тощо.

Отже, авторське мовлення (авторська нарація) загалом в обох п'єсах не відзначається ні особливою майстерністю, ні виключною художністю, ні естетично зрілими визначеннями жанрів обох п'єс, ні представленнями дійових осіб, драматург не відзначився у цих творах описами й ремарками – він спробував традиційно спілкуватися з реципієнтами його творів, спрямовуючи читацькі реакції на потрібний авторові настрій, стан і тип переживання та осмислення всіх складових тексту.

Значно цікавішими з усіх точок зору є в названих п'єсах монологічне мовлення дійових осіб.

Так, в обох цих п'єсах автор використав такі монологи-яви, які містять велику кількість окличних речень та вигуків, монологи досить узагальнюючі й автономні за змістом, хоча в другій п'єсі “Купала на Іван” монологи-яви частіше всього поєднують спів і прозове мовлення, відкритий і багатий зміст, виражений апосіопезою: “Таке вже моє сирітське щастя...” [1, с. 397]. Та й хід думок у таких монологах постійно порушується самоперебивами, бо він позбавлений єдиного тематичного розвитку: “А урагові тріски ! Зовсім не горять; може, справді сирі... Сьому батькові тільки то і чоловік, як хто багатий; а на Василя він і не подивиться, і що я за ним убиваюсь, і що без нього мені і світ не мил, йому нужди мало. Отже рибки на борщ трошки буде...” [1, с. 397].

А діалоги так поєднують стимульовальні та реактивні репліки, що при цьому модалізуються фактично всі повідомлення дійової особи – вони розглядаються як процес суб'єктивного кодування пропозиційного смислу. Тобто, кожна дійова особа так самовиражається у репліках, що дуже помітно забарвлює їх у відповідний суб'єктивно-модальний тон. А семантично-смислові нашарування на вербально-реплікову інформацію надають текстові таких особливих додаткових смислів, котрі й справді свідчать про майстерність драматурга.

Так, у яві другій першої п'єси у діалозі беруть участь лише дві дійові особи, і діалог будується за принципом поєднання питань і відповідей на них: “От ходите, ходите, а ще не звісно, чи візьмете мене, чи тільки поглузете та й покинете” [1, с. 391]. А реактивна репліка Василя визначає вже й особливості білінгвізму мовців: російський робітник висловлює його суб'єктивну оцінку української ментальності: “Мудрены мне эти хахлы ! У них все навонтараты. Жена командует мужем ! Эка народ некрещеной ! Нет, вот как у нас-то...” [1, с. 392]. А в

іншому діалозі останньої яви цієї ж п'єси окрім помітної інформативності, має ще елементи характеристичні та гумористичні, тобто діалог будується начебто за тим самим принципом “питання-відповідь”, але чітко визначеного предмету розмови він не має, а тому репліки не утворюють завершену діалогічну єдність. Так, приходський дячок Книшевський і сільський багатій Прокопій, обмінюючись традиційними репліками етикетного характеру, один із них прозоро натякає на бажання чогось поїсти, а інший натякає на відмову вгощати через те, що відсутня господиня: “целую седмицу не имеет радости слышать печального звона о умерших, где бы мог трапезничать” [1, с. 394].

Ту ж саму проблему порушує Г. Квітка-Основ'яненко і в другій п'єсі, але тут діалоги мають інші специфічні форми та функції. По-перше, діалоги нерідко складаються із пісенної й прозової частини: пісенна частина знаходиться у слабкій позиції по відношенню до прозової. По-друге, у прозовій частині діалог починається одразу із репліки-реакції: Василь: “Та що справді так твій батько дума ?” [1, с. 398], – а остання репліка цього ж діалогу є перехідним містком до діалогічної конструкції яви наступної, де дійові особи обмінюючись репліками по-своєму коментують слова дячка: “Бачиш, куди пан дяк загина ! Та ось я ж йому дам” [1, с. 400]. А на новому етапі майже все повторюється: вокальний терцет Мелашки, Василя та Книшевського, яке нагадує скоріш багатоголосий діалог, функції якого полягають у тому, щоб підсилити психологічну напругу процесу спілкування дійових осіб, адже в цьому діалозі спостерігається неадекватне сприйняття адресатом інформації і, відповідно, порушення їхнього взаєморозуміння. А для ще більшого підсилення напруги Г. Квітка-Основ'яненко використав у ремарках такі паралінгвізми: “стоя в стороне”, “защищайся”, “бросается к ней”, “сквозь слёзы” тощо. Подібний багатоголосий діалог зустрічається й у наступній, четвертій яві. У цьому випадку автор ще й помітно індивідуалізує мовлення дячка Книшевського: “Да изыдет оглашенный!”, “дерзных возвести очеса мои на липоту липообразной вашей Мелании и принях желание проситы ю себе в содружие” [1, с. 402 – 404]. І цей багатоголосий діалог завершується співом у формі квартету, зі змісту досить чітко визначаються дві основні позиції учасників конфлікту: Мелашка заявляє, що не хоче виходити заміж за дячка Книшевського; батько Мелашки не хоче й слухати про це; а самому Книшевському байдуже, любить його Мелашка чи ні: “Не мені о сім созидати. Нам дом потребно созидати, Хаптуру відсуль я буду собирати, І з мертвого, з живого драти...” [1, с. 405]; а Василеві не вистачило сили духу сказати хоча щось виразне батькові Мелашки: “Я за очима світ піду” [1, с. 406]. Власне цим і закінчується незавершена п'єса “Купала на Івана”.

Отже, наслідки аналізу мікропоетики цих двох незавершених п'єс Г. Квітки-Основ'яненка не дають можливості говорити про помітні ознаки майстерності автора та про художність цих творів, хоча можна

назвати й деякі елементи майстерності та художності: уміння автора мислити й говорити від імені типових представників тодішнього суспільства, а отже й творити окремі художньо й естетично визначені та достовірні риси їхніх характерів (стійкість поглядів, рішучість, настирливість у досягненні цілей тощо), вміння творити реалістичні й типові ситуації, уміння створювати і постійно підтримувати в п'єсі інтригу, зацікавлювати реципієнта (від дещо спрощеного переліку дійових осіб до накопичення гострих епізод сцен протистояння соціумів; спонукати реципієнта до активної й напруженої “співтворчості” з ним самим, співчувати та співпереживати з позитивними дійовими особами.

Щось подібне можна сказати й про дві інші незавершені п'єси: “Скупой” та “Стецько, звербований в улани”. І якщо перша ще має більшість із названих ознак мікропоетикальної майстерності, то друга значно бідніша, помітно поверхова, мабуть, вона таки справді писалася як окрема дія оперети “Сватання на Гончарівці”, але потім була вийнята з неї як надто слабка для фіналу частина. Ця частина скоріш усього й змогла зберегтися до наших днів лише завдяки тому, що вона повністю відповідала вимогам до тодішніх розважально-грайливих водевілів. Говорити про макропоетику й тим більше про поетику komponування названих творів Г. Квітки-Основ'яненка не варто не тому, що вони не містять ніякого змісту й не скомпоновані зовсім, а тому що і зміст, і композиція цих п'єс повністю незавершені.

Література

1. Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів у семи томах / Г. Квітка-Основ'яненко – Т. 2. Драматичні твори. Рання проза. – К. : Наукова думка, 1979. – 568 с. **2. Квітка-Основ'яненко Г.** Зібрання творів у семи томах / Г. Квітка-Основ'яненко – Т. 7. Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи – К. : Наукова думка, 1981. – 568 с.

Ковпик С. І. Мікропоетика незавершених п'єс Г. Квітки-Основ'яненка

У статті проаналізовано з точки зору художності на рівні мікро- та макропоетики п'єси Г. Квітки-Основ'яненка, які написані в один і той же період “От так ти москаля одури!” та “Купала на Івана”. Аналіз вказаних п'єс драматурга показав, що чим відкритішим залишається текст п'єси для читача, тим він має більше ознак художності.

Ключові слова: майстерність, художність, мікропоетика, макропоетика.

Ковпик С. И. Микропоэтика незавершённых пьес Г. Квитки-Основьяненка

В статье проанализированы с точки зрения художественности на уровне микро- и макропоэтики пьесы Г. Квитки-Основьяненка написанные в один и тот же период “От так ти москаля одури!” и “Купала на Івана”. Анализ указанных пьес драматурга показал то, что чем открытее пьеса для реципиента, тем она художественнее.

Ключевые слова: мастерство, художественность, микропоэтика.

Kovpik S. I. Micropoetic of the G. Kvitka-Osnov'yanenko's completeness plays

The article is devoted to the analysis of the G. Kvitka-Osnov'yanenko's completeness plays “Try to deceive the Russian” and “Kupala na Ivana”, which were written at the same time, through their artistic level (from the point of view of their micro- and macropoetics). The analysis, that have been made, shows that artistic level of a play depends on the level of it's clearness for the recipient.

Key words: trade, artistic level, micropoetics.

УДК 821. 161.2.09

Л. П. Копейцева

**СМИСЛОВА ВЕКТОРНІСТЬ СИМВОЛІЧНИХ ОБРАЗІВ
У КОНЦЕПЦІЇ СВІТУ ВАСИЛЯ МОВИ**

Помітною особистістю в історії української літератури ХІХ століття був Василь Мова (Лиманський). Різноманітна в тематичному й жанровому аспектах мистецька діяльність його була підпорядкована потребам доби: усвідомленню національної свідомості, естетичного переживання трагізму історичного буття етносу і вироблення шляхів його подолання через осягнення минувшини, окресленню нових ідеалів, що мають сприяти національному відродженню і самоствердженню.

У 1880-ті рр. поезію Василя Мови досліджували І. Франко, Олена Пчілка, Х. Алчевська та ін. У сучасній літературознавчій думці свій погляд на творчість поета висловили М. Бондар, О. Ставицький, Ю. Шерех, ґрунтовні публікації яких сприяли виробленню нестандартних підходів в осмисленні його художньо-філософської концепції світобудови. З'явилася низка публікацій, які були присвячені розгляду громадянської лірики, а це підтверджує неабиякий інтерес дослідників до цієї проблеми. Тонкі спостереження над асоціативним потенціалом митця знаходимо у статтях. Так, на думку видатного славіста Ю. Шереха, Василь Мова зумів здолати характерне для його

сучасників примітивне зображення побуту, виявив у собі риси письменника-експериментатора, попередника експресіонізму в українській поезії [1, с. 27]. Проте, незважаючи на численні рецензії та відгуки, творчий доробок поета досі не був предметом широкого та різнопланового дослідницького аналізу літературознавців. Окрім того, його творчість породжувала часто полярні оцінки, спричиняла дискусійні судження. Визнаючи елементи певної розмисловості, філософічності митця, І. Франко, зокрема, писав про творчість Василя Мови: “Його твори не однакової вартості, та всі вони свідчать про неабиякий талант, визначаються не раз свіжими малюнками, схопленими з життя, і смілою думкою, котра іноді навіть заглушує голос чуття і творчої фантазії” [2, с. 237]. Частина критиків радянського періоду дорікає Василю Мові за те, що у нього є поезії зовсім “не характерні для митця” [3, с. 182], хоча деякі науковці вбачають у них “злободенні політичні алегорії” [4, с. 176].

Однією з відповідей на порушені питання й стало дослідження образно-символічного словника Василя Мови, з'ясування його іманентних властивостей, висвітлення взаємозв'язку традиційної та авторської символіки, розкриття її семантики.

Мисленню В. Лиманського притаманна розгалужена мережа умовно-асоціативних зв'язків, зумовлена ліричним типом світобачення, виразними ознаками символізму.

Серед тих, хто неодноразово звертався до проблеми символу, можна назвати Демокріта, Платона, Аристотеля. З помітних праць вітчизняного й зарубіжного літературознавства слід відзначити, передусім, розвідки М. Костомарова, О. Потебні, К. Свасьяна, К. Лібмана, Д. Мережковського.

Вивчення української символіки розпочалося ще в першій половині XIX століття, проте у значенні “символ” часто використовувалися поняття “образ”, “слово”. Цікаві спостереження з цього питання знаходимо в М. Максимовича, І. Срезневського, І. Кронеберга, А. Метлинського, О. Бодяньського. Не можна не бачити, що специфіка основ символу в середині XIX століття М. Костомаровим лише означена, але в контексті загальної історії вона мала принципове значення для подальшого розвитку поняття, його головних рис. Урахувавши значний досвід попередників, відомий мовознавець О. Потебня розпочав наукову кар'єру саме з дослідження символіки. Дослідник при цьому вбачав у символі не лише стилістичну категорію, а й визначав його як продукт культурно-історичного розвитку людства, який пов'язаний з мовою, світоглядом, пізнанням світу [5, с. 217].

Центральне місце в творчості Василя Мови посідає домінуючий символ, який репрезентує велику кількість фундаментальних тем та мотивів. Письменник чисельні й тісно переплетені ланцюжки мотивів нерідко ховає шляхом розсіювання по незв'язаних один з одним підтекстах або в результаті спрямованого кількарядового промовляння.

Ці мотиви, звичайно, доступні читачам, але не кожен з них може усвідомити всю повноту конотацій у творах.

Провідним символом усєї творчості Василя Мови є образ долі, волі. Авторська візія сповнена уславленням руху й боротьби, небайдужості, міцної волі: “Там рухавість, там боротьба, там кормига й воля, / там і тужить і регоче українська доля!” [6, с. 214].

У творчій манері особливо впадає в око те, що письменник не тільки творить образи-символи, але й акумулює довкола деяких із них однотипні, подібні їм. Така перспективність дозволяє повтореному словесному символу перетворитися в мегаобраз. Звичайно, у доробку Василя Мови можна знайти багато особливостей творення символів. Проте однієї з головних ніяк не оминати: кожний образ-символ породжує наступний, а всі разом, переплітаючись між собою, сприяють появі нових. У текстах письменника присутні символи-синоніми, які певною мірою замінюють той чи інший образ-символ або навпаки підкреслюють чи розвивають якесь одне із його значень. Використання слова у символічній функції створює в мові поета принцип подвійного означення. Причому фіксується увага відразу на всіх символічних нашаруваннях.

Іноді Василь Мова у своїх творах використовує алегорію, яка поступово перетворюється в символ. Завдяки алегоричним паралелям твориться символіка з християнським наповненням. Протягом усєї творчості письменник постійно звертався до поетичних образів: долі, волі, смерті тощо. Наприклад: “Груди вже стиснуло й дихать несила; / Чую, що **смерть** потайна й ненажерная, / В вічні обійми мене обхопила...” [6, с. 61]. Фольклорне коріння образу смерті, живлене різними традиціями, відбивається у громадянській ліриці поета. Ця міфологема реалізується через створення її персоніфікованого образу, еkleктичного по суті, оскільки поєднує риси як різних міфологічних систем, так і культурних епох.

Особливо у творчості поета ми вбачаємо міфологізм на рівні художньо-стильових засобів: у метафориці, символіці та протиставленні. Наприклад, неба, як кращого світу, вищої матерії та землі: “Ні хмариночки немає / В **небі** яснім і привітнім; Воно землю обіймає / Звідусіль шатром блакитним, / А **земля** – скорбот оселя / Правди й волі арештарня! / А земля – тісна пустеля / Чи мертвуца буцегарня / Дух тут гине від тісноти / Думка людська в кайданах!” [6, с. 133].

У творчості митця домінують образи-символи, котрі генерують насамперед національну екзистенцію. Ключовим у його громадянській ліриці постає образ, виразно акцентований на рівні ліричного сюжету жанрової специфіки, мовомислення та інших рівнів тексту, що кореспондують з ментальними основами національного світогляду: “Се був колись лицар, / Гетьманець-**козак**. / За нас, хліборобів, / Свободний вояк. / І, може, хоч часом / І нужди зазнав, / Зате по **степях** він / По волі гуляв...” [6, с. 51]. На думку Ю. Шереха, козацькі часи ще не втратили

для поета свого чару, він був нащадком запорозьких козаків [1, с. 122]. Дійсно, тема козаччини, України в її історичному минулому, сучасному і майбутньому є наскрізною в художній моделі світу письменника. А відтак, доміантним є образ степу, що символізує безмежність простору, метафоризовано передає сутнісну рису національного характеру. Степ у митця виступає джерелом любові до рідної землі, саме з нього черпає він почуття вдячності та гордості, степ стає своєрідним центром як внутрішнього життя поета, так і стосунків зі світом зовнішнім.

Таким чином, архетип степу прочитується як певна межа між людиною та жорстоким світом, а водночас – це шлях, мандрівка, повернення до рідного дому й повернення людини до самої себе. Так щирим закликот Василь Мова допомагав народній справі: “І встають вони могутні, розруйнують гроби / І ідуть за правду й волю проти кривди і злоти” [6, с. 169].

Особливого значення у художньому світі Василя Мови набуває астральна символіка: образи-символи сонця, місяця, зорі.

Центральним символом його космосу є Сонце. Сонце – складний, амбівалентний символ. Це верховне божество, духовний центр світу, джерело життя, світла й мудрості.

Символіка місяця функціонально протистоїть солярній. Це своєрідні “космічні антагоністи”: якщо сонце асоціюється у поета переважно з позитивним аспектом, то місяць – втілення зла, темряви, пристрасті, це символ смерті та розпаду. Він – володар водної стихії. Під впливом теософських поглядів поет вважав, що місяць має “люциферину” (від lux – світло) природу: в минулому він спонукав пробудження свідомості людини.

Василь Мова, використовуючи таку символіку, позначає саморух ліричного переживання від профанного (приземленого) до сакрального (високого, вічного): “В хмарах, на північ летючих, / Місяць зусильно ниряє: / Дяється в темних він тучах/ Й, вирнувши, знов поринає...” [6, с. 134].

Традиційно смислове наповнення символічного образу зорі в українській художній свідомості асоціюється з символом родючості природи, дівочої краси, високого почуття кохання, світлого духу тощо. М. Дмитренко в словнику “Українські символи” підкреслює, що цей міфологемний образ зустрічається в одному із найдавніших міфів “Зоря, ключі, роса і мед” [7, с. 67]. У Василя Мови образ зорі символізує початок дії, пробудження надії, новий етап в житті народу і країни, є, свого роду, світочем, провідником у темряві: “Я з зорею встав до справи./ Україні долі ждучи,/ І зростив в душі буявій / Гарний куц надій цвітучих” [6, с. 138]. Прикметно, що у творах Василя Мови трактування цього символу поступово змінює своє семантичне поле.

Вода – жіноча стихія, материнська субстанція, “лоно життя”. Вона бере участь у створенні світу. Наслідуючи езотеричну традицію, В. Лиманський розрізняє “верхні” води як духовну субстанцію й

“нижні” – матеріальний світ. Неодноразово у ліриці поета зустрічаємо образ струмка, що символізує народження життя, віру та надію. Слов’янській міфології та українській усній народній творчості, зокрема, притаманне вшанування води, як цілющої сили, життєдайної речовини, порятунку від загибелі: “Холодний **струмочок** живущий / Крізь ґрунт, у камінь запечений, / Проб’ється свіжим джерелом / І відживить усе кругом...” [6, с. 46]; “Спів той із серця, либонь, виринає, / Бо в моє серце, мов **струмок**, він рине, / Тихою втіхою душу сповняє” [6, с. 167].

Героїчний пафос творчості поета тісно пов’язаний з характером образного мислення, що є однією з визначальних прикмет його стилю, тісно пов’язане зі світоглядом, життєвими враженнями, з психологією творчості.

Значно вагомішими у творчості Василя Мови (Лиманського) є традиційні образи-символи бурі й вітру, які простежуються протягом усієї його творчості. При творенні життєподібної, реалістичної літератури, ці образи-символи несуть негативне навантаження. Натомість, у ліриці ж поета вони символізують знедолену, спаплюжену Україну і поневолений український народ, який не має свободи і права вибору: “**Буря** виє, вітер свище;/ Темна ніч на дворі, / І стоїть, мов гомін грізний, / Буйний шум на морі” [4, с. 58].

Яскравість образного мислення досягається Василем Мовою не тільки зверненням до емоційно наснажених образів, а й контрастністю малюнка. Ідейним антиподом є протиставлення образів **весна – зима**. Для автора особливе значення має символічний образ Весни, зв’язаний з міфологічними персонажами плодороддя, – Ярилою, Костромой, Мореною, а також з обрядами похорону зими і одмикання весни, з рослинними і зооморфними символами, що втілюють початок нового життя, відродження.

Так у поезії Василя Семеновича Весна уособлює волю, незалежність, нове життя й новий шлях країни, а Зима – поневолювачів та загарбників: “Стоїть деревина – / Розложиста, біла, / Ярка **березина**. / Та голії віти, / У кригу закуті / Даремно урозтіч / Тепер розіпнуті, / І гордого шуму / Від неї нема – / Заціпила рот їй / Лихая **зима**... / І жалібно стогне, / І б’ється вона: / Коли то настане / Весела **весна**...” [6, с. 112]. Таким зіставленням авторові вдалося досягти утвердження ідеї палкого пориву, що протистоїть інертності. Поет, не тільки приміряє протилежності і виробляє форму психологічного звільнення, а й рішуче береться щонайменше за створення міфологічної програми для власної нації.

Василь Мова у своїх творах виступає переконливим майстром творення символів, а також уважним спостерігачем, який проводить певні аналогії.

Символ дерева в письменника має різновекторні смисли. Водночас, цей образ-символ допомагає шукати правду, засвідчує невмирущість минулого й майбутнього. Так, у поезії “Три деревини”

Україна постає в образі змертвілої, замороженої лютими зимовими подихами **тополі**. Проте якими б розпачливими нотами не бриніли поезії В. Мови, більшість із них сповнена вірою в народ. Символ дерева у поезіях митця співвідноситься також із поняттям друга. Адже тільки дерево може бути незрадливим, вірним і мовчазним слухачем.

Впадає в око і своєрідність образних асоціацій митця. До універсальних образів поета належить образ берези, що дуже часто зіставляється з людьми. Домінування символічної образності – це особливість поетики В. Лиманського. Погодимось з думками літературознавців про те, що спадщина Мови мала свій оригінальний тон і голос, що в літературу прийшов українець з Кубані зі своїм світобаченням, національними болями, поглядами на минуле і сучасне України, зі своїми етико-естетичними принципами [8, с. 301].

Таким чином, символ у творах письменника – це певна модель, яка конструє і розвиває його через ключову ідею. Символ поєднує в митця чуттєвість і розумовий елемент, візуальну й акустичну сторони в одне ціле та створює малюнок, який конденсує настрої і думки. У Василя Мови потенція символу виявляється невичерпною: відчувається його багатовимірність.

Література

1. Шерех Ю. ...Душа убога встала рано... (Василь Мова) / Ю. Шерех // Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеологія. – К. : Освіта, 1993. – 412 с. **2. Франко І.** Збір. творів: у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 25. – 527 с. **3. Бондар М.** Поезія // Історія української літератури ХІХ століття / М. Бондар. – К. : Освіта, 1997. – Кн. 3. – 432 с. **4. Ставицький О.** Поет доби лихоліття [вст. ст.] // Василь Мова (Лиманський). Старе гніздо й молоді птахи / О. Ставицький. – К. : Освіта, 1990. – 327 с. **5. Потебня А.** Теоретическая поэтика / А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с. **6. Мова В.** Вірші / В. Мова. – Одеса : Рад. письменник, 1965. – 206 с. **7. Дмитренко М.** Українські символи / М. Дмитренко, Л. Іваннікова, Г. Лозко та ін. – К. : Народознавство, 1994. – 140 с. **8. Історія української літератури ХІХ ст. (70 – 90-ті роки):** у 2 кн. : [підручник] / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська. С. С. Кіраль та ін. – К. : Вища шк., 2003. – Кн. 2. – 439 с.

Копейцева Л. П. Смысловая векторность символических образов у концепции світу Василя Мови

Стаття продовжує цикл публікацій, що присвячені розгляду символіки у творчому досягненні письменників, зокрема у творчості Василя Мови. Авторка досліджує творчість митця з огляду авторської майстерності у використанні символіки.

Ключові слова: символічні образи, багатовекторність, концепція світу письменника.

Копейцева Л. П. Смысловая векторность символических образов в концепции мира Василия Мовы

Статья продолжает цикл публикаций, которые посвящены рассмотрению символики в творческом достижении писателей, в частности Василия Мовы. Автор исследует творчество художника слова с позиции авторского мастерства в использовании символики.

Ключевые слова: символические образы, многовекторность, концепция мира писателя.

Kopieitseva L. P. Semantic vector of symbolic images in Vasyl Mova's conception of the world

The article continues the cycle of publications, which concern examination of symbolism in creative activities of the writers, Vasyl Mova's creative activity in particular. The author researches the lyric poetry of the literary artists from the point of his author's skill in using symbols which represent the fundamental themes and motives of his lyric poetry.

Key words: symbolic images, polyvectors, author's conception of the world.

УДК. 821.161.2'06.02

С. А. Негодяєва

**АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ АРХЕТИПУ ДОРОГИ
В РОМАНІ СЕРГІЯ ЖАДАНА “ВОРОШИЛОВГРАД”**

Динамічний феномен літературознавчої категорії архетипу зазнав різних трактувань у світовій філософській думці. За К. Г. Юнгом, це – “несвідомий зміст, який змінюється, коли він стає усвідомленим і сприйнятним, і використовує фарби індивідуальної свідомості, в якій він проявляється” [1, с. 174]. У нашому житті дія архетипів розгортається в часі кризь низку певних послідовних подій. Тому можна стверджувати про архетипний сюжет як провідний модус дослідження глибинного змісту твору. Сьогодні відчута глибока потреба розуміння цієї категорії, породженої сучасними дискурсами постмодерної літератури, що правомірно претендує на важливий інструментарій сучасної естетики в поглядах Н. Копистянської, О. Астаф'єва, А. Ткаченка, Т. Гундорової, Т. Бовсунівської, М. Кодака, Я. Голобородька, В. Агеєвої та інших.

Сучасні умови життя в українській прозі серйозно розмили архетипні сюжети, зокрема, дороги. Шлях – антипод домівці. У дорозі людина беззахисна, вона шукає себе від сакрального центру до периферії або навпаки, при цьому поведінка пішака відокремлена від унормованих буденних ритуалів. Подорожній – персонаж відсторонений від

обов'язків, йому дозволені будь-які дії, аби врятуватися від небезпеки й досягти кінця путі. “Постмодерна просторовість виражає повне руйнування класичної фабули, сюжет стає поліваріантним, багат шаровим. Звідси уявлення про “серійність”, або про “фрактальність” мислення ХХ ст.” [2, с. 5]. Тому надто провокативним для нашої розвідки став роман Сергія Жадана “Ворошиловград”, сюжетним концептом якого і є архетип дороги. Цей твір нам цікавий, перш за все, тим, що письменник народився й жив на Луганщині (зараз працює і живе в Харкові), тут формувався його письменницький хист. Зазначимо, що автор за роман “Ворошиловград” отримав премію “Книга року Бі-Бі-Сі 2010”. Експерт Віра Агеєва, професор УКМА, писала в рецензії на книгу: “Роман Сергія Жадана “Ворошиловград” – про молоду людину, яку обставини виштовхують з узвичаєного щодення: треба повертатися до рідного міста, бо раптом безслідно зник брат, а на його бізнес претендують якісь невідомі. Це повернення стало для героя Жадана ностальгічною подорожжю в дитинство. І якраз спогади породжують відчуття зрідненості і з містом, і з людьми, які потребують допомоги й захисту, але й самі готові прийти на допомогу, коли тобі без неї не обійтися. “Ми змушені рятувати тих, хто нам близький, не відчуваючи іноді, як змінюються обставини і як нас самих починають рятувати близькі нам люди”.

Одна з героїнь вважає, що десь з цього і починається любов. У цій фразі, може, ключ до всього роману, жорстокого, іронічного й сумовито-просвітленого” [3].

За мету нашої роботи ми свідомо обрали дослідження аспектів архетипу дороги в романі дещо епатажного, дещо анархічного Жадана-художника, який кінематографічними засобами будує простір збентеженого, розгубленого сучасника на початку ХХІ століття.

У “жорсткому, меланхолійному та реалістичному” [4, с. 2] романі “Ворошиловград” письменник продовжив змалювання соціопатичного типу, заявленого в “Депеш Моді”, до речі, читацька критика дуже часто проводить паралелі між цими двома творами автора. Герман Корольов, Коча та Травмований – це ті самі Собака Павлов, Вася Комуніст та Какао, тільки з дорослими проблемами: їх способи заробітку та побутового студентського алкоголізму змінилися боротьбою з рейдерами й пошуками справжнього кохання, врівноваженого життя, заснованого на взаємодопомозі й спільній відповідальності. Саме ця кінцева мета архетипу дороги, до якої почав “доходити” головний персонаж роману Герман, заявлена пресвітером, колишнім наркоманом: “Але, чувак, якщо ти справді не хочеш горіти у пеклі на повільному вогні, як напівфабрикат у мікрохвильовій пічці, то тримайся за цих дивних, не зовсім адекватних, але надзвичайно щирих і відвертих прихожан. Не кидай їх. Будь разом з ними...Справа не в церкві і не в наркотиках. Справа у відповідальності. Та вдячності. Якщо в тебе це є – маєш шанс померти не останньою скотиною...” [4, с. 418]. Отже, “Ворошиловград” – це подорож-

повернення себе, і, за визначенням автора, не є урбаністичним романом, а праісторія, що все передбачила (С. Жадан). Топос обласного міста у творі не випадково виступає “небесним Ворошиловградом”.

Згідно закону архетипу дороги автор створює умови, при яких подорожній, Герман Корольов, не може жити по-старому і вимушений змінити навіть думки про засоби існування. Гера, так його всі звать, має 33 роки й нікому не потрібну вищу освіту (закінчив Харківський істфак). “Всі ми хотіли стати пілотами. Більшість із нас стали лузерами”, – говорить він про себе. Його дорога починається з того, що в Харкові, одного дня, о п’ятій ранку, узвичаєну розміреність життя – перериває дзвінок. Телефонує із дому, точніше із бензозаправки, юридичним власником якої є Герман, Коча, механік-самородок, який працює на заправці старшого брата з повідомленням про “шнягу”: брат несподівано “увалив” в Амстердам, залишивши все напризволяще. Повернення Гери до рідного містечка по дорозі до Ворошиловграду затягнулося до безкінечності, бо кінцівка роману багатозначна: Герман не знайшов брата, здається, він повернувся – остаточно вирішив залишитися вдома, однак останні речення описують, як він виходить за межі містечка і відчуває відкритість перед собою нових доріг... Імовірно, він повернувся до Харкова, але жити по-старому йому не дають пережиті події, нові знайомства, натяк на зародження справжніх почуттів до бухгалтерки Ольги, розмови з пресвітером. Герман, як і раніше, досить скептично ставиться як до політики взагалі, так і до всіх політиків зокрема. Любов до рідної землі у нього та інших криється глибоко в їхніх генах і не потребує ні на які гучномовні заяви. Ця любов проявляється в його характері, взаємовідносинах між собою та представниками іншого антиукраїнського за своєю суттю світу. Головний герой переконався, що: “... коли ти виростаєш із цим усім, коли це вкладається в твою свідомість ще з дитинства, багато речей сприймаєш простіше й спокійніше. Є життя, яким ти живеш і яким ти не маєш права поступатись, і є смерть – місце, куди ти завжди встигнеш, тому не потрібно туди поспішати” [4, с. 407].

За алгоритмом архетипного сюжету дороги первісна мета пішака повинна підлягати корекції та конкретизації, знайдуться шляхи її досягнення, співдумці, проте, фініш може принести розчарування, зраду, дати поштовх до переосмислення власного життя. Ці закономірності Жадан дещо руйнує. Твір насичений пригодами, розмовами і промовами, гімнами і спірічуелзами, сексом і кочівниками, комерсантами і рейдерами, авіацією і футболом, метафорами і сюрреалістичними візіями, джазом, коліями, кукурудзою та багатьма іншими визначальними речами і важливими деталями. Але в лінійному викладі подій усі тісно переплетені й пов’язані. У дорозі з Германом стаються дві знакові події: на капот Льолікового, придбаного за “відмите бабло” фольксвагена вискакує курка (символ смерті); в червоному ікарусі (з запахом нікотину і смерті), де треба їхати разом з “базарними

бізнесменами” герой має важливу розмову з супутницею-муринкою. Тези їх діалогу можна уявити низкою реплік, які нагадують психоаналітичну програму пошуку істини – дороги до себе:

- Куди ти їдеш?
- Додому.
- А хто тебе там чекає?
- Ніхто не чекає.
- Навіщо їхати туди, де тебе ніхто не чекає?
- Я не надовго. Завтра поїду назад.
- Ти так боїшся туди повертатися?
- З чого ти взяла?
- Ти ще не встиг приїхати, а вже збираєшся назад.

Архетип дороги завжди асоціюється з архетипами дитини, матері, батька, домівки, річки біля хати тощо, тому і Сергій Жадан традиційний у будівництві заявленої вище категорії. Шлях до себе було розпочато після “солодкого напою”, який муринка дала випити Гері. Уві сні Герман бачить пшеничні поля, літаки, аеродром, згадує безнадійні дитячі мрії, брата-взірця для Гери. У якості другого “Я” перед героєм постають Коча (колишній гроза мікрорайону), Травмований (колишній кращий футболіст містечка), Ольга. Вони не кажуть зайвого і не запитують, проте допомагають Германові думати про визначальне: продати заправку і знову втекти до свого безпроблемного існування чи “згадати все” – залишитися вдома, “окопатися” й “відстрілюватися навсібіч”. Пророчими виступають для Гери думки Травмованого: “... бізнес – це бізнес, а кров, яку вони разом проливали в бійках, на вулицях і футбольних полях, вона скріплювала і пов’язувала і тут уже про бізнес не йшлося. Голос крові куди потужніший за голос здорового глузду... Так воно й сталося наступного дня, коли вся їхня бригада, всі, кого я знав з дитинства, сповзлися із своїх нір, контор, крамниць та гуртових ринків, прийшли підтримати своїх, як у старі добрі часи” [4, с. 363 – 364].

Вагому роль у творі відіграють Жаданівські дорожні пейзажі, ці ліричні відступи закономірні в змалюванні архетипу дороги, бо саме цнотливість природи протистоїть розчавленому подіями Герману: “Я бачив, як коріння вперто пробивалось крізь висушений за літо ґрунт, тягнучись до води, що залягала глибоко, наче магма. Я бачив срібні жили води, які проступали тонко-тонко, омиваючи тіла померлих, закопані тут невідомо ким і не знати коли, прорізаючи чорноземи і рухаючись у темну безвість. Я бачив, як залягає глибоко в тілі долини чорне серце кам’яного вугілля, як воно б’ється, даючи життя всьому навколо, і як свіже молоко природного газу згортається в гніздах та підземних річищах, твердне й напоєє собою в’язкі корені і як цими коренями рвуться вгору шаленство і стійкість, повертаючи стебла трави проти напрямку вітру” [4, с. 191].

Мова про землі східного прикордоння не випадкова, бо за цими землями починається порожнеча Дикого поля. Степовики Донбасу історично і геополітично приречені протистояти тим, хто хоче їх

витіснити: відібрати бензозаправку, приватизувати занедбаний аеродром із “розбитим серцем асфальту”; чинити опір тим, хто просто примушує їх здатися перед відсутністю перспективи, “прогнутися” або виїхати – туди, де житиметься краще. Юнгівське поняття самості – об’єктивний і нейтральний факт цілісності – зламає Геру (Жадана), бо “самість не може бути локалізована в індивідуальній его-свідомості, вона веде себе як оточуюча його атмосфера, для якої неможливо встановити певні кордони ні в часі, ні в просторі” [5, с. 301]. Тому “невдячне заняття, пов’язане з пригадуваннями й зіставленнями” приводять головного героя до висновку: “Життя – це машина, яку зробили для нас, і ми знаємо, що не варто боятися цієї машини. Золоті цехи відкривають для нас свої брами. Високе небо пливе над нашими школами та крамницями. І все, що на нас чекає, – пустка і забуття, все, що на нас чекає, – любов і спасіння” [4, с. 234].

Опозицію минуле-теперішнє в творі змальовано традиційними супутниками архетипу дороги: спогадами дитинства з теперішнім генетично модифікованим “диким капіталізмом”, де стираються межі домівки. У романі введено архетип домівки-літерного потяга, який курсує вночі між кількома тупиками в його рідному краї. Саме до нього випадково потрапляє Герман. У цьому образі сплелися два різних архетипи: домівки і дороги. З одного боку, потяг – це місце, де людина на деякий час зупиняється, оселяється, проте не пускає ніякого коріння; з іншого – рух, який позбавляє особистість будь-якого права на свободу (чоловік повинен підпорядковувати себе загальними правилами гуртожитку з випадковими супутниками, провідниками). Начальник, коли підлеглі привели до нього Геру як небажаного свідка їхніх чорних справ, що кояться в тому потязі, намагався схилити головного героя роману на свій бік, проте все скінчилося тим, що голодний Герман відмовився від обіцяного йому шашлика зі щойно зарізаної вівці і зійшов з потяга.

Перефразовуючи слова пресвітера, визначимо дидактику Жадана-митця: треба вміти пригадати все, що з тобою було, і тоді тобі буде не так просто піти; що найбільше, що нас об’єднує, – це простір і смерть; що дуже важливо – вчасно помолитися; що рятуючи близьку людину, раптом відчуваєш, як змінюються обставини і як вона починає рятувати тебе; що найголовніші речі – вдячність і відповідальність... Дорога до себе саме і містить ці прості та пронизливі істини. Завершення пошуків героя оптимістичне – громада витримує тиск, не прогинається, головні герої нарешті знаходять спільну мову, боротьба продовжується, не зважаючи на втрати та пресинг: “Все дуже просто: триматись один за одного, відбиватись від чужих, захищати свою територію, своїх жінок і свої будинки. І все буде добре. А навіть якщо не буде добре, то буде справедливо” [4, с. 406].

Традиційно архетипний сюжет дороги супроводжує архетип жінки-берегині. Образ матері-жінки еволюціонував в романі в образ

коханої жінки Ольги, яка в листі до Гери пише: “Ми змушені рятувати тих, хто нам близький, не відчуваючи іноді, як змінюються обставини і як нас самих починають рятувати близькі нам люди. Мені здається, що саме так і має бути і що сама наша близькість зумовлюється спільними переживаннями, спільним життям і можливістю спільної смерті. Десь за всім цим і починається любов. Інша річ, що не всі з нас до неї доживають” [4, с. 439].

Таким чином, у процесі аналізу роману “Ворошиловград” Сергія Жадана можна виокремити декілька аспектів втілення архетипу дороги: дорога як структуротворчий чинник лінійного сюжету твору; дорога як характеротворчий модус еволюції образів; дорога як засіб лікування душі і тіла героїв; дорога як засіб метафоризації пошуку себе: вибору манери поведінки, шляху розв’язання проблем та шляху до духовного зростання, заснованого на загальнолюдських законах.

Дана розвідка – це лише заява до дискурсу з приводу проблематики розглянутого нами твору, яка не претендує на вичерпність зазначеного феномену архетипу дороги. Наші висновки суголосні з думками письменника, надані кореспонденту журналу “Топ-10”: “При задумі написання цього роману в мене були деякі речі в підсвідомості, у пам’яті, минулому, безпосередньо зв’язані з Луганськом, які потребували певної рефлексії, певного вираження на папері. Просто такі речі найбільш інтимні, вони вмюють довго чекати. Ось і дочекалися своєї черги”. Тому-то ця студія є перспективною в ракурсі інтерпретації архетипу дороги в творчому доробку вітчизняних і зарубіжних авторів.

Література

1. Юнг К. Г. Алхимия снов / К. Г. Юнг. – СПб, 1997. – 352 с.
2. Кискін О. М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі (“Чапаєв і пустота” В. Пелевіна, “Перверзія” Ю. Андруховича, “Безсмертя” М. Кундери): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / О. М. Кискін. – К., 2006. – 20 с.
3. Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/book/4cd2706b09939>.
4. Жадан С. Ворошиловград: [роман] / С. В. Жадан. – Харків : Фоліо, 2010. – 442 с.
5. Юнг К. Г. Отношения между эго и бессознательным / К. Г. Юнг // Two essay on Analytical Psychology. – London, 1966. – p. 301.

Негодяєва С. А. Аспекти втілення архетипу дороги в романі Сергія Жадана “Ворошиловград”

Дане дослідження присвячено вивченню аспектів архетипу дороги в романі “Ворошиловград” Сергія Жадана, який кінематографічними засобами повернення додому будує простір збентеженого, розгубленого сучасника на початку ХХІ століття. Дана розвідка – це заява до дискурсу щодо жанрово-стильових пошуків сучасного українського письменника.

Ключові слова: архетипний сюжет дороги, пошук, самість.

Негодяева С. А. Аспекты воплощения архетипа дороги в романе Сергея Жадана “Ворошиловград”

Исследование посвящено изучению аспектов архетипа дороги в романе “Ворошиловград” Сергея Жадана, который кинематографическими способами возвращения домой создаёт пространство растерянного современника в начале XXI века. Данная студия – это заявление дискурса о жанрово-стилевых поисках современного украинского писателя.

Ключевые слова: архетипный сюжет дороги, поиск, самоопределение.

Negodyaeva S. A. The road archetype aspects in the novel “Voroshylovgrad” by Sergey Zhadan

This essay is dedicated to the investigation of the road archetype aspects in the novel “Voroshylovgrad” by Sergey Zhadan. By means of the cinematographic ways of coming back home he builds up some space of the confused contemporary at the beginning of the XX century. The given work is a manifest for the discourse about genre and style search of the contemporary Ukrainian writer.

Key words: the archetypal plot of the road, search, self-determination.

Інтерпретація літературних творів

УДК 821.161.2-3.09+929 Крушельницький

М. В. Берберфіш

НЕОРЕАЛІЗМ ПРОЗИ АНТОНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО: ФІЛОСОФІЧНІСТЬ РОМАНУ “ДУЖИМ ПОМАХОМ КРИЛ” І ПОВІСТІ “ЗМАГАННЯ”

Проза Антона Крушельницького є малодослідженою складовою українського літературного процесу кінця XIX – початку XX ст.: розкриттю її особливостей присвячена незначна кількість наукових праць. О. Грицай, сучасник письменника, акцентує реалістичність як її визначальну ознаку [1, с. 5]. На думку М. Дубини, творам митця притаманні водночас риси реалізму, експресіонізму й імпресіонізму [2, с. 23], проте літературознавець не обґрунтовує цю тезу. Присутність у прозі А. Крушельницького рис модернізму, що поєднані в ній з реалістичністю, відзначають В. Коряк, А. Березинський [3, с. 11]. На нашу думку, така характеристика доробку письменника є цілком адекватною.

Творам “Перемога” (“Як промовить земля”, “Як пригорне земля”), “Змагання”, “Дужим помахом крил”, “У хуртовині”, “Надаремне” притаманна неореалістична спрямованість: їм властива філософічність, поглиблений психологізм, тяжіння до індивідуалізації характерів на тлі правдивого зображення сучасної митцеві дійсності (документального – в циклі романів про визвольну війну на західноукраїнських землях). Творчість А. Крушельницького позначена впливом модерністських віянь кінця XIX – початку XX ст., проте їй також притаманна реалістичність як стильова домінанта.

На сучасному етапі літературознавчої думки неореалізм, переважно, визначають як суголосний модерністським течіям у літературі кінця XIX – початку XX ст. Він характеризується синтезом документальності, достовірності зображення, філософічності, потужного ліричного струменя й посиленого психологізму [4, с. 117], цю стильову течію “...можна назвати мистецтвом опоетизованого факту, ліричної документальності” [5, с. 483].

Філософічність прози А. Крушельницького є однією з тих її особливостей, що в сукупності з іншими її рисами (головним чином, із правдивим зображенням сучасної письменникові дійсності) надає його творам неореалістичного забарвлення. Тематична, функціональна своєрідність філософського навантаження прози, а також особливості його репрезентації в ній належать до комплексу ознак неореалізму

творів. Відсутність літературознавчих досліджень із цієї проблеми зумовлює наукову доцільність її розв'язання.

Мета дослідження – з'ясувати особливості філософічності прози А. Крушельницького (роману “Дужим помахом крил” і повісті “Змагання”), що складають своєрідність неореалізму цих творів.

Роман “Дужим помахом крил” позначений філософським заглибленням письменника в проблему розвитку нації, що, на думку митця, базується на духовному початку. Особливо гостро ця проблема постає відносно народу, що перебуває в стані боротьби за визволення, самовизначення, державність. У цьому творі, присвяченому зображенню збройних дій у Львові в листопаді 1918 р., на початку українсько-польської війни, митець ілюструє згубний вплив духовного занепаду (передусім, низького рівня національної свідомості не тільки народних мас, але й політичних діячів, військових, відповідальних за результат визвольних змагань) на розвиток нації (на результат визвольної боротьби).

У романі “Дужим помахом крил” письменник також осмислює деструктивний, руйнівний вплив війни на культурне, правове, моральне обличчя народу. Думка митця з цього приводу виражена в його листі до І. Крушельницького: “... доки нація поневолена, вона мусить воювати за волю, за свою державу. Що ж для неї гарні ідеали культурності, братерства народів і т.п. ... Все – зрадянство інтересам її волі до відстоювання держави! А як інакше виглядає те все у вольної державної нації!” [6, с. 158]. Негативний вплив війни на націю є невідворотним: вона супроводжується деморалізацією, знеціненням загальнолюдських вартостей. Для народу, що перебуває в умовах визвольної боротьби, притаманний пріоритет національних інтересів (самовизначення, здобуття й збереження державності) над моральними, правовими, культурними цінностями. Неврахування необхідності такої позиції членами Національної Ради, Державного Секретаріату, зображене в романі, представлено митцем як одну з провідних причин втрати українською армією Львова. За умов пріоритету визволення, самовизначення нації, збереження державності, а, отже, перемоги в збройному протистоянні з супротивником, інші вартості (правові, культурні, моральні) нівелюються, втрачають свою вагомість (полковник Топір пояснює членам Державного Секретаріату, що ідея застосування репресій проти польської сторони (арешту інтелігенції, знищення культурного надбання) є виправданою й доцільною, оскільки це необхідне для перемоги над ворогом як засіб контролю над ним [7, с. 28 – 29]; пріоритет революційної ідеї над правовими засадами стверджує професор Сумний [7, с. 89]). Отже, у творі наголошено, що ціною боротьби нації за визволення, державність є втрата нею цивілізованого обличчя, занепад моральних, культурних, правових цінностей у її житті. Властива роману “Дужим помахом крил” філософічність “розбавляє” його надмірну документальність, компенсує

спричинений нею брак художності. Цей твір позначений недостатньою виразністю філософського змісту, що слабо проступає через нагромадження фактів сучасної письменникові дійсності (характерних для початку українсько-польської війни реалій).

У повісті А. Крушельницького “Змагання” порушено проблему рівноваги, гармонії буття, вічності, що вимагає від людини вичерпної реалізації її потенціалу: “Всяка людина дістає свій таланти у руки і мусить принести на суд усе, що приробила. Мусить виказатися, що нічого не занедбала. ... Кожний її ступінь повинен бути синтезом всіх її діл, всієї спроможності” [8, с. 50 – 51]. Вона несе відповідальність за свої невикористані можливості, оскільки в такий спосіб вона порушує гармонію вічності, а остання прагне відновлення своєї рівноваги. У повісті глибоко осмислено цю проблему: зображуючи діяльність двох персонажів (Заячківського й Лисовського), письменник ілюструє згубність не усвідомлення свого обов’язку як людини, як представника народу перед вічністю, занедбання своїх можливостей унаслідок гонитви за ефемерними цінностями, дріб’язковими цілями (владою, матеріальними принадами тощо).

Більшість філософських ідей у повісті А. Крушельницького “Змагання” постає приналежною до внутрішнього світу головного героя, Павла Заячківського: вони включені до його роздумів і висловлювань. Між духовним життям персонажа й цими філософськими ідеями наявний формально-смісловий зв’язок, що полягає в поданні їх письменником у контексті мікросвіту героя, відбитті їх на його психологічному портреті. Формальний зв’язок проявляється в порушенні письменником філософських проблем від особи персонажа. Смісловий зв’язок психологізму з філософічністю полягає в розкритті в ній особливостей внутрішнього світу героя. Філософські “вкраплення” в роздуми, висловлювання персонажа є виразними штрихами до його психологічного портрету, оскільки вони свідчать про ті чи інші особливості його світогляду, духовного життя. Отже, порушені від особи персонажа філософські проблеми тісно пов’язані з його образом, зокрема, з морально-психологічним його аспектом.

Окремим реплікам і міркуванням Заячківського притаманна філософічність, що проявляється в його узагальнених роздумах про життєвий шлях людини, її взаємини з зовнішнім світом, її цілі й можливості. У порушених від його особи філософських проблемах не тільки розкрито особливості світогляду героя, а й узагальнено підґрунтя й смисл його діяльності. Цей персонаж А. Крушельницького – виразний приклад активної, проте мінливої, непослідовної у своїх учинках особистості. Герой прагне розширення своєї діяльності (“...не можу сидіти запертий у тісному колі” [8, с. 39]), постійних змін, нових досягнень: він працює як захисник громадських інтересів, але згодом стає власником великого маєтку, продовжуючи “на словах” відстоювати права простого народу. У діалозі з дружиною він висловлює думку про

тяжіння до нового як характерну рису людини: “...всяка річ має для нас тільки в одну хвилинку вартість: саме тоді, коли її відшукаємо вперше у всесвіті. ...З тою хвилиною, як вона являється вже бажаним твором наших рук, нашої душі, вона тратить той чар, яким нас досі зачаровувала, вона стає для нас буденною... І коли хочемо задержатись при ній, мусимо ставити для неї або для себе нові завдання...” [8, с. 29 – 30]. Герой не тільки постійно перебуває в пошуку нового, але й дещо нерозбірливо вводить його до свого життя: його діяльність і внутрішній світ набувають непокєднаних елементів, що суперечать один одному. Унаслідок цього в душі персонажа виникають конфлікти, головний з яких – зіткнення й протистояння в ній позицій громадського діяча й великого землевласника, дідача. Герой вбачає смисл життя людини в боротьбі, у чергуванні перемог і поразок: “Змагання, а з ними падання й перемога – раз це, раз те, на перемену – це признака діяльної людини. Енергійної, гнучкої, еластичної. Не тої гнучкості лози, що погинається, куди вітер повіє. Але тої гнучкості могутнього дуба, що з вітром грається, із бурєю змагається, перед полонинським вихором погнеться, щоб іще вище, іще горді ще підняти голову, як пролетить цей гураган” [8, с. 354]. Його ідеал полягає в гармонійному поєднанні позитивних і негативних емоцій, у відкритості, чутливості людини до щастя й смутку: “Найвище завдання людини не дати себе звести на бездоріжжя непомірними радощами, й не падати духом од бездонного горя. Але й те ще не менш важне й цінне, щоб уміти випити чашу горя до дна, і смутком, журбою та стражданням відроджуватися. І вміти любитися насолодою й чаром роскоші...” [8, с. 355]. Ці ідеї не тільки подані в повісті від особи Павла Заячківського, а й утілені в художньому образі героя: він постійно перебуває в процесі боротьби, змагання з оточенням і з собою.

Отже, елементи філософічності в цьому творі є своєрідним засобом психологізму, оскільки в них узагальнено представлено світоглядні засади, акцентовано підґрунтя тих чи інших дій персонажа. Уведені письменником до висловлювань і міркувань героя філософські думки цілком відповідають загальним рисам його особистості, у зв’язку з чим належать до засобів творення психологічної складової його художнього образу.

У повісті “Змагання” репрезентовані від особи персонажа філософські узагальнення є світоглядною основою його дій, результати яких свідчать про ті чи інші недоліки цих поглядів. Авторське ставлення до останніх виражено в зображенні їх конкретної реалізації в художній дійсності (зокрема, у показі негативних або позитивних наслідків для людини та її оточення). Отже, письменник акцентує недоліки тих чи інших філософських ідей через зображення дій, що так чи інакше з ними пов’язані. Таким чином, недосконалість поданих від особи персонажа поглядів проявляється протягом розвитку сюжету в його художньому образі. На нашу думку, наведені в такий спосіб філософські узагальнення

або частково відповідають авторським переконанням, або розходяться з поглядами митця: він виразно акцентує їхні недоліки. Зокрема, у прозі А. Крушельницького з'ясовано недосконалість поданої від особи Павла Заячківського ідеї про потяг людини до нового: у художньому образі цього героя засуджено недостатню розбірливість людини в уведенні його до свого життя.

Отже, повість “Змагання” характеризується зв'язком психологізму з філософічністю, що полягає в представленості останньої в роздумах і репліках персонажів, а також в узагальненні в ній їхніх внутрішніх рис (поглядів, ідеалів, переконань). Авторська позиція по відношенню до тих чи інших філософських поглядів виражена в зображенні результатів їх реалізації (наслідків діяльності героїв, що базується на цих ідеях).

Філософський зміст роману “Дужим помахом крил” представлено імпліцитно, а повість “Змагання” характеризується переважно відкритою його репрезентацією (прямим, не завуальованим вираженням). Авторська думка з приводу життя й поступу нації в умовах визвольної війни в романі “Дужим помахом крил” локалізована у внутрішньому пласті змісту й розкривається через зовнішній (через показ подій, явищ, обставин, постатей). У цьому творі наявні репліки персонажів, що містять натяки на його філософський зміст, проте, у цілому, він є імпліцитним. У повісті “Змагання” проблеми всесвітньої рівноваги, духовної основи розвитку народу цілком відкрито порушено в зображеному на початку твору сні головного героя, Павла Заячківського. Філософські міркування з приводу людини в оточуючому її макросвіті, її життєвого шляху, рецепції зовнішньої дійсності не приховано: вони представлені у висловлюваннях і роздумах цього персонажа (письменник корегує ці ідеї через показ діяльності героя та її наслідків, позитивних чи негативних). Отже, філософське навантаження роману “Дужим помахом крил” і повісті “Змагання” відрізняється не тільки особливостями його репрезентації, а й тематично: у першому випадку митець звертається до проблем, пов'язаних із життям нації, у другому узагальнення письменника, переважно, стосуються людини в макросвіті. Філософському змісту повісті “Змагання” відведено не тільки ідейну, але й образотворчу функцію (він є засобом психологізму). Комплекс характерних особливостей філософічності цих творів у сукупності з іншими притаманними їм рисами становить своєрідність неореалізму прози А. Крушельницького.

Література

1. Грицай О. Каталог видавництва Чайка: 1921 – 1923 / О. Грицай. – Київ; Відень; Львів, 1925. – 32 с. **2. Дубина М.** Антін Крушельницький. Літературно-критичний нарис / М. Дубина. – К., 1997. – 48 с. **3. Березинський А.** Листопадові дні 1918 року (Передмова) / А. Березинський // Гомін Галицької землі. (1918 – 1919): [роман]. – Харків : Державне видавництво України, 1930. – С. 5 – 24.

4. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / За ред. Ю. Коваліва. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с. **5. Українська літературна енциклопедія /** За ред. І. О. Дзевєріна. – К., 1995. – Т. 3. – 496 с. **6. Антін Крушельницький** – письменник, публіцист, педагог: матеріали до бібліографії та епістолярної спадщини / [укл. О. В. Канчалаба ; наук. ред. Л. І. Крушельницька]. – Львів : ЛНБ імені В. Стефаника, 2002. – 295 с. **7. Крушельницький А.** Дужим помахом крил. Роман з часів визвольних змагань 1918 – 1920 рр.: У 2 т. / А. Крушельницький. – Львів, 1992. – Т. 2. – 219 с. **8. Крушельницький А.** Змагання / А. Крушельницький. – Львів, 1921. – 415 с.

Берберфіш М. В. Неореалізм прози Антона Крушельницького: філософічність роману “Дужим помахом крил” і повісті “Змагання”

У статті викладено результати дослідження особливостей філософського змісту роману “Дужим помахом крил” і повісті “Змагання”, що в сукупності з іншими характерними рисами цих творів становлять своєрідність неореалізму прози А. Крушельницького.

Ключові слова: неореалізм, філософічність, стильова домінанта, психологізм, образ.

Берберфиш М. В. Неореализм прозы Антона Крушельницкого: философичность романа “Сильным взмахом крыльев” и повести “Соревнование”

В статье изложены результаты исследования особенностей философского содержания романа “Сильным взмахом крыльев” и повести “Соревнование”, которые в совокупности с другими характерными чертами этих произведений составляют своеобразие неореализма прозы А. Крушельницкого.

Ключевые слова: неореализм, философичность, стилевая доминанта, психологизм, образ.

Berberfish M. V. Neorealism of the prose of the Anton Krushelnitsky: the philosophic content of the novel “Strong wave of wings” and the story “Competition”

In the article results of the research of features of the philosophical content of the novel “Strong wave of wings” and of the story “Competition” are stated which in aggregate with other characteristic features of these works make an originality of the neorealism of the prose of the A. Krushelnitsky.

Key words: neorealism, philosophical content, dominant of style, psychology, image.

УДК 821.161.2.0. "19"

І. Є. Бойцун

**СПЕЦИФІКА ОПОВІДІ В ПОВІСТІ “ДІАНА”
БОРИСА ХАРЧУКА**

Тематичний діапазон прози Бориса Харчука надзвичайно широкий: від переосмислення історичного минулого української нації до зображення долі “маленької людини”, її місця та ролі в суспільстві. За стильовою манерою проза письменника споріднена з творчістю покоління “шістдесятників”, що відбилося в гуманістичному пафосі творів та їх онтологічній спрямованості. Традиційно інтерпретація творів письменника здійснювалася саме в зазначеному напрямі: проводилися типологічні паралелі з творчістю письменників-шістдесятників, робився акцент на висвітленні теми війни й воєнного дитинства, розглядалася міфопоетика творів. Проте відомий літературознавець М. Слабошпицький у статті “Питома вага слова” визначив кілька прикмет стильової манери Бориса Харчука: “Він навчив нас пізнавати його прозу з перших же рядків чи не кожного твору. Лаконічна описова фраза, повільна зав’язка – ніби автору нікуди поспішати, ніби в нього багато “території”, на якій розгортатиметься довгий ланцюг подій із життя героїв. Стильова манера прозаїка трохи нагадує входження в річку з пологого берега, коли, забрівши в воду вже по коліна, ніяк не можеш уявити, що попереду тебе чигає і несподівана глибина, і вир, і приховані в очеретах острівці, і драговиння... Це – не те ефектне письмо, яке “вистрілює” відразу, з першої фрази, інтригує, багато обіцяє і вкрите чи романтичним флером, чи детективним туманом. Тут усе зрозуміло, усе начебто просто” [1, с.188]. Саме вони виокремлюють прозу письменника з-поміж творів інших митців.

Останнім часом спадщина Бориса Харчука привертає увагу науковців своїми синкретизмом, оригінальністю, несхожістю. Це й зумовило актуальність дисертаційних досліджень С. Полякової “Стильові доміанти оповіді в романістиці Бориса Харчука” та І. Співак “Повісті Бориса Харчука. Проблеми поетики”. Сучасні науковці акцентували увагу на мірі поєднання реалістичного й міфологічного в моделюванні картини світу письменником, зокрема ними проаналізовано образи-архетипи, що виступають доміантами авторської творчості (землі, хати, дороги), схарактеризовано основні типи героїв в оповідній стратегії романістики письменника. І. Співак визначає специфіку наративної оповіді у творах Бориса Харчука: “Проза про воєнне дитинство характеризується використанням Б. Харчуком різних форм нарації: внутрішніх монологів і діалогів, записок, спогадів, сповідальних елементів. Це спричинило ліризацію повістєвого жанру, ускладнення композиційної будови творів (ретроспекція, монтаж епізодів,

фрагментарність оповіді), дозволивши перенести акцент із зовнішньо-подієвого плану розкриття проблеми “дитина і війна” на внутрішньо-психологічний” [2, с. 16].

Метою нашої наукової розвідки є розкрити своєрідність оповідної манери й означити міфосвіт повісті “Діана” Бориса Харчука, його філософську заглибленість.

Основним методом дослідження обрано прийоми структуральної семантики, упроваджені вченим-теоретиком Греймасом. Виокремлюючи з тексту семи, а з них – класами, дослідник встановлює певну закономірність: нарративна послідовність обов’язково складається з актант і предикатів. До того ж “Греймас розрізняє невелику кількість актантів, присутню в кожній оповіді (надавач – предмет – реципієнт; помічник – суб’єкт – супротивник). Їхній репертуар утворює семантичний універсам нарративного тексту” [3, с. 215].

Показовим і цілком закономірним є той факт, що головними героями творів Бориса Харчука виступають представники чоловічої статі. У зв’язку із цим знаходиться осторонь у доробку письменника повість “Діана”, де сюжет будується на оповіді про перебування на канікулах у селі в бабусі міської дівчинки Марти. Інтрига у творі будується на розкритті стосунків дівчинки зі своєю підопічною – вівчаркою на кличку Діана.

Літературознавець Л. Тарнашинська зауважує на традиційності “сільської теми” для письменників-волинян, до яких належав і Борис Харчук. Науковець у своїй статті визначає універсальну картину світу, що постає у прозопросторі творів письменника, виокремлюючи наявність земного світу (буденного), сакрального (небесного, природного) й пекла (підземний світ) [4, с. 250]. Проте художній простір повісті “Діана” митця не вкладається у звичну світобудову через надання дівчинкою Мартою імені римської богині Діани цуценяті. Алюзія назви твору налаштовує читача на патетичне сприйняття твору, оскільки мова може йти лише про щось піднесене. Як акцентувалося вище, дослідник М. Слабошпицький однією зі стильових особливостей прози Бориса Харчука визначив повільну зав’язку, буденність оповіді, за якими несподівано відкривається глибина підтексту. У повісті “Діана” автор починає оповідь з опису величної картини сходу сонця: “Дівчинка вийшла з веранди – із-за гори Городища, над Ясинецьким лісом сходило сонце. Велике, яскраве, купалося в синьому ставкові, відбивалося й блищало у рясних росах на вишнях і, здавалося, викотившись на трасу, їхало селом. Небо палало, земля вставала” [5, с. 264].

Традиційно родовід героїні прозового твору простежується на рівнях дитина – мати – бабуся. У повісті Бориса Харчука відсутня ланка мати, і зв’язковим між Мартою й бабусяю виступає вівчарка Діана. Сміслові навантаження даного образу твору розкривається наприкінці повісті, в авторському коментарі-відступі: “Вона назвала її ім’ям

Латонської діви – богині місяця й полювання, покровительки жінок, з якою впольовували літо, самих себе. Ото й уся дичина” [5, с. 297].

Не завжди читач здатний опанувати задум письменника. “Художній світ, створений уявою письменника й утілений у тексті твору як образна картина, пізнається через інтерпретаційні можливості читацької аудиторії. Наративність можна вважати вихідним пунктом у процесі пошуку своєрідності художньо-естетичної реальності, адже людська здатність розповідати історії стає головним способом осмислення й упорядкування навколишньої дійсності. З нею людина оформлює свій досвід, забезпечує його змістовність” [6, с. 371]. Епізод надання імені цуценяти набуває урочистого забарвлення. Саме в цей момент встановлюються дружні стосунки між Мартою та її підопічною: “Цуценя було дівчинкою. Її ніхто не називав Діаною: кликали просто: “Цуцик, на!” – без імені. Марта вперше звернулася: “Діана...” – поклікала так ласкаво, що звіряткові перехотілося ховатися за горщиком.

Сірий клубочок заворушився. З лапок виткнулась гостренька мордочка. Сяйнуло двоє рудих очей – два блимлих вогники. Блиснули і погасли, не відчуваючи ще повної довіри.

– Діана...

Блимливі вогники з’явилися знову. Теплі і ясні – з темного кутка. Вони світилися знизу, тягнучись до синіх очей дівчинки, й ні разу не змигнули. У них сяяла чистота й щирість. І відверта беззахисність. Ці очі вже признавали Марту і своє ім’я – Діана. Цуценя перестало бути цуциком, безіменним собачам. Тепер це була Діана” [5, с. 266]. Дівчинка Марта у творі під час ритуалу ім’янаречення цуценяти набуває рис богоподібної істоти: лише боги можуть надати живій істоті ім’я, котре розкриває її сутність. Відтепер вівчарка Діана стала вірною подругою для героїні повісті у пізнанні таємниць світу, розвагах, домашніх клопотах.

Особливістю авторської оповіді у творі є її універсальність. Український літературознавець В. Марко відзначав, що для української прози другої половини ХХ століття є визначальним переважання ліричного матеріалу відображення подій: “Зовнішніх подій, як правило, тут небагато, та й не вони складають серцевину твору. Свій художній прожектор письменник спрямовує безпосередньо на психіку героїв. Враження, думки, настрої, переживання, мінливі як саме життя, вони створюють рухливий потік, далеко не всі повороти якого виявляються в зовнішньому “жесті”. Письменники вводять нас у саму течію процесів, де своєрідно переплітаються, узгоджуючись або зіштовхуючись, внутрішні імпульси душі і зовнішні фактори” [7, с. 132]. Чистота води в криниці віддзеркалювала чистоту душі й помислів Марти й Діани: “Чиста криниця-джерело вчила їх, малих, бачити високе небо. І що вони ростимуть, то й небо ширшатиме над ними. Воно буде текти над їхніми головами, як тече у джерельній течії” [5, с. 276].

Герої повісті перебувають у сакральному світі, де немає зради, брехні, підступності. Авторська оповідь налаштовує на урочистий лад,

звучить гімн природі: “Колосок торкнувся колоска – дихнув лан. Поле озвалося щемливим дзвоном. Жито бринить, і пилок, що осів на губах, звіюється у груди. Його вдихають Марта, Леся, Діана. Вони вдихають і його, і блакитно-голубу тишу, виспівувану багатоголоссям коників-стрибунців, бджіл, сонечок і тремтливих синьо-зелених мушок. Твориться, пахне хліб. Кожна тверда, посіріла висохла грудка землі пахне хлібом” [5, с. 187]. Не випадково ім’я вівчарки – Діана – богині, з якою “впольовували літо”.

Внутрішній монолог Марти як форма викладу виступає додатковим прийомом для відтворення психіки героїні. Він розкриває сутність душі дівчинки й слугує підтвердженням того, що лише б вона змогла отримати прихильність цуценяти: “Бабуся сказала Марті, що собаки – мудрі, вони відразу відчувають, чи людина добра, чи зла. Це й мучило дівчинку. Вона ще мало прожила, ніби нікому ніякого зла не заподіяла. Ні тут, у бабусі, куди приїхала на канікули, ні у великому місті, де мешкала. Лежачи в ліжку, згадувала, кому й де сказала недобре слово, коли кого й де не послухала, і думала, що буде кращою, що нікого ніколи не образить, тільки б Діана признала її і не боялася...” [5, с. 270]. Побоювання Марти були даремними. Її нова подруга не лише була віддана дівчинці, а й де в чому схожою на неї: “Сіренька ніяково відверталася від набридливих очей, начеб їй ставало соромно за них, надокучливих і нахабних.

Такою ж була і дівчинка. Вона паленіла, згоряючи, коли на неї хтось надто задивлявся, знічев’я допитуючись, на кого це воно подібне? Відходила, утікала, коли про неї щось мовилося, особливо, коли її хвалили” [5, с. 275]. Подібна манера оповіді на думку Ю. Крістєвої ускладнює перипетії твору. Дослідниця, передусім, “бачить в оповіді поле напружень між подієвою історією та висловлюванням наратора, які врівноважують одне одного. Адже нарація неодноразово стирає історію подій, пересуває її акценти і змінює її зміст, доповнюючи початкову ситуацію і ускладнюючи кінцеві перипетії героїв новими двозначностями й амбівалентностями багатоголосся” [3, с. 224 – 225].

Нараційна техніка *stream of consciousness* привела до можливості прибрати межі між різними викладовими формами. Це призвело до зміни функціональних ознак опису. Як зауважує польська дослідниця Дорота Корвін-Пйотровська, “він став нарисом рухомої, безпосередньо коригованої ментальної мапи, без ефекту повного представлення ні зображеного світу (обірвані вислови, речення, неповнота інформації), ані дійсності” [8, с. 31]. Оповідь про дружбу Марти й Діани була б неповною, якби автор не подавав реалії українського села 80 – х років ХХ століття: деградація чоловіків, які втратили повагу односельців і перекладають важку роботу на плечі жінок. Експресивно-характеризуючого забарвлення набувають їхні імена – Котька, Михалко, Сєва-Сєвка-Стіва. Сумним контрастом постає спогад про дідуся.

Оповідач ніби між іншим констатує зміни в побуті селян і подає оповідь про коноплі: “З городніх рослин нема лише конопель. Не ростуть ні на одному городі, по всьому селу. Вивелися. Усі знають, яка вона, оповідають, як димить, як у густих коноплях неначеб сиділа залізна баба, що нею лякали неслухів. Та залізна баба берегла коноплі, щоб їх не м’яли, бо то ж росли сорочки на городах. Грубі рубища. Ніхто тепер у таких не ходить. Тепер в усіх сорочки крамничні” [5, с. 284].

Борис Харчук використовує некогерентний опис для відновлення зв’язку у ланцюжку між бабусею і Мартою, поєднуючи оповідь із внутрішнім монологом героїні: “Колись сині, як і в онуки, тепер посивілі очі знову наливалися синявою відмолоділого весняного неба: гілка вся засіяна бруньками. З якої ледве прорізується зеленець листочка, а з котрої пробивається рожевенький промінчик – майбутній квіт. Зав’язь тверда, тішить пучки. Вона бачила, як з її пальців, котрі вже саме сухожилля, з яких вийшла міць, але не походили придбані замолоду мозолі, мовби із зав’язі зеленіє зелене листя, розцвітає, цвіте білий цвіт, і на ньому гудуть бджоли. Нічого цього ще й близько нема, а вона все це вже бачила...” [5, с. 277]. Функції даного виду опису визначила польська дослідниця Дорота Корвін-Пйотровська в монографії “Проблеми поетики прозового опису”: “Розпорошений, некогерентний опис, як частина монологічного зв’язку, у “поточі свідомості” сам став de facto став радше передачею сприйняття зображеного світу, ніж презентацією різних станів, що існують в ньому, і в цьому полягала його нова функція. Йому був притаманний також своєрідний “часовий синкретизм”, тобто поєднання актуальних і минулих відчуттів та накладання “авторської” (зовнішньої) перспективи й перспективи героя, що давало змогу об’єднувати різні кути зору та ознаки зображених предметів” [8, с. 31].

Часовий вимір оповіді в повісті обмежений рамками тривання літа. Саме в цей період відбулося зміцнення дружби дівчинки й вівчарки. Діана виросла й перетворилася на вірну супутницю, берегиню, котра захищала свою господиню, обійстя навіть від сусідського півня: “Не потребувала здобичі – нехай півень знає своє місце, нехай на паркан, який йому не належить, не злітає” [5, с. 289].

Не випадково літературознавці акцентували увагу на наявності у часопросторі прози Бориса Харчука міфологічного простору. Наближення осені, неминучого повернення Марти додому в повісті означається вечором, сидінням на порозі хати онуки й бабусі: “Діана сиділа навпроти них. Вони на порозі, вона на землі, а її голова вище їхніх колін.

Тепер у них тільки й мови, що про неї. Що з нею робити?” [5, с. 290].

Як вважає Л. Тарнашинська, “саме поріг і ворота є місцем концентрації, перехрещення енергії прощання й енергії чекання, материнської любові й жертвності, ...” [4, с. 260]. Для того, аби передати глибину страждань дівчинки, автор уводить до твору рядки

пісні: “Марта ні з того ні з сього мовби якось колисково заводила, що лучче було, лучче було, не ходити – пісню. Носик опускався, підборіддя тремтіло. Діана клала їй на коліна свою голову. Обоє були смішні, особливо дівчинка, як буває смішною дитина, що наспівує зовсім недитяче” [5, с. 292].

Діана пробачає Марту, яка змушена залишити її з чужою людиною. Однак навіть черствий Сева визнає, що в собаки є душа: “Але брешуть, що ніби в собаки нюх у вусах. По-моєму, він і в собаки не лише в носі. У голові! – і стукнув себе по чолі. – В душі! – приклав руку до грудей і видихнув: – Як у всіх нас...” [5, с. 295].

Таким чином, у повісті “Діана” Борис Харчук засновує світ, у якому живуть напівбожественні істоти, сповнені чистоти, здатні наділити душею тварину: Марта та її бабуся. Це гімн гармонії людини і природи, апофеоз вірності. Письменник для реалізації задуму застосовує ім’я римської богині Діани, надаючи йому символічного звучання; різні види оповіді – техніка *stream of consciousness*, внутрішні монологи, некогерентний опис, авторські характеристики, алюзії. Художній світ твору письменника повинен був стати взірцем для профанного, реального світу людей. Розглянута проблема протиставлення реальності вигаданій дійсності у творах українських письменників другої половини ХХ століття в сучасному літературознавстві не досліджена й спрямована на перспективу.

Література

1. Слабошпицький М. Питома вага слова // Літературні профілі : Літ.-крит. нариси / М. Слабошпицький. – К. : Радянський письменник, 1984. – 310 с. **2. Співак І. Е.** Повісті Бориса Харчука. Проблеми поезики: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спеціальності 10.01.01 – українська література / І. Е. Співак. – Херсон, 2007. – 20 с. **3. Література.** Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 543 с. **4. Тарнашинська Л.** Ритм та система символів як засіб організації художнього простору: проза Бориса Харчука // Презумпція доцільності : Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 250 – 262. **5. Харчук Б.** Теплий попіл : Повісті та оповідання. Для серед. шкіль. віку / Передм. В. Дончика / Борис Харчук. – К. : Веселка, 1981. – 328 с. **6. Черкашина С. Л.** Літературний твір як структурний елемент художньо-філософської концепції світу / С. Л. Черкашина // Філологічні студії : збірник наукових праць. Випуск 1. – Мелітополь : ТОВ “Видавничий будинок ММД”, 2010. – С. 368 – 373. **7. Марко В. П.** Основа творчих шукань. Художня концепція людини в сучасній українській радянській літературі : монографія / В. П. Марко. – К. : Вища школа, 1987. – 168 с. **8. Корвін-Пйотровська Дорота.** Проблеми поезики прозового опису / Переклала з

польської Зоряна Рибчинська / Дорота Корвін-Пйотровська. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.

Бойцун І. Є. Специфіка оповіді в повісті “Діана” Бориса Харчука

У статті розглянуто функції різних видів оповіді в повісті “Діана” Бориса Харчука. Визначено спрямованість нарації на розкриття створеного автором світу гармонії між людиною і природою, окреслено стильові домінанти твору.

Ключові слова: художній світ, оповідь, гармонія, міфологія.

Бойцун І. Є. Специфіка повествовання в повісті “Диана” Бориса Харчука

В статье рассмотрено функции разных видов повествования в повести “Диана” Бориса Харчука. Определена направленность наррации на раскрытие созданного автором мира гармонии между человеком и природой, очерчено стилевые доминанты произведения.

Ключевые слова: художественный мир, повествование, гармония, мифология.

Bojtcun I. E. Specificity of a narration in the story “Diana” of Boris Harchuk

In article it is considered functions of different kinds of a narration in the story “Diana” of Boris Harchuk. It is defined an orientation a narration on disclosing of the world of harmony created by the author between the person and the nature, it is outlined style dominants of story.

Key words: the art world, a narration, harmony, mythology.

УДК 821.161.2 –1.09+929 Олійник

О. Л. Гавриленко

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ
У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ОЛІЙНИКА**

Сьогодні українського народу сповнене глобалізацією та євроінтеграцією. Важливою актуальною проблемою стає проблема виховання активної громадської позиції, зокрема проблема усвідомлення власного громадського обов’язку на основі загальнолюдських моральних цінностей. “Україна мала б постати як найбагатша і найсвятіша з усіх земель, бо ж лише за своїм природоресурсним потенціалом вона входить до п’ятірки найпотужніших країн світу. Та поки що Україна за рівнем

розвитку пасе задніх. Тут є певна закономірність щодо історичної детермінації. Бідні країни для свого розвитку завжди мобілізують розум, знання; багаті – експлуатують природні ресурси. Ми, в Україні, не повинні, очевидно, повторювати цієї помилки, оскільки і розумом не обділені, і ресурси маємо великі і потужні, однак нині на порядку денному було і залишається питання про те, як привести до влади в Україні розум, а найперше – розумну, національну за своєю свідомістю еліту, спроможну змінити суспільну свідомість” [1, с. 17]. Наша країна переживає кризу, коли їй, як ніколи раніше, просто не вистачає справжніх патріотів. Самосвідомість українців настільки занедбана, що трагічне минуле країни може знову повторитися. На жаль у суспільстві “формується думка про закономірність поділу на багатих і бідних, зневага до останніх, які, за логікою адептів “демократичних свобод”, є просто безпорадні невдахи; елітарність і другосортність, утверджується культ наживи як основної мети людського існування” [2, с. 121]. Цю проблему не можуть лишити поза увагою свідомі громадяни України. Не оминає її і Б. Олійник, справжній патріот-громадянин своєї країни. “Борис Олійник – поет яскраво вираженого громадянського темпераменту. Він, можливо, найближче з-поміж сучасних літераторів до рівня свідомості українського народу з її злетами і падіннями, з її ілюзіями і розчаруваннями, з її намаганням нарешті явитися світові “з високочололим іменем – Народ” [3, с. 12].

Життя і творчість Б. Олійника досліджували Л. Талалай [3], А. Жикол [4], М. Шевченко [5], С. Антонішин [6], В. Базилевський [7], М. Кудрявцев [2], Г. Витрикуш [8], В. Моренець [9], Г. Клочек [10], С. Куракоз [11] та інші. Проте не було жодної фахової розвідки щодо окреслення в його творчості національної самосвідомості українців на зламі тисячоліть.

Мета нашого дослідження полягає в окресленні інтерпретації національної самосвідомості українського народу на зламі тисячоліть в поетичній творчості Бориса Олійника.

Наш народ так довго йшов до свободи, до незалежності, до демократії, що врешті-решт здається втратив першооснову демократії, якої так прагнув. Тривалий час сучасний демократичний режим у державі нічим не відрізнявся від режиму тоталітарного. З щемким болем це усвідомлює письменник:

Двадцятий вік відважно і громово
Старих богів розвінчує на стінах.
Зате перед новими – по-новому,
Демократично... повза на колінах [12, с. 91].

Ця картина схожа й на початку ХХ століття, і на початку ХХІ століття. Цими чотирма рядками поет звертає увагу на те, що протягом століття українці так нічому й не навчилися, нічого не змогли змінити в нещадному колообігу подій. Чи то не хотіли щось міняти? Напевно так, бо зміни не вигідні для “сильних світу цього”. Цікавим в цьому плані є

вірш “Треті”. У ньому Б. Олійник викриває негативні риси українців, які в 90-х роках усім здавалися типовими, коли кожен тягнув, що тільки можна на себе. Письменник без натяків, прямолінійно, проте не називаючи імен (бо ці імена українці й так знають), виказує тих, які “рвали й крали / Від ракет, ікон – і до сапи” [12, с. 269]. Тому питання “Хто ж це нам побив горшки і спину, / Хто ж це нашу хату розвалив?!” [12, с. 269] є риторичним.

“Багатовимірний історизм Бориса Олійника іде від Шевченкового духовного поля” [2, с. 129]. Чітко і виразно у вірші “Сон” простежуються ремінісценції з Шевченкового “Сна”. “Ремінісценція – це один із видів творчих взаємовпливів, суть якого полягає в запозиченні окремих елементів з творчості попередників. Це можуть бути мотиви, образи, окремі вирази, деталі тощо” [13, с. 454]. І у Т. Шевченка, і у Б. Олійника йдеться про подібні речі. Єдине, що їх різнить – це немалий історичний відрізок часу, який знову-таки показує, що українське суспільство майже нічого не навчилося, не взяло до уваги помилки минулого. У своєму творі Б. Олійник змальовує збірний образ пристосуванця:

Того, хто півсела повів на страту
І вашу хату власноруч спалив.
Тепер він – знаний патріот у краї.
Подейкують, що шишка немала.
Він каже, що пішов у поліцаї,
Аби Україна вільною була [12, с. 267 – 268].

Свідомість українців, на погляд поета, настільки занедбана, налякана, що вони радо за патріота сприймають колишнього зрадника. Цей твір умовно можна поділити на дві частини. У першій – змальовано образ зрадника-пристосуванця, наприкінці якої всього у двох рядках звучить її головна проблема: “Ми хочем, щоб не вмерла Україна, / Так українці, волоцюго, мруть!” [12, с. 268]. Автор має на увазі не смерть фізичну, а смерть духовну. Українці гинуть, втративши свої моральні, людські цінності, почуття громадського обов’язку, національну самосвідомість. У другій же частині письменник торкається мовної проблеми, яка є актуальною вже не одне століття та залишається такою й до сьогодні:

Це ж ти гукав: “Рятуймо рідну мову!”
А що ж ти з нею, гаспиде, вчинив,
Чужих слівес накидавши полови,
І неслов’янським духом осквернив?
Це ж із твоєї вченої принуки
Таке верзуть сучасні писарі,
Що вже не тільки дід свого онука –
Синів не розуміють матері [...]
Ми скоро між собою в Україні
Балакатимем... через тлумачів! [12, с. 268].

Ці дві умовні частини твору з'єднані однією загальною проблемою – український народ втрачає національну самосвідомість. Найгірше те, що цю самосвідомість втратили люди, яким ми довірили керувати державою. А вони, забуваючи про свій народ, усьому світові нахабно брешуть, як вони люблять людство:

Коли виспівуєш на цілий сход
Любов до людства... з сотого заходу, –
Згадай, нарешті, і про свій народ
Хоча б за те, що має він в цю мить
Виконувати каторжну роботу:
За тебе перед людством червонить [12, с. 220].

Вже майже весь світ глузує з нас, з поведінки українських політиків. Іронізуючи з нашої держави, європейські країни знову заміряються посягнути на українські землі. Звичайно ми самі в цьому винні, але письменник захищає рідну Україну, відстоює її гідність. “Б. Олійник безпощадний у критиці європейської колонізаторської політики щодо інших держав і, зокрема, України. Він засуджує спроби вмішування європейських країн у внутрішні проблеми іншої країни. Поет із глибоким громадянським пафосом оцінює споконвічну ще праукраїнську культуру, дещо навіть гіперболізуючи її значення і розвиненість” [8, с. 131]. Звертаючись до Європи, поет не тільки її засуджує, а й насамперед, він підносить національну самосвідомість українського народу, показуючи останньому, який внесок зробили українці у світову культуру, що саме Україна врятувала Європу від навали татаро-монгольської орди. Б. Олійник звертається до європейських держав з вимогою не чіпати Україну, дати їй спокій, і радить їм краще зайнятись вирішуванням своїх проблем:

Ми тут жили ще до часів потопу.
Наш корінь у земну востає вісь
І перше, ніж учити нас, Європо,
На себе ліпше з боку подивись.
Ти нас озвала хутором пихато.
Облиш: твій посміх нам не допече,
Бо ми тоді вже побілили Хату,
Як ти іще не вийшла із печер. [...]
Живі собі. Ми зі своїм уставом
Не сунемось до тебе в монастир.
Але дозволь і нам за отчим правом
По-своєму облаштувати двір [12, с. 278 – 279].

У творі поет використовує асоціонім *Хата* для підсилення емоційної напруги. Для українців концептуальний зміст слова *хата* дуже змістовний. Насамперед його пов'язують з малою батьківщиною, з батьками, з найсвятішим у житті людини. Саме тому, за допомогою цього асоціоніма, Б. Олійник намагається пробудити в українців усвідомлення значущості їхньої самоідентифікації.

Щоб пробудити національну свідомість українців письменник звертається до того, що ніколи не можна знищити – до віри. З найдавніших часів український народ був і залишається віруючим. Не має значення чи то язичництво, чи християнство, чи ще якась віра. У своєму циклі поезій “Таємна вечеря” автор використовує християнські мотиви. Усім відомий біблійний сюжет про таємну вечерю Ісуса зі своїми учнями Б. Олійник накладає на суспільну та політичну картину України 90-х років чи то навпаки – суть від цього не міняється. У першому розділі циклу письменник переповідає картину біблійної легенди, лише один раз вставивши маленький епізод, наче ненароком, за допомогою якого спроектував її на 90-ті роки: “Учні нервувалися: “Де ж Він?!” / Хтось м’яв механічно / Порожню пачку “Прими”. / Куриво дорожчало панічно: / Їла інфляція” [12, с. 255]. Завдяки цьому епізодові автор ще на початку твору підводить читачів до того, щоб вони відразу замислились й над подіями в Україні. Такий лаконічний і водночас такий змістовний епізод свідчить про не аби яку майстерність письменника. Простежуємо застережливу невпевненість поета у тому, що зрадник загинув: “А чи й справді повісивсь... Іуда?” [12, с. 260], (у творі Лесі Українки “На полі крові” Іуда залишається живим). Це застереження є виправданим, бо й справді нащадки Іуди не перевелися й до сьогодні. Далі Б. Олійник ніби переносить читачів з Гетсиманського саду до сучасного Хрещатика, де наприкінці ХХ століття хазяйнують нащадки самого Іуди. Весь третій розділ автор відвів для опису сучасних зрадників:

...Мертві піють і п’ють.
Тягнуть цвяхи з хреста
На колекції та сувеніри... [...]
Мертві грають в політику, “водять козу”
Та дівок загрозицею манять.
Оббирають, як липку, народ і казну,
Обирають себе на гетьманів.
І вже так Україні прилипли до губ,
Так її закохали, пролизи,
Що – дивися – небавом якийсь перелюб
І за пазуху неньці полізе [12, с. 259].

Мертвими називає їх автор тому, що вони мертві духовно і вже дійшли до тієї стадії втрати людської гідності та почуття громадського обов’язку, що ніколи не воскреснуть. Але не зважаючи на апокаліптичне звучання твору, письменник впевнений, що за всі скоєні гріхи прийдеться звітуватися на Страшному Суді. Тоді постануть ті, хто виборював своєю кров’ю Україну, “аби хоч плюнути у твар невмиту / Вам, що мерцями стали за життя!” [12, с. 286].

Б. Олійник у вірші “Прокиньсь, нарешті...” звертається до українського народу пробудити свою свідомість, вигнати “співців

нікчемних” і нарешті стати самими собою. Наприкінці твору урочисто-піднесено, немов як заклинання лунає:

Повстань державно врівень високостям,
З глибин Трипілля, як з води й роси,
Щоб, зачудований козацьким зростом,
Запрагнув світ до тебе дорости! [12, с. 301].

Письменник застерігає, що часу на роздуми вже немає, потрібно терміново діяти. Вже доходить до того, що українці забувають, хто вони такі. Постійно скаржачись на своє негідне становище, український народ не хоче замислитися над тим, що самі себе привели до такого жахливого стану. Використовуючи діалог між ліричним героєм і Архістратигом, поет намагається заставити свій народ замислитися над питанням: “Чого ми варті в цьому світі грішнім?”, якнайближче підвести українців до розуміння необхідності дій. Б. Олійник, говорячи устами свого ліричного героя, нагадує нам, що “маємо ж таланту не на гривню, / І до роботи нам воли зрідні, / І воїни, яким немає рівних, / І ратаї, яким нема рівні” [12, с. 306], проте все якось, як не у людей. Звертаючись до християнських образів і вкладаючи відповідь в уста головного архангела, поет намагається, щоб читачі зрозуміли це як послання з небес. Таким чином автор підсилює емоційну напруженість сприймання й усвідомлення своєї проблеми у зростанні національної свідомості:

Пощо ви нарікаєте на долю,
Коли одвіку на своїм горбі
Не в рідну хату несете, а з дому
Усе – усім, а тільки не собі? [...]
Та зиркаєте за чужі пороги,
Коб звідти щось приміряти собі.
Ви ж ладні бути схожі хоч на кого,
Аби лиш не на себе, далєбі [12, с. 307].

У іншому творі діалог відбувається вже між самою Україною та ліричним героєм, якого майже на кожній поетичній сторінці Б. Олійника бентежать питання про минуле, сучасне та майбутнє рідної країни. На цей раз – “Що ж це ми, такі великі, – Знову під чужим кермом?!” [12, с. 277]. Але знову ліричний герой звертається не до того, до кого потрібно. Він вирішив спитати у самої України, і остання в свою чергу вказала, де шукати правильну відповідь:

Не питай мене пером,
Запитай у свого страму:
А хіба не ви гуртом
Віддали мене у найми
Прибирати за столом
За новими хазяями? [12, с. 277 – 278].

Використовуючи прийом діалогу, письменник надає змогу читачам відчути себе учасником цього діалогу, якнайглибше зрозуміти і

свою провину за гірке становище держави, а відтак підводить до розуміння необхідності розв'язання цих проблем.

Перше десятиліття нового тисячоліття виявилось занадто бурхливим для політичної України. У творі “Верлібр з коментарями” Б. Олійник показую всю ницість і брехливість передвиборчих перегонів. Постійні вибори та перевибори, які надавали змогу якомога більше обікрати народ і державу призвели до того, що Україна вимушена, як якась торговка стояти на базарі із насінням: “...Молодиця, насипаючи покупцеві / соняшникового насіння в кульок із часопису, / де шкіриться світлина / якогось претендента, / і краєм вуха слухаючи ще одного – з базару, / зітхає: / “І в кого воно, стерво, / навчилося так брехати?!” / Покупець, повертаючи жінці здачу, / усміхається: / – Це вам, мамо, гонорар / за правдиву інформацію... / Перепрошую, як Вас величати? / – Мене? – перепитала. – / Та зовіть просто: / Україна...” [12, с. 282 – 283]. Спочатку цей образ жінки-торговки сприймається спокійно, бо є явищем буденним. Лише одне слово *молодиця* насторожує, адже зазвичай молоді жінки не займаються торгівлею соняшникового насіння. І лише останнє слово в цій картині викликає таке сильне огидне емоційне напруження в читача, що він весь опис цієї картини за лічені секунди переосмислює й сприймає вже зовсім по-іншому. Тепер просте слово *молодиця*, яке в своїй першооснові має значення, що викликає позитивні емоції, навпаки – несе в собі огиду від того, що ним назвали молоду незалежну країну, яка на початку свого становлення змушена виконувати роботу, якою зазвичай займаються літні жінки на пенсії. Письменник, використовуючи таку сильну емоційну напругу, знову і знову намагається розбудити свідомість українців, без якої їхня держава просто загине. Тому він не втомлюється звертатися до українців, не полишаючи надії, достукатися до їхніх сердець:

Злізайте з печі!
Вдарте у кресало,
Аби вогонь пропік на душах сало
І нагадав, що править не живіт,
А дух Шевченка – віщого месії,
Що ми українці, а не гречкосії,
Що ми – живі! [12, с. 286].

“Поезія Б. Олійника – це філософське осмислення всього, що відбувалось колись, відбувається тепер і відбуватиметься потім” [8, с. 134]. Б. Олійник як справжній патріот не міг лишити проблему національної самосвідомості поза увагою. Цю проблему він порушує в багатьох своїх поетичних творах, інтерпретуючи її по-різному. Проте спільне – він стоїть на позиції, що українці самі винні в тому, що наразі мають. Використовуючи християнські образи і мотиви, прийоми діалогу, асоціоніми чи просто звернення до українців, письменник намагається за допомогою емоційного напруження виховувати в читача патріотизм, а відтак і національну самосвідомість.

Література

1. Головатий М. Національна самосвідомість як засаднича умова формування державності / Микола Головатий // Персонал. – 2007. – №11. – С. 16 – 21. **2. Кудрявцев М.** У глибокий час глобального безплоду... (Роздуми над поезією Бориса Олійника) / Михайло Кудрявцев // Дніпро. – 2004. – № 5-6. – С. 120 – 140. **3. Талалай Л.** Поет совісті народу / Леонід Талалай // Б. Олійник. Вибрані твори: у 2 т. (Бібліотека Української Літературної Енциклопедії: вершини письменства) – Т. 1. / Укладачі М. Луків, А. Слободяник, Д. Янко – К. : Вид-во “Укр. енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 2005. – С. 5 – 33. **4. Жикол А.** Вогонь від вогню, або вічне видиво любові / А. Жикол // Київ – 2005. – № 10. – С. 151 – 160. **5. Шевченко М.** Перед людьми і честю звітувати: поет Борис Олійник / Михайло Шевченко // Культура і життя. – 2005. – 2 листоп. – (№ 42/43). – С. 2. **6. Антонишин С.** Поезія Бориса Олійника на роковій межі / Світлана Антонишин // Вітчизна. – 2004. – № 5–6. – С. 158 – 163. **7. Базилевський В.** Тайний ключ гнізда (Про Бориса Олійника) / Володимир Базилевський // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – № 10. – С. 105 – 112. **8. Витрикуш Г.** Людина у контексті доби / Галина Витрикуш // Дзвін. – 2008. – № 2. – С. 130 – 135. **9. Моренець В.** Борис Олійник: Нарис творчості / Володимир Моренець. – К. : Дніпро, 1987. – 187 с. **10. Клочек Г.** Поетика Бориса Олійника: [літ.-критич. нарис] / Григорій Клочек. – К. : Рад. письменник, 1989. – 332 с. **11. Куракоз С.** У відповіді за все: До 70-річчя від дня народження Бориса Олійника / Сусанна Куракоз // Освіта. – 2005. – 19 жовтня (№ 43/44). – С. 10 – 11. **12. Олійник Б.** Вибрані твори: у 2 т. (Бібліотека Української Літературної Енциклопедії: вершини письменства) Т. 1. / Борис Олійник. – К. : Вид-во “Укр. енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 2005. – 608 с. **13. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури: [підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – 4-те вид., стереотип. – К. : Либідь, 2008. – 488 с.

Гавриленко О. Л. Інтерпретація національної самосвідомості українського народу на зламі тисячоліть у поетичній творчості Бориса Олійника

У цій статті була окреслена інтерпретація національної самосвідомості українського народу на зламі тисячоліть у поетичній творчості Бориса Олійника.

Ключові слова: національна самосвідомість, письменник, українці, поезія, прийом.

Гавриленко О. Л. Інтерпретація національного самосознання українського народу на стыке тисячелетий в поетическом творчестве Бориса Олийника

В этой статье была обозначена интерпретация национального самосознання українського народу на стыке тисячелетий в поетическом творчестве Бориса Олийника.

Ключевые слова: национальное самосознание, писатель, украинцы, поэзия, прием.

Gavrilenko O. L. Interpretation of national consciousness of Ukrainian people at the rift of the centuries, which is described in poetry of Boris Oliynik

This article is about the interpretation of national consciousness of Ukrainian people at the rift of the centuries, which is described in poetry of Boris Oliynik.

Key words: national consciousness, writer, Ukrainians, poetry, method.

УДК 82.09

О. А. Галич

**ЩОДЕННИК ЯК МЕМУАРНИЙ ЖАНР:
ПРОБЛЕМИ КЛАСИФІКАЦІЇ**

У літературі ХХ – початку ХХІ століть помітне місце посідають письменницькі щоденники. Будучи жанром древнім і водночас молодим, вони є одним із найпоширеніших жанрів мемуарної літератури, яка на сучасному етапі перебуває в стадії становлення й розвитку.

Актуальність даного дослідження нерозривно пов'язана з тими кардинальними змінами, які відбулися в Україні після здобуття нею незалежності в 1991 році. Ця історична подія дала можливість оприлюднити щоденники відомих українських митців, частина з яких досі незаслужено замовчувалася, а значить – активізувати теоретичні студії, що стосуються їхньої жанрової природи. Хоча мусимо констатувати, що щоденник як мемуарний жанр досі перебуває обабіч магістральних шляхів розвитку документалістики, посідаючи маргінальне місце в доробку письменників і науковців. Виняток складають хіба що не так давно надруковані праці О. Г. Єгорова [1] та автора цих рядків [2], проте перша з них зроблена на матеріалі російських щоденників ХІХ століття, друга українських – ХХ століття.

Щоденник як жанр мемуарної літератури є предметом порівняно небагатьох праць науковців, надто українських. Здебільшого він, як це

ми бачимо з монографії В. Здоровеги, згадується досить побіжно. Більше місця щоденнику присвятив Д. Затонський. Його праця називається “Зчеплення жанрів (місце автобіографії, мемуарів, щоденника в становленні й житті сучасного роману) і надрукована в колективній монографії “Жанрове розмаїття прози Заходу” (К., 1989).

Д. Затонський розглядає щоденник “як специфічну форму автобіографічного та мемуарного жанрів. Адже про що ж розповідає автор щоденника, якщо не про власне життя і про життя людей, із якими зустрічався та спілкувався?” [3, с. 41]. І тут же український дослідник робить уточнення, що “автобіографія і мемуари відображають все це з певної часової дистанції і від того більш чи менш упорядковано, хронологічно послідовно. А щоденник йде за життям по п’ятах, вихоплюючи ті чи інші його події з потоку в самий момент їх звершення” [3, с. 41 – 42]. Д. Затонський не заперечує різниці між мемуарами, автобіографією та щоденником. Однак у сучасній літературі він убачає тенденцію зближення цих жанрових форм. Для ілюстрації цього положення він наводить твір німецької письменниці Крісти Вольф “Приклад одного дитинства”.

І хоча щоденник є досить древньою жанровою формою, однак тільки в ХХ столітті, вважає відомий літературознавець, він здобув самостійність як специфічний жанр літератури.

Окремі спостереження над середньовічним українським щоденником – діаріушем – містить праця В. Шанюка: “Діаріуш цілком вписується у контекст української полемічної літератури, автори якої створили узагальнений символічний образ православної церкви, гнаної і переслідуваної королівською владою. Зрозуміло, що цінність такого джерела в матеріалізації народної пам’яті... Вартість... мемуарів далеко не обмежується чисто літературними завданнями. Водночас він перебуває під впливом середньовічної барокової традиції – для більшості переконаності його розповідь супроводжують містичні видіння, характерне явище для творів Федора Євлашовського, Петра Могили, Іонікія Галятовського, Дмитра Туптала та інших” [4, с. 165]. Наведена вище досить розлога цитата стосується “Діаріуша” Афанасія Филиповича, твору досить характерного й етапного для української літератури, оскільки він дає можливість простежити еволюцію щоденникового жанру.

Досить вагомою у вітчизняному літературознавстві є праця відомого вченого-емігранта Г. Костюка “Записники Володимира Винниченка”, в якій він порушує низку теоретичних проблем мемуаристики, таких, що прямо стосуються щоденникового жанру. Зокрема, Г. Костюк не сумнівається в тому, що “щоденники належать до мемуарного жанру літератури” [5, с. 13]. Щоправда, із Г. Костюком можна посперечатися стосовно іменування мемуарів жанром. Краще говорити про жанри, адже щоденник і роман, скажімо, суттєво відрізняються один від одного, але обидва можуть бути мемуарами

(щоденник Остапа Вишні “Чиб’ю” і роман Володимира Сосюри “Третя Рота”).

Г. Костюк запропонував власну жанрову класифікацію щоденників: “Є щоденники, що їх автори обдуманно пишуть з розрахунком на публікацію. У таких записах вони оминають свідомо різні особисті, побутові, часто прикрі й негативні деталі, а навіть і суспільні дрібниці, та акцентують увагу, з їх погляду, на головних питаннях часу, визначаючи своє місце в ньому. Позитивне чи негативне ставлення до подій свого часу автори таких щоденників виявляють відповідними публіцистичними чи філософськими коментарями та відступами” [5, с. 13]. До щоденників такого типу Г. Костюк відносить твори Т. Шевченка, Л. Толстого, А. Жіда, М. Шаповала.

Інший тип у нього репрезентують “нотатки глибоко особисті, виповнені інтимними фактами, переживаннями, почуваннями, побутово-психологічними сценами, часто оголеними, дразливими, “непристойними”. Автора таких щоденників часто зовнішній світ ніби не цікавить, він для нього ніби не існує. Автор увесь у собі, в своїх переживаннях, у своїх пристрастях, у своїх болях і трагедіях” [5, с. 13]. На жаль, прикладів подібних щоденників Г. Костюк чомусь не подає.

Третьою жанровою формою щоденників Г. Костюк вважає “докладні, але сухі, телеграфічні нотатки” [5, с. 13], в яких зафіксовані лише “місцевість і дата перебування; інколи – дата і місце зустрічей, усякі події, факти, дрібні епізоди дня, логічно ніби між собою не пов’язані, для читача незрозумілі” [5, с. 13]. Г. Костюк вважає, що “це записи тільки для себе” [5, с. 13]. Вони не містять публіцистичних і філософських оцінок чи роздумів. Зразками такого типу щоденників, на думку літературознавця з США, є твори М. Куліша та М. Шагінян.

Нарешті, четвертою жанровою формою щоденників є “нотатки щоденних спостережень, рідкісних вуличних висловів, народних говорів, професійних висловів, випадкових ситуацій, схоплення характеристичних портретів, пейзажів і навіть нових тем, інколи з розгорнутою схемою сюжету і таке інше” [5, с. 13 – 14]. Ця щоденникова форма притаманна саме письменникам і становить їхній “літературно-мовний банк” [5, с. 14], звідки автор черпає необхідні матеріали для майбутніх творів. Зразком таких щоденників є записні книжки М. Коцюбинського.

Аналізуючи щоденникові записи В. Винниченка, Г. Костюк прийшов до висновку, що вони увібрали “у себе елементи всіх тих вищезгаданих гатунків. Поруч з щоденними записами подій з особистого і суспільного життя знаходимо на бігу схоплені характеристичні неповторні народні вислови, підслухані жаргонні фрази, багатючі діалектизми, міщанський говір (суржик) – одне слово, все те, без чого письменник не може творити живих картин народного життя, зображувати живих типів та надавати їм індивідуальної мови. Тут же ціла галерея людей різних станів, професій, національностей, особливих

біографій, щасливих і нещасливих, гарних і потворних, добрих і злих, чесних і злодіїв. І одночасно, всуміш з цим, записники виповнені багатючими ліричними вставками і пейзажами, що надають цим професійним записам живого звучання й почитності” [5, с. 14].

Г. Костюк наводить приклади ліричних замальовок, політичних і філософських роздумів, афористичних оцінок, гострих публіцистичних інвектив у щоденникових записах В. Винниченка.

Кілька класифікацій щоденників пропонує російський учений О. Єгоров. Він ділить твори цього жанру на декілька великих груп, підставою для цього він те, що є в кожному з них об'єктом зображення. Передусім за структурним принципом О. Єгоров виділяє екстравертивний тип щоденника. “Він властивий тим авторам, котрі за своїм психічним характером є екстравертами” [1, с. 135]. У подібних творах їхні автори намагаються охопити якомога ширше реалії дійсності – “від сімейно-побутового життя до міжнародних справ” [1, с. 136]. Протилежний тип щоденника О. Єгоров називає інтровертивним. “Щоденник інтроверта побудовано як аналіз подій внутрішнього світу чи як осмислення суттєвих для нього фактів зовнішнього життя” [1, с. 138]. Матеріал такого типа щоденника здійснюється в залежності від внутрішнього стану автора. Зовнішні ж подразники стимулюють аналіз його психології.

“Два основних типа, поєднуючись, породжують якісно нове утворення – щоденник зі змінною типологією” [1, с. 141]. Російський науковець називає такий тип перехідним. Найбільш складним типом він називає осцилюючий щоденник: “У його основі лежить не відстояний погляд на ту чи іншу сферу буття (внутрішній – зовнішній), а динаміка переходу з одного об'єкта на інший і навпаки. Подібний щоденник відбивав, з одного боку, душевний ритм його автора, з іншого – складності його родинного й соціального життя. Не знаходячи рівноваги між зовнішнім і внутрішнім, автор то занурюється в стихію соціально побутового життя, то рятується від нього в замкненій сфері духовного мікркосму” [1, с. 143 – 144].

Щоденникова типологія є вагомим елементом структури жанру, і в такому розумінні їй притаманна власна самостійність. Але, перебуваючи водночас у взаємодії з жанровим змістом твору, вона включена в систему, де має відношення й до інших структурних елементів.

За змістовим принципом О. Єгоров класифікує щоденники, беручи до уваги творчі настанови автора. Це родинно-побутовий щоденник. Такий твір відображає картини родинного побуту, повсякденність буття автора: “Ранок, день, робота, відпочинок, справи, думи, зустрічі, трапези – ось традиційний набір тем і сюжетів для повсякденних записів. Композиція такого запису відзначається надмірною строгістю і не залежить від подієвої наповнюваності дня” [1, с. 147]. Подорожній щоденник, на погляд О. Єгорова, є

“найпопулярнішим жанром не лише щоденникової, але й усієї нехудожньої прози” [1, с. 150]. Для такого щоденника характерним є відображення вражень мандрівника від побаченого. Такий тип щоденника має певну специфіку, яка полягає в тому, що він, “на відміну від інших жанрових різновидів, включав у себе щось на зразок сюжету” [1, с. 151]. Адже в інших типах щоденників письменник не мав наперед розробленого плану, оскільки щораз нові події доби диктували йому зміст нотаток. Подорожній щоденник відрізняється тим, що автор завжди має план мандрівки, від її початку до кінця, враховуючи певні зупинки, огляд пам’ятних місць, зустрічі з потрібними людьми. На погляд О. Єгорова, “запланований маршрут у такому випадку служив заміном сюжету” [1, с. 152]. Суспільно-політичний щоденник становить третій жанровий тип, у ньому на першому плані відтворення подій суспільно-політичного життя. О. Єгоров вважає, що “суспільно-політичні щоденники не передбачали обов’язкової особистої участі автора в громадській діяльності чи обмежували цю діяльність неофіційним статусом. Для щоденника було достатньо того, що він був спостерігачем соціально-політичних процесів і відбивав їх у своєму журналі” [1, с. 157]. Такі щоденники не завжди відтворювали події великої міжнародної чи загальнодержавної ваги, часто їхнім змістом була громадська діяльність якогось населеного пункту чи регіону. Службовий щоденник, що є наступним жанровий тип зустрічається в тих письменників що його вів незначний у часі термін. “Збуджувальною причиною в таких випадках була не органічна потреба, а життєві обставини тимчасового характеру” [1, с. 159]. О. Єгоров вважає, що під службовим щоденником треба розуміти основну спрямованість діяльності автора на період його ведення” [1, с. 159]. Подібний тип щоденника – шевченківський щоденник – репрезентовано в спадщині відомого шевченкознавця з Оренбурга Л. Большакова.

На рубежі XX – XXI століть щоденник все більше охоплює різні іпостасі людського життя – від заглиблення у власний внутрішній світ автора до відтворення визначальних подій національної та світової історії. Особисте викликає інтерес у читача такою ж мірою як і суб’єктивне бачення автором розвитку соціально-історичних процесів на переломному етапі суспільної еволюції. На сьогодні вже ніхто не сумнівається, що щоденник є самостійним жанром літератури. Щоправда, дехто висловлює точку зору, що його не слід вважати мемуарним жанром. Залишимо цю полеміку поки що поза увагою, бо це відверне увагу від головного: треба дослідити новітній щоденник у його діалектичних взаємозв’язках з щоденником XX століття, а, можливо, й більш ранніх часів. Це неодмінно покаже перспективи розвитку жанру в XXI столітті. І типологія жанрових типів щоденника – це перспективний крок у правильному напрямку.

Література

1. Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование / О. Г. Егоров. – М., 2003. – 280 с.
2. Галич О. А. У вимірах non fiction: щоденники українських письменників XX століття : монографія / О. А. Галич. – Луганськ, 2008. – 200 с.
3. Затонский Д. В. Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) / Д. В. Затонский // Жанровое своеобразие прозы Запада. – К., 1989. – С. 4 – 58.
4. Шанюк Володимир. “Діаріуш” Афанасія Филиповича як духовний заповіт сучасникам / В. І. Шанюк // Берестецька битва в історії, літературі та мистецтві. – Рівне, 2001. – С. 162 – 168.
5. Костюк Григорій. Записники Володимира Винниченка / Г. О. Костюк // Винниченко Володимир. Щоденник. – Т. 1. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. – С. 11 – 28.

Галич О. А. Щоденник як мемуарний жанр: проблеми класифікації

Автор аналізує різні спроби новітніх літературознавців здійснити класифікацію щоденників. За основу їх беруться структурні та змістові принципи, спрямованість на внутрішній світ автора чи апеляція до читача.

Ключові слова: мемуари, щоденник, класифікація, жанрові типи.

Галич А. А. Дневник как мемуарный жанр: проблемы классификации

Автор анализирует разные попытки современных литературоведов осуществить классификацию дневников. За основу их берутся структурные и содержательные принципы, направленность на внутренний мир автора или апелляция к читателю.

Ключевые слова: мемуары, дневник, классификация, жанровые типы.

Halych O. A. Diary as a memoir genre: problems of classification

The author analyses different attempts of modern literary scholars to realize the diary classification. Structural and substantive principles, inner world of the author or appeal to the reader are taken as a basis.

Key words: memoirs, diary, classification, genre types.

УДК 82–32 (436) 3 62

І. М. Зимомря

**ПОЕТИКА АВСТРІЙСЬКОЇ НОВЕЛИ:
КОНСТРУКТ ТРАДИЦІЇ ТА ЇЇ ЕФЕКТ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ФРАНЦА ГРІЛЬПАРЦЕРА)**

Австрійське письменство, як і кожна повноцінна національна літературна система, має в своєму текстовому масиві твори, що інтегрували в собі визначальні художні тенденції конкретної історико-культурної доби й продовжують резонувати у духовних змаганнях наступних поколінь. У цьому сенсі Франц Грільпарцер (1791 – 1872) як одна з ключових постатей європейського літературного процесу ХІХ століття презентує саме таку індивідуально-творчу природу мистецтва слова, що полишила помітний слід в австрійському літературному річищі загалом і в малій прозі, власне, як невід’ємної його складової – зокрема. Якості епохального твору набула новела “Бідний музикант” (“Der arme Spielmann”), що вперше побачила світ 1847 року у пештському часописі “Іріс. Німецький альманах на 1848 рік” (“Iris. Deutscher Almanach für 1848”). До речі, у цьому ж виданні було опубліковано оповідання “Прокопус” (“Prokorus”) Адальберта Штіфтера (1805 – 1868). Наголошуємо на цьому, бо обидва митці безпосередньо причетні до сформування культурного феномена, адекватного творчим устремлінням і співзвучного ціннісним установкам австрійського народу [3, с. 18 – 19].

Що ж до Грільпарцерової новели “Бідний музикант”, то вона стала тим чинником, що запрограмував духовні звершення цілої низки письменників у генологічному полі зразків панорамної та короткої епічної форми як ХІХ, так і ХХ століття. У цьому плані одностайна в оцінках більшість літературознавців. Так, естонський дослідник Івар Іваск (1927 – 1992), перефразувавши слова Ф. Достоевського про роль повісті “Шинель” М. Гоголя у розвитку російської словесності, підкреслив: “Настільки ж достовірно можна стверджувати, що австрійські новелісти ведуть свій родовід від “Бідного музиканта” Грільпарцера. Кожне критичне зображення в австрійській епіці бере тут свій початок” [11, с. 47 – 48]. Свій висновок учений переконливо підкріплює типологічними зіставленнями з творами А. Штіфтера (“новела “Вапняк” (“Kalkstein”, 1852), Ф. Ф. Заара (новели “Тамбі” (“Tambi”, 1882), “Реквієм кохання” (“Requiem der Liebe”, 1896), Ф. Кафки (новела “Перевтілення” (“Die Verwandlung”, 1915), Г. Зайко (роман “На плоту” (“Auf dem Floß”, 1948), Г. ф. Додерера (роман “Штрудльгофські сходи або Мельцер і глибінь років” (“Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre”, 1951). До слова, у листі Франца Кафки від 15 квітня 1914 року до приятельки Грети Блох (1892 – 1944) міститься прикметне зізнання. З нього проступає відверте захоплення Грільпарцеровою новелою,

що виникло в нього під час читання твору своїй сестрі Оттілії (1892 – 1943): “Бідний музикант” прекрасний, правда ж? Одного разу, пригадую собі, я зачитував його найменшій сестрі так, як ніколи до тієї миті. Я був настільки переповнений почуттями, що у мені не знайшлося б місця для погрішності ні в наголосі, ні в подихові, ні в інтонації, ні в співчутті, ні в розумінні; звуки линули з мене справді з неймовірною очевидністю, я був щасливий від кожного слова, яке промовляв. Більше це не повториться, я ніколи б не відважився зачитати твір ще раз” [12, с. 28]. Це potwierджує той факт, що жанрово-естетичне розмаїття австрійської малої прози ХХ століття доцільно розглядати крізь призму переємності досвіду. Особливо це стосується тих творчих особистостей, які вступають у гострий діалог з ідеями та орієнтаціями свого часу і втілюють своєю творчістю активний рух художньої свідомості. До них належить і Ф. Грільпарцер, який увійшов в історію культурного життя Австрії як “поет Вітчизни” [5, с. 41], ставши притокою утвердження осібної національної літератури в німецькомовному письменстві. Його твори постають віддзеркаленням історичних і суспільних змін в Австрії в епоху переоцінки цінностей, що припала на ХІХ століття. Власне, визнання заслуг митця сприяло передусім те, що в момент становлення австрійських літературних традицій він узяв активну участь у формуванні національної свідомості свого народу, черпаючи образи й тематичні мотиви безпосередньо з його життя.

Унікального символічного сенсу у доробку Ф. Грільпарцера набули образ Відня та його невіднятні реалії – дільниці Леопольдштадт і Брігіттенау, палацо-паркові комплекси Аугартен і Пратер. У культурній міфології, а відтак і в історичній пам’яті австрійців Відню належить виняткове значення. Ілюстративне свідчення – перші рядки новели “Бідний музикант”: “In Wien ist der Sonntag nach dem Vollmonde im Monat Juli jedes Jahres samt dem darauf folgenden Tage ein eigentliches Volksfest, wenn je ein Fest diesen Namen verdient hat. Das Volk besucht es und gibt es selbst, und wenn Vornehmere dabei erscheinen, so können sie es nur in ihrer Eigenschaft als Glieder des Volks. Da ist keine Möglichkeit der Absonderung; wenigstens vor einigen Jahren noch war keine. An diesem Tage feiert die mit dem Augarten, der Leopoldstadt, dem Prater in ununterbrochener Lustreihe zusammenhängende Brigittenau ihre Kirchweihe. Von Brigittentag zu Brigittentag zählt seine guten Tage das arbeitende Volk” [8, с. 33]¹.

Художня модель малої прози Ф. Грільпарцера знайшла своє оптимальне вираження у новелі “Бідний музикант” як у зразковій зрілому етапу творчості. Її характеризує виразно моралізаторський елемент, що заснований на народнопоетичному ґрунті. Він покликаний донести до обичайного обивателя Австрії усвідомлене розуміння кодексу прав і обов’язків. Для цілісної реалізації цієї мети письменник вдався до застосування автентичної й частково автобіографічної тематики. Це дало підстави відомому німецькому ученому Ріхарду Брінкманну (1921 – 2002) у студії “Дійсність та ілюзія” (“Wirklichkeit und Illusion”, 1957)

дійти ультимативного вислідку щодо вмонтування митцем у тканину твору компонентів життєпису. “В образі музиканта Грільпарцер змалював самого себе. Він не тільки наділив його низкою індивідуальних ознак з особистого життя, – слушно підкреслює дослідник, – але й у головній рисі характеру музиканта – болісній неспроможності відкритися для інших – вбачається персональне страждання, що супроводжувало Грільпарцера упродовж життя. Це безсилля обтяжувало й руйнувало, що він і показав музикантові; передусім воно стосувалося його стосунків з жінками... Отже, вустами як оповідача, так і музиканта промовляє письменник, з обох образів проступає сам Грільпарцер. Фігура музиканта – це проекція власного “Я” Грільпарцер з художньої фантазії у поетичну картину” [6, с. 141].

Історія створення досліджуваної новели розпочалася ще 1831 року, коли у її творця виник задум написати автобіографічний роман. Остаточний вибір жанрової форми відповідно став визначальним як для композиції твору, часової структури, так і для конструювання характеру персонажа. Усе це організоване згідно власного трактування жанрового кордону між романом і новелою. Воно записане 1839 року у щоденнику Ф. Грільпарцера – самобутньому взірцеві літератури non-fiction [2]: “Новела – це перший крок поезії у напрямі до прози; роман – прози до поезії. Кожну хорошу новелу можна обрамити у віршовану форму, власне, вона є незавершеним поетичним сюжетом; натомість роман у віршах був би нісенітницею. Відтак у романі події повідомляються багатократно, у новелі вони – конкретизовані; у першому випадку превалюють причини, а в іншому – наслідки. Роман – психологічний, новела – психопатична; роман, як спостеріг ще Гете, – заповільнений, а новела – поступальна” [9, с. 187]. Перенесення конфлікту у психологічну сферу супроводжується у творі проникливим аналізом характеру головного героя – скрипаля Якоба. Навіть у його портреті як статичної складової малої прози містяться деталі, за допомогою яких наратор наповнює опис зовнішності тонкою соціально-психологічною характеристикою: “Endlich – und er zog meine ganze Aufmerksamkeit auf sich – ein alter, leicht siebzigjähriger Mann in einem faden scheinigen, aber nicht unreinlichen Moltonüberrock mit lächelnder, sich selbst Beifall gebender Miene. Barhäuptig und kahlköpfig stand er da, nach Art dieser Leute, den Hut als Sammelbüchse vor sich auf dem Boden, und so bearbeitete er eine alte vielzersprungene Violine, wobei er den Takt nicht nur durch Aufheben und Niedersetzen des Fußes, sondern zugleich durch übereinstimmende Bewegung des ganzen gebückten Körpers markierte. Aber all diese Bemühung, Einheit in seine Leistung zu bringen, war fruchtlos, denn was er spielte, schien eine unzusammenhängende Folge von Tönen ohne Zeitmaß und Melodie. Dabei war er ganz in sein Werk vertieft: die Lippen zuckten, die Augen waren starr auf das vor ihm befindliche Notenblatt gerichtet – ja wahrhaftig Notenblatt! Denn indes alle andern, ungleich mehr zu Dank spielenden Musiker sich auf ihr Gedächtnis verließen, hatte der alte Mann mitten in dem Gewühle ein

kleines, leicht tragbares Pult vor sich hingestellt mit schmutzigen, zergriffenen Noten, die das in schönster Ordnung enthalten mochten, was er so außer allem Zusammenhange zu hören gab” [8, с. 36 – 37]².

Художньо вагомою є деталь: оповідь у новелі зумисне укладена так, щоб реципієнт розгледів її закоріненість у реальних подіях. І все ж виникає запитання: якою мірою прочитується в постаті головного героя біографічна домінанта самого автора? Доцїла не подїляючи судження Р. Брінкманна, зауважимо: твір має художньо-документальну основу. Образ Якоба – це не вигаданий, а віднайдений характер Ф. Грїльпарцером на життєвій дорозі. На користь такого твердження може послужити аргументація, що впливає з його листа до письменника Людвіга Авгу́ста Франкла (1810 – 1894). Відповідаючи на запит автора збірки балад “Пісня Габсбургів” (“Das Habsburglied”, 1832) про обставини появи в новелі постаті Якоба, Ф. Грїльпарцер дав розлоге пояснення. “Йдеться про цілковитий випадок! Упродовж багатьох літ я харчувався в готелі “Zum Jaegerhorn” (“До мисливського рїжка”), що на Шпігельгассе. Туди часто приходив бідний скрипаль і грав. Він вирізнявся незвичною чистотою свого вбогого вбрання, а його незграбні рухи викликали зворушливо комічне враження. Коли ж його обдаровували, то він щоразу дякував якою-небудь короткою латинською фразою, що дозволяло дійти висновку про отриману шкільну освіту та минулі кращі часи літнього чоловіка. Раптом він надовго зник. Опісля там була велика повінь 1830 року. Найбільше постраждав Брігіттенау, де кожного літа відзначалося відоме церковне свято, веселе народне гуляння. Я знав, що там жив бідний скрипаль, а оскільки він більше не приходив грати, то я гадав, що він також знайшов смерть серед людських жертв у Брігіттенау. Отримавши замовлення написати новелу для книжечки кишенькового формату, я спробував створити таку, в якій мій бідолашний, добрий знайомий фігурує в якості героя” [7, с. 47]. У цих словах фактично відбивається зміст усієї сюжетної лінії твору як “одного з найбільш гармонійних і успішних віддзеркалень душевного стану Грїльпарцера” [13, с. 136]. Таким чином, переказ про події та людей, які були знані митцеві, переплітається з автобіографічною напругою. Звідси – безпосередність сприйняття й відбиття реалій. Однак, не можна відхилити й припущення, що подібне авторське звїрення, в якому акцентується елемент насправді пережитого, має причинно-наслідковий зв’язок з утіленою в новелі риторичною фігурою. Вона покликана налагодити передумови для такої рецепції тексту читачем, яка була б адекватним прочитанням творчого задуму.

У текстових структурах Ф. Грїльпарцера, як переконливо зауважила Тетяна Батищева, “виражені стрижневі концепти, властиві австрійській культурі першої половини ХІХ століття” [1, с. 253]. Російська дослідниця, перу якої належить дисертаційна робота “Рецепція ранньої творчості Франца Грїльпарцера в Росії (на прикладі трагедії “Праматір”)” (2003), аргументовано виокремила у новелі “Бідний

музикант” концепт, що має пряму дотичність до специфіки ментального коду німецькомовного носія загалом. Йдеться про смислове навантаження світоглядної настанови, закреної навколо поняття “порядок” (“Ordnung”). Його розуміння з боку персонажа Якоба позначене амбівалентністю. Син придворного радника, якому судилося скотитися у прірву соціальних низів, і в нових умовах демонструє природне устремління до впорядкованого діяння в усіх сферах життя й насамперед у побуті (лад у помешканні, охайність в одязі, догляд за інструментом і нотними зошитами) та поведінці (невідступність від сталих звичок, систематичне вироблення навичок каліграфічного письма). Воно вимальовується також у його розмові з оповідачем, який переказує у новелі поточні події. Точка відліку оповіді – випадкова зустріч наратора зі скрипалем на народному гулянні. Натомість Якоб реалізує іншу перспективу нарації, сповіщаючи про пережите: “Verzeihen Sie, ich weiß nicht, wer Sie sind, aber Sie müssen ein wohlthätiger Herr sein und ein Freund der Musik”, dabei zog er das Silberstück noch einmal aus der Tasche und drückte es zwischen seine gegen die Brust gehobenen Hände. “Ich will Ihnen daher nur die Ursachen angeben, obgleich ich oft deshalb verlacht worden bin. Erstens war ich nie ein Nachtschwärmer und halte es auch nicht für recht, andere durch Spiel und Gesang zu einem solchen widerlichen Vergehen anzureizen, zweitens *muß sich der Mensch in allen Dingen eine gewisse Ordnung festsetzen, sonst gerät er ins Wilde und Unaufhaltsame* (курсив – І. 3.). Drittens endlich – Herr! ich spiele den ganzen Tag für die lärmenden Leute und gewinne kaum kärglich Brot dabei; aber der Abend gehört mir und meiner armen Kunst” [8, с. 39]³.

Контраст між жаданим гармонійним існуванням і наявним дисгармонійним світом породжує реальні емоційні злами “Я-особи” у процесі самопізнання. Загострена емоційність сприйняття спричинена, зокрема, акцентами нерозділеного кохання та відторгнення з боку оточення його музичних потуг, що “порушують нічний спокій порядним людям”. На думку австрійського письменника та літературознавця Гайнца Політцера (1910 – 1978), очевидним є “розрив між митцем і народом, між музикантом, який дослухається до свого внутрішнього голосу, і суспільством, до якого він подався” [14, с. 375]. Такий мотив дав можливість Ф. Грільпарцеру презентувати у малій прозі ідейно-естетичні засади своїх творчих змагань. Їхній об’єкт – це домінанта життєствердної діяльності особистості. У відповідності до цього герой новели Якоб ціною власного життя прислужився там, де панував руйнівний відчай. З одного боку, йому так і не вдалося віднайти внутрішню рівновагу з навколишнім середовищем. При цьому автор свідомо створив образ представника поспільства, носія пересічних обдарувань, в якого поступово прокидаються вольові якості. Таким чином, у новелі потверджується утопічний статус дійсності. Він напряду пов’язаний зі стильовими вимірами епохи бідермаєру та її моделями світосприйняття, що декларували впевненість у спроможності людства

зберегти світлі ідеали незалежно від обставин [10; 14]. Проте у критичній ситуації Якоб спромігся визначити для себе вододіл між добром і злом. Про це свідчить його вчинок, який утверджує значущість загальнолюдських вартостей: під час повені він порятував дітей своєї недосяжної, бо заміжньої коханої Барбари. В її світобаченні цей поступок зумовив значні метаморфози. Наприкінці новели Ф. Грільпарцер рельєфно індивідуалізовує первинну й вторинну лінії сюжету, спрямовуючи увагу читача на однозначні деталі. Вони в'яжуться навколо позиції утвердження довіри в людину, її сумління та чесноти. Ось ілюстрація: "Der alte Spielmann war begraben. Ein paar Tage darauf – es war ein Sonntag – ging ich, von meiner psychologischen Neugierde getrieben, in die Wohnung des Fleischers und nahm zum Vorwande, daß ich die Geige des Alten als Andenken zu besitzen wünschte. Ich fand die Familie beisammen, ohne Spur eines zurückgebliebenen besondern Eindrucks. Doch hing die Geige mit einer Art Symmetrie geordnet neben dem Spiegel, einem Kruzifix gegenüber, an der Wand. Als ich mein Anliegen erklärte und einen verhältnismäßig hohen Preis anbot, schien der Mann nicht abgeneigt, ein vorteilhaftes Geschäft zu machen. Die Frau aber fuhr vom Stuhle empor und sagte: "Warum nicht gar! Die Geige gehört unserem Jakob, und auf ein paar Gulden mehr oder weniger kommt es uns nicht an!". Dabei nahm sie das Instrument von der Wand, besah es von allen Seiten, blies den Staub herab und legte es in die Schublade, die sie, wie einen Raub befürchtend, heftig zustieß und abschloß. Ihr Gesicht war dabei von mir abgewandt, so daß ich nicht sehen konnte, was etwa darauf vorging. Da nun zu gleicher Zeit die Magd mit der Suppe eintrat und der Fleischer, ohne sich durch den Besuch stören zu lassen, mit lauter Stimme sein Tischgebet anhob, in das die Kinder gellend einstimmten, wünschte ich gesegnete Mahlzeit und ging zur Türe hinaus. Mein letzter Blick traf die Frau. Sie hatte sich umgewendet, und die Tränen liefen ihr stromweise über die Backen" [8, с. 77 – 78]⁴.

З огляду на розуміння архітектоніки твору та його генетично-культурних кодів особне значення посідає той факт, що у сполучі з буттям головного героя тло зіткнення різних переконань і суджень у новелі "Бідний музикант" творить сфера мистецтва. Його означеним символом є скрипка в руках шпільмана. Тобто проводиться прозора паралель із дійством середньовічних мандрівних музикантів. Уже в заголовку закладене підґрунтя для результативного рецептивного входження в літературний образ. Без перебільшення, звернення Ф. Грільпарцера до теми ролі музики в житті людини – не випадковість. Ідеться про невід'ємний фактор національної системи виховання, що для австрійського народу мав у ХІХ столітті особливу близькість на рівні норми. При цьому, як свідчить текстова структура твору, згадана норма охоплює прилучення до неї підсистеми національних традицій, звичаїв, вірувань.

У цьому сенсі можна вести мову і про вагомість музики для формування нормативної моделі культури поліетнічного середовища

Австрії загалом і її столиці Відня як перехрестя мов і духовних цінностей народів Західної, Центральної та Східної Європи – зокрема. “Регіональна колоритність багатонаціональної держави, – наголосив Герберт Цеман, – виражалася не в останню чергу багатою на мелодійність музикою. Хоча вона й не відповідала тодішнім актуальним національним, регіональним і пуристичним амбіціям, що мали місце в оригінальних творах дослідників народних пісень і танців, проте у музичному плані разом з засвоєними звуками чардашу, польки та вальсу служила об’єднуючим загальнодержавним уявленням Дунайського простору” [15, с. 419]. Інтенсивність мистецтва музики закономірно справляла помітний вплив на еволюцію внутрішньої кондиції творчого відображення дійсності в художніх образах багатьох письменників, зокрема, на рівні мистецького концепту – “усе всередині”, тобто “усе у нас самих” (Alles ist innig) [4, с. 19]. За влучною оцінкою К. Марґіса, Ф. Грільпарцер проявив себе у новелі “батьком габсбурзького міфу, а бідний музикант став родоначальником усіх тих полохливих, замкнутих у собі, деякою мірою плюгавих і покірних особистостей, які залюднили австрійську розповідну літературу від Штіфтера до Ебнер-Ешенбах і Заара” [13, с. 139].

В одному часовому відрізку з Ф. Грільпарцером світоглядну проблематику у контексті складної природи взаємодії з суспільством “Я-особи”, у тім числі митця, осмислив А. Штіфтер у дебютному оповіданні “Кондор” (“Der Condor”). Воно написане 1835 року й вийшло друком 1840 року у часописі “Віденський журнал мистецтва, літератури, театру та моди” (“Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode”). Темі етичного вибору за подібних умов конфронтації внутрішніх імпульсів людини зі зовнішніми подразниками присвячені також твори М. ф. Ебнер-Ешенбах (оповідання “Народжений із запізненням” (“Ein Spätgeborener”, 1875), Ф. ф. Заара (новела “Скрипалька” (“Die Geigerin”, 1887), Г. ф. Гофманнсталя (оповідка “Скрипаль з Траунзее” (“Der Geiger vom Traunsee”, 1889), К. Е. Францоza (новела “Дужчі” (“Die Stärkeren”, 1899), Л. ф. Захер-Мазоха (новела “Лола” (“Lola”, 1901). Відтак у літературі німецькомовного простору міцно вкорінився конкретний тип героя зі схильністю передусім до самозаглиблення й автодеструкції, а не активної діяльності.

Логіка психологічної рефлексії надала текстовим структурам рухливу настроєність, внутрішньо насичену інтонаційною доладністю. Все це слугувало передумовою для зосередження на розмаїтті злободенних питань щодо сенсу людського існування. Отже, чи не вперше мало місце подолання роз’єднаності у літературному процесі між ланками й рисами національної самобутності, поза якими не відбулися би і здобутки в австрійській малій прозі ХХ століття.

Зримо єднальна функція відведена художньо переконливому осмисленню морально-психологічних проблем з проекцією на девальвацію та релятивізацію усталених позицій і цінностей. Творчість

Ф. Грільпарцера стала тим продуктивним чинником, значення якого поширюється на всю історію австрійського письменства. Мала проза переконливо демонструє особливості становлення автора новел “Монастир біля Сандомежа” та “Старий музикант” як творчої особистості, а також міжжанровий взаємозв’язок його творів. Вони збагатили не тільки модель австрійського художнього письма, але й стали зразками світової літератури у жанровій структурі новели.

Література і примітки

¹ “У Відні на першу неділю включно з наступними днями після повні у липні місяці кожного року припадає, якщо якесь торжество і гідне такого окреслення, по-справжньому народне свято. Його учає й сотворює простолюд, а коли й є хтось зі знаті, то тільки в якості складової народу. Тут нема можливості відособитися від інших; принаймні так було ще кілька років тому. Цієї днини з нескінченними веселощами у Брігіттенау, що прилягає до Аугартена, Леопольдштадта та Пратера, відзначається храмове свято. Від останнього й до наступного храмового празника церкви святої Брігітті лічить трудящий люд свої добрі дні” (Переклад – І. З.).

² “Зрештою, з усміхненим виразом обличчі, що немов висловлювало собі схвалення оплесками, був ще літній, на око сімдесятилітній чоловік – і він цілком привернув мою увагу до нього – у помітно заяложеному, але все ж охайному фланелевому сюртуку. З непокритою головою й лисавий він стояв подібно до інших музик: на землі перед собою була шапка замість посудини для збору милостині, а він орудував зі старою, неабияк потрісканою скрипкою, позначаючи при тім такт не тільки через підйом та опускання стопи, але й одночасним злагодженим рухом усього згорбленого тіла. Однак, усі ці силкування досягти єдності у своїх діях були марними, бо те, що він грав, видавалося безладною послідовністю звуків без ритму й мелодії. При цьому він був усуніць заглиблений у свій твір: губи здригалися, очі приковані до нотного аркуша перед собою. Так, так – нотний аркуш! Адже в той час, як усі інші музиканти, які по-різному грали радше за дякую, полягалися на свою пам’ять, літній чоловік мав посеред тисняви маленький, переносний пюпітр з брудними, підраними нотами, які, видимо, попри все зберігалися у найкращому порядку” (Переклад – І. З.).

³ “Пробачте, я не знаю, хто Ви, але Ви, певно, добродійний пан і шанувальник музики”, – при цьому він знову витяг з кишені срібного й стиснув його в піднятих до грудей руках. “Тому я хочу вказати причини, хоча мене часто й висміюють через це. По-перше, я ніколи не був нічним гульвісою й не вважаю за слушне схилити інших грою й співом до цього огидного проступку; по-друге, *людина мусить в усіх справах запроваджувати певний порядок, інакше вона стає здичавілою й непогамовною* (курсив – І. З.). І нарешті, по-третє, пане! Цілісінський день

я граю для розбурханих людей і при тім ледь маю на хліб; але вечір належить мені й моєму скромному мистецтву” (Переклад – І. З.).

⁴ “Старого музику поховали. Кілька днів по тому – була неділя – я пішов, керуючись моєю психологічною допитливістю, до помешкання різника під приводом того, що, мовляв, хотів би мати на спомин про старого його скрипку. Я застав усю родину укупі без сліду особливого переживання від трафунку. Втім, зі своєрідною симетрією поруч з дзеркалом, навпроти розп’яття, на стіні висіла скрипка. Коли я висловив своє прохання й запропонував порівняно високу ціну, то видавалося, що чоловік не заперечував би проти вигідної угоди. Але жінка вскочила зі стільця й сказала: “Як би не так! Скрипка належить нашому Якобу, а мати кілька гульденів більше чи менше – це нас не обходить!”. Тут вона зняла інструмент зі стіни, оглянула з усіх боків, здмухнула пилюку і поклала його в шухляду, яку вона, немов боячись грабунку, різко захлопнула й зачинила на ключ. Її обличчя було відвернуте від мене таким чином, що я не міг бачити, що відображалось на ньому. У той же час увійшла з супом служниця і різник, не переймаючись візитом, голосно промовив застільну молитву, а діти пронизливо підспівували. Тож я побажав смачного і пішов до дверей. Мій останній погляд упав на жінку. Вона оглянулася, сльози струмком текли її щоками” (Переклад – І. З.).

1. Батищева Т. С. Концепт “порядок” в новелле Ф. Грильпарцера “Бедный музыкант” / Т. С. Батищева // Межкультурная коммуникация : Учебное пособие ; [ред. : В. Г. Зусман, А. А. Фролов]. – Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2001. – С. 252 – 255. **2. Галич О. А.** У вимірах non fiction: щоденники українських письменників ХХ століття: [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с. **3. Зимомря І.** Австрійська література : моделі рецепції тексту. Монографія. – Дрогобич-Тернопіль : Посвіт, 2009. – 216 с. **4. Чуловський Б.** Фрідріх Гельдерлін – особистість і митець: особливості рецепції в Україні. Монографія / Богдан Чуловський ; [наук. ред. М. Зимомря]. – Дрогобич : Коло, 2006. – 186 с. **5. Auernheimer R.** Franz Grillparzer : der Dichter Österreichs / Raoul Auernheimer. – Wien-München : Amalthea-Verlag, 1972. – 293 s. **6. Brinkmann R.** Franz Grillparzer : Der arme Spielmann. Der Einbruch der Subjektivität / Richard Brinkmann // Richard Brinkmann. Wirklichkeit und Illusion : Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die Erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. – Tübingen : Niemeyer, 1966. – S. 87 – 145. **7. Frankl L. A.** Zur Biographie Franz Grillparzer’s / Ludwig August Frankl. – Wien-Pest-Leipzig : A. Hartleben, 1884. – 96 s. **8. Grillparzer F.** Das Kloster bei Sendomir. Der arme Spielmann / Franz Grillparzer. – Bern : Scherz, 1949. – 78 s. **9. Grillparzer F.** Tagebücher und Reiseberichte / Franz Grillparzer ; [hrsg. von Klaus Geissler]. – Berlin : Verlag der Nation, 1980. – 483 s. **10. Gundolf F.** Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte / Friedrich

Gundolf ; [ausgewählt und hrsg. von Victor A. Schmitz, Fritz Martini]. – Heidelberg : Schneider, 1980. – 463 s. **11. Ivask I.** Das grosse Erbe / Ivar Ivask // Das grosse Erbe. Aufsätze zur österreichischen Literatur von Otto Basil, Herbert Eisenreich, Ivar Ivask. – Graz-Wien : Siasny-Verlag, 1962. – S. 5 – 59. **12. Kafka F.** Schriften, Tagebücher, Briefe / Franz Kafka ; [hrsg. von Hans-Gerd Koch]. – Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2005. – 1139 s. **13. Magris C.** Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur / Claudio Magris. – Wien : Verlag Zsolnay, 2000. – 414 s. **14. Politzer H.** Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier / Heinz Politzer. – Wien-München-Zürich : Molden, 1972. – 416 s. **15. Zeman H.** Die Österreichische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert / Herbert Zeman // “Abgelegte Zeit”? Österreichische Literatur der fünfziger Jahre. Beiträge zum 9. Polnisch-Österreichischen Germanistenkolloquium ; [hrsg. von H. Lengauer]. – Łódź, 1990. – S. 377 – 441.

Зимомря І. М. Поетика австрійської новели: конструкт традиції та її ефект (на прикладі творчості Франца Грільпарцера)

У статті зроблена спроба проаналізувати поетику австрійської новели у світлі жанрових особливостей твору “Бідний музикант” Франца Грільпарцера.

Ключові слова: австрійська мала проза, новелістика Ф. Грільпарцера, жанр, інтерпретація, міжлітературна взаємодія, парадигма рецепції, парадигма генології.

Зимомря И. Н. Поэтика австрийской новеллы: конструкт традиции и ее эффект (на примере творчества Франца Грильпарцера)

В статье сделана попытка проанализировать поэтику австрийской новеллы в свете жанровых особенностей произведения “Бедный музыкант” Франца Грильпарцера.

Ключевые слова: австрийская малая проза, новеллистика Ф. Грильпарцера, жанр, интерпретация, межлитературное взаимодействие, парадигма рецепции, парадигма генологии.

Zymomyra I. M. The poetics of the Austrian short story: the construct of the tradition and its effect (on the example of Franz Grillparzer’s small prose)

The article deals with the analysis of poetics of the Austrian short story in the focus of genre peculiarities of the Grillparzer’s work “The Poor Musician”.

Key words: Austrian small prose, Grillparzer’s short stories, genre, interpretation, literary interaction, paradigm of reception, paradigm of genology.

УДК 821.162.1–31.09+929 Лем

К. М. Ігошев

ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ С. ЛЕМА “ВИСОКИЙ ЗАМОК”

Вивченням творчої спадщини і біографії Станіслава Лема займалися і займаються багато як українських, так і зарубіжних дослідників і літературознавців. Серед них ми можемо назвати І. Бестужева-Ладу, К. Андреєва, В. Орлінського, Т. Фіалковського, Р. Стіллера, Ю. Ревича, А. Синецького. Багато хто вивчав його творчий і життєвий шлях, а чи хто з них згадував про те коло проблем, яке розглядає С. Лем у своєму автобіографічному романі “Високий Замок”? Адже цей роман – то не лише “документ душі”, а й роздуми одного з найвеличніших письменників жанру наукової фантастики над природою творчості та мистецтва. Мета нашої статті – виділити філософські роздуми автора, представлені в романі “Високий Замок” і інтерпретувати їх. Таким чином, ця мета є частиною більш загальної проблеми літературознавства – відмежування об’єктивного начала від суб’єктивного в мемуарному творі.

Станіслав Лем має усталену репутацію як письменник-фантаст. До того ж, його ім’я ось уже півстоліття фігурує серед найвідоміших фантастів світу. Коло його інтересів включає літературознавство, кібернетику, філософію, астрономію, хімію, біологію, фізику, астронавтику і космологію. Саме тому, відкриваючи книгу, на обкладинці якої значиться це ім’я, читач заздалегідь налаштовується на ХХІ століття чи подумки сідає в крісло космонавта, готуючись до міжзоряних подорожей. Врешті-решт, допускаються екскурси в дещо більш туманні й тому менш цікаві сфери футурології, навіть звернення до таких далеких від пригод сюжетів, як, наприклад, проблема сенсу життя людини або сенсу існування людства. Але у випадку з “Високим Замком” такі наші сподівання не справджуються. Цей роман є автобіографічним, тобто це спроба описати своє життя, і, деякою мірою, проаналізувати його з вершини свого зрілого віку. Але як вже зазначалося вище, це не лише твір “про себе” а й спроба філософського осмислення проблеми сенсу життя, природи творчості, встановлення взаємозв’язку дитячих захоплень з пізнішими їх проявами в дорослому віці. Перенести дорослу людину в світ дитинства – завдання, яке під силу лише мистецтву. І Станіслав Лем чудово впорався з цим завданням, розмірковуючи разом з читачем над проблемами, з якими, мабуть, зіткнулася кожна дитина, у якої досить добре розвинена уява.

Хоча Станіслав Лем й народився у Львові в 1921 році, але він ніколи не вважав себе українцем. І хоч Лем був патріотом Польщі, його твори переросли будь які кордони країн і межі часу. Його найвизначнішим твором є, безперечно, науково-фантастичний роман

“Соляріс”. Але звернемо нашу увагу на його автобіографічну спадщину – роман “Високий Замок”.

Відразу виникає питання – чому Лем назвав свій роман саме “Високий Замок”? Яке значення для майбутнього письменника мав цей пагорб у Львові? Лем пояснює це у своєму романі так: “Тим, чим для християнина є рай, для кожного з нас [гімназистів] був Високий Замок. Туди ходили, коли через непередбачувану відсутність вчителя пропадав який-небудь урок – одна з найприємніших несподіванок, якими зрідка балувала нас доля... Високий же Замок відкривався нам всього на одну годину, тому кожною хвилиною належало насититися, випити її до кінця, заповнити відвертим неробством, старанним байдикуванням; ми потопали в ньому, дозволяли йому нести себе, немов теплою річці під хмарним небом, це не був занурений у молитви скромний християнський рай, а скоріше нірвана – ніяких спокус, бажань, – блаженство, що існує саме по собі...” [2, с. 53]. З цього ми можемо зробити висновок, що Високий Замок займав центральне місце в уяві малого Станіслава, він був неначе раєм на землі, місцем без турбот і тривоги, чистою насолодою від існування. Але насолодою не тіла, а духу. Тому і вирішив письменник назвати роман ім'ям такого важливого для нього місця.

Окрім суто філософських і мистецьких питань, Станіслав Лем описує своє власне життя-буття. Все як у будь-якої дитини: повільне зростання з розширенням горизонтів пізнання, дитячі захоплення, комплекси щодо недоліків своєї зовнішності.

Цікаво, що автор не починає свої мемуари традиційно – з моменту свого народження. У першому розділі роману він описує свої найперші спогади (ті, які він запам'ятав). До таких спогадів він відносить “дослідження” кишень піджака свого батька-ларінголога, порівнюючи себе з ліліпутом, а батька – з Гулівером, випадок коли маленький Станіслав загубився на прогулянці і не міг знайти батька. Вражає точність автора в деталях спогадів. Серед своїх дитячих захоплень С. Лем відзначає “гру в посвідчення” – “Сам не знаю, як і коли мені в голову прийшла досить оригінальна думка – посвідчення... Що це були за посвідчення? Найрізноманітніші: дають, наприклад, певні, більш-менш обмежені, територіальні права; я вручну друкував звання, титули, спеціальні повноваження і привілеї...” [2, с. 82 – 83]. Пізніше у зв'язку з цим він порівнює себе з творцями антироману (С. Беккет, Н. Саррот, М. Бютор та ін.), вказуючи, однак, що “...в цьому аскетичному універсалізмі я пішов далі, ніж антироман, – я ж не писав антироманів, – оскільки в неминучому й остаточному самообмеженні видавав лише формуляри *in bianco* [“на біло”]! Роблячи ж це, я відмовлявся від зайвих фабулярних ускладнень... доводячи печатками, графітом, зубчаткою весь час тільки в саму суть, бо завдяки настільки всебічній відмові, недоглядам настільки ж тотальним я довів, що весь світ можна висловити мовчанням” [2, с. 93]. Другим же його захопленням було конструювання. Спершу він збирав до купи електротехнічне сміття, створюючи з нього

такі собі “псевдо-апарати”, які, звісно, не працювали. Але згодом він навчився майструвати робочі моделі різних пристроїв – електричний двигун, трансформатор Тесла, апарат Вімшерста та інші. Але саме оту ранню, безплідну, фазу своєї конструкторської творчості він порівнює з сучасною постмодерністською скульптурою: “Повторюю ще раз: я грав. А між тим конструкції, дивно схожі на мої тодішні, можна сьогодні знайти на виставках скульптури. Невже і в цьому я був предтечею?” [2, с. 106]. Хто скаже, може так воно і було. Та хоч би там як, а навіть його вплив на літературний процес у всьому світі важко переоцінити.

Станіслав Лем робить спробу описати своє життя, а точніше, його перші десять-п’ятнадцять років без впливу авторського “Я”. Але вже у процесі написання роману він усвідомлює, про що і пише в передмові до роману: “Таким чином, я написав ще одну книгу, немов з самого початку не знав, не здогадувався, що інакше й бути не може, що всі наміри наглядати за тим, щоб спогади були протокольно точними, всі ці суворі накази нічого не додавати від себе – самообман” [2, с. 3]. Здається, що тут зіграла і свою роль професійна звичка письменника – конструювати характер і біографію персонажа й незбориме бажання виправдати себе, показати яким обдарованим був ти навіть у дитинстві. У цьому випадку, навіть гріхи перетворюються в зародки майбутніх позитивних якостей і талантів. Так, аналізуючи свою роботу, Станіслав Лем залишається ніби незадоволений результатом: “Це було не чесно. Так з дітьми не вчиняють” [2, с. 3]. Але, на нашу думку, він спромігся якнайкраще (наскільки це в людських силах) передати не тільки “букву”, а й “дух” спогадів зі свого дитинства. Викласти події і почуття минулого без того, щоб якимось їх не впорядкувати, неможливо, бо людська свідомість вимагає порядку (хоч би і вигаданого нею ж) в усьому. А дитячі переживання і сприйняття речей і подій почасти неадекватні, неповні й безсистемні. До того ж, у цьому нелегкому завданні ми змушені повністю покластися лише на нашу пам’ять, котра “не є мною, тому що являє собою самостійну силу, не в тих же точно місцях, що я сам, чіпку, не в тих же місцях сприйнятливую або байдужу: адже вона не зберегла в собі багато чого з того, що я хотів би запам’ятати, і, навпаки, стільки разів зберігала те, що цікавило мене менш за все” [2, с. 1]. Як бачимо, вона – не досить досконала річ, але ми не маємо іншої. Можна спробувати стимулювати її, проглядаючи альбоми фотографій в надії, що згадаєш щось, випущене пам’яттю.

Далі автор розмірковує над природою мистецтва. Читаючи рядки, присвячені цьому питанню, ми відчуваємо, що Лем досить зневажливо ставиться до сучасного мистецтва, котре “приречене невідомо ким на дрібноту швидкоплинних експериментів й моди-однорідки”. На його думку, великий витвір мистецтва не може з’явитися за умов сучасної тотальної свободи творчості. Свобода в мистецтві спричиняє кризу й творчий ступор. Тому й немає в наш час великих митців на кшталт Мікеланджело, Рафаеля чи Да Вінчі, бо “...той, хто знає, що можна

написати книгу будь-яким способом і на будь-яку тему, не напише жодної значної книги. Той, хто зрозумів, що на полотні можна зобразити все, що душі завгодно і як завгодно, знайде в розгорнутій перед ним свободі могилу творчих можливостей” [2, с. 86]. Будь-які правила створені для того, щоб їм корилися чи переступали через них. У світі, в якому не існує ніяких правил, не існує й орієнтирів для творчої діяльності письменників, художників, скульпторів. З’являється маса парадоксів і суперечностей, яких не повинно бути. От як, наприклад, нігті Господа, що мали б рости до безкінечності, але в Мікеланджело в Господа короткі нігті. Там, де сучасний митець довго розмірковував би, як вчинити, середньовічний майстер не вагався. Нещастя сучасного мистецтва не в тому, що воно є надуманим (бо схожі картини ми бачимо скрізь у природі), а в тому, що сучасний митець шукає таке необхідне йому обмеження творчої свободи в дитині, у примітиві, у порівнянні з якими він – лише дилетант, бо дитина і примітив творили набагато раніше від нього.

Таким чином, ми завершуємо огляд філософських проблем, наявних у автобіографічному романі Станіслава Лема “Високий Замок”. Ми встановили зв’язки цих проблем з сучасністю й дали свою інтерпретацію деяким фрагментам твору.

Ця стаття є частиною дисертаційного дослідження з теми “Роман як жанр мемуарної літератури: природа, поетика”. Під час написання дисертації буде проведено більш ґрунтовний аналіз цього роману С. Лема.

Література

1. Левит С. Я. Энциклопедия культурологии XX век / С. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга, 1998. – 447 с. **2. Лем С.** Высокий Замок / С. Лем. – М. : Молодая гвардия, 1969. – 143 с.

Игошев К. М. Проблематика роману С. Лема “Високий Замок”

У статті розглядаються філософські проблеми, поставлені в автобіографічному романі Станіслава Лема “Високий Замок”, а також поданий стислий переказ подій з дитячих років письменника, відображених у творі, разом з елементами його інтерпретації.

Ключові слова: мемуари, автобіографічний роман, інтерпретація, творчість, мистецтво.

Игошев К. М. Проблематика романа С. Лема “Высокий Замок”

В статье рассматриваются философские проблемы, поставленные в автобиографическом романе Станислава Лема “Высокий Замок”, а также дается краткий пересказ событий из детских лет писателя, отраженных в произведении, вместе с элементами его интерпретации.

Ключевые слова: мемуари, автобіографічний роман, інтерпретація, творчество, искусство.

Igoshev K. M. Problematics of S. Lem's novel "Highcastle"

The article deals with the philosophical problems presented in the autobiographical novel by Stanislaw Lem "High Castle" as well as giving a brief description of the writer's childhood, as reflected in this literary work, together with elements of its interpretation.

Key words: memoirs, an autobiographical novel, interpretation, creativity and art.

УДК 82.01(Франко)+7.01(Кант)

Р. А. Козлов

**ИНДУКТИВНА ЕСТЕТИКА І. ФРАНКА –
СПРОБА “ПОДОЛАННЯ КАНТА”?**

Розвій науки неодмінно пов'язаний з необхідністю “проривання” світоглядних рамок теорії, покладеної в основу новостворюваної. І хоч у самому “прориванні” немає негативу – це нормальний діалектичний процес (адже ми вже можемо говорити про звичність діалектики?) – воно все ж сприймається з відтінком емоцій, аж надто коли заходиться до різкого критиканства, а тим більше до псевдонаукових перверсій. І вже зовсім кепські справи, коли в діалектику науки втручається політика, бізнес або й так звана “традиція” – тоді “проривання” або по-іншому “подолання” перетворюється на необґрунтовано тотальне винищення чи вивищення.

Історія науки знає небагато прикладів настільки глобально пророчих теорій, що складність їх подолання для багатьох послідовників перетворюється на самоціль, пошукову надзадачу. Досить пригадати класицистичне подолання Аристотелевої поетики й антиміметичні боріння ХХ століття. Унікальність таких теорій – передусім в універсальності їхніх положень, придатності їх до транслювання на різних рівнях, що й забезпечує стійкість спробам подолання. У книзі “Метафізичні засади пізнання” процес подолання унаочнено розширенням астрономічних знань людства від геоцентризму до геліоцентризму й далі, “що не виключає можливості передбачити, що саме наше сонце з усією системою своєю чергою обертається навколо якого-небудь ще невідкритого астрономією вищого центра” [1, с. 12]. Проте автору слід було також побачити, що в цій ілюстрації всі рівні пізнання засновуються на спільній ідеї взаємного обертання небесних тіл, універсальність якої і пояснює стійкість вихідної теорії.

Безпосереднім поштовхом для цих роздумів став літературознавчий трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості...”, точніше останній його розділ “Що таке поетична краса?”, цілком присвячений питанням естетики. Як певний час тому було прийнято говорити, “критикуючи основи ідеалістичної естетики Канта, Шлегеля, викриваючи антинауковість естетичних поглядів таких буржуазних вчених, як Леметр, Брюнетьєр, махіст Бар та ін., Франко говорить, що їх безідейно-суб’єктивна, догматична критика позбавлена будь-якої наукової основи, відбиває особисті уподобання і смаки. Франко вимагає наукового підходу до аналізу творчого процесу письменників” [2, с. 445]. Проте науковий підхід наразі мав бути науковим достеменно, і до переліку естетиків, підданих Франком критиці, автору приміток слід би було залучити їх усіх – від Аристотеля до Е. Гартмана.

Та подив викликає інше. З усіх естетиків найбільше уваги Франко приділяє Канту, полемізуючи з рядом його висловлювань, хоч і подає це як один з можливих варіантів розгортання власної нарації: “Візьмемо, прим., Канта” [3, с. 115]. Але цитуючи І. Канта, Ф. Шлегеля, К. Гуцкова та інших, І. Франко не вказує джерела, як у випадках із сучасними йому Ф. Грільпарцером, К. дю Прелем або з деякими поетами, чиї твори наводить. Не роблять цього й наукові редактори ні 20-, ні 50-томового видань, обмежуючись перекладом поданих німецькою висловів. У примітках до висловлювань Франка про В. Вундта або М. Бенедикта редактори вказують видання, від якого він відштовхувався: “Йдеться про статтю австрійського психолога Макса Бенедикта “Des rapports existant entre La Folie et la Criminalite”, текст якої з помітками І. Франка зберігається в його особистій бібліотеці (ф. 3, № 1847)” [3, с. 526].

Почасти зрозумілим є редакторське ігнорування джерел висловлювань Ф. Шлегеля та К. Гуцкова – вони передані Франком довільно. Так, “недоладно зчеплені слова” “Das Schöne ist die angenehme Erscheinung des Guten” (“Краса є приємним проявом добра”) [3, с. 116] оригіналом мають фразу “Das Schöne im weitesten Sinne (in welchem es das Erhabne, das Schöne im engern Sinne, und das Reizende umfaßt) ist die angenehme Erscheinung des Guten” (“Краса в широкому сенсі (у якому вона охоплює піднесене, красу у вузькому сенсі та чарівне) є приємним проявом доброго”) з праці “Про вивчення грецької поезії” Ф. Шлегеля [4]. До слова, саме Фрідріха, а не Августа Вільгельма, як це зазначено в редакторських примітках [3, с. 527].

Хай там як, але довільний виклад висловлювань, що їх до певної міри можна вважати гаслами авторів, хоч трохи реабілітує Франка в цьому фрагменті (абстрагуймося від його інтерпретації цих гасел). Натомість ситуація з Кантом видається складнішою, бо полемікою охоплено чотири фрази: “Formale Aesthetik soil von allem Inhalt absehen und sich auf blosse Form beschränke” (“Формальна естетика повинна залишити осторонь весь зміст і обмежитися тільки самою формою”), “formale Schönheit ist nur ein sehr untergeordnetes Moment an der

Kunstschönheit, die wesentlich von der Form auf den Inhalt geht” (“Формальна краса є тільки дуже підрядним чинником мистецької краси, яка, по суті, йде від форми до змісту”), “Die Form ist nur schön als unbeabsichtigte, unwillkiirliche Darstellung und Versinnlichung der Ideen” (“Форма гарна тоді, коли вона є несвідомим, довільним відображенням, наочним втіленням ідеї”), “die Schönheit geht von der Form auf den Inhalt” (“Краса йде від форми до змісту”) [3, с. 115, 118 – 119]. Усі вони супроводжені коментарем, тож слід уважати, ретельно дібрані дослідником для доведення власної думки й подібні на гасла лише з першого погляду.

Існуючі на сьогодні праці про естетичні погляди Франка, на жаль, не дають належної оцінки їх співвідношенню з естетикою Канта, яка все ж суттєво вплинула на хід європейської філософської думки середини ХІХ – початку ХХ століття. І якщо ігнорування цих зв’язків радянським літературознавством почасти пояснюване, то продовженню цієї “традиції” в сучасних виданнях [5; 6], очевидно, слід давати негативну оцінку.

Будь-який пошук неможливий без системи філософських установок, хоч і не сповна усвідомлюваних, – власне, без неї неможливе саме людське життя. Але науковий пошук потребує чіткого розуміння світоглядних засад, на яких здійснюється, – як самим дослідником, так і його інтерпретаторами. Без цього розуміння наука легко перетворюється в набір гасел, інтерпретованих і виголошуваних на різні лади. Особливо це стосується гуманітаристики, яка декларує унікальність кожного зі своїх об’єктів і внаслідок – плюралізм застосовуваних методів і підходів, що часто приводить до відсутності єдиної не те що теорії, а й концепції дослідження, робить його описовим, несистемним. Ось у недавній статті М. Наєнка “Критика і літературознавство: куди йдемо?” [7] дуже чітко зображені результати неусвідомлення літературознавцями вихідних світоглядних і методологічних засад (як власних, так і своїх попередників та опонентів).

Гасло, вирване з контексту, нездатне до повноцінного функціонування як носій справді наукової думки, а перетворене на топос, може лише успішно ширитися, головною умовою чого стає “здатність тексту редукуватися до темної й доволі беззмістовної формули” [8]. Уникнути цього, відновити смисл топосу й уловити його розуміння інтерпретатором можна, лише знаючи контекст наведених дослідником цитат. Ось у цьому основна складність Франкового цитування Канта, і відповідно, головний недолік наукової редакторської підготовки трактату. Щоб компенсувати його, було проведено гіпертекстовий пошук наведених у “Секретах...” фраз за електронною версією повного 23-томового зібрання творів І. Канта, розміщеною на сайті www.koroga.org. Пошук результатів не дав. Певну ясність у цю справу можуть внести наступні томи “Бібліотеки Івана Франка”, з яких можна буде встановити джерела наведених дослідником цитат. Виданий же на

сьогодні перший том свідчить: Франко мав у бібліотеці й опрацьовував тритомовик Фрідріха Уебервега “План історії філософії” (тт. 991, 992 за переліком), з якого, можливо, і взяв наведені в трактаті висловлювання [9, с. 419 – 422].

Проте стверджувати це однозначно підстав поки немає, і тому слід поставити дещо інше й конкретніше завдання – зіставити естетичні концепції І. Канта та І. Франка, щоб визначити ступінь їх спорідненості й відмінності, установити причини такої гострої критики від українського мислителя.

Наукова методологія, як і світоглядні засади І. Франка не були однозначно детермінованими – зміни зумовлювалися як природним “дозріванням” науковця, так і перипетіями суспільного й особистого плану. Дослідження М. Гнатюка [5; 6] переконливо свідчать: літературознавча й естетична теорія І. Франка – це плюралістичне поєднання культурно-історичної та психологічної шкіл з виразним марксистського-соціологічним струменем в оцінці ідейного змісту твору. Проте такий висновок формується при сприйнятті її в синхронії, як цілісного завершеного явища. Еволюційно-діахронічний же погляд змушує визнати поступовий відхід Франка від ідей І. Тена, зреалізованих при цілісному розгляді культурних явищ, конкретних творів, і наближення до психологічного літературознавства О. Потебні при детальному розгляді поезики й механізмів художнього впливу на читача, з виразною увагою передусім до історико-філологічної складової літературного аналізу й критики.

Відтак мінялися й застосовувані Франком критерії оцінки – найбільш виразно це помітно при зіставленні його нарисів, датованих 1885 – 1896 і 1898 – 1904 роками. Хоча більш правильною буде теза про те, що дослідник застосував різні критерії оцінки при вивченні різних рівнів твору: так, ще в “Причинках для оцінення поезій Тараса Шевченка” (1881 р.) Франко відзначає вдало скомпоновані поетом ліричні відступи в “Гайдамаках”, якісну систему засобів і, разом з тим, їх повну жанрову (історична поема) невідповідність, через що “ми тратимо з очей саму тему, образи і лиця бліднуть, стираються, перестають жити власним життям, так як ми на кожному кроці бачимо движучого та попихаючого ними поета” [10, с. 121]. Між тим важче визначити систему критеріїв, якими Франко послуговувався при загальній оцінці естетичної вартості твору. Зокрема в “Секретах...” автор наголошує, що індуктивна естетика при доборі об’єктів для вивчення мусить прийняти “за вихідну точку не поняття краси, а чуття естетичного уподобання, мусить при допомозі психології аналізувати те чуття і далі мусить в обсягу кожної поодинокі штуки розбором її технічних способів і її взірцевих творів доходити до розуміння того, якими способами кожда штука в своїм обсягу викликає в нашій душі чуття естетичного вподобання?” [3, с. 113]. Поклавши критерієм відбору “взірцевих творів” чуття естетичного вподобання, властиво, “людський густ” – явище суто суб’єктивне, а в

узагальненні – абстрактне, Франко в методологічному плані стає на ті ж позиції, які щойно заперечував. Тому слід говорити не лише про різноплановість добору критеріїв дослідником, а й про певну суб'єктивність, казуальність.

Наукові школи, що їх здобутки Франко активно впроваджував у власній діяльності, до яких прихильно ставився, так чи інакше мають своєю основою німецьку класичну філософію, зокрема світоглядну систему, розроблену І. Кантом. Те ж саме стосується й марксизму, чії позиції Франко обстоював не лише в політичній сфері, але й при оцінці ідейної та естетичної вартості різнопланових художніх явищ. Між тим історія філософських учень показує сталу тенденцію до заперечення ідей І. Канта представниками філософських течій, заснованих на них же. Звичайно, Кант у цій ситуації не поодинокий, і діалектичну природу такого стану речей зрозуміти неважко. Уражає, скоріше, інше – гострота знов і знов розпалюваної полеміки саме з Кантом, кількість ярликів, на нього начеплених, і разом з тим – неймовірна подібність ідей полемістів до них висловлених. Марксизм, використавши кантову гносеологію, успішно звинуватив його в тотальному ідеалізмі й агностицизмі. Релігійна філософія Російської імперії (В. Соловйов, П. Юркевич, П. Флоренський) постійно закидала Канту атеїзм, руйнування Абсолюту, не забуваючи при тому вказати на близькість (а то й запозиченість – як от у статті Р. Вахітова [11]) основ його гносеології до “ідей” Платона, з якої й сама виводить свої засади. А зараз його філософію, виявляється, можна зробити трохи не провісницею, першоосновою постмодернізму, його розірваної свідомості, суб'єктивізму, заперечення авторитетів [12].

Між тим філософія Канта також має виміри в синхронії та діахронії. І в останньому випадку вона еволюціонує, відбиваючи загальний авторський задум і, разом з тим, певну зміну поглядів – досить навіть простежити авторські зміни, зроблені в другій редакції “Критики чистого розуму”, або осмислити появу “Пролегоменів...”. Що ж до нашого питання, то є сенс звернути увагу на визначення меж естетики, яку в першій критиці Кант виводить з протиставлення Баумгартенові, його “хибній надії <...> підпорядкувати критичну оцінку Прекрасного принципам розуму і піднести її правила до [рангу] науки”, і подає як науку про чисту чуттєвість, ізольовану від мислення розсудку [13, с. 57]. У подальших же працях (“Критика здатності судження”, “Спостереження над чуттям прекрасного і піднесеного” та інші) межі естетики Кант визначає лише людським чуттям прекрасного переважно при спостереженні мистецьких творів. Більше того, стверджує: “Немає науки про прекрасне, є тільки критика [прекрасного], немає красної науки, є тільки красні мистецтва” [14, с. 140].

Порівняймо у Франка: “Естетика, від грецького слова αἰσθησις – чуття, значить, властиво, науку про чуття в найширшій значенні цього сього слова (Empfindungslehre), отже, про роль наших змислів у приніманні вражень зверхнього світу і в репродукуванні образів того

світу назверх. Правда, все те тепер є доменою властивої психології, а для естетики лишилася тільки та спеціальна частина, що відноситься до краси чи то в природі, чи то в штуці” [3, с. 77]. І далі, наприкінці твору: “нова індуктивна естетика мусить прийняти за вихідну точку не поняття краси, а чуття естетичного уподобання” [3, с. 113]. У чому ж Франко сперечається з Кантом? Як і кенінгсбержець, він ставить задачу “поперед усього зрозуміти” механізм виникнення судження про прекрасне, однак пропонує робити це від аналізу засобів конкретних видів мистецтва, а Кант (скоромно визнаючи свою необізнаність з ними) – від чуттів людини, яка спостерігає за твором, філософським узагальненням передбачаючи, що механізм виникнення естетичного чуття прекрасного майже не залежить від виду мистецтва. І в цьому заслуга останнього в становленні рецептивної естетики більша, хоча саме Франка, з наведених ним у “Секретах...” теоретико-психологічних засад і зразків літературознавчого аналізу, слід уважати основоположником рецептивної поетики в Україні.

Проблема природи естетичного переживання, невід’ємна від природи мистецтва, обома дослідниками вирішується також майже в одному ключі. Для Канта мистецтво, точніше його спостереження, – невід’ємна функціональна складова людського мозку, яка пов’язує світ природи і світ моралі. І маючи трансцендентальну спрямованість до останнього, мистецтво набуває й суспільних функцій. За Франком, справді мистецькій твір – не лише ідейно вартісний, адже “література в міру дозрівання поглиблюється <...> не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології” [15, с. 363], і соціологізаторський утилітарний підхід у критиці настільки ж неправомірний, як і вимога штуки для штуки. Полемізуючи 1904 р. із С. Русовою в оцінці творів П. Мирного, І. Карпенка-Карого, М. Коцюбинського, В. Стефаніка, Франко робить знаковий підсумок: “Для давнішої критики – назву її для простоти добролюбівською <...> – літературні твори тим були великі й цінні, що звертали нашу увагу на певні хиби суспільного устрою, публічного виховання, певних звичаїв, поглядів та характерів, що популяризували, так сказати, добутки психології, іноді навіть географії, історії та суспільних наук. Розуміється, що мірена таким ліктем нова література де в чийх очах у великій більшості підпаде під погороджену колись категорію “чисто естетичної насолоди”, хоча й завзяті утилітаристи при ближчій роздивленні не будуть могли відмовити їй певного суспільного значення. Але в чім лежить те значення, се не так легко сказати, а в усякім разі до вірної відповіді на се питання треба йти не з погляду простої суспільної утилітарності, а з погляду в и щ о ї к у л ь т у р и д у ш і, розширення й уточнення нашого чуття і нашої вразливості” [16, с. 110 – 111]. Як бачимо з цієї розлогої цитати, науковий світогляд Франка не одноклітинний, скоріше – плюралістичний, здатний бачити проблему

функціонування мистецтва на різних щаблях узагальнення. І разом з тим, близькість поглядів Канта і Франка є цілком очевидною.

Відкритим поки лишилося питання меж мистецького втілення. Франко, захоплений боротьбою із зображенням у творі лише красивого, продиктованою, очевидно, антидекадентськими змаганнями, у запалі вигукує: “для поета, для артиста нема нічого гарного ані байдужого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки” [3, с. 118]. Те, що автор не побачив можливість подвійного трактування сказаного – інакше б воно не побачило світу, лише потверджує, наскільки він у запалі полеміки з апологетами чистого мистецтва не побачив, що в німецьких класичних естетиках йдеться передусім про мистецьке зображення як зображення прекрасне різних явищ світу. А головну ж небезпеку власних слів Франко, на жаль, прогавив, санкціонувавши ними, по суті, мистецтво безоцінне, а отже, і безмістовне – мистецтво для мистецтва.

Порівняймо в Канта: “Красне мистецтво виявляє свою вищість саме в тому, що воно прекрасно описує речі, які в природі негарні або неприємні. Фурії, хвороби, спустошення унаслідок війни і т. п. можуть бути прекрасно описані і навіть прекрасно зображені на малюнку” [14, с. 149]. Звісно, чекати від Канта свободи зображення, притаманної модерному світоглядові Франка, було б перебільшенням, але засаднича спільність обох мислителів очевидна. Формуючи задачі “Критики здатності судження”, Кант убачав у естетичному чутті трансцендентальний місток між пізнанням оточуючого світу і внутрішнім світом людської моралі, а головним критерієм оцінки – реакцію людини на сприймання твору. У Франка ж ця думка вилилася в один із завершальних акордів трактату: “в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить її основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір, і якими способами артист зумів досягнути те враження” [3, с. 118]. І саме така – без крикливої полеміки – еволюція від рецептивної естетики до рецептивної поезики видається логічною, природною й закономірною.

Боротьба Франка з формалізмом дала, мабуть, найнесподіваніше з погляду розглядуваних питань продовження – як він сам би сказав, чисту тобі боротьбу з вітряками. У всіх з наведених кантових висловів Франка найбільше дражнить термін “форма” в застосунку до поняття краси, тобто прекрасного. Однак сам Кант уживав його винятково щодо апріорних властивостей розуму: “У явищі те, що відповідає відчуттям, я називаю його *матерією*, а те, завдяки чому розмаїття явища може бути в певних відношеннях упорядковане, називаю *формою* явища” [13, с. 56], – і далі: “*Матерія і форма*. Ці два поняття лежать в основі всякої іншої рефлексії, – настільки нероздільно пов’язані вони з кожним вживанням

розсудку. Перше означає Визначуване взагалі, а друге – його визначення (і те, й те – в трансцендентальному сенсі, бо ми абстрагуємося від усякої відмінності того, що дане, і способу, в який воно визначається)” [13, с. 198].

І саме в такому сенсі термін “форма” проходить через усю філософію Канта, що навіть дало В. Татаркевичу підстави виокремити кантову “форму” в окреме трактування цього поняття [17, с. 205 – 207, 223 – 225]). А відповідно до тези філософа, що специфічною особливістю естетичного переживання є його непоняттєвість, у стосунку до сприймання мистецьких явищ Кант не веде мову про форму, бо “про наступне критики усе ж можуть і повинні роздумувати, якщо це послужить виправленню і розширенню наших суджень смаку: не з’ясовувати в загальноживаній формулі визначальну підставу цього виду естетичних суджень, що є неможливим, а досліджувати наші пізнавальні здатності і їхню дію в цих судженнях і пояснити на прикладах їх взаємну суб’єктивну доцільність, відносно якої вище було показано, що її форма в даному уявленні становить красу предмета. Таким чином, критика смаку є лише суб’єктивною стосовно уявлення, за допомогою якого нам дається об’єкт, а саме вона є мистецтвом чи наукою підводити під правила взаємне відношення між розсудком і уявою в даному уявленні (безвідносно до попереднього відчуття чи поняття), тобто [підводити під правило] однастайність їх або відсутність її і визначати їхні умови” [14, с. 116].

Наскільки ж останні слова суголосні визначенням Франком завданням літературного критика, який “мусить зробити те, до чого звичайний читач інколи буває неспосібний, а деколи тільки не має часу; те, що загал (або найосвіченіша, найвразливіша часть загалу) почуває, він повинен висказати словами, обставити аргументами, підвести під якісь вищі принципи, мову чуття перекласти на мову розуму” [18, с. 215].

То чи відбулося “подолання Канта” в індуктивній естетиці Франка? Навряд чи. Цьому завадили три чинники: нечуття (незнання ще недоведене) Франком вихідних світоглядних положень опонента, захопленість боротьбою із сучасними собі виразно ідеалістичними течіями в естетиці й перенесення їх постулатів у вчення попередників, до певної міри популяризаторський виклад матеріалу, що виключає належну наукову аргументацію та контраргументацію.

Чи можливе таке подолання в рамках цієї естетики? Так, аналітично можливе. Плюралістичність його поглядів і застосування методів і підходів, розроблених школами, що засновувались на гносеології Канта, дозволяють на основі зробленого зіставлення поглядів мислителів констатувати їх збіжність і спадковість. Проте переростання рецептивної естетики в рецептивну поетику потребує залучення значно більшого матеріалу, зокрема уваги до розробок Франка у сфері психології творчості з огляду на логіку й гносеологію Канта.

Література

- 1. Трубецкой Е.** Метафизические предположения познания. Опыт преодоления Канта и кантианства / Евгений Трубецкой. – М., 1917. – 335 с.
- 2. Франко І.** Твори в двадцяти томах. – Т. 16 : Літературно-критичні статті / Іван Франко ; редкол.: О. Є. Корнійчук, О. І. Білецький [та ін.]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – 468 с.
- 3. Франко І.** Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: Є. Кирилюк та ін. – Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897 – 1899). – К. : Наук. думка, 1981. – 595 с.
- 4. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe.** – Erste Abteilung : Kritische Neuausgabe. – B. 1. – München ; Paderborn ; Wien ; Zürich, 1979 // Електронний ресурс. – Режим доступу: www.zeno.org.
- 5. Гнатюк М. І.** Іван Франко і проблеми теорії літератури : [навч. посіб.] / Михайло Іванович Гнатюк. – К. : ВЦ “Академія”, 2011. – 240 с.
- 6. Гнатюк М. І.** Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч : монографія / Михайло Іванович Гнатюк. – Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2002. – 2008 с.
- 7. Наєнко М.** Критика та літературознавство: куди йдемо? / Михайло Наєнко // Слово і час. – 2010. – № 12. – С. 3 – 12.
- 8. Ямпольский М.** “Топос” и традиция мысли / Михаил Ямпольский // Электронный ресурс. – Режим доступу: www.stengazeta.net. – 8.05.2006.
- 9. Бібліотека Івана Франка.** Науковий опис : у 4 т. / Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Т. 1. – К. : Критика, 2010. – 624 с.
- 10. Франко І.** Мозаїка : Із творів, що не ввійшли до зібрання творів у 50 т. / упор. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. – Л. : Каменяр, 2001. – 434 с.
- 11. Вахитов Р.** Совершил ли Кант коперниканский переворот в философии? О предвосхищении трансцендентального метода у Платона / Рустем Вахитов // Электронный ресурс. – Режим доступу: www.nevmenandr.net/vaxitov.
- 12. Науменко Л.** “Коперниканский переворот” Канта: рождение и смерть идеи / Лев Науменко // Электронный ресурс. – Режим доступу: www.alternativu.ru/ru/node/825.
- 13. Кант І.** Критика чистого розуму / Иммануїл Кант ; пер. з нім. та прим. Ігоря Бурковського. – К. : Юніверс, 2000. – 504 с.
- 14. Кант І.** Естетика / Иммануїл Кант ; пер. з нім. Б. Гавришкова. – Л. : Аверс, 2007. – 360 с.
- 15. Франко І.** Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: Є. Кирилюк та ін. – Т. 34 : Літературно-критичні праці (1902 – 1905). – К. : Наук. думка, 1981. – 560 с.
- 16. Франко І.** Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: Є. Кирилюк та ін. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903 – 1905). – К. : Наук. думка, 1982. – 512 с.
- 17. Татаркевич В.** Історія шести понять : Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Владислав Татаркевич ; пер. з пол. В. Корнієнка. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
- 18. Франко І.** Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: Є. Кирилюк та ін. – Т. 30 : Літературно-критичні праці (1895 – 1897). – К. : Наук. думка, 1981. – 720 с.

Козлов Р. А. Индуктивна естетика І. Франка – спроба “подолання Канта”?

Зіставлено дві концепції: трансцендентальну естетику І. Канта та індуктивну естетику І. Франка. Доведено їх збіжність і спадковість, пояснено причини полеміки І. Франка, висловленої ним у трактаті “Из секретів поетичної творчості”.

Ключові слова: І. Франко, І. Кант, естетика

Козлов Р. А. Индуктивная эстетика И. Франко – попытка “преодоления Канта”?

Сопоставлены две концепции: трансцендентальная эстетика И. Канта и индуктивная эстетика И. Франко. Доказано их совпадение и преемственность, объяснены причины полемики И. Франко, выраженной им в трактате “Из секретов поэтического творчества”

Ключевые слова: И. Франко, И. Кант, эстетика

Kozlov R. A. I. Franko's inductive aesthetics – the attempt to overcome Kant?

Compared two concepts: the transcendental aesthetic of Kant and the inductive aesthetics of Franko. Proved their equality and continuity, explained the reasons for controversy Franko's, expressed in his treatise “Of the secrets of poetic creativity”.

Key words: I. Franko, I. Kant, aesthetic.

УДК 821.161.2 Гуменна

М. І. Лаврусенко

**УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС 1920 – 30-Х РОКІВ
В ОЦІНЦІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ
(НА МАТЕРІАЛІ СПОГАДІВ “ДАР ЕВДОТЕЇ”)**

У 20 – 30-і роки ХХ століття українська література пережила чи не найвищий злет у своєму розвитку. На мистецький горизонт вітчизняного красного письменства зійшли справжні майстри художнього слова – Г. Косинка, М. Хвильовий, В. Підмогильний, М. Зеров, П. Тичина та багато інших. Серед авторів, котрі вперше заявили про себе, була й Докія Гуменна – письменниця, що в роки Другої світової війни емігрувала з України й продовжила свою творчу діяльність у США.

Про свою нелегку долю як людини й митця за часів становлення радянської влади в Україні авторка написала в мемуарах “Дар Евдотеї”. Серед спогадів Д. Гуменної знаходимо й багато відомостей про колеги-письменників, з якими вона починала свій шлях у літературу. Її оцінки

дають можливість зрозуміти й відкрити для себе багато нового про вітчизняних митців доби “Розстріляного Відродження” нашого художнього слова. Мемуари письменниці “становлять неабиякий інтерес не тільки для читача, для широкого загалу, а й для фахівців-психологів. Це один із рідкісних виявів саморозкриття людської душі” [1, с. 7].

Пропонована розвідка покликана розкрити умови формування Д. Гуменної як творчої особистості та дослідити особливості бачення нею літературно-мистецького життя України 20 – 30-х років ХХ століття. Гадаємо, що поставлена мета звучить наразі актуально, адже в дослідженнях, що розглядають спогади авторки, П. Сороки [2], А. Погрібного[3], В. Пепи [1], В. Родигіної [4], Ю. Тарнавського[5] та ін. ця проблема окремо не розглядалася.

Водночас зауважимо, що за своєю жанровою природою “Дар Евдотеї” є мемуарами, написаними у формі есе, ознакою якого є синкретизм, “власне художні начала тут легко поєднуються з публіцистичними і філософськими” [6, с. 317]. На структурно-семантичному рівні для цього прозового різновиду, як і для наукової публіцистики, характерними ознаками є полемічність, риторичність та образність авторського викладу [7, с. 20 – 21]. Отож у цій розвідці нам буде цікаво провести спостереження за тим, чи знаходять названі риси своє втілення у спогадах письменниці.

Література як мрія, як життєва потреба – це одна з головних тем, що осмислюється в мемуарах авторки. У розділі, що присвячений Києву, Д. Гуменна розповідає про атмосферу, яка панувала в мистецькому середовищі міста на початку ХХ століття. Вона наголошує, що перед творчою людиною 20-х років відкривалося безліч можливостей для самореалізації. Розум, бажання пізнання, бунтівний дух – ось ті складові, котрі давали право талановитій особистості знайти себе.

Потрапивши із Жашкова до омріяного Києва, Д. Гуменна відвідувала різні мистецькі зібрання. Вона співала в хорі під керівництвом Вериківського при Товаристві Леонтовича, а також у студентському хорі під орудою Вільовки. Вихованці літературно-лінгвістичного факультету Київського університету (пізніше – ІНО) в умовах катастрофічного безгрошів'я вдавалося відвідувати й театр. Д. Гуменній пощастило бачити останній виступ геніальної української акторки М. Заньковецької, бути на виставі театру “Березіль” Л. Курбаса “Тайдамаки”. “... я аж горіла на своїй гальорці від цих небачених досі конструкцій, хороших речитативів, – якийсь новий Шевченко!” [8, с. 157], – ділиться враженнями авторка, спрямовуючи свої риторичні вигуки на уявного читача-співбесідника. Вона також ходила на засідання Літературознавчої комісії, була присутня й на художніх читаннях та обговореннях у клубі УКП (Української комуністичної партії). Саме відвідини цих зібрань щоразу вводили Д. Гуменну в світ мистецтва слова, спонукали долучитися до написання власних творів.

На сторінках мемуарів майбутня письменниця висловлює захоплення багатьма українськими літераторами того часу. Науку митця слова й актора-читача пізнавала Д. Гуменна з виступів П. Тичини, В. Сосюра, Т. Осьмачки, Б. Антоненко-Давидовича, Г. Косинки. Письменниця у своїх спогадах до йоти точно визначила індивідуальні риси кожного автора. “Поет Сосюра. Цей не читає свої вірші, а наївно співає...” [8, с. 181], – коментує Д. Гуменна акторський хист поета. “О, Павло Тичина! Цей також – читає-не-читає, співає-не-співає. Тільки зовсім іншою співомовкою, ніж Сосюра” [8, с. 181], – подає вона читачеві тираду риторичних вигуків-захоплень і водночас оцінок творця “Сонячних кларнетів”, тонко відчуваючи гармонійність словесних, зорових та слухових образів його поезій. Зі спогадів письменниці дізнаємося й про ораторську майстерність Т. Осьмачки. Поезії автора звучали, як філософська теза, яку легко сприймала публіка: “... я збагнула, що ми всі-всі, отак вся зала, – пігмеї на тлі якоїсь космічної хмари, з якої грізно дивиться велет” [8, с. 153], – так образно відгукується Д. Гуменна на почуті твори митця. Позитивне враження на студентку ІНО справило й читання фейлетонів Б. Антоненком-Давидовичем. “Дуже дотепні, гострі, сміливі, опозиційні до урядової політики. – Характеризує письменниця-початківець твори автора. – Він сам артистично їх читав, а публіка дуріла й шаліла зі сміху” [8, с. 164]. Проте в найбільшому захваті Д. Гуменна була від вміння володіти аудиторією Г. Косинкою: “Він мав особливий дар. Читав свої новелі так, як ніхто. Це був справжній духовний бенкет – чути, як Косинка читає свого ніде ще друковану новелю... Косинчине читання було вершком майстерності, чудо мистецького читання, магія” [8, с. 200]. Підкреслимо, що кожна образна авторська оцінка своїх колег по перу подана так, щоб переконати, запевнити уявного співрозмовника чи читача спогадів у невигаданості розповіді.

На думку В. Родигіної, “виняткова правдивість та достовірність є ніби візитною карткою мемуарів Докії Гуменної, вона не змальовує постаті солодко прикрашеними, але й віддає належну шану в тім, де вони на неї заслуговують” [4, с. 234]. Письменницею буде високо оцінено представників літературних угруповань “Аспанфут”, “Молодняк”, “Західна Україна”, “МАРС”, “Гарт”, “ВАПЛІТЕ”. У своїх спогадах Д. Гуменна без сорому говорить про тих митців, творчість яких у силу своєї малоосвіченості їй було нелегко зрозуміти. Серед них представники групи неокласиків – М. Рильський, М. Драй-Хмара, О. Бургарт, П. Пилипович, М. Зеров: “Їх поезії були для мене сухі й академічні, але ж я не забувала, що це – Академія наук” [8, с. 153]. Щоправда, про М. Зерова як про викладача ІНО авторка високої думки: “Ці лекції були таки справді святом. Ні, бенкетом!... Зеров... був закоханий у свій предмет” [8, с. 185].

Поряд з такими захопливими розповідями про талановитих митців 20-х років ХХ століття Д. Гуменна пише і про письменників з посереднім літературним талантом. Насамперед, це представники організації “Плуг”, до якого вступила й сама авторка. Д. Гуменна болісно реагувала на

безталанні твори своїх колег, а ще більше – на їхні “гоп-кар’єристські” успіхи в літературі. Від першої зустрічі, наприклад, з О. Корнійчуком авторка зрозуміла пристосованську суть його натури: “Він виступав з смішними каламбурами, анекдотами, скетчами, які кінчав словами: “Ви ж розумієте!”... Він був син залізничника з Христинівки, отже, з упривілейованої кляси, з усіма був на “ти” [8, с. 196]. Пізніше авторка напише, як кардинально зміниться ця людина, ставши членом Спілки письменників Радянської України, як виробиться в неї зверхність до колишніх друзів. Коментарі Д. Гуменної схожі на репортаж з місця подій. Ходом своєї розповіді вона намагається створити для свого читача ніби віртуальну мандрівку на початок минулого століття, відчутти гнітючу атмосферу часу, що ділив людей на “своїх” і “чужих”.

Сторінки спогадів Д. Гуменної містять також абсолютно об’єктивну оцінку літературної дискусії 1925 – 1928-го років про європейський чи червоно-просвітній шлях розвитку української літератури між М. Хвильовим, М. Зеровим та ін., з одного боку, і С. Пилипенком, Г. Яковенком та ін., з іншого. Хоч письменниця була з плужан, позиції свого наставника вона не підтримувала “... належати до „Плуга” почалося вважатися просто непристойним” [8, с. 211]. – напише Д. Гуменна. Вона пояснюватиме своєму читачеві, що відчувала її творча натура у той час, який вихід шукала. Пізніше у своєму романі “Брама майбутнього” вона змалює атмосферу того дискусійного часу і буде наголошувати, що більшовицька ідеологія знищила генерацію талановитих митців України.

“Мрія, що зветься література” – так називає авторка розділ, у якому згадує про своє непросте входження в письменницьке середовище. Відсутність досвіду стає причиною критики ранніх опусів Д. Гуменної. Г. Косинка гостро висміює її оповідання про смерть Леніна “Савка”, акцентує на політичній заангажованості та низькій художній вартості твору. Слава й водночас розгром чекають на нариси письменниці “Листи із степової України”, “Ех, Кубань, ти, Кубань...”. Правда про голод, про політику русифікації в Україні, яку побачила авторка за короткі відрядження на Запоріжчину і Кубань, стає причиною осудливих виступів проти неї критика А. Хвилі, політика С. Косіора та ін.

Мемуари Д. Гуменної містять не тільки констатацію фактів про оцінку перших творів, а й сповідальну розмову про ті почуття й переживання, які довелося пережити авторці. У такий психологічно нелегкий час вона сумнівається у вірності обраної письменницької професії, намагається зреалізувати себе і в якості учителя, і майстра зі складання годинників, й обліковця... Проте і в стані розчарування мисткиня хапається за будь-який шанс бути поруч літературного життя. На запрошення С. Пилипенка письменниця переїжджає до Харкова, вона має надію, що мистецька еліта тодішньої столиці України прийме її краще, ніж кийівська. У розділі “Харківські вітруги” Д. Гуменна ділиться з читачем враженнями про зустріч зі столичними метрами літератури

і критики – Ю. Лавріненком, В. Гжицьким, М. Хвильовим, В. Підмогильним. Авторка високо оцінює талант своїх колег, відчувається навіть заздрість і прагнення письменницею бути схожою на них.

Однак мрії Д. Гуменної про визнання її творчих здібностей у Харкові не здійснилися. На її уже згадувані “Листи...” знову з’являються негативні відгуки. Ключовали її комсомольці з групи “Трактор”, з викривальними промовами виступили І. Микитенко, М. Дукин. Авторка пише, що прекрасно розуміла причини осуду її творів – це правда про радянську дійсність, яку влада не хотіла приймати. На сторінках мемуарів письменниця полемізує, хоча й із запізненням, з псевдолітературознавчими оцінками своїх нарисів.

Викинута радянською критикою з літератури, Д. Гуменна продовжує цікавитися долею колег по перу, їхніми творами. Зі спогадів авторки ми дізнаємося, як змінилися ролі в українському письменстві після смерті М. Хвильового та міністра М. Скрипника. На вершину літературного олімпу зійшли посередні письменники-комуністи І. Ле, Я. Качура, П. Панч та ін. “Це був час, коли геть усі письменниці організації були розігнані. Замість усіх цих об’єднань проголосили єдину Спілку письменників радянської України (СПРУ)” [8, с. 357].

Авторка в “Дарі Евдотеї” з гіркотою констатує, що на талановитих людей влада влаштувала гоніння. В Україні почалися арешти. Кривава розправа чекала на Т. Осьмачку, Г. Косинку, М. Вороного, Д. Фальківського, О. Влизька, Є. Плужника та багатьох інших. Письменниця також коментує читачеві випадки знищення радянською владою навіть і тих людей, які завжди підтримували її позиції. С. Пилипенко, що спробував захистити Д. Гуменну, теж був звинувачений. Представниками згадуваної групи “Трактор” була написана стаття “Кого захищає С. Пилипенко?”, у якій лідера “Плугу” визнали ворогом народу. “Востаннє бачила я Пилипенка на одній велетенській площі, де сходяться трамваї. – Пише зі співчуттям його вихованка. – Стояв і він серед тих, що чекали. Постарів, знищений, принижений, побитий, змучений. Уже немає того виточеного з мармуру обличчя “папаші” із плеканими вусами, а бідна зацькована людина” [8, с. 330]. Як бачимо, оцінюючи події, Д. Гуменна вдається не тільки до сухої їх констатації, а й міркує про психологічний стан людей, причетних до описуваного факту.

На що було чекати Д. Гуменній у час, коли передові позиції в літературі зайняли комуністи-пристосованці? Знову-таки шукати самореалізації на іншому поприщі. Письменниця у формі монологу-зізнання розповідає читачеві про свою роботу стенографістки у різних київських установах. Але це заняття було лише зовнішнім прикриттям, способом компромісу з собою і владою, аби уникнути арешту. Була в авторки й спроба повернутися до літературної праці – мала відрядження від Інституту фольклору на Одещину, щоб зібрати радянські частівки. Насправді ж письменницю це коротке повернення не врятувало, вона все ще перебувала в депресії, бо була позбавлена права говорити з читачами

через свої твори, оскільки розуміла, що відвертої розмови й не буде. “Дім літератури зі старшим наймитом, князьком Корнійчуком на чолі... – Пише авторка. – Цей дім був не тільки зовнішньо казенним департаментом літератури, але й по суті” [8, с. 438 – 439].

Порятунком Д. Гуменної в цей моторошний для нашої культури час стають книги про світ прадавніх людей Р. Старшого, Г. Чайльда, Д. Фрезера, Л. Моргана, К. Грушевської. Авторка відвідує наради Археологічної комісії академії наук, буває на з'їздах Інституту археології, багато читає про археологічні знахідки Трипільської культури на території України і навіть сама бере участь у розкопках поселень разом з відомими археологами П. Курінним, Т. Пассек, Н. Кордиш, В. Петровим. Ті люди її підтримували і розуміли. “І ото відтоді – і до сьогодні – це стало моєю улюбленою лектурою – про примітивних людей і первісних богів” [8, с. 444], – сповідається Д. Гуменна в своїх мемуарах.

Аби встояти від нападів критики, авторка витворила свій власний світ, свою дійсність. На думку П. Сороки, письменниця втікає в минуле “шукаючи там порятунку від шалу нашої епохи, що робить людину холодною і цинічною” [2, с. 256 – 257]. Однак, думаємо, тему прадавнього минулого в творчості Д. Гуменної не можна трактувати як утечу від дійсності, як “черепаший панцир”, у який ховалась її творча натура. Проза цього циклу – внутрішня потреба письменниці пізнати культуру первісних людей, що заселяли Україну, щоб зрозуміти сучасні події. (Про це детально написано в розвідці А. Погрібного [3]) Прикметно, що оповідання Д. Гуменної на дохристиянському матеріалі були видані в радянських журналах у 30-і роки ХХ ст. Мрія авторки бути званою в літературі робила перші кроки...

На останніх сторінках спогадів Д. Гуменної читаємо таке зізнання: “Це найцікавіший час за все моє перебування близько літературного життя. Вільно схрещувалися різні погляди, тоді я побачила, які багаті сади української літератури... Було де вчитись... Маю уявлення, що таке вільна література” [8, с. 500].

Спогади Д. Гуменної “Дар Евдотеї” – це унікально-безцінна інформація про нашу літературу, іменовану добою Розстріляного Відродження українського слова. Мемуари мисткині, безперечно, потребують подальшого детального вивчення і оцінки. На сьогодні, завдячуючи їм, ми маємо можливість відкрити для себе невідомі факти з життя нескорених талантів і, на жаль, посередніх творців вітчизняного письменства 20 – 30-х років ХХ століття. Міркуючи над долею своїх колег, авторка через риторичні й полемічні звернення до своїх читачів та опонентів, репортажні і психологічно вмотивовані описи фактів, сповідальні монологи-зізнання показала, як під тиском фальшивих ідеалів радянської влади ціла когорта справжніх обдарованих особистостей вітчизняної культури загинула, натомість псевдомитці досягли кар’єрних висот. На власному прикладі авторка продемонструвала, що довелося здолати талановитій людині, котрій відмовили в праві на творчу

самореалізацію. З цієї боротьби Д. Гуменна вийшла переможцем, про що й свідчить її літературна спадщина, видана, на жаль, переважно за кордоном.

Література

- 1. Пепа В.** Повернення Докії Гуменної / В. Пепа / Гуменна Д. Дар Евдотеї. Іспит пам'яті. Кн. 1. Київські кручі; Кн. 2. Жар і крига / – К. : Дніпро, 2004. – С. 5 – 18.
- 2. Сорока П.** Докія Гуменна. Літературний портрет / П. Сорока – Тернопіль, 2003. – 495 с.
- 3. Погрібний А.** Образ, увиразнений листами (штрихи до силуетки Докії Гуменної) / А. Погрібний // Українознавство. – 2005. – Ч. 3. – С. 54 – 59.
- 4. Родигіна В. Ю.** Специфіка проявів національної ідентичності у колі емігрантів у мемуарах та публіцистиці Докії Гуменної / В. Ю. Родигіна // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – № 19 (182), 2009 – С. 229 – 235.
- 5. Тарнавський О.** Любов моя – література / О. Тарнавський // Сучасність. – 1991. – Ч. 10. – С. 113 – 117.
- 6. Хализев В. Є.** Теорія літератури / В. Є. Хализев – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
- 7. Зелінська Н. В.** Поетика наукового тексту: українська наукова публіцистика XIX – початку XX ст.: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец.10.01.08 / Н. В. Зелінська – К, 2004. – 36 с.
- 8. Гуменна Д.** Дар Евдотеї. Іспит пам'яті. Кн. 1. Київські кручі; Кн. 2. Жар і крига [першотвір] / Д. Гуменна. – К. : Дніпро, 2004. – 520 с.

Лаврусенко М. І. Український літературний процес 1920 – 30-х років в оцінці Докії Гуменної (на матеріалі спогадів “Дар Евдотеї”)

Стаття досліджує особливості оцінки Д. Гуменною українського літературного процесу 1920 – 30-х років ХХ століття (на матеріалі спогадів “Дар Евдотеї”), умови формування особистості письменниці.

Ключові слова: мемуари, літературні організації і митці доби “Розстріляного Відродження” українського слова.

Лаврусенко М. И. Украинский литературный процесс 1920 – 30-х годов в оценке Докии Гуменной (на материале воспоминаний “Дар Эвдотеи”).

Статья исследует особенности оценки Д. Гуменной украинского литературного процесса 1920 – 30-х годов (на материале воспоминаний “Дар Эвдотеи”), условия формирования личности писательницы.

Ключевые слова: Д. Гуменная, мемуары, литературные организации и писатели эпохи “Расстрелянного Возрождения”.

Lavrusenko M. I. Ukrainian literary process of 1920 – 30 in the evaluation of Dokia Humenna (based on the memoirs “The Gift of Evdoteyi”)

The article investigates the peculiarities of D. Humenna’s estimation of the Ukrainian literary process of 1920 – 30 (based on the memoirs “The Gift of Evdoteyi”) and the condition of writer’s personality forming.

Key words: literary organizations and artists of “Executed epoch of Renaissance”.

УДК 821.161.2-3.09

Д. В. Лукьяненко

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ОБРАЗ “СКОВОРОДИНІВСЬКОЇ ЛЮДИНИ” У РОМАНІ Г. ПАГУТЯК “СЛУГА З ДОБРОМИЛЯ”

Довготривала традиція інтерпретацій Сквородинівських мотивів і образів триває і в літературі постмодернізму. З-поміж деструктивних тенденцій, артгейму [1], елементів масовості вирізняється роман Галини Пагутяк – “Слуга з Добромиля” (2006 р.), за який авторка 2010 року була удостоєна Національної премії імені Тараса Шевченка. Так, Т. Трофименко відзначає аналізований роман як “виняткове явище в сучасній українській літературі”, оскільки “продовжує лінію якісної історичної і “химерної” прози” [2]. У цілому, як слушно зауважує Т. Тебешевська-Качак, творчості Г. Пагутяк, що починається у 80-ті роки ХХ століття, властиві “неординарний художній світ, індивідуальний стиль, жанрові імпровізації та спроби експериментування, синтезування традицій і новаторства” [3, с. 51].

Характерним для творчого доробку Г. Пагутяк є зацікавлення феноменом Г. Сквороди, оскільки “він жив у часи перемін, як і ми, але його внутрішні моральні принципи залишалися незмінними: пізнай себе, слухайся свого серця і будеш щасливий” [4].

Метою статті є з’ясування новаторських (експериментальних) елементів образу “сковородинівської людини” у романі “Слуга з Добромиля”.

Твір побудовано на історично-містичних подіях, які охоплюють вісім століть – від ХІІ до ХХ, а їх учасниками є демонологічні істоти – опирі, ворожбити тощо. Наділений магічними силами і головний герой – Слуга з Добромиля – дхампир, син мертвого опира і відьми, який упродовж восьмисот років віддано служить своєму господареві – Купцю з Добромиля. Разом з тим, окрім містики, роман насичений глибокими філософськими роздумами про самопізнання і визначення людиною

свого місця у житті, що набувають афористичного звучання, наприклад: “Коли царство Боже всередині нас, то воно і скрізь” [5, с. 274].

Високий ступінь узагальнення висловлювань Г. Пагутяк через створені літературні образи, на нашу думку, пояснюється тим, що роман у цілому виписано у контексті Сковородинівських ідей, а саме: теорії самопізнання, “сродної праці”, “нерівної рівності” [6]. Справді, Слуга з Добромиля має здібності змінювати свою тілесну оболонку, хоча і примусово, проте своєї духовної сутності він при цьому не змінює: “– Я не лицар, – відповів хлопець з очима, наповненими самотністю, – і се не моя одіж, не мій кінь” [5, с. 170]. Подібні висловлювання знаходимо й у Г. Сковороди, про що пише Вал. Шевчук: “Зовнішня наша подоба, власне тіло, є лише оболонкою людини” [7, с. 387]. Так дослідник стверджує услід за Г. Сковородою, зокрема за його роздумами у трактаті “Наркісс. Разглагол о том: узнай себе”: “Итак, не внѣшня наша плоть, но наша мысль – то главный наш человек. В ней-то мы состоим. А она есть нами” [8, с. 160].

Схожими зі Сковородинівськими видаються слова героя Г. Пагутяк, Слуги з Добромиля: “...сказано ще Ісусом: Бог всередині тебе і довкола тебе. Усе сотворене Богом – се Його храм і святиня” [5, с. 196]. Читаємо у Г. Сковороди у зазначеному вище трактаті: “Не бог ли все содержит? Не сам ли глава и все во всем? Не он ли истинною в пустошѣ истинным и главным основанием в ничтожном прахѣ нашем?..Он един дивное во всем и новое во всем дѣлает сам собою, и истина его во всем вовѣки пребывает; протчая же вся крайняя наружность не иное что, токмо тѣнь его, и пята его, и подножие его, и обветшающая риза” [8, с. 164].

Уважне прочитання наведених роздумів Г. Сковороди, на нашу думку, пояснює той факт, що у романі Г. Пагутяк усі опирі хрещені. Тобто вони сприймають власне обряд хрещення як зовнішній (символічний) вияв процесу наближення до пізнання Бога усередині себе. Як для першого українського філософа, так і для сучасної авторки і її героїв Бог присутній усередині кожної людини. Віра у Бога означає віру в свої сили.

Ще одне підтвердження зробленому припущенню знаходимо й у трактаті Г. Сковороди “Разговор, называемый Алфавит, или буквар мира”: “Есть в тебѣ царь твой, отец и наставник. Воньми себѣ, сыщи его и послушай его. Он один знает, что тебѣ сродное, сіесть полезное. Сам он и поведет к сему, зажжет охоту, закуражит к труду, увѣнчает концем и благословеніем главу твою. Пожалуй, друг мой, не начинай ничево без сего царя в жизни твоей!” [8, с. 418 – 419]. Г. Пагутяк інтерпретує “сковородинівську” позицію таким чином: “...Ісус просив не будувати храмів йому ні з дерева, ні з каменю, позаяк Бог є всюди, а віруючі – то його храм” [5, с. 232].

З цього приводу слушно видається думка А. Артюх, яка стверджує, що вісімсот років свого життя Слуга з Добромиля доходив

розуміння того, що “Царство Боже існує в душі людини й лише віра в нього і прагнення віднайти те Царство в собі дає можливість пізнати щастя і духовно поєднатися з Богом” [6, с. 12]. Дхампір зрозумів, що бути слугою – не приниження, а честь, адже вірним може залишитися лише той слуга, який сам обрав собі господаря. У такий спосіб виявляється його прихильність до принципу “нерівної рівності”. Це підтверджують роздуми Слуги: “...у долі слуг є щось спільне, бо ними не стають, а народжуються” [5, с. 242].

Г. Сковорода пояснює важливість принципу “нерівної рівності” так: “Бог богатому подобен фонтану, наповняющому различные сосуды по их вмѣстности. Над фонтаном надпись сия: “Неравное всѣм равенство”.

Льются из разных трубок разные токи в разные сосуды, вокруг фонтана стоящие. Менший сосуд меньше имѣет, но в том равен есть большему, что равно есть полный. И что глупѣе, как равное равенство, которое глупцы в мір ввестъ всеу покушаются? Куда глупое все то, что противно блаженной натурѣ?” [8, с. 436].

Отже, “нерівна рівність” і “сродність праці” – невіддільні одна від одної складові, якими мають послуговуватися люди задля досягнення гармонії. За Г. Пагутяк, на жаль, ці принципи діють лише у житті мудріших за людей демонічних істот. Так, Слуга з Добромиля, який упродовж восьмисот років віддано служить своєму господареві, каже: “Був би я незмірно радий, якби кожен лишався на місці, призначеному його стану. Се – найважніша річ, особливо, коли йдеться про нинішні тривожні часи. Найменший переступ відгукнеться через віки” [5, с. 272].

Слугу з Добромиля авторка наділила умінням мислити глобально, чим він схожий із своїм “прототипом”. Окрім консонансу життєвих поглядів, знаходимо схожість Слуги і Г. Сковороди навіть у найменших деталях, врахованих авторкою роману. Так, будучи маленьким, Слуга навчився грати на сопілці.

Якщо вміння Г. Сковороди майстерно грати на сопілці залишається фактом із його біографії, то для героя твору Г. Пагутяк, на нашу думку, це ще один засіб самовираження, що надає створеному образу універсального змісту, важливого за будь-якої суспільної епохи. Адже саме цей музичний інструмент, виготовлений із калинового дерева – символ перехідності, оскільки саме калинові ягоди здавна використовували у народних обрядах, “пов’язаних із переходом людини в інший стан – народженням, одруженням та смертю” [9, с. 9]. Калина – це і символ гармонії, кохання.

Актуалізуються в аналізованому творі такі елементи символу калинової сопілки, як: 1) перехідність, що пояснює доволі тонку межу між двома світами, відтвореними у романі – світом містичних істот і світом людей; 2) гармонія світової організації, якої шукає головний герой.

Думається, що Слуга усвідомлював значення гармонії ще з дитинства. Його дві душі – від відьми і від опира – “перебували у злагоді”, тому “відчував у собі тільки одну” [5, с. 123]. Прагнув він, щоб відчуття і розуміння гармонії також стало життєвою необхідністю і для інших. Досягти цього можна лише тоді, коли починає діяти згаданий вище Сковородинівський принцип “сродності праці”. Так, лікареві Олексію Івановичу, якому упродовж штучної (створеної ним же засобами магії) дощової ночі розповідає літопис свого життя, Слуга з Добромиля каже: “Я хочу, щоб ви знайшли своє місце в історії, часі, щоби не блукали сиротою по світі, бо це недобре для вас і для усіх” [5, с. 165].

Разом із доволі позитивістськими поглядами на життя Слуга не позбавлений думок про смерть, вважаючи її меншим лихом, “...аніж те незмірно довге життя, яке маємо ми з Купцем із Перемишля. Життя, обтяжене безліччю помилок, що повтворюються” [5, с. 239]. Продовженням думки Слуги про смерть є його “візія” пекла: “Се – неможливість виправдати себе у світі беззаконня й гріха” [5, с. 239]. Із жахами смерті Слуга зіштовхнувся ще у дитинстві, коли на вогнищі було спалено його матір – відьму. Далі він бачить чотири смерті копачів ходу на Замкову гору за часів галицького князя Льва Даниловича 1294 року. Це – жаль, страх, туга, заздрість.

Рецепцію смерті знаходимо й у Г. Сковороди, зокрема у Пісні 30-й “Саду божественных пѣсней”:

“Хочеш ли жить в сласти? Не завидь нигдѣ.
Будь сыт з малой части, не убойся вездѣ.
Плюнь на гробныя прахи и на дѣтскія страхи;
Покой – смерть, не вред” [8, с. 89].

Згадані чотири смерті також можна віднайти у “Саді” Г. Сковороди. Проте таке дослідження вимагає більш детального розгляду, окремої розвідки, присвяченої символіці роману “Слуга з Добромиля”.

Галина Пагутяк, створивши містичний образ “сковородинівської людини” – мудрого дхампіра, адаптувала його до сучасних психологічних особливостей осмислення дійсності, насиченої високими інформаційними технологіями – на противагу духовності. Ідеться про сприйняття романного сюжету як казкового і виокремлення високодуховних концептів традиційної української культури з елементами християнської релігії.

Література

- 1. Голобородько Я.** Артеграунд. Український літературний істеблїшмент / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.
- 2. Трофименко Т.** “Слуга з Добромиля” – історична і “химерна” проза / Тетяна Трофименко // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://artvertep.dp.ua/news/4999.html>.
- 3. Тебешевська-Качак Т.**

Художні особливості прози Галини Пагутяк (жанрово-стильовий аспект) / Тетяна Тебешевська-Качак // Слово і час. – 2006. – № 9. – С. 51 – 58. **4. Пагутяк Г.** Григорій Сковода у снігах / Галина Пагутяк // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті : <http://pahutjak.boom.ru/skovog.html>. **5. Пагутяк Г.** Слуга з Добромиля : [роман] / Галина Пагутяк. – К. : ПП “Дуліби”, 2010. – 336 с. **6. Артюх А. В.** Проза Галини Пагутяк : герметичність як домінанта індивідуального стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / А. В. Артюх. – Київ, 2009. – 20, [1] с. **7. Шевчук В. О.** Пізнаний і непізнаний Сфінкс : Григорій Сковорода сучасними очима : [розмисли] / Валерій Шевчук. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. – 528 с. **8. Сковорода Г.** Повне зібрання творів : у 2 т. / Григорій Сковорода. – К., 1973. – Т. 1. – 1973. – 532 с. **9. Іванова Ю. І.** Символіка калини в українській традиції / Ю. І. Іванова // Наукові записки. – 1997. – Том 2. Культура (Національний університет “Києво-Могилянська академія”). – К. : Інф.-вид. центр “Стилос”, 1997. – С. 5 – 10.

Лукьяненко Д. В. Експериментальний образ “сковородинівської людини” у романі Г. Пагутяк “Слуга з Добромиля”

На матеріалі роману Галини Пагутяк “Слуга з Добромиля” досліджено постмодерні варіації створення художнього образу “сковородинівської людини”. Проведено текстологічні паралелі між аналізованим твором Г. Пагутяк і трактатами Г. Сковороди. Доведено “експериментальність” типу “сковородинівської людини”, реалізованого в образі містичної істоти – дхампіра.

Ключові слова: химерна проза, самопізнання, сродність праці, “нерівна рівність”, символ.

Лукьяненко Д. В. Экспериментальный образ “сковородинского человека” в романе Г. Пагутяк “Слуга из Добромиля”

На материале романа Галины Пагутяк “Слуга из Добромиля” исследованы постмодерные вариации создания художественного образа “сковородинского человека”. Проведены текстологические параллели между анализируемым произведением Г. Пагутяк и трактатами Г. Сковороды. Доказана “экспериментальность” типа “сковородинского человека”, реализованного в образе мистического существа – дхампира.

Ключевые слова: причудливая проза, самопознание, сродность труда, “неравное равенство”, символ.

Lukyanenko D. V. Experimental image “Skovoroda’s personality” in the novel “Servant from Dobromyl” by Galyna Pagutyak

The postmodern variations of word picture “Skovoroda’s personality” creation on the basis of novel “Servant from Dobromyl” by Galyna Pagutyak are considered in this article. The textological parallels between analyzed novel by G. Pagutyak and treatises by G. Skovoroda are shown. The experimentation of “Skovoroda’s personality” type, which is realized in the figure of mystical creature – dhampir is proved here as well.

Key words: chimeric prose, self-knowledge, job satisfaction, “uneven evenness”, symbol.

УДК 821.161.2-3.09’6

А.В. Понасенко

**МІЖ “СВОЇМ” І “ЧУЖИМ”:
ЕСТЕТИЧНІ ОРІЄНТИРИ МИТЦІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ**

Зміни у сприйнятті творчості митців діаспори та еміграції в літературознавстві останніх десятиліть мають характер різкого повороту від замовчування та трактування як маргінального літературного явища в бік популяризації, посиленого інтересу, глибокого наукового осмислення та усвідомлення цілісності художнього процесу зарубіжжя та материкової України. Дослідниця В. Просалова звернула увагу на те, що поверненню “в літературу письменників-емігрантів сприяли академічна “Історія української літератури початку ХХ ст.” (К., 1993 – 1995), “Хрестоматія з нової української літератури” (Львів, 1993), хрестоматія у чотирьох книгах “Українське слово” (К., 1994 – 1995; друге видання – 2001; третє – 2003) та інші публікації останніх років” [1, с. 83]. Прислужилися цій важливій справі і праці самої В. Просалової: монографія “Текст у світі текстів Празької літературної школи” та докторська дисертація “Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст”. Підґрунтям для подальших досліджень стали відомі роботи О. Астаф’єва [2-3] та М. Ільницького [4]. Упорядкування художніх текстів в антології – поширений спосіб популяризації мистецьких явищ. Відома збірка поезій, укладена О. Астаф’євим, та менш znana широким загалом антологія поезій Нью-Йоркської групи “Півстоліття напівтиші”, упорядкована М. Ревакович. Рукопис першої версії цієї антології, за словами М. Ревакович, “став інспірацією для Романа Бабовала, щоб створити віртуальний варіант і представити творчість Нью-Йоркської групи в Інтернеті” [5, с. 14].

Актуальність дослідження творчості поетів Нью-Йоркської групи визначається насамперед тим, що участь західних митців та

літературознавців у науково-культурному житті України в останні роки стає дедалі помітнішою, істотно впливаючи на формування теоретико-мистецької свідомості. Нью-Йоркська група здійснила відчутний вплив на материкову українську поезію останніх трьох десятиліть. У полі літературознавчих дискусій перебувають питання естетичних зв'язків митців Нью-Йоркської групи з “пражанами”, шістдесятниками та поетами Київської школи. Такі особисті контакти, а головне – типологічні сходження та розбіжності – продовжують привертати увагу дослідників творчості “ньюйоркців”. Ці митці, перебуваючи, за словами Ю. Барабаша, “поза традицією”, витворили справжній естетичний феномен, що відкриває простір для літературознавчого осмислення.

Мета роботи: з'ясувати особливості художнього діалогу Нью-Йоркської групи з іншими чинниками літературного розвитку.

Предметом спостережень обрано зв'язки означеної групи з Празькою школою та материковою українською літературою. Пропонована стаття не претендує на всебічне розкриття цієї проблеми. “Складність та багаторівневість компонентів, що беруть участь у текстовій взаємодії, – підкреслює Ю. Лотман, – призводить до відомої непередбачуваності тієї трансформації, якій піддається текст, що його уводимо. Але трансформується не тільки він – змінюється уся семіотична ситуація всередині того текстового світу, до якого його вводять” [6, с. 587].

Отже, зупинившись на діалогічних взаєминах, насамперед обґрунтуємо доцільність такого ракурсу висвітлення питання. М. Бахтін наголошував: “Діалогічні взаємини – це взаємини (сміслові) між будь-якими висловлюваннями в мовленнєвому спілкуванні. Будь-які два висловлювання, якщо ми зіставимо їх у смисловій площині (не як речі і не як лінгвістичні приклади), виявляться в діалогічних взаєминах” [7, с. 488]. У біографії та творчості “ньюйоркців” діалог *своє / чуже* відбувається як у площині інтертекстуальних відношень, так і в постколоніальній дискурсивній проекції. Один із фундаторів Нью-Йоркської групи – Б. Рубчак виокремлює еміграційну та діаспорну спільноти. За його спостереженням, еміграційна громада “запопадливо консервує історичні й культурні вартості, розпачливо намагаючися заморозити рух. Вона вперто закриває очі на віяння, які непомітно, але й невблаганно, її змінюють, перетворюючи її – на гірше чи на краще – з громади еміграційної на громаду діаспорну” [8, с. 90].

У тлумаченні витоків Нью-Йоркської групи М. Ільницький відзначає спілкування Богдана Бойчука та Євгена Маланюка як підставу вважати Празьку школу її прямою попередницею [4, с. 81]. Щодо цього питання, то нам ближче міркування В. Просалової, яка наголошує на відмінностях “пражан” від представників Нью-Йоркської групи саме ступенем “вживання” в інонаціональні обставини: “На користь цієї думки свідчить, зокрема, те, що окремі представники останньої уже не

втрималися від спокуси іншого мовного континууму, як, скажімо, Ю. Гарнавський, котрий почав писати романи англійською” [1, с. 83]. Характеризуючи ці взаємини, М. Ревакович пише: “Взаємозв’язки між поетами Нью-Йоркської групи і Празької школи можна загально схарактеризувати як дружні, хоч ідеологічно й естетично вони стоять на зовсім протилежних кінцях. Романтичний волюнтаризм і переконання, що література повинна б відігравати поважну роль в державо- і націєтворенні був чужий для молодих поетів” [9, с. 24 – 25]. Проте декларований митцями Нью-Йоркської групи розрив із традицією та несприйняття національно-визвольного детермінізму у творчості не є синонімами неповаги до творчих попередників, на що вказує й М. Ревакович: “Але вони здебільшого ставилися з пошаною до Празької школи, – узагальнює авторка, – тому що вірили, що їхні імперативи були органічними, що виникали вони з глибоких переконань. Причому поети цього угруповання не нехтували майстерністю поетичного слова і це заслуговувало на пошану” [9, с. 25]. Однак неузгодженість світоглядних позицій та чинників впливу на систему цінностей зумовлює кардинальні відмінності, що не дозволяють говорити про сталість літературної традиції “пражани – ньюйорківці”. Естетичні переконання перших ґрунтуються на пристрасному обстоюванні національно-визвольних ідей та волі до боротьби. Другі “визначилися уже на Заході, в атмосфері іншого світу, і не виявляли тієї заглибленості у минуле, як їх попередники” [1, с. 84]. “У порівнянні з Нью-Йоркською групою творчість “пражан” відзначалася виразною національною заангажованістю, більшою утилітарністю і традиційністю. Національна традиція виявлялася у художній канві твору або свідомо модифікувалася представниками Празької літературної школи”, – пише В. Просалова [1, с. 84].

Чи не єдиним поетом серед Нью-Йоркської групи, який “трається так вправно інтертекстами й читачем”, є, за твердженням М. Ревакович, Богдан Рубчак [9, с. 36]. “Загалом, Рубчак роздумує над певною театральністю поетичного ремесла і грайливо зіставляє символи західної і рідної культур, щоб за їхньою допомогою передати непрямо особисте й емоційне”, – підсумовує М. Ревакович [9, с. 36]. Наприклад, лірична посвята “Дівчині без країни” передає, на нашу думку, як внутрішній стан вигнанця серед чужих на чужині, так і фіксує межовий стан маргінальної самотньої свідомості: “Дівчино без дороги, / мандрівнице без дому, / захмарені болем / наші полудні бліді. / Що ж розкажеш про нас / по мандруванні довгому, / коли ввійдеш одна / у свій опромінений дім?” [6, с. 218]. Образи-топоси птаха та дому мають у цьому вірші виразний відтінок національної конотації. Водночас зосередженість на психологічних деталях та на зовнішніх проявах внутрішнього стану надає поезії екзистенційної заглибленості: “Добра сестро птахів, / дівчина без спогаду, / щоночі дивишся / крізь снів чужих каламуть /

щоранку дивишся / крізь вій золоту погоду / як у майстернях сердець / приготують зиму” [6, с. 217].

Планетарної, екзистенційної туги сповнений вірш “Подорожній”:
“В дорозі в настольне місто / з хребтами мостів ребрастих / в місто безвісте, без вістер / у вітру гучних тавернах, / без цвинтарів, страшно вірних, / без фресок репаних страстей, / без плюшів, без жовтих люстер, / на крок від пропасті в нерість, – / спинюсь, до кореня зморених, / спочину до крику чорний” [6, с. 219]. “Щоправда, – відзначає М. Ревакович, – Рубчак не наполягає на абсурдності до такої міри, як це робить Тарнавський, проте самота й мотиви смерті часто розглядаються” [9, с. 36].

У поезиці Б. Рубчака бінарна опозиція *своє / чуже* не тільки передає внутрішній стан людини на чужині або самотність серед людей, а й постає композиційною основою структурування текстів мистецької та еротичної тематичної наповненості. Так, вірш “Спомини про Місяць” сповнений наелектризованої настроєвості, що змінюється голосом холодної свідомості: “І тоді попрощаємося / ніяковим, / трохи розгубленим усміхом, / і підемо одне від одного – / чужинці” [6, с. 211].

Отже, у творчості Б. Рубчака поєднання українського та західного, свого і чужого набувають гармонійного, екзистенційно загостреного звучання. Ліричний суб’єкт його художнього світу шукає прихистку на чужій території і знаходить його в мистецтві. Інтерпретація індивідуальної стильової версії естетики Нью-Йоркської групи в творчості Б. Рубчака становитиме зміст нашого подальшого дослідження.

Література

- 1. Просалова В. А.** Празька літературна школа : текст, контекст, інтертекст : дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Віра Андріївна Просалова. – К., 2006. – 404 с.
- 2. Астаф’єв О.** Лірика української еміграції : еволюція стильових систем / Олександр Астаф’єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 313 с.
- 3. Астаф’єв О.** Образ і знак : Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі : [монографія] / Олександр Астаф’єв. – К. : Наук. думка, 2000. – 268 с.
- 4. Ільницький М.** Українська повоєнна еміграційна поезія / Микола Ільницький. – Львів, 1995. – 116 с.
- 5. Півстоліття** напівтиші : Антологія поезій Нью-Йоркської групи [упор. і автор вст. ст. М. Ревакович]. – К. : Факт, 2005. – 276 с.
- 6. Антологія** світової літературно-критичної думки ХХ ст. [за ред. М. Зубрицької]. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
- 7. Бахтин М. М.** К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 381 – 385.
- 8. Рубчак Б.** Кам’яні баби чи Світовид? / Богдан Рубчак // Світо-Вид. – 1996. – Ч. 2. – С. 89 – 100.
- 9. Ревакович М.** Крізь іншу призму : Про феномен і поезію Нью-Йоркської групи / Марія Ревакович // Півстоліття напівтиші :

Антологія поезій Нью-Йоркської групи [упор. М. Ревакович]. – К. : Факт, 2005. – С. 17 – 40.

Понасенко А.В. Між “своїм” і “чужим”: естетичні орієнтири митців Нью-Йоркської групи

У статті досліджується питання естетичних зв'язків поетики учасників Нью-Йоркської групи з іншими художніми явищами. Предметом спостережень обрано діалог з Празькою школою та материковою українською літературою. Увагу зосереджено на творчості Богдана Рубчака.

Ключові слова: естетика, традиція, поетика, діалогізм.

Понасенко А.В. Между “своим” и “чужим”: эстетические ориентиры поэтов Нью-Йоркской группы

В статье исследуется вопрос эстетических связей поэтики участников Нью-Йоркской группы с другими художественными явлениями. Предметом наблюдений избран диалог с Пражской школой и материковой украинской литературой. Внимание сосредоточено на творчестве Богдана Рубчака.

Ключевые слова: эстетика, традиция, поэтика, диалогизм.

Panasenko A. V. Between “own” and “strange”: aesthetic reference points of New York Group poets

In the article the problem of aesthetic connections of poetics of New York Group participants with other artistic phenomena was studied. As the subject of observation the dialog with Prague School and the continental Ukrainian literature was chosen. The attention is paid mainly to Bogdan Rubchak's works.

Key words: aesthetic, tradition, poetics, dialogism.

УДК 821. 161.2 – 94.09 “18”(043)

В. Ю. Пустовіт

МЕМУАРНИЙ ОБРАЗ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ

Мемуарна спадщина О. Кобилянської тісно переплітається з художнім доробком. Особливо це стосується щоденника, наприклад, у першому прозовому творі “Гортенза” (1880), сімнадцятирічна авторка говорить про щоденники, “які ведуть Олена та Гортенза – героїні твору, і навіть у формі окремих щоденникових записів молода письменниця спробувала відтворити почуття Гортензи” [2, с. 179], навіювання про щоденники дають і повісті “Царівна”, “Німба”, “Через кладку”. Сама ж

О. Кобилянська розпочала свій щоденник у двадцятирічному віці, а закінчила у 27 років (1 листопада 1883 р. по 19 квітня 1891 р.). Перший щоденник не дійшов до нас, бо вела його письменниця “з наймолодших літ”, про це йдеться в автобіографії 1903 року: “Я вписувала не лише всякі “произведенія” денні – но і все те, що займало мій ум і душу. І коли я пізнішими літами переглядала тії днівники – я сама здивувалася тій силі фантазії, котра говорила в тих скромних, дитинячо-наївних, а zarazом диких картинках” [4, с. 214]. Про існування таких щоденників свідчить подруга письменниці художниця Августа Кохановська: “У вівторок, 10 липня 1883 р. я з Міцею пішла після обіду до Ольги. Вона показала мені деякі місця з її щоденника. Вона пише гарно та цікаво і має взагалі хист” [5, с. 6].

Щоденники О. Кобилянської написані німецькою мовою, але вже наявні українські фрагменти: молода дівчина почала усвідомлювати свою причетність до великого українського народу й розуміння, що треба писати українською мовою. Цьому сприяли її подруги: дочка поета Миколи Устиновича Ольга, особливо ж Софія Окуневська, згодом перша українська жінка-лікар, яка в 1880 р. зверталась до О. Кобилянської: “Сподіваюся, що Ви не схочете завжди писати по-німецьки... Ви ж українка і повинні писати по-українськи. Не говоріть, що мови не знаєте. Ви розмовляєте добре, а читаючи більше українських книжок, краще навчитеся мови” [5, с. 8]. Коли в життя О. Кобилянської ввійшла мова і література рідного народу, це відіграло головну роль у становленні її як української письменниці, вона занотовує 29 вересня 1884 року думку українською мовою: “Гадка одна, котра тепер душу мою пригріває, есть: бути русинков[тобто українкою] цілов душов, хочу і мушу ся по-руськи порядно научити, відтепер лише по-руськи хочу писати...” [5, с. 10]. В цей кардинальний період джерелом творчого натхнення була для неї творчість Тараса Шевченка, про це є згадка на декількох щоденникових сторінках, є згадка від 25 вересня 1884 року про І. Франка, пізніше О. Кобилянська дізналася про М. Павлика, О. Терлецького, Н. Кобринської та інших діячів українства.

Наскрізним мотивом семи років життя, що розмістилися на 468 сторінках, було прагнення любові: “Я мушу щось любити”, а також формування душі Кобилянської: “Що таке душа? Мені здається, що це любов” [5, с. 100], “Моя душа, приречена на самоту, вся тремтить, вона чутлива на кожне явище, що надходить ззовні...” [5, с. 176].

Однак сподівання авторки не справдилися, можливо, це і стало підґрунтям до емансипації, хоча в автобіографії 1903 року вона згадувала: “...увійшовши в 18-19 рік, – займала мене ідея емансипації жінок...” [4, с. 214].

Зі щоденникових аркушів ми бачимо щоразу різну О. Кобилянську: то літераторку, то ліричну натуру, то людину, яку гнітить оточення, суспільний лад тощо. Слушними є зауваги К. Танчин: “Увесь щоденник О. Кобилянської – це спроби і надії на можливість

початку нового життя” [8, с. 112]. Письменниця мала на меті опублікувати щоденник для нащадків, про це свідчить її запис 21 квітня 1884 року: “Люди добрі, що читатимете все це, не дорікайте мені, що мої думки й почуття повні вічного смутку. Що я вдію... Коли б ви могли зазирнути в моє серце... Ні, все ж таки ви нічого не збагнули б” [5, с. 37]. Через декілька днів (11 травня 1884р.) наступний риторичне питання – запис: “Що ви думаєте про мене, ті, хто це читає? Чи ви квітуєте, чи ви розквітли? Я пишу все це для своїх дітей – чи ви ці діти?” [5, с. 39]. Авторка хотіла розділити свою тугу, самотність, можливо, навіть, приреченість, адже бажання мати родину, дітей проходить лейтмотивом у думках двадцятирічної жінки: “Якщо я не вийду за українця, то буду пропаща, бо нічого не зумію для своїх зробити, навіть мої діти не зможуть стати українцями...” [5, с. 58]. В усьому діячка хотіла прислужитися рідному народові, формувати його духовну культуру, допомагати у вирішенні соціальних проблем тощо, часом доводилося працювати у складних нестерпних вимогах. І нарешті, 1891 року родина Кобилянських переїздить до Чернівців, уже в автобіографії письменниці (1927 року) читаємо: “я увійшла в українську громаду, мала можливість пізнати українську літературу, журнали, зноситись з освіченими українцями, їх жінками, а також з молодіжжю, взагалі входити “в серце” Буковинської України” [5, с. 205]. Отже, щоденник яскраво показує, що творча особистість Ольги Кобилянської не позбулася смутку у своїй душі.

Наскрізними в мемуарній спадщині письменниці є націєтворчі ідеї, зокрема, на думку І. Макаровського, “визначальними чинниками формування національного світогляду О. Кобилянської були соціально-політичні змагання української спільноти краю до національного самозбереження і вільного розвитку та надбання європейської культури” [6, с. 54]. В 1888 році вона записує в щоденнику: “Я тепер дуже багато читаю про соціалізм, і взагалі про народ. Його інтереси цілком збігаються з моїми” [5, с. 174]. Діячка гаслом свого життя промовляє слова “...боремося за наші національні ідеали” [5, с. 268], зауважимо, що це було виголошено 1900 року, переломному й бурхливому часу в історії країни. О. Кобилянська розуміла, що український народ важко підняти на боротьбу, тому в мемуарній спадщині відображено як жінка протиставляла “філософію покори філософії боротьби, а перетікання національної ідеї з сфери теорії в сферу практичної політики вважала необхідною умовою прогресивного розвитку кожної нації” [6, с. 57].

Листування є продовженням щоденникових нотаток О. Кобилянської. Для неї листи були чи не єдиним способом підтримувати зв'язки з Наддніпрянською Україною. Серед її адресатів бачимо Лесю Українку, М. Коцюбинського, Х. Алчевську, Г. Хоткевича, багатьох інших відомих людей того часу, але тут варто згадати неопубліковані листи до Осипа Маковея, які можна вважати поемою поваги, пристрасті й кохання. Сама О. Кобилянська зазначала про

неабияку роль Осипа Маковея у її становленні як письменниці, у пропозиції вивчати й писати українською мовою, подекуди обговорювались питання фемінізму, і, звичайно Фрідріх Ніцше. Однак з боку старшого товариша не було натяку на любовні стосунки, сам митець вважав це витвором фантазії О. Кобилянської.

Досліджуючи епістолярні зв'язки Осипа Маковея з О. Кобилянською, Марко Павлишин доходить висновку: “Листування виразно вказує, як гостро авторка усвідомлює, наскільки менші в неї можливості реалізувати себе соціально (через працю) чи емоційно (через подружжя чи інтимність не формалізовану), ніж в адресата-чоловіка. По-феміністському свідомо ваги норм свого суспільства, свідомо факту, що вона – ”незамужна і незаможна Жінчина” (як називав Маковей тип героїнь “Людини” та “Царівни”), О. Кобилянська вписувалася у свій власний час і у власне соціальне середовище” [7, с. 140 – 141].

Письменниця не припиняла своєї уваги до жіночого питання, про природу жінки та її соціальне й культурне становище. Наприклад, у листі до Х. Д. Алчевської вона щиро висловлювала їй свою прихильність і намагалась підтримати її на важкому шляху служіння рідному народові: “Не покидайте той шлях, на котрий раз поступили. Він тернистий, але він веде до цілі. Але будьте і обережні, щоб могли коли пізніше більше для народу свого зробити; не кидайтесь надто сміливо в вир праці, щоб не потерпіли на тім і Ваших рук не зв'язано на пізніше. Се правда. Ми виступили вже на арену європейського життя, і від нас самих залежить се, чи виберемо собі місце на ній тривале і на будуче. Я думаю і маю те глибоке переконання, що наколи кожна одиниця буде щиро над собою працювати і різбити[себе], то ми яко маса ніколи не згинемо, не зійдемо з тої арени” [4, с. 554]. Про епістолярні взаємини Ольги Кобилянської з Лесею Українкою багато говориться в критиці, зокрема В. Агеєва вважає його винятковим явищем: “листування цих письменниць в певному сенсі унікальний приклад одвертості жіночого саморозкриття, виняткове у своїй інтимній щирості свідчення дружби непересічних жінок, приязні, яка уможлиблювала руйнування узвичаєних етичних, і, що особливо важливо, мовних стереотипів. Це листування майже що унікальне в українській епістолярії ще й тим, що проблеми творчі й особисті, речі, які було прийнято обговорювати, й речі, нібито татуйовані, описуються, аналізуються з однаковою увагою й відкритістю, більш того – в їхніх очевидних зв'язках і взаємовпливах” [1, с. 205]. Вивчаючи фемінний характер української ментальності Н. Зборовська акцентує увагу на ролі Лесі Українки та Ольги Кобилянської, які “радикально змінюють українську модель світобудови, прагнучи вивести поняття нації за межі селянства” [3, с. 147]. У своїй мемуарній спадщині письменниці замислюються над глобальними проблемами, пов'язаними з творчістю не для селянства, порушують питання розбудови держави, національного відродження суспільства й розв'язання прогресивних педагогічних ідей тощо.

Автобіографії О. Кобилянської подають цінний життєвий шлях авторки. На сьогодні відомо три тексти: перший, 1903 року призначався для болгарського прозаїка Петко Тодорова, який мав намір видати новели Кобилянської болгарською мовою; другий – опубліковано 1927 року в ІУ томі творів письменниці (харківське видавництво “Рух”). Саме у цій автобіографії Кобилянська зізнається про свою приналежність до рідного народу, про батьківщину, з долею якої було нерозривно пов’язане все її життя. Авторка згадує, що С. Окуневська та Н. Кобринська сприяли тому, щоб вона почала писати українською мовою: “Вони звернули мою увагу на те, що мені, як українці, треба по-українськи писати, і прирекли старатись для мене знаходити відповідні твори, що відзначалися б не лише цікавим змістом, але й гарною мовою, в чому й додержали своє слово” [4, с. 221]. Третій текст, написаний у листах до професора С. Смаль-Стоцького, надруковано в 1928 році. Зміст доповнює перші дві автобіографії, продовжує основну лінію оповіді, Кобилянська з гордістю пише: “Одна праця, одне перо, ба власне моє я зробило мене тим, чим я є – робітницею свого народу. Може, в дечім і не зрозумілою, в дечім слабшою, як інші, а все-таки робітницею. Я любила народ, і люблю його до сьогоднішньої хвили...” [4, с. 239]. В “Автобіографії” 1927 року зазначено: “Пишучи що-будь, довше чи коротше, я лиш одно мала в душі: Україну, ту велику, пишну, пригноблену, сковану Україну, її одну й нічо інше” [4, с. 224]. Саме у цих словах проявляється патріотизм О. Кобилянської, спрямований на визволення України з-під гніту.

Розвиваючи національну ідею, письменниця наводить чинники, через які можна відродити державність українців. Першу чергу вона надавала народові, який є першоосновою будь-якої нації. В “Автобіографії” про це пише: “Я любила народ і люблю його до сьогоднішньої хвили, і дивлюся на нього тими самими очима, що на деревину, цвіт і всю живучу часть природи. Одна неестетичність його, будь у словах, будь у поведінці чи в привичках, разить мене, але в суті речей – гей, яке багатство, яка свіжість, яка глибінь криється, який гарний матеріал на будучність! Де є народ, там і культура й сила буде; де його нема, не буде й бити тієї нації” [4, с. 239]. І. Макаровський вважає ці слова письменниці пересторогою для майбутніх поколінь України: “На жаль, ці ідеї не стали стрижнем історіософії та політики багатьох речників українського відродження, в тому числі В’ячеслава Липинського та Дмитра Донцова. Обоє вони зациклились на еліті та культурі. Поминувши народ, перший ішов, як відомо, “через державу до нації”, другий – “через націю до держави”, та і не дійшли” [6, с. 58].

Мемуарна спадщина Ольги Кобилянської висвітлює її ідейне зростання, формування естетичних поглядів, задуми щодо написання деяких творів, а головне – засвідчила ставлення письменниці до українського питання, вивчення й вшанування рідної мови. Окремо слід

виділити українську ідею в творчому житті О. Кобилянської, яка мала філософське підґрунтя та політичну спрямованість.

Література

- 1. Агеєва В.** Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : [монографія] / В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
- 2. Вознюк В.** “До людей за любов’ю...”: Над сторінками неопублікованих щоденників Ольги Кобилянської / В. Вознюк // Вітчизна. – 1977. – № 5. – С. 179 – 196.
- 3. Зборовська Н.** Фемінний характер української ментальності (За допомогою літературного джерела) / Н. Зборовська // Сучасність. – 2001. – № 7 – 8. – С. 146 – 150.
- 4. Кобилянська О.** Твори : в 5 т. / О. Кобилянська. – К. : Держлітвидав УРСР, 1963. – Т. 5. – 767 с.
- 5. Кобилянська О.** Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади / О. Кобилянська. – К. : Дніпро, 1982. – 352 с.
- 6. Макаровський І. П.** Українська ідея Ольги Кобилянської: метафізичне та політичне: (З нагоди 130-річчя від дня народження) / І. П. Макаровський // Політол. вісн. – К., 1994. – Вип. 3. – С. 53 – 61.
- 7. Павлишин М.** “Мені не соромно отворити уст про мої чувства”: Неопубліковані листи Ольги Кобилянської до Осипа Маковея / М. Павлишин // Сучасність. – 2003. – № 2. – С. 127 – 143.
- 8. Танчин К. Я.** Щоденник як форма самовираження письменника : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 / Танчин Катерина Яківна. – Тернопіль, 2005. – 200 с.

Пустовіт В. Ю. Мемуарний образ О. Кобилянської

У статті аналізується мемуаристика Ольги Кобилянської. Увага автора зосереджена на щоденниках, листуванні, зокрема розкривається ідея письменниці по відродженню національної ідеї українського народу.

Ключові слова: автор, лист, щоденник, національна ідея.

Пустовит В. Ю. Мемуарный образ О. Кобылянкой

В статье анализируется мемуаристика Ольги Кобылянкой. Внимание автора сосредоточено на дневниках, письмах, раскрывается идея писательницы по возрождению национальной идеи украинского народа.

Ключевые слова: автор, письмо, дневник, национальная идея.

Pustovit V. Y. O. Kobylanska's memoirs image

Olga Kobylanska's memoirs are analyzed in the article. The author's attention is concentrated on the diary, correspondence, furthermore writer's idea about the revival of national idea of Ukrainian people is shown.

Key words: author, letter, diary, national idea.

УДК 821.161.2–3.09

Н. М. Тендітна

ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ О. УЛЬЯНЕНКА “ІЗГОЇ”

Жанрова приналежність творів українського письменника О. Ульяненка різноманітна. Це і романи, і оповідання, і повісті. І якщо найбільший інтерес у дослідників викликають саме романи, то останні жанри його творчості залишаються малодослідженими і маловідомими для сучасного читача.

Тому мета даної статті проаналізувати одну з найперших повістей прозаїка – “Ізгої”. Актуальність теми дослідження не викликає сумнівів, адже твори О. Ульяненка – це відгук на реальність сьогочасся, спроба рішення глобальних проблем людства та показ життя людини у всій його натуральності.

Прикро, але дана повість мало зацікавила дослідників творчості письменника, тому основну увагу під час аналізу буде спрямовано на текст твору.

У 2003 році виходить журнальний варіант маленької повісті О. Ульяненка “Ізгої”. Твір складається із шести частин, об’єднаних спільною тематикою, проблематикою та героями.

У першій частині “Родовід” головний герой твору Кеша, від імені якого ведеться оповідь, прагне “до всього доколупатися, хоч убий” [1, с. 52]. Кеша – “міський пацан”, який народився неподалік Бесарабського ринку, якщо повернути в місто з лівого боку...” [1, с. 52]. Найголовніші питання, які непокоять героя – це хто його батько, та якої він віри.

Спроба “попертися в синагогу” і триматися новоявленої віри закінчилася вибитими зубами. Але Кеша твердо усвідомив, що він не “син перукаря, не іудей” [1, с. 54].

Мати Кеші синівською повагою не користується, бо “нас на Бесарабському ринку вилуплювала, як щенят” [1, с. 52], а тому залишена напризволяще “харчати та сходити гноякою на лежаку”.

Герой має і двоюрідного “братуху”, який “повернувся з якоїсь там війни. Ветеран гробаний” [1, с. 52 – 53] і з якого “почалося все”. Вася, од якого “здоровим селянським духом пахне” “нюхається зі шльондрами, а ночами перелистує якесь креслення” [1, с. 53], намагається настановити брата на правильний шлях у житті – “сволоч ти, Кеша. Йшов би гроші заробляти” [1, с. 53].

Друга частина повісті починається із знайомства Кеші з Мілкою – “І я побачив її жіночу руку, плавний вигин плеча, голу спину, гнучку, всіяну золотими розсипами тоненьких кісок (...) Велетенські світлі очі. І більше нічого” [1, с. 54]. А також черговою спробою визначитися у вірі – “Подамся у кришнаїти”. Але і це припущення виявляється помилковим.

Проте герою вдається втекти від “ментури” і він ще раз переконується у своїй “обраності гіда цього велетенського смітника, де я лише маленька муха...” [1, с. 55].

Ореол “обраності” надає Кеші сміливості, щоб “прикокошити брательника, пика якого від задоволення лускалася узбецьким курдюком” [1, с. 55]. Але фортуна повертає своє колесо в інший бік від героя і рештку зубів у нього вибиває брат, а потім “він заходився вибивати з мене рештки нутрошів” [1, с. 55], а наостанок “братішечка побив на моїй довбешці мою ж таки скрипку” [1, с. 55].

О.Ульяненко в повісті “Ізгої” не відступає і від традицій змалювання сцен із сексуального життя героїв – “гумова ляля з млосним поглядом лизала задницю брюнетці...” [1, с. 55].

У третій частині “Труба” перед читачем розкриваються роздуми героя про долю, Бога, призначення людини на землі, право вибору, “розваги дітей міста” та наркоманію.

Кеша полюбляє ніч, “блакитну стерву-ніч”, бо “головне – темрява. Головне – всі на одне лице” [1, с. 56], а ще ніч “ховає від Господнього ока” “покидьків усіх інтернаціоналістів – рвані гіпі, панки, бляді, що товчуть вічність смерті. Еволюція... Еволюція: трипер, сифіліс, СНІД, чума, холера...” [1, с. 56]. А також дешева любов, за якою – гонорея, простатит... І в цьому “небезпечному” нічному житті завжди знайдуться ті, хто торгує смертю. Це, наприклад, Дуська Аскарід – “звідки він дістає наркоту, ніхто не знає” [1, с. 58].

Герой і сам не проти скуштувати нічного “богемного життя” і в таких випадках йому допомагає барбітура – “звичайнісіньке снодійне, різних типів. Ніяких опіатів” [1, с. 56]. Але це лише самонавіювання, бо “з мене прямо ніагара кров’янки, а Дусь знає, де дістати “справжньої білої ширки”.

А ще герою потрібна любов, “незалежно хто її створив. Я чекаю кохання”. Але справжнє кохання у цьому “нічному” житті лише ілюзія свята. І тому з’являється Вона “одягнена в яскраве манаття” людина-лялька, людина-манекен.

Але якби не ховалися “любителі” нічного життя в підземні переходи, “викручені прямою кишкою”, письменник робить вельми оптимістичний висновок, що “Бог – не теля, бачить і звідтіля. Себто – купу м’яса, вируділого лахміття на лисіючому і пелагріючому, тобто покритому подагрою, ціною в кілька баксів зелених і затертих до дірок, як і їхнє пошле, нікчемне життя” [1, с. 56]. Але у кожного є право вибору, бо “всі... ми... хворі...” [1, с. 57].

І лише справжнє, “чисте” кохання ще може врятувати світ, переконаний письменник. І хоча ніч “чарує, бо знаєш, що з неї починається оте курвле життя. В потемках ми шукаємо себе до самого кінця, коли предстанемо перед Богом” [1, с. 60], праведне життя видається як затяжний сон, “де тобі дано право бачити, чути, але не втратитися...” [1, с. 59].

Четверта частина під назвою “Ангел” оправдовує свою назву. Бо чергова поява в житті Кеші Мілки, в картатій спідниці, зі скрипкою і нотами, видалася йому як поява Ангела. Повторення її ім’я стало рятівною ниткою та спробою втечі з маленького готелю від “гарантованої стовідсоткової шльондри”. Яка теж має право вибору і якій теж “хотілося урвати в цій тюрмі, що ми називаємо життям, цій засцянній феміністці, шматочок щастя” і “їй хотілося музики, ніжної музики” [1, с. 60]. А ще “дама ж хотіла мене поіметь” [1, с. 60]. Герой і тут не полишає своїх “нічних” звичок – “тихцем дістався аптечки і вигріб всю барбітуру, а за півгодини від’їхав...” [1, с. 60], тому ім’я “Мілена” підштовхує його до втечі із цього світу – “І хтось покликав, не проказав, а покликав...” [1, с. 61].

У п’ятій частині “Прихід”, наратор письменника розмірковує над примхливістю жіночої долі – “з роками, втрачаючи шик... вони тоді знають ціну втраченому...” [1, с. 61]. Але коли є гроші це виявляється не проблемою, бо “у них заготовлений квиток до раю”. Та тут постає проблема моралі – “їх багато, і що ж Бог... З тією потолочною робитиме?” [1, с. 61 – 62].

А головний герой знову переймається проблемою “знати б хоча, де я, коли, від кого зачатий...” [1, с. 62].

Вживання барбітури приносить свої наслідки: “пантачило мене двійко, з добродушними обличчями... санітарів, витрушуючи з моєї голови рештки мізків, з кишень рештки барбітури, з штанів рештки лайна” [1, с. 62]. Лежачи під крапельницею герой відчуває “смерть – як солодку приправу до життя” і тому вирішує, що “треба давати звідси чосу... тим паче час, кожна секунда у мене пролітають зі швидкістю скотомогильної зеленої мухи...” [1, с. 62]. Бо на лікування Кеша потрапив до доктора-морфініста “братика нашого Аскаріда. Вузенькі плечі, одвисший жіночий зад. Цей професіонал смерті чепурно виписує собі путівку до раю помірними дозами морфіну” [1, с. 62].

Герой у “жовтому будинку, дурдомі тобто” згадує що він “гід у цьому місті. Безкоштовно. Безплатно. Просто так. Нехай ніхто не скаже, що я привласнив цей титул. Мені подарував мій Бог...” [1, с. 62].

А ще герой покладає думки про допомогу на “нашого дільничного, нашого приходу “батюшка”... який без жодного крику може перехилити двістіграмовий гранчак спиртяги...” [1, с. 62].

Несподівано для себе у кабінеті лікаря Кеша побачив Мілку – “Вона вагітна, Кешо, – сказав доктор” [1, с. 63]. Але ця звістка його не шокує, бо він вже щасливий від того, що “дивився на дві зірочки її очей. На тоненькі, зовсім білі ручки, і мені навіть в голову не приходило, що можу тримати її пальці в своїх долонях” [1, с. 63].

Закоханий герой мріє зіграти для Мілки, бо “музикант я більше, аніж оповідач” [1, с. 52], але пригадує, що “братик-то проламав на моїй довбні скрипку” [1, с. 63]. Єдине рішення – Сінний ринок, а відсутність коштів вирішується банально просто: “Я надавав Лямку в борг стусанів,

взяв найліпшу скрипку, з чемним перепрошенням, що завтра поверну” [1, с. 63].

Кеша стурбований і спантеличений появою Мілки у кабінеті доктора, знаючи його пристрасть до морфію: “Я прийшла до тебе, Кешо... але мені зробилося зле... І лікар настояв... то дивись мені, а то ампулками з морфієм будеш срати через кожен дев’ятий день” [1, с. 63].

Думки героя також поволі повертаються до того дня, коли він побачив Мілку у готелі і зрозумів, що вона, ця “феміністка засцяна, хотіла саме її – Мілку. А доля розпорядилася...” [1, с. 63]. А ще його непокоїть, чи бачила Мілка його втечу – “Але та бачила... Знаю, бачила зі свого вікна... все бачила: як я пірнув у вікно” [1, с. 63].

Не залишає героя і мрія помсти братові – “Ну, братуха, підожди. Таких, як мій братуха, голка робить щасливими. Вони закінчені покидьки. Нас навчилися убивати поволі. Його напоїли отравною гірше, ніж Аскарида. І з цієї голки йому зроду не зіскочити” [1, с. 62 – 63].

У останній частині повісті на героя чекає винагорода – “На майдані я заробляв якусь копійку, вона давала уроки. І я насправді відчув, що таке земне, труйне людське щастя” [1, с. 64].

Кеша остаточно вирішив зв’язати свою долю з Мілкою, не зважаючи на те, що вона чекала дитину від іншого – “...мене не цікавило, хто його батько. Потрібно – я” [1, с. 64]. І сцени кохання між героями проходять без традиційного для творчої манери О. Ульяненка натуралізму – “це було так легко, спокійно, наче до тебе вернулася любов матері, всієї рідні... Ми кохалися до самого ранку...” [1, с. 64].

Але кохання породжує нове, досі незнане для героя відчуття тривоги за долю своїх ближніх – “... я плакав і молив Бога, щоб те, що прийде вночі, не збулося. Нехай воно пронесе мимо мене або хоч обійде це блаженське створіннячко, в якому для мук і щастя земного, а може, і небесного, в теплому животу лежить дитинка. Нехай Господь віднесе лихо, від неї хоча б, від Мілени, яку я так люблю...” [1, с. 64 – 65].

Також у шостій частині читач нарешті дізнається про таємничі креслення “братухи” – “Увечері мене зустрів брательник з чотирма. Вони всі, суки, одягалися в чорне і називали себе бригадою “Чорних ангелів”. І намірилися пограбувати казино. Що напроти нашого дому” [1, с. 64]. Але цей план заздалегідь приречений на поразку – письменник вірить у можливість перемоги світлих почуттів на землі – “коли ми зайшли з Мілкою, то переступили без всякої огиди труп мого брата з розваленою головою. Решта валялася хто де, стискаючи заюшені банкноти. Всі були мертві” [1, с. 65].

Героям надається шанс і можливість змінити своє життя – “ми згребли у валізу всі гроші, що могли...” [1, с. 65]. Але водночас вони розуміють, що це не просто дарунок долі чи щасливий збіг обставин, бо у тих, хто намагається вирватися із подібного кругообігу життя свої проблеми, бо “у ізгоїв немає дарунків. Є тяжка робота, яку ти тягнеш за всіх...” [1, с. 65]. Але не виключається і можливість Божого втручання,

незалежно від твого віросповідання. І герой це нарешті розуміє: “Дякую тобі... Як би тебе не називали. Але дякую” [1, с. 65].

Кеша розкриває наостанок і таємницю свого народження та зникнення батька: “Підійди, – спокійно попросила мати. – Це я отруїла твого батька, бо він хотів тебе отруїти” [1, с. 65].

Як складуться подальші долі цих героїв невідомо, але хотілося б вірити, що інше місто, до якого вони втечуть, не зачарує їх знову своїм нічним життям.

Чи стала порушена проблематика роздумів у інших повістях О. Ульяненка – тема найближчих публікацій.

Література

1. Ульяненко О. Изгой. Маленька повість / О. Ульяненко // Березіль. – 2003. – № 1–2. – С. 52 – 65.

Тендітна Н. М. Особливості повісті О. Ульяненка “Изгой”

Автор статті пропонує аналіз повісті українського письменника О. Ульяненка “Изгой”. У полі зору дослідження проблематика, побудова, особливості художнього зображення роздумів прозаїка про нагальні трагедії сучасної людини.

Ключові слова: родовід, віросповідання, обраність, патологія, місто, нічне життя, втеча.

Tenditna N. M. Особенности повести О. Ульяненко “Изгой”

Автор статьи предлагает анализ повести украинского писателя О. Ульяненко “Изгой”. В поле зрения исследования проблематика, построение, особенности художественного изображения размышлений прозаика о сущностных трагедиях современного человека.

Ключевые слова: родословная, вероисповедание, избранность, патология, город, ночная жизнь, побег.

Tenditna N. M. The peculiarities of the story “Social outcasts” by O. Uliianenko

The autor of the article offers the analysis of the story by the Ukrainian writer O. Uliianenko “Social outcasts”. It studies the problems, the scheme, the peculiarities of the artistic image of the prose writer’s reflections concerning the urgent tragedies of the modern man.

Key words: gencalagy, religion,selectivity,pathology, town, night life, escape.

УДК 821. 161. 2 – 31. 09 + 929 Тарасюк

Д. С. Тищук

**РОМАН Г. ТАРАСЮК “ГАСПИД І МАРГАРИТА”
В АСОЦІОНІМНОМУ ВИМІРІ**

Закономірно, що митці слова, до яких належить і сучасна українська письменниця Г. Т. Тарасюк, останніми роками звертають увагу на перетворення зрозумілих загальних назв у власні, щоб вказати читачеві на важливі буттєві універсалиї, які свідомо чи не зовсім призабуті. Саме так асоціонім, філософічний за своєю природою троп, демонструє співвіднесеність сучасного літературного поступу з життям.

Метою статті є дослідження специфіки тлумачення світу Г. Т. Тарасюк у романі “Гаспид і Маргарита” через асоціоніми. Науковою основою дослідження стали праці таких вчених яка А. О. Галич, В. М. Галич, Ю. Ковбасенко тощо.

Інтертекстуальне прочитання – це дослідження глибокого контексту будь-якого акту текстуальності, що йде кількома різними стежками асоціацій, які є основним змістом тексту [3, с. 172]. У “Гаспиді і Маргариті” констатуємо інтертекстуальні зв’язки з “Майстром і Маргаритою” М. Булгакова, біблійними сюжетами про нечисту силу, політичною історією України. Спільною рисою є паралельне виведення у творі міфічної дійсності та реальності. Г. Тарасюк фактично під ірреальною дійсністю змальовує сучасні реалії життя з усіма її безкінечними виборами, хабарами, моральним занепадом.

Джерелом раціональних філософських та наукових описів нових якостей сутності є власне реальність: як її нові параметри розвитку, так і негативні боки її теперішнього стану [4, с. 158]. Письменниця вдається до незвичайного тривимірного опису типової на сьогодні особистісної драми жінки, щоб вголос прокричати про те, до чого ми вже давно звикли, але підсвідомо розуміємо що живемо на межі морального знічев’я.

Головна героїня твору Маргарита постає екзальтованою дружиною успішного олігарха Кирила Тулумбаса. Вони мають доньку Дарусю. Авторка об’єктивно змалювала типовий хисткий шлях чоловіка з падкої людини на олігарха. Його дружина цілковито забезпечена матеріально, проте нещаслива, бо її серце і душу крає ненависний Гаспид, що уособлює в собі найстрашніші її гріхи. Моральний занепад чоловіка і дружини сягає свого апогею, але вона має компенсувати свої провинності моральним та фізичним здоров’ям доньки. Гаспид, Майстер, не хутує приношення. Фінал твору сумний – стає відомим, що Маргарита втопилася. Згідно з булгаковським сюжетом, після переходу в інший світ Маргарита здобуває спокій, Галина Тарасюк такого спокою своїй Маргариті не дарує, бо дуже багато скоєно було за життя.

Проте глибинність ідейного спрямування твору можна досягнути, лише досягнувши витворені авторкою асоціоніми, яких у творі нараховуємо 39 одиниць.

В. М. Галич наголошує на основній функції асоціоніму – здатності графічно виділеної лексеми викликати в уяві читача поєднання різних асоціацій, пов'язаних із значенням мотивуючого апелювання, контекстом твору, епохою тощо, як лежать в основі формування образу великого філософського узагальнення [2, с. 140]. Асоціонім – це троп філософського змісту на метафоричній основі, що реалізується у художній творчості через перехід власної назви в загальну (графічно – через використання великої літери) та виконує роль стимулятора читацького осягнення твору із залученням власного життєвого досвіду, знань з проекцією на реалії сучасного життя.

Асоціонім є свідомо створеним тропом шляхом переходу загальної назви у власну, ключовою ознакою якого є асоціативність, що збуджує свідомість реципієнта, викликаючи в ній певні образи тощо [1, с. 4]. У Г. Тарасюк асоціоніми стимулюючи читача до роботи думки.

Першу умовну групу асоціонімів роману визначаємо як асоціоніми політичної спрямованості. Прізвищами народних обранців-депутатів, соратників чоловіка Маргарити, що говорять за себе, є асоціоніми *Боря П'янчук*, *Лже-Грушевський*, *Петя Кряк*, *Фекалюк*, *Стукачевський-Трясогузенко*. Спроба потлумачення дає наступні результати: *П'янчук* асоціюється з неадекватністю, схильністю до звичайних чоловічих забавок, постійним перебуванням із полудою на очах сучасних українських депутатів; *Лже-Грушевський* – асоціація з діячами-новаторами, що намагаються створити абсурд у національній історії; асоціонім *Кряк* означає неможливість навіть грамотно оформити свою думку; сміливий варіант – *Фекалюк* позначає повну відсутність загальнолюдських чеснот у правлячих колах; *Стукачевський-Трясогузенко* – це яскрава асоціація на закорінену в українській ментальності схильність до зради, злиття інформації, залишаючись при цьому боягузом: “Цей словоблуд і підло роб так уже затуманить розгорнутою метафорою мізки пробудженим масам, що замість барикад підуть вони строєм рядами монолітними...” [5, с. 30].

Цю групу асоціонімів виразного політичного спрямування доповнюють такі: *Міжнародна ліга “Народна ідея”*, *Благочинна Рада*, *Незалежність*, *З'єднані Стейти*, *Драколуччі*, *Дьябло*, *КПБ (комітет пекельної безпеки)*, *Олімпік*, *СССатана*, *Імперія зла*, *Перший Поплічник Князя* тощо.

У постмодерному письменстві все просякнута іронією, скепсисом, сарказмом, пародійністю, знижене авгурівською посмішкою немає художнього образу – є симулякр, немає оригінальності – є палімпсестність [4, с. 7]. Найчастіше іронія використовується з метою створення комічного враження [2, с. 223]. Г. Тарасюк активно послуговується засобами іронії для якнайяскравішою демонстрацією

реалій сучасного суспільного життя та, на жаль, від її іронії хочеться плакати... Асоціоніми політичного спрямування мають двопланову природу, бо базуються рівнозначно як на побудові асоціативних відчуттів на основі активізації читацької життєвої позиції, так і на використанні іронії у створенні ідейно-смілового фону твору.

Гірке життя представлено в образі Маргарити, а нечисті сили репрезентує Гаспид і його свита, проте, неможливо зрозуміти глибинну сутність цих образів, не потлумачивши асоціонімі ланцюжки, які є їх формально змістовим втіленням. Авторка вперше в сучасній українській літературі впроваджує асоціонімі ланцюжки. Цей троп розкриває ідейну суть образу та повноцінної сюжетної лінії художнього твору. Група асоціонімів, що символізують образ Маргарити – ілюстрація складності долі сучасної українки, а символи, що пов'язані з Гаспидом, показують негатив, аморальність суспільства, життя в цілому.

Маргарита в романі не одразу стає Маргаритою (у розумінні конотації поведінки героїні М. О. Булгакова). “Що то за ім'я таке – Людмила? На сім світі сам собі не милий, не те що людям... Проте...звися собі як хочеш, а для баби Арехти будеш Маргариткою. Є така дрібненька квіточка із золотим очком... Росте вона на циганських толоках, о-о-он на тих горбах, за селом, де цигани табором стають...” [5, с. 14]. Баба дівчини, яка володіла неоднозначними відьомськими силами та мала циганське походження, ритуально призначаючи онучці нове, небуденне ім'я, передає їй свої магічні здібності, які мають стати її дороговказом життю. Переродження Людці на Маргаритку – перший крок до душевної трагедії майбутньої страдниці. Текстуально авторка підтверджує сум'ятицю в душі дівчини, передчуття чогось фатального у долі, ще невідомої місії, яку вона обов'язково має виконати: “Здавалося, нове ім'я відчиняло перед нею браму до чогось незвіданого, грізно-таємничого, пере яким вона ставала чужа сама собі, зовсім іншою дівчинкою” [5, с. 15]. Таким чином юна дівчина пройшла обряд посвяти у розряд наближених до потойбічних сил.

Баба Арехта призначає онучці ще одне ймення – *Хазяйка, Газдиня*. У цьому імені – бабчина настанова на лідерство в житті за будь-яких умов та обставин.

Героїня доволі швидко вживається в новий образ, бо знає напевно одне – в сільському примітивному, злиденному житті їй немає місця: “Маргарита зійшла з поїзда на київському вокзалі, Маргаритою почала своє нове життя в столиці. Від старого, темного сільського прихопила тільки тайстру відьомських чарунків” [5, с. 79].

Героїня роману перебуває в межовій ситуації. Межова ситуація – це тло, де індивід перебуває на межі власної свідомості, психічної норми, соціуму, на межі мовленнєвій, просторовій, темпоральній [3, с. 42]. Допомогла чоловікові-волоцюзі перетворитися на зверхнього олігарха, проте дозволила собі зневажати інших людей, закохалася в Майстра – один раз і на все життя, але спочатку була приставлена до нього

інформатором комуністичної партії як до неблагоннадійного провокаційного драматурга, любила над усе донечку Дарусю, але Гаспид і хвороба розлучили її з матір'ю. Маргарита розривається між реальним та ірреальним світами, але її слабкість в тому, що вона ладна покласти все на вівтар кохання до Майстра. Чи, може, її самогубство – демонстрація протесту, несли жити в моральному болоті та плазувати перед найкращими його мешканцями?

Містичну лінію твору представлено асоціонімами *Гаспид* та його світою. Ззначаємо щодо репрезентації одної з ключових ідей твору не через образи, а через асоціоніми, бо саме шляхом витворення читацьких асоціацій на реалії сучасного життя уможливорюється проникнення читача в глибини твору.

Гаспид – харизматичне представлення нечистої сили. Хоча протягом твору він твердить про свою колосальну покору Князеві, але сумнівний бал править саме він. “Дідчий син *Гаспид*! Усе він бачить, усе знає! Виплодила на свою голову персонального стукача! Та ще якого ідейного та морального! Але Коби ви були такі добрі та виповзли зі свого запічка в *Пеклі*, та відкликали мого дідька-охоронця назад в преісподню, най би там випасав повій по багнах смолистих, а не точив кривцю з мене праведними прокламаціями” [5, с. 39].

Гаспид у творі діє не один, а зі своїми найвірнішими поплічниками *Отто Брехом* та *Богданом Тарасовичем Українським*. Одну з проявів диявольської личини Г. Тарасюк називає *Отто Брехом*, бо діяльність влади можна схарактеризувати лише як фантастичну брехню. Трансформація української реалії у шведське чоловіче ім'я Отто вказує гіпероб'єми цієї брехні.

Асоціонімом *Богдан Тарасович Український* авторка називає диявольського намісника тому, що українська культура використовується владними верхівками як засіб маніпулювання народом, її перекручують для того, що її нав'язувати людині потрібні думки.

Широке використання асоціонімів – прикметна риса творчого методу Г. Тарасюк. У контексті її творчості асоціонім – це більше ніж троп, це ланка зв'язку і розуміння між письменницею і читацькою аудиторією, в яких міститься найголовніша інформація творів, які у письменниці є концептами найвагоміших проблем буття.

Література

- 1. Галич А. О.** Художні пошуки в українській постмодерній прозі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. “українська література” / Артем Олександрович Галич. – Харків, 2010. – 20 с.
- 2. Галич В. М.** Антропонімія Олеса Гончара: природа, еволюція, стилістика / Валентина Миколаївна Галич. – Луганськ : Знання, 2002. – 212 с.
- 3. Енциклопедія постмодернізму** / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; перекл. з англ. В. Шовкун; наук. ред. О. Шевченко]. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основа”, 2003. –

507 с. **4. Ковбасенко Ю.** Література постмодернізму: по той бік різних боків / Ю. Ковбасенко // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах. – 2002. – № 5. – С. 2 – 13. **5. Тарасюк Г. Т.** Жіночі романи : Проза / Г. Т. Тарасюк. – Бровари : Вид-во ПП “МН ТРК “Відродження”, 2006. – 288 с.

Тищук Д. С. Роман Г. Тарасюк “Гаспид і Маргарита” в асоціонічному вимірі

У статті йдеться про специфіку тлумачення світу сучасною українською письменницею Г. Тарасюк у романі “Гаспид і Маргарита” через асоціоніми. Роман являє собою драматичну історію життя сучасної українки. Асоціонім – засіб донесення ідейного задуму твору до читача.

Ключові слова: асоціонім, значення, розуміння.

Тыщук Д. С. Роман Г. Тарасюк “Дьявол и Маргарита” в ассоционимном аспекте

В статье идет речь о специфике миропонимания современной украинской писательницей Г. Тарасюк в романе “Дьявол и Маргарита” посредством ассоционимов. Роман представляет собою драматическую историю жизни современной украинки. Ассоционим – средство донесения идейного смысла произведения до читателя.

Ключевые слова: ассоционим, значение, понимание.

Tyshchuk D. S. The novel “Devil and Margarita” by H. Tarasuk through the asocionim’s space

The article by is about a specific nature interpretation of the world by modern ukrainian writer H. Tarasuk in the novel “Devil and Margarita”. Novel is the dramatic history of life of the modern ukrainian wonan. Associonim is a means of understanding from writer to reader the ideas sense of novel.

Key words: associonim, means, understanding.

УДК 821.161.2 – 94.09 “19”

Т. Ю. Черкашина

**З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ:
АВТОБІОГРАФІКА ХІХ СТОЛІТТЯ**

Українська автобіографічна література має давні традиції. Перші твори з автобіографічними елементами беруть свій початок ще з доби середньовіччя і за кількасотлітню історію свого існування українська автобіографіка пройшла складний еволюційний шлях від коротких автобіографічних заміток, що були складовою інших жанрових форм, до

високохудожніх документальних чи белетристичних творів. Однак на сьогодні історія й теорія української автобіографічної прози від давнини до наших днів залишається малодослідженим явищем. Йдеться лише про поодинокі розвідки, присвячені історії автобіографічної літератури певних періодів. Так, українська автобіографіка XIX століття побіжно згадується у дослідженнях М. Федунь [1] і В. Пустовіт [2]; історії автобіографічної прози XX століття торкаються у своїх роботах О. Галич [3; 4] і Т. Гажа [5]; автобіографічні романи й повісті кінця XX – початку XXI століть стали предметом вивчення Г. Маслюченко [6] і О. Скаріної [7]. Інші науковці звертаються лише до окремих автобіографічних творів у загальному контексті творчої спадщини певного письменника, як-от: Н. Медвідь [8], І. Голубовська [9], М. Ткачук [10] та ін.

Метою нашої статті ми обрали розгляд історії української автобіографіки XIX століття, зокрема історію написання й публікації комплексних і фактографічних автобіографій зазначеного періоду.

Автобіографіка кожної історичної епохи має свої особливості. І якщо давні українські автобіографії мали яскраво виражений духовно-релігійний характер, то автобіографіка XIX століття змінює домінуючі акценти. На перший план виходить суспільно-громадське служіння своєму народові чи творчі, здебільшого літературні, досягнення автора.

Автобіографічні твори даного періоду умовно можна розподілити на кілька структурно-типологічних моделей. Першу групу складають повномасштабні комплексні високохудожні автобіографії, які всебічно розкривають життєвий і творчий шлях авторів, як-от: “Мое життя” П. Куліша, “Автобіографія” М. Костомарова й “Автобіографія” М. Драгоманова. Автобіографії першої групи побудовані за класичною схемою створення життєписів із вміщенням основних тематичних блоків: історія роду – відомості про батьків – народження і дитячі роки головного героя – особливості родинного виховання – домашня, шкільна, гімназійна й університетська освіта – професійна та суспільна діяльність – особисте й повсякденне життя тощо. Водночас вони містять блоки, типові саме для опису життєдіяльності людини XIX століття, як-от: участь у створенні й функціонуванні тогочасних українських громад, політичних і наукових товариств; згадки про арешти, ув’язнення й заслання, пов’язані з цією діяльністю; відомості про подорожі Україною з метою збору етнографічного, археологічного, фольклорного та іншого матеріалу, культурно-просвітницькими намірами; поїздки до європейських країн для підвищення наукової кваліфікації тощо.

Автобіографії другої структурно-типологічної групи створювалися авторами з суто практичною метою й були призначені, здебільшого, для потреб видавців, дослідників творчості, укладачів літературних енциклопедій і т. ін. Це були невеликі за обсягом фактографічні автобіографічні тексти з невисоким ступенем художності, які фрагментарно подавали основні біографічні відомості, значно більше уваги приділяючи особливостям індивідуального авторського стилю,

розкриттю творчої майстерні митця і наданню якнайповнішої бібліографії його літературних і літературно-критичних праць (йдеться, зокрема, про “Автобіографічний нарис” Т. Шевченка, “Автобіографічну записку” О. Потебні, “Автобіографію”, “Дещо про себе самого” І. Франка, “Автобіографію” О. Кобилянської та ін.).

Автобіографії першої групи створювалися в переломні роки життя авторів і, як правило, вже в зрілому віці. Вони ставали своєрідним підсумком їх бурхливої наукової, педагогічної, громадсько-політичної, культурно-просвітницької, літературної й літературно-критичної діяльності.

П. Куліш, М. Костомаров і М. Драгоманов були активними учасниками громадсько-політичного й культурного життя України ХІХ століття, а отже при створенні своїх автобіографій вони не могли оминати опису власних політичних, ідеологічних, духовних переконань. Тому не дивно, що ці твори мають, здебільшого, апологічно-сповідальний характер і окрім надання основних біографічних відомостей містять детальні роз'яснення щодо особистих переконань авторів, які викладаються в їх наукових чи літературно-критичних публікаціях, пояснення мотивації їх дій та вчинків в тих чи інших суперечливих ситуаціях.

Автобіографічний твір П. Куліша “Моє життя” було написано в серпні 1867 року, коли автор перебував на урядовій службі у Варшаві. Це був складний період життя автора, оскільки, з одного боку, як царський чиновник він брав участь у приборканні польського національно-визвольного руху, а, з іншого, – він перебував під постійним наглядом російського уряду як неблагонадійний через тісні зв'язки з українською й галицькою громадами. А отже, автобіографія мала стати певною апологією автора, яка б виправдала його часом суперечливу діяльність.

Автобіографія П. Куліша була написана українською мовою і була розрахована, здебільшого, на українського читача, на тісному зв'язку з яким автор постійно акцентував увагу на сторінках твору, підкреслюючи, що “отець його був старого козацького роду” [11, с. 96], а “мати Куліша була людина проста” [11, с. 98], “уміла розмовляти тільки українською мовою, й що мала в голові, все те взяла не з книжок, а з живої народної речі” [11, с. 99].

Автор спробував якнайточніше передати українським читачам свої переживання через ті непорозуміння, які час од часу виникали між ним і українськими громадами Києва, Львова й Петербурга. Однак твір було написано від третьої особи, яка допомагала авторові дистанціюватися від власного тексту й підкреслити більшу об'єктивність оповіді. П. Кулішеві це не завжди вдається через високий емоційний тон оповіді та численні авторські відступи, ремарки та автокоментарі.

Першу публікацію автобіографії П. Куліша було здійснено в 1868 році в дев'яти випусках львівського тижневика “Правда”, через рік після написання, коли письменник ще перебував у Варшаві, і як зазначає

О. Шокало у примітці до перевидання 2005 року [11, с. 95], твір було подано до друку від імені В. Білозерського, близького друга П. Куліша.

Дещо схожу мотивацію створення власного життєпису мав і М. Драгоманов, який звернувся до написання автобіографічної замітки, перебуваючи в еміграції. Основний текст автобіографії було написано 1883 року в Женеві, де автор оселився 1876 року через можливий арешт та заборону жити на Україні. 1889 року текст було доповнено інформацією про громадську та літературно-критичну діяльність Драгоманова протягом 1883 – 1889 років. Проте першу публікацію даного твору було здійснено лише 1906 року вже після смерті автора.

Так само, як і П. Куліш свого часу, М. Драгоманов зазнав переслідувань через свою активну громадянську позицію. Як зазначає Ю. Луцький в передмові до видання “Самі про себе: Автобіографії видатних українців ХІХ століття” (Нью-Йорк, 1989): “Він був інтернаціоналістом і космополітом. Помимо перешкод царського уряду і незрозуміння серед земляків він старався будувати “політичну культуру” нації” [12, с. 11].

Далеко не завжди його ідеї підтримувалися українською громадою, тому навіть перебуваючи в еміграції далеко від України, М. Драгоманов був змушений вступати в полеміку зі своїми опонентами і на сторінках автобіографії надавати розширені коментарі щодо своїх політичних, наукових та літературно-критичних статей, особисто описувати власну громадську й культурно-просвітницьку діяльність. Як зізнається М. Драгоманов наприкінці основної частини автобіографії: “Мені через все моє життя доводиться полемізувати з багатьома – з різними партіями одночасно. Не минає тижня, аби я не стрічався з направленою проти мене стрілою, пущеною з національного табору: московського, польського, німецького, – консервативного, як і революційного; попадає мені й од українофілів (найбільш галицьких) <...>. Перед тим як завести полеміку з яким-небудь гуртком чи навіть особою, я, майже завжди, вишукував лагідних засобів полагодження й брався до друкованої полеміки тільки тоді, коли натикався на “mauvaise foi” (лиху віру) та нещирість мого противника. Веду полеміку тільки доти, доки це здається мені потрібним для вияснення думки мого противника та моєї. Після того я замовкаю й терплю все, без відповіді, особливо особисті на мене нападки” [13, с. 137].

За влучним висловом Ю. Луцького, автобіографія М. Драгоманова – це, перш за все, “звіт видатного політичного діяча і мислителя” [12, с. 12], оскільки “в ній мало особистих подробиць і все життя присвячене праці та ідеології” [12, с. 12].

На відміну від творів П. Куліша і М. Драгоманова, автобіографія М. Костомарова не має сповідально-апологічного характеру. Микола Іванович зважено й розсудливо описує власний життєвий шлях, детально зупиняючись на своїй науковій, педагогічній, археологічній,

етнографічній та літературно-критичній діяльності. Тим самим його автобіографія є переважно професійно й суспільно орієнтованою.

Над своєю автобіографією М. Костомаров працював в останні роки свого життя. Через проблеми зі здоров'ям М. Костомаров не зміг писати текст власноруч і надиктовував його дружині Аліні Леонтіївні влітку 1875 року. Влітку 1876 і 1877 років після подорожей до Валааму та Нарви текст було доповнено і до 1881 року М. Костомаров особисто редагував текст, вносячи в нього певні коректури.

Автобіографія є добре структурованою, містить п'ятнадцять розділів й охоплює значний проміжок життя автора – шістдесят років, завершуючись подіями 1877 року. Виходячи з примітки дружини Костомарова в останньому XV розділі [14, с. 637], твір залишився незавершеним, оскільки Микола Іванович планував продовжити текст і водночас дещо змінити у вже написаних розділах, зокрема незакінчену назву XV розділу “Заняття й поїздки. Хвороба. Тяжка втрата. Відпочинок...”.

Так само, як і автобіографічні замітки М. Драгоманова, автобіографія М. Костомарова вперше вийшла друком вже після смерті автора. 1890 року “Автобіографію” М. Костомарова було надруковано в “Литературном наследии” у скороченому вигляді (без розділів “IV. Арешт, ув'язнення, заслання”, “VIII. Студентські смути. Закриття університету” і “IX. Петербурзький університет початку 1860-х років”) та з численними купюрами. У 1910 та 1917 роках вперше побачили світ розділи IV, VIII і IX, які з цензурних міркувань не вийшли у попередньому виданні, і лише 1922 року в Москві з'явився перший повний авторський варіант автобіографії.

Сповідально-апологічний характер має й фактографічний автобіографічний твір І. Франка “Дещо про себе самого”, вміщений як передмова до польськомовної збірки Франкових оповідань “Obraski galicyjskie”, виданих у Львові в 1897 році. У цей час І. Франко активно займався громадсько-політичною діяльністю через яку мав чимало політичних й ідеологічних супротивників. А отже, так само як і автобіографічні твори П. Куліша і М. Драгоманова, ця автобіографія стала своєрідною відповіддю на звинувачення опонентів. І. Франко заздалегідь передбачав неоднозначну реакцію на неї з боку противників, зазначаючи наприкінці твору: “Відчуваю, що й так уже сказав я не одне таке, за що дістануться мені удари з різних боків, але нехай і так буде” [15, с. 29]. І дійсно публікація автобіографії викликала бурхливу реакцію з боку галицької громади через відверті Франкові зізнання.

Інше спрямування має фактографічна автобіографія Т. Шевченка, яка була написана особисто автором за рік до його смерті у січні 1860 року. Її створення мало суто практичне призначення. Влітку 1859 року Тарас Григорович здійснив третю подорож на Україну під час якої відвідав рідні місця і побачився зі своїми братами та сестрою, які все ще були кріпосними. Після вимушеного повернення до Петербурга восени

1859 року він все ще перебував під сильним враженням від поїздки і хотів допомогти своїм рідним звільнитися з кріпацтва. Проте поміщик Фліорковський, якому вони належали, не схотів дати їм волю. Тоді було вирішено звернути увагу громадськості до цієї проблеми шляхом публікації автобіографічного листа поета, в якому було б показано як талановитий з дитинства син кріпосного селянина завдяки викупу з кріпацтва став видатним художником і поетом. Зважаючи на головну мету написання автобіографії, автор обмежився лише тими автобіографічними відомостями, які б найкращим чином відобразили б основний задум – показати, що тільки завдяки волі талановита кріпосна людина може розкрити свій творчий потенціал. Саме тому, багато фактів з біографії Т. Шевченка, які не мали прямого відношення до цього задуму, не знайшли свого відображення в автобіографії поета.

Згодом, на прохання Тараса Григоровича, автобіографічний текст перед публікацією було відредаговано П. Кулішем і цей другий варіант, який суттєво відрізнявся від авторського, було опубліковано цього ж 1860 року в другому номері журналу “Народное чтение” під назвою “Письмо Т. Гр. Шевченка к редактору “Народного чтения””. Вже у другому варіанті на початку тексту з’являється пояснення вибору форми саме короткої фактографічної автобіографії: “Я бы желал изложить их [факты биографии. – прим. Т. Ч.] в такой полноте, в какой покойный С. Т. Аксаков представил свои детские и юношеские годы, – тем более, что история моей жизни составляет часть истории моей родины. Но я не имею духу входить во все её подробности. Это мог бы сделать человек, успокоившийся внутренно и успокоенный насчет себе подобных внешними обстоятельствами. Все, что я могу покамест сделать в исполнение вашего [редактора. – прим. Т. Ч.] желания, это – представить вам в коротких словах фактический ход моей жизни” [16, с. 194].

У другому варіанті тексту з цензурних міркувань було вилучено інформацію про перший арешт Тараса Григоровича 1847 року, подальше заслання до Орської фортеці та Новопетровського укріплення, подробиці звільнення, подорож до України 1859 року, про жорстку цензуру його творів. Тим самим хронологічні межі автобіографії Т. Шевченка було звужено до 1844 року, тоді як перший авторський варіант охоплював період від 1814 до 1859 рр. Водночас текст було розширено за рахунок уведення вступної та заключної частин, характерних для листа, у форму якого було перероблено автобіографічний твір поета. З формою листа була пов’язана і зміна оповіді з гетеродієгетичної та гомодієгетичну.

Нередагований перший варіант автобіографії Тараса Григоровича П. Куліш зміг опублікувати лише через двадцять п’ять років після написання твору, у 1885 році в одинадцятому номері журналу “Киевская старина”.

Суто практичне призначення мали й “Автобіографія Івана Франка з його листа до М. Драгоманова” (1890), “Автобіографія Івана Франка,

написана для Ом. Огоновського” і “Автобіографія О. Кобилянської з листа до Фр. Ржегоржа” (1898). Головною метою їх створення було надання коротких автобіографічних відомостей про життя автора та детальної бібліографічної довідки з авторськими коментарями щодо історії створення та публікації згаданих в автобіографії творів. Вони адресувалися конкретним людям, тому мали форму листа, що й було відображено в наданих їм пізніше назвам.

Автобіографія І. Франка, адресована М. Драгоманову, була написана у квітні 1890 року і цього ж року вона вийшла друком у Львові як додаток до передмови до збірки Франкових оповідань “В поті чола”. Автор детально описує історію свого життя, згадуючи історію родини, особливості своєї початкової, середньої і вищої освіти, власну громадсько-політичну й культурно-просвітницьку діяльність, арешти й ув’язнення, пов’язані з нею; не оминає увагою й свої літературні й літературно-критичні твори, написані до 1890 року, надаючи детальну бібліографію із зазначенням місця і часу їх публікації. Як пише автор наприкінці твору: “Про свої новели скажу тільки одно <...> – всі вони частки моєї автобіографії” [17, с. 21], а отже літературна діяльність І. Франка нерідко стає ключем до розуміння його життєвого шляху.

Значно лаконічнішою є автобіографія І. Франка, написана для Ом. Огоновського для його “Історії літератури руської”. У ній більше уваги приділено бібліографії Франкових праць, доведених до 1887 року. І. Франко ретельно перераховує свої художні, наукові, публіцистичні твори, згадуючи й ненадруковані, зупиняється він і на власних перекладах зарубіжних авторів. Зважаючи на її практичне призначення для потреб дослідника, ця автобіографія довгий час знаходилася в архіві О. Огоновського і вперше була опублікована лише 1927 року в Києві в збірнику “За сто літ”.

Практичне призначення має й автобіографія О. Кобилянської з її листа до Фр. Ржегоржа, датована січнем 1898 року. На прохання чеського дослідника щодо надання біографічних відомостей стосовно себе, письменниця лише кількома фразами описує свій життєвий шлях, оскільки, як зазначає авторка в листі, “в моїй натурі лежить вже то, що не люблю звертати на себе увагу <...>, бо я жию, як каже одна руська приповідка: “як миш в дирі” [18, с. 545], значно більше уваги приділено основним художнім творам письменниці, написаним протягом дев’яностих років ХІХ століття. Перша публікація цього листа була здійснена лише 1956 року у третьому томі зібрання творів письменниці.

Таким чином, українська автобіографіка ХІХ століття представлена автобіографічними творами двох структурно-типологічних типів – комплексними автобіографіями з високим ступенем художності, які всебічно розкривають життєвий і творчий шлях автора, і короткими фактографічними творами, створеними для потреб видавців і дослідників творчості. Частина творів має апологічно-сповідальний характер, оскільки їх автори займали активну громадянську позицію, а отже мали

численних політичних й ідеологічних супротивників. Тим самим автобіографічні твори ставали своєрідним виправдуванням чи поясненням власних поглядів. Інші автобіографії мали суто практичне призначення й більше уваги приділяли літературній діяльності авторів, ніж їх суспільним поглядам і думкам. Дане дослідження не є вичерпним і подальша розробка цієї тематики допоможе краще зрозуміти специфіку української автобіографічної прози.

Література

1. Федунь М. Р. Українська мемуаристика в Галичині кінця XIX – початку XX століття: жанрово-стильові особливості: Дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література / Марія Романівна Федунь; Прикарпатський університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2001. – 220 с. **2. Пустовіт В. Ю.** Проблеми націєтворення в мемуарному дискурсі вітчизняних письменників XIX століття: монографія / В. Ю. Пустовіт. – Луганськ: Знання, 2008. – 284 с. **3. Галич О. А.** Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика: монографія / О. А. Галич. – К.: КДП ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с. **4. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія / О. А. Галич. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с. **5. Гажа Т. П.** Українська літературна мемуаристика другої половини XX століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів : Дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література / Тетяна Павлівна Гажа; Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. – Харків, 2005. – 220 с. **6. Маслюченко Г. О.** Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х рр. XX ст.: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “українська література” / Галина Олександрівна Маслюченко; Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ, 2004. – 20 с. **7. Скаріна О. Ю.** Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця XX століття): Дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – “теорія літератури” / Олена Юрївна Скаріна; Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2006. – 193 с. **8. Медвідь Н. О.** Проблеми національної психології у творчості О. Довженка: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “українська література” / Неля Олексіївна Медвідь; Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. – К., 2000. – 20 с. **9. Голубовська І. В.** Творчість Наталени Королевої в контексті розвитку української літератури першої половини XX ст.: Дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “українська література” / Ірина Владиславівна Голубовська; Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. – К., 2002. – 191 с. **10. Ткачук М. П.** Наративні моделі українського письменства : монографія / М. П. Ткачук. –

Тернопіль : Медобори, 2007. – 464 с. **11. Куліш П.** Мое життя / Пантелеймон Куліш // Куліш П. Повість про Український народ; Мое життя; Хутірська філософія і віддалена од світу поезія / Упорядкув., передм., пер., прим. О. Шокало. – К.: Редакція журналу “Український світ”, 2005. – С. 95 – 138. **12. Луцький Ю.** Передмова / Ю. Луцький // Самі про себе: Автобіографії видатних українців XIX століття / За ред. Ю. Луцького. – Нью-Йорк : Видання Української Вільної Академії Наук у США, 1989. – С. 7 – 17. **13. Драгоманов М.** Автобіографія / Михайло Драгоманов // Самі про себе: Автобіографії видатних українців XIX століття / За ред. Ю. Луцького. – Нью-Йорк: Видання Української Вільної Академії Наук у США, 1989. – С. 115 – 145. **14. Костомаров Н. И.** Исторические произведения. Автобиография / Н. И. Костомаров; Сост. и ист.-биограф. очерк В. А. Замлинского; Примеч. И. Л. Бутича. – 2-е изд. – К. : Лыбидь, 1990. – 736 с. (“Памятники исторической мысли Украины”). **15. Франко І.** Дещо про себе самого / І. Франко // Франко І. Я. Твори: в 20 т. / Редкол.: Корнійчук О. Є., Білецький О. І. та ін. – Т. 1.: Автобіографічні матеріали. Оповідання. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1955. – С. 25 – 29. **16. Шевченко Т. Г.** Письмо Т. Гр. Шевченка к редактору “Народного чтения” / Т. Г. Шевченко // Шевченко Т. Г. Зібрання творів: у 6 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – Т. 5.: Щоденник. Автобіографія. Археологічні нотатки та ін. – К. : Наукова думка, 2001. – С. 194 – 198. **17. Франко І.** Автобіографія Івана Франка з його листа до М. Драгоманова / І. Франко // Франко І. Я. Твори: в 20 т. / Редкол.: Корнійчук О. Є., Білецький О. І. та ін. – Т. 1.: Автобіографічні матеріали. Оповідання. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – С. 11 – 21. **18. Кобилянська О.** Автобіографія з листа до Фр. Ржегоржа / О. Кобилянська // Кобилянська О. Ю. Твори: в 3 т. – Т. 3. 1911 – 1941. – К. : Держлітвидав УРСР, 1956. – С. 543 – 545.

Черкашина Т. Ю. З історії української автобіографічної прози: автобіографіка XIX століття

Стаття присвячена розглядові історії української автобіографічної прози XIX століття. Досліджується історія написання й публікації автобіографій Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова, М. Драгоманова, І. Франка, О. Кобилянської.

Ключові слова: автобіографіка, комплексна автобіографія, фактографічна автобіографія, апологія, сповідь, публікація.

Черкашина Т. Ю. Из истории украинской автобиографической прозы: автобиографика XIX века

Статья посвящена рассмотрению истории украинской автобиографической прозы XIX века. Исследуется история написания и публикации автобиографий Т. Шевченко, П. Кулиша, Н. Костомарова, М. Драгоманова, И. Франко, О. Кобылянкой.

Ключевые слова: автобиографика, комплексная автобиография, фактографическая автобиография, апология, исповедь, публикация.

Cherkashyna T. Y. From history of the Ukrainian autobiographical prose: autobiographies of XIX century

Article is devoted to the history of the Ukrainian autobiographical prose of XIX century. History of creation and publication of autobiographies of T. Shevchenko, P. Kulish, M. Kostomarov, M. Dragomanov, I. Franko, O. Kobylanska are investigated too.

Key words: autobiography, complex autobiography, factual autobiography, apologia, confession, publication.

УДК 82. 09: 82. 3 (477)

А. Є. Черниш

**ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ МАРІЇ БАШКИРЦЕВОЇ У КОНТЕКСТІ
НАЦІОЦЕНТРИЧНОЇ ПРОЗИ М. СЛАБОШПИЦЬКОГО**

Наприкінці ХХ століття в українському інтелектуальному просторі гостро постало питання відродження забутих сторінок історії українського народу, зростав інтерес до фактів та подій національного історично-культурного минулого, його випадково чи навмисно “загублених” постатей громадського та культурного життя. Розкриттю цих питань найповніше сприяє жанр художньої біографістики, документалістики, історичної прози. Дослідженню жанрово-стильових своєрідностей, структурно-композиційних особливостей, образних систем зазначених жанрів художньої літератури за останні декілька десятиліть присвячені праці О. Галича, О. Дацюка, Л. Касян, Л. Мороз, Т. Черкашиної та ін.

Поряд із представниками українського ренесансу кінця ХХ століття – Р. Гораком, Р. Іваничуком, Ю. Хорунжим, В. Яворівським та ін. – міцно закріпилася й постать М. Слабошпицького, який у своїх творах висвітлював проблеми внутрішнього світу людини, абсолютної цінності особистості, духовного буття народу, національної пам’яті. Літературна спадщина М. Слабошпицького належним чином на сьогодні ще не освоєна в українському літературознавстві, тому відчувається крайня необхідність простудіювати художню, публіцистичну, документальну прозу сучасника.

Мета статті – виявити націоцентричну лінію у творах М. Слабошпицького та дослідити риси національної ідентифікації Марії Башкирцевої у романі-есе “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)”. Завдання статті – означити націоцентричність творів М. Слабошпицького

у контексті сучасної психологічної біографістики, виявити прояви національного в художньому моделюванні образу Марії Башкирцевої.

Український письменник зосереджував увагу на відродженні малознаних чи забутих імен в історії української культури – М. Башкирцевої, Н. Дровняка, Т. Осьмачки, П. Яцика, низки благодійників-емігрантів тощо. Ймовірно, автор свідомо обирає постаті для популяризації, оскільки вони (разом з автором) становлять єдине коло україноцентричних однодумців – активних, вольових, цілеспрямованих у своїй діяльності. Можемо говорити про максимальну етнічну спорідненість М. Слабошпицького зі своїми героями, бо, як зазначає Г. Лозко, “високий рівень національної свідомості об’єднує людей, які беруть активну участь у діяльності своєї етнічної групи, в забезпеченні її політичних, економічних, соціальних та інших інтересів [2, с. 61], тобто у творенні єдиного національного культурного” простору. На сьогодні творчість М. Слабошпицького представляє широкий пласт національної літератури, яка, безперечно, справляє вплив на формування української ідеології, орієнтує читацьку аудиторію на вироблення українськості в собі, відчуття єдності, формує проукраїнські настрої тощо. З цього приводу слушно згадати думку Г. Лозко: “Етнічна самосвідомість може здійснювати (реалізувати) себе в актах культурної творчості, що їх прийнято називати “культурним націоналізмом” [2, с. 62]. Щирі наміри М. Слабошпицького вивести українську літературу й культуру на світову арену змушує автора переосмислювати історичне тло української нації, відшукувати факти у життєписах, архівних документах про малознаних суспільно-політичних, громадських, культурних постатей, яких ріднить зв’язок з українською землею. Творчий набуток українського письменника можна по праву вважати яскравим прикладом національної літератури, що утверджує думку в присутності духу української ментальності, національності, етнічності. З цього приводу С. Андрусів зазначала, що національна література є “один із найпотужніших засобів збереження і утворення у світі мезокосмосу – етнічної, національної ідентичності, виховання національної самосвідомості” [1, с. 43], тому вважаємо, що концептуальною основою творчості М. Слабошпицького є національне ядро у зображенні психотипів героїв – представників української інтелігенції у різні роки. Так, скажімо, повість про українського добродія-емігранта П. Яцика “Українець, який відмовився бути бідним”, роман-біографія “Поет із пекла (Годось Осьмачка)”, роман-есе “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)”, низка публіцистичних творів засвідчують порив письменника розповісти світові про високу духовність, таланти, добродіяство українців.

М. Слабошпицький один із перших в історії сучасної української літератури взявся за написання психобіографічних романів, поклавши в основу образної системи героїв реальні мистецькі постаті. У жанрі художньої біографії він вдало дебютував романом-есе “Марія

Башкирцева” (1984), який витримав уже декілька перевидань. У психобіографічному романі “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)” (2008) український письменник представив яскраву, але маловідому постать на живописній арені Україна-Франція – Марію Башкирцеву. Художниця народилася у селі Гавронці на Полтавщині, що дозволяє говорити про неї як про національного культурного представника Слобожанської України кінця XIX століття. Однак саме Франція розвинула малярський талант М. Башкирцевої, там проминуло й трагічно обірвалося молоде життя мисткині. З Україною її пов’язувала нечисленна родина та декілька відвідин, що також увійшли до кола художніх об’єктів дослідження М. Слабошпицького.

Роман-есе “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)” – зразок психобіографічної прози, створеної на основі щоденникових записів М. Башкирцевої, що допомогли письменникові художньо відтворити вишуканий образ, поєднавши риси реальної людини з власне авторською вигадкою. М. Слабошпицький не лише створив неперевершену історію життя молодій художниці, але й як психолог-дослідник простежив “історію” формування характеру головної героїні, засадничими аспектами якої стали емігрантська психологія мисткині, психологія творчості художниці, комплекс психічних проблем, фемінно-маскулінне начало, геніальність тощо. Автор роману художньо відтворив життєвий простір української художниці, її оточення, наповнив роман найбільш значимим подіями в житті мисткині.

Проблемно-тематичний блок роману пов’язаний із розкриттям таких аспектів життєтворчості Марії Башкирцевої, як “митець в еміграції”, “грані психологічної творчості митця”, “національна ідентичність митця”, “жінка-митець і мистецтво”, “жінка-митець у патріархальному світі”, що підтверджує глибоке зацікавлення письменника постаттю української художниці та прагнення відобразити багатогранність її натури. Як зазначено у романі, Марія Башкирцева мала притаманний художникам складний тип розуму. Завдяки цьому вона вміла бачити у речах особливе, важливе, сутнісне, що ріднить її з іншими героями творів М. Слабошпицького (Тодосем Осьмачкою, Никифором Дровняком та ін.).

У центрі художньої біографістики М. Слабошпицького, як правило, опиняються сильні, вольові особистості, за кожним із яких тягнеться свій шлейф комплексів, страхів, фізичних та психічних вад, проте спільним засадничим елементом проявляється нестримний потяг творити, діяти, бути активним та відчувати свою значимість у світі. Завдячуючи своїй наполегливості й працездатності, Марія Башкирцева, як і Тодось Осьмачка, Никифор Дровняк, Петро Яцик та інші герої художніх творів письменника, виховала в собі надзвичайний хист – споглядати навколишній світ виключно об’єктивно, керуючись інтелектом та волею, що штовхали її до роботи, попри невдачі, розчарування, а інколи й слабкість чи нехтіть. Вважаємо, слушно

говорити, що головна героїня роману М. Слабошпицького прагнула цілковитої гармонії з мистецтвом, повністю розчиняючись у своїй творчості. “Цілісність” образу Марії Башкирцевої у творі досягається органічним синтезом розуму, почуттів та волі, що вимагав погодження з собою та улюбленою справою.

В останні роки життя, як засвідчує роман, Марія Башкирцева дедалі частіше почала звертатися до питання осмислення своєї етноідентифікації, що найповніше проявляється в ідейно-змістовому зчепленні з полотнами головної героїні. В її творчості час від часу зринали власне українські образи – золотаві степи, стрункі тополі, швидкоплинні Ворскла та Дніпро, квітучі яблуні, що, ймовірно, за уявленнями автора, мають становити концептуальне ядро належності Марії Башкирцевої до України. Згадані образи увиразнюють духовний зв'язок героїні з українським етносом і перетворюються в об'єкт виявлення рис українськості у персонажа. Тут слушною є думка Г. Лозко: “Самоідентифікація з тим чи іншим етносом можлива лише тоді, коли етнічне стало предметом осмислення особи” [2, с. 59]. Митець в еміграції, як правило, перебуває під сильним впливом своєї пам'яті та уяви про рідну землю. Відтак у житті героїні роману логічно постало питання про визначення граней між національним – глибинним, що змушувало її подумки повертатися до рідного краю, та набутим досвідом, прищепленим французькою землею. Наприкінці життя у Марії Башкирцевої сильніше проявилось відчуття етноідентифікації, ототожнення себе з українською нацією, виявлення підсвідомих рис українськості у собі, потягу до національної культури: “Чому й навіщо живе тут, у цьому космополітичному Вавилоні? Чому забула, хто вона й звідки? Як повернутися до свого кореня, щоб почуватися донькою свого народу? Адже без цього не можна ні творити сповна, ні жити” [3, с. 167]. Численні варіанти щоденникових записів М. Башкирцевої не дозволяють потрактувати щирість подібних думок. Відтак можемо говорити про уніпрійом художнього домислу, що, ймовірно, найактивніше проявляється у біографічній прозі, де письменникові доводиться балансувати між достовірною правдою, логічним авторським домислом та цілковитим художнім вимислом. Цей художній прийом притаманний багатьом творам М. Слабошпицького біографічного характеру (“Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, “Никифор Дровняк із Криниці”, “Веньямін літературної сім'ї” тощо). Думки головної героїні твору підтверджують прагнення автора витворити образ талановитої художниці, яка шукає у собі етнориси українки. Як засвідчують численні щоденникові записи М. Башкирцевої, пошуком власної етноідентифікації художниця переймалася вкрай рідко. Це дозволяє стверджувати, що українській мисткині забракло часу для актуалізації підсвідомого відчуття українськості у собі. На цій думці наголошує й М. Слабошпицький у своєму романі-есе “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)”: “Вона була космополіткою, якій хотілося мати свою батьківщину. Але

батьківщини вона так і не встигла ніде знайти” [3, с. 171]. Питання етноідентифікації героїв у творах українського письменника неможливо поминути увагою, бо воно входить до націоцентричної ідеології творчого набутку М. Слабошпицького та відіграє значну роль у зображенні поведінки, моралі та психології головних героїв біографічної прози автора.

У романі-есе М. Слабошпицького “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)” наскрізною постає тема національної самоідентифікації героя, національної самобутності творчості митця і створює плацдарм для національної літературної ідеології. Чітка націоцентрична позиція автора вплинула на вибір достовірних історичних постатей, які стали прототипами літературних персонажів, бо їх об’єднує високий рівень національної свідомості.

У психобіографічному творі українського письменника багатогранно представлена постать Марії Башкирцевої. Окрім фактів життєпису відомої художниці, які стали ключовими у змалюванні образу мисткині, М. Слабошпицький широко використав прийом художнього домислу, внаслідок чого постало питання про визначення етноідентифікації головної героїні. Це ж питання є наскрізним і в інших біографічних творах українського письменника (“Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, “Никифор Дровняк із Криниці”, “Веньямін літературної сім’ї” тощо). Пошук національних рис у поведінці, моралі, психології, світоставленні та світовідчутті героїв М. Слабошпицького романом-есе про Марію Башкирцеву не обмежується. Для цілісного вияву націоцентричної позиції автора та національного колориту персонажів слушно простудіювати всю біографістику та низку публіцистичних праць М. Слабошпицького.

Література

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: [монографія] / С. Андрусів. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – 340 с. **2. Лозко Г.** Етнологія України. Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект / Г. Лозко. – К. : “АртЕк”, 2001. – 304 с. **3. Слабошпицький М.** Марія Башкирцева (Життя за гороскопом) / М. Слабошпицький. – К. : Ярославів Вал, 2008. – 272 с.

Черниш А. Є. Художній образ Марії Башкирцевої у контексті націоцентричної прози М. Слабошпицького

Стаття присвячена виявленню націоцентричної позиції М. Слабошпицького у творах біографічного типу. У роботі розкриті аспекти національної ідентифікації Марії Башкирцевої у романі-есе М. Слабошпицького “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)”.

Ключові слова: націоцентрична проза, етнічна ідентифікація, психобіографічний роман.

Черныш А. Е. Художественный образ Марии Башкирцевой в контексте национальной прозы М. Слабошпицкого

Статья посвящена выявлению национальной позиции М. Слабошпицкого в его биографических произведениях. В работе раскрыты аспекты этноидентификации Марии Башкирцевой в романе-эссе М. Слабошпицкого “Мария Башкирцева (Жизнь по гороскопу)”.

Ключевые слова: национальная литература, этноидентификация, психобиографический роман.

Chernysh A. Y. Artistic vision of Maria Bashkyrtseva in national literature of M. Slaboshpytskyi

The article describes the national line in M. Slaboshpytskyi's biographic writing. There is an attempt of research the national quality in the artistic vision of Maria Bashkyrtseva.

Key words: national literature, national quality, psychological biographic novel.

УДК 821.161.2 – 31.09+929 Большаков

А. П. Шевердіна

**АВТОРСЬКИЙ КОМЕНТАР У РОМАНІ-ПОШУКУ
ЛЕОНІДА БОЛЬШАКОВА “БУВАЛЬЩИНА ПРО ТАРАСА”**

Позиція автора, притаманна біографістиці, визначає спосіб бачення героя, ставлення автора до створюваної ним художньої дійсності. Існують різні визначення поняття “автор”. В одному випадку – це сам письменник, реально існуюча людина, в іншому – певний погляд на дійсність, сукупність переконань та ідей, вираженням яких є весь твір, в третьому – явища, притаманні певним жанрам і видам літератури. У кожному художньому тексті експліцитно (явно) або імпліцитно (неявно) заданий автор [1, с. 14].

Автор обов'язково присутній у творі, і ступінь вираження авторської позиції залежить від творчої манери письменника, естетичних завдань. У романі-пошуку активна авторська позиція є вагомою складовою біографії, проявляє себе не лише у відборі матеріалу, способі його подання, композиції, а й у безпосередньому зверненні до читача, встановленні довірливих стосунків між творцем і реципієнтом тексту.

Взаємодія митця і читача не є величиною незмінною і має свої особливості на кожному історичному етапі. У ХХ ст. тип співвідношення “автор” і “герой” суттєво змінюється. Автор стає дослідником, що шукає істину, творча лабораторія якого відкрита перед читачем. Разом з тим автор створює і мемуарний план, погляд на героя з точки зору сучасного

авторові часу. Представники нової школи літературознавства (Р. Барт, Ж. Дерріда, М. Фуко) включили автора до комунікативного кола читача. Р. Барт зазначає: “Скриптор, що прийшов на зміну Авторові, несе в собі не пристрасті, настрої, відчуття або враження, а тільки такий неосяжний словник, з якого він черпає своє письмо, що не знає зупинки; життя лише наслідуює книгу, а книга сама виткана із знаків, сама наслідуює щось вже забуте, і так до безкінечності... З погляду лінгвістики, автор є всього лише тим, хто пише, так само як “я” всього лише той, хто говорить “я”; мова знає “суб’єкт”, але не “особу”, і цього суб’єкта, якого визначають усередині мовного акту і який нічого не містить поза ним, вистачає, щоб “вміщати” в себе всю мову, аби вичерпати всі її можливості” [2, с. 387 – 389]. Проте, в останній третині ХХ ст. посилюється інтерес до документальної й біографічної літератури, у 80 – 90-х рр. ХХ ст. англо-американські літературознавці знову повертаються до аналізу “авторської свідомості”, наголошують на організаційній функції авторського задуму [3, с. 92]. Специфіку авторської присутності в літературних творах досліджували М. Бахтін, В. Виноградов, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, Н. Бонецька, Г. Косіков, А. Ільф, К. Ісупов, Т. Черкашина, І. Савенко, О. Медоренко.

Метою нашої розвідки є встановлення характеру й функцій авторського мовлення, презентованого авторським коментарем. Категорія жанру біографічного роману-пошуку може бути витлумачена саме через авторську ідейну позицію, концепцію особистості, принципи творення образу героя, специфіку взаємозв’язку автора, героя і читача у творах зазначеного жанру.

“Авторський коментар – тлумачення автором певних слів, фрагментів чи сюжетних ліній свого твору у вигляді приміток та пояснень” [4, с. 14]. У романі-пошуку він посідає надзвичайно важливе місце, оскільки доповнює хронотопи документа й біографічної особи, визначає стильову спрямованість тексту, творить внутрішній сюжет. Власне, пошук, дослідження неможливі без коментування, оскільки коментар містить сформульовані проблеми і шляхи їх вирішення, оцінки результатів дослідження.

Авторський коментар допомагає монтувати документи, точки зору, часо-просторові площини, отже – утворює особливий хронотопічний прошарок. За допомогою авторського коментаря дослідник активізує читацьку увагу, залучає читача до свого дослідження. Коментар також скеровує подальший розвиток подій.

Авторський коментар може стосуватися як усього твору загалом, так і окремих його композиційних частин. Наприклад, Леонід Большаков кожному книгу з трилогії “Бувальщина про Тараса” розпочинає з передмови. У ній автор формулює завдання, які ставив перед собою, висловлює своє ставлення до біографічного героя, розповідає про напрями пошуків, знайомить читача з іншими біографами Тараса Шевченка. Л. Большаков виступає проти канонізації образу Великого

Кобзаря: “Ювілеї, які вселюдно відзначають, не зайві. Ювілейні славослів’я, помпезні життєписи – шкідливі. Хочеться відчути, пізнати, зрозуміти Тараса живого, а не вигаданого (нехай навіть із любов’ю й пошаною вигаданого), людину без гучних... титулів, що затулили собою головне в ньому, віддалили його від нас на відстані нездоланні. Не “ярлики” потрібні, а істина” [5, с. 5]. Розповідаючи про власні переживання у зв’язку з написанням книги, автор ніби впритул підходить до читача, налаштовує його на невимушену дружню бесіду: “Можна сказати, що до ЦІЄЇ книги йшов я майже півстоліття, вона для мене глибоко особиста (втім, найменше збираюся оповідати в ній про себе). Двадцять два роки прожив я в Орську, ще більше років пов’язаний з ним спорідненістю тісною, близькою. І до тепер звучить у мені із далекого сорок першого моє власне здивоване питання: “А фортеця... де?” [5, с. 9]. Л. Большаков із самого початку хоче залучити читача до активної співтворчості, позиціонує себе як знавця-ентузіаста, а не автора-деміурга: “...Так, знаю я далеко не все. Але вже накопичене, пізнане не дає спокою. Воно повертається усередині мене, воно живе в мені – не перегоріло б на цих незбагнених, насправді пекельних шляхах наближення” [5, с. 8]. І головне – наголошуючи на бажанні об’єктивного пізнання життєвого і творчого шляху визначного українського поета, автор неодноразово зазначає: “І немає для мене зараз нічого важливішого за воскресіння правди найтяжчих його років-випробувань. Правди, самої лише правди...” [5, с. 6]. Цікаво, що передмови Л. Большаков виділяє графічно – курсивом, а деякі ключові слова, фрази, на яких хоче акцентувати увагу читача, – розрядкою чи великими літерами.

Автор безпосередньо впливає на читача через розміщення риторичних звертань, слів-маркерів контактовстановлення та контактопідтримки, різних типів запитань. На думку Т. Черкашиної, авторські вказівки й коментарі можна розділити на три групи за смисловою ознакою та функціональним призначенням [6, с. 130 – 134].

Перша група авторських коментарів стосується науково-дослідницької та творчої діяльності біографа. Автор знайомить читача з біографічними джерелами, інтерпретує їх, залучає читачів до аналізу документів, спонукає до відповідних висновків: “Ще одна легенда, записана в Орську Леонідом Сукачевим. Переказую її як сприйняв сам” [5, с. 156]; “Про знайомство його [Залесова] з Шевченком нам відомо з... автозінання Залесова у посмертно опублікованих “Русской стариной” записках” [7, с. 24]; “Згадався, до речі запис, зроблений в Орську 1935 року талановитим українським фольклористом Леонідом Сукачевим: “Одного разу Шевченко пішов у степ писати вірші. (Він завжди так робив). Несподівано бачить на болоті підстрілену качку. Зібрався її врятувати, але ступив якимось необережно і сам в трясовину потрапив. Стала його трясовина засмоктувати. Тоді він почав згадувати минуле. Пригадав свою бідну замучену матір. Цей спогад додав йому сили. Він повернувся на бік і щасливо вирвався зі страшного болота”. Підстрілена

качка – і замучена мати. Жага врятувати живу душу – і трясовина, що мстить за це. У народній легенді він залишився таким – людиною, яка прагне не вбивати, а рятувати. “Пристрасть до веселого полювання”? Не вірю!” [5, с. 153].

Біограф також демонструє власний шлях біографічного дослідження, обирає ті документи, які, на його погляд, заслуговують на довіру: “Біографи надали перевагу спогадам Федора Лазаревського... беззастережно прийнявши дату зі спогадів, написаних... майже СОРОК років потому. Позиція, що й казати, непояснювана, від об’єктивності далека” [5, с. 38] Л. Большаков вельми часто дискутує зі своїми попередниками: “Лист братів стосується не січня 1848-го, як припустила Л. Ф. Кодацька, укладаючи збірку “Листи до Т. Г. Шевченка” (1962), і навіть не грудня сорок сьомого, як вирішив я вже в цій своїй книзі. Ні, воно, разом з посилкою, було ПЕРШИМ “письмово-речовим” привітом поетові-солдатові в Орській фортеці” [5, с. 240] міцності. “Як дістався до місця? Зрозуміло, не так, як уявив Анатоль Костенко у книзі “За морями, за горами”. У роки сталінщини Анатоль Іванович пройшов крізь багато мук пекла і, проектуючи на Шевченка те, що було із ним самим, черговий розділ свого художньо-документального оповідання почав таким, вельми зловісним пасажем: “У січні 1849 року, в зимову заметіль з нестерпними вітрами, “рядовий Шевченко” був змушений пройти сімдесятикілометровий шлях до Раїма...” [8, с. 260].

Неодноразово біограф висловлює подяку різним людям – біографам, які зберегли унікальні свідчення, сучасникам Тараса Шевченка, небайдужим до долі стражденного поета: “Уклін Почешеву – дав Шевченку перед Орською перепочити, зрозумів, як для нього важливо насолодитися всією цією, несподіваною для степового безбережжя, благодаттю” [5, с. 79]. Автор охоче висловлює власне ставлення до творчої спадщини Шевченка: “Зі всіх його робіт, які зображали Раїм з околицями, ця, на мій погляд, найбільш узагальнювальна. У ній не частковості, але образ, і не тільки образ – світобачення, світогляд, філософія” [8, с. 33].

Як людина чесна і благородна, Л. Большаков не замовчує власних помилок – виправляє неточності, допущені в попередніх книгах (“До такого висновку схилився спочатку і я, в чому тепер щиросердно розкаююся. Звинувачення, втім, належало не мені” [7, с. 51]), дослуховується до зауважень колег (“Що ж, докір приймаю, але... не беззастережно. Неточність – і тому двозначність – архівного посилання визнав раніше. Міркування, висловлені у приватному листі товаришу по пошуках, дійсно мої – як вважав, так і писав. Не у книзі або статті – листі, адресованому одній людині. Чи забороняється висловлювати приватно (та й у друкованому вигляді) думки, які в тебе виникли? Особисто я такий обмін думками цінував і продовжую цінувати, він мені здається продуктивним” [8, с. 129 – 130]).

Особливо виразно і щиро голос автора звучить там, де Л. Большаков намагається захистити Шевченка від неправомірних вигадок: “Ні, я не ханжа і зовсім не проти анекдотів. Проте вкладати у вуста Шевченка розповідь такого роду, яка викриває Бутакова в потуранні пияцтву й нетверезості його власній, означає зводити наклеп і на одного, й на іншого” [8, с. 353]. Аналізуючи документи, які характеризують антигуманний імперсько-бюрократичний лад, Л. Большаков застосовує риторичні засоби, його коментарі в таких випадках набувають виразного публіцистичного звучання: “Так написано: і підкорився, і дякував. Так, на папері значиться: у сльозах розкаювався й остаточно обіцяв виправитися. Його підпису під цим листом немає. Давали підписати або не давали – не так вже й важливо. А якби і підписав? ЗМУШЕНИЙ був підписати? СКОМПРОМЕТУВАВ себе? Нісенітниця! Але й нісенітниця, якщо вона зафіксована офіційно, залишається документом. У даному випадку, цікавим і безумовно важливим тому, що сповна видає бажання слідчих III відділення, розкриває... цілі цього горезвісно-похмурого відомства та... його найяснішого покровителя. Розкайся, заплач, впади в ноги, мужичий сину!... А він не послухався й не впав. Ні “найбільшої покірності”, ні “найглибшої подяки” від нього не дочекалися” [5, с. 12].

Другу групу становлять авторські вказівки структурно-організаційного характеру, які не лише структурують оповідь, але й контролюють, спрямовують сприйняття читача: “Хроніку, мабуть, потрібно перервати – не обійтися без коментаря. Хто є хто? Маю на увазі тих, хто виявив йому своє прихильне ставлення в... першу добу на землі оренбурзькій...” [5, с. 48]; “Заради переконливості вдамся до зіставлення” [5, с. 99]; “Послухаємо розповідь Макшеева” [8, с. 66]; “А він тут, повторююсь, був – не від’їжджав нікуди” [8, с. 353]; “Слушний, мабуть, момент договорити про те, про що недоговорив я щодо “земляка з Острівної”. Нагадаю: мова йшла про вірш “Ну що б, здавалося, слова...”, датований у різних виданнях другою половиною 1848 року” [8, с. 402 – 403].

Третя група охоплює прямі авторські звернення до читачів, що здебільшого зорієнтовані на програмування можливої читацької реакції на твір: “Втім, ця розповідь наведена раніше, а одному з “орських” розділів книги. Пам’ятаєте, вона про те, як Шевченко, купивши “дуже багато горілки й вельми мало закуски”, напоїв свою ротного і ще декількох офіцерів, здобувши тим самим їхню “прихильність?”” [5, с. 357].

Слід зауважити, що віднести цілісний авторський коментар до однієї із зазначених груп досить складно: зазвичай авторський коментар Л. Большакова містить компоненти, які можуть зараховуватися до різних груп за умови їх вичленування з контексту, наприклад: “Офіційне відставляю (вказівка організаційно-структурного характеру, друга група. – А. Ш.), щоб знову почути Лаврентьєву (посилання на

біографічне джерело, перша група. – А. Ш.). Спасибі Матову – записував за нею інколи майже стенографічно. Як розповідала, так і записував (оцінка біографічного джерела, перша група. – А. Ш.) Послухаємо? (пряме авторське звертання до читача, третя група. – А. Ш.)” [5, с. 150]. Така особливість авторського коментаря обумовлена логікою мислення дослідника та послідовністю викладу матеріалу: “Так продовжувалося знайомство надалі чи припинилося із закінченням першого, їхнього спільного, плавання восени сорок восьмого? (постановка питання. – А. Ш.)... Ні, не припинилось (гіпотеза. – А. Ш.), і на підтвердження нагадаю рядки з листів (аргумент. – А. Ш.)” [7, с. 46]. “Ніяких пояснень цьому в мене немає (осмислення аргументу. – А. Ш.)” [7, с. 53]. “Пояснення підказує сам Макшеев (відповідь на питання. – А. Ш.)” [7, с. 53]. “Таке буває, чи не так? Пояснення логічне – згодні? (висновок. – А. Ш.)” [7, с. 54].

Таким чином, авторський коментар – “універсальний авторський код до документального тексту роману-пошуку” [3, с. 96]. Він виступає своєрідним каркасом твору, зумовлює особливості інтерпретації документу, визначає загальне оцінне навантаження біографічного роману. Авторські коментарі умовно можна поділити на три групи – коментарі, пов’язані з пошуком та інтерпретацією біографічних джерел, коментарі організаційно-структурного характеру, прямі звернення до читачів.

Література

- 1. Король О.** Проблема автора і героя в художній біографії / О. Король // Вісник Луган. держ. педагогічного ун-ту ім. Тараса Шевченка. – 2006. – №15 (110). – С. 14 – 18.
- 2. Барт Р.** Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова] / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
- 3. Савенко І.** Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку: Монографія / І. Савенко. – СПД Резніков В. С., 2008. – 184 с.
- 4. Літературознавчий** словник-довідник / За ред. Р. Гром’яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с.
- 5. Большаков Л.** Быль о Тарасе. Книга первая. Яман-Кала / Л. Большаков. – Москва – Оренбург : Кора, 1993. – 437 с.
- 6. Черкашина Т.** Наративні виміри художньо-біографічної прози: Монографія / Т. Черкашина. – Луганськ: СПД Резніков В. С., 2009. – 200 с.
- 7. Большаков Л.** Быль о Тарасе. Книга третья. Оренбург / Л. Большаков. – Москва – Оренбург: Кора, 1993. – 299 с.
- 8. Большаков Л.** Быль о Тарасе. Книга вторая. На Арале / Л. Большаков. – Москва – Оренбург : Кора, 1993. – 448 с.

Шевердіна А. П. Авторський коментар у романі-пошуку Леоніда Большакова “Бувальщина про Тараса”

Дана стаття присвячена аналізу значення, ролі й місця авторського коментаря в біографічному романі.

Ключові слова: авторський коментар, біографія, роман-пошук.

Шевердина А. П. Авторский комментарий в романе-поиске Леонида Большакова “Быль о Тарасе”

Данная статья посвящена анализу значения, роли и места авторского комментария в биографическом романе.

Ключевые слова: авторский комментарий, биография, роман-поиск.

Sheverdina A. P. The author commentary in the novel-search by Leonid Bol'shakov “The Fact about Taras”

This article is devoted to the analysis of the meaning, role and place of the author commentary in a biographic novel.

Key words: author commentary, biography, novel-search.

Журналістика та видавнича справа на Сході України

УДК 821.161.2 – 92.09'06

I. М. Акіншина

ПРЕСА 1941 – 1942 РР. ПРО СІЛЬСЬКЕ ГОСПОДАРСТВО СХОДУ УКРАЇНИ

Однією з найяскравіших сторінок усєї історії українського народу, нашої культури є історія української преси. Саме тому нове дослідження у цій царині відкриває ще одну сторінку нашої духовної спадщини.

Події періоду Другої світової війни вже протягом багатьох десятиріч є об'єктом вивчення як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. На сучасному етапі розвитку науки дослідження з указаної проблематики набувають особливої гостроти та актуальності, потребують поглибленого осмислення та висвітлення. Це пов'язане з розширенням кола досліджуваних питань, відходом від старих ідеологічних штампів і стереотипів в оцінці подій, появою та розвитком нових концептуальних положень. Особливо це стосується періоду німецько-фашистської окупації України, і, зокрема, східної її частини, яка входила до складу прифронтової смуги. На жаль, на базі вже введених до наукового обігу джерел дуже складно, а інколи часто й зовсім неможливо відтворити процеси, які відбувалися на території регіону. У зв'язку з тим постає нагальна необхідність введення до наукового обігу нових джерел, які раніше використовувалися дослідниками дуже обмежено, фрагментарно та упереджено, або ж навіть сприймалися негативно. Ретельний та доскіпливий їх аналіз може значно розширити наше уявлення про події того часу в регіоні. До числа таких джерел, які дійшли до наших днів, повною мірою можна віднести пресу, що видавалася під час окупації на території сходу України.

Отже, стаття носить описовий характер. Її метою є виявлення на сторінках періодичних видань Донбасу 1941 – 1942 рр. матеріалів, у яких відтворено стан сільського господарства регіону зазначеного періоду.

Необхідність широкого та глибинного дослідження тогочасної періодики зумовлюється й тим, що вона була не лише потужним та діяльним фактором ідеологічно-пропагандистського впливу на місцеве населення, але й наймасовішим засобом інформування про події місцевого життя. З більшою чи меншою періодичністю вона фіксувала всі події поточного періоду, відбивала життя суспільства за минулий проміжок часу. Газети надають можливість відновити безперервну

картину тих процесів, які відбувалися в регіоні протягом 1941 – 1943 років.

Аграрна політика нацистів, на зайнятій радянській території була підпорядкована стратегічній меті – забезпеченню безперервного постачання Німеччини, у тому числі вермахту, продовольством. І хоча остаточне вирішення аграрного питання на окупованій території відкладалося на “післявоєнний період”, ряд матеріалів періодичних видань дозволяє скласти уяву про тенденції та основні напрямки поточної політики нацистів у сфері аграрних відносин. Незважаючи на те, що публікації окупаційної преси з питань стану сільського господарства і залучалися дослідниками, лише в одній з праць зустрічається посилання на газету, яка видавалася на теренах регіону. Тому проблема використання інформаційних можливостей періодичних видань при висвітленні аграрних відносин на сході України під час окупації є досить актуальною.

Вже з березня 1942 року на шпальтах тих видань, які існували на той час і примірники яких збереглися, активно мусувалося питання, присвячене виходу в світ законодавства про “новий аграрний лад”. Лише в 27 номерах газети “Донецький вестник” за березень – травень 1942 року була вміщена 51 публікація з питань сільського господарства, причому 23 з них тією чи іншою мірою торкалися реалізації положень нового аграрного законодавства.

Воно розглядалося в якості революційної події в долі українського селянства, і не випадково назва першої публікації вищезазначеного видання, яка стосувалася нового аграрного закону – “Новое распоряжение о землеиспользовании” [1, с. 3] супроводжувалося підзаголовком “От колхоза к индивидуальному землеиспользованию. Разрушающее влияние большевизма будет устранено”. У той самий час зазначалося, що “...перехід від більшовицького рабського існування до нового аграрного порядку настане не одразу ж із-за тієї причини, що саме в цій галузі безпосередній перехід може дуже хворобливо відбитися” [1, с. 3].

Найдокладніший коментар нового аграрного законодавства було дано у великій передовій статті “Крестьяне!” [2, с. 2], структура якої складалася з наступних пунктів: “Каждому трудящемуся крестьянину – своя земля”, “Новый земельный порядок – подарок крестьянству”, “Что означает для сельского хозяйства отмена колхозного строя”, “Распоряжение о новом земельном законе уже вышло”, “Все законы и постановления бывшего советского правительства отменены”, “Общественное хозяйство”, “Земледельческий Союз”.

Відповідно до тексту цієї публікації перетворення колгоспів на “громадські господарства” було першим етапом проведення реформи. Значалося, що утворені господарства мали працювати за вказівками німецького сільськогосподарського управління. Присадибна ділянка селянина була оголошена його приватною власністю, причому

передбачалася можливість її збільшення за умови, “...що цю збільшену присадибну ділянку ти будеш обробляти... своїми власними засобами, без шкоди для праці в громадянському господарстві” [2, с. 3].

Наступний етап аграрної реформи передбачав створення “землеробських союзів”, у яких за умови виконання громадським господарством своїх обов’язків, передбачалася передача землі для індивідуального обробітку та індивідуального користування. Стаття визначала систему роботи в “землеробському союзі”, який “...у відповідності з вказівками німецького сільськогосподарського Управління встановлює план обробітку землі. Поля обробляються спільно. Посівні роботи і збір врожаю з одержаної землі кожен провадить сам. Кожен селянин одержує земельний наділ однакових розмірів, але в залежності від обставин буде також взята до уваги кількість працездатних членів родини...” [2, с. 3].

У статті також містилася згадка про те, що надалі, “...в залежності від місцевих умов і можливо забезпечення реманентом і робочою силою, необхідними для самостійного господарювання, земля може бути поділена на одноособові селянські господарства...” [2, с. 3], проте про конкретні терміни здійснення цього заходу нічого не говориться.

Те, що висвітленню цих заходів приділялося важливе значення, засвідчується появою на шпальтах нарисів, репортажів та листів “Збільшення садибних земель” [3, с. 3], “Благодарность крестьян Чистяковского округа” [4, с. 2], “Сбывается заветная мечта крестьянина” [5, с. 3], “На историческом празднике в Омельнике” [6, с. 2], “Надел земли лучшим общинным хозяйством Сталинской области” [6, с. 4], “Роботящому селянинові – власну землю” [7, с. 2], “Відповідь райхміністра” [8, с. 2] та інших.

Матеріали періодичних видань свідчать, що перетворення, розподіл громадських господарств на “землеробські союзи” розпочалося лише восени 1942 року. Тоді, згідно з публікацією “На родных степях, в родных домах воцарятся свобода и счастье” [9, с. 2], община с. Доля Юзівської області 19 вересня була реорганізована на 12 десятидвірок, товариств зі спільного обробітку землі.

У червні 1943 р. на шпальтах декількох періодичних видань регіону (що є доказом тієї значної інформаційно-пропагандистської ролі, яка відводилася періодиці з боку окупаційної адміністрації) з’явився текст “Декларації німецького уряду про приватну власність селян на землю у звільнених областях”. Згідно з її положеннями, “...земля, яка при проведенні цього землеустрою була відведена для постійного одноособового користування, визнається приватною власністю цих селян” [6, с. 31]. Проте текст цієї декларації на шпальтах видань не супроводжувався коментарями.

В якості прикладу перевірки матеріалів преси та встановлення їх достовірності варто розглянути публікації, присвячені стану млинарства на Ворошиловградщині. Так, згідно з даними однієї з них, “Млинарське

господарство на піднесенні” [3, с. 2] у Ворошиловградській області з 24 олійниць, 42 крупорушок та більш, ніж 60 млинів (очевидно тих, що діяли до окупації), у жовтні 1942 р. функціонувало 19 олійниць, 34 крупорушки та 48 млинів. Якщо ці відомості й перебільшено, то не набагато, оскільки в статті “Борошняно-олійну та хлібопекарську промисловість відновлено” [10, с. 4] фігурує цифра в 60 млинів та олійниць, введених до експлуатації у Ворошиловградській області на 1 січня 1943 р.

Певною мірою відомості преси дають уявлення і про особливості організації сільського господарства на окупованій території, діяльність районних, окружних, обласних земельних управ та комендатур.

Безумовно, сільське господарство, його продукція мали слугувати перш за все інтересам Німеччини. Значною мірою проблема забезпечення окупантів продукцією сільського господарства розкривається за допомогою численної офіційної інформації – перш за все, оголошень – про норми оподаткування сільських господарств яйцями, медом, молоком та іншими сільськогосподарськими продуктами.

Варто зазначити, що за умов хронічної нестачі реманенту тяглової сили сільському господарству регіону з боку господарчих органів окупантів надавалася певна матеріальна допомога з метою максимального одержання продовольства та сировини. Про це свідчать публікації “Первак партия тракторов из Германии” [11, с. 2], “Лучший участок” [12, с. 4], “45 вагонов сельхозорудий” [1, с. 3], “Друга обласна нарада агрономів” [2, с. 3], “Цьогорічні жнива” [13, с. 4], “Допомога Німеччини” [14, с. 3] та ін.

Так, за цими матеріалами можна встановити, що на кінець 1942 р. до Юзівської області було завезено 17 тракторів марки “Ланс-Бульдог”, 40 складних молотарок, 4080 двокорпусних плугів, 2980 культиваторів, 72 000 ручних кіс, 100 000 грабель [9, с. 4]. Крім того, було одержано 15 тонн карбїду та один вагон тракторних запчастин [9, с. 3].

Сільське господарство регіону за умов окупації відчувало гостру нестачу фахівців-агрономів. Публікації преси свідчать про створення з метою виправлення становища при Юзівському обласному агроуправлінні півторамісячних курсів помічників агрономів [15, с. 3], а також про намір відкриття таких курсів у Ворошиловграді [16, с. 4].

Ряд матеріалів, у тому числі офіційного походження, відбиває факти залучення мешканців міста для проведення польових робіт. У якості тієї категорії населення, яка могла допомогти при розв’язанні нагальних потреб сільського господарства, розглядалися школярі. Адміністративне розпорядження 16-43 коменданта м. Костянтинограда (Краснограда). Рітмайстера торкалося залучення всіх учнів шкіл міста, починаючи від 11 років, під час літніх канікул до робіт збирання врожаю [17, с. 2]. Як зазначалося в газеті, робота дітей влітку “...не тільки звільнить значну кількість дорослих робітників для виконання важкої і відповідальної роботи, але й ознайомить дітей з роботами на

городі, в саду тощо” [17, с. 3]. Питання залучення школярів для роботи при зборі врожаю порушувалося і в кореспонденції “Учащиеся помогут взрослым в сборе подсолнечника” [6, с. 3], начальника відділу виховання Юзівської міської управи Ф. Смирнова. Очевидно, ця публікація була відгуком на заклики про допомогу у збиранні врожаю соняшникових культур, які було надруковано в газеті “Донецкий вестник” раніше [4, с. 2].

При розгляді окупаційної преси сходу України варто зазначити, що її матеріали з питань сільського господарства мали й прикладне, практичне значення, оскільки знайомили читача з раціональними способами ведення сільського господарства. Так, лише в 23 номерах щотижневого видання “Нова Україна”, призначеного для села, за серпень 1942 – січень 1943 рр. було надруковано 46 матеріалів з практичними порадами, розрахованими як на пересічного селянина, так і на фахівця сільського господарства (агронома, зоотехніка). У 13 номерах цього видання зустрічається рубрика “Календар сільськогосподарських робіт”, у якій вказувався найбільш вдалий для проведення тих чи інших робіт час. У газетах “Донецкий вестник”, “Нова Україна” діяла рубрика “Поради агронома”, а в часописі “Українська земля” – “Поради селянам” та “Агротехнічна сторінка”.

У якості прикладів назв тих матеріалів, які мали за мету надання корисної при веденні сільського господарства інформації, варто навести такі: “Більше сіймо просапних культур” [18, с. 3], “Когда что садить и сеять в грунт” [19, с. 4], “Усилить борьбу с садовыми вредителями” [20, с. 4], “Правильный уход за молодняком” [15, с. 4], “Зразково підготуватися до зимівлі худоби” [21, с. 4], “Підвищимо врожайність у наступному році” [22, с. 3], “Поради машиністам молотарок” [3, с. 4] та інші.

Газети, будучи важливим елементом пропагандистської системи, намагалися здійснювати свою функцію шляхом друкування на своїх шпальтах гасел-закликів, орієнтованих не тільки на свідомість, але й на залякування місцевого сільського населення. Вони мали, зокрема, такий зміст: “Землероби! Покажіть свою працьовитість і працездатність!” [10, с. 1], “Селяни! Ще два дні ви зможете сіяти! Не забувайте свій святий обов’язок перед Батьківщиною і народом. Не дивіться на час! Використовуйте день від сходу до заходу сонця! Ви – годувальники самих себе, міст і сіл” [23, с. 4], “Селяни! Ви користуєтеся дорогоцінним добром – землею. Усвідомлюйте ваш святий обов’язок. Хто не виконає цей обов’язок, той буде виключений з селянського стану і не матиме права на власну землю” [24, с. 1]. Їх мета полягала в тому, щоб шляхом демагогічних обіцянок, апелювання до почуттів “селян-власників” змусити їх працювати якомога інтенсивніше й ретельніше, перш за все, на користь окупантів.

Таким чином, періодичні видання Східної України містять інформацію, що відбиває хід та пропагандистське забезпечення

організаційних перетворень у сільському господарстві, його матеріально-технічний стан та ступінь використання в інтересах окупаційної влади.

Література

1. **Донецкий вестник**. – 1942. – 5 марта. 2. **Донецкий вестник**. – 1942. – 12 марта. 3. **Нове Життя**. – 1943. – 31 серпня. 4. **Донецкий вестник**. – 1942. – 23 апреля. 5. **Донецкий вестник**. – 1942. – 26 апреля. 6. **Донецкий вестник**. – 1942. – 21 мая. 7. **Донецкий вестник**. – 1943. – 25 апреля. 8. **Донецкий вестник**. – 1942. – 2 апреля. 9. **Донецкий вестник**. – 1942. – 22 сентября. 10. **Нове Життя**. – 1943. – 18 березня. 11. **Донецкий вестник**. – 1942. – 29 марта. 12. **Донецкий вестник**. – 1942. – 2 июня. 13. **Наконечный С. И.** “12-08” не выходит на связь / С. И. Наконечный. – Донецк : Донеччина, 1998. – 255 с. 14. **Нове Життя**. – 1942. – 6 листопада. 15. **Донецкий вестник**. – 1942. – 12 февраля. 16. **Нове Життя**. – 1942. – 26 вересня. 17. **Відбудова**. – 1942. – 29 грудня. 18. **Донецька газета**. – 1943. – 3 січня. 19. **Донецкий вестник**. – 1941. – 14 декабря. 20. **Донецкий вестник**. – 1941. – 18 декабря. 21. **Нове Життя**. – 1942. – 16 жовтня. 22. **Нове Життя**. – 1942. – 15 листопада. 23. **Нове Життя**. – 1943. – 9 лютого. 24. **Нове Життя**. – 1943. – 17 квітня.

Акіншина І. М. Преса 1941 – 1942 рр. про сільське господарство сходу України

У статті проаналізовано ряд періодичних видань Донбасу часів німецько-фашистської окупації, у яких висвітлюються питання стану сільського господарства регіону зазначеного періоду.

Ключові слова: періодичні видання, журналістський матеріал, періодика, сільське господарство.

Акиншина И. Н. Пресса 1941 – 1942 гг. о сельском хозяйстве востока Украины

В статье проанализирован ряд периодических изданий Донбасса времён немецко-фашистской оккупации, в которых освещены вопросы состояния сельского хозяйства региона указанного периода.

Ключевые слова: периодические издания, журналистский материал, периодика, сельское хозяйство.

Akinschina I. N. Press 1941 – 1942 years. on agriculture east of Ukraine

The article analyzes a number of periodicals Donbass since the Nazi occupation, in which the coverage of the state of agriculture in the region specified period.

Key words: periodicals, journalistic material, periodicals, and agriculture.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Гончар

А. В. Дроздова

ІДЕОЛОГІЧНІ ПРАВКИ О. ГОНЧАРА В РОМАНІ “СОБОР”

“Гостріше й глибше від інших О. Гончар відчув усередині шістдесятих років усю суспільну небезпеку ряду тенденцій, які для того ж таки чиновника, бюрократа були якщо не втішними, то байдужими. І перша з цих тенденцій – загрозливе наростання духовного браконьєрства...” [1, с. 153]. Порушення в “Соборі” проблем суспільної ваги, на жаль, стало причиною ганебного довгорічного шельмування самого митця і нищівної критики “крамольного” роману, що одразу був неофіційно вилучений із літературного обігу. Саме тому дослідження соціально-політичних аспектів створення та текстотворчого удосконалення роману з позицій авторського редагування обумовлюють актуальність порушеної теми статті.

Сьогодні читачі й науковці мають змогу познайомитися з романом в останній прижиттєвій редакції, яка була зроблена письменником у 1993 році для видавництва “Наукова думка”. Вона не є єдиною: їй передували вагомні попередні редакції, позначені суттєвими процесами авторського редагування. Нашою метою буде з’ясування хронологічної послідовності виходу роману в Україні, відтворення еволюції авторських правок ідеологічного характеру, унесених у різні часові періоди, їх інтерпретація з позицій сучасного прочитання та творчого методу О. Гончара.

Джерельною базою для написання статті стали праці теоретиків редагування (М. Тимошика, В. Різуна), філософів-культурологів (Г. Бгабги, У. Еко), літературознавців (І. Бокого, М. Жулинського, М. Зубрицької, А. Погрібного), а також мемуарна спадщина митця.

Робота над архівами матеріалів художніх текстів, що зберігаються у Відділі рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України, а також бібліографічні та документальні джерела дають можливість виокремити 4 авторські редакції “Собору”, які були представлені в наступних виданнях, машинописах і розклейках:

- Гончар О. Машинопис роману “Собор” з авторськими поправками / О. Гончар // Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України;
- Гончар О. Собор : [Роман] / О. Гончар // Вітчизна. – 1968. – № 1. – С. 3 – 244 (К. : Дніпро (Серія “Романи й повісті”), 1968. – 240 с.; К. : Рад. письменник, 1968. – 241 с.);
- Гончар О. Твори в 7 т. – Т. 7. – К. : Дніпро, 1988. – С. 5 – 271 (К. : Дніпро, 1989. – 270 с.; К. : Рад. школа, 1990. – 592 с.);
- Гончар О. Тронка. Собор [Романи] / О. Гончар / Передм. А. Погрібного. – К. : Дніпро, 1992. – 688 с. (Гончар О. Собор [Роман] / О. Гончар / Передм. І. Бокого. – К. : Веселка, 1992. – 286 с.; Гончар О. Т.

Твори : В 2 т. – К. : Наук. думка, 1993 – (Б-ка укр. літ. Укр.новіт. літ.) Т. 2. Романи. Новели та оповідання / Упоряд. і приміт. С. А. Гальченка; Ред. тому І. О. Дзевєрін. – 752 с.; Гончар О. Розклейка з авторськими поправками [Текст] / О. Гончар // Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України).

Перша і друга авторські редакції є, по суті, пропедевтичними формами відчуження твору від автора, тобто засвідчують появу процесів переходу від “звичайного до професіонального мовлення” [2, с. 9], що торкаються переважно мовностилістичного, жанрового та формально-структурного представлення тексту роману. Після першого виходу твору, “що був неугідний зверхникам” [3, с. 114], О. Гончар зайняв принципову позицію не переробляти його змісту, хоча партчиновники і навіть друзі письменника весь час “наполягали, тиснули на автора: переробляй, підправляй, знімай неугідне...” [3, с. 114]. Лише у 1990 році письменник починає глибоко вичитувати “Собор” і переконується, що у творі як на той час “багато прозрінь і передчуттів. Але набігає чимало й виправлень та доповнень, які тоді були просто не можливі” [4, с. 302]. Остаточне редагування твору письменником засвідчує появу якісно нового методу авторського редагування, в якому письменник “вважав за необхідне поновити, а де й розвинути первісний текст, уточнити окремі, не з його волі zdeформовані місця, стилістично повніше й вільніше виповісти часом на півслові обірвану думку...” [5, с. 5]. Щоденникові записи митця показують, що саморедакторська робота торкнулася й реалізації задуму твору, вираження його концептуальних акцентів: “Коли дочитав, було відчуття щастя. Вдячність була, що явлено було о с я я н н я самого задуму твору, а по-друге, що вдалось це зреалізувати і вистояти у битві з чиновництвом, яке з такою впертістю, з такими погрозами і багаторічним пресингом вимагали “переробки”, тобто знівечення, самознищення “Собору”. Але Бог допоміг!” [4, с. 302].

Активний читацький відгук на “ідейно ущербний” роман, що вмістився у сотнях листів, звернень і привітань до письменника (згодом упорядкованих у працях В. Ковалюка, П. Тронька, О. Бажана, Ю. Данилюка), поступово намічав для класика стратегію авторського редагування в “політично заангажований період застою і стагнації книговидавництва” [6, с. 360]. Зокрема, великою мірою зумовив появу *ідеологічних* правок у тексті твору, які “розмасковують – деконструюють тексти, вказуючи на їхню попередню заангажованість в імперських чи неоімперських інтересах” [7, с. 703]. За влучним спостереженням Я. Поліщука, умови несвободи та ідеологічного диктату змушували авторів займати переважно оборонні позиції: “Якщо суспільство прагне однозначно нав’язати письменникові актуальну модель творчості, засновану на артикулюванні корисних та доступних істин, то автор, навпаки, шукає допустимого компромісу” [8, с. 186]. Принципова позиція О. Гончара не переробляти змісту роману на догану цензурних комітетів не допускала таких компромісів, тому в саморедакторських

процесах відчутним є неприховане прагнення змодельовати, бодай окремими рисами, репліками, соціально-психологічний портрет “здичавілого суспільного конгломерату, затиснутого в ідеологічні лещата, відверненого злом і жадобою класової боротьби від моралі та духовності” [9, с. 15]. Таким чином окремі негативні характеристики бюрократичної верхівки з’являлися майже в кожному розділі роману (див. нижче схему – А. Д.) і в уяві читача відтворювали її образ цілокупно й органічно. Спираючись на дослідження У. Еко, можемо говорити про те, що за допомогою таких методів авторського редагування митець продукував свого зразкового читача, “здатного інтерпретаційно трактувати висловлювання так само, як генеративно трактує їх автор” [10, с. 28] і водночас творити його “замовчувану” компетентність.

Правки, внесені за часів радянського періоду, характеризуються мінімальним використанням підтексту, натомість з’являється велика кількість саркастичних висловлювань як неприхованої критики соціалістичної дійсності: “Побував Ягор і в Орлянченків, господар пообіцяв з поваги до Ягора, з яким вони колись разом біля “горна” починали, а Ромця [→ з цієї нагоди] ще й зуби поскалив: аби юшка, ідці знайдуться. [→ Людина майбутнього – це сита людина.]” [1968 р., с. 140; 1988 р., с. 508]; “Чи, може, це заслугоує того, щоб скомпонувати довжелезну анонімку в яке-небудь двадцять третє сторіччя? Як жили. Як у нас вирішувались такі справи... [→ Як багато залежало від того, з якої ноги вранці керівний товариш встав...]” [1968 р., с. 202; 1988 р., с. 557 – 558]; видаляються радянські штампи: “– ...Тож вище голову, товаришу ударник [компраці] [↔ хлібовивозу]!” [1968 р., с. 174; 1988 р., с. 535] тощо.

Остання редакція “Собору”, що побачила світ за часів отримання Україною незалежності, дала можливість О. Гончару повноцінно реалізувати задум роману і наголосити на проблемах, про які “не прийнято було говорити” [1, с. 154]: право кожної нації на свободу [1990 р., с. 483; 1992 р., с. 503 – 504], втручання політичних постатей у традиційні вартості народу [1990 р., с. 578; 1992 р., с. 669], домінування мовчазної більшості серед радянських людей тощо. Користуючись висловом представника постколоніальної критики Г. Бгабги, порушення численних табу в правках ідеологічного характеру відкрили у творі “міжнаціональний вимір проблем на маргінесі націєпростору” [11, с. 740], що особливо яскраво відчитується у правках, присвячених екологічній проблемі й збільшенню ядерного потенціалу світу [1990 р., с. 533; 1992 р., с. 591].

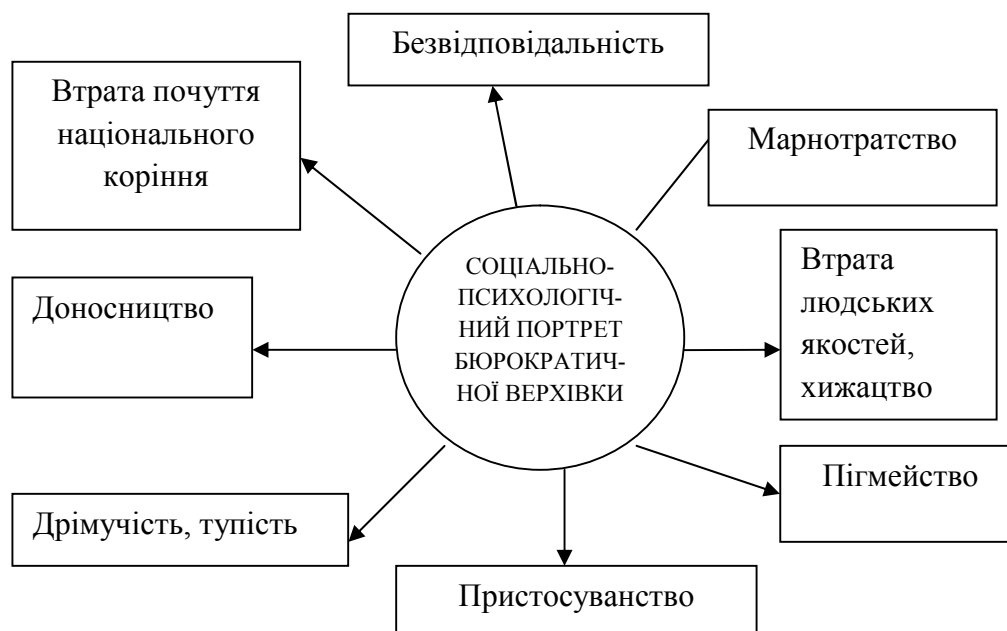


Схема. Соціально-психологічний портрет бюрократичної верхівки, створений методами авторського редагування в романі О. Гончара “Собор”

Окремими штрихами за допомогою саркастичних правок-переробок і вставних конструкцій О. Гончар спростовує актуальне в радянському суспільстві твердження про культурну вищість російського народу, реабілітує історичну справедливість за часів війни: “Жінки із сусідніх сіл теж приходили, приносили харчі своїм мобілізованим, і разом з дітворою подовгу сиділи десь оддалік, не зводячи очей, дивилися на своїх, доки вони марширують та бігають по толоці. [→ Декотрі з командирів ставились до щойно мобілізованих зверхньо, підганяли їх грубими окриками, обзивали чорносвитниками, і що всі ви, мовляв, на Україні такі, воювати в 41-му не хотіли, сиділи на печак... До болю образливо було дітям слухати таке]” [1990 р., с. 505; 1992 р., с. 543]. Крім того, уведена вставка є органічною ланкою в мегатекстуальному світі художньої творчості О. Гончара, оскільки продовжує дискурсивне ціле мотивів, порушених у романі “Прапорonosці”.

Таким чином, можемо зробити висновок про те, що наявність правок ідеологічного характеру в концептуальному напрямі саморедакторської роботи О. Гончара над текстом роману “Собор” обумовлена громадянською сміливістю і художньою незалежністю письменника, тобто тими особистісними якостями, що були характерними для самого митця. Оптимізація ідейно-політичного аспекту саморедагування посилила провідні функції художнього твору, зокрема,

закличну та функцію формування поглядів, актуалізувала в структурі тексту суспільний конфлікт режиму з народом, а також намітила шляхи до національно-культурного відродження української нації.

Література

1. Погрібний А. Неперебутність Собору : Сучасний погляд на роман О. Гончара “Собор” / А. Погрібний // Київ. – 1987. – № 11. – С. 153 – 157. **2. Різун В. В.** Літературне редагування : Підручник [Текст] / В. В. Різун – К. : Либідь, 1996. – 240 с. **3. Гончар В.** “Я повен любові...” (Спомини про Олесь Гончара) [Текст] / В. Гончар. - К. : Сакцент Плюс, 2008. – 448 с. **4. Гончар О. Т.** Щоденники : [Текст] 1984 – 1995 / [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар; [Худож. оформ. М. С. Пшінки]. – К. : Веселка, 2004. – Т. 3 – 606 с. : іл. **5. Гончар О. Т.** Тронка. Собор : [Романи] / Передм. А. Г. Погрібного. – К. : Дніпро, 1992. – 688 с. (Б-ка укр. класики “Дніпро”). **6. Тимошик М. С.** Історія видавничої справи:[підручник]. – 2-ге вид., виправлене. – К. : Наша культура і наука, 2007. – 496 с. **7. Зубрицька М.** Ното legens : читання як соціокультурний феномен [Текст] / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с. **8. Поліщук Я. О.** Література як геокультурний проект : [Моногр.] / Я. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. **9. Жулинський М.** Олесь Гончар : творчість як доля // Гончар Олесь у 12 т. [Текст] / М. Жулинський. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 1. – С. 5 – 34. **10. Еко У.** Роль читача. Дослідження з семіотики текстів [Текст] / Умберто Еко ; [пер. з англ. М. Гірняк]. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с. **11. Бгабга Г.** Націєрозповідність [Текст] / [пер. М. Зубрицької] / Г. Бгабга // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / [за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доповнене.] – Львів : Літопис, 2001. – С. 738 – 740.

Дроздова А. В. Ідеологічні правки О. Гончара в романі “Собор”

У статті на матеріалі книжкових видань, машинопису і розклейки роману відтворено 4 авторські редакції художнього тексту, виокремлено і проінтерпретовано з позицій сучасного прочитання та творчого методу О. Гончара правки ідеологічного характеру, унесені письменником у різні часові періоди.

Ключові слова: авторська редакція, ідеологічна правка.

Дроздова А. В. Идеологические правки О. Гончара в романе “Собор”

В статье на материале книжных изданий, машинописи и розклейки романа восстановлено 4 авторские редакции художественного текста, выделено и проинтерпретовано с позиций современного

прочитания и творческого метода О. Гончара правки идеологического характера, внесенные писателем в разные часовые периоды.

Ключевые слова: авторская редакция, идеологическая правка.

Drozdova A. V. Ideological corrections of O. Gonchar in a novel “Sobor”

In the article on the material of book editions, typescripts and sticking of the novel 4 author’s versions of fiction text were re-established, the ideological corrections, brought in by the writer in different periods, were distinguished and interpreted from the position of modern reading and creative method of O. Gonchar.

Key words: author’s version, ideological editing.

Література рідного краю

УДК 821.161.2: 908 (477.53)

Н. В.Бондар

РОМАН “ВИР” ГРИГОРІЯ ТЮТЮННИКА: ДО ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНО-КРАЄЗНАВЧИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ

Із упевненістю стверджуємо, що вивчення літератури рідного краю є життєво необхідним і виправданим у сучасному освітньому процесі України. Звернення до краєзнавчих матеріалів особливо актуальне в загальному поступі української культури. Адже, як стверджує Раїса Назаренко, “неможливо уявити себе у світовому просторі, не знаючи культурних надбань минулого і сучасного краю, у якому живеш” [1, с. 3]. Полтавська дослідниця Алла Лисенко наголошує: “У період переоцінки цінностей необхідно максимально використовувати величезний потенціал “маленької батьківщини” для виховання духовності, для оновлення нашого суспільства...”, і тому “літературознавчий рух у III тисячолітті повинен піднятися на якісно вищий щабель свого розвитку” [2, с. 72]. Ми повністю поділяємо цю думку, адже літературне краєзнавство пройшло у своєму розвитку не одне сторіччя, почерпуючи особливості кожного з них. І наше завдання – не лише не затьмарити ці істотні ознаки, а й зробити так, щоб впровадження літератури “маленької батьківщини” у загальнонаціональний контекст заграло новими відтінками.

На жаль, рівень розробки питання вивчення літератури рідного краю на Полтавщині невисокий. На тлі десятків різних публікацій, статей, посібників варто виокремити праці М. Костенка, П. Ротача, А. Дяченка, В. Мартуся, В. Юшка, які зібрали великий фактографічний матеріал, популяризували здобутки кращих письменників регіону. Актуальною для нашої області є проблема виокремлення постатей, які потрібно в першу чергу розглядати на уроках літературного краєзнавства, бо, мабуть, немає подібного регіону, який би налічував таку кількість видатних митців, корені яких із Полтавщини. Цей край подарував українському письменству багато блискучих імен, які тривко увійшли в історію української літератури, внісши туди нове, оригінальне, високохудожнє. До таких митців належить і Григорій Тютюнник, художній набуток якого порівняно невеликий, але – вагомий. Особливо це стосується роману “Вир”. Про долю письменника та його літературне дітище не так уже й багато досліджень. І до сьогодні відсутній ґрунтовний аналіз етапного для української літератури твору; не сказано

майже нічого про його краєзнавчо-автобіографічне наповнення. Пролити світло хоча б на один із цих аспектів і є метою нашої розвідки.

Творча дорога Г. М. Тютюнника бере початок із Полтавщини – благословенної Шилівки, тієї, що побіля дороги до обласного центру. Родина – батько – селянин, репресований у 1937 році, мати – учителька, залюблена в Слово, – дала хлопцеві настанови людяності, поваги до думки іншого, толерантності. Шилівська семирічка, Зіньківська середня школа № 1, літфак Харківського університету – ось сходина офіційної освіти Тютюнника. Проте знання поповнював протягом усього життя – самоосвіта зробила його інтелектуалом, а життя – мудрецем.

Починав літературну діяльність із поезії: у районній газеті “Більшовик Зіньківщини” опублікував першого вірша “Комсомолец”. У десятому класі спробував свої сили і в прозі. Першим читачем оповідань була його вчителька Любов Блажко. Саме з її настанови він вступив у 1938 році до Харківського державного університету. У студентське товариство Григорій завжди вносив безмежжя щирості, дотепних жартів і бадьорості. Він навчався разом з Олесем Гончарем, Дмитром Білоусом, Пилипом Гавриловим, Данилом Бакуменком.

Страшною віхою у його долі стала війна: студентський батальйон, криваве місиво біля Білої Церкви; полон – утеча, полон – утеча; осколок, який засів у тілі і став причиною ранньої смерті (прожив Тютюнник 41 рік). У спогадах про свого старшого брата Григорій Тютюнник писав: “Мало – бачити. Мало – розуміти. Треба любити. Немає загадки таланту. Є вічна загадка любові” [3, с. 281]. Саме це і визначило життя і творчість письменника. Чесного, доброго, мужнього...

1946 – 1956 – роки пошуків своєї теми, власного мистецького стилю: пише, друкує збірку оповідань, повість. Вагомий, переломний 1960, адже тоді з’явилася перша частина роману “Вир”. Устиг сказати багато, але сказав би ще більше, якби не жорсткі рамки тоталітарного режиму. Любов Тютюнника-старшого до українського села здавалася аж надто палкою і тому підозрілою. Йому закидали патріархальну обмеженість, надмірну приземленість, невміння бачити “радісні перспективи колгоспного ладу”. Тому не випадково повне двотомне зібрання творів письменника побачило світ лише через дев’ять років після його смерті. Нагороду роман отримав теж посмертно. Шевченківську премію присуджено в 1963. Але то не мало значення, бо Григорій Тютюнник уже здобув собі безсмертя, яскравим спалахом засвітившись на літературному небосхилі.

Ми переконані, що висока літературно-художня цінність “Виру” полягає насамперед у суворому історизмі, рельєфній зримості правдивих картин життя і довершеності намальованих Григорієм Тютюнником образів. Не випадково Олесь Гончар поміж романів кінця 50 –х – початку 60 –х років назвав “Вир” першим.

Роман належить до числа унікальних творів насамперед за багатством і розмаїтістю змальованих у ньому колоритних, неповторних

у своїй конкретності народних типів і характерів. Автор по-різному знайомить нас із ними. Здебільшого, при першій зустрічі з героєм, який далі відіграватиме помітну роль у розвиткові подій (Тимко, Оксен, Йонька, старий Гамалія, Дорош та ін.), стисло розповівши історію його дотеперішнього життя, донесе до нас немало характеристичних рис. Інший персонаж перекаже якусь побрехеньку, бувальщину чи кумедну ситуацію. Той і зовсім промайне десь на другому плані з притаманною лише йому звичкою чи навіть приповідкою. Та, як правило, їх запам'ятовуєш, не сплутаєш одного з іншим. І майже поспіль при всіх отих “знайомствах” письменник ніби переказує нам те, що схопила і зафіксувала народна пам'ять, оцінила громадська думка. І ті характеристики та оцінки виявляються напрочуд влучними.

Про кого б не розповідав Григорій – Павла Гречаного, Гната Реву, Охріма Горобця і т. п., – він сам ставав Гнатом, Павлом, Охрімом. Здавалося б, дивно, що безліч деталей, які так лягають в образ того чи іншого героя “Виру” лишилися поза сторінками роману. Григорій був багатий на матеріал і саме тому не смакував його в творах, не розписував.

Шилівка... Це та благодатна земля, що стала прототипом мальовничої Троянівки. Читаєш рядки “Виру” – і впізнаєш усі чарівні куточки шилівської землі – Беєва гора, річка Ташань, Радьківщина, Пісочкове, хутір Вишневий, Ковбики, Полтавський шлях, Княжева слобода, Байрак, Данелевщина та ін. Усі вони змальовані з неперевершеною точністю до найменшої деталі:

“Село **Троянівка** гніздиться в долині. На північ від нього **Беєва гора**, покрита лісом, на південь – заткана маревом рівнина, по якій в'ється **полтавський шлях**. Обабіч шляху то тут, то там мріють у степу хутори, маячать на далеких обрїях, як зелені острови по синьому морю. В центрі села тече річка з дивною, мабуть, татарською назвою – **Ташань...**” (виділення – Н. Б.) [4, с. 4].

“З дощової мряки виринув **Вишневий хутір** – з два десятки мазанок із зеленими від моху стріхами...” (виділення – Н. Б.) [4, с. 9].

“Між двома глиняними скелями, що утворюють вузькі ворота, вгорі – голубе небо, внизу – чиста, як сльоза, вода; підземні джерела тихо ворущать і викидають з дна чисті, перемиті, блискучі піщинки, що спалахують під сонячним променем, як самоцвіти, – оце і є **Пісочкове**, потік, що впадає в Ташань, беручи свій початок в грунських ярах...” (виділення – Н. Б.) [4, с.214].

Найдужче ж письменник любив говорити про того, хто став прототипом Павла Гречаного, і часто копіював його навіть у звичайній, “не літературній” розмові. Жив по сусідству з Ївгою Федотівною її дядько, Григорів двоюрідний дід Павло Йосипович Буденний. Він копав колодязі, ями на кладовищі, косив, молотив, одне слово, що йому веліли, те й робив.

Спогади Григора Тютюнника ближче знайомлять нас із цією людиною:

“Ти б мене, Їгорко, побрив”, – ні сіло, ні впало скаже, бувало, через тин... “Сідайте, дядьку!” – й заходжується коло нього. Бритва тупа, як тріска. Що не проведе по дядьковій шиї, кров слідом так і юшить. А Штавлло сидить і дримає... Грицько сяк-так доголить. “Вже, дядьку!” Аж тоді Павло прокидається, солодко всміхається спросоння й каже: “А вжє ж і бритва в тебе, Їгорію... Вогонь! Не брисє, а як водою змива, ня-а-а”. Він не чув болю! Або поскладає на тин величезні руки, по собачому покладе на них підборіддя і довго мовчки, пихкаючи цигаркою, водить очима за Григорієм, що вештається по двору. Тоді скаже, як волами повз двір проїде: “Ня-а-а... Дай мені, синку... газети на цигарки”. “Та я ж вам дав позавчора аж п’ять! – здивовано вигукне Григорій. – Де ж ви їх діли?” Штавлло мовчить, винувато кліпа очима й, коли вже його прохання забуто – так довго він мовчить, – скаже:

“Ті я вже скурив, ня-а-а”

“Ото за два дні?!”

“Так я ж зараз сторожкую, – пояснить нескоро Павло. – А вночі куриця... як у жнива вода п’єця: раз по раз” [3, с. 241].

Як згадують односельці, Павло Буденний якось ударив жінку, прибіг до сусідів і сказав: “Ідіть до Явдохи, бо вона впала”. Чи не такий епізод зустрічаємо у “Вирі”.

Але не лише Павло Гречаний був образом, взятим із життя. Наведемо для прикладу хоч би й перші сторінки “Виру”: **дві молодиці** сваряться: “Хай тебе колючками до землі пригне! Може, птиця води напитися прийшла та й перелетіла на сю сторону, так оце я вже й винна!”, “– А щоб тебе кров гаряча спила, брехухо кривошия” [4, с. 4]. Здається, маленький епізод, але і він списаний із буденщини. Прототипами цих жінок були теща самого письменника і її сусідка. Зі спогадів односельців, дізнаємося, що колись Тютюнник попросив свою тещу, добру і спокійну бабу Орісю, щоб вона посварилася з сусідкою Мотрею. Сусідка була здивована, адже ніколи не чула від Оришки жодного поганого слова. Під час цієї сварки Григорій Михайлович швидко записував міцні народні вислови. А потім удвох із тещею пояснили враженій такою подією бабі Мотрі справжню причину сварки і вибачилися перед нею.

Навіть зображені епізоди твору – життєві. Із історичною вірогідністю змальовано перетворення на хуторі Вишневому (реальність його підтверджена місцевими архівами), початок війни, навіть смерть старого Гамалії. Так, в Опішні розстрілювали одного голову сільради – партизана, він кинувся бігти, бо однаково кінець життю. “Німці стріляли навздогін, завдали чотири рани. Він забіг, перепливши річку, в якусь хату, йому зробили перев’язку і він пішов мандрувати по горищах...” [щоденник Тютюнника]. Як бачимо, подібне знаходимо й у “Вирі”, коли фашисти катують старого. У цій постаті старого Гамалії Григорій

Тютюнник з великою художньою силою підкреслює нескореність, волелюбність. У останні хвилини свого життя Гамалія “приймає парад мертвих”. Схиливши в жалобі сиву голову перед прославленим Іскрою – своїм сином Оксеном, старий батько висловлює пекучий біль і водночас захоплення безстрашністю героїв-партизанів: “Ех, Гамалія, Гамалія, гордий та вільний. Чого ж твої плечі згорбилися, а голова похилилась? Ех, сину, сину, чи ж не я перший посадив тебе на коня, як тобі ще й п’яти не минуло? Чи не я тебе в росі купав, а біля вогню сушив, щоб ти ні вогню, ні води не боявся? Чи не я вчив тебе правду любити, а кривду ненавидіти? Грубе моє слово було, бо я козак, а правда, як сіль солоня, а все ж таки ти мені син. Спасибі ж тобі, що ти не зганьбив мене перед чесним людом, і я стою отут перед тобою і твоїми побратимами і кажу: “Добрі ви, хлопці, навіки добрі!” [4, с. 546].

Дух непокори і протесту, дух одвічного правдошукання чи не найяскравіше Григорій Тютюнник втілює у цьому образі. Не чекаючи німецької кулі, Гамалія промовить лише дві фрази: “Син пішов через вогонь, а я через воду! Знайте, за що, люди-и-и!”, – і кинеться у вир. Можна погодитися з К. Волинським, що “високо трагедійна за своїм ладом і звучанням сцена страти старого Гамалії належить до найбільш вражаючих не лише у “Вирі”, а й чи не в усій сучасній українській прозі” [5, с. 66]. І, можливо, таємниця цього – у непідкупній правдивості, оскільки цей епізод, як нами було вже наголошено, взятий із життя.

Щодо прототипів образів роману варто згадати і про Гната Рева. Автор дав реальну характеристику тогочасному голові сільради, навіть імені не змінив. Рудіна Марфа Гнатівна згадує: “Страшний був чоловік, не шкодував ні своїх сил, ні людей села заради влади і своїх повноважень. Він навіть відмовився публічно від свого батька, бо був “церковним паламарем”.

Без прикрас, без домислів Григорій подає життя Гната у “Вирі”: Рева регулярно проводить сесії сільської ради, втручається в усі ділянки життя на селі. Сам собі він здається справжнім героєм: адже й розкуркулював багатих, і переселяв хуторян, був навіть легко поранений. Доброї думки про нього в районі: мовляв, іноді перегинає трохи палицю, але воно ж і на користь виходить. Та цілком інше говорять про Гната односельчани: адже він у своїй практиці вдається до негідних методів. Гнат заливав вогонь у печах колгоспниць, писав доноси на “не благонадійних” людей, сфабрикував “справу” студента Хомутенка, який дозволив собі не погодитися з ним. На зауваження про те, що він порушив закон, персонаж заявляє: “Я – тут закон! Я – конституція!”

Переїшов у роман, засявши всіма гранями своєї цікавої вдачі, і Чобіток Єгор Лукич – прототип Кузя, що ніколи не носив кисета, аби мати причину просити в кожного тютюну. Так, Борис Дзюба згадує: “... Єгор Лукич на моє привітання: “Добрий вечір, дідусю!” – не відповів. Якусь хвилину розглядав мене, й перше, що я почув від нього, було: “Синку, ти курящий?”

“Добрий вечір!” – голосніше повторив я, гадаючи, що дід недочуває, але він знову сказав: “Давай закуримо, а тоді будемо бесідувати” [6, с. 4].

Проте більшість персонажів роману: Тимко, Йонька, Юля та інші – збірні типи. Хоча в образі Тимка мимоволі вловлюємо певні характеристики автора. А історія кохання письменника? – саме з нею мимоволі знайомимося, читаючи твір. Та навіть портретна характеристика Тимка є точним описом зовнішності Григорія. Подібних прикладів – безліч. Тому маємо підстави стверджувати, що сам Григорій Тютюнник є прототипом головного героя твору.

Зі сторінок “Виру” постає перед нами, як писав Кость Волинський, “справді жива, неповторна в своїй конкретності, колоритна стихія народних типів” [7, с. 10].

Одного разу Григорій Михайлович сказав: “Вир життя... Щасливий той письменник, який побував у ньому...”. Виходячи з цього, із повним правом заявляємо, що Григорій Михайлович був, справді, щасливим митцем. Василеві Земляку він нагадував човняра на веслах – “човняр поспішав, човняр веслував, човняр не боявся виру”, бо сам пробув на вирах ціле життя. Він так мріяв про завершення свого роману, що жив тими мріями, “і, може, тримався на них, як човняр на веслах” [8, с. 4].

Давно вляглися хвилі збентеженого Тютюнниковим човном плеса, та не заспокоїлась Ташань, а лише принишкла, чекаючи, що ось-ось із втаємничених глибин життя шилівців вигулькне новий весляр і з вірою в перемогу Добра, Правди, Справедливості кинеться впокорювати нові вири! Гордо, самовіддано, несхитно, по-Тютюнниковому!

Література

1. Назаренко Р. Уроки літератури рідного краю / Раїса Назаренко // Уроки літератури рідного краю: [методичний посібник, рекомендований учителям української літератури в 9 – 11 класах]. – Полтава: Оріяна, 2005. – 144 с. **2. Лисенко А.** Літературне краєзнавство в системі післядипломної освіти / Алла Лисенко // Українська мова і література в школі. – 2002. – № 5. – С. 67 – 72. **3. Тютюнник Г.** Коріння / Григорій Тютюнник. – К. : Молодь, 1985. – С. 238 – 282. – (Текст). **4. Тютюнник Г. М.** Вир: [роман] / Григорій Михайлович Тютюнник. – К. : Рад. шк., 1990. – 512 с. **5. Волинський К.** Дума про народ (творча своєрідність Гр. Тютюнника) / К. Волинський // Рад. літературознавство. – 1969. – №6. – С. 66. **6. Дзюба Б.** Полум'я / Б. Дзюба // Літературна Україна. – 1966. – 2 вересня. – С. 3 – 4. **7. Волинський К.** У вирі життя [Григорій Тютюнник] / К. Волинський // Україна. – 1980. – №19. – С. 10 – 14. **8. Земляк В.** Герой “Виру” / Василь Земляк // Літературна газета. – 1961. – 26 травня. – С. 4.

Бондар Н. В. Роман “Вир” Григорія Тютюнника: до проблеми літературно-краєзнавчих особливостей

У розвідці сконденсовано літературно-крайовий підхід до аналізу твору: сказано про тих реальних людей, які стали основою для творення образів-персонажів роману, звернено увагу на такі дефініції, як літературне краєзнавство, прототип.

Ключові слова: образ, прототип, літературне краєзнавство.

Бондарь Н. В. Роман “Водоворот” Григория Тютюнника: к проблеме литературно-краеведческих особенностей

В статье сконденсировано литературно-краеведческий подход к анализу произведения: сказано о тех реальных людях, которые стали основой для создания образов-персонажей романа, обращено внимание на такие дефиниции, как литературное краеведчество, прототип.

Ключевые слова: образ, прототип, литературное краеведение.

Bondar N. V. Novel “Whirlpool” by Gregory Tyutyunnik: to the problem of literary regional features

The research condenses literary regional analysis of novel. It contains stories about those real people, first of all, residents of Shylyivka – native Tyutyunnik’s village, who were the basis for creation the characters of novel. Also auther draws attention to definitions: literary regional studies, prototype.

Key words: image, prototype, literary regional studies.

УДК 373.5.016:821.161.2

Н. В. Лисенко-Ковальова, Н. О. Інденко

**БІОГРАФІЧНИЙ НАРИС ПРО Г. КОСТЮКА
НА УРОКАХ ЛІТЕРАТУРИ РІДНОГО КРАЮ**

Вивчення життєвого і творчого шляху визначного майстра слова – одна з найважливіших ланок у системі викладання літератури в школі. На думку методиста Є. А. Пасічника, це пояснюється тим, що життя і діяльність митця є найкращим коментарем до його творів [4, с. 186].

Дане питання є актуальним. Якщо в теорії викладання цій проблемі присвячено достатньо уваги, то на практиці вивчення життєвого і творчого шляху письменника виникають певні труднощі, тому що вчитель не завжди вміє вдало подати матеріал. Це призводить до зниження інтересу учнів до української літератури як шкільного предмету. Викладання біографічного матеріалу має й виховне значення, бо містить у собі значний потенціал для морального розвитку особистості.

Мета дослідження – з'ясувати принципи, методи та прийоми вивчення життєпису (на прикладі вивчення життя і творчості видатного українського літературознавця, історика, письменника-публіциста Григорія Костюка).

Вивчення біографії митця на уроках літератури було предметом дослідження вчених В. Дробота (вивчення біографії письменника в єдності з його творчістю, головна мета – висвітлення творчої еволюції митця та розвитку його світогляду) [2], Б. Степанишина (вивчення особистості письменника, тобто перехід від хроніки життя до світогляду, біографія як знайомство з особою письменника) [6], Є. Пасічника (вивчення біографії у нерозривному зв'язку з творчістю письменника, життєпис як джерело формування моралі) [4], Г. Токмань (екзистенційне викладання життєпису) [7], методистів-практиків О. Демчука (різноманітні типи уроків вивчення біографії) [1], О. Слоньовської (розробки з вивчення життєвого і творчого шляху українських письменників і методичні узагальнення) [5].

У 2002 році у видавництві “Печатный двор” (м. Слов'янськ) до 100-річчя від дня народження Г. О. Костюка вийшов біографічний нарис, який склав і підготував до друку професор Слов'янського державного педагогічного університету В. Т. Горбачук. Оскільки не всі читачі мали можливість ознайомитися із твором Григорія Костюка “Зустрічі і прощання”, то за згодою автора було видано у вигляді окремої книжки ту частину мемуарів, у якій розповідається про найбільш драматичний період у житті автора та про Слов'янськ передвоєнний і в перші місяці війни. Біографічний нарис “Апокаліптичні роки” побудований на основі спогадів Григорія Олександровича.

Саме мемуаристика є одним із незамінних джерел відомостей про минуле митця. На думку В. Горбачука, спогади бувалих людей цікаві не лише тим, що в них розповідається про дійсні справжні події, висвітлені крізь призму світосприйняття й життєвого досвіду автора, але й створюють ефект присутності читача в тих колізіях, що розгортаються, роблять його співкоментатором [3, с. 3].

Вчені методисти, вивчаючи біографії письменників, мають подібні погляди на принципи її вивчення. Але зустрічаються й розбіжності. Так, Є. Пасічник, говорячи про принципи у вивченні життєпису, пропонує вивчати біографію не тільки в нерозривному зв'язку з творчістю, а й з епохою, для цього потрібно ставити конкретні специфічні завдання, що випливають з особливостей життя і творчості того чи іншого письменника, акцентуючи увагу на неповторності кожного життєвого шляху, всебічно освітлюючи особистість митця як живої людини з притаманними їй рисами характеру [4, с. 188]. Г. Л. Токмань чітко виділяє принципи вивчення життя і творчості митця: історизм, актуальність, психологізм, екзистенційність, естетизм [7]. Б. І. Степанишин, акцентуючи увагу на зверненні не тільки до

подієвого, а й до емоційного досвіду учнів, наголошує на принципі екзистенційності, хоча прямо і не формулює його [11, с. 182].

Григорій Костюк був і свідком, і активним учасником важливих доленосних подій у житті українського народу – протягом майже цілого ХХ століття. Життєві шляхи видатного літературознавця пролягли й через Слов'янськ, де Григорій Олександрович прожив з 29 листопада 1940 року до кінця січня 1942 р., зустрів вірну супутницю свого життя, закоринившись таким чином сімейно в цьому місті. Звідси почалася його дорога аж у далеке зарубіжжя, однак тут залишились його родичі, з якими його син Теодор, що проживає у Вашингтоні, продовжує підтримувати родинні стосунки.

Тому знайомлячись із життєписом Г. Костюка при вивченні літератури рідного краю, можна простежити принципи історизму, психологізму, актуальності, екзистенційності. Маючи блискучий літературний талант, не порушуючи документальної достовірності, митець подає образки, яскраві описи подій ХХ століття, портрети багатьох політичних, культурних і громадських діячів свого часу. Це дозволяє отримати відомості з різних ділянок того мінливого й трагічного періоду в житті українців.

Форма проведення уроків-біографій різноманітна. Так, О. Демчук наводить приклади таких нестандартних уроків, присвячених вивченню біографії письменника (лекція-дослідження, урок-семінар, урок-інсталяція, комбінована лекція (мистецтво і психологія), інтегрований урок – психологічний портрет, лекція-огляд, лекція-коментар, урок-політичний діалог, урок-інтерв'ю) [1, с. 3). Як бачимо, спектр форм організації навчальної діяльності учнів надзвичайно широкий. Але найголовніший метод викладання біографії – слово вчителя, тобто художня розповідь. За визначенням Є. А. Пасічника, це монологічний виклад матеріалу з застосуванням ораторських прийомів, що підсилюють емоційний вплив на учнів [4, с. 199]. Вчитель, прагнучи до завершеності, цілісності в змалюванні образу художника слова, повинен продумати, як саме подати кожний з провідних моментів біографічного матеріалу. Щодо вивчення життєпису Г. Костюка, то деякі моменти з життя письменника можна переказати детально, щось перерахувати без коментарів, дещо процитувати, тим самим унаочнивши розповідь і активізувавши увагу школярів. Зробити це можна завдяки спогадам, вміщеним у біографічному нарисі “Апокаліптичні роки”. Книга відзначається багатством фактичного матеріалу, спокійно-мудрою манерою розповіді, глибиною філософського аналізу вчинків, історичних подій, драматизмом пережитого.

Цікавих моментів у життєписі письменника багато. Також слід звернути увагу школярів на те, якого він роду, хто його не тільки батьки, а й пращери, яка генетична пам'ять. Для цього можна запросити рідних Григорія Костюка, які проживають у м. Слов'янськ, людей, які були безпосередньо знайомі з його сином Теодором (під час приїзду до

рідного міста своєї матері Раїси), зокрема професора Василя Горбачука. Зустрічі краще запам'ятаються, якщо учні разом із вчителем пройдуться вулицями міста, про які розповідається у біографічному нарисі (“вийшов на Катеринославську й пішов до краю” [3, с. 122], “в радгоспі “Червоний молочар” Черевківської сільради, за 10 км від Слов'янська” [3, с. 124], “йду центральним кварталом Харківської, тепер Шевченківської, вулиці” [3, с. 129], “в хімічній лабораторії Содового заводу” [3, с. 135], “лікарня ім. Леніна” [3, с. 127]).

При вивченні біографії доцільно також застосовувати прийом самостійного учнівського дослідження, тому що дуже важливо, щоб учень не просто прослухав розповідь про життєпис митця, а ще й сам узяв активну участь у процесі пізнання певної особистості. Для цього учні можуть виконувати різноманітні завдання (підготувати співдоповідь про період з життя письменника, відповісти на питання, що вимагає розуміння життєвого шляху й особистості митця, написати біографічний етюд, провести бібліографічне дослідження (скласти список літератури – твори Григорія Костюка і твори про нього у бібліотеці (школи, міста), інсценувати сторінку з життя митця, створити за нею сценарій-монтаж, виступити з рефератом-літпортретом, виготовити і пояснити карту майстра слова).

Під час вивчення біографії важливо застосовувати активні та інтерактивні методи навчання, які активізують учнів, підвищують ефективність сприймання. Цікавими для учнів будуть популярні зараз рольові ігри, прес-конференції з “присутніми письменниками” (“Об'єднавчим у реалізації принципів викладання життєпису та у використанні численних джерел роботи може стати екзистенційний діалог, який учитель провів з уявленим ним письменником. Педагог розповідає про першу зустріч із творами митця, про своє відкриття його біографії, особистісні відгуки на них. Добре, якщо вчитель подорожує і може передати школярам свої враження від рідних місць письменника, від екскурсії меморіальним музеєм, від хвилин біля його могили. Іноді викладач перевтілюється в митця і вживає форму невласної – прямої мови, починаючи говорити від його імені. Найкраще це робити для того, щоб показати наочно ситуацію екзистенційного вибору, в яку потрапив письменник – тоді поворот долі митця буде тлумачитися як його вільний вибір, навіть в жорстких історичних обставинах” [7, с. 123]). Як показав експеримент, доцільною видається така форма роботи під час вивчення діяльності митців-емігрантів (зокрема, Григорія Костюка), коли за одну годину потрібно подати життєвий і творчий шлях цілого літературного покоління – цікавих, оригінальних митців.

Як бачимо, вивчення біографії є важливим етапом викладання української літератури, тому що вирішує ряд завдань: від знайомства з письменником та пропедевтичного знайомства з творами – до морального виховання. Джерелами вивчення життєпису можуть служити документальні й художні твори. Але головне, щоб вчитель-словесник

створив “ефект присутності”, коли учні відчують “присутність” митця як живої, близької і цікавої їм людини. Це досягається завдяки добре підготовленому та вміло викладеному, вдало підібраному матеріалу.

Сучасні методисти наголошують на екзистенційності вивчення життя письменника, тобто на осмисленні учнями життєвого досвіду митця як неповторної особистості, порівняння його з власним.

Методика викладання біографії постійно вдосконалюється, вводяться нові методи, засоби та прийоми. Окрім того, взаємовідношення вивчення життєпису та власне літературного твору й досі залишаються не до кінця дослідженими.

Література

- 1. Демчук О. В.** Життєпис письменника // Конспекти нестандартних уроків / О. В. Демчук. – К. : Педагогічна преса, 2002. – 192 с.
- 2. Дробот В. Н.** Изучение биографии писателя в единстве с его творчеством / В. Н. Дробот // Совершенствование изучения русской литературы: [пособие для учителя]. – К. : Радянська школа, 1985. – 256 с.
- 3. Костюк Г. О.** Апокаліптичні роки / Г. О. Костюк. – Слов'янськ : Печатный двор, 2002. – 188 с.
- 4. Пасічник Є. А.** Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах: [навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти] / Є. А. Пасічник. – К. : Ленвіт, 2000. – 384 с.
- 5. Слоньовська О. В.** Конспекти уроків з української літератури для 11-х класів / О. В. Слоньовська. – К. : Рідна мова, 2001. – 797 с.
- 6. Степанишин Б. І.** Викладання української літератури в школі / Б. І. Степанишин. – К. : РВЦ “Проза”, 1995. – 256 с.
- 7. Токмань Г. Л.** Методика викладання української літератури в старшій школі: екзистенційно-діалогічна концепція / Г. Л. Токмань. – К. : Міленіум, 2002. – 320 с.

Лисенко-Ковальова Н. В., Инденко Н. О. Біографічний нарис про Г. Костюка на уроках літератури рідного краю

У статті розглядаються принципи, методи та прийоми вивчення життєпису (на прикладі життя і творчості видатного українського літературознавця, історика, письменника, публіциста Григорія Костюка).

Ключові слова: біографічний нарис, життєпис, уроки-біографії, мемуаристика.

Лысенко-Ковалёва Н. В., Инденко Н. О. Биографический очерк о Г. Костюке на уроках литературы родного края

В статье рассматриваются принципы, методы и приемы изучения биографии (на примере жизни и творчества известного украинского литературоведа, историка, писателя, публициста Григория Костюка).

Ключевые слова: биографический очерк, биография, уроки-биографии, мемуаристика.

Lysenko-Kovalyova N., Indenko N. The biographical outline of G. Kostyuk at the lessons of native region literature

The article deals with the principles, methods and technique of studying biography using the example of well-known Ukrainian theorist, of literature, historian, writer and publicist Grygoriy Kostyuk.

Key words: biographical outline, biography, lessons off biography, memoristics.

УДК 82.02

Н. В. Майборода

**ВІДТВОРЕННЯ УМОВ ШАХТАРСЬКОЇ ПРАЦІ У ЛІРИЦІ
СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА**

Спиридон Черкасенко (1876 – 1940) – постать, яка ще мало досліджена в українському літературознавстві, передусім з огляду на те, що його творчість була заборонена у Радянському Союзі через еміграцію автора у 20-х роках ХХ століття. Зрозуміло, що перехили радянської офіційної науки вже давно є справою минулого, а проте їх наслідки й до сьогодні остаточно не виправлені. Саме тому творча спадщина С. Черкасенка ще чекає на своє всебічне вивчення, хоча, безумовно, цей процес активізувався на початку ХХ століття та продовжився у 90-ті роки. У цьому аспекті не можемо не згадати ґрунтовних досліджень В. Школи та О. Олійник, публікацій С. Мишанича, В. Оліфіренка, Н. Копиленко, Л. Дем'янівської тощо.

Спиридон Черкасенко відзначився у галузі прози, поезії та драматургії, і більшість його художніх творів так чи інакше ставали предметом уваги дослідників. Так, вивчення драми С. Черкасенка почалося зі статті М. Вороного на початку ХХ ст. і продовжився у дослідженнях В. Школи, ліричні твори автора розглядалися О. Єременком, загальний огляд творчого доробку письменника подає В. Оліфіренко. Автор даного дослідження займався вивченням окремих драм С. Черкасенка в аспекті неоромантизму.

Предметом розгляду цієї статті є визначення ролі шахтарської праці у ліричних творах Спиридона Черкасенка. У методичному аспекті стаття має прислужитися передусім при вивченні літератури рідного краю у загальноосвітній школі. У першу чергу ми враховуємо, що шкільні програми не пропонують вивчення творчості письменника в загальному курсі, як скажімо, спадщину Бориса Грінченка – іншого співця нелегкої шахтарської праці.

Орієнтовну систему календарного планування вивчення літератури рідного краю у ЗОШ подав В. Оліфіренко [1], і хоча з того

часу минуло вже майже 15 років, саме до неї, на наш погляд, варто звертатися вчителю під час планування уроків з літератури рідного краю як до найвичерпнішої.

За цим плануванням школярам пропонується звертатись до творів С. Черкасенка протягом трьох років:

6 клас. УРОК ТРЕТІЙ. Письменники-земляки М. Ф. Чернявський і С. Ф. Черкасенко про шахтарську працю. <...>. С. Ф. Черкасенко. “Під землею”, “Шахтарі”.

7 клас. УРОК ТРЕТІЙ. С. Ф. Черкасенко. Розповідь про зв’язки письменника з Донбасом. “Воронько”. Тема донецького краю у творчості письменника.

8 клас. УРОК ДРУГИЙ. Степова Донеччина у віршах поетів-земляків. <...>. С. Ф. Черкасенко. “Вечір у степу”.

УРОК ТРЕТІЙ. Оповідання Б. Д. Грінченка та С. Ф. Черкасенка про шахтарську працю. <...>. С. Ф. Черкасенко. “Чорний блиск” [1].

Відомо, що Спиридон Черкасенко наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. учителював на Лідіївському руднику у сучасному Кіровському районі м. Донецька, звідси і виник його інтерес до нелегкої шахтарської праці. Він відтворював шахтарське життя у ліричних та прозових творах.

Ми у своїй статті звертаємось до огляду ліричних творів автора, в яких він змальовує нелегку шахтарську працю. При цьому намагаємось не обмежуватись двома віршами, названими В. В. Оліфіренком, оскільки у С. Черкасенка наявний цілий цикл, присвячений цій темі, тому вірші варто розглядати саме в цьому аспекті.

Отже, ліричний цикл “В царстві праці” містить такі поезії, як “У шахті”, “Під землею”, “В царстві ночі”, “Шахтарі”, “Монолог”, більшість з яких написані протягом 1906 року (крім твору “В царстві ночі”, датованого 1920-тим). В усіх поезіях циклу виразно простежуються мотиви так званої “народницької” літератури, в традиціях якої було змалювання важкого становища народу, показ руху “за звільнення з-під соціального та національного гноблення” [2, с. 480].

Зародившись у І половині ХІХ ст., цей рух швидко посів провідні позиції в українській літературі. Проте наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у мистецтві відбулись істотні зміни, коли надто помітним явищем став модернізм з його тяжінням до краси, абстрагуванням від загальнонародських проблем і розривом із традиціями та з класикою тощо.

Зрозуміло, що історія мистецтв не знає чіткого й однозначного переходу від однієї епохи до іншої, від одного напрямку чи течії до іншого. Завжди існує своєрідний перехідний етап, коли у творчості конкретних митців органічно поєднуються тенденції і старого, і нового (навіть якщо ці митці часто і пропагують повний розрив із минулим, однак нерідко до нього апелюють). На зламі ХІХ – ХХ століть у творах значної кількості українських літераторів (Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський тощо) спостерігаємо тенденції як критичного реалізму, так і різних течій модернізму.

С. Черкасенко також віддав данину і модернізму, звертаючись до його різних течій у драматичних творах (“Казка старого млина”, “Про що тирса шелестіла” тощо), однак у ліриці та прозі здебільшого залишався відданим традиціям критичного реалізму, причому саме народницькому його втіленню. Адже, бачачи навколо картини шахтарського лиха, не міг залишатися байдужим і не привертати увагу читача до ганебного становища тогочасного робітника.

В усіх віршах аналізованого циклу він подає опис шахти:

Мокро і темно, немов в домовині... (“У шахті”);

Тут вічна ніч, тут повно вщерть
Страждання, розпачу і муки... (“Під землею”);

Чорно... душно... Сліпить очі,
Впалі груди не дихнуть... (“В царстві ночі”);

Тихо у вогкій пільмі,
В шахті, на дні.
Стіни ридають німі,
Мокрі, брудні (“Шахтарі”) [3, с. 342 – 344].

Зрозуміло, що в таких умовах праця стає нестерпною:

Випало кайло із рук,
Дихати важко, ломота у спині,
В голову болісний стук,

І врешті це призводить до думок про неминучу смерть:

Дайте спочити, спочити, спочити,
Дайте заснути... навік!.. [3, с. 342].

Цікавою є побудова цитованого вірша (“У шахті”). Кожна строфа завершується епіфорою, яка складається з коротких, обірваних фраз, що містять накази, і це наче повторює ритм роботи:

Чому став?
Не дрімай!
Бери кайло –
Довбай! [3, с. 342].

При аналізі твору варто звернути увагу на художні засоби, які наявні у тексті. Слід наголосити, що тут превалюють синтаксичні фігури: вже згадувана епіфора, виразна безсполучниковість, порівняння (мокро і темно, немов в домовині; тягнеться час той, мов рік тощо).

Якщо провідним мотивом вищезгаданого вірша є зображення непосильної праці, то твір “Під землею” відтворює передусім саму атмосферу шахти. Вірш побудовано на протиставленні лагідної ночі, яка “після стомленого світу / Клопітну землю обгорта / У ласці тихого привіту”, та вічної ночі, що панує у шахті. Ця друга ніч несе лише смерть, і автор неодноразово це підкреслює:

Землі занедбані сини

Помалу гинуть в домовині. <...>
Із всіх кутків могильний згук
Жаха незвичною людиною... [3, с. 343].

Така моторошна картина має зайвий раз привернути увагу школярів до жахливих умов, в яких на початку минулого століття працювали їхні земляки.

Серед художніх засобів у цьому творі переважають епітети (вічна ніч, утішні сни, клопітна земля, золоті зірки, убогі лампади, смердючі каганці, глухий, зловісний стук, могильний згук), при цьому їх можна умовно поділити на дві групи, що відповідатимуть загальній настанові вірша, тобто протиставленню двох різних типів ночі.

Найавне у вірші й звуконаслідування: “Стук-стук! тут ніч! стук-стук! тут смерть!”, що створює імітацію звука шахтарського кайла (яке згадується у попередньому творі циклу).

Наступний вірш циклу – “В царстві ночі” – є своєрідним продовженням попередньо аналізованого. У ньому також міститься опис темної ночі, що панує в шахті:

Чорно... душно... Сліпить очі,
Впалі груди не дихнуть...
Під землею в царстві Ночі
Квіти сонця не цвітуть...,

Однак провідним є інший мотив. Автор наголошує, що у середовищі шахтарів народжується протест, вони пригадують колишню волю:

Та в душі, з віків знебулій,
Ще ясніш горять огні,
І не зникли в млі минулій
Волі жданої пісні [3, с. 343].

Відтак цитований вірш відрізняється від попередніх соціальною гостротою, адже автор не обмежується простою фіксацією важкого становища шахтарів у суспільстві, а відтворює загальний волелюбний дух народу, показує прагнення до змін, притаманне йому. Щоправда, тут варто звернути увагу на рік написання твору, адже між ним та іншими віршами циклу 14 років, які не могли не вплинути на світогляд автора. Враховуємо й те, що вірш написано уже після революції 1917 року, коли життя робітників начебто покращилось, і ще не всі письменники, які згодом емігрували, втратили ілюзії з цього приводу. Цей твір є скоріше спогадами про Донецький край, адже на час написання цього твору С. Черкасенко перебував за кордоном.

В аналізованому творі звертаємо увагу на такі засоби створення художніх образів, як епітети (впалі груди, ждана воля, вільні крила тощо), метафори (зірвем сонце, море світла та ін.), сам же вірш побудовано на протиставленні темного минулого і світлого майбутнього.

Вірш “Шахтарі” містить такий самий опис темної шахти, як і попередньо аналізовані, у ньому також подано картину важкої праці під землею. Важку атмосферу шахти тут передано безполучниковістю,

короткими, нерідко обірваними реченнями, що створюють гнітюче враження. Наявні передусім зорові образи, як, наприклад:

Лампи смердючої гніт
Блима, чадить...

або:

Вугілля кожний шматок
Сяє, блищить:
Сила шахтарських кісток
В ньому горить! [3, с. 344].

Разом з тим, подано і слухові образи:

Тиша панує німа...
Треба довбать! <...>
Гучно ми в груди землі
Кайлом б'ємо... [3, с. 344].

Епітетами (вогка п'ятьма, мокрі, брудні стіни, смердюча лампа, німа тиша тощо), уособленням (стіни ридають, тиша панує) підкреслюється загальна задушлива картина шахти.

Останній вірш циклу – “Монолог” – дещо відрізняється від попередніх. Він, відповідно до назви, побудований у формі монологу п'яного шахтаря, який бажає “в горіліці горе утопити”. Автор не засуджує ліричного героя твору, адже в умовах тієї важкої праці, яку щоденно виконують шахтарі, кожен може зламатися і шукати розради у спиртних напоях. Вустами героя автор проголошує:

Од праці п'яний кожний з нас
У шахті пропадав... [3, с. 345].

Слід звернути увагу також на своєрідне пророцтво, що його кидає п'яний шахтар тим, хто сміється з нього:

Дурні, дурні!
Як вийде з голови
Колись той хміль, то – навісні! –
Заплачете і ви!.. [3, с. 345].

Такими висновками С. Черкасенко наче натякає на соціальні зміни, що мають відбутися у тогочасному суспільстві, тим паче якщо враховувати рік написання поезій цього циклу (1906), коли ще свіжими були спогади про першу революцію у Російській імперії.

Таким чином, у поезіях Спиридона Черкасенка відбито важке становище донецького шахтаря наприкінці XIX – на початку XX ст., наголошено на необхідності соціальних змін у тогочасному суспільстві. Незважаючи на відстань у сто років, на значний науково-технічний прогрес, що відбувся в країні за ці роки, на здобуття Україною незалежності, донецькі шахтарі все одно працюють у надто важких умовах. Щороку на кладовищах з'являються свіжі шахтарські могили, а праця шахтарська відповідно стає все менш і менш популярною серед молоді. Тому справа шкільного учителя – якщо не популяризувати нелегку шахтарську професію, то принаймні прищепити в учнів повагу

до неї, до тих людей, які щодень спускаються під землю. І в цьому аспекті вірші С. Черкасенка не втрачають своєї актуальності.

Література

1. Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.donbaslit.skif.net>. 2. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ Академія, 2007. – 752 с. 3. Українські поети кінця XIX – початку XX століття: [хрестоматія] / Укл. Н. В. Майборода. – Донецьк : ДІСО, 2010. – 388 с.

Майборода Н. В. Відтворення умов шахтарської праці у ліриці Спиридона Черкасенка

Стаття містить аналіз ліричних творів українського поета кінця XIX – початку XX ст. Спиридона Черкасенка, присвячених шахтарській праці. Дослідження має на меті перш за все допомогти учителю-словеснику при вивченні літератури рідного краю.

Ключові слова: ліричний твір, художній образ, література рідного краю, художні засоби.

Майборода Н. В. Отображение условий шахтерского труда в лирике Спиридона Черкасенко

Статья содержит анализ лирических произведений украинского поэта конца XIX – начала XX в. Спиридона Черкасенко, которые посвящены шахтерскому труду. Целью исследования является в первую очередь помощь учителю-словеснику при изучении литературы родного края.

Ключевые слова: лирическое произведение, художественный образ, художественные средства, литература родного края.

Majboroda N. V. Reflection of miner's labour in Spiridon's Cherkasenko lyrical works.

Article contains the analysis of lyrical works of the Ukrainian poet of the end of XIX century – at the beginning of XX century Spiridona Cherkasenko, which are devoted to miner's labour. The first objective of the research is to help a language teacher during the studying of the native land literature.

Key words: lyrical work, artistic image, artistic facilities, the native land literature.

УДК 821.161.2-1.09+929 Бондарчук

Ю. В. Москвич

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОБРАЗИ ПОЕЗІЇ П. БОНДАРЧУКА

XX століття відзначилося в українській культурі двома тенденціями: зближенням із європейськими напрямками – модернізмом і постмодернізмом і розвитком чітко регламентованого радянського стилю соцреалізму. Останній через свою зумовленість нівелював цінність спадщини значної частини української інтелігенції, яка змушена була творити на догоду владі. Але в цей спаплюжений радянськими гаслами літературний контекст із гідністю вписалася доба шістдесятників і тих, хто поділяв їхнє прагнення до збереження національних цінностей та ідеалів українського народу. Більшість таких письменників і сьогодні залишається на маргіналіях літературного процесу, презентуючи регіональні культури. Але віддаленість від столичного культурного осередку не применшує значущості їхнього творчого доробку, в якому народнописенні образи набувають нового художнього оформлення у змалюванні вічних тем. До таких митців належить представник української літератури Донеччини Петро Федотович Бондарчук, чия творча біографія є втіленням незламності й вірності обраній життєвій позиції.

Враховуючи те, що в літературознавстві не припиняється вивчення творчої спадщини епохи соцреалізму з сучасного погляду, актуальність даного дослідження обумовлена обмеженістю інформації, відсутністю будь-якого об'єктивного аналізу з обраної теми. Перспективним вивчення поезики П. Бондарчука є і в тому плані, що отримані результати доповнять й узагальнять цілісну картину розвитку національної літератури XX століття.

Дане дослідження має на меті проаналізувати лірику українського поета Донеччини з урахуванням історико-культурного контексту, що відповідає часу її появи. Визначена мета охоплює наступні завдання:

- розкрити ідейно-тематичну спрямованість творів автора;
- охарактеризувати багатство художнього оформлення його лірики;
- з'ясувати специфіку творення концептуальних образів;
- визначити роль і місце доробку П. Бондарчука в загальнонаціональному літературному контексті вказаної доби.

Минулого року в мережевій “Українській літературній газеті” з'явилася стаття донецького критика О. Солов'я “Пролетарський елітаризм і бажання боронити національну ідентичність” [1], яка вже своєю промовистою назвою відкидає насаджувану апологетику режиму в шахтарському краї та апелює до збереження українських цінностей в літературі донецького регіону. Аналізуючи сучасну українську

поезію Донеччини, автор статті акцентує увагу на доробку тих, хто народився або жив на цій землі: В. Стуса, Г. Гордасевич, І. Дзюби та ін. Становлення справжніх письменників, частину яких тоталітарний режим знищив, а іншу витіснив на узбіччя культурного життя, відбувалося саме тут, у “Всесоюзній кочегарці” (цитата І. Дзюби), в осередку молодих митців-робітників, які за покликанням стали гуртківцями літературного об’єднання “Обрій”. “Мене породив і виростив “Обрій”, – згадувала в публікації до місцевої періодики Г. Гордасевич [2, с. 3]. Із цієї літературної студії в 60-ті “вийшла ціла плеяда письменників”, пише поетеса, одним із яких був П. Бондарчук. Участь у донецькому творчому об’єднанні категорично спростовувала будь-які звинувачення в національному індиферентизмі. Адже представники літстудії формувалися в атмосфері культурного прориву 60-х років з його відродженням українського слова, любов’ю й пошаною до рідної землі.

Вже перші вірші автора отримали схвальну оцінку “поезій правдивих, безпосередніх”. “То в них відчуваєш наспів рідної української мелодії, то яскраво проявляються інтонації великого Кобзаря”, – писав про лірику з дебютної збірки “Серцем чую” [3] Ю. Гамзе [4, с. 146]. Серед понад 20 авторських видань не всі здобули таку схвальну характеристику. Оpubлікована 1980 р. збірка поезій “Три струни” [5] містила вірші, що в рецензії А. Лазоренка приписувалися авторству “роботящої й копіткої людини нашої комуністичної доби” [6, с. 100]. Подібна лірика дозволяла поетові утримуватися на літературному небосхилі і крізь штампи соцреалізму доносити до читача щирі рядки книжок “Не відлюби свої тривоги” [7], “Прости мене, лелько!” [8], “Грань” [9], “Шахтарське небо” [10] та ін. Вони і були предметом стислого аналізу Г. Гордасевич [11], А. Поліщука [12], В. Шаповалова [13] на сторінках місцевої періодики. На цьому перелік критичного матеріалу 60 – 80 рр. за творчим доробком П. Бондарчука вичерпується. Не поповнилися скупі відомості й останніми двома десятиліттями, коли спала залізна завіса ідеологічної літератури. А втім, як зазначив П. Кононенко, саме така інтелігенція, до якої належить П. Бондарчук, “не тільки репрезентує, а й інтегрує, породжує та спрямовує загальносуспільні мовно-культурні орієнтири й потенції” [14, с. 265]. Тому й необхідно розв’язувати цю пекучу проблему відсторонення від нашого минулого шляхом активізації генетичної пам’яті народу, що зберігається у Слові.

Звернення до української традиції тісно переплітається в П. Бондарчука з неповторною метафоризацією народнопісенних образів. Фольклорні елементи суголосно функціонують із сучасними мотивами. Цей симбіоз обумовлений двома факторами. По-перше, адекватним соціальним світоглядом письменника, що мешкає в регіоні, де, за характеристикою Г. Коржова, “у 30-ті рр. ХХ ст. сформувався <...> образ заробітчанина, людини, що не має власної історії та традиції, сталих

гуманістичних цінностей” [15, с. 44]. З іншого боку, внутрішнє світовідчуття автора, сформоване на естетичних принципах класичної української традиції, намагається подолати межі штучно створеної маргінальної культури, вирватися з буття тимчасовості, відчуженості від духовного, морального, естетичного досвіду нації та людства.

Це потребує відповідного поетичного оформлення. П. Бондарчук не перетворює традицію на вербалізоване наслідування. Він використовує підсвідомі елементи культурного життя людини: стереотипи, схеми, стандарти, надаючи їм нової інтерпретації. Духовний досвід українського етносу виявляється у творчості автора через окремі складники родової пам'яті, що вживлюються поетом у контекст майже кожного твору й непомітно для читача впливають на його свідомість, звільнюючи затамовані чи придушені смислові значення, почуття, емоції. Акумуляючись, ці відновлені компоненти мислення в певний момент формують у свідомості цілісну та справжню картину дійсності, яку прагне відродити митець.

Одним із концептуальних образів поезії П. Бондарчука є *земля*. Вже в першій збірці відчувається тісний зв'язок ліричного героя з нею. Тема рідної землі категорично відкидалася соцреалістичним методом як неактуальна часові. Так само, як і політикою колективізації знецінено українське село, що для України, і зокрема Донбасу, виступало опорою національної духовної традиції. Досліджуючи витoki вірувань нашого народу, митрополит Іларіон зазначив: “Дохристиянська віра в головному була хліборобська, і власне хліборобство було тією основою, біля якої вертілися всі стародавні вірування” [16, с. 268]. У свій спосіб автор підкреслює зв'язок із рідною землею: “О, як пахне земля після зливи! / Молодіє усе навесні. / І виходжу на рідні я ниви, / Підіймаються вруна рясні. / Я тут зерна на щастя розсіяв” [3, с. 59]. У цій невидимій єдності сучасної людини й рідної землі відчувається зв'язок більш давній, що сягає корінням у глибину віків. Згадаймо українські казки та билини, в яких добрі молодці міцнішали й мужніли від дотику до горсточки рідного чорнозему. Ліричний герой П. Бондарчука так само залежний від життєдайної сили землі. Своє призначення він уподібнює до зерна, яке має сходити “ростками майбутніх пісень”.

Слово-зерно – образ, поширений в українській літературі. У поетичному світі автора він органічно вплітається у філософську концепцію світогляду українця. Недаремно поет метафорично змальовує основні символи національного фольклору, що становлять асоціативну модель світоутворення: “О, рідний степ, / ти мій – першопочаток, / Літопис невмирущого / життя” [9, с. 8].

Та найвіна дитяча свідомість, що закарбувала образи рідного народу в пам'яті автора, породжує в його ліриці традиційне кольорове й поетичне оформлення: “Я вперше вийшов за село без мами / І зупинився: навкруги жита, / І шлях сріблястий в'ється між хлібами / Аж ген, де вітер обрієм хита. / Праворуч – верби і дуби крислаті...” [7, с. 10]. Із селом

Талалаївка, що на Вінниччині, пов'язані дитячі спогади митця. Роки дитинства, які проминули в мальовничому краї, заклали ціннісні орієнтири його дорослого життя. Образний ряд вірша “село – жита – дуби” і стежка, що в'ється поміж них, прогнозують подальшу, прийнятну для читача, модель дійсності, що не існує поза відчуттям любові до України.

Ця любов становить потужну силу в етичній стихії лірики П. Бондарчука. Подекуди з усвідомлених емоцій вона переростає в некероване, всеохоплююче почуття, таке не властиве громадянській поезії. У твореному автором світі ця надмірність виявляється в численних епітетах, що свідчать про повагу до духовної спадщини, причетність до духовних цінностей, однією з яких є мова: “Вона – зерно, засіяне в духмяну / Ріллю весінню, теплу, світанкову, / Що проросте і висіється знову, / Всміхнеться сонцю – і любов'ю стане” [7, с. 25].

Мова виступає критерієм існування нації, і саме на долю поета випадає захищати її від асимілювання. П. Бондарчук – митець-діяч з активною громадянською позицією, сформованою на традиціях українського етносу. Тому в темі творчості інтертекстуальність стає резистентним складником, що посилює ідейний зміст лірики і змальований образ Слова: “Тож будь в мені, як я в тобі, – до скону, / Стань і мечем, і виноградним гроном, / І ніжністю дихни, і злом ошпар” [9, с. 15]. Міфопоетичний світ слова, його протилежні іпостасі, що можна представити антитезою “смерть-життя”, визначають процес авторського самовизначення. Порівняння письменницької зброї з мечем прогнозує соціальну функцію слова як засобу викриття й ліквідації зла, породжуваного Системою. Інша роль слова представлена алюзією на рядки М. Рильського. Саме виноград в українській символіці виступає уособленням добробуту, багатства, процвітання. Своїм корінням цей образ, на думку російської дослідниці Г. Маслової, сягає християнських сюжетів. Візьмемо, наприклад, зразки іконографії XVII – XVIII ст. або елементи архітектурного оздоблення, виконаного в бароковому стилі, в яких виноградна лоза є символом пишності, щасливого життя. Але в даному випадку варто згадати і давньоєврейські традиції, за якими ця рослина символізує родючість, продовження сім'ї. П. Бондарчук, із властивим йому умінням лаконічно й вичерпно виражати ціннісні мотиви, у рядках вірша синтезує набутий людський досвід і вірування, акцентуючи увагу сучасника на важливих аспектах його духовного становлення.

До того ж, у біблійних текстах виноград виступає символом істини. “Я єсмь істинна виноградна лоза”, – метафорично натякає на справжність вчення Ісуса Христа апостол Іоан [Ін., 15:1]. Розуміння Слова як істини повертає поета до фольклорного матеріалу у вірші “Я впав з коня, і недруги радіють” [7, с. 36]. Християнське ставлення до інформативності слова, що вимагає його виняткової правдивості, інтерпретується поетом як єдино можливий шлях, який обирає для себе

справжній митець. Долю такого письменника заздалегідь визначено: гостре неприйняття облудної реальності каралося режимом до фізичного знищення. Але П. Бондарчука не лякає можливість залишитися самотнім у нерівній боротьбі з Системою. Він завжди відчуває підтримку незрадливих друзів дитинства: “Схилився колос, зерна золотаві, / Мов крапельки життя, мені трясє: / Бери, бо ти за правду впав, юначе” [7, с. 36].

Автор щедро послуговується рослинною символікою при творенні концептуальних образів. Це не випадково, бо ліричний герой його поезій – людина активна, вірна життєвим принципам, яка намагається не схибити на обраному шляху. Своє призначення вона бачить у діяльності на користь суспільства і сучасного, і майбутнього. Отже, індивідуальне життя накладається на життя суспільне, і останнє формується з окремих особистостей, яких знищують, утискають, але не зупиняючись у русі, саме вони сприяють об'єднанню суспільства. Цей своєрідний кругообіг трансформується в житті рослини. У рядках П. Бондарчука особливо відчутне звернення і до античного розуміння рослини, і до християнського: “Правдиво, правдиво кажу вам: якщо пшеничне зерно, впавши на землю, не помре, то залишиться само, а як помре, то принесе багато плоду” [Ін., 12, 24].

Традиційне сприйняття зерна як сутності, що дозволяє в паростку розкрити свої потенційні приховані можливості, інтерпретується в поетових рядках як модель бажаного майбутнього: “Та в рушниках портрет Шевченка, / Та мова рідна щоб цвіла, / Та щоб земля за обрій всенька / Хлібами-злотом поросла” [7, с. 37]. Паралелізм “мова-зерно” є визначальним для теми творчості в ліриці П. Бондарчука. Запорукою розвитку нації виступає мова, але не з куколем (тут – інакомовною домішкою), а чиста, українська, як “золоте зерно”. Щоб зберегти її красу, сіячеві-поету варто бути правдивим, бо він сіє “зерно-слово”, істинне знання. У ньому накопичується весь усний спадок попередників, який і впливає на формування національного характеру.

Персоніфікована природна стихія в ліриці П. Бондарчука як синтез неба, землі та води втілюється в *образі дерева*. Наслідуючи традицію, автор вживає його в якості оновленого життя, перемоги над смертю, уособлення життєвої енергії. Для кожного тематичного різновиду поет використовує притаманний їй образ: у любовній ліриці герой у спогадах про велике кохання звертається до тополі, що, “ніби срібний спис”, була свідком його побачень із дівчиною. Вжите колористичне порівняння є асоціативним вираженням чистого, але несправдженого кохання.

В інтимній ліриці любов до батьківщини передається через образи трьох дерев – верби, “дубів крислатих” і калини, що “ледь рожевіла навстріч” [7, с. 10], які виступають у поезії уособленням всієї України. У даному випадку варто наголосити на полісемантичності творених образів, що означають зв'язок поколінь, могутнє начало українського

народу, його духовну міць, оспівану через символічність дуба. Інший аспект – змалювання тендітної верби – уособлення жіночості, майбутнього кохання. І єднальний елемент визначальної поетової антитези “життя-смерть” – калина, що пов’язує ці два світи.

Тема війни не набула значення метатеми у творчості П. Бондарчука. Проте ці події не могли залишити байдужим митця, такого категоричного, запального, цілісного, яким він є. Свою лірику поет презентує через вияви протилежностей “добра-зла”, “щастя-смуток”. Одним із таких віршів є “Явір” [10, с. 23]. Назва твору символічна: цей народнопісенний образ уособлює парубка, чоловіка, у багатьох зразках усної творчості він розуміється як втілення безсмертя. Персоніфіковане дерево в поезії П. Бондарчука увібрало в себе лихоліття війни, бо “на стволі у нього давні рани”, але зберегло життя солдату, прийнявши на свій стовбур ворожі кулі. Здавна українці вірили в природу як живу істоту, що знайшло відображення як в первісних уявленнях, так і в письменницькій спадщині. Для П. Бондарчука природа – світ ідеальний, що живе по своїх законах, і кожний вчинок має вороття. Тому і поруч з явором “яма квітами яскрить”. Незважаючи на гостроту зображуваного, авторові вдається підпорядкувати описувані події та емоції головному почуттю – любові, в якій приховано сенс людського життя: “З тобою – боль, шляхи, дороги... / Не від люби ж їх, бо нічого / Тоді ні крихти не знайдеш” [7, с. 9].

Починаючи з перших збірок і до лірики останніх років, крізь весь поетичний часопростір проходить один із основних образів поезії П. Бондарчука – *образ дороги, шляху*, що сприймається як символ життя людини, винятковості її долі, певної обраності. Ліричний герой його ранніх творів одразу визначає пріоритети свого подальшого існування, ступивши на “шлях сріблястий”, що “в’ється між хлібами” [7, с. 10]. Але ця метафора приховує не лише особисті прагнення автора, а його далекоглядність. Так виникає тема спільності поетової долі й долі рідної держави, сучасний розвиток якої моделюється поетом як рух по “сивому шляху”. Кольорові асоціації даного епітета реалізують дійсне становище України в умовах тоталітарного режиму. Нищівна політика радянського уряду щодо національних здобутків спричинює появу наступного образу: “У мене на очах вмирає сивий шлях, / Все вужчає і вужчає щороку, / Ось тільки стежка залишилась в бур’янах, / Але й на ній уже стихають кроки” [17, с. 8]. Символічні образи допомагають поету встановити зв’язок із минулим, сучасним, майбутнім, висловити власні переживання і передати колізії суспільного життя, що свідчать про безперспективність його подальшого розвитку, його загибель.

В інтимній і любовній ліриці П. Бондарчук досить часто вживає поєднання образу стежини з *образом води*. Їх синергетику обумовлено сакральною символікою останньої, що сприймається як творча стихія, наділена очисною магією і здатна реалізувати повноту можливостей. Ця первісна функція води втілюється автором у мотиві любові до рідної

домівки: “Вклоняюсь рідним берегам <...> / І в лузі росяним стежкам” [7, с. 24], де “рідні береги” – благодатне місце народження, бо в них присутній елемент водної стихії.

Розуміння води як єднального начала характерне для любовної тематики в ліриці П. Бондарчука. Досліджуючи фольклорні обряди, пов’язані з нею, М. Грушевський вказував на “паралелізм такого поетичного мотиву залицання, як напування водою”. Наслідуючи традицію, поет вводить у контекст народнопісенні образи: “Ой дівчина воду несла від криниці / Та хлопця на стежці хорошого стріла, / А хлопець спитався, чи можна напиться, / А дівчина просьбі відмовить не сміла” [17, с. 9]. Ці літературні символи, в основу яких покладено багатотомову народну образність і церемоніальні дії, уособлюють процес парубання, єднання жіночого й чоловічого начала. На відміну від багатьох своїх колег, які навіть у зображенні кохання тяжіли до декларативності, П. Бондарчук відрізняється шляхетністю й людяністю у змалюванні вічних тем.

Переживши роки сталінського терору, численні утиски з боку радянського керівництва, авторові вдалося донести до читача справжню лірику, створену ним на багатющому ґрунті усної народної творчості. Його поетичній стихії підвладна симфонія людських почуттів, вона болісно відчуває перипетії суспільного життя і не залишається байдужою до світу краси. Духовне багатство доробку П. Бондарчука криється як у виборі традиційних тем, творенні концептуальних образів на ґрунті українського фольклору, так і в художньому оформленні текстів. Його щира поезія не сприймається інакше як камертон у розбалансованій епохою українській літературі ХХ століття. Він влучно послуговується усталеною символікою та художніми засобами, за допомогою яких передає найтонші нюанси людської душі. А розмаїття тематики, зануреність у традицію, розвинене гуманістичне начало та естетичний смак підкреслюють унікальність і цінність лірики П. Бондарчука.

Література

- 1. Соловей О.** Пролетарський елітаризм і бажання боронити національну ідентичність / О. Соловей // Українська літературна газета. – 2010. – 16.08. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.litgazeta.com.ua.
- 2. Гордасевич Г.** Вони вийшли з “Обрію” / Г. Гордасевич // Комсомолец Донбасса. – 1990. – 07.09.
- 3. Бондарчук П.** Серцем чую: [поезії] / П. Бондарчук. – Сталіно : Донбас, 1959. – 60 с.
- 4. Гамзе Ю.** Паростки майбутніх пісень / Ю. Гамзе // Донбас. – 1959. – № 4. – С. 145 – 146.
- 5. Бондарчук П.** Три струни: [поезії] / П. Бондарчук. – Донецьк : Донбас, 1980. – 127 с.
- 6. Лазоренко А.** Іменем Вітчизни і любові / А. Лазоренко // Донбас. – 1981. – № 4. – С. 99 – 100.
- 7. Бондарчук П.** Не відлюби свої тривоги: сонети / П. Бондарчук. – Донецьк : Донбас, 1965. – 57 с.
- 8. Бондарчук П.** Прости мене, лелько!: [повісті, новели, пастелі] / П. Бондарчук. – Донецьк : Донбас, 1968. –

158 с. **9. Бондарчук П.** Грань: сонети / П. Бондарчук. – Донецьк : Донбас, 1973. – 173 с. **10. Бондарчук П.** Шахтарське небо: [поезії] / П. Бондарчук. – К. : Рад. письменник, 1979. – 56 с. **11. Гордасевич Г.** Шукайте власний шлях / Г. Гордасевич // Радянська Донеччина. – 1968. – 22.08. **12. Поліщук А.** Квіти без запаху / А. Поліщук // Літературна Україна. – 1965. – 23.11. **13. Шаповалов В.** Чи кожній людині потрібен птах? / В. Шаповалов // Літературна Україна. – 1985. – 05.12. **14. Кононенко П. П.** Національна ідея, нація, націоналізм / П. П. Кононенко. – К. : МАУП, Міленіум, 2006. – 357 с. **15. Коржов Г.** Регіональна ідентичність Донбасу: генеза і тенденції розвитку за умов суспільної трансформації / Г. Коржов // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2006. – № 4. – С. 38 – 51. **16. Іларіон митрополит.** Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія / митрополит Іларіон. – К. : Обереги, 1994. – 420 с. **17. Бондарчук П.** Октави: [вірші] / П. Бондарчук. – Донецьк: Лад, 1999. – 47 с.

Москвич Ю. В. Концептуальні образи поезії П. Бондарчука

Статтю присвячено дослідженню індивідуальної поетики одного з провідних авторів Донеччини П. Ф. Бондарчука. Розкрито основні мотиви його лірики, розглянуто роль фольклорних символів, особливості організації концептуальних образів.

Ключові слова: поезія, традиція, концептуальний образ, фольклор, символ.

Москвич Ю. В. Концептуальные образы поэзии П. Бондарчука

Статья посвящена исследованию индивидуальной поэтики одного из ведущих авторов Донеччины П. Ф. Бондарчука. Раскрыты основные мотивы его лирики, изучена роль фольклорных символов, особенности организации концептуальных образов.

Ключевые слова: поэзия, традиция, концептуальный образ, фольклор, символ.

Moskvych Y. V. Conceptual appearances of poetry of P. Bondarchuk

The article is devoted to research of individual poetics of one of leading authors of Donechchiny P. Bondarchuk. Basic reasons of his lyric poetry are exposed, the role of folk-lore characters, features of organization of conceptual appearances are studied.

Key words: poetry, tradition, conceptual appearance, folk-lore, character.

Відомості про авторів

Акіншина Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики та видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Берберфіш Марія Володимирівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бойцун Ірина Євгеніївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бондар Наталія Василівна – асистент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Вечоркін Іван Олександрович – редактор Управління МВС України в Луганській області, аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Гавриленко Ольга Леонідівна – магістрант кафедри теорії літератури та компаративістики факультету української філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”, директор Східного філіалу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Гречаник Ірина Петрівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Дроздова Альона Василівна – аспірант кафедри журналістики та видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Єгорова Юлія Миколаївна – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Зимомря Іван Миколайович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Ігошев Кирило Михайлович – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Інденко Наталія Олександрівна – асистент кафедри іноземних мов Слов’янського державного педагогічного університету.

Ковпик Світлана Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Козлов Роман Анатолійович – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Копейцева Людмила Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Лаврусенко Марія Іванівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Лисенко-Ковальова Наталія Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Слов’янського державного педагогічного університету.

Лукьяненко Дарія В’ячеславівна – асистент кафедри українознавства Миколаївського державного аграрного університету, аспірант кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Майборода Наталія Вікторівна – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри філології Донецького інституту соціальної освіти.

Медоренко Олена Михайлівна – викладач кафедри іноземних мов ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Москвич Юлія Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін ПВНЗ “Донецький інститут туристичного бізнесу”.

Негодяєва Світлана Анатоліївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Олійников Валерій Андрійович – студент V курсу філологічного факультету Волинського національного університету ім. Лесі Українки, богословського факультету Київської Православної богословської академії.

Понасенко Артем Васильович – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Пустовіт Валерія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Скляр Наталія Володимирівна – аспірант кафедри теорії літератури і компаративістики, викладач кафедри романо-германської філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Тендітна Надія Миколаївна – кандидат філологічних наук, старший викладач Слов’янського державного педагогічного університету.

Тищук Дарія Сергіївна – студентка IV курсу факультету української філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Черкашина Тетяна Юріївна – кандидат філологічних наук, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Черниш Анна Євгеніївна – викладач Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Шарова Тетяна Михайлівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Шевердіна Анастасія Петрівна – магістрант кафедри журналістики та видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Бойцун І. Є.

Коректор: Кулініч О. О.

Здано до склад. 21.12.2010 р. Підп. до друку 21.01.2011 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 20,58. Наклад 200 прим.
Зам. № 4.

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.