

# 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 III

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. **Веретейченко І. А.** Глобалізація як процес формування європейської ідентичності ..... 6
2. **Закутна І. О.** Ускладнення форм і функцій часопростору в історичних романах у віршах ХХ ст. .... 13
3. **Кизилова В. В.** Художні обрії творчості письменників-шістдесятників Луганщини для дітей ..... 21
4. **Максименко О. Л., Сиротенко В. П.** Громадянсько-поетичне кредо Василя Іваніва-Краматорського ..... 26
5. **Усова А. Ю.** Література 90-х рр. ХХ ст. у науковому й критичному дискурсах ..... 32

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

6. **Галич К. О.** Концепт води в антивоєнних романах Олеся Гончара ..... 42
7. **Даниленко Л. В.** Історіософські аспекти відображення козацтва в романі О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця” ..... 47
8. **Зенгва В. О.** Дискурс божевілля в “Повісті про санаторійну зону” М. Хвильового ..... 52
9. **Куцевол О. В.** Талант письменника і соцреалістичний канон: роман Юрія Шовкопляса “Інженери” ..... 60
10. **Малахова О. А., Помирча С. В.** Постать Олександра Ільченка у мовно-літературному процесі 80-х років ХХ ст. ... 67
11. **Пінчук Т. С., Коновалова О. І.** Особливості поетики творчості Петра Біливоди ..... 73
12. **Ротова Н. В.** Трансформація міфологеми дім – сім'я – рід – народ у прозі І. Сенченка ..... 79
13. **Сапожникова Г. М.** Модель світу О. Олеся-драматурга: символіка світової вертикалі ..... 86
14. **Сиротенко В. П.** Стильове різноманіття творів Бориса Грінченка ..... 92
15. **Слюніна О. В.** Лінгвопоетичний аналіз лексем-

репрезентантів архетипового концепту <i>повітря</i> в українській поезії 80 – 90-х років ХХ століття (на матеріалі творчості П. М. Гірника, М. Й. Людкевич, П. М. Мовчана, Л. М. Талалая) .....	99
16. <b>Філоненко Н. М.</b> Теоретично-художній дискурс Майка Йогансена .....	107
17. <b>Хом'як Т. В.</b> Художня модель світу в поезії Якова Щоголева .....	111

### **Інтерпретація літературних творів**

18. <b>Бугайова Н. А.</b> Мотив руйнації та величі Києва у творах В. Шевчука .....	118
19. <b>Карачова Д. В.</b> Особливості художньої біографії вікторіанської епохи і біографії ХХ століття .....	122
20. <b>Клеймьонова І. О.</b> Літературний портрет як складова автобіографічної розповіді Богдана Бойчука .....	126
21. <b>Комінярська І. М.</b> Художня рефлексія героя в романі Уласа Самчука “Волинь” .....	132
22. <b>Кравченко Я. П.</b> Ментально-географічні характеристики часопростору в романах Джордж Еліот “Млин на Флоссі” та “Мідлмарч” .....	137
23. <b>Красненко О. В.</b> Особливості відтворення історичних подій у романістиці П. Загребельного .....	143
24. <b>Куянцева О. А.</b> Інтерпретація роману А. Я. Панаевой “Женская доля” в критике и литературоведении .....	148
25. <b>Лапко О. А.</b> Проблема митця і мистецтва в рецепції Якова Щоголева .....	154
26. <b>Лихошапка О. П.</b> Художня інтерпретація національної ідеї у повісті “Старший боярин” Тодося Осьмачки .....	161
27. <b>Негодяєва С. А., Кравчук О. В.</b> Гендерне прочитання драматургії Володимира Винниченка .....	170
28. <b>Пархоменко І. І. Р.</b> Бредбері у дзеркалі інтерпретації .....	176
29. <b>Плужник О. М.</b> Жанрова специфіка творчого доробку Анатолія Дімарова .....	182
30. <b>Семенець О. С.</b> Маргінальність як визначальна риса творчості Жана Жене .....	187
31. <b>Скуртул Г. С.</b> Емігрантська рецепція української літератури останньої третини ХХ – початку ХХІ століть у критиці й літературознавстві: історія, проблеми, принципи класифікації .....	193

32. **Стешенко Д. В.** Особливості хронотопу в казковій трилогії (“Ключ від Королівства”, “Королівська обіцянка”, “Зло не має влади”) Марини та Сергія Дяченків ..... 200
33. **Фетісова О. С.** Міфопоетика як засіб інтерпретації літературних творів (на прикладі жіночої прози кінця ХХ століття) ..... 205
34. **Шеховцова О. В.** “Бог, люди і я” – щоденник із коментарями Володимира Дрозда ..... 210

**Журналістика та видавнича справа  
на Сході України**

35. **Іващук А. А.** Трансформація жанру інтерв’ю в сучасній українській пресі ..... 216
36. **Корчагіна О. В.** Мовні штампи у газетах Ворошиловградської області 1938 – 1956 рр. .... 221
37. **Нестеренко Ю. В.** Релігійна преса Луганщини: жанровий аспект ..... 227
38. **Яременко Л. М., Євтушенко О. М.** Театральне життя на сторінках “Сумського вісника” (1912 – 1917): театральна рецензія ..... 232

**Література рідного краю**

39. **Родигіна В. Ю.** Особливості організації художньої моделі світу в поезії Антоніни Листопад ..... 239
40. **Скиба О. В.** Жанр тосту, привітання, побажання в системі весільного фольклорного комплексу Луганщини (на прикладі смт. Врубівка Луганської обл.) ..... 243
- Відомості про авторів** ..... 248

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

УДК 821.161.2.09:7.036

**І. А. Веретейченко**

**ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ  
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Саме сучасне прискорення процесу “глобалізації”, тобто планетарного поширення капіталістичних ринкових відносин, спричинило загострення проблем у сфері міжкультурних взаємин народів, збудило новий інтерес до питань інтеграції національних культур. Глобалізація, яка охопила різні у культурному плані країни, поставила перед окремими європейськими літературами низку складних і неоднозначних за своїми наслідками проблем. Змінюються не лише моделі репрезентації національних літератур, які донедавна претендували на роль “світових”, а й суттєво трансформується уявлення про “включеність” культурних традицій у річище світового письменства.

То ж уявляється очевидним, що конструктивні відповіді на багато які актуальні проблеми сучасних трансформаційних процесів у культурі можливо віднайти у науковому аналізі історичного досвіду міжкультурного спілкування народів саме країн Сходу (Індія, Китай, Японія) та Заходу (Європа, почасти Америка, певною мірою Росія).

Цим і визначається вибір для дослідження питання глобалізації як процес формування європейської ідентичності.

Власне небезпека проекту глобалізації проглядає уже в самій стратегії – порівнювати так звані “сильні” країни щодо їхніх економічних і культурних потенціалів, а вже потім прикладати вироблені критерії до країн, яких традиційно вважають “слабкими”. Це значною мірою і визначає “лінії розломів” між основними світовими цивілізаціями, – ідея, яку теоретично обґрунтовує у своїх працях С.Гантінгтон [1, с.11]. Причому особливо наголошується дослідником на тому, що “зіткнення цивілізацій” (clash of civilizations) означає передусім протистояння різних культур. В оцінці великого значення культур у поширенні постіндустріального капіталізму у світі близький до Гантінгтона і його опонент Ф.Фукуяма, який, щоправда, не схильний бачити трагічних перспектив у конфліктах між цивілізаційними полюсами світу. Висуваючи ідею культури як однієї з основоположних констант, що потужно сприяє економічного розвитку будь-якої країни за часів

глобалізації, цей дослідник вважає, що “розвинені країни слід порівнювати лише з іншими розвиненими країнами” [2, с. 43]. Іншими словами, “урбаністичний модернізм”, який асоціюється передусім із західною культурною парадигмою, й ідеологічно обґрунтований уже за доби європейського Просвітництва, все ще залишається показовою рисою західної культурної свідомості, яка ще відтоді, тобто з XVIII ст., намагалася поширити свої культурні впливи на маргінальну периферію Європи. Сьогодні ця теза обертається процесами поступової універсалізації і навіть уніфікації різних культурних ареалів Європи, що підтверджує наявність стратегічної мети морфології людської культури, котру О. Неклеса висловив наступним чином: “Світ людей у всіх своїх трансформаціях і проектах прагне все ж до своєї ікономії – втілення повноти свого зразка при збереженні динамічної цілісності, яка, власне, і є його історією” [3, с. 28]. Ідеальний зразок, зрозуміла річ, бачиться переважно на Заході, який і визначив креативні лінії самого процесу глобалізації.

Так, питання європейської ідентичності, розкривалося в дослідженнях соціологів, політологів, психологів, але, на жаль, до кінця не з’ясоване. Виходячи з поняття ідентичність, то це внутрішня неперервність й тотожність особистості, її самоусвідомлення і самоідентифікація. У свій час В. Гавел зазначав, що узагальнену категорію, як європейська ідентичність, хоча й в усі часи вона була високим “життєдайним чуттям” для всіх європейців, досі вважають категорією “незною і можливо химерною”, та ще й такою, яка може зашкодити та знівельовати ідентичність національну [4, с. 12]. Питання про європейську належність для більшості європейців не є питанням проблемним. І це природно, бо вони живуть в Європі, і, відповідно вважаються європейцями. Про європейську ідентичність почали говорити і писати порівняно недавно. І на це були підстави. Проблеми, які виникли в результаті нестабільної межової позиції “Європи” між патріотизмом і універсалізмом, дійсно, могли деякий час замовчуватися й затмарюватися культурною та цивілізаційно-місіонерською просвітительською концепцією Європи, в якій “європейство” і універсалістський космополітизм були зв’язані між собою, оскільки процеси культивування і цивілізації світу розглядалися як таке завдання, яке визначає європейську ідентичність. “Якщо Європа досі не приділяла особливої уваги своєму самоусвідомленню не тільки тому, що вона помилково сприймала себе як увесь світ, або принаймні вважала себе настільки вищою за інші частини світу, що не відчувала потреби самовизначитися щодо них” [4, с. 14.]. Досить часто європейську ідентичність розглядають як синонім до понять *європейскість*, *європейська свідомість*, *європейська традиція*. Ці поняття ґрунтовно дослідив польський дослідник А. Боровський в праці “Powrót Europy” (“Повернення Європи”), де протиставив назву своєї праці поширеній тезі “Повернення до Європи”. Європейскість він розглядає насамперед як



визначник культури. Мабуть тому науковець у своїй праці розкриває європейськість в історико-літературному контексті.

Так один із варіантів розуміння концепції Європи ми знаходимо у Еразма Роттердамського, чиє уявлення про Європу розвивалося, швидше, не зовні, а всередину, у ході критичних роздумів, що піднімалося в рамках гуманізму національної самосвідомості європейських народів. Те, що так часто характеризується як космополітизм Еразма, було насправді європеїзмом, який, щоправда, значною мірою обмежувався країнами, в яких гуманізм знайшов широке поширення, – насамперед це були Англія, Франція, Німеччина та Італія. У своїй полеміці з Ульріхом фон Гуттеном, який настійно закликав його до того, щоб зайняти національну позицію, Еразм охарактеризував себе як прихильника республіки вчених, яка є наднаціональною. Проте варто рішуче засумніватися в тому, що така позиція могла б стати основою для неексклюзивної європейської ідентичності. Адже Еразм зміг відкинути національний поділ тільки тому, що заміняв його елітарним поділом на освічених і неосвічених. Європа, що з'являється в його космополітизмі, була Європою невеликої групи *eruditi*, які користувалися не якоюсь народною мовою, а говорили і писали на латині, причому не на якій-небудь, а на ціцероновській. У Еразмовому понятті Європи експліцитно присутні відмежування від маси європейців – *ineruditi*, а імпліцитно воно, звичайно, має на увазі відмежування і від усіх тих народів, для яких плоди гуманістичної освіти ще не стали доступні. Культурний імперіалізм, який характерний для поняття Європи у мислителів Просвітництва, у прихованому вигляді притаманний і космополітизму Еразма. Європеїзм Еразма навряд чи може бути використаний для формування демократично обґрунтованої європейської ідентичності. Ось чому спроба звести його поряд з Карлом Великим у ранг святих-засновників нової Європи виявилася мало успішною. Механізми винятки, які лежать в основі поняття Європи Еразма, що ґрунтується, по суті, на ідеї культури.

Сюди ж відноситься й інша проблема, яка присутня у Еразма, мабуть, лише в латентній формі, хоча в епоху Просвітництва вона значною мірою висунулася на передній план: нестабільне серединне положення “Європи” між полюсами патріотизму і націоналізму – з одного боку, і універсалістського гуманізму – з іншого. Якщо не нація, а Європа повинна була стати тим, що задає ідентичність величиною співвіднесення, але при цьому вона повинна була охоплювати не все людство, а тільки європейців, то була необхідна точна дефініція Європи, а саме її й не було. Ця ситуація змінилася тільки після того, як і Англія і Росія, хоча і знаходяться частково в Європі, але складові флангові сили не відносилися до неї, були виключені з Європи, і тим самим як на Сході, так і на Заході утворилися мало-мальськи чіткі кордони. Проблеми, що виникали в результаті нестабільної проміжної позиції “Європи” між патріотизмом і універсалізмом, звичайно, могли якийсь час замовчуватись і затьмарювати культурною і цивілізаційно-

місіонерською просвітницькою концепцією Європи, в якій “європейськість” і універсалістський космополітизм були пов’язані між собою, оскільки процеси культивування і цивілізації світу розглядалися як та сама задача, яка визначає європейську ідентичність.

Руссо був першим з тих, хто привніс у цю цивілізаційно-місійну концепцію Європи критичну нотку, коли він поставив під сумнів цінність прогресу взагалі. Критика прогресу Руссо не залишилася без наслідків для заснованого на ідеї цивілізації уявлення про Європу епохи Просвітництва; сам Руссо, правда, надавав менше значення європеїзму, а набагато більше патріотизму, який міг виражатися як у цивільній, так і в національній формі, причому він був переконаний, що людина буде слідувати в своїй поведінці нормам етики швидше патріотичними мотивами, ніж внаслідок своєї прихильності універсальних цінностей гуманізму.

Автором, який, рухаючись за наміченим Руссо шляху, знову повернувся до питання, що таке Європа і що становить її ідентичність, став Йоганн Готфрід Гердер. Відштовхуючись від статистичних моделей рівноваги і при цьому розуміючи Європу вже не як співтовариство держав-персон, а як об’єднання національних характерів, він просунувся до такого подання про Європу, в якому її характерною ознакою стає різноманіття європейських націй. При цьому він одним з перших не пов’язував Європу ні з централізовано-ієрархічними, ні з кількісно-механістичними моделями пристрою, а розумів її як єдність різноманітного, як єдність різного. Таким чином, не уніфікована ідея людства, а множинність і своєрідність різних національностей, які співіснують поруч один з одним на рівних правах, повинні утворити ту зв’язку, що виділяє Європу на тлі навколишнього її світу. Розмірковуючи про національну різноманітність Європи, він в першу чергу і з особливою силою підкреслював відмінність між південними й північними національними характерами, що відокремлюються один від одного Альпійськими горами. У першу чергу він міркує про народності, що проживають на південь від Альп, а потім, в XVI книжці своїх ідей до філософії історії, звертається до народів, що живуть на північ від Альп, поєднуючи їх потім у групи “німецьких” та “слов’янських” народів. Гердер одночасно відійшов від можливості визначення ідентифікаційного центру і перемістив європейську ідентичність в коло взаємодії периферії. І крім того, Гердер, рішуче включив слов’ян у свою концепцію Європи, діяв всупереч поширеній схильності обмежувати “справжню Європу” романо-германськими територіями. Так він, визначаючи внутрішню структуру Європи на північ від Альп, порівнював між собою “германські” і “слов’янські” народи. Гердер відкрив Європу сходу і півдню, але він своєю характеристикою тим самим привів в рух знов питання про існування кордонів. Ідея Європи Гердера була вкорінена не тільки в політиці, але одночасно і в культурі, що пов’язує її з гуманізмом Просвітництва. Тим самим вона виявляється

в явно напруженому протистоянні по відношенню до поширених XVIII столітті геополітичних уявлень про Європу, в яких вона визначається через протистояння, які частково знаходилися в Європі, але одночасно виступає як світові держави фланговим державам – Англії та Росії. Уявлення про культурно-цивілізаційну перевагу Європи та її провідної ролі в економічному розвитку всього світу, які значною мірою визначили мислення XVIII і XIX століть, тут вже співіснують з острахом загрози маргіналізації, яка представляється як небезпека підпорядкування периферіям.

У модифікованій формі до цих геополітичних роздумів знову звернувся Костянтин Франц у своїй опублікованій в 1859 році праці “*Untersuchungen über das europäische Gleichgewicht*”. Знову перемістивши європейський центр із Заходу на Схід, він констатував розкладання класичної європейської пентархії внаслідок вторгнення світової політики в європейські відносини. Конкретно мова йшла про те, що Англія і Росія переросли Європу, а Франція теж почала будувати колоніальну імперію і все відчутніше перенаправляла свою енергію за межі Європи, що дозволило Франції піднятися до рівня світової держави в буквальному сенсі слова. Разом з США ці три європейські держави утворювали світову тетрархію. Щоб обмежити їх вплив на Європу і створити можливості для проведення європейської політики, орієнтованої на власні інтереси, Франц пропагував відновлення середньовічної імперії, яка, спираючись на німецькі землі у вузькому розумінні слова, повинна була включити в себе Центральну Європу і західну частину Балкан.

Що звертає на себе увагу в роздумах Костянтина Франца, так це використання поняття Середньої Європи, яке починаючи з 1980-х років, коли почали позначатися корінні зміни в існуючому тоді Східному блоці, а радянська гегемонія в цьому регіоні стала хиткою, знайшло нове життя у польських, чехословацьких і особливо угорських авторів, ґрунтуючись, правда, вже не стільки на геополітичних міркуваннях, скільки скоріше на роздумах про конституційно-політичні проблеми, причому з сильним акцентом на специфічну політичну культуру цього регіону.

Петер Слотердаjk у певному сенсі переніс розвинену угорськими, чеськими та польськими інтелектуалами концепцію Середньої Європи, яка значною мірою зосереджувалася на делікатному питанні про її центральне положення, на всю Європу, коли він писав, що до 1945 року Європа утворювала центр світу, але після нього вона перетворилася на проміжну ущемлену зону, яка виявлялася в обов’язковій залежності або від “*American way of life*”, або від експерименту більшовицького соціалізму в Радянському Союзі. Так Європа, як вважає Слотердаjk, занурилася в період між 1945 і 1989 роками в “*епоху мрій*”, в яких власна історія представлялася як усього лише якесь сміття, від якого треба було звільнитися яким завгодно способом.

Проти цього можна висунути різного роду заперечення. Перш за все європейська історія розгорталася більш складним шляхом, ніж це

може бути описано в моделі розвитку трьох історичних регіонів, і проблематичним тут є в першу чергу те, що Європа не отримує тут, особливо в розширеній Слотердайк концепції Середньої Європи, самостійну ідентичність, а рухається то в одному, то в іншому напрямку між протилежними моделями розвитку свого північно-західного і північно-східного флангів. У роботах деяких угорських, чеських та польських інтелектуалів це приводить їх авторів до висновку про те, що Європа визначається в залежності від ступеня прихильності соціополітичному шляху розвитку своєї північно-західної частини, так що по напрямку від заходу до сходу і від півночі на південь убуває європеїзація. Тим самим розривається внутрішня єдність Європи, і континент розпадається на регіони, деякі з яких можуть претендувати на значно більшу ступінь “європейськості”, ніж інші, з усіма наслідками, що випливають звідси відмінностями в ступені впливовості. Європа розуміється тут як соціополітичний ідеальний тип, до якого різні країни та регіони можуть наближатися в різній мірі. Ядро Європи та Європа окраїнна протиставляються один одному. Самовпевненому почуттю переваги північно-західних європейців відповідає поширене на півдні і на сході почуття неповноцінності, яке в кращому випадку може бути дещо компенсовано тільки за рахунок того, що може поєднуватися з претензією на грошові допомоги. Але тоді південь і схід Європи стають для європейців північного заходу не більше ніж просто тонкою перегородкою, за допомогою якої вони прагнуть захистити та забезпечити себе від настирливих Африки та Азії.

Але, можливо, саме фіксація на єдності Європи є якоюсь інтелектуальною пасткою, яка не дозволяє побачити, що ж саме відрізняє Європу: її різноманітність і багатолікість, якими вони були описані Гердером на протигагу універсалістських підходам Просвітництва і які могли б стати плідними темами для новітніх дебатів про майбутнє Європи після кінця поділу континенту. Так, Майнхард Мігель з нагоди “Ремербергських зустрічей” у Франкфурті в 1992 році, присвячених темі “Європа, що втратила впевненість”, порушив питання, чи не є шансом для старого континенту, бути може, та обставина, що більша частина населення Центральної і Східної Європи зберігає дистанційовану позицію по відношенню до примату економічного, який став чільним для людей Західної Європи. Мігель виводить звідси обережне припущення, що в перспективі міцність Європи буде визначатися не однаковими умовами життя на сході і на заході, на півночі і на півдні, а свого роду новим міфологічним нарративом про походження, що оповідають про загальний для всіх новому початку після десятиліть існування серед звичного і добре знайомого та його подальшого краху або втрати. Французький історик стародавнього світу та ісламознавець Ремі Брага шукав відповідь на питання, що ж таке Європа, не в якому-небудь політичному проекті, а в культурній ідентичності, і він вважає, що знайшов її не в центрі, а за його межами, у понятті ексцентричності.

Оскільки ідентичність Європи ексцентрична, вважає він, тобто постійно включає в себе нові елементи зі своїх периферійних областей, а також сусідніх культур, то стає неможливим знайти європейський центр. Здавна відкритість іншому, чужому була найважливішою рисою європейської ідентичності, і збереження цієї відкритості стане живильною основою для європейського розвитку і в майбутньому – інакше Європа перестане бути Європою.

Отже, об'єднувальним чинником згаданих праць є те, що в них розглянуто Європу, незалежно від аспектів бачення (психологічного, історіографічного, культурологічного), а з єдиного напрямку бачення – внутрішньоєвропейського.

### **Література**

- 1. Гантінгтон С. П.** Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку / С. П. Гантінгтон. – Львів : Кальварія, 2006. – 472 с.
- 2. Фукуяма Ф.** Великий разрыв / Ф. Фукуяма. – М. : АСТ, Ермак, 2004. – 476 с.
- 3. Неклесса О.** Ordo Quardo – четвертий порядок: пришествя постсучасного світу / О. Неклесса // Глобалізація. Регіоналізація. Регіональна політика. Хрестоматія з сучасної зарубіжної соціології регіонів. – Луганськ : Альма-матер; Знання, 2002. – С. 26 – 49.
- 4. Гавел В.** Така близька й така далека Європа / В. Гавел // День. – 2000. – 1 лип. – С. 11 – 14.

#### **Веретейченко І. А. Глобалізація як процес формування європейської ідентичності**

У статті розглядається питання глобалізації як процес формування європейської ідентичності. Європейськість визначається насамперед як визначник культури.

*Ключові слова:* глобалізація, європейська ідентичність, культура.

#### **Веретейченко И. А. Глобализация как процесс формирования европейской идентичности**

В статье рассматривается вопрос глобализации как процесс формирования европейской идентичности. Европейскость определяется прежде всего как определитель культуры.

*Ключевые слова:* глобализация, европейская идентичность, культура.

#### **Vereteychenko I. A. Globalization as a process of European identity**

The questions of globalization as a process of European identity. Europeanness defined primarily as a determinant of culture.

*Key words:* globalization, European identity, culture.

УДК 821.161.2. – 31.09

**І. О. Закутна**

### **УСКЛАДНЕННЯ ФОРМ І ФУНКЦІЙ ЧАСОПРОСТОРУ В ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ У ВІРШАХ ХХ СТ.**

Хоча простір і час завжди були невід’ємними компонентами як розгортання подій, так і образів, засобами їх саморозвитку, однак тільки у ХХ ст. вони зробилися предметом досліджень науковців.

Аналіз літературознавчих джерел доводить, що основними дискусійними питаннями нині залишаються окреслення атрибутивних властивостей простору й часу, виділення основних принципів їх диференціації, виявлення суттєвих змістових і формальних властивостей і якостей. В українському літературознавстві останніх десятиліть з’явилася низка цікавих і значних праць про художній час і простір. Та все ще не вироблено чіткої методологічної та методичної бази дослідження цих важливих категорій поетики літературного твору.

Автори Літературознавчої енциклопедії, даючи визначення теоретико-літературному поняттю “хронотоп”, спираються на авторитетну думку М. Бахтіна. Зокрема, зазначено, що наукова дефініція “хронотоп” передбачає “істотний взаємозв’язок часових та просторових зв’язків” у межах художнього цілого, за допомогою яких номінуються жанр і жанрові різновиди, “образ людини у літературі” [1, т. 1, с. 564].

Маючи можливість у творі повторити, розкласти або накласти відрізки часу один на інший, повернути назад або забігти наперед, пережити кілька разів той самий часовий стан, мистецтво слова збагачує художню інтерпретацію людського життя і людської історії, створюючи особливу філософію буття.

Уявлення про самодостатність події, її цілісність, яка не може бути виведеною з попередньої, призвели до трансформацій такої, здавалося б, непорушної умови історичного наративу, як хронологія. Характерною є думка В. Руднева: “Хронологія – лише окремих спосіб викладу системи подій. Система подій у цілому задається панівною в культурі моделлю історичного часу і щоразу тим, хто описує конкретну систему подій” [2, с. 163].

Якщо у традиційній науковій інтерпретації дата зберегла своє право бути найпершою ознакою історичного дослідження, то в художній версії дехронологізація як ефектний засіб зображення стає все частотнішою.

Мета статті – проаналізувати форми і функції часопростору в історичних романах у віршах “Тарас Трясило” В. Сосюри, “Скелька” І. Багряного, “Маруся Чурай” і “Берестечко” Ліни Костенко, “Слов’янський острів” і “Чисте поле” Л. Горлача й виконати такі завдання: визначити основні художньо-естетичні, світоглядно-суспільні

тенденції та закономірності моделювання часопросторових компонентів і концептів у творах митців; охарактеризувати прояви історичного й приватного часу, ретроспекцій, панорам і локусів, їх історично-пізнавальні й причинно-наслідкові, ретроспективні й суспільно-визначальні функції.

Хоча роман В. Сосюри “Тарас Трясило” побудовано як розгорнений історичний екскурс, час у ньому має три виміри: героїчне минуле, сьогодення і “рожеве” майбутнє.

Різною мірою дотримуючись ознак зображуваної епохи, виявляючи своє ставлення до видатної історичної особи і пов’язаних із нею подій, поет подає їх неоромантичні художні моделі, насичуючи вчинками реальних та вигаданих постатей, ліричними сугестіями. У зображенні домінує не об’єктивна, а суб’єктивна оцінка подій, тобто акцентується концепція автора.

Поступове розгортання наративу, дотримування часової послідовності (синхронія) впливає на компонування частин тексту, забезпечує цілісну органічну схему часопросторових смислових зв’язків історичного роману.

У часовій послідовності подано події приватного життя Тараса Трясила: убоге дитинство пастуха (“мляве і нескоре”), мрії (“здавалось їм, вони герої, / вони в Січі панам на зло”), сни (“приходить ніжна панна / йому в убранні дорогім... / Все ближче й ближче чорні брови, / і губи в губи, мов огонь”), що розкривають внутрішньо-почуттєве ставлення юнака до навколишньої дійсності, яке набуває експресивного протесту і наміру відплати: “Хай в нього ноги босі, / а між пальців грязь і кров, – / понесе він пану грози / за народнеє добро!” [3, с. 148]. Тобто особисте поєднується із суспільним і створює історичний рух.

Композиційно розширюючи простір і рамки часу в другій частині роману, зображуючи спалене село (“його татари змили залізом і огнем”), татарські розбої (“арканами... людей волочать по землі”), взяття в полон Марини (“вхопив татарин на сідло”), від’їзд Тараса з батьком на Січ (“там будеш кашу нам варить”), перехід Марини в татарську віру (“ще не такі дурні були”), автор акцентує три важливі аспекти: людина – час, людина – простір, людина – історія.

Романний час здатний набирати темпу, уповільнюватися, висвітлюючи найголовніше в характері й діях Тараса: “Пройшло два роки. Вже Трясило – / один з козацьких ватажків” [3, с. 155]; “Обійшов Тарас хатини божі / і ченців усіх перев’язав” [3, с. 170]; “А Трясило буряно і радо / в Чорне море байдаки жене” [3, с. 173]; “Йде повстанців сила / по боках, окремо, попереду сам Трясило” [3, с. 185].

Просторові виміри реалізуються в описах рідного села, Січі, Криму, фортеці в Очакові, Чорного моря. Складники “системи людина-природа рідко перебувають у гармонії, частіше людина й навколишнє середовище протиставляються: навіть у Січі козаки “одні невмиті, босі й голі... / а другі ситі та пузаті” й над ними “сонне і щасливе /

сміється сонце у горі” [3, с. 155]. Топоси твору стали полями втілення історіософського задуму автора, перевірки моральних якостей персонажів, їхнього духовного світу: “В золоті парк осінній тоне, / небо синє, повне дум” контрастує з гнівом пана, який “очима чорно грає, / очі грозяні та злі” [3, с. 146]; “Уночі, коли над станом / цвіла і плакала луна”, Марина “о, як любила Ятагана / в траві під місяцем...” [3, с. 153].

Як антипростір функціонує топос у зображенні руїн після нападів татар: “Шумить огонь... і од угару / здається все в крові, у млі... / Одні руїни, чорні й голі...” [3, с. 150, 151].

Часові й просторові відносини в романі І. Багряного “Скелька” відіграють важливу роль у створенні художнього ефекту. В окремих епізодах твору автор співвідносить конкретну історичну ситуацію з вічністю, актуалізуючи проблему здобуття Україною незалежності й характеризуючи її сутність у часовій всеоб’ємності.

Коли в охтирському Свято-Троїцькому монастирі вибухнуло повстання як наслідок жорстоких утисків українського населення з боку російських церковників, поет інтерпретує його як відгомін козацької слави: “Не втерпіли – проснувся дух дідів, / Терпець урвався й злість заговорила” [4, с. 25].

Часові виміри є дійовими засобами організації змісту твору. У минулому автор відшукує співзвучні його сьогоденню настрої засудити довготривалу атмосферу упокорення, загострюючи часопростір болю за уярмлення народу: “З прокльонами тягли зігнутий стан / І канчуками вилущену спину. / ...Синіють свіжі шруби на щоках / І незализані щемлять на серці рани” [4, с. 60].

Сугестивну функцію виконує авторське фокусування на зображенні пір доби і року. Хронологічною віссю твору є образ ночі: “безмежна ніч”, “ніч у крепі”, “ніч в сльозах”, “ніч-прожера”, “глуха, виюча ніч”. У трактуванні І. Багряного ніч – не лише добовий період, що несе в собі прихованість, невизначеність навколишнього середовища, а й асоціативний образ трагічної пори становища України.

Часові координати не лише творять каркас роману, а і згущують, ущільнюють подієвий потік: “Родились діти. Мерли їх батьки. / Плодились раби голодні і обдерті; / Орала землю й їли канчуки, / І вже не знали, хто вони такі, / Немов спасіння, ждали смерті” [4, с. 34].

Сконцентрованими варіаціями міфологічного часу стали сновидіння головних персонажів, у яких ретроспективно постають щасливі дні кохання: “Кріз сон Данило марить: ...десь в бору / Збирає квіти з нею... Ловить гру / Її усмішки і, як повну рожу, / Цілує губи...” [4, с. 58]; “І снилось їй, що музика гуде, – Весілля клекотить та й над усеньким краєм...” [4, с. 90]. І суб’єктивний час героїні змикається з історичним часом: “І снилось їй, що милий десь іде – / Козацьке військо та ж сюди веде. / Побились дзвони – / Там корогви мають...” [4, с. 90].

Хронотопу фіксації фактів гноблення (“Давно отак “пан” спокою одбіг, / не день, не два він грізний і понурий, / І чують всі той настрій на



собі – / Кленучи світ, терплять його раби, / І шуляться хатки в німій зажурі”) протиставлено часову вісь поєднання минулого, сучасного і вічного в персоніфікованих образах ріки, що тече, “як двісті літ назад” і старого дуба – “свідка людських болінь”. Утіленням споконвічного гніту українського народу є метафоричний образ церковного дзвону, “розгойданого свавільною рукою, який “диктує закони і муштрує рабів”.

І. Багрянний досягає художніх узагальнень завдяки співвіднесенню суб’єктивного часу окремих життів головних персонажів і соціально-історичного за давно усталеною вальтерскоттівською матрицею. Рамки сюжетного трикутника придуманих персонажів (дівчина Мар’яна – ієгумен Ієремія – селянський ватажок Данило) накладено на історично фіксоване і значуще тло визвольної боротьби від колонізаторства.

Художній простір виражено в локальних і масштабних формах. Вже мовилося про те, що І. Багрянний зосередився на топосі монастиря. Етнопсихологічні ознаки простору в романі “Скелька” мають принципове значення для розуміння контексту навколишнього світу і поведінки персонажів. У зображенні Слобожанщини акцентовано її безпосереднє межування з Росією. Функцію прикордонної смуги між неспокійною Наддніпрянською Україною і незаселеними азійськими степами з їх кочовими ордами: “Та гей давно стоїть мара оця, / стоїть на варті меж імперії чужої – / Ще з тих часів, коли в оцих місцях / Ходила воля десь з мечем на манівцях / Їй топтала межі ті азійською ногою” [4, с. 31].

Об’єктивні локальні образи виконують не лише констатаційно-вказівну, а й характеристичну функцію: “Багато знають камені німі, / Ще більше знають гори зеленаві, / Политі кров’ю, потом і слізьми, / Накриті пилом давнішньої слави. / Вони бо знали гунів і татар, / Вони бо знали диких печенігів...” [4, с. 9].

Прикметну хронотопну особливість “Марусі Чурай” одним із перших окреслив М. Ільницький, розглянувши роман у широкому контексті новітньої української романістики. Дослідник відзначав, що більшість авторів віддавали перевагу описові конкретної, часто документально підтвердженої події, в інтерпретацію якої привноситься умовний (притчевий або легендарний) елемент. Просторові й часові площини немов “тасуються”, утворюючи параболічність сюжету, – в такий спосіб на поверхню виходить рух сучасної художньої ідеї, видобувається її філософський сенс. А Л. Костенко “легенду проектує в суворе русло соціальних і людських взаємин, перевіряє історичною реальністю зображуваної епохи, не зміщуючи часових пластів і не силкуючись витлумачити ідею, вилючити її зі скаралуці подій, а даючи можливість цій ідеї формуватися в цих подіях, просвічуватись крізь них” [5, с. 112].

Сюжетні перипетії в романі виростають одна з одної, заперечуючи суто подієво-побутове своє значення і висвічуючи концептуальну значущість всього попереднього фабульного розвитку.

У розробленні відомого сюжету Л. Костенко “не тільки змінює деякі вже усталені в літературі та в народнопоетичній традиції “ходи”, а й – і в цьому істотна відмінність – будує його на розлогому соціально-психологічному тлі”, – зазначав В. Брюховецький [6, с. 166 – 167].

Хронотопні “дантові кола” інтенсифікують Марусине усвідомлення, що її особиста біда – то крапля в усенародній трагедії: “Комусь на світі гірше, як тобі”. І Л. Костенко показує (в цьому чи не найвиразніше виявляється новаторство розроблення відомого сюжету), як стражденна від особистого нещастя душа, що їй і смерть виглядала не страшною, а милостивою, оживає від доторку мільйонно помноженого горя своїх співвітчизників: “Чи серце знову плакати навчилось / на цій дорозі в Київ із Лубен?!” [7, с. 81].

Особистісний час зливається із суспільним, коли Маруся лине спогадами в дитинство, найсвітлішу пору людського життя, надійно захищену від вітрів батьківською турботою та вірою й надією в майбутнє щастя. Власне горе злилося із всенародним і породило пісні, які сприйняло всім серцем козацтво, вся Україна.

Хронотопний концепт-мінімум “країна дитинства” переростає в концепт-максимум “Україна”, коли дівчина, яка ніколи не полишала рідних місць, вирушила на прощу до Києва. Ця подорож “була справжнім відкриттям своєї Батьківщини – перед нею постала природа в усій своїй красі. Це було хвилююче відкриття, що викликало у чутливої до краси дівчини сплеск високої любові до рідної землі” [8, с. 267]: “Буває часом спіпну від краси / Спинюсь, не тямлю, що воно за диво, – / оці степи, це небо, ці ліси, / усе так гарно, чисто, незрадливо, / усе як є – дорога, явори, / усе моє, все зветься – “Україна” [7, с. 84].

У “Слов’янському острові” спогади побудовано як систему часопросторових компонентів. Ян Гус “у думках нелегких забувсь”, поринув у спогади про зустріч із своїм сподвижником Ієронімом Празьким. Той розповів про поїздки до Польського королівства й Литовського князівства та на Русь. Л. Горлач розлого інтерпретував історичні факти налагодження зв’язків із православним слов’янським світом у 1412 – 1413 рр. з метою організації спільної боротьби проти католицького Риму.

Пейзажні замальовки мають і самостійну, й допоміжну функції. По-перше, реалістично виражають красу природи: “Вони усілись щільно за столом. / Гуляла тепла тиша над селом. / брели корови попаски лужком, / налиті сонцем, теплим молоком, / і сад гойдав проти вікна плоди, / і сонця слід лягав на синь води” [9, с. 38]. Тиша означає безмірну віковичність, “налиті сонцем, теплим молоком” корови, плоди, слід сонця на синій воді наративно вписують дійових осіб у простір, посилюють сприйняття краси життя, прекрасної пори. По-друге, картини природи є засобом розкриття психічного стану персонажів: “– Як добре, Яне, в рідному краю!” [9, с. 38], компонентами образу Чехії і її патріотів: “Та хто б із нас оце відчути міг, / у чужині не натрудивши ніг?” [9, с. 38],

їхніх визвольних устремлінь: “Як снилися мені місця оці, / пречисті, наче слъози на лиці, / як прагнув я їх збавить гіркоти!” [9, с. 38].

У своєрідному звіті Ієроніма про мандри постають і панорамні топоси (Польща, Литва, Червона Русь, Біла Русь, Московська Русь) й локуси (Псков, Вітебськ, поліське село в Україні), де “множиться” прагнення “чехам підсобить”, де “далека чужина” стала “такою близькою”.

Та основною у ретроспекції є зустріч із новгород-сіверським князем Корибутом у його “забитому у лісі” селі, його розповідь про історичну подію – Грюнвальдську битву, що відбулася в 1410 р., де об’єднані сили слов’ян, серед яких були поляки, чехи, росіяни, білоруси та українці, вщент розбили війська Тевтонського ордену. Приватний час єднається з історичним.

У романі Л. Горлача “Чисте поле” географічна визначеність (Артемівка, Великий Луг, Чортотлик, Січ, Самара, Перекоп, Крим, Сиваш, Тобольськ, Москва) надає розповіді історичної достовірності та психологічної переконливості у відтворенні конкретних подій, дійових осіб, які постають у спогадах головного героя образно-емоційними картинами.

Хронотоп визначається історичним часом – епохою “руїни” після Переяславських угод, чварами, боротьбою за гетьманську булаву, діяльністю конкретних історичних осіб (Виговського, Богуна, Самойловича, Григорія Косагова, московського царя Олексія та ін.), битвами з ляхами, татарами, турками та часом художнім, який будується на історичному хронотопі й авторському домислі. Художній час у романі включає в себе й індивідуальний час конкретної особистості – Івана Сірка.

Художній простір в основному представлено географічними прикметами України. Найяскравіше він уособлюється в образі “Чистого Поля”, що винесений автором у назву роману. “Чисте поле” – це безкрайній волелюбний степ, земля, незасіяна нива, готова родити щедрі врожаї, це й ідеалізована уява героя про своє “поле” – Вітчизну, не пограбовану, не сплюндровану ніякими ворогами, це й символ рідного краю і незайманої вольниці.

Хронотопний образ Січі – чистого поля, що конкретизується в романі численними деталями, доповнюється новими соціально-психологічними нашаруваннями, є постійним атрибутом мислення головного героя. І постає він у різних семантичних рядах – і величного, і героїчного, і трагічного – поля “веселого” і “поля печалі”. Перемігши ворогів, поховавши загиблих побратимів, поклавши їх на вічний спочинок “в цю землю убогу”, кошовий визначає одну дорогу: “На Січ нашу милу, у край наш веселий, / де чистее поле, де миру нема” [10, с. 59].

У романі “Берестечко” домінує таке заглиблення в аналі духовного спадку поколінь лицарів і неллицарів, національно-прозрілих і

засліплених, осуджених і змертвілих, що українська історія під пером Л. Костенко набуває рис одухотвореної діючої особи, в долі якої сплелось трагічне і героїчне, поважне і проминальне, гідне подиву і сорому, безнадії і віри: “Усім чужі. Для світу незначущі! / Чи що ніяк не вирвемось самі, / Чи що у нас сусіди загребуші, / Ми, вільні люди вільної землі, / Тавро поразки маєм на чолі” [11, с. 3].

Інтерпретуючи історичні події через призму сприйняття Б. Хмельницького – то в хронологічно прямому, то в ретроспективному напрямках, поетеса повертає народові правду про себе, право на самоповагу і спокуту, відчуття своєї непроминальності у віках (“А ми ще є. І то найбільше диво, / що цей народ іще раз воскреса”), хоч і занедбаності власної пам’яті (“Уже і так насіяно. Вродило. / Вже не бере ні плуг, ані коса”).

У найменші часові виміри вкладено детальне відтворення перебігу битви: “було сто тисяч війська”, “на нас ішла стіна рухомогруда”, “ми вже їх брали як бика за роги”, “і треба ж так, щоб зливи саме впали!”, “і людям слизько, і коняці ковзько”, “татарин змерз”, “зненацька раптом, всі до решти – / вони зникали вдалині”, засліплені зливою і сильним вітром “по своїх стріляли гармаші”, “тут бій, тут смерть, тут стогін на сто гін”, а гетьман “подався хану навздогін” [11, с. 7 – 10].

Об’єктивне наповнення часу перебування у хана на його умову-вимогу “заплатиш викуп – та й будь здоров” змішане з ретроспективним оглядом українсько-татарських відносин, що тривав і по дорозі додому (“Страшний союз мій з ханом, із Гіреєм”), за дні життя у фортеці Хмельницький перебрав у пам’яті майже всі події своєї біографії.

Суб’єктивний час збагачено епізодами спогадів про сім’ю, про події в Суботіві: “Мій хутір пограбований. Дитя моє убите. / Гелену мою вкрадено. І все вже не моє” [11, с. 89]. Часофіксування має конкретні виміри: “Минає рік – він знову за старе. / Чаплинському сподобався мій хутір. / Не оддаси – наїздом забере” [11, с. 90].

Подійна залежність від минулого переростає в сьогодення: “В житті було всілякої напасти. / На плечах маю п’ять десятків літ / В такому віці можна занепасти... А я живий і знову прагну бою. / І перемоги. Хай на схилку літ” [11, с. 146 – 147].

Час виконує роль не лише структурного, а й внутрішньо-психологічного чинника: “Час тягнеться, як шлейф старої королеви. / Коли б уже почути грім копит!” [11, с. 151].

Розмова із часом завершується усвідомленням його цінності: “Життя людського строки стислі. / Немає часу на поразку” [11, с. 157].

Просторові локативи характеризують душевні стани головного персонажа, мають реальні обриси й вагоме художнє навантаження: Берестечком зветься поразка, Кримом – неволя, Чигирином – гетьманська столиця, старою фортецею, Потолочею – самосуд.

Отже, художній час виконує в романах і констатаційно-орієнтовні, й історично-пізнавальні, й причинно-наслідкові функції, художній простір – констатаційно-вказівні, репродуктивні й суспільно-визначальні.

### **Література**

**1. Літературознавча** енциклопедія. У 2-х т. / [автор-укл. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с. **2. Руднев В. П.** Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с. **3. Сосюра В.** Тарас Трясило // Сосюра В. Твори. У 10-ти т. / В. Сосюра. – К. : Дніпро, 1971. – Т. 6. – С. 142 – 197. **4. Багрянний І.** Скелька. Роман (у віршах) / Іван Багрянний. (Передмова Д. Чуба). – Мельбурн : Ластівка, 1984. – 149 с. **5. Ільницький М. М.** “Якби знайшлась неопалима книга...” / М. М. Ільницький // Прапор – 1980. – №8. – С. 7 – 12. **6. Брюховецький В. С.** Ліна Костенко: [нарис творчості] / В. С. Брюховецький. – К. : Дніпро, 1990. – 262 с. **7. Костенко Л. В.** Маруся Чурай. Історичний роман у віршах. / Л. В. Костенко. – К. : Дніпро, 1982. – 136 с. (Серія “Романи й повісті”, №2). **8. Клочек Г.** Ліна Костенко / Г. Клочек. – Кіровоград : Степова Еллада, 1999. – 320 с. **9. Горлач Л. Н.** Слов’янський острів: [історичний роман] / Л. Н. Горлач. – К. : Рад. письменник, 1986. – 238 с. **10. Горлач Л. Н.** Чисте Поле: [історичний роман у віршах] / Л. Н. Горлач. – К. : Рад. письменник, 1990. – 236 с. **11. Костенко Л. В.** Берестечко. Історичний роман / Л. В. Костенко. – К. : Український письменник, 1999. – 157 с.

#### **Закутна І. О. Ускладнення форм і функцій часопростору в історичних романах у віршах ХХ ст.**

У статті визначено основні тенденції моделювання часопросторових компонентів і концептів у історичних романах у віршах ХХ ст.

*Ключові слова:* час, простір, компоненти, концепти, функції.

#### **Закутная И. А. Усложнения форм и функций времени и пространства в исторических романах в стихах ХХ в.**

В статье определены основные тенденции моделирования компонентов и концептов времени, пространства в исторических романах в стихах ХХ в.

*Ключевые слова:* время, пространство, компоненты, концепты, функции.

#### **Zakutna I. O. Complications of forms and functions of time and space in historical novels in rhymes of XX c.**

The basic tendencies of components and concepts modeling of time and spaces in historical novels in rhymes of XX c. are certain in the article.

*Key words:* time, space, komponents, koncepts, functions.

УДК 821.161.2.09 – 053.4 – 053.5

**В. В. Кизилова**

**ХУДОЖНІ ОБРІЇ ТВОРЧОСТІ  
ПИСЬМЕННИКІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ ЛУГАНЩИНИ  
ДЛЯ ДІТЕЙ**

Шістдесятництво – явище унікальне за своєю природою й естетичною сутністю. У культурне життя України увірвалася зграя молодих талантів, які здійснили справжню революцію в найрізноманітніших мистецьких сферах: в літературі, кіно, малярстві. Ця хвиля творчої свободи явила нашій державі й світові плеяду митців, імена яких на той час були незнайомими й новими. Вони прагнули сказати власне оригінальне слово не лише в мистецтві, але й у суспільному житті.

Найважливішими ознаками літератури цього періоду науковці справедливо визнають увагу до проблем внутрішнього світу людини, національної пам'яті, пробудження гуманістичної свідомості, свободи, духовного буття, абсолютної цінності особистості. У творах письменників, що увійшли до цієї течії, багато чого закладалося на перспективу й було розраховано на неупередженого, вільного, уважного до деталей і підтекстів читача. Як виразники життєвої реальності письменники-шістдесятники стали носіями нової свідомості. Вони звертались до проблем духовності, внутрішнього світу людини, сенсу її існування, що спричинило зацікавлення проблемою дитинства, дитинного погляду на світ як важливого чинника формування національної морально-етичної аксіології.

Відтак проблема дитини й тема дитинства стала доволі поширеною в письменницьких колах. До неї зверталися Г. Тютюнник, М. Вінграновський, В. Близнець, Є. Гуцало, Л. Костенко, В. Симоненко та ін. Народжувалася принципово нова література для дітей без декларацій і гасел, соцреалістичних регламентацій і канонів. Твори письменників-шістдесятників відрізнялися особливим поглядом на світ, гуманістичною пронизливістю, були спрямовані на формування тих чеснот, що співвідносяться з народним моральним кодексом.

Творчість для дітей ключових постатей літератури шістдесятих років (Гр. Тютюнника, В. Близнеця, Є. Гуцала, М. Вінграновського, Л. Костенко, І. Жиленко) стала предметом аналізу критиків і літературознавців (Т. Аврахов, В. Базилевський, Р. Вітренко, Г. Гримич, А. Гурбанська, В. Даниленко, І. Дзюба, В. Дончик, М. Жулинський, І. Захарчук, В. Коваль, М. Медуниця, Р. Мовчан, Л. Мороз, В. Панченко, М. Слабошпицький, Л. Собчук, А. Шевченко, О. Чепурна). Увагу в нашій розвідці ми звернемо на проблематику художньої творчості письменників-шістдесятників для дітей, що посіли чільне місце в

літературному просторі Луганщини. Йдеться зокрема про літературну спадщину Григора Тютюнника й Івана Світличного.

Основу творчого надбання Г. Тютюнника складає розуміння національної генези. Художньо-естетична система письменника – це синтез історико-культурних нашарувань, які ще й примножені природним обдаруванням.

Свою провідну тему творчості Григир Тютюнник чітко сформулював в одному інтерв'ю: “Кожен письменник обирає собі тему найближчу, найріднішу його життєвому досвідові і, неодмінно, – своєму ідеалові людини в тому часі, в якому він живе” [1, с. 10].

Письменник осмислює важливі морально-етичні проблеми часу. Його твори вражають точністю й правдивістю відтворення щоденних нелегких буднів, ліризмом та любов'ю до свої героїв. З. Шевченко наголошує, що “визначальні риси творчої особистості Тютюнника зумовлені його світобаченням, яке дехто називає “драматичним гуманізмом”: письменник не просто любив людей – він болісно реагував на все, що завдає шкоди людській душі, збіднює її. Уже в першій збірці Тютюнник чітко визначив своє творче кредо – філософське осмислення людського буття, заглиблення в морально-етичні проблеми суспільства, правдивість у відтворенні непримиренного протистояння добра і зла, викриття негативних явищ в їхньому зародку” [2, с. 28].

Незважаючи на розширення тематичного кола творів письменника, для нього завжди незмінними залишалися увага й любов до людини, біль за покалічені долі. Григир Тютюнник постійно шукав відповідь на запитання: що стоїть на перешкоді людському щастю? Цю філософську проблему не завжди вдається розв'язати, але саме творчі авторські пошуки спонукають читача бути співпричетним до зображуваного в художньому творі.

Найдорожчою темою, а отже й ідеалом для нього завжди були й залишаються доброта, самовідданість і милосердя людської душі в найрізноманітніших їхніх виявах. Людей з такими душами можна зустріти майже в кожному творі письменника, присвяченому дітям (“Зав'язь”, “На згарищі”, “Дивак”, “Смерть кавалера”, “Сито, сито”, “Обнова” та ін.).

У галузі дитячої літератури письменник активно працював з 1970 року. Цього року видав збірку оповідань для дошкільнят “Ласочка”. Пізніше – збірки оповідань і казок “Лісова сторожка” (1971), “Степова казка” (1973), “Однокрил” (1974).

Цикл “Лісова сторожка” – це цікаві розповіді про господарювання в лісі Данила разом зі своїм приятелем, кривоногим і бідовим песиком Кузькою, вірним другом лісового сторожа і його незмінним помічником. Письменник художньо досконало відтворив і молоденький розсадник з сосонками-їжачками, і постать доброго чародія лісу Данила, і розумного рудого песика. Данило – надзвичайно витончена, добра й чуйна людина. Він дбає і вболіває за кожную рослину і тварину в лісі; це в свою чергу

облагороджує його, робить добрішим і щедрішим, духовно красивим і умиротвореним. Автор показав свого героя зворушливо чуйним і мудрим, невтомним трудівником і справжнім гуманістом. Його серце сповнене любові до всього живого, бажання допомогти скривдженому. Мудрий Данило в кожній істоті бачить частинку природи, що має своє призначення і без якої обідніе світ. Він слухає природу, розуміє її і знає, що їй треба. Тому і звірі горнутья до нього, шукають захисту і співчуття. Григiр Тютюнник надiлив багатьох iз них яскравим характером; здається, нiби всi вони надiленi розумом i навiть почуттями. В усюму циклі незримо присутній сам автор, його ставлення до людини, землі, природи, його розуміння життя.

Автору вдалося у творах для дітей з надзвичайною проникливістю заглибитись у внутрішній світ маленької людини, її найпотаємніші почуття і мрії. Письменник з великою делікатністю й тактом описує зародження почуття кохання ("Зав'язь"). Він глибоко відтворює душевний злам і розчарування, які переживає ремісник-підліток від ганебного вчинку героя війни, а тепер замполіта училища ("Смерть кавалера"), вражаюче правдиво розкриває переживання хлопця-сироти, біль його зневаженої гідності в оповіданні "Обнова", закликаючи оберігати вразливу незахищену душу дитини від бруду, підлості й цинізму. У своїх творах письменник відтворює звичайні буденні життєві ситуації, проте саме в них і видно характер людини, її внутрішній світ, ставленні до інших і до самого життя.

Мистецька спадщина письменника буде завжди актуальною, оскільки вічними залишаються принципи милосердя, добра, правди, що їх проголошував Григiр Тютюнник у своїх творах.

Луганщина по праву пишається ще одним своїм земляком-шістдесятником – Іваном Світличним. Для дітей письменник написав дві збірки поезій: "Як гусак говорив: "Так-так-так" (Київ, 1992), "Побреженьки для Яремки" (Київ, 2000). У передмові до першої відомий український поет Іван Драч писав: "Вірші для дітей мають писати лише добрі люди, злим людям писати вірші для дітей заборонено" [3, с. 1].

Поезії, що увійшли до цих збірок, розраховані на дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Найчастіше у своїх дитячих віршах письменник оспівує зайчиків, ведмежат, півників, курей – найулюбленіших персонажів малюків. Завдяки фантазії письменника ці герої ожили й залишилися назавжди в літературі. Частина творів побудована у формі небилиць:

Півень – горлопан хвостатий –  
Закричав на все село:  
– Гей, ви, соні, годі спати!  
Гляньте, сонце вже зійшло.  
Тільки хто того не бачив,  
Тільки хто того не знав.  
Сам він – соня, сплюх ледачий,



Сам проспав, а бучу зняв.

Сюжети поезій завершені в межах кількох рядків, і незважаючи на мінімальний обсяг, в них є герой і подія, зав'язка й розв'язка, конкретний факт та його морально-емоційне узагальнення:

Із курчатами морока:  
Розбігаються, кричать...  
Так Шуліка та Сорока  
Переловлять всіх курчат.  
Та перехитрила Квочка  
Всіх шулік і всіх сорок:  
У візочку до садочка  
Возить квочка діточок.

У доступній для дитини формі письменник намагається пояснити високі і складні поняття так, щоб легко було відчуті неповторність рідного краю. У кожній поезії присутня атмосфера чистоти й доброти. Автор часто в гумористичній формі розповідає дітям різноманітні історії, намагаючись відтворити особливості буття, вічність живої природи. Пізнавальна інформація творів часто розчиняється в ліричній стихії. У поезіях практично відсутні прикметники, слова не зливаються, звучать окремо, слово немовби встигає за темпом дії.

Кури в полі сіють просо,  
Як заведено давно.  
А півні те просо скосять,  
Зрешетують на пшоно;  
Із пшоно наварять каші  
Жорваторотій дітлашні,  
Виростуть курчата наші  
Стануть кури та півні –  
І почнеться все спочатку,  
Все спочатку по порядку...

Часто в поетичних рядках Івана Світличного присутня дидактична складова. Утім, варто відзначити, автор повчає малюків ненав'язливо, намагаючись на конкретних прикладах пояснити їм прописні життєві істини так, щоб читач сам дійшов певних висновків (поезії “Лис і зайці”, “Бурмило”, “Гріє робота, а не слова”). Поет наполягає на тому, що основне джерело виховання – не тривалі та нудні сентенції, а образне слово, що змушує читача думати, мріяти, творити.

У колі дитячого читання значне місце повинні посідати гумористичні твори, оскільки для дитячого віку характерна життєрадісність, бажання сміятися. Більшість поезій Івана Світличного відповідають цим потребам.

Поезія “Лісовий тарарам” стилізована під байку – найпоширеніший жанр гумористичної літератури. І хоча автор не застосовує алегорію, елемент повчання є прикметною рисою цього твору.

Анекдотичний сюжет має поезія І. Світличного “Як гусак говорив: “Так-так-так”. Твір є підґрунтям для формування в дитини почуття гумору. Комічний ефект створюється завдяки вдалому використанню ониматопеї. “Так-так-так” – повторює гусак постійно. Нарікання, докори, лють чуємо від інших птахів, які не знають, що гусак “не вміє казати “ні”.

Віршоване оповідання “Я їм про Хому, а вони про Ярему” нагадує твори класиків радянської дитячої літератури – С. Маршака, К. Чуковського, С. Михалкова. У ньому йдеться про хлопчика, наділеного негативними рисами. “Ледащо, нечема, вереда, неслух” – так характеризує автор головного героя. Але поки що ці людські вади мають вигляд дитячих проступків. Підтвердженням цього є використаний у творі рефрен:

Не Ярема, а Хома.  
А Хоми у нас нема,  
В нас Ярема. А Ярема –  
З найчемніших чемів чема.  
Наш Ярема... Він такий у нас!  
Та він!..  
Про Ярему я окремо розповім.

Таким чином, гумористичні твори для дітей Івана Світличного розважають, відіграють роль психологічного розвантаження, слугують виправленню вдачі та запобіганню від негативних вчинків.

Творчість для дітей Івана Світличного – яскрава сторінка його літературної діяльності. Вона органічно ілюструє вдачу людини-Світличного, для якого “добрий гумор і вигадливість були...не лише виразником емоцій, а й охороною вдачі, самотності, внутрішньої рівноваги” [4, с. 159].

Письменники-шістдесятники стали зіркою потужної духовності в естетичному житті української нації 60-х років минулого століття. Незважаючи на неможливість самореалізуватися повною мірою, розвивати свої багатогранні творчі здібності, їм вдалося відбутися як “голосу духу” (М. Коцюбинська). Художня творчість цих майстрів слова стала кроком на шляху до розбудови нової української літератури для дітей: без ідеологічних схем і обмежень, суворих приписів і регламентацій. Літератури, де на першому місці – дитина, її неповторний внутрішній світ, емоції, почуття й переживання, болі й радощі. Вона сповнена незнищеним змістом загальнолюдських понять гуманності й доброти, людяності й щирості, любові до всього живого.

### **Література**

- 1. Шевченко А.** Щастя і злощастя Григора Тютюнника / А. Шевченко // Радянське літературознавство. – 1989. – № 10. – С. 9 – 12.
- 2. Шевченко З.** Творчість Григора Тютюнника у шкільному вивченні / З. Шевченко // Дивослово. – 1997. – № 2. – С. 27 – 29.

**3. Світличний Іван.** Як гусак говорив: “Так-так-так” / Іван Світличний. – К. : Веселка, 1992. – 15 с. **4. Танюк Лесь.** З Іваном і без Івана / Лесь Танюк // Добророкий. Спогади про Івана Світличного [упоряд. Л. Світлична, Н. Світлична]. – К., 1998. – С. 143 – 172.

**Кизилова В. В. Художні обрії творчості письменників-шістдесятників Луганщини для дітей**

Стаття присвячена аналізу проблематики дитячої художньої творчості письменників-шістдесятників, які посіли чільне місце в літературному просторі Луганщини (Григора Тютюнника, Івана Світличного).

*Ключові слова:* шістдесятники, твори для дітей, проблематика.

**Кизилова В. В. Художественные ориентиры творчества писателей-шестидесятников Луганщины для детей**

Статья посвящена анализу проблематики детского художественного творчества писателей-шестидесятников, которые занимают важное место в литературном наследии Луганщины (Григора Тютюнник, Ивана Светличного).

*Ключевые слова:* шестидесятники, произведения для детей, проблематика.

**Kizilova V. V. Artistic horizon of children’s creative work of the writers of the 60-s from the Lugansk region**

The article is devoted to the analysis of problems of the children’s artistic creative work of the writers of the 60-s who take a great place in the literary heritage of Lugansk region (G. Tyutyunik, I. Svetlichny).

*Key words:* writers of the 60-s, works for children, problems.

УДК 821.161.2

**О. Л. Максименко, В. П. Сиротенко**

**ГРОМАДЯНСЬКО-ПОЕТИЧНЕ КРЕДО  
ВАСИЛЯ ІВАНІВА-КРАМАТОРСЬКОГО**

На сьогодні читача, який більш-менш систематично стежить за тим, що відбувається в сучасному українському літературному процесі, вже не можливо здивувати поняттями письменницька організація “Забой”, журнал “Забой”. У зв’язку з цим і цілий ряд письменницьких постатей – М. Слонімського, О. Селіванівського, Г. Баглюка, Б. Горбатова (і це далеко не повний перелік) уже ні в кого не викликає розгубленості й подивування. Донбаська письменницька організація 20 – початку 30-х років ХХ ст. “Забой” та її однойменний журнал уже

знайшли своїх ретельних дослідників, про що свідчить хоча б спецвипуск журналу “Донбас” (1998 р.), в якому подається огляд діяльності журналу “Забой” за всі роки його існування (1923 – 1932) [1], а також стаття в “Українській літературній енциклопедії” [2]. Однак ні ці публікації, ні дослідження творчості окремих “забоївців” [3; 4] не можуть охопити весь обшир літературного життя Донеччини 20 – 30-х років. А це на сьогодні є досить актуальним, оскільки митецька карта нашого краю ще рясніє значними “білими плямами”. Це в повній мірі стосується і постаті Василя Іваніва-Краматорського.

Хоча його прізвище і згадується серед “забоївців” [2, с. 223], однак, як зазначає дослідниця Н. Лапушкіна, достовірних даних про В. Іваніва-Краматорського немає [5]. Тож, крім названих публікацій та побічного згадування в огляді Н. Лапушкіної [6, с. 120], жодної інформації ні про життєвий, ні про творчий шлях цієї людини практично немає. Зусилля одного з авторів даної розвідки (О. Максименко) також не дали бажаних результатів: в архівах Харківського літературного музею, Артемівського краєзнавчого музею, Музею міста Краматорська будь-які відомості про В. Іваніва-Краматорського відсутні.

І тільки серед критичних оглядів початку 30-х років ХХ ст. знаходимо дещо розлогі характеристики поетичного доробку В. Іваніва-Краматорського. Так, Ів. Ткаченко у статті “Донбас у художній літературі” підкреслює, що В. Іванів-Краматорський – найстарший за літературним стажем україномовний поет серед забоївців. Також зазначається, що його поезіям притаманні різні настрої, але переважає оптимістичний, оскільки автор співає “батьору пісню новій реконструктивній добі” [7, с. 38]. Подібну пафосну наснаженість відзначає й А. Гопко, підкреслюючи при цьому, що “від абстрактних віршів про соцбудівництво й поверхових фотографій Краматорський переходить повільно до відображення життя у всіх зв'язках і опосереднюваннях” [8, с. 113].

До цього слід також додати, що в 1930 р. В. Іванів-Краматорський уклав збірку “На грані”, доля якої видалася трагічною, оскільки, як зазначає Н. Лапушкіна, книжка так і не побачила світ [5], але О. Максименко стверджує, що збірка-таки була видана в Бахмуті (Артемівську), однак одразу весь наклад було конфісковано органами НКВС.

Тож загально визнаними фактами є те, що В. Іванів-Краматорський наприкінці 20 – початку 30-х років керував літературною студією “Гарт” у Краматорську, а також є автором значної кількості поезій, опублікованих у другій половині 20 – початку 30-х років у журналі “Забой” та газеті “Краматорская Домна”.

Зважаючи на це, ми ставимо за мету:

– окреслити наріжні громадянські пріоритети, які намагався утверджувати В. Іванів-Краматорський;

– визначити ідейну спрямованість та пафосну наснаженість певної частини поезій митця;

– осмислити художню досконалість віршів, їхню зображувально-виражальну відповідність проголошеним змістовним гаслам.

Беручи до уваги відсутність біографічних даних щодо В. Іваніва-Краматорського, спробуємо окреслити громадянсько-поетичні пріоритети митця на підставі його поезій та окремих публіцистичних матеріалів.

Перш за все звернімося до газетної інформації “Які ж наші будні” [9, с. 15]. Хоча вона й анонімна, але підзаголовок “Краматорская ячейка “Забоя” (керівником якої був В. Іванів-Краматорський) дозволяє стверджувати, що висловлені в ній оцінки формулювалися не без участі голови осередку.

На перший погляд, прийнята резолюція не відрізняється від традиційних соцреалістичних сентенцій. Однак звернімо увагу на два моменти. Спочатку процитуємо пункт 2 постанови: “Перехід від “барабанных” віршів про завод і революції до поглибленого висвітлення побуту захоплює деяких письменників зненацька. Вони не можуть зрозуміти, що і “побут не є дрібним, мов стружка”, а героїчним за своїм значенням, за своєю боротьбою. Їм потрібно відчуті класову боротьбу в щоденності, уважніше поставитися до робітничого побуту” [9, с. 15]. Вважаємо за потрібне ще раз процитувати фрагмент фрази “в щоденності, уважніше поставитися до робітничого побуту”: як нам видається, маємо не стільки зосередження на побутовізм, скільки утвердження принципу реалістичної типізації, коли одиничний факт набуває узагальнюючого значення. А це могло бути тим внутрішнім чинником, який формував соцреалістичні пріоритети, які, врешті-решт, обумовили світовідчуття письменника.

Однак не варто ігнорувати і пункт 3. Так, постанова різко негативно характеризує “попутників”, однак не забуваймо, що ними, принаймні, були М. Зеров, М. Рильський, з чиею творчістю не міг не бути ознайомлений В. Іванів-Краматорський. А це означає, що власні громадянсько-поетичні позиції він не міг утверджувати, не враховуючи позиції своїх сучасників.

Переходячи власне до поезій В. Іваніва-Краматорського, ми одразу хочемо підкреслити, що поділяємо думку критиків 30-х років щодо їхньої неоднозначності, перш за все в емоційній наснаженості, але причину вбачаємо не тому, що “поет ніби відчуває наплив песимізму щодо сприймання дійсності, який межує з відчаєм, безперспективністю” [7, с. 38], а у складності самого життя тих років, а ще більше – у суперечливостях поетового світовідчуття, породжуваних його особистісно-психологічними якостями.

Безумовно, будь-який митець в умовах радянської системи не міг не висловлювати свого позитивного ставлення до неї. І нам видається, що В. Іванів-Краматорський був щирим у своїх почуваннях. Інша річ,

що проголошуваним ним думки набували різного художнього втілення. Зважаючи на це, можна назвати значну кількість поезій, в яких загально відомі постулати соцреалізму не лише домінують, але і не знаходять належного митецького втілення (“Привіт ВСРМ”, “В церкві”, “Україна”). Тому виокремлюємо вірш “Мати”, в якому ці ж ідеологічні пріоритети реалізуються на рівні загальнолюдських цінностей. Цьому, безумовно, сприяє сам образ матері, який містить у собі і традиційне для української літератури схиляння перед страдницькою материнською долею (“сліди криваві краплять ноги”), і водночас підсвідоме відчуття докорінних змін, бо:

...не визнає вона в огні  
Своєї тихої України... [10].

Динамічність образу органічно доповнюється символічним образом шляху-дороги. Це не лише хронотопне втілення суб’єктивної налаштованості героїні сприймати неминучість змін, а й композиційно обрамлюючий чинник, який відбиває авторське усвідомлення всієї складності проступання до нового життя:

...А на них  
Сліди криваві краплять ноги...

...А на них  
Сліди криваві краплять ноги... [10].

Як донбасівець, В. Іванів-Краматорський віддав належне змалюванню своєї ба/тьківщини (“Залізо, сталь...”, “Донбас”, “Гудуть машини й елінги в огні...”, “Як день, як сни, як вітер – простір...”). Живучи в умовах прискореної індустріалізації, автор, природно, зосереджується на зовнішніх реаліях. Його ліричний герой не прогавить трудовий ранок, він знаходиться на будівництві “завода заводів” (так неофіційно називали Новокаматорський машинобудівний завод – О. М., В. С.), де і шукає своє поетичне натхнення. Однак не в цьому гуманістична вартість написаного В. Іванівим-Краматорським. Можливо, і підсвідомо, але залізо, яке “тримить на весь Донбас”, і гомін “колгоспівських бригад” не заслонили від поетового серця найсуттєвішого – людини, її щоденної важкої праці, завдяки якій Дике поле почало набувати звичного для нас індустріального краєвиду:

А степ натужено гудить,  
А степ ховає в травах руки  
 (“Од берестків лягає тїнь...” [11].

Тож, як нам видається, саме в даній поезії і подібних їй (“Печаль”, “Осінь”) виявився найбільший митецький успіх письменника – уміння по-філософськи спокійно, розважливо розібратися у складних душевних переживаннях, без екзальтованого пафосу прийняти розважливе рішення, висловити суттєві для особистості пріоритети. Реалізується це у віршах різними виражальними засобами. В одному випадку (“Печаль”) маємо занурення в душевний стан ліричного героя. Однак стверджувати, що він

просто сумує, було б несправедливо. Це значно складніше почуття, бо породжується не лише особистими переживаннями. Зважаючи на рік публікації вірша (1925), можна припустити, що це спогади і про недавні події громадянської війни, і про загиблих товаришів, і намагання пересвідчитися у немарності принесених жертв. Тому-то і печаль ліричного героя не з присмаком гіркоти, а з оптимістичною посмішкою, бо він, як і багато в ті роки, вірить у перемогу справедливості, неодмінне торжество кращої долі для простої людини:

Й не повернулись, щоб узрїть  
Яке по них життя бадьоре,  
Як в'ється прапор на зорї  
Усім гнобителям на горе [12, с. 6].

Вірш (“Осінь”) розпочинається пейзажною аквареллю, в якій в імпресіоністичній манері за допомогою легких мазків, напівтонів художник виражає межовий стан природи, яка ще не відійшла від літніх розкошів, але вже внутрішньо приготувалася відкрити в собі нові якості – “Останній день, а там вже осінь...”. Подібний пейзаж потрібен авторові, щоб якнайповніше передати і людські почування. А вони значно багатші й різноманітніші. З одного боку, людина як невід’ємна частка природи не може уникнути її сезонних ритмів, також проймаючись меланхолійним настроєм:

Як не пригрітий серцем жаль,  
Рідненька осінь, тиха й гола,  
Чомусь всміхнулась на стерні [13, с. 4].

Однак В. Іваніву-Краматорському цього замало. Він сприймає людину як особистість діючу й активну. Адже природа не у змозі подолати об’єктивний кругооберт, а людина **повинна** не плисти за течією обставин, а проголошувати власні цілі, ставити перед собою надзавдання і реалізовувати їх:

Але ж даремно, осінь мила,  
З тобою плачу тільки вмиць,  
Своє прожити ти вже встигла,  
А я і в зиму хочу жить [13, с. 4].

Отже, відзначимо, що зроблене нами є чи не першою спробою більш-менш детального розгляду поетичної спадщини В. Іваніва-Краматорського. Але висловлені міркування не стільки розставляють крапки над “і”, скільки визначають напрямки подальших досліджень: визначення образної системи поезій та виражальних засобів їхнього творення, уточнення жанрово-стильової природи віршів, їхніх версифікаційних особливостей тощо. Це все неодмінно слід зробити, щоб постать В. Іваніва-Краматорського посіла належне їй місце в сузір’ї українських поетів 20 – 30-х років ХХ століття.

### **Література**

1. **Донбасс.** История и мы // Литературный журнал. Спецвыпуск. – 1998.
2. **“Забой”** // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. / Редкол. : І. О. Дзевєрін та ін. – К. : Українська Радянська Енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2. – 576 с.
3. **Замковой В. П.** Становление “Забойской артели” / В. П. Замковой // Замковой В. П. Артемовский литературный цех. Культурологический очерк : [методическое пособие для учителей и культработников]. – Артемовск, 1993. – С. 83 – 128.
4. **Байдебура П.** Вибрані твори. Спогади про письменника. Дослідження творчості / П. Байдебура; [уклад. Ю. Байдебура; за загал. ред. проф. А. Загнітка]. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2001. – 220 с.
5. **Лапушкіна Н. П.** Василь Краматорський та літературний Краматорськ / Н. П. Лапушкіна // Матеріал з особистого архіву О. Л. Максименка.
6. **Лапушкіна Н. П.** Історичні віхи літературного руху в Краматорську / Н. П. Лапушкіна // Слобожанщина : літературний вимір : [збірник наукових праць]. – Вип. II. – Луганськ : Знання, 2004. – С. 116 – 125.
7. **Ткаченко Ів.** Донбас у художній літературі / Ів. Ткаченко // Забой. – 1930. – № 9. – С. 35 – 42.
8. **Гопко А.** Про донецьку поезію / А. Гопко // Літературний Донбас. – 1933. – № 9. – С. 111 – 114.
9. **Каковы** же наши будни (Краматорская ячейка “Забоя”) // Забой. – 1925. – № 20. – С. 15.
10. **Іванів-Краматорський В.** Мати / В. Іванів-Краматорський // Забой. – 1928. – № 3.
11. **Іванів-Краматорський В.** Од берестків лягає тінь... / В. Іванів-Краматорський // Забой. – 1928. – № 6.
12. **Іванів-Краматорський В.** Печаль / В. Іванів-Краматорський // Забой. – 1925. – № 12 (34). – С. 6.
13. **Іванів-Краматорський В.** Осінь / В. Іванів-Краматорський // Забой. – 1925. – № 18 (40). – С. 4.

#### **Максименко О. Л., Сиротенко В. П. Громадянсько-поетичне кредо Василя Іваніва-Краматорського**

Автори звертаються до спадщини маловідомого поета, на підставі його віршів формулюючи громадянські та поетичні позиції митця. Це патріот України, Донбасу, для якого комуністичні ідеали – це перш за все ідеали рівності, соціальної справедливості, суспільного розквіту. Поезії різні за художньою довершеністю. В найкращих авторові вдається органічно поєднати суспільний пафос з тонким відчуттям особистісних настроїв людини.

*Ключові слова:* реалістична типізація, індустріалізація, ліричний герой, оптимістичний пафос, пейзажний малюнок, душевний стан людини.

#### **Максименко О. Л., Сиротенко В. П. Гражданско-поэтическое кредо Василия Иванова-Краматорского**

Авторы обращаются к наследию малоизвестного поэта и на основании его стихотворений формулируют гражданские и поэтические позиции творца. Это патриот Украины, Донбасса, для которого



коммунистические идеалы – это прежде всего идеалы равенства, социальной справедливости, общественного развития. Поэзии различны по своим художественным достоинствам. В лучших из них автору удается органически соединить общественный пафос с тонким пониманием личностных настроений человека.

*Ключевые слова:* реалистическая типизация, индустриализация, лирический герой, оптимистический пафос, пейзажный рисунок, душевное состояние человека.

**Maksymenko O. L., Syrotenko V. P. Civil-poetic credo of Vasiliy Ivaniv-Kramatorsky**

The authors address to the legacy of not popular poet and on the basis of his poems formulate civil and poetic ideas of the creator. He is a patriot of Ukraine, Donbas, for whom communist ideals are foremost the ideals of equality, social justice, community development. Poetic works differ on the artistic dignities. In the best of them an author succeeds to connect a public fervor with the proper understanding of personal moods of a man organically.

*Key words:* realistic typification, industrialization, a lyric hero, optimistic fervor, landscape picture, emotional state of a man.

УДК 821.161.2

**А. Ю. Усова**

**ЛІТЕРАТУРА 90-Х РР. ХХ СТ.  
У НАУКОВОМУ Й КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСАХ**

Науковці, які займаються дослідженням історії української літератури у ХХІ ст., з кожним роком формують все більше напрямків вивчення цієї галузі. У дослідженні Я. Поліщука “Советське минуле з погляду сучасної української літератури” на прикладі оповідань, есеїв, повістей та романів показані спроби В. Кожелянка, О. Забужко, Ю. Андруховича та інших письменників створити альтернативні літературно-історичні проекти, в яких літературний процес досліджується аспектно, а не цілісно. Так, Т. Гундорова у праці “Кітч і література” зазначає: “Поруч із загальною академічною історією літератури існує інша її, тіньова іпостась – історія літератури в кітчі” [1, с. 259]. Таким чином, у художній та науковій літературі, яка з’являється у ХХІ ст., закладені передумови різних поглядів у вивченні доробку українських письменників.

На думку Г. Сивоконя, у концепції нової історії української літератури “висвітлення мають дістати такі проблеми, як повнота/неповнота, європеїзм, модернізм і постмодернізм з усіма їх

нюансами” [2, с. 84]. Науковець спонукає до всебічного вивчення літератури, враховуючи європейські культурні тенденції.

Так, літературознавці XXI століття в оцінці перебігу літературного процесу від минулого до сучасності дотримуються загальних вимог, відповідно до яких дослідження мають бути правдивими, об’єктивними і системними. Тобто, дослідник повинен намагатися подавати всі відомі йому перевірені факти, не оминаючи жодного з них. Об’єктивність інтерпретації історичних відомостей визначається характером зв’язку між особистістю дослідника та процесом вивчення фактів та явищ. А також досліднику необхідно розглядати літературні факти як систему, в якій існують свої типи зв’язків.

Про роль вивчення історії української літератури чи окремих її періодів говорить В. Лизанчук у вступному слові до книги М. Якубовської “У дзеркалі слова”: “Щоб пізнати суть епохи, потрібно осмислити духовні набутки, створені нею. Література реагує на зміни у суспільному житті, аналізує пройдений народом шлях, показує перспективи розвитку, застерігає від поразок і невдач...” [3, с. 3].

Це зумовлює мету даної розвідки – здійснити теоретичний огляд праць літературознавців про творчість письменників 90-х років XX століття.

Досягненню мети сприятиме виконання наступних завдань:

1) з’ясувати погляди літературознавців та критиків про літературний період 90-х рр. XX ст.;

2) охарактеризувати стан дослідження поезії, прози та драматургії даного періоду;

3) окреслити існуючі суперечливі оцінки розвитку літературного процесу 90-х рр.;

4) виявити недостатньо вивчені аспекти творчості письменників указанного періоду, які потребують дослідження.

Р. Харчук дає критичну оцінку перспективі виокремлення літературного покоління 90-х рр.: “Про який світоглядний, тим паче естетичний досвід покоління можна говорити, якщо йому бракує елементарної уяви для значущої власної назви” [4, с. 7]. На нашу думку, відсутність назви ще не свідчить про відсутність самого явища.

Так, хронологічні межі літературного покоління 90-х рр. встановлює Є. Баран. На думку критика, воно “розпочалося у 1989-му з появи двох цікавих прозових дебютів – циклу армійських оповідань Ю. Андруховича “Зліва, де серце” і роману Є. Пашковського “Свято” [5, с. 182]. Після проголошення незалежності відбувається зниження активності письменників, яке триває 3 – 4 роки. Кінцевою датою покоління дев’яностих Є. Баран вважає 31 грудня 1999-го року, смерть С. Павличко.

Деякі дослідники не мають чіткої позиції щодо ствердження або заперечення факту існування літературного покоління 90-х рр. На думку

Л. Демської-Будзуляк, ми “стаємо свідками появи нових асоціацій, угруповань, “шкіл” поряд із уже існуючою Національною Спілкою письменників України, однак практично ніхто з них не має реального впливу на сучасний літературний процес і, видається, перебуває дещо обабіч реальної динаміки красного письменства. Схоже, що сьогодні література більше твориться одиницями, адже спостерігаємо майже повну відсутність явища поколінневої самосвідомості” [6, с. 30].

І. Бондар-Терещенко у своїй монографії подає своєрідну періодизацію творчості письменників 90-х рр., який здійснений О. Гордоном:

“1) ранні “дев’ятдесятники” (І. Андрусак, І. Бондар-Терещенко, С. Процюк, В. Махно, Є. Баран, С. Жадан);

2) пізні “дев’ятдесятники” (А. Дністровий, М. Розумний);

3) “позадесятники” (І. Бондар-Терещенко, П. Вольвач, О. Гордон, І. Павлюк, С. Процюк, В. Слапчук)” [7, с. 87].

Термін “позадесятники” означає, у першу чергу, поетів. Однак, ця назва, на думку В. Єшкілева, не має реального змістового наповнення.

У глосарійному корпусі часопису “Плерома” В. Єшкілев подає розмежування термінів “дев’ятдесятники” і “дев’яностики”. Так, “дев’ятдесятники” – це, по-перше, “літературна генерація, представники якої почали друкувати свої твори у 90-х роках”, по-друге, “самоназва великої групи молодих літераторів, котра формально виникла завдяки реалізації проектів антологій видавництва “Смолоскип” – “Молоде вино” і “Тексти”. “Дев’яностики – термін, що за номенклатурою означуваного феномену практично співпадає з терміном “дев’ятдесятники” [...], але передбачає апріорну концептуальну іронію стосовно претензії феномену накинути свій знак на десятиліття українського літературного процесу. Термін набув поширення у 1997 р.” [8]. Таким чином, за В. Єшкілевым, термін “дев’ятдесятники” відображає об’єктивну сторону цього літературного явища, а “дев’яностики” – суб’єктивну.

І. Бондар-Терещенко стверджує, що наприкінці ХХ ст. “загострюється [...] конфлікт літпоколінь, і нова генерація у письменстві шукає, відповідно, нових актуальних ідентифікацій” [9, с. 68]. Однією з рис літературного процесу 90-х рр., на думку письменника, є формування двох категорій культурних осередків: столичного та регіонального типів. До першого належать: Асоціація “Нова Література”, “Гурт ім. Марка Проклятого”, “Музейний провулок”, “Творча Асоціація “500”. До другого – харківська “Червона Фіра”, “Жива Література”, івано-франківська “Нова дегенерація”, львівський “ЛуГ оСад”, тернопільський “Західний вітер”.

Можна помітити суперечливі твердження і в оцінці одного дослідника. Так, Є. Баран у книзі “Навздогін дев’яностим...” зазначає, що “українська література 90-х є одним із найцікавіших періодів у її розвитку, [...] літературне покоління 90-х є поколінням естетичної свободи, [...] продовжує традиції 20-х рр.” [10, с. 16]. У розділі “Процес:

Обличчям до прози” подається вже критична оцінка: “Українська література у 90-х роках ХХ століття розгубила усе, що можна було розгубити і навіть більше. Вона втратила те, чого не мала: характеру. Всі її спроби вросли в європейську літературну цивілізацію виявилися намарними...” [10, с. 75]. Останнє критичне зауваження, очевидно, спрямоване проти тих авторів, які після отримання Україною незалежності, почали писати низькопробну літературу масового споживання, яка ніяк не стосувалася національного самовизначення та формування української людини посттоталітаторного покоління.

Як зазначає автор, “Навздогін дев’яностим...” – це “книга літературно-критичних текстів” [10, с. 6], яка складається з чотирьох розділів і післямови. Окремі розділи праці присвячені прозі та поезії (III і IV). Згадка про драматичні твори зустрічається виключно в діалозі автора з поетом і видавцем О. Гордоном. Прикро, що Є. Баран не подає у своїй праці аналіз драматургічного доробку 90-х рр. ХХ ст.

До прибічників виокремлення літературного покоління 90-х рр. ХХ ст. належить і В. Даниленко. Він вказує, що основу покоління “сформувало літературне середовище при видавництві “Смолоскип”, три смолоскипівські антології – “Молоде вино” (1994), “Тексти” (1995), “Іменник” (1997), та антологія Василя Махна “Дев’ятдесятники”, видана 1998 р. в Тернополі” [цит. за 11, с. 131].

Отже, наявність різних точок зору щодо оцінки окремих аспектів діяльності письменників у 90-х рр. ХХ ст. ставить під сумнів можливість виокремлення нового літературного покоління. Обґрунтування виокремлення літературного періоду дев’яностиків – це завдання для окремої публікації. Таким чином, у даній розвідці ми будемо використовувати таку назву літературного періоду, яка позначає часовий проміжок діяльності літераторів.

Поезію 90-х рр. ХХ ст. досліджують як комплексно, так і на прикладі окремих постатей. І. Равлів розглядає тематичне і жанрове розмаїття лірики 90-х рр. Д. Павличка на прикладі книги “Покаянні псалми” (1994). Хоча в основному увага зосереджена на тематиці десяти розділів збірки, в якій простежується “загострене відчуття власної екзистенції, поетичне самозаглиблення, щільно пов’язане із національною свідомістю, культ Духу і Правди, орієнтація на вищі зразки західної та світової культури” [12, с. 86].

М. Якубовська в рамках створення літературних портретів письменників подає аналіз поетичних збірок таких представників літератури 90-х років, як М. Савка, М. Кіяновська та Р. Скиба. У сфері уваги знаходяться художній час, художній простір, образна система, поетика, естетичний потенціал творів. Зокрема, в аналізах поетичних доробків принагідно вживаються естетичні категорії: “Навіть за стилістичною схемою заголовки становлять своєрідну, ледь вловиму на відчуття і недосягну для тверезого “раціо” гармонію” [3, с. 702] (про книгу М. Кіяновської “Інкарнація”); “За зовнішньою простотою

приховано вишукано-імпресіоністичний стиль, де на першому місці – не подія, а стан душі. За статичністю картини – вибух, буря, шторм, політ. У цім польоті – краса” [3, с. 730] (про збірку Р. Скиби “Мене назовуть листопадом”).

Є. Баран констатує наявність естетичного впливу поезій М. Савки. Критик зазначає, що твори поетеси “добре сприймаються на слух і так само задовільняють естетичні чуття при інтимному прочитанні” [10, с. 122]. У статті про творчість І. Лучука привертає увагу оцінка естетичних засад, які поет формулює самостійно, оскільки доробок І. Лучука “балансує на межі аматорства й високопрофесійного чуття слова” [10, с. 119].

Ю. Логвиненко робить огляд поетичних творів І. Андрусяка, С. Процюка, В. Махна, С. Жадана, І. Бондаря-Терещенка. Дослідниця констатує: “Увібравши в себе досвід переоцінки цінностей європейської культури, поезія покоління 90-х рр. ХХ ст. сконцентрувала принципові буттєві та світоглядні проблеми нашої сучасності” [13, с. 5].

М. Розумний вирізняє з-поміж представників поезії 90-х рр. ХХ ст. архаїстів та постмодерністів. Цей поділ передує зауваженню про те, що поети даного періоду скористалися готовими шаблонами письма і не захотіли створювати власні унікальні моделі творчості, “втрачаючи власну місію і шанс на поетичне відкриття нового світу” [20, с. 3]. Щодо тенденцій розвитку поезії, то М. Розумний подає таке іронічне твердження: “Хтось дуже точно помітив: еволюцію наших поетів-дев’ядесятників можна визначити за тим, кого з попередників чи класиків вони в який період читали...” [14, с. 3]. Він аргументує це твердження такими прикладами: “Харківська “Червона Фіра” надихалася бубабізмом, франківська “Нова дегенерація” від нього відштовхувалася і сприйняла натомість естетику Андрія Охрیمовича, “зірки” київського філфаку Бедрик, Кухарук і той-таки Яровий також опинилися на роздоріжжі – той в архаїку, той в постмодерн, а хтось у неокласики...” [14, с. 3].

Отже, поезія 90-х рр. ХХ ст. знайшла своє висвітлення у працях дослідників. Переважна більшість розвідок – це аналітичні огляди поетичних збірок. Дослідники лише принагідно звертають увагу на естетичну сторону сприйняття віршів.

Вивчення прози кінця ХХ ст. мають декілька напрямків. О. Поліщук вивчає “явища трансформації функцій автора і персонажа в українській новітній прозі 90-х років ХХ ст. під кутом зору проблеми художнього діалогу між ними в тексті” [15, с. 5]. Результати роботи дозволили виокремити два типи співвідношення автора і персонажа в тексті: 1) абсолютизація авторського “Я”; 2) децентрація авторської особистості та особистості персонажа.

Р. Харчук підкреслює саме суб’єктивізацію текстів: “Авторів цікавлять не так глобальні проблеми, не дух історії, не маси, а найменший фрагмент екзистенції – особа” [4, с. 11].

О. Курилів розглядає сучасну українську прозу через призму естетичних категорій “трагічне” та “комічне”. До періоду останнього десятиріччя ХХ ст. відноситься повість-шоу В. Дрозда “Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок” (1994). Дослідниця приходиться до висновку, що і в цьому, і в інших проаналізованих творах наступного періоду, “трагікомічний ефект [...] досягається тим, що письменники зображують явища дійсності одночасно в трагічному і комічному світлі, причому ні комічне, ні трагічне не применшують, а радше взаємопосилюють один одного” [16, с. 357].

Критичні оцінки Є. Барана прозових творів 90-х років містять багато суб’єктивних зауважень щодо постатей самих авторів. Однак, не зважаючи на це, він виокремлює і позитивні, і негативні сторони творчості прозаїків. Наприклад, у статті “Розигри псевдохомського” про книгу В. Єшкілева “Візантійська фотографія” Є. Баран серед недоліків називає засміченість мови творів русизмами, використання неточних історичних фактів, “несмак у відтворенні натуралістичних сцен” [10, с. 55] та агресію письменника до традицій. Також критик звертає увагу на позицію письменників стосовно суспільних і літературних подій та порівнює її з власною.

Із часом увагу дослідників все частіше привертають характерні риси прози 90-х рр. ХХ ст. Про це свідчить поява дослідження С. Полякової “Своєрідність художнього вираження образу людини в межах опозиції “добро-зло” у прозі “шістдесятників” та дев’яностиків” [17]. Авторка статті зазначає, що “естетика “дев’яностиків” наскрізь дегуманізована – ліричний герой позбавлений сентиментів і будь-яких докорів совісті” [17, с. 296]. На думку С. Полякової, представники нового покоління, представлені персонажами-людьми залишаються осторонь опозиції “добро-зло”, проживають своє життя як байдужі спостерігачі. Однак варто зазначити, що таке узагальнення робиться з однієї новели В. Янчука “П’ятнадцять хвилин спокою”.

Увага науковців приділяється особливостям жіночого письма. “Термін “жіноче письмо” є французьким (*écriture féminine*) і у 1970-х його пов’язували із творчістю та діяльністю Гелен Сіксу та Ксав’єр Готьє” [18, с. 6]. Цей аспект розглянутий у книзі “Жіноча роль” Л. Таран, в якій дослідниця вказує, що твори письменниць, в яких описуються суб’єктивні переживання жінки, зустрічають опір “у досі панівному патріархальному дискурсові сучасної української літератури” [19, с. 9]. Серед тенденцій літератури виокремлюються “увага до жіночої сексуальності” [19, с. 11] та зображення реалій життя “не крізь призму умоглядної історичної схеми, а крізь призму свого особистого, навіть інтимного досвіду” [19, с. 13]. Жіноча проза 90-х років оцінюється лише на прикладі “Польових досліджень...” О. Забужко. При цьому оцінка сформульована не на основі власного сприймання, а є логічним висновком з наведених відгуків на цей роман. С. Філоненко вказує: “Українська жіноча проза 90-х рр. ХХ ст., репрезентуючи нову

концепцію особистості жінки, звертається до унікального життєвого досвіду самих авторок, у цьому – витoki автобіографічності як істотної риси жіночої прози” [20, с. 55]. Дослідниця звертається до творчості О. Забужко, Т. Зарівни, С. Йовенко, С. Майданської, Н. Тубальцевої.

Г.-П. Рижкова говорить про “тенденції до інтеграції в “жіночу” прозу постмодерністського, екзистенціалістського, фрейдистського, феміністичного, урбаністичного дискурсів” [21, с. 10]. В. Агеєва звертає увагу на особливості жіночого і чоловічого письма в монографії “Феміністичний дискурс українського модернізму”. Дослідниця встановлює, що “демонстрація брутальної маскуліності стає прикметною рисою деяких чоловічих текстів” [22, с. 315] згаданого періоду.

Таким чином, прозовий доробок 90-х років ХХ ст. часто розглядається у поєднанні з творами пізніших років. Детально розглянута проблема розвитку “жіночого письма” на українському ґрунті.

На пропозицію О. Гордона назвати кращих представників поезії, прози, критики, літературознавства, драматургії та перекладу останнього тридцятиліття, Є. Баран відповів: “У драматургії – не було” [10, с. 171]. Як зазначено у книзі “Навздогін дев’яностим”, ця розмова відбулася в лютому 2002-го р.

У статті М. Шаповал “Час без героя” йдеться про існування трьох напрямків новітньої драматургії: біографічний (К. Демчук, Н. Неждана, О. Миколайчук), неоміфологічний (Н. Симчич, В. Сердюк) та “експериментальний” (А. Вишневський, Ю. Паскар).

У дослідженні О. Бондаревої через призму міфопоетики характеризується тематика драматичних творів останніх десятиліть. Зазначено, що “новітня українська драма дає підстави говорити про радикальні переосмислення міфів козацтва, християнської драмоміфології, міфів про креативну людину і воскреслу надлюдину; з’являються нові для нашої драматургії наскрізні міфи – абсурд, Чорнобиль, мова, розпорошеність людини, дискретність простору, невписаність українства в систему світових координат, лицедійство, двійництво та ін.” [23, с. 6]. Також мова йде про різні типи організації драматичного дискурсу в контексті жанрового різноманіття драматургії ХХ ст. Так, дослідниця виокремлює класичний, некласичний та постнекласичний типи організації драматичного дискурсу. На думку О. Бондаревої, “драматургія кінця 90-х рр. ХХ – початку ХХІ ст. вже наділена рисами певного синтезу, “підсумковості”, демонструє доволі високий естетичний рівень і вповні може бути кваліфікована як якісно новий етап розвитку української літератури для театру” [23, с. 33].

Л. Залеська-Онишкевич розглядає особливості української драми 1992 – 2002 рр. Разом з аналізом тематичного та жанрового різноманіття порівнюється творча манера драматургів, які проживають на території України, з авторами діаспори. Так, у драматургів діаспори “частіше бачимо шукання за вічним, більше віри у справедливість” [24, с. 126].

Окремим предметом сучасних досліджень стають архетипи українських п'єс. Такій проблемі присвячена стаття О. Когут, в якій основним об'єктом дослідження є драма І. Бондаря-Терещенка "Пастка на миші" (1995).

У роботах про драматургію 90-х рр. ХХ ст. немає системності. Це пов'язано з існуванням двох точок зору на даний вид літератури: по-перше, значимої драматургії в даному періоді немає; по-друге, значима драматургія є, і вона активно розвивається.

Робимо висновок, що єдиного погляду на процес розвитку драматургії 90-х рр. ХХ ст. немає. Твердження про відсутність суттєвих досягнень у цьому виді літератури співіснує з публікацією про сформованість трьох напрямків української драматургії, у кожному з яких є свої талановиті представники.

В аналізі літературного доробку 90-х рр. ХХ ст. зустрічається опис естетичного сприйняття творів. Однак, естетика в цілому чи окремі її компоненти не є предметом жодного з розглянутих досліджень. Таким чином, формується перспектива подальшої наукової роботи у цьому напрямку.

### **Література**

- 1. Гундорова Т. І.** Кітч і література. Травестії / Тамара Іванівна Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
- 2. Сивокінь Г. М.** У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Григорій Матвійович Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – 304 с.
- 3. Якубовська М. С.** У дзеркалі слова : Есеї про сучасну українську літературу / Марія Степанівна Якубовська ; [вступ. слово В. Лизанчука]. – Львів : Каменяр, 2005. – 751 с.
- 4. Харчук Р. Б.** Покоління постепохи / Роксана Борисівна Харчук // Дивослово. – 1998. – №1. – С. 6 – 12.
- 5. Баран Є. М.** Літературне дев'ятдесятництво: істерія й історія / Євген Михайлович Баран // Березіль. – 2000. – №3–4. – С. 182 – 185.
- 6. Демська-Будзуляк Л. М.** Зміна поколінь – реальність проблеми? / Леся Мар'янівна Демська-Будзуляк // Слово і час. – 2001. – №1. – С. 28 – 31.
- 7. Бондар-Терещенко І. Є.** Остмодерн: геопоетика, психологія, влада. Монографія / Ігор Євгенович Бондар-Терещенко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 144 с.
- 8. Єшкілев В. Л.** Глосарійний корпус / Володимир Львович Єшкілев // Плерома. – Вип. 3 // [Електронний ресурс] – Режим доступу до часопису : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma>.
- 9. Бондар-Терещенко І. Є.** Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х рр. / Ігор Євгенович Бондар-Терещенко // Слово і Час. – 2005. – №2. – С. 62 – 71.
- 10. Баран Є. М.** Навздогін дев'яностим... / Євген Михайлович Баран. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2006. – 200 с.
- 11. Даниленко В. Г.** Лісоруб у пустелі : Письменник і літературний процес / Володимир Григорович Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
- 12. Равлів І. П.** Тематичне й жанрове розмаїття Павличкової лірики 90-х / Ігор Петрович Равлів //



Слово і час. – 1998. – № 9–10. – С. 86 – 88. **13. Логвиненко Ю. В.** Молода поезія 90-х рр. ХХ століття : Проблеми художнього світобачення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “українська література” / Юлія Володимирівна Логвиненко. – Харків, 2008. – 21 с. **14. Розумний М. М.** Література 90-х: здобутки та ілюзії / Максим Миколайович Розумний // Літературна Україна. – 2009. – №22 (18 червня). – С. 1,3. **15. Поліщук О. Б.** Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки ХХ ст.): дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “українська література” / Олена Борисівна Поліщук. – К., 2004. – 19 с. **16. Курилів О.** Трагічні відтінки комічного в сучасній українській прозі / О. Курилів // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – Київ : Акцент, 2005. – Вип. 22. – Ч. 1. – С. 350 – 358. **17. Полякова С.** Своєрідність художнього вираження образу людини в межах опозиції “добро-зло” у прозі “шістдесятників” та “дев’яностиків” / С. Полякова // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – Київ : Акцент, 2007. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 295 – 305. **18. Стельмах Х. М.** Творчість Ясміні Тешанович у контексті жіночого письма : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.03 / Христина Миколаївна Стельмах. – Львів, 2004. – 22 с. **19. Таран Л. В.** Жіноча роль : [монографія] / Людмила Василівна Таран. – К. : Основи, 2007. – 128 с. **20. Філоненко С.** “Інша мова жінки”: Художні особливості української жіночої прози 90-х рр. ХХ ст. / С. Філоненко // Слово і час. – 2008. – №2. – С. 49 – 56. **21. Рижкова Г.-П. М.** Українська “жіноча” проза 90-х років ХХ-го ст.: Жанрові й нарративні моделі та лінгвопоетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “українська література” / Галина-Параска Миколаївна Рижкова. – Кіровоград, 2008. – 22 с. **22. Агеєва В. П.** Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Павлівна Агеєва. – К. : Факт, 2008. – 360 с. **23. Бондарева О. Є.** Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філол. наук : спец. 10.01.01, 10.01.06 / Олена Євгенівна Бондарева. – Київ, 2007. – 40 с. **24. Залеська-Онишкевич Л. М. Л.** Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич. – Львів : Літопис, 2009. – 472 с.

**Усова А. Ю. Література 90-х рр. ХХ ст. у науковому й критичному дискурсах**

Стаття присвячена теоретичному огляду праць літературознавців про творчість письменників 90-х рр. ХХ століття. З’ясовано, що літературна критика з цієї проблеми розроблена недостатньо. Окрема

увага зосереджена на естетичному аспекті літератури 90-х рр. ХХ століття.

*Ключові слова:* література 90-х рр. ХХ століття, поезія, проза, драматургія, естетика.

**Усова А. Ю. Література 90-х гг. ХХ столетия в научном и критическом дискурсах**

Статья посвящена теоретическому обзору работ литературоведов про творчество писателей 90-х гг. ХХ столетия. Установлено, что литературная критика по этой проблеме разработана недостаточно. Особенное внимание сосредоточено на эстетическом аспекте литературы 90-х гг. ХХ столетия.

*Ключевые слова:* литература 90-х гг. ХХ столетия, поэзия, проза, драматургия, эстетика.

**Usova A. U. The literature of the 90-s of the XX century in the scientific and critical discourses**

The article is devoted to the theoretical roundup of experts in literature about creation of writers of the 90s of the XX century. It is installed that the literary criticism of this problem is worked out not enough. The special attention is concentrated on the aesthetic aspect of the literature of the 90s of the XX century.

*Key words:* literature of the 90-s of the XX century, poetry, prose, dramaturgy, aesthetics.

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

УДК 821.161.2–311.6.09“19”

**К. О. Галич**

**КОНЦЕПТ ВОДИ В АНТИВОЄННИХ РОМАНАХ  
ОЛЕСЯ ГОНЧАРА**

Творчість Олеся Гончара позначена надзвичайно тонким відчуттям природи, поетизацією гармонії людини і Всесвіту. Одним із засобів досягнення такого емоційно-сислового ефекту є художня інтерпретація першоелементів води, повітря, вогню, землі, рослин та майстерне використання їх екстраполярих смислових потенцій у різних видах пейзажів та інших описах. Пейзаж у творчості Гончара проаналізований досить серйозно, про що свідчать праці М. Гуменного, І. Семенчука, Н. Яремчук [1 – 3 та ін.], однак окреслений вище аспект поетики письменника не став предметом окремого зацікавлення науковців. Метою даної статті є аналіз художніх особливостей концепту води як структурного і смислового центру пейзажистики в романах О. Гончара. Об'єктами дослідження обрано тексти антивоєнної діалогії прозаїка – “Людина і зброя” і “Циклон”.

Водна стихія в антивоєнних романах О. Гончара представлена переважно річковими й мариністичними пейзажами. Формально семи “річка”, “море”, “струмок”, “ставок” крім номінативного значення мають глибоко символічний підтекст, оскільки втілюють уявлення про спокійне, мирне життя. Водоймища виконують дистанціюючу функцію, протиставляючи звичайне буденне життя фронтовому, посилюючи антиномію війна / мир.

Річкові пейзажі в О. Гончара подаються з підвищеним ліризмом і драматизмом. Річка Рось неначе поділила для студбатівців їх рідну землю на дві частини – ту, що ще належала їм, і окуповану німцями, ту, яку треба було відвоювати: “Від ворога їх відділяла Рось, мальовнича річечка Рось, що тихо, безплюскітно лине між буйною зеленню берегів, між розлогими вербами, що подекуди майже зникаються над нею своїм плакучим віттям. За мирного часу в цих берегах щовесни витьохкували солов'ї, а зараз цілу добу цьвохають кулі, і немало вже свіжої крові людської потекло звідси із водами Росі до Дніпра. По березі попід кущами верболозу лежать загиблі учасники контратак...” [4, с. 106].

Річкові пейзажі О. Гончара позначені не лише чисельністю, але й багатофункціональністю. Так, наприклад, процитовані рядки свідчать про те, що в цьому пейзажі прийом дистанціювання дуже вдало доповнюється аналітичними спостереженнями. Описова функція тут відсунута на другий план, витіснена завданням опоетизувати патріотичні мотиви.

Як і більшість інших зразків, річкові пейзажі в романі відзначаються тонкою художньою чутливістю. Довершеність описів О. Гончара можна пояснити тим, що головним пріоритетом письменника є не безпристрасна фіксація об'єктів просторового оточення, а створення у читача відчуття реальності художнього зображення. Саме тому природа з картин романів Гончара сприймається як жива субстанція. Варто пригадати хоча б такі рядки: "Гарний Дніпро в верхів'ях, чарівний біля Києва, але не менше в ньому краси й тут, де він вбирає в себе Самару, де так широко й вільно розкинувся перед степами, що розляглися на південь і на схід. Ніде нема стільки вільності й простору, як тут. Дніпро розлився, як небо, він біля острова мовби хотів зібрати всю свою силу, щоб здвинути камінь, перебороти скелі й ще швидше ринути далі через пороги вниз" [4, с. 57]. Текст свідчить не лише про здібність письменника до фотографічного відтворення краєвиду, а й про здатність так широко відчувати дух річки, передати її енергетику.

Усі пейзажі аналізованих романів свідчать про глибоку любов митця до своєї землі, але чи не найбільшої уваги в обох частинах диалогії О. Гончар приділив Дніпру, що постає перед читачем у різних виявах: то як бурхлива й нестримна ріка, то як спокійний потік світла й гармонії. Зображуючи його, письменник використовує прийом, започаткований імпресіоністами й неодноразово вжитий в українській літературі М. Коцюбинським, творчість якого, як відомо, справила велике враження на формування оригінальної стильової манери О. Гончара. Описи Дніпра подаються крізь призму сприймання його персонажами. Наприклад, письменник відтворює враження, яке справила славетна українська річка на Андрія Степуру. Разом із тим чітко простежуються Шевченківські візії Дніпра. Ось лише уривок із розлогого опису річки в романі: "Уперше бачить Степура Дніпро. [...] Ще тільки середина літа, а вода в річці якась важка, збурена, по берегу поривно шумлять верболози [...]. Оці пригнуті вітром дерева, і поораний хвилями Дніпро, і Чернеча Тарасова гора, що височить поруч, і хмари вечірні, що йдуть над нею, над самою могилою Кобзаря, – яку тугу все навіває, яким смутком лягає на душу!" [4, с. 162]. По іншому Дніпро постає в уяві Богдана Колосовського: "Дніпро! Синя пісня твого дитинства, ось він уже вдарив у вічі блакиттю, могутнім розливом світла, вигнувсь дугою биків, забілів мереживом піни з високої греблі... [...] Сила й гармонія. Блиск і чистота" [4, с. 220]. Як бачимо, дніпровські пейзажі виконують цілу низку ідейно-художніх завдань. Поряд з інформативною функцією, чітко

простежується емоційно-настроява, асоціативна – образ Дніпра уособлює саму Україну, її силу й красу, багатотраждальність і мудрість.

В описах річок у романах О. Гончара відчуються фольклорні традиції зображення, глибоке опрацювання досвіду попередників. Думається, витoki пейзажної майстерності автора слід шукати у творчості І. Нечуя-Левицького, якого письменник сам згадує в першій частині романної діалогії: “Виявилось, що йдуть шевченківськими місцями чи десь недалеко від них, а верби, що так розкішно хиляться понад ставками, – це, може, ті самі, що були описані ще Нечуєм-Левицьким” [4, с. 87]. Таким чином, непряма асоціативна інтертекстуальність роману має значний художній ефект.

Описи річок, зокрема Росі, у романі “Людина і зброя” дуже нагадують пейзажі з повісті І. Нечуя-Левицького “Микола Джеря”, що вже давно стали хрестоматійними. Але якщо в І. Нечуя-Левицького вони виконують переважно експозиційну функцію, то в Гончара є невід’ємною частиною подієвої основи твору: “А тут, над тихою Россю, серед розмлявлених верб війна ніби задрімала, як дрімала, поскручувавшись, по своїх окопах бійці, пригріті сонцем та паркою землею” [4, с. 112]. Цю думку можна проілюструвати й багатьма іншими рядками. Річкові пейзажі в О. Гончара доповнюються описами озер, ставків, боліт, плавнів, більшість із яких теж органічно вплітаються у фабулу романів.

Творче засвоєння традицій і їх оригінальне опрацювання проявляється в О. Гончара в тому, що деякі пейзажі він подає не лише крізь призму сприймання персонажів, а й із вкрапленнями авторських роздумів. Із численних прикладів можна навести такий: “...хлопець співає хвалу чудовому літньому ранкові, річці й рожевому сонцю [...]. Річка шумить, як і в правіках шуміла, рівно, співучо, є в її шумі своя водяна музика. Попід кущами оливково-темна миготливість води. Шум течії заспокійливий” [4, с. 493].

Із перелічених вище завдань, річкові пейзажі в О. Гончара реалізують ще одне. Гідроніми “Дніпро”, “Рось”, “Самара”, “Донець” виконують функції територіальної прив’язки та розширення топосу романів.

У діалогії письменник досить вдало використав художні можливості морського пейзажу. У романі “Людина і зброя” море відкривається перед студбатівцями як оазис світла на тлі пануючого мороку й руйнації, воно сприймається солдатами як фата-моргана: “...місячна доріжка, простелившись удалечінь, тихо трепеще. Від берега вузька, а далі широка, вабить душу. [...] по узбережжю то тут, то там лунають співи, і ніби війни й нема, все тут її мовби заперечує, не визнає, оце тихе море самим своїм виглядом мовби протестує проти неї: “Я для шелесту тополь... я для щастя закоханих... для рибальських вогнищ... для мартенівських величавих заграв...” [4, с. 212]. У романі “Циклон” море представлено як незбагненний і непідвладний людині природний

феномен, постає в правічній плинності приливів і відливів, штормів і штилів: “У бетонних буреломах все узбережжя. Велетень якийсь, Геракл XX віку, бився тут з морем, і зосталось побойовище: багатотонне груддя залізобетону, як після бомбування, лежить впродовж берега в руйнному хаосі” [4, с. 320]; “Стугонить узбережжя. Вдень море, буває, на якусь годину пригамується, перепочине, а підвечір, зібравшись з силами, – знов за роботу! З темряви накочуються вали ще грізніші, ніж удень. Гуркочуть з канонадним гуркотом” [4, с. 321]. Отже, О. Гончар вдало послуговується екстраполярою семантикою концепту води.

Символіко-асоціативна функція мариністичних пейзажів у романі полягає в тому, що море розкривається як локус іншого життя. Енергетика водної стихії, її загадкова сила, свобода і непоборність є ознакою надії на перемогу, віри у подолання неприродної військової стихії.

Водна першостихія в романах Гончара уяскравлюється також за допомогою архетипу дощу. Описи такого типу перегукуються з ремарковими та хемінгуейськими. Символіка дощу розкривається О. Гончаром у спільних для німецького й американського письменників-антимілітаристів мотивах розчарування, зневіри, смутку, абсурдності буття. У Гончара міфологема дощу викристалізовується шляхом кореляції антиномічної символіки. Песимістичні настрої, що в цілому зустрічаються не лише в діалогії, а й у всій прозі Гончара вкрай рідко і відтіняють загальний життєстверджуючий пафос його творчості, виникають саме внаслідок дощу. Так, у романі “Людина і зброя” при спалахах горобиної ночі Духнович переймається проблемами існування людства, його катастрофічними втратами у боротьбі зі стихією фашизму; полонені на Холодній горі під потужною зливою замислюються над сутністю людського життя, руйнівною силою війни. У романі “Циклон” злива й породжені нею паводкові потоки забирають життя нареченого Стася, кінооператора Сергія Танченка. Водночас дощ постає в романах і як символ оновлення, джерело життєдайної енергії.

Поліфункціональність романних описів водної стихії є свідченням поєднання традицій попередників і новаторського художнього мислення Гончара. Концепт води в діалогії позначений фольклорною семантикою. За народними віруваннями вода “виступає як спосіб магічного очищення”, “є символом морального і духовного очищення” [5, с. 83]. Очищення від пережитого приходить до полонених студбатовців разом зі зливою. Через смерть унаслідок повені очищується від гріхів наречений Стась. Так само через загибель у паводкових водах Сергій Танченко очищується від другорядного, від земних турбот і пристрастей. Письменник пам’ятає також про цілющу символіку води: “Це була найдобріша у світі вода. Тепла, м’яка, солодка, вона пахла літнім синім Дніпром, і коли Богдан пив, не вірилось йому, що коли-небудь вони вже не матимуть змоги цю воду пити і лише в спраглих їхніх згадках житиме для них її прісний, солодкий, ні з чим не зрівняний смак!” [4, с. 226].

Разом із тим у романі “Людина і зброя” показано промислове значення води, її роль у житті людини ХХ ст. Вода постає і як символ сучасних технологічних досягнень, оспівується як джерело електричної енергії, без якої неможливо уявити сучасної цивілізації. Показовим у цьому сенсі є опис води на гідроелектростанції в сприйманні Івана Артемовича: “...падаючи з греблі, бушує біла буря весняних вод, навкруги в повітрі здіймається сяюча курява розбитої в пилюку, в проміння води! Ніби розщепилася навальна сила ріки, все перейшло в енергію, в світло. Гуркіт, райдужна курява збунтованої води і твоє відчуття, що все це ти можеш приборкати, обернути користю для людей...” [4, с. 239]. Важливу функцію виконують також післяпагодкові пейзажі. Ці ідилічні картини природи символізують оновлюючу силу води.

Спрадавна у культурах всіх народів світу, що так різняться своїми світоглядними переконаннями, віросповіданнями, національними традиціями, вода набувала культового статусу, сприймалася як вище божество. У міфологічних уявленнях українців вода також була овіяна ореолом святості й символізувала життя, оскільки саме її джерела як необхідна умова існування людини ставали центрами поселень. В О. Гончара вода також постає як концепт зародження і продовження життя.

### **Література**

**1. Гуменний М. Х.** Поетика романного жанру Олеся Гончара : проблеми типологій / Микола Хомич Гуменний. – К. : Акцент, 2005. – 240 с. **2. Семенчук І. Р.** Олесь Гончар – художник слова : [дослідження] / Іван Романович Семенчук. – К. : Дніпро, 1986. – 260 с. **3. Яремчук Н. В.** Хемінгуей і Гончар : взаємодія художніх систем : дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.05 / Яремчук Наталія Вікторівна. – Дніпропетровськ, 2003. – 171 с. **4. Гончар О. Т.** Твори: [в 7 т.] / Олесь Терентійович Гончар. – К. : Дніпро, 1987 – 1988. – Т. 4. – 589 с. **5. Войтович В. М.** Українська міфологія / Валерій Миколайович Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.

### **Галич К. О. Концепт води в антивоєнних романах Олеся Гончара**

У статті робиться спроба аналізу концепту води як одного зі смислових стрижнів пейзажистики в антивоєнних романах Олеся Гончара. Об'єктами дослідження стали тексти “Людина і зброя” і “Циклон”.

*Ключові слова:* концепт, першостихія, опис, пейзаж, символ.

**Галич Е. А. Концепт води в антивоєнних романах Алєся Гончара**

В статтє дєлаєтєся попиткє аналїза концєптє водї як однєго из смислових стєржнєй пєйзажїстїкї в антивоєнних романах Алєся Гончара. Об'єктами исслєдованнєя стали текстї “Чєловєк и оружїє” и “Циклон”.

*Ключєвыє слєва:* концєпт, пєрвєстїхїя, описанїє, пєйзаж, сїмвол.

**Galych K. O. The concept of water in the antimilitary novels by Oles' Honchar**

The article gives an attempt of analysis of the concept of water as one of the semantic centers of the landscape descriptions in the antimilitary novels by Oles' Honchar. The object of the research includes such texts as “Man and Arm” and “Cyclone”.

*Key words:* concept, first-element, description, landscape, symbol.

УДК 821.161.2.09+ Ільчєнкє

**Л. В. Данилєнкє**

**ІСТОРІОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ВІДОБРАЖЕННЯ КОЗАЦТВА  
В РОМАНІ О. ІЛЬЧЕНКА “КОЗАЦЬКОМУ РОДУ НЕМА  
ПЕРЕВОДУ, АБО Ж МАМАЙ І ЧУЖА МОЛОДИЦЯ”**

Історїєсофїя українських історичних романїстів уособлює сукупнїсть поглядів, інтерпрєтацій щєдо нацїєнальнєй історїї і не збїгаєтєся з історїєграфїчними твєрдженнєями науковців. Письменникї не систематизують факти, а осєгають метафїзичний змїст подїй, суть дїянєв видатних осїб. Кожен из авторів має свєй історїєсофськї поглядї. У цьєму аспєктї самобутнїм є зображеннє минулого у романї О. Ільчєнка “Кєзацькєму роду нєма пєрєводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця”.

В українськїй історичнїй прозї “хїмерний роман з народних уст” вирїзняєтєся оригїнальнїстю інтерпрєтацїї дїйсностї, творєннєм колоритних художнїх образів. Цєй твір “вївершуєтєся з усьєго масиву українськєй лїтератури ХХ ст.” [2, с. 94]. Йєго жанровї ознаки, зв'язок из фольклором, система образів завждї були у полї зору лїтературознавчєй науки. Г. Штєнь вїдносить твір до тїєй історичнєй прози сєрєдини ХХ ст., якїй прїтаманнї “характерологїчна розкутїсть”, “прїродна людянїсть авторськїх інтонацїй” та “вїхїд художнєго мислєннєя на заборонєні ранїше теми й проблемнї пласти” [6, с. 211]. Н. Зборєвськєя назвала твір “хїмерно колонїальним” і зазначила, щє вїн “пєстав як пародїя на “вїсокий” жанр нацїєнальнє-історичного романів”, присвячених вїдзначєннєу 300-лїттєя Пєрєяславськєго догєвору 1654 року [3, с. 368].



Дослідивши ванітативні мотиви в романі, Н. Пелешенко вказав на зв'язок твору з “бароковими, модерністськими філософсько-естетичними концепціями”, “основними положеннями християнського віровчення” і “традиційними народними уявленнями про світобудову” [5, с. 55].

На сучасному етапі в літературознавстві актуальним є вивчення історіософських підходів до відображення минулого в художніх творах. Історіософія О. Ільченка ще не була об'єктом спеціального дослідження, що зумовлює потребу розгляду означеного аспекту на прикладі роману “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця”. Метою дослідження є історіософські аспекти у відображенні реалій життя часів козаччини в Україні XVII ст. Для цього маємо вирішити такі завдання: пояснити роль художньої історіософії у пізнанні минулого; розглянути художню інтерпретацію самотності козацтва в романі О. Ільченка; проаналізувати історіософські підходи до художнього розкриття світогляду й національного менталітету українців на тлі життєвого укладу в Московській державі.

Оскільки в час написання О. Ільченком роману “Козацькому роду нема переводу...” історіософська думка в Україні, як й історіографія, були залежні від ідеології держави, то варто вважати, що упродовж існування радянської системи вони відзначалися непрофесійністю. Однак були представлені у творах художньої літератури, які часто набували більшої суспільної ваги, ніж історіографічні праці. Художній твір був тим матеріалом, що давав можливість, хоч і приховано, але правдиво, інтерпретувати історію українського народу, погляди на його самостійність і самотність у контексті всесвітньої історії. Тож для збереження національної свідомості у середині ХХ ст. важливе значення мала саме художня історіософія.

В осмисленні історії державотворення України, національної культури, церкви, українського менталітету О. Ільченко вдався до жанру химерного роману, що дало можливість символічно, завуальовано, проте достовірно показати суть речей.

Для зображення дійсності в романі “Козацькому роду нема переводу...” широко використано усну народну творчість. Ряд дослідників (О. Бабишкін, М. Ільницький, Н. Пелешенко та ін.) вже відзначили глибоку обізнаність письменника з фольклором та органічне застосування його у творі. “О. Ільченко зумів зібрати й досягнути великі фольклорні скарби, й вони, ці скарби народної художньої свідомості багато в чому визначили й сформуvalи мистецьку свідомість самого письменника” [1, с. 147], – зазначав Є. Гуцало. Творення фольклору не може залежати від кон'юнктури. Тому народні легенди, оповідання, перекази, пісні, приказки, приповідки як елементи інтертексту, правдиво проілюстрували в романі ментальну специфіку українського народу, зокрема й козацтва, самотність України у світовому просторі. Написання роману “з народних уст” відхиляє будь-яку фальсифікацію

української історії. Таке художнє рішення письменника було надто сміливим перед канонізованими вимогами соцреалізму.

Козацтво в романі зображено в яскравих, розлогих картинах, сконцентровано увагу на тих рисах, які повною мірою характеризують психічні, моральні й світоглядні переконання захисників рідної землі. Звичайно ж, козаки у романі живуть інтересами простого народу, ненавидять панство як польське, так і українське. Критерій класовості, пропагований соцреалізмом, став тією надійною завісою, що приховала вільне трактування ментальної специфіки та надзвичайної духовної наснаги української душі. Утім зображення подій у творі показано не стільки з класових позицій, скільки з обстоювання національних та загальнолюдських інтересів. У характерах козаків виявляється ненависть не лише до всякого панства, а й до будь-якої кривди й горя людського.

Осмилюючи проблему національної ідентичності, варто розглядати національну самобутність усього народу та окремого індивіда в ньому. У романі О. Ільченка центральним героєм, який увібрав у себе кращі риси українського козацтва, самобутнього українця, є напівреальний, напівфантастичний образ Козака Мамає. Його змальовано у традиціях фольклору, точно й детально передано риси зовнішності, вдачу, уподобання, стосунки з іншими людьми. Використання інтертексту (інтерпретованих творів усної народної творчості про Козака Мамає) створює стихію художнього світу, в якій закладено код національного самовизначення, національної вартості й самостійності.

Історіософські підходи до творення постаті Мамає виявилися в укрупненні образу на тлі українського суспільства, поглинутого національними, соціальними й політичними проблемами. Письменник визначив і художньо обґрунтував риси героя, для якого обстоювання особистої свободи нерозривно пов'язане з інтересами народу. Цей “хімерний, небезпечний і аж моторошно прецікавий чоловік” проймався проблемами бідних людей, яким гірко жилося, “воював супроти горя людського і в найскрутніші для простого люду українського хвилини завше з'являвся саме там, де були потрібні його рада чи допомога” [4, с. 44].

У романі достовірно передано внутрішній світ героя. Так як психологізм закорінений ще у фольклорі, то художнє відтворення думок і переживань Козака Мамає набуло українського колориту, природності й емоційності. Певна ідеалізація персонажа, гіперболізація його почуттів і вчинків використані автором роману заради створення образу новітнього героя, здатного змінити світ. Даючи власну оцінку легендарному персонажу, О. Ільченко зосередив увагу на його невмирущості. Закон вічного життя розкрито у словах самого героя: “А те, що не вмираю я, нічого, крім радості, мені не завдає. Коли б мені... та раптом заманулося вмерти, я вмер би – та й край!.. Але ж мені... помирати не хочеться. От я й живу... Живу і живу! Та й житиму в себе дома вічно, поки живе мій

народ. Поки світ сонця! Жи-ти-му! Бо ж козацькому роду нема переводу” [4, с. 585]. Поставивши акценти на вічному житті Козака Мамає – символа боротьби за щастя народу, письменник провів зв’язок між часами, пояснив, що прагнення до справедливості й свободи вирують в українському суспільстві завжди. Минуле в романі сприймається через розуміння теперішнього, а теперішнє – через осмислення минулого. Саме такий підхід до зображення дійсності має історіософську специфіку.

У романі “Козацькому роду нема переводу...” яскраво виражені історіософські погляди письменника на проблему складних взаємовідносин України з Московією. Звичайно ж, у художній концепції твору, написаному відомим радянським автором, прославлення “возз’єднання” України з Росією було закономірним явищем. Разом із тим О. Ільченку вдалося в оригінальній жанровій формі досягнути сенс історичних подій, висвітлити становище України у світі, виразити почуття національно свідомого українця.

Історіософську авторську позицію найглибше осмислено в образі козака Омелька Глека, який вирушає посланцем до Москви просити царя про підмогу у війні. Цей хлопець відчайдушний, щирий, освічений (навчався в Києво-Могилянській академії), а головне – він непохитний патріот. Зображення ментальних рис українця на тлі життя в Росії чітко підкреслює духовну й моральну вищість козака над московськими боярами, навіть над царем та й над усім укладом життя в імперській державі. О. Ільченко чітко визначає позицію українця – не принижуватись, будь-що здобути повагу до себе і до свого народу. При зустрічі з царем Омелько не бухнув до ніг, а з гідністю вклонився, і тричі провів шапкою по підлозі. Автор не залишив поза увагою вміння козака дотримуватись канонів дипломатії, вказав на те, що простий хлопець був обізнаний із європейськими правилами спілкування на державному рівні. Почуття самоповаги – один із головних критеріїв дипломатичних перемов в українській політиці.

У художньому конфлікті між царем і запорожцем Омеляном Глеком окреслено контраст між двома світами – українським і московським. Козак не піддається моральному приниженню. На докір вседержавця про те, що всі українці “царської величності холопи”, він відповідає словами Горація: “Хто лякає інших, той, видно боїться сам” [4, с. 667]. Дивуючись простоті й розуму молодого козака, цар починає його поважати, бо “ще ж таких не бачив” [4, с. 681]. У сюжетній канві роману відтворено інтелектуальну вищість українця в московському середовищі. Молодий козак при розмові з царем часто висловлюється латинською, цитуючи древніх мудреців. Натомість цар великої держави терпіти не може латини, бо не знає її.

Омелько надзвичайно талановитий. У нього чарівний голос, мистецтво співу вивчав в Італії. Тому не дивно, що зміг зачарувати росіян, і зокрема самого царя, неперевершеним виконанням церковних пісень. Автор роману звернув увагу на те, що у XVII ст. талановита

українська молодь мала можливість здобувати європейську освіту. Культура в Україні вже на той час мала високий рівень розвитку.

Історіософським є осмислення духовно-культурного життя українців. У художню канву роману введено роздуми про велику популярність талановитих українців у Москві. “Уже чимало співаків – луцьких, львівських чи київських – побувало тоді в Москві: одні приходили з власної волі..., інших спокушали високою платою..., а то і оманом виводили співаків з України, а то часом і викрадали” [4, с. 657]. Через сприйняття Омеляном життя простих людей у Московії показано протиріччя національного менталітету народів сусідніх країн. Царю говорить козак: “Сумно в тебе, царю, по всій твоїй Русі чудовій... Твої бояри..., бідних людей... грабують. А ти заборонив їм навіть плакати й сміятись, бідолахам заборонив по всій Русі старі звичаї, грища, казку, пісню“ [4, с. 681]. Історіософські почуття вкладено автором у зображення тих рис українців, які визначали особливе місце України в світі.

У романі не приховано суму через утрату української державності, через визнання залежності від влади царя. Приниження імперським зазіханням московського царизму виступає парадоксом до визнання українців у світі як волелюбного, духовно культурного і високо морального народу. О. Ільченко вболіває за долю України. Він викликає у сучасників гострі відчуття, означивши болючу проблему: українці не завжди адекватно сприймали виклики історії, страждали від надмірної довіри, визнавали залежність від сильних держав, довго борючись за власну державність, швидко її втрачали або зраджували.

У романі “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця” О. Ільченко оригінально втілив свою філософсько-поетичну концепцію долі України. Козацтво у художньому світі письменника є втіленням слави і доблесті не лише в минулому, його принципи необхідні для розбудови української державності в усі часи.

### **Література**

- 1. Гуцало Є.** “Химерне” в реальному / Євген Гуцало // Дніпро. – 1975. – № 2. – С. 145 – 150.
- 2. Заболотна В.** Наш український Вальтер Скотт : 100 років від дня народження О. Є. Ільченка / Валентина Заболотна // День. – 2009. – № 94-95. – С. 22.
- 3. Зборовська Н.** Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія] / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 196 с.
- 4. Ільченко О.** Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця : [український химерний роман з народних уст] / Олександр Ільченко. – Х. : Фоліо, 2009. – 700 с.
- 5. Пелешенко Н.** Ванітативний мотив в українській літературі 1960 – 1980-х рр. : на матеріалі творів О. Ільченка, В. Дрозда, В. Шевчука / Н. Пелешенко // Магістреріум. – Випуск 29. Літературознавчі студії. – 2007. – С. 53 – 65.
- 6. Штонь Г.** Проза : 40-ві – 50-ті роки // Історія української літератури

XX ст. : У 2-х кн. Кн. 2 / Григорій Штонь. – К. : Либідь, 1998. – С. 200 – 211.

**Даниленко Л. В. Історіософські аспекти відображення козацтва в романі О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця”**

У статті досліджено історіософські аспекти в художньому відображенні життя українського козацтва в романі О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу...”.

*Ключові слова:* історіософія, історичний роман, український менталітет, інтерпретація, фольклор, психологізм, козацтво.

**Даниленко Л. В. Историсофские аспекты отображения казачества в романе А. Ильченко “Козацкому роду нет переводу, или Мамай и чужая молодка”**

В статье исследовано историсофские аспекты в художественном отображении жизни украинского казачества в романе А. Ильченко “Козацкому роду нет переводу...”.

*Ключевые слова:* историсофия, исторический роман, украинский менталитет, интерпретация, фольклор, психологизм, казачество.

**Danylenko L. V. The philosophy of history aspect of the depiction of Cossacks in the novel “There is no the degeneration of the Cossack race or Mamay and the else’s young married woman” by O. Pchenko**

The depiction of the realities of Ukrainian Cossack life from the philosophy of history viewpoint given in the novel “There is no the degeneration of the Cossack race...” by O. Pchenko are studied in the article.

*Key words:* philosophy of history, historical novel, Ukrainian mentality, interpretation, folklore, psychologism, Cossacks.

УДК 821.161.2-31 X.09

**В. О. Зенгва**

### **ДИСКУРС БОЖЕВІЛЛЯ В “ПОВІСТІ ПРО САНАТОРІЙНУ ЗОНУ” М. ХВИЛЬОВОГО**

Одним із найбільш резонансних творів М. Хвильового є “Повість про санаторійну зону”. Важко розглядати М. Хвильового як митця, оминаючи цей текст, адже саме тут маємо і одне із продовжень історії знакового в українській літературі “Я”, і суперечливий міф про Азіатський Ренесанс, і, одночасно, нищівне розвінчання цього ж міфу. Саме у “Повісті” “новатор української прози” найбільш органічно, на нашу думку, вписується у загальну концепцію європейського модернізму. Показово, що серед перших наукових розвідок про

М. Хвильового після більш як п'ятдесятилітнього мовчання є статті з аналізом цього твору (Є. Добренко [7], Г. Сивокінь [11], Л. Шевченко [17], Л. Федоровська [12] та ін.). Про "Повість..." так чи інакше згадували авторитетні вітчизняні літературознавці, у працях, присвячених творчості М. Хвильового (В. Агеєва [1], Ю. Безхутрий [3], О. Вечірко [4], М. Жулинський [8], Т. Гундорова [6], С. Павличко [9], Л. Сенік [10], Ю. Цеков [16] та ін.). Цей текст не втратив актуальності і донині та продовжує привертати увагу дослідників (В. Андрусенко [2], О. Харлан [14], В. Юрченко [19] та ін.). Однак "Повість про санаторійну зону" є настільки глибокою, настільки багатозначною, що навряд чи можна твердити, що дослідження, які існують на сьогодні, розглянули усі можливі її інтерпретації.

Важливим елементом повісті є мотив божевілля, який можна розглядати двояко: як власне мотив, частину сюжетної лінії твору і як дискурс, у який вливається текст, певне світовідчуття, що на нього орієнтується автор. У літературознавстві божевілля анарха М. Хвильового має ряд інтерпретацій. Так, В. Юрченко вважає його наслідком зіткнення аморфності буття із "разючою (аж до цинічності) вітальною енергетикою" "Надпотужним онтологічним ударом із цієї аморфністю буття є постать Карно <...> Базисно вичавленому, дезорієнтованому анархові, який майже втратив відчуття своєї особистості, реанімувати її може допомогти тільки онтологічно реципіювана смерть" [19, с. 57]. С. Павличко, розглядаючи мотив божевілля у творчості письменника, пише, що М. Хвильовий "здійснює власний психологічний аналіз епохи та свого героя, дійшовши невтішного висновку: обоє невиліковні" [9, с. 272]. Ю. Безхутрий інтерпретує безумство та самогубство анарха як наслідок його "нехтування традиційними й вічними людськими цінностями": "Безумство і смерть анарха – єдино можливий і логічний вихід із тієї ситуації, у якій опинилася ця людина" [3, с. 424]. Незважаючи на наявність в українському літературознавстві багатьох спроб осмислити явище божевілля головного героя "Повісті..." як у художньому, так і в філософському плані, ця проблема залишається відкритою.

Художній образ та етична рецепція божевілля в європейському культурно-філософському просторі еволюціонували протягом історії, тому важливим є збагнути, яку саме модель цього явища зобразив М. Хвильовий у своєму творі. М. Фуко у "Історії божевілля в класичну епоху" (на цю працю більшою чи меншою мірою орієнтується практично усе сучасне розуміння божевілля як соціального, культурного та філософського явища) виділяє два види божевілля як елементу світобачення: божевілля космічне та божевілля критичне. "Образи космічного бачення і спроби моральної рефлексії, елемент трагічний і елемент критичний стануть віднині розходитися все більше і більше <...> По один бік опиняться корабель дурнів, звідки дивляться лики одержимих; потроху він тоне у глибинах буття; пейзажі, що оточують

його, говорять про химерну алхімію знання, про глухі погрози тваринного начала і про кінець світу. По другий бік – корабель дурнів, що показує мудрецю зразкову і повчальну одіссею, плавання морем людських недоліків” [13]. Власне, космічне божевілля, на думку дослідника, можна інтерпретувати як усвідомлення хаотичності, ірраціональності буття, де усі спроби людини знайти певний логічний смисл задалегідь приречені на невдачу. У світлі такого потрактування божевілля є не частиною світу, а самим світом, “елементом якогось недосяжного, прихованого від усіх, езотеричного знання” [13], яке і несе істину. “Замість ледь фантазійної іконографії XIV ст. <...> з її неодмінним, помітним божественним порядком і грядущою перемогою Бога <...> приходять бачення світу, звідки мудрість зникла зовсім. <...> Кінець перестає бути переходом до вічного життя <...>; це нашестя вічної нічної тьми <...> Перемога залишається не за Богом і не за дияволом; перемогу святкує божевілля” [13]. Божевілля критичне, за Фуко, є лише частиною раціонального світу, яка заважає людині зрозуміти найвищий порядок і підкоритися йому; божевілля – це перешкода, що стоїть між людиною та мудрістю, абсолютною гармонією, подолавши яку, можна досягти загального щастя. “Змінюється його (божевілля – З. В) масштаб; воно народжується в серцях людей, задає їм свої правила поведінки; але навіть підкоривши своїй волі цілі держави, воно безсиле перед істиною, перед великою природою” [13].

Завданням цієї статті є спроба дати відповідь на надзвичайно важливе для розуміння усієї творчості М. Хвильового питання: яка природа – критична чи космічна – божевілля, зображеного у “Повісті...”? У першому випадку, розглядаючи твір, ми маємо справу із майстерним зображенням переходу людини від більш-менш нормального психічного стану до абсолютної і остаточної ненормальності. У другому перспектива інтерпретації твору значно розширюється; анарх не випадає із упорядкованої системи буття, а навпаки, знаходить вихід на вищий її рівень – рівень ірраціонального.

На початку твору головний герой зображений без жодних бодай приблизних симптомів чи схильностей до психічної хвороби, навпаки у тексті всіляко наголошується на стримано-флегматичному характері анарха, який не звертає уваги на дріб'язкові спроби інших хворих викликати у нього негативні емоції: “Анарх теж не промовив жодного слова. Всі ці “історії” давно йому обридли... Краще він буде уважно дивитися на чисте прозоре небо і мріяти” [15]. Набагато більше схожі на божевільних інші мешканці санаторію; сама дійсність санаторійного будня пронизана всюдишущою істерикою, психічною чи розумовою ненормальністю. Доказом цього є хоча б те, що з перших же сторінок тексту автор уводить дуже важливого для розуміння глибинного підтексту повісті, хоч і другорядного за сюжетом, персонажа – санаторійного дурня – розумово неповноцінну людину, практично божевільного. Протягом твору М. Хвильовий постійно наголошує на

тому, що дурень не сам по собі, а саме *санаторійний*, тобто такий, що належить до санаторію, певною мірою є ознакою цього місця. Близьким до стану божевільня, але *не божевільним* на початку повісті зображено Хлоню – двійника анарха, який своєю долею пророкує долю головного героя і покликаний у пришвидшеному темпі пройти шлях ініціації – усвідомлення ірраціональності буття. Перший напад істерики Хлоні спостерігаємо за дуже значущих обставин: Унікум, а за нею і миршавий дідок обзивають анарха Савонаролою. Як відомо, Савонарола – середньовічний монах, проповідник і громадський діяч, що закликав флорентійців відмовитися від мирських насолод і звернутися до Бога, перейти від безглуздої погоні за насолодами до покаяння і спроб заслужити Царство Небесне. На нашу думку, Савонарола у тексті “Повісті...” є символом віри у певний сенс життя, центр, до якого має рухатися усе суще. Анарх – Савонарола сучасності, – на відміну від інших санаторійців, які сприймають життя як хаотичний набір сприятливих чи несприятливих обставин, несе у собі ідею, що має пройти випробовування реальністю. Долю цієї ідеї саркастично передрікає миршавий дідок у фразі, що і доводить Хлоню до істерики. “...миршавий дідок (лежав тут недалеко), прокидаючись, згадав:

– Хе... Хе... Тавонарола!...

– А що то значить “тавонарола”? – спитав він (Хлоня – *З. В.*) дідка, нервово одкинувши голову.

– Тантіменталізм – от що! – кинув дідок і захіхікав.

Цього було досить. Така відповідь зірвала Хлоню <...> Хлоня зірвався з місця і, підбігши до дідка, закричав істерично.

– Ну да! Ну да! Сентименталізм!.. Але ти розумієш, що це? Чуєш, чортова тютя?” [15]. Цей символічний діалог можна розшифрувати так: ідея, за яку віддав життя Савонарола і у яку вірить анарх (тут маємо на увазі ідею як певний вищий смисл існування незалежно від її семантичного наповнення) – це лише “сентименталізм”, тобто щось надумане, таке, що не має нічого спільного з життям. Хлоня гостро переживає таке відкриття, але найбільшим шоком для нього є те, що і миршавий дідок – представник безідейного, майже тваринного начала – це теж розуміє і навіть кепкує з анарха, Савонароли та усіх тих, хто намагається жити заради високої мети.

Образ Савонароли викликає у читача й інший комплекс асоціацій – зацикленість на своїх принципах, негнучкість світосприйняття, відверта ворожість до тих, хто відмовляється дотримуватися раз і назавжди вибраної канонізованої лінії. Згадаймо, адже Савонарола запам’ятовується в історії не лише впровадженням низки позитивних для Флоренції реформ, а й нетерпимістю до всього “світського”, вогнищами, у яких горіли “неугодні” книги та витвори мистецтва, саме він перетворив Флоренцію з “міста веселоців” на “місто покаяння”. Екскурси в минуле анарха закріплюють паралелі з



Савонаролою-фанатиком, підкреслюючи неоднозначне ставлення до головного героя “Повісті...”.

“Божевілля” як онтологічну основу санаторійної зони доводить полісемантичний мотив крику, що присутній у творі постійно, але на початку тексту виглядає особливо химерно. З перших сторінок “Повісті...” читач одразу ж стикається із логічно невмотивованими криками, при чому невідомо, хто кричить і навіщо. “Над сторожкою тишею санаторійного закутка метнувся молодий голос і – пропав. Але дзвінкий відголосок, затихаючи за дальніми осоками, ще довго стояв над рікою.

– Ма-а-айо!” [15];

“Потім хтось вибіг за зону і – в рупор:

– Аго-о-ов!” [15]. Можна припустити, що божевільні крики є атрибутами самої санаторної зони. Далі за текстом маємо пояснення цього мотиву, яке знову ж таки можна розуміти по-різному. “– Так кричить санаторійний дурень! – подав із дальньої койки психопат.

– Коли хочете знати, так кричить життя! – кинула в бік Майя” [15]. У тексті цього діалогу згадано двох психічно ненормальних персонажів – психопата та санаторійного дурня, – при чому перший порівнює крик Майї з криком другого, а Майя стверджує, що “так кричить життя”. Тобто життя “кричить” так, як і санаторійний дурень; санаторійний дурень є втіленою алегорією самого життя – алогічного, беззмістовного, на перший погляд, але цинічно-розсудливого у тих випадках, коли потрібно штовхнути людину на шлях її загибелі. “Санаторійний дурень...виявляється не таким безсловесним ідіотом, коли виникає потреба допровадити анарха на бесіду з Карно” [3, с. 436]. Однак, незважаючи на начебто очевидну безрадісну концепцію життя, що постає перед читачем після такої інтерпретації мотиву крику, саме тут автор, зазвичай скупий на зображення “виходів” із сконструйованих ним же онтологічних глухих кутів, раптом видає себе. Перший крик, що його “чує” читач в просторі санаторійної зони, звернений до Майї, і саме Майя кричить, “як життя”. Але хто така Майя? Відповідь маємо у тексті “Повісті...”: “Наприклад, Майя. Це, здається, з індійських поем Рамаяна – богиня *ілюзії* (виділення наше – З. В.)...” [15]. Тобто, можливо, безвихідне божевілля – це лише ілюзія, породжена санаторійною зоною та фатальними помилками її мешканців.

Усвідомлення космічного божевілля буття починається у анарха зі значущої сцени з яблуками (власне, до цієї сцени важко помітити схильність до психічної хвороби в цього персонажа), яка поряд із прозорими біблійними алюзіями має інше символічне значення. “...Карно потім раптом спитав, звертаючись до анарха: – А що то у вас лежить у кишені? ...Анарх зиркнув на свою кишеню й тут же почервонів. Проходячи повз загороджений молодняк, він зірвав три яблука, що їх хотів дати Хлоні. Тепер Карно його несподівано поставив у таке

становище, ніби він тільки те й робить, що нищить заборонений молодняк.

– Яблука, – сказав він і витяг їх.

– Яблука ж заборонено рвати, – кинув метранпаж...” [15]. Можна припустити, що Карно й анарх це одна роздвоєна особистість, тільки анарх – це “людське” начало цієї особистості (саме *людське*, а не добре, бо абсолютного добра в героях М. Хвильового не існує), а Карно – “зле”. На користь цієї думки можна навести такі докази: по-перше, усі цинічні вислови Карно є відповіддю на “романтичні” ідеї анарха; важко собі уявити двох абсолютно різних людей, які б так синхронно роздумували в одному напрямку. По-друге, свідченням роздвоєння особистості анарха може бути сцена з написом на столі Майї: “Раптом підвелася Майя і спитала:

– Хто вчора ввечері сидів за моїм столом?

...Вчора сиділа вона, а пізніш, здається, *анарх* (виділення наше – З. В.) <...> Там вирізано було ножем це: “Майя є... (нецензурне слово)... з анархом” [15]. Потім анарх “дознається” про те, що Карно вирізав цей напис, однак *фактично* нікого, крім Майї та анарха за столом не було. По-третє, нарешті, сам анарх визнає, що “Карно – примара і є одна частина його власного “я” [15]. Карно – це якраз і є представник темного, космічно божевільного. Згадаймо лише, як він сам себе характеризує, наголошуючи на тому, що його завданням є знищити “закон”: “...Це ж “дещо” дає непереможні закони, і я гадаю – розумні. *Бо нічого в природі, як у природі, дурного нема...* (Виділення наше – З. В.) І я, Карно, пізнав інтуїтивно мудрість цієї філософії. *Я, наприклад, нічого не маю проти того, щоб перескочити ці непереможні закони.* (Виділення наше – З. В.)” [15]. Повертаючись до сцени з яблуками, можемо висловити припущення: саме у момент розсекречення майже крадіжки людське начало анарха розуміє, що від абсолютного зла не можна приховати дрібних компромісів із совістю, так само, як і не можна цих компромісів уникнути в реальному житті, і саме вони (ці компроміси) вбивають будь-яку ідею, будь-який смисл зсередини. “Випадок із яблуками раптом навів на ту думку, що від Карно нічого не можна сховати”.

Ще одним доказом саме космічної природи божевілля санаторійної зони як моделі буття й анарха як її частини є прозорі інтертекстуальні перегуки “Повісті...” з творами світових класиків – Сервантеса та Шекспіра, творчість яких М. Фуко характеризує так: “У творчості Шекспіра божевілля іде поряд із смертю та убивством; у Сервантеса всі його форми мають причиною пиху та самозакоханість... Але обоє вони свідчать не скільки про критичний, моральний досвід нерозуміння..., скільки про трагічний досвід Безумства... У Сервантеса та Шекспіра божевілля – це завжди остання межа... У нього немає іншого виходу, крім страждання, а за ним і смерті” [13]. Те ж саме можна сказати і про М. Хвильового, незважаючи на величезну глибину

часово-просторової та культурної прірви, що пролягла між ним та Сервантесом і Шекспіром. Принаймні двічі у тексті “Повісті...” згадується ім’я героя Сервантеса – дон Кіхота або в інтерпретації М. Хвильового дон Квізадо – і обидва рази анарх цілком свідомо асоціює себе з божевільним гідальго. Ремінісценції з Шекспіра помітити важче, однак саме вони можуть розкрити перед уважним читачем значення смерті анарха в контексті європейського культурно-філософського досвіду божевілья. За сюжетом анарх перед смертю раптом пізнає цілковите заспокоєння, навіть радість, що не може не нагадати долю однієї з найвідоміших героїнь Шекспіра – Офелії. “Перед ним знову постали тихі прозорі фантоми, і йому було легко й радісно” [15]. “Її (Офелії – *З. В.*) одіяння, роздувшись, бідну понесло, як мавку. Пливла і без ладу співала щось, не тямлячи біди, мов та істота, що в цій стихії виросла й живе” [18]. Показово, що і Офелія, і анарх гинуть у воді, яка, за Фуко, нерозривно пов’язана в свідомості європейця з образом божевілья. Анарх іде до ріки, бо його переслідує символічна спрага, бажання того самого “прихованого езотеричного знання”, яке лежить в основі космічного досвіду божевілья, і гине він, намагаючись до кінця розгадати таємницю безумного хаосу “санаторійної зони”.

Таким чином, “Повість про санаторійну зону” розгортає перед нами грандіозну панораму космічного божевілья. Саме того божевілья, “...що викликало останні промови Ніцше, останні видіння Ван Гога. Саме його почав відчувати Фройд в кінці свого шляху: міф про боротьбу лібідо й інстинкту смерті, символізує у нього саме ці великі терзання”. М. Хвильовий багато у чому інтуїтивно відчув саме цей настрій європейської культури першого двадцятиліття ХХ століття. Його твір є свідченням того, що українська література епохи Розстріляного Відродження все-таки змогла, незважаючи на штучні перепони, створені політичною кон’юнктурою, рухатися у руслі історично “рідної” їй культури і літератури європейської.

### **Література**

**1. Агєєва В.** “Зайві люди” у прозі М. Хвильового // Слово і час. – 1990. – №10. – С. 3 – 7. **2. Андрусенко В.** 50 знаменитих українських книг / В. Андрусенко и др. – Х. : Фолио, 2004. – С. 218 – 227: М. Хвильовий. Повесть “Санаторийная зона” (1924) **3. Безхутрий Ю.** М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю. Безхутрий. – Х. : Фолио, 2003. – 495 с. **4. Вечірко О.** Правда про замкнений простір: (Хвильовий та Пільняк) // Слово і час. – 1992. – №12. – С. 33 – 36. **5. Вечірко О.** Психологічний аналіз у повісті М. Хвильового “Санаторійна зона” / О. Вечірко // Наук. зап. Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. – 2004. – Вип. 56 – С. 78 – 90. **6. Гундорова Т.** Руйнування романтичної метафізики / Т. Гундорова // Слово і час. – 1993. – №11. – С. 22 – 28. **7. Добренко Е.** “И невидимый враг отомстит”: М. Хвильовий и его “Повесть о санаторной зоне” / Е. Добренко // Лит. газ. – 1988. – 28 сент. –

- С. 4. **8. Жулинський М.** Талант, що прагнув до зір : [передмова] / М. Жулинський // Твори : у 2 т. / М. Хвильовий. – К., 1990. – Т. 1. – С. 5 – 43. **9. Павличко С.** Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий / С. Павличко // Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – 2-е вид., перероб. і доп. – К., 1999. – С. 268 – 278. **10. Сенік Л.** Політичний роман Миколи Хвильового / Л. Сенік // Записки НТШ. Праці філол. секції. – Т. 224. – Л., 1992. – С. 154 – 168. **11. Сивокінь Г.** Естетика й етика: один урок М. Хвильового: [про повість “Санаторійна зона”] / Г. Сивокінь // Від аналізу до прогнозу / Г. Сивокінь. – К., 1990. – С. 364 – 368. **12. Федоровская Л.** Демаркационная линия: [анализ социал. последствий сталинизма в совет. лит.] / Л. Федоровская // Радуга. – 1989. – С. 140 – 143. **13. Фуко М.** История безумия в классическую эпоху / М. Фуко // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/fuko\\_bez/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_bez/index.php) **14. Харлан О.** Катастрофізм текстуального простору повісті М. Хвильового “Санаторійна зона” / О. Харлан // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна – 2004 – Вип. 42 – С. 380 – 383 **15. Хвильовий М.** Повість про санаторійну зону / М. Хвильовий // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Література/Микола-Хвильовий/25804-2/Повість-про--санаторійну--зону>. **16. Цеков Ю.** Підтекст художнього твору і світовідчуження письменника: Микола Хвильовий / Ю. Цеков // Проблеми сучасного літературознавства: [зб. наук. праць]. – О., 1998. – Вип. 2. – С. 149 – 180. **17. Шевченко Л.** Микола Хвильовий – читая вновь и впервые: [анализ повести “Санаторная зона”] / Л. Шевченко // Радуга. – 1989. – № 6. – С. 140 – 143. **18. Шекспір В.** Гамлет / В. Шекспір // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://aelib.org.ua/texts/shakespeare\\_hamlet\\_ua.htm](http://aelib.org.ua/texts/shakespeare_hamlet_ua.htm) **19. Юрченко В.** Бінарність творчого мислення Миколи Хвильового: лінія анарх – Карно у повісті “Санаторійна зона” / В. Юрченко // Дивослово. – 2006. – № 1. – С. 56 – 58.

**Зенгва В. О. Дискурс божевілля в “Повісті про санаторійну зону” М. Хвильового**

Статтю присвячено дослідженню дискурсу божевілля в “Повісті про санаторійну зону” М. Хвильового. Виділено два види божевілля як культурно-філософського феномену – божевілля критичне та божевілля космічне. Здійснено спробу довести, що божевілля головного героя має космічну природу.

*Ключові слова:* дискурс, божевілля критичне, божевілля космічне.

**Зенгва В. А. Дискурс безумия в “Повести про санаторную зону” М. Хвyleвoгo**

Статья посвящена исследованию дискурса безумия в “Повести про санаторную зону” М. Хвyleвoгo. Выделено два вида безумия как культурно-философского феномена – безумие космическое и безумие критическое. Сделано попытку доказать, что безумие главного героя имеет космическую природу.

*Ключевые слова:* дискурс, безумие критическое, безумие космическое.

**Zengwa V. A. Diskurs of madnesses in M. Hvylevoy's “The story about a sanatorium zone”**

The article is devoted to the research of a discourse of the madness in M. Hvylevoy's “The story about a sanatorium zone”. It is allocated two kinds of madness as cultural-philosophical phenomenon – space madness and critical madness. It is made attempt to prove, that madness of the protagonist has the space nature.

*Key words:* a discourse, madness critical, madness space.

УДК 821.161.2 – 31

**О. В. Куцевол**

**ТАЛАНТ ПИСЬМЕННИКА І СОЦРЕАЛІСТИЧНИЙ КАНОН:  
РОМАН ЮРІЯ ШОВКОПЛЯСА “ІНЖЕНЕРИ”**

Дослідження радянської літератури, тобто літератури соціалістичного реалізму, – одне з першочергових завдань для сучасного українського літературознавства, бо воно орієнтоване на формування цілісного уявлення про українську літературу ХХ століття.

За визначенням, яке подано у літературознавчому словнику-довіднику, “соціалістичний реалізм – псевдохудожній унітарний метод (напря́м) у радянській літературі. Визначальними для нього були поза естетичні принципи: партійність як абсолютизований критерій класової доктрини марксизму-ленінізму, звульгаризована народність, пролетарський інтернаціоналізм тощо. Естетичні категорії позбавлялися свого природного значення. Поняття прекрасного застосовувалося для міфологізування та прославлення радянського ладу та його вождів, містифікованих героїв (Г. Котовський, В. Чапаєв, Павлик Морозов та ін.), – потворне для “викриття” “класових ворогів” тощо” [1, с. 636].

Дослідженням соціалістичного реалізму займалось багато літературознавців, як за радянських часів (Л. Тимофєєв, Т. Лахузен,

А. Костенко, І. Кошелівець, Д. Наливайко тощо), так і в сучасності (Є. Добренко, Б. Гройс, К. Кларк, С. Бойм, Х. Гюнтер та інші). У двотисячних роках в Україні з цієї теми з'явилися студії Л. Медведюк, Н. Бернадської, Т. Гундорової, Т. Свербілової, Д. Наливайка, В. Хархун тощо.

Проте соцреалістичний канон у творчості відомого харківського прозаїка Юрія Шовкопляса, безумовного послідовника соціалістичного реалізму, не був розглянутий, що становить незаперечну актуальність цієї студії. Основні ж риси соціалістичного реалізму найбільш чітко простежуються у виробничому романі Юрія Шовкопляса “Інженери”, що посів визначне місце в українській радянській прозі свого часу.

Як відомо, виробничий роман був одним з найпопулярніших жанрів радянської літератури 30-х років ХХ століття. Найвідомішими серед них були романи “Інтеграл” Івана Ле, “На-гора” М. Ледянка, “Зоряна фортеця” О. Донченка, “Інженери” Ю. Шовкопляса, “Народжується місто” О. Копиленка тощо.

Глибина реалістичного зображення дійсності у виробничих романах подекуди відчутно зменшувалась, звужувалось коло конфліктів і проблем, висвітлених літературою. Давалась взнаки схильність окремих письменників до поверхових описів виробничих процесів і невміння за реаліями виробництва побачити людські характери. Крім цього, виявилась тенденція до ілюстративності та прикрашання дійсності.

В цілому роман про виробництво 30-х років ХХ століття відчутно тяжів, за словами Л. Новиченка, “до публіцистичного жанрового різновиду – загальною роллю в ньому нарисового, навіть плакатного елемента, і явною тезесністю багатьох образів-персонажів, які далеко не завжди ставали повноцінними характерами” [2, с. 29].

Однак не для всіх виробничих романів були характерні всі ці ознаки. Деякі письменники, переборюючи захоплення “техніцизмом”, наближались до справді художнього аналізу життєвих явищ, переходили від репортажно-нарисової манери викладу до психологічної прози, від прямолінійних характеристик до створення повноцінних образів сучасників. Ці якості дуже виразно помітні в таких творах 30-х років, як “Інженери” Ю. Шовкопляса, “Історія радості” Івана Ле, “Удай-ріка” О. Десняка та деяких інших [3, с. 317].

Як відомо, роман “Інженери” перевидавався, починаючи з 1934 року, не менше п'яти разів, і щоразу читач знаходив у ньому щось нове. У кожному наступному виданні помітне авторське втручання, при чому розмір твору різко змінювався з кожною новою публікацією. На цікаву деталь щодо роману “Інженери” звернув увагу Г. Сивокінь. Він вважав, що “кожна нова редакція роману, як лакмусовий папірець, показувала чутливість автора до зауважень і до вимог все того ж таки біжучого дня. Часом мінялися цілі концепції в межах твору, засвідчуючи цілком певну його націленість, його співзвучність із своєю добою” [4, с. 141].

Роман “Інженери” довгий час вважався одним з найкращих творів української радянської літератури на тему соціалістичного будівництва. Відома і популярність, якої набув цей твір свого часу. Однак реакція критики на роман була неоднозначна. Наприклад, поруч із позитивними відгуками на твір, з’являється стаття “Невдалий роман” (“Радянська література” №1, 1938 рік), де підкреслюється повна аполітичність першої частини твору, що тільки трохи компенсується темою шкідництва на заводі під кінець дії [4, с. 148]. Проте, так чи інакше, роман привернув до себе увагу критиків і літературознавців та набув популярності серед читачів, про що свідчить неодноразове перевидання твору.

Не зважаючи на досить значний розмір роману, сюжет його не надто складний. Дія відбувається на другому році першої п’ятирічки. На один з хімічних заводів Донбасу приїздить працювати молодий радянський інженер і науковець Микола Каргат. Він мріє збудувати на заводі піридиновий цех, що, як сировину, споживатиме заводські відходи. Для цього, а також для підвищення якості основної продукції виробництва, завод потребує раціоналізації виробничих процесів, за що і бореться Каргат. Його підтримує значна частина кадрових робітників, молодь, партійне керівництво та директор заводу. Але проти раціоналізації виступає головний інженер Русевич, за яким стоїть шкідник інженер Маєвський та деякі робітники з “куркулів” [5, с. 3].

Г. Сивокінь зазначав, що Юрій Шовкопляс Каргатові “довіряє і, утверджуючи його як героя позитивного, досить легко підкоряє йому і дівчат-лаборанток, і спеців-консерваторів, і всю технараду заводу. Була це, як нам здається, не тільки деяка похибка проти природності зображуваних у романі подій. Каргат, у такий спосіб, єднав у собі дві тенденції. Одна – це самовідданість і ясність мети, йдучи до якої, він здатен перебороти будь-які труднощі. Інша – ота надмірна різкість, самовпевненість, схильність все і всіх нівелювати, покладаючись на кремінну силу свого характеру, на прямолінійність “математичного мислення” [4, с. 150]. Після недовгої боротьби перемагає сторона Каргата. Шкідників викрито. Матеріальну перемогу Каргата супроводить перемога і психологічна: головний інженер Русевич визнає свої помилки, “перевиховується” і береться за керування раціоналізацією [5, с. 3]. Як відомо, кожен без винятку твір соціалістичного реалізму несе повідомлення про запевнену остаточну перемогу, про щасливий фінал. Цей утопічний елемент стає неодмінною складовою соцреалізму, а отже і роману “Інженери”.

Тож на хімічний завод приїздить новий працівник, науковець Каргат, щоб під кінець дії рішуче переінакшити цей завод, щоб змінити людей, які працюють на цій установі, щоб досягти успіху, звичайно, колективного, а не особистого. Таким чином, “Інженери” – типовий зразок так званого виробничого роману, який академік О. Білецький охарактеризував так: “Був час, коли виробничий жанр вважався чи не основним для радянської літератури. В літературу рішуче увійшла

лексика технічна, професійна. Читачі, які не мали технічної освіти, кліпали очима, коли перед ними мерехтіли слова типу “стаккери”, “дефібрери” і т. ін. Всю цю технологію в белетристиці рухав сюжет, який не завжди був добре злагоджений і скоро шаблонізувався. Стрижнем такого сюжету був опис шкідництва, яке читач, за допомогою автора, помічав з перших же сторінок, але яке дивним чином залишалося невидимим для дійових осіб до останніх сторінок твору. Дійовими особами були: старий спеціаліст, який недовірко ставився до молоді і пересвідчувався в її правоті лише в останніх розділах твору, спеціаліст продажний, представники молоді, які завжди були сповнені ентузіазму й завжди брали зрештою верх над старим спеціалістом і над тими, хто вагався. Таким чином дія доводилась до благополучного кінця” [6, с. 41 – 42]. Як бачимо, композиція твору Юрія Шовкопляса, його сюжет та герої співзвучні з вищезазначеним визначенням виробничого роману. Дійсно, роман “Інженери”, безумовно, є яскравим прикладом твору на виробничу тематику.

Отже, уособленням молодечого ентузіазму, поєданого з науковими знаннями, є Микола Каргат. Основний його опонент – спеціаліст старої школи і завзятий консерватор, Валентин Модестович Русевич. Шкідники представлені в образах Маєвського та Черевика.

Є цілий ряд інших персонажів, але їхня роль у дії загалом допоміжна. Серед них: директор заводу Каринський і парторг Васюта, робітник Слинько, лаборантки Саня і Лара, технік Гриць Частій, спеціаліст – чех Петушек та інші [4, с. 143].

Бадьорим оптимістичним настроєм та ентузіазмом, властивим для творів соціалістичного реалізму, пройнятий весь роман. Пафосністю та піднесеністю наповнені сторінки твору, присвячені п'ятиріччю та соціалістичному змаганням. Каргат промовляє: “Виробництво піридинів за моїм способом ставить високі вимоги до технології, до людей. Воно обов'язково піднесе технічний рівень заводу, примусить і інженерів, і техніків, і робітників вдумливіше ставитися до кожної дрібниці. Одне слово, піридини примусять увесь завод рівнятися по собі, поведуть його вперед. А хіба не це потрібно нашій країні, не цього вимагає від нас п'ятирічка? Тим більше, виконати її треба за чотири роки!..” [7, с. 80].

Крім цього соціалістичне змагання, змалювання якого було обов'язковим елементом творів соціалістичного реалізму, наявне також і в романі “Інженери”, що підтверджують уривки з тексту: “Викликаємо всіх робітників, техніків та інженерів заводу на соціалістичне змагання: 1. Дайош у квітні 140% продукції! 2. Жодного ухилення від державних стандартів! Наздоженемо й випередимо найрозвиненіші капіталістичні країни світу!” [7, с. 162].

Визначальна роль комуністичної партії в житті країни замальовується автором побіжно, проте згадки про партію все ж таки зустрічаються у творі. Каринський, згадуючи про Каргата, каже: “Робить



те, про що давно вже мріють кращі люди заводу, чого від нас з вами весь час вимагає і партія, і уряд, і вся країна” [7, с. 160].

У творі розглядається також ще одна проблема, надзвичайно актуальна на той час, – економічна незалежність від закордону, становлення власної промисловості, власних кадрів [4, с. 146]. За словами В. Брюггена, “економічна перемога – це водночас і політичне торжество. Звільнитися від іноземної залежності ще в одній економічній галузі – неабияке досягнення. У цьому пафос творчості рішучих дій молодого талановитого інженера Каргата, який приїхав на завод із затишної інститутської лабораторії, аби мати можливість швидше запровадити у виробництво свій винахід” [8, с. 95 – 101].

Знову ж таки всі зусилля Каргата, а особливо численні його висловлювання добре це ілюструють: “Я бачу, ви ще не навчилися нашої мови. Тому я змушений звертатися до вас вашою мовою – мовою грошей... Наша держава платить не за те, що ви вмієте аналізувати продукти кам'яновугільної смоли, а за те, що ви маєте ділитися з нами вашим досвідом” [7, с. 130]. З такими словами він звертається до чеха Петушка, який згодом “перевиховується”, починає натхненно та з ентузіазмом працювати на заводі. Тож, як бачимо, така риса методу соціалістичного реалізму як інтернаціоналізм, або “дружба народів” також властива роману “Інженери”.

Попри певний схематизм у розв'язанні виробничого конфлікту, який відзначали деякі критики, адже автор не зміг уникнути поверхового показу “ворожої диверсії”, що стала обов'язковим компонентом майже всіх творів виробничої тематики. Крім цього, Юрій Шовкопляс досить переконливо розставив у романі психологічні акценти і в художньому змалюванні характерів залишився вірним життєвій правді. Цьому сприяло, зокрема, те, що письменник не обмежився ґрунтовним аналізом виробничих питань, які стали предметом зображення у творі, а приділив багато уваги особистим стосункам героїв, їх багатому внутрішньому світу [3, с. 317 – 318].

Можливо, саме ця обставина і зумовила популярність роману “Інженери”, адже образи героїв зображені реалістично, а їх вчинки та дії психологічно вмотивовані. Л. Смілянський зауважував, що “кожен крок, кожна думка й ідею цього героя автор зумів обґрунтувати і вмотивувати цілком реальним матеріалом. Тут майже немає умовності, що запроваджується надто часто у виробничих романах, де автори орудують різними винаходами і т. п. Піридин – не умовність, а хемічна речовина, олія, що має свою хемічну формулу” [5, с. 3].

Через те, що дія роману Юрія Шовкопляса розгортається на хімічному заводі, письменник повсякчас використовує технічні та наукові пояснення, коментарі. Виробництво показано дуже детально. Але саме цим і живуть герої твору, саме це і становить головний зміст їхньої діяльності [8, с. 95 – 101].

Виробничий процес зображений письменником переконливо та правдиво. Як і в більшості творів на виробничу тематику у романі Юрія Шовкопляса можна знайти безліч прикладів, що ілюструють технічні аспекти роботи заводу, хімічні процеси. Наприклад, “А от давайте хоча б приблизно підрахуємо. Під час безперервної дистиляції в кожний момент у корнюрі набагато менше масла, ніж під час періодичної. І воно рухається. І його поверхня значно більша. Виходить, бензол та фракція випаровуються швидше. Уже дійшовши до половини корнюра, масло цілком віддає їх, а решту шляху проходять самі кубові рештки. І, звичайно ж, вони також випаровуються і з другою фракцією потрапляють до збірника” [7, с. 91]. Реалістичність відтворення виробничого процесу була відзначена критиками одностайно, однак, уникнути техніцизму, властивого виробничим романам, авторові повною мірою не вдалось.

За словами Л. Смілянського у творі є головний недолік у сюжеті – це “занадто вузька локалізація дії роману в рамках суто виробничих, заводських. Дія коли й виноситься за межі заводу, на шахтне селище, то тільки для розвитку виключно виробничих сюжетних ліній. Завдяки цьому навіть основні персонажі змальовуються тільки в тій частині свого життя й побуту, в якій вони діють для заводу. Тим часом у них звичайно є й інше життя – за межами заводу й заводських інтересів, – життя, що доповнює їх портрет. Зрештою, у них є минуле, зв’язки з іншими людьми. ...Так було запроваджено до роману короткі біографії Каргата, Галини Іванівни, Русевича, але ці розділи надто схематичні не вплетені органічно в тканину роману, а немов підвішені до нього” [5, с. 3]. Не слід забувати, що вузька локалізація дії характерна майже для всіх виробничих романів, тож роман “Інженери” не є виключенням.

Л. Новиченко зазначав, що “виробничий роман був романом майже обов’язково багатолюдним: на порівняно невеликій площі автори прагнули розмістити цілий ансамбль найтипівіших представників трудового колективу, що реально вдавалось, звичайно, не часто та й загалом таїло в собі ваду ілюстративності” [2, с. 28]. Це стосується і твору Юрія Шовкопляса, адже у романі наявний цілий калейдоскоп героїв з власними долями, переживаннями та почуттями.

Персонажі роману Юрія Шовкопляса як головні, так і другорядні, – це справжні індивідуальності, які в процесі виробничих взаємин змінюються. Показані вони автором, що досить суттєво, не лише на заводі, у виробничих, службових стосунках, а й в особистих, інтимних. У романі чимало мальовничих картин, ситуацій, що хвилюють щирістю й правдивістю зображення.

Таким чином, роман “Інженери” цікавий не лише як історичний документ, що відбиває турботи перших п’ятирічок, а і як вияв індивідуальних граней таланту письменника. Роман Юрія Шовкопляса став, за словами В. Брюггена, у ряд із такими “творами, як “Цемент”

Ф. Гладкова, “Танкер Дербент” Ю. Кримова, “Гідроцентрально” М. Шагіян, “Машиністи” Л. Смілянського, “Роман міжгір’я” І. Ле” [9, с. 7].

Роман “Інженери” має зараз передусім пізнавальне значення, відбиваючи турботи тих, хто першим вступив у бурхливу пору п’ятирічок і хоч помилявся часом, все ж ішов до мети. Крім того у творі можна знайти чимало ознак побуту і уявлень про життя тих людей, що були породжені 30-ми роками [4, с. 162].

Отже роман Юрія Шовкопляса є яскравим прикладом твору соціалістичного реалізму, що увібрав основні риси одного з провідних жанрів цього методу, жанру виробничого роману: пафосність індустріального будівництва, оптимістичний та піднесений тон твору; партійність і народність; захоплення виробничими процесами, техніцизмом; конфлікт старого, консервативного з новим, передовим; зображення неодмінного образу шкідника, ворога тощо. Проте, не зважаючи на яскраві ознаки, характерні для творів соціалістичного реалізму, роман Юрія Шовкопляса “Інженери” захоплює тонким відчуттям внутрішнього світу героїв, їх світогляду, що переконливо і правдиво відтворені автором; яскравим зображенням стосунків персонажів, змалюванням їх психології, використанням біографій головних героїв, монологів та діалогів для кращого розуміння їх світовідчуття та світобачення.

### **Література**

- 1. Літературознавчий** словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.
- 2. Новиченко Л. М.** Український радянський роман (Стислий нарис історії жанру) / Л. М. Новиченко. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 27 – 29, 79 – 109.
- 3. Українська** радянська література / [за ред. П. П. Кононенка та В. В. Фашенка]. – К. : Вища школа, 1979. – С. 317 – 318.
- 4. Сивокінь Г.** Друге прочитання. Літературно-критичні нариси. – К. : Радянський письменник, 1972. – С. 136 – 162.
- 5. Смілянський Л.** “Інженери” Ю. Шовкопляса / Л. Смілянський // Літературна газета. – 1937. – 15 жовтня. – С. 3.
- 6. Білецький О.** Зібрання праць у п’яти томах / Олександр Білецький. – К. : Наукова думка, 1966. – Т. 3. – 1966. – С. 41 – 42.
- 7. Шовкопляс Ю. Ю.** Вибрані твори: в двох томах / Юрій Шовкопляс. – К. : Дніпро, 1973. – Т. 1. – 1973. – С. 80, 91, 130, 160, 162.
- 8. Брюгген В.** “Секрети” психології / Володимир Брюгген // Прапор. – 1971. – №11. – С. 95 – 101.
- 9. Брюгген В.** З досвіду історії і сучасності / Володимир Брюгген // Шовкопляс Ю. Ю. Вибрані твори: в двох томах. – К. : Дніпро, 1973. – Т. 1. – 1973. – С. 5 – 15.

**Куцевол О. В. Талант письменника і соцреалістичний канон: роман Юрія Шовкопляса “Інженери”**

Стаття присвячена спробі дослідження впливу методу соціалістичного реалізму на прозовий доробок Юрія Шовкопляса на основі роману письменника “Інженери”. Дослідниця наголошує на особливостях відповідного історичного часу, що мали безперечний вплив на формування таланту письменника.

*Ключові слова:* соціалістичний реалізм, роман, образ, пафос, партійність, народність.

**Куцевол О. В. Талант писателя и соцреалистический канон: роман Юрия Шовкопляса “Инженеры”**

Статья посвящена рассмотрению влияния метода социалистического реализма на прозу Юрия Шовкопляса на основе романа писателя “Инженеры”. Исследовательница подчеркивает особенности соответствующего исторического времени, которые имели несомненное влияние на формирование таланта писателя.

*Ключевые слова:* социалистический реализм, роман, образ, пафос, партийность, народность.

**Kutsevol O. V. Writer's talent and the socialist realism: Yurii Shovkoplyas' novel “Engineers”**

This article dedicates to consideration of the socialist realism method on Yuri Shovkoplyas' prose on base of writer's novel “Engineers”. The researcher outlines the peculiarities of the appropriate historical time, which had undoubted influence on the forming of writer's talent.

*Key words:* socialist realism, novel, image, pathos, Party spirit, nationality.

УДК 811.161.1 – 398.8

**О. А. Малахова, С. В. Помирча**

**ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА ІЛЬЧЕНКА  
У МОВНО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ 80-Х РОКІВ ХХ СТ.**

О. Ільченко належить до тих письменників, чію творчість можна розглядати в різних аспектах, і кожен із них буде цікавий як науковцеві, так і читачеві. Творчий доробок Олександра Ільченка посідає визначне місце в українській літературі ХХ століття загалом і в літературному процесі Слобожанщини зокрема, хоча тривалий час як постать самого письменника, так і його спадщина не привертала пильної уваги дослідників.

О. Ільченко визнаний і відомий майстер, по праву належить до старійшин української повоєнної прози. Сучасники високо цінували його талант. Так, Є. Гуцало писав: “часто трапляється, що визнаний – не завжди відомий, а відомий – не завжди визнаний”. Автор роману і численних повістей та оповідань свого часу користувався загальною повагою, що “приходить до справжніх талантів” [4, с. 117]. За свідченнями сучасників і однодумців, О. Ільченко був людиною “виключної скромності й вимогливості художник слова, що ставить понад усе високе покликання письменника” [10, с. 160].

“Колегам імпонували його оптимізм, весела вдача: він майже не піддавався похмурих настроям – вмів стриматися, пожартувати, підбадьорити товариша в скрутну хвилину”, – писав М. Логвиненко [9, с. 3]. Він і журналіст, редактор, і письменник, мандрівник і колекціонер, дотепний оповідач і вдумливий дослідник. У письменницькому й читацькому колі його називали козаком Мамаєм, а вітали до нього словами: “Козацькому роду нема переводу” [1, с. 15].

Народився майбутній письменник в родині залізничників на Харківщині. Дитинство хлопця було сповнене пісень, казок, прислів'їв та легенд, побрехеньок і бувальщин, народної лірики та гумору. У родині збереглися навіть перші фотокартки із зображенням маленького Сашка у смушевій шапці та вишитій сорочці. Саме через цей знімок у 30-ті роки О. Ільченка звинуватили в тому, що він воював на боці Петлюри. Зняли “обвинувачення” лише тоді, коли письменник нагадав, що йому тоді було лише п'ять років. Олександр Єлисейович любив жартувати, пригадує його дружина Раїса Іванівна. У шлюбі у них народилося три доньки: Наталя, Єкатерина та Ірина, і письменник говорив: “У мене три доньки – і всі на “ф””: філолог, фізик і “фімик” [8].

Будучи учнем семирічної гімназії, О. Ільченко вечорами працював у друкарні, потім вчився у Харківському інституті народної освіти. Трудове життя майбутній письменник розпочав у видавництвах і редакціях журналів “Жовтень”, “Піонерія”, “Знання та праця”, де й відбулися його перші літературні спроби.

О. Ільченко почав друкуватись як нарисовець у 1929 році (1932 року вийшла збірка нарисів “Дніпрельстан”). Приділяючи увагу історико-біографічному жанрові, пише цикл оповідань про М. Фрунзе, Д. Менделєєва, А. Бородині, повість про дининство В. Чкалова. У часи Великої Вітчизняної війни письменник видав збірки нарисів і оповідань у перекладі російською мовою – “Бойцы из наших мест” (1941), “Горный пейзаж” (1942), “Память сердца” (1942), повість “Рукавичка” (у 1966 році видрукувана під назвою “Солом'яна рукавичка”) [5].

На початку літературної діяльності письменник працював поруч із Ю. Яновським і М. Рильським, П. Панчем і Я. Галаном, Садреддіном Аїні і Яном Судрабкалном, О. Фадеєвим, що вплинуло на формування свідомості і творчого бачення світу молодого автора.

О. Ільченко пройшов тривалий період становлення, пошуку власного індивідуального голосу. Ю. Безхутрий зазначав, що “перше десятиліття літературної діяльності Ільченко працював у традиційній конкретно-аналітичній манері, яка не відбивала яскравої індивідуальності автора” (авт. перек.). Лише наприкінці 30-х років “творчість Ільченка характеризується на тлі літературного процесу, встановлюються його загальні тенденції і “кут” їх перетину крізь кришталеву індивідуальність нашого автора” [2, с. 11].

Олександр Ільченко відомий, як громадський діяч радянського суспільства у Києві, а саме, був віце-головою спілки дружби з Італією, головою приймальною комісії Спілки письменників України, членом правління СП.

Творчість О. Ільченка, як зазначають дослідники, є прикладом поліфонії в її конкретно-індивідуальному прояві, що відзначалося у пресі, на рівні газетних і журнальних статей В. Даниленко (1959), М. Рудницький (1959), О. Палажченко (1959), Б. Петров (1966), О. Бабишкін (1969), П. Вільховий (1969), Ю. Безхутрий (1979), М. Логвиненко (1979), Є. Гуцало (1975, 1982, 1984), Л. Масенко (1991), Ю. Шкода (2001), В. Русанівський (2006), а також міркуваннях про Ільченка С. Шаховського (1959), М. Рудницького, О. Дейча (1959), М. Логвиненка (1979), І. Семенчика (1979), М. Славинського (1979). Проблемі індивідуального літературного стилю письменника присвячена літературознавча дисертація Ю. Безхутрого (1977). Г. Грегуль (2005) у дисертаційному дослідженні української біографічної прози пер. пол. ХХ ст. також брала до уваги творчість О. Ільченка. В. Русанівський та Л. Масенко, аналізуючи особливості химерної прози взагалі, звертали увагу й на індивідуальні особливості мови роману О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу...”. Автори “Історії української літератури у 8-ми томах”, згадуючи творчість О. Ільченка, побіжно звертають увагу на публіцистичні нариси, автобіографічні твори письменника, зауважують, що мова химерного роману має фольклорну основу: “Перед нами спроба створити щось подібне до українського “Тіля Уленського, поєднати оригінальний переосмислений “фольклоризм...” [7, с. 574], як окреме явище творчість О. Ільченка у мовному аспекті не досліджувалася.

Творчості О. Ільченка притаманне широке бачення сучасності й історії. Він виступає майстром історичної і одночасно сучасної прози. У нього історія – це масштабний погляд на епоху минулого з височини сучасності. У житті народу, віддаленого століттями, письменник вбачає і відбиває розвиток соціальної, філософської, моральної концепції майбутнього, про що свідчить низка його повістей і оповідань. У найвідомішому сьогодні його романі “Козацькому роду нема переводу...” розкривається не тільки боротьба українського народу проти поневолювачів, а й етнокультурні риси українського народу – волелюбність і сміливість, творчий потенціал і невичерпне джерело

духовності. Критики відзначають жанрове різноманіття, притаманне творчості письменника, – від романтичних повістей до “українського химерного роману з народних уст”, який увібрав у себе багатство поезики народного мистецтва та гумору.

М. Логвиненко у роздумах про особливості прози О. Ільченка зазначав: “Читаючи книги О. Ільченка, відчуваєш індивідуальні риси таланту художника. Перш за все – це яскраві характери у його епічній прозі, які вималюються завдяки багатій фантазії, філософському мисленню автора. ...Він винахідливий, оригінальний за формою та самобутній, неповторний – і як художник, і як особистість”[10, с. 166]. Саме таким утвердився Ільченко в письменницькому колі, у пошуку й праці над словом та образом.

Характерною особливістю творчої манери О. Ільченка, на яку звертають увагу літературознавці, є публіцистичність. Є. Гуцало стверджує, що “в усьому, створеному цим письменником, в текстах і підтекстах пульсує публіцистичність... він (Ільченко) скрізь присутній у своїй прозі, і ми відчуваємо його оцінку подій історичних чи сьогоденного дня, його оцінку характеру піднесеного чи нищої душі” [4, с. 118].

О. Ільченко уже в ранньому періоді своєї літературної діяльності, працював у жанрах нарису, історико-біографічної повісті, оповідання, роману, вдається пропорційного поєднання факту, вигадки та домислу, художнього переосмислення документа в системі способів творення художньої правди і відтворення історичної дійсності. Це стає характерною рисою індивідуальної манери письменника.

Стилістика змалювання гостроконфліктних ситуацій виробляється в письменника поступово, вона виявляється в нарисах. У житті видатних особистостей письменник, про які пише письменник, вибирає складні, незвичні та напружені моменти. Його художньо-біографічні твори присвячені Т. Шевченкові, М. Фрунзе, Д. Менделєєву, А. Бородину, В. Чкалову, в житті яких були драматичні події й ситуації, публіцистичні виступи О. Ільченка також позначені химерними відступами, “ліричними примхливими вставками письменника”. Такий підхід до добору й розкриття образів пояснюється характером світосприйняття автора.

Мова творів О. Ільченка до початку ХХІ століття спеціально не досліджувалася, проте в роботах, присвячених його творчості, містяться цікаві міркування про ставлення письменника до мови художнього твору і мовних скарбів узагалі.

Відзначають, що одним із захоплень О. Ільченка було приробирування й “колекціонування” скарбів рідної мови. Він уклав ряд збірок приказок, приповідок, знавець давніх козацьких пісень і звичаїв, що “весь поринув у мову давнини”. Є. Гуцало характеризує О. Ільченка, як великого знавця і прихильника усної народної творчості і зазначає, що “Мабуть, серед літераторів важко знайти такого, ...кому були б такі близькі народні пісні, казки, приповідки, жарти, хто б так кохався в

народному мистецтві. Ця любов до народної творчості у письменника з давніх-давен у крові, О. Ільченко зумів зібрати й досягнути великі фольклорні скарби, й вони... багато в чому визначили й сформували мистецьку свідомість самого письменника” [6, с. 147].

Своєю творчістю письменник доводить шанування рідної мови. Разом із тим О. Бабишкін зазначає, що О. Ільченко – “послідовний і принциповий противник архаїзації мови. Письменник виступає тільки проти “оканцелярення” мови, проти простолінійного її за нормування. Він – експериментатор у мові, зокрема у введенні в літературний вжиток слів розмовного плану...” [1, с. 24].

Інтерес письменника до подій давнини М. Логвиненко пояснює тим, що “героїчне минуле народу тісно і нерозривно пов’язане з майбутнім, тобто спроектоване в нашу сучасність”, оскільки історична пам’ять народу невід’ємна від духовного досвіду сучасності [9, с. 6].

Високо поцінював майстерність письма О. Ільченка М. Славинський, який у своїй статті зазначав: “Заворожлива прозорість письма як противага красивості, закучерявленості чи примарності неможлива без досконалого знання мови. Кожного, хто читав твори ..., не могло не вразити багатство лексики митця, його дивовижне відчуття барв і відтінків українського ...слова” [11, с. 141].

Характерними для ідіостилю О. Ільченка є також інформаційна насиченість, пізнавальність його творів. Цю рису його індивідуальності пов’язують із психологічним образом автора-розповідача, який постає у творі як експресивно-оцінний елемент, активний учасник подій, крізь призму сприймання якого сприймаються й відтворюються події та герої.

У роботах, присвячених творчості О. Ільченка підкреслюється така особливість його таланту, як схильність до гумору, до комічного. Ю. Безхутрий відзначає, що “гумор, сатира, іронія для О. Ільченка – обов’язкова умова ліплення художнього образу” [Ю. Безхутрий]. У романі “Козацькому роду нема переводу...” – комічне виступає не тільки як засіб характеристики персонажів, а і як засіб характеристики самого оповідача.

Творча манера О. Ільченка відзначається великою увагою до предметного плану і до його деталей: “Він іноді наче побоюється щось пропустити з поля зору, щось недобачити. Він щедрий, як людина, котра відчула смак речей [ми б сказали – смак слова – С. П.], їхню значущість і потрібність, він милується тими речами, уміє розкрити їхню сутність, уміє поглянути на них і очима персонажів, і своїм власним оком – розумним, не без лукавинки”. Таке ставлення до твору, до слова робить його “добрим, соковитим, пружним... саме письмо не є старомодним, не є архаїзованим, воно не втрачає з плином часу своїх добрих якостей...” [6, с. 146].

У свій час німецький лінгвіст В. фон Гумбольдт зазначав, що для того “щоб мова залишалась і народною, і високорозвиненою... ніколи не повинна перериватися правильна її циркуляція від народу до



письменників і від них – знову до народу” [3, с. 164]. Саме такий процес конвергенції літературної мови і мови народу спостерігається в мові О. Ільченка. Тому предметом окремих ґрунтовних наукових розвідок варті стати химерний роман “Козацькому роду нема переводу...” – з погляду його мови, мовного образу автора-оповідача, етнокультурних концептів, вербалізації гендерних стереотипів.

### **Література**

**1. Бабишкін О.К.** Олександр Ільченко, автор химерних книг / О. К. Бабишкін // Радянське літературознавство. – 1969. – № 6. – С. 15 – 24. **2. Безхутрий Ю. Н.** Творчество Олександра Ильченка (проблемы индивидуального стиля): автореф. дис. соискателя канд. филол. наук : спец. 10.01.03 / “Литература народов СССР (украинская)” / Ю. Н. Безхутрий. – Львов, 1977. – 25 с. **3. Гумбольдт В. Фон.** Язык и философия культуры / В. фон Гумбольдт; [пер. с нем. языка. сост., общ. ред. и вступ. ст. А. В. Гулыги, Г. В. Рамияшвили]. – М. : Прогресс, 1985. – 452 с. (Языковеды мира). **4. Гуцало Є. П.** І давнина, і сучасність (до 75-річчя з дня народження Олександра Ільченка) / Є. П. Гуцало // Дніпро. – 1984. – № 6. – С. 117 – 120. **5. Гуцало Є. П.** Пути творчества / Є. П. Гуцало // Радуга. – 1982. – № 4. – С. 156 – 160. **6. Гуцало Є. П.** “Химерне” в реальному: про творчість письменника О. Ільченка / Є. П. Гуцало // Дніпро. – 1975. – № 2. – С. 145 – 150. **7. Історія української літератури:** у 8 т. / ред. кол.: Кирилюк Є.П. (голова [та ін.]). – Т. 8. – 1971. – 574 с. **8. Лавриненко О.** Олександр Ільченко, автор “химерного роману з народних вуст” / О. Лавриненко // День. – 1999. – № 166 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журн.: <http://ilchenko.orgfree.com/intervu-den.htm>. **9. Логвиненко М. С.** Від козака Мамай до сучасності / М. С. Логвиненко // Ільченко О. Є. Твори: у 2 т. / [вступ. ст. М. С. Логвиненко]. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 1: Козацькому роду нема переводу: Мамай і Чужа Молодиця: [укр. химерний роман з нар. уст]. – С. 3 – 14. **10. Логвиненко М. С.** История и современность / М. С. Логвиненко // Радуга. – 1979. – лип. – С. 165 – 177. **11. Славинський М.** Добрий чарівник / М. Славинський // Дніпро. – 1979. – № 6. – С. 139 – 141.

### **Малахова О. А., Помирча С. В. Постать Олександра Ільченка у мовно-літературному процесі 80-х років ХХ ст.**

У статті представлено аналітичний огляд літературознавчих та мовознавчих критичних матеріалів, присвячених постаті Олександра Ільченка і його творчості. Наводяться деякі біографічні дані, спогади рідних і сучасників письменника, аналізуються особливості його ідіостилію.

*Ключові слова:* Олександр Ільченко, ідіостиль, мова творів, химерний роман.

**Малахова Е. А., Помирчая С. В. Личность Александра Ильченко в литературно-языковом процессе 80-х годов XX ст.**

В статье представлен аналитический обзор литературоведческих и языковедческих критических материалов, посвященных личности Александра Ильченко и его творчеству. Приведены некоторые факты биографии, воспоминания родных и современников писателя, анализируются особенности его идиостиля.

*Ключевые слова:* Александр Ильченко, идиостиль, язык произведений, химерный роман.

**Malakhova O. A., Pomyrtha S. V. Personality of Alexander Ylchenko in the literary and linguistic process of 80th of XX century**

The article is devoted to analytical review of literary and linguistic the critical materials that are sanctified to personality of Alexander Ylchenko and his work. The last is represented by facts of biography, remembrances of native and contemporaries of writer. Features of a writer's idiostyle are analysed.

*Key words:* Alexander Ylchenko, idiostyle, "chimerical" novel.

УДК 821.161.2–1.09+929 Біливода

**Т. С. Пінчук, О. І. Коновалова**

**ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ТВОРЧОСТІ  
ПЕТРА БІЛИВОДИ**

Творчість Петра Біливоди (Шевченка) була тісно пов'язана з життям, з обставинами, ключовими для світосприйняття та розуміння, для формування характеру людини. Поетична спадщина Петра Біливоди порівняно невелика – лише дві збірки, надруковані посмертно: "Ось така мені випала доля" (1998 р.) та "Винахід Петра Біливоди" (2004 р.).

Мета нашої статті – дослідження особливостей поетики творів Петра Біливоди (на прикладі збірки "Ось така мені випала доля").

Актуальність обраної теми полягає у тому, що на сьогоднішній день робота у царині вивчення літератури рідного краю обмежується оглядовими роботами стосовно творчості Петра Біливоди.

Що цікаво, Петро Шевченко став Петром Біливодою не одразу, а лише на початку 80-х рр., коли в альманасі "Вітрила" вийшла добірка його віршів. Такий вибір митця можна пояснити з двох точок зору: як прояв "великої людської та літературної делікатності, пієтету перед уславленим однофамільцем" [1, с. 3] або ж як данину своїй малій батьківщині – Біловодщині.

Починав свою поетичну діяльність тоді ще Петро Шевченко з російськомовних творів. Але “доля вже визначила шлях магістральний, хоча з вибоїнами та крутими поворотами” [4, с. 3]. Боротьба двох поетичних начал – російськомовного та україномовного у душі поета не мала критичної точки зіткнення, а була лише реакцією на стан у тогочасному суспільстві. Насправді ж мислив, творив та жив Петро Біливода українською. Як говорить Галина Шевченко (дружина поета) “он писал стихи на украинском языке, хотя оба языка, и русский, и украинский, были для него родными [...] Он отвечал, что ему больно и обидно видеть, как умирает такой прекрасный язык, как украинский, поэтому пусть меньше будет тех, кто поймет его стихи без перевода, но он хочет писать на нем” [6, с. 4].

Саме національна свідомість та стійка патріотична позиція, почуття обов’язку й любові до людей продиктувало митцеві його майбутній шлях – шлях “батька гласності на Луганщині” [7] Петра Шевченка та “поета української зболеності” [8] Петра Біливоди. Так раз і назавжди його особа роздвоїлась, але не розірвалась. Просто витворилося дві грані однієї душі – унікальне та надзвичайно рідкісне явище.

Говорячи про поетичну манеру Петра Біливоди, В’ячеслав Гусаков зауважував, що “сложные ассоциативные ряды, замысловатые аллюзии, пространные рассуждения – не для него. Но стихи от этого только выигрывают”. Він називав Петра Біливоду “поетом простих слів” [2, с. 11].

Структурна організація більшості віршів Петра Біливоди побудована за принципом переважання змісту над формою. Результатом такого підходу є відсутність заголовків, напівобірваність та перенесеність фраз у рядках: “Плескати камінці / пускаю по ріці – / видовжилась рука аж до того берега, / по воді долонею, / по щоці” [1, с. 40]; недотримання послідовної ритмомелодики у віршах: “Ще штрих. / У череві зими / лиш чорний грак / його здзьоба” [1, с. 17]; відсутність (частіше за все) традиційного римування: “А втім – я сплю. Дружина варить борщ. / Я віники в’яжу. І знову сплю – / на цвинтарі. А поруч стогне баба” [1, с. 94]. Красномовними у цьому ключі є слова митця, що ілюструють його поетичну манеру: “Бо я не вмію, Боже Святий, / не те що руки заламати, / а навіть риму поламати – / все “-ати”, “-ати”, тільки “-ати”, / бо не навчився красних слів / і зараз не бажаю знати” [1, с. 82].

Широке вживання діалектизмів у текстовій структурі творів створює ефект всеохопного діалектного мовлення поета. У творах зустрічаємо такі діалектні форми: “бджола дзизчить об шкло”, “в роддомі переплутали случайно”, “понімаєш, роки летять”. Діалектні явища вжиті у творах з метою надання більшої точності, достовірності описуваним подіям, явищам, предметам побуту. Вміле використання надбань народного мовлення допомагає створювати картини-образи, події, неначе

списані з натури, близькі та рідні кожному жителеві малої батьківщини поета (Біловодщини).

Функціонально активними у поезіях П. Біліводи є фонетичні діалектні варіанти слів (возьму – візьму, чо’тирнадцять – чотир’надцять, шкло – скло). Вірші органічно виписані народною мовою: “На восьме марта маму поздравлять / я буду, кажеться, опять по телефону, / возьму талон минут на двадцать п’ять / і закажу напівзабутий номер” [1, с. 114]. Можна з упевненістю стверджувати, що використання суржикізмів у поезіях пояснюється внутрішньою потребою автора висловити своє глибоко вкорінене “Я” люблячого сина, дбайливого батька, патріота своєї землі.

Авторські роздуми над філософією людського буття торкаються “вічних” тем:плинності часу, самопошуку й самопізнання, вічного вибору в душі людини, цінності часу для кожного, знання та його сили, дружби, кохання, вірності.

“Непросто, пребывая в водовороте событий, сохранить в себе иной уровень мироощущения, где нет места текучке да и ничему сиюминутному вообще. Петру Николаевичу удалось. Не знаю, разделял ли он ахматовское утверждение “В стихах все – о себе”, но наверняка чувствовал это” [2, с. 11]. Вміння абстрагуватися від буденності та прозаїчності побуту й поринати в себе, у своє глибинне “Я” дали можливість авторові глибоко переосмислити філософські закони та презентувати свою антропоцентричну філософію. Тлумачення світобудови, місця та ролі людини у світі реалізується у потоці свідомості, струмені думки, часто відмінному від загальної канви твору: “Серце – калатало. / Я – дзвін. / По кому він? / О, моя Січ, / курені та стани, / де булавіють гетьмани!” [1, с. 7]; “Душа сажотруса – / божевільний голуб. / Що то – привид Бога? / Чи батька?” [1, с. 100].

Білівода проводить експерименти не лише із структурною та композиційною організацією своїх творів, а й із використанням традиційних знаків пунктуації, ігноруючи усі правила української мови (автор робить це свідомо): “Не заздрю і не співчуваю / не заздритиму й надалі / в моїм паперовім чувалі / подорож по горизонталі” [1, с. 170]; “Розліпивши повіки переконайся / що ти ще існуєш і що живий / пальців на обох руках по п’ять / очей і вух по два / серце ліворуч голова своя” [1, с. 174]. Такий підхід поет використовує з метою повної читацької “самодіяльності” (звільняючи вірш від будь-яких пунктограм, митець дає можливість читачеві самостійно розставити акценти у творі відповідно до власного бачення). У зв’язку з цим виникає декілька варіантів прочитання.

Естетичні погляди Петра Біліводи, концептуальні засади його творчості, бачення сучасної літератури знайшли своє відображення у поезіях, де за простим, часто навіть примітивно-побутовим змістом криється глибока життєва усвідомленість та осмисленість небуденних явищ: “Прогрес відмінив поводитирську професію – / Вергілій – касир в

магазині “Поезія”, / А хлопчик, що кобзу носив за музикою, / В музшколі над нею зневажливо пхикає, / А я Беатріче у місті шукаю” [1, с. 9]. Хоч на перший погляд вірші можна вважати надто простими та прозорими, все ж не слід зводити процес читання до бездумного перечитування.

Особливістю творів Петра Біливоди та його авторської манери поезотворчості є відсутність традиційних художніх виражально-зображальних засобів. Наприклад, наявні у творах поета епітети та порівняння відрізняються своєю специфікою: “зашнуровані очі”, “кубічне серце”, “немовчний тупіт”, “пістрява заграва”, “обличчя дерев’яне”, “залізні вії” та “як кісточки на рахівниці, / птахи застигли на дротах”, “як ящірка, тече по небесах / коротка блискавка і в небі зависа”. Ці доволі незвичайні художні тропи допомагають авторові створити індивідуальний поетичний світ зі своїми небуденними, але близькими та ідейно-місткими образами. За словами самого Петра Біливоди “в порівнянні точнім – суть” [1, с. 51].

Важливими для розуміння поетичних творів Петра Шевченка є й низка художніх засобів та стилістичних фігур, які використовував автор для творення поетичного мікросвіту. Він часто звертався до художніх повторів окремих слів та словосполучень (іноді – цілих рядків): “В ста устах, у ста очах, / в ста сльозинах непролитих, / в ста невисохлих сльозах” [1, с. 31]; “А я сидів і плакав разом з вами, / а я сидів і плакав разом з вами, / а я сидів і плакав разом з вами, / від вас узятий чорними вітрами” [1, с. 112]. Цей прийом дає можливість створювати ефект динамічності, перебігу емоційної, почуттєво-наснаженої дії. Подібного ефекту поет досягає шляхом використання у художніх текстах алітерації: “Дощ періщить – біжать перехожі. / Так періщить – вгинається площа. / Дощ сьогодні весь світ прополоще” [1, с. 47]; “Коли коливається клен, ковила, / коли коливається шлях, коли я / під кленом цей вітер триклятий клену, / по вітру летить моя зібгана тінь” [1, с. 54]. Використання алітерації передає динаміку зображуваної дії, акцентує увагу на певному явищі чи предметі, які автор виділяє шляхом звукоповтору.

Автобіографічний метод письма у творчому доробку Петра Шевченка представлений невеликою кількістю зразків (біографічні дані проступають доволі спрощено, навіть схематично). Із рядків творів читач має можливість дізнатися про батьків, брата та дружину письменника: “а мати грубку розтопляли”, “у тебе і справді брате / м’язи і серце з металу”, “дядько мій знемагає / від поліартриту”, “а мати варить борщ. / А батько в’яже віники”. Цікавими є також згадки поета про різні періоди життя: “Блокнот в руках. Я – репортер. / Чого ж боятися тепер?”, “Я квартирант. На вулиці весна”. Такі епізоди проступають у багатьох поезіях, але представлені вони окремими словами, згадками, фразами, спогадами, що не дає можливості відтворити цілісної біографічної картини, спираючись виключно на матеріал поетичного доробку.

Інтимну лірику П. Біливоди варто розглядати осібно з точки зору того, що вона розкриває нову грань його поетичного таланту. Це

емоційно-чуттєвий світ автора, репрезентований в узагальнено-збірному образі ліричної героїні до якої звернені думки поета. Цікавим є той факт, що власній дружині (Галині Шевченко), безпосередньо поет присвятив лише один надзвичайно короткий вірш: “У дружини – волосся духмяне. / Сниться їй, / Наче квіти вона поливає” [1, с. 87].

Серед віршів інтимної лірики (“Зимна балада”, “Ховається в тіні моїй”, “Говорити про тебе”, “Вір мені”) домінують піднесені настрої ліричного героя, окриленого почуттям кохання, ніжності та відповідальності за кохану людину: “Ти сама про те знаєш, Господи-Боже, / що я жити без тебе не можу. / Слово в слово тебе я завчив напам’ять, / не дай Бог помилитись, тебе я благаю” [1, с. 34]. Але присутній також мотив страждання ліричного героя від нерозділеного кохання (відчутна трагічність): “З ким до третіх півнів? / В серце зашпори угрузли / (в ополонці, в ополонці...)” [1, с. 21]. Можна зробити припущення, що образ дівчини-жінки, змальований поетом у своїх віршах, це все ж образ коханої дружини, завуальований автором навмисно для збереження втаємниченості та інтимності, глибокої індивідуальності поезій.

Окрім автобіографічного та емоційно-чуттєвого простору поезії Біліводи містять у собі міфопростір, утворений біблійними мотивами та образами з народних вірувань, легенд. Біблійні алюзії, використані поетом, – це: звернення до Бога, оперування поняттями віри й долі: “Не дай, Боже, таке пережити! / Я нікому не родич, / я сам у собі” [1, с. 30]; введення до твору біблійних сюжетів – про дружину Лота (“Куриться за спиною порожнеча, / не озираюсь – бо закам’янію” [1, с. 42]); про пророка Ноя та всесвітній потоп (“Нам здається, що нам пощастило, / що нас дощ обмине стороною – / колисаємо спогад про Ноя” [1, с. 47]). Запозичені автором біблійні мотиви використовуються у трансформованому, адаптованому до місця, часу та авторського бачення вигляді, але вони зберігають свою ідейну спрямованість. Наслідком черпання сюжетів із міфів та вірувань слов’ян, древніх греків стають образи: Сізіфа, хитрого та підступного напівбога, довічна доля-кара якого – котити важезний камінь на високу гору (“Бачу зором безсонним, / як велет Сізіф на маківку небес / котить чорного каменя сонця” [1, с. 26]); Гамаюн, віщого птаха з людським обличчям та пташиним тілом, який є провісником долі (“Предивний вдома був паркан. / Під ним кохану я чекав. / Прадавній птах з людським обличчям / нам вічне щастя віщував” [1, с. 99]); Енея та Трої (“Дивлюся тільки вперед. Бо за мною, / як в греків, що спаскудили Трою, – / самі руїни і скирти гною” [1, с. 171]).

Як згадує дружина Петра Шевченка: “Он писал стихи редко. Если я видела, что он лежит на диване лицом вниз, значит пришли стихи, трогать его нельзя. Лежит, лежит, потом встанет и записывает готовые, сразу пять или шесть. Потом полгода опять ни строчки. Как-то они в нем росли, как ребенок в утробе матери” [6, с. 4]. Цей факт свідчить про надзвичайну прискіпливість митця до створюваних ним поетичних

рядків. Петро Біливода звертав неабияку увагу на зміст творів, влучність коротких слів, доцільність ключових фраз, органічність побудови.

За словами українського поета та близького друга Петра Шевченка Василя Старуна, “Петро Біливода писав важко й небагато. Важко не в тому розумінні, що йому не вистачало слів, а що душу переповнювали Добро і Зло. Кожен вірш поет писав кров’ю і винятковим талантом. [...] Петро Біливода ніколи не ставив перед собою завдання брати валом, тобто писати і писати до виснаження” [4, с. 3].

Говорячи про дебютну поетичну збірку “Ось така мені випала доля”, варто зазначити, що у 152 поезіях вжито більше 155 народних образних висловів, 59 – таких, що створені поетом на основі народних, і майже 100 крилатих слів і виразів, що їх “виколисав неабиякий талант Петра Біливоди” [3, с. 102]. Це є свідченням того, що основними мотивами творчості поета була пильна увага до витоків рідної української культури, прагнення відродити її кращі традиції.

Ігор Римарук надзвичайно влучно охарактеризував особистість митця, зазначивши: “Читаючи такі поетичні збірки, ще раз переконаєшся в умовності поділу літераторів на школи та покоління... Головне тут – особистість, цільна навіть у метаннях та сумнівах, у душевному сум’ятті, неминучому й необхідному для митця” [5, с. 109].

Петро Шевченко був саме таким – непримиренним шукачем, відкритим та часто суперечливим, але однаково неповторним, вірним своїм переконанням, стійким на шляху до поставленої мети. Таким пам’ятають і люблять його біловодці.

### **Література**

- 1. Біливода (Шевченко) П. М.** Ось така мені випала доля: [поезії та листи] / П. М. Біливода. – К. : Фірма “Деркул”, 1998. – 224 с.
- 2. Гусаков В.** След на целине / Вячеслав Гусаков // Теленеделя. – 1998. – № 12. – С. 11.
- 3. Павленко Ю.** Поезія, виколисана образним словом Луганщини / Ю. Павленко // Образне слово Луганщини: [матеріали I Регіональної науково-практичної конференції “Образне слово Луганщини”]. – Луганськ: “ЛНПУ імені Т. Шевченка”, 2002. – С. 102 – 104.
- 4. Старун В.** Пам’яті нашого земляка Петра Біливоди (Шевченка). Народився у білій сорочці / Василь Старун // Вісті Біловодщини. – 2000. – № 59 (8882) 1 серпня. – С. 3.
- 5. Сто луганських поетів** / [ред. М. Ночовний; упор. Гр. Половинко]. – Луганськ : Знання, 1999. – 134 с.
- 6. Шевченко Г.** Я должна об этом сказать / Галина Шевченко // Теленеделя. – 1997. – № 14. – С. 4.
- 7. Єсаулова А.** Новини ЛНУ імені Тараса Шевченка // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [www.luguniv.edu.ua/?z1=b,1267](http://www.luguniv.edu.ua/?z1=b,1267).
- 8. Кухарук Р.** Письменник – основа культури / Р. Кухарук // Література єдиного потоку. Літературний форум // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.litforum.org/index.php?r=3&a=353](http://www.litforum.org/index.php?r=3&a=353).

**Пінчук Т. С., Коновалова О. І. Особливості поетики творчості Петра Біливоди**

У статті увага спрямована на дослідження поетики творів Петра Біливоди. На прикладі віршів поета визначено та проаналізовано такі особливості як художні засоби, мова, авторська філософія та естетика.

*Ключові слова:* поетичний доробок, художні засоби, діалектизми, міфопростір, поетика.

**Пинчук Т. С., Коновалова О. И. Особенности поэтики творчества Петра Билыводы**

В статье внимание направлено на исследование поэтики произведений Петра Билыводы. На примере стихотворений поэта определены и проанализированы такие особенности как методы, язык, авторская философия и эстетика.

*Ключевые слова:* поэтическое творчество, художественные средства, диалектизмы, мифологическое пространство, поэтика.

**Pinchuk T. S., Konovalova O. I. The peculiarities of poetics of the artistic works by Peter Bilyvoda**

In this article attention is devoted to the poetic works of Peter Bilyvoda. On the example of the poet is investigated such features as artistic tools, language, author's philosophy and aesthetics.

*Key words:* poetic heritage, art methods, dialecticisms, mythological space, poetics.

УДК 821.161.1-3

**Н. В. Ротова**

**ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ ДІМ – СІМ'Я – РІД – НАРОД  
У ПРОЗІ І. СЕНЧЕНКА**

Творчість Івана Сенченка, одного із найпопулярніших письменників Слобожанщини, які входили в українську літературу у 20-і роки ХХ століття, залишилася малодослідженою: почасти через те, що І. Сенченко не належав до тих авторів, чиї імена на слуху, почасти через жанрову, тематичну, стильову строкатість, адже за радянських часів акцентувалися твори “виробничі”, “сільськогосподарські”, тобто ідеологічно витримані, і замовчувалися ті, в яких звучали іронічно-сатиричні ноти, що сприймалися як дисонанс у злагодженому величальному хорі. Лише сьогодні, коли Україна здобула незалежність, можна говорити про цілісне, неупереджене, об'єктивне, невибіркове



вивчення літературного процесу, в якому не може бути “модних” і “немодних” періодів, тем, імен.

Творчість І. Сенченка перебувала в колі уваги провідних українських критиків і літературознавців: К. Волинського, Л. Новиченка, І. Дзюби, В. Брюховецького, М. Гнатюк та деяких інших. Аналізуючи стильову своєрідність творчості І. Сенченка, дослідники передусім підкреслювали спокійний плин оповіді, психологізм у творенні образу людини-трудівника, гармонійне поєднання ліричності з гумором і сатирою. Увагу літературознавства й критики з діаспори передусім привертала твори, які демонстрували опозицію радянській владі. Серед досліджень творчості останнього часу найбільш вагомими є праці В. Брюховецького [1], М. Гнатюк [2] та Л. Пономаренко [3], проте майже недослідженими залишуються проблеми авторського неоміфу, який полягає в деміфологізації традиційних і підтекстовому спростуванні радянських міфів.

Традиційно ім'я Івана Сенченка називалося серед тих, кого прийнято вважати “фундаторами” української літератури, проте доробок письменника зазвичай розглядався під кутом зору, який не торкався глибинної її сутності, майже поза увагою літературознавців залишилися такі площини авторської світомоделі, як міфопоетика. Отже, метою нашої статті є дослідження особливостей використання міфологеми дім – сім'я – рід – народ у прозі І. Сенченка.

Моделюючи власний реальний світ, письменник значне місце відводить зображенню міфологем дому, роду, сім'ї, які не можуть не зазнавати змін, що відбивають суспільні трансформації.

Зображення домівки дає автору можливість глибше розкрити характер персонажів, адже, як стверджує К.-Г. Юнг, на рівні підсвідомого особистість і її дім ідентифікуються, а житло є виявом духу господаря [4, с. 75]. Крім того, всі архітектурні елементи житла: стеля, підлога, поріг, вікна, піч тощо – мають символічне значення і уможливають урівноваження таких опозицій як низ/верх та праве/ліве; підвалини апріорно вважаються уособленням життєвих основ, стеля символізує зв'язок із небом як вищою свідомістю, вікна сполучають мешканців з усіма частинами світу, поріг – з людьми. Таким чином, дім є втіленням міфологічної моделі світу, з одного боку, і самовиявом людини, з іншого [51, с. 665].

Для переважної більшості автобіографічних творів І. Сенченка (“Шлях до саду”, “Любов Андріївна”, “Дитячі літа”, “На корді”, “Савка”) дім зберігає міфологічне значення – це безпечний простір, що протиставляється чужому й небезпечному, зокрема степу. Затишок, що панує в селянській оселі, передає гармонійні стосунки між членами родини – взаємоповагу, піклування один про одного; як правило, зображуючи домівку, де мешкає сім'я, автор розповідає про приготовлену з любов'ю, смачну й запашну, хоча просту й невибагливу їжу: “Мама пекла пироги, як завжди в неділю, і прибирала в хаті. День

був сонячний; саяв білістю засланий свіжою скатертиною стіл: хата була посипана білим піском” [6, с. 77] (“Толстой”). “У неділю у нас завжди день був відмінний. Ще в суботу мама з старшою сестрою моєю підводили зсередини стіни, змазували красивою світлою глиною долівку, присипали її білим піском... А мама в цей час священнодіяли біля печі... Свято!” [6, с. 116] (“Зінченки”).

Конструюючи власний художній світ, письменник не зловживає мотивом побутової сварки, до зображення якого досить часто зверталися українські письменники кінця XIX – початку XX століття (І. Нечуй-Левицький, Марко Вовчок, А. Свидницький, Ганна Барвінок, О. Стороженко тощо). Дім І. Сенченка – це не поле бою, а місце, де живе любляча родина. І навіть якщо трапляються якісь непорозуміння – чи то невістка украла в свекрухи разок намиста (“Савка”), чи через дітей посварились сусідки (“На корді”), це не стає приводом для “бойових дій”.

Міфологічне значення в авторській світомоделі зберігає вогонь: як людське тіло призначене оберігати душу, так дім призначений оберігати “душу” домівки – вогонь. К.-Г. Юнг стверджує, що цю аналогію можна вважати не стільки логічним поняттям, скільки таємничою єдністю, тобто продовженням первісної анімістичної думки [4, с. 58]. Зображуючи сільську хату, автор, як правило, увагу передусім звертає на піч, що з точки зору архетипного бачення людського помешкання цілком виправдано. Домашнє вогнище виступає символом родинного тепла в прямому й переносному значенні: “Жили ми в той час у старій-старій хаті... На полу спали батько і мама, а ми, малі, – на печі. Для цього в хаті стояла величезна споруда з цегли, в якій варили і пекли, отож – вариста піч. Знизу цю платформу підігрівав вогонь печі, ітому на тій платформі, або просто на печі, було завжди затишно і тепло” [6, с. 42] (“З новим роком, з новим щастям”).

Плем’я Рудих Вовків з однойменної повісті ще не має хати як такої, адже йдеться про прадавні часи, але для всіх членів роду найнадійнішим захистом стає саме вогонь: “Ця чарівна істота, така тиха і покірна в дудці, могла, однак, з волі мисливця, обертатись у грізну силу, перед якою не встоїть і найсильніший хижак” [7, с. 218].

Як уже зазначалося, символічний зв’язок між домом і господарем визначає певну ідентифікацію їхнього стану: нова доглянута оселя “передбачає” здоров’я її господарів, тому неможливою, навіть абсурдною здається ситуація, коли в новій доглянутій хаті помирає двадцятисемирічна жінка: “У Марії хата була збудована по-новому: великі прозорі вікна з кватирками, висока стеля, ікони в кутку нові, аж сяють золотом, замість звичайного полу – дерев’яна кровать; біля скрині стояв комод, засланий вишитим рушником з череп’яними півниками зверху” [6, с. 391]. Дім Савки й Марії реципієнт сприймає “очима” знахарки Харитини Захожаїхи, яка розуміє, що Марію вже нічого не

зможє врятувати. Застосований прийом допомагає автору досягти виняткового емоційного напруження.

Невипадковим видається славнозвісне житло Діогена з однойменного оповідання – глиняна діжка: філософ утратив сенс життя, його мета, що полягала “... в безконечному удосконаленні душі і серця...”, виявила свою нікчемність. Зустрівшись із Александром Македонським, філософ переймається його ідеями, навіть бере участь у військовому поході, проте його знову чекає розчарування: він усвідомлює, що не визволення несе полководець мільйонам людей, а рабство. Навіть те, що Александр приймає правду Діогена, нічого не може кардинально змінити. Отже, не випадково в останній сцені оповідання ми знову бачимо філософа в глиняній діжці [6, с. 501 – 502].

Переконливим свідченням того, що міфологема дому в творчості І. Сенченка зберігає первісне тлумачення, можна вважати епізод з оповідання “Кінчався вересень 1941 року” [6, с. 502 – 530]. Люди, вивезені на риття протитанкових укріплень, починають будувати тимчасові житла. Проте дехто, зокрема вчений і коректор Левко, категорично відмовляються брати участь у будівництві куренів. Здається, дорослі люди поводять себе як вередливі діти, адже надворі осінь. Але ми зважуємося стверджувати, що поведінка героїв є неадекватною лише на перший погляд. М. Еліаде вважає, що побудова кожного нового дому відкриває “нову еру”. “Новобудова – це нова організація світу й життя. Сучасна людина, що є менш чутливою до чудес, все ж набуває досвід *genovatio*, коли будує нове житло або коли туди вселяється” [8, с. 119 – 120].

Так, Левко, персонаж оповідання “Кінчався вересень 1941”, на попередження, що заходить дощ, відповідає: “Я передбачив таку неприємність і заздалегідь приготувався до неї... Бачите, я взяв з собою пальто і гумовий плащ. Пальто я підстелю під себе, а плащем накриюся зверху.” Учений знаходить іншу шпаринку, щоб відмовитися від “будівельних робіт”, – він не може взяти залізничні щити й снопи пшениці, кинуті в полі, бо не бажає порушувати “священний інститут власності” [6, с. 510 – 511]. Штучність аргументів більш, ніж очевидна: у чистому полі люди, практично кинуті державою напризволяще, виголошують промови про священність і недоторканість соціалістичної власності.

Розглядаючи цей епізод, дослідники зазначали, що автор у такий спосіб хоче показати різних людей, зокрема й не дуже працьовитих, і “...неприсосованих не те що до труднощів війни, але навіть до звичайних побутових ускладнень” [1, с. 91]. На нашу думку, причина такої поведінки перебуває в зовсім іншій площині, ніж банальна лінь або неприсосованість, і в цьому нас переконують подальші події: люди не хочуть “нового життя” – “дому” в степу, все їхнє єство опирається таким змінам, вони сподіваються, що їхнє перебування тут не буде тривалим.

До того ж, як відомо, степ, як і море, уособлює непідвладні людині сили й апріорно виступає загрозою для неї [9].

Зображуючи домівку своїх персонажів, письменник звертається до деталей, що стають знаковими і допомагають глибше розкрити характер мешканців. Передусім символічного значення набувають книги, які є "...обов'язковою ознакою дома, що передбачає не лише духовність, але й особливу атмосферу інтелектуального затишку" [10, с. 318].

Цілком закономірно, що квартира професора Пташняка ("Любов і Хрещатик") – це царство книжок. Про гармонійність природи господаря квартири свідчить те, що він, професор-кібернетик, є одночасно "ліриком", обізнаним як з рідною, так і зі світовою художньою літературою.

Проте книги ми часто зустрічаємо і в селянській оселі початку ХХ століття, що дає автору можливість висловити власну позицію щодо культурного рівня українського дореволюційного села і яка, як бачимо, не співпадала із загальнодержавною версією. Так, в автобіографічному оповіданні "Я познайомився з Йосипом" розповідається, як мати, незважаючи на необхідність рахувати кожна копійку, не може відмовити синові, коли той просить гроші на книжку: "На книжку! Цілі три копійки! Задумалась мама на мить... Вголос обзивається: "Добре. Дам тобі три копійки..." [6, с. 71].

З удаваною іронією, за якою ховається щира симпатія, згадує оповідач свого сусіда: "Жив на вулиці Лермонтовській такий собі залізничний конторщик Іван Антонович Копилов – любитель поспівати, випити, повеселитися. І цей був одержимий. Наважилося видавництво Брокгауза і Ефрона енциклопедію видавати, велику, всезагальну, на 86 томів, затявся: "Чуєш, жінко, передплачу!" [6, с. 218 – 219] ("Подорож до Червонограда"). Отже, людина, відмовляючи собі в найнеобхіднішому, вважає за необхідне придбати книжки. Таким чином, книги в авторській світомоделі стають невід'ємною частиною людської оселі, символом прагнення до освіти й самовдосконалення.

Якщо розташувати твори І. Сенченка на темпоральній осі, не можна не помітити, як зникає сім'я і рід. Плем'я Рудих Вовків з однойменної повісті понад усе цінує родинну єдність, саме згуртованість робить їх сильними й непереможними: "Ще ніколи не траплялося так, щоб мисливці безкарно комусь дозволяли робити замах на цілість великого і могутнього роду Рудих вовків" [6, с. 240].

Спілкування з родичами є невід'ємною частиною життя всіх членів великої сім'ї дідуся Олександра й бабусі Дар'ї з повісті "Савка": "І ось вони... простують у двір до Олександра Терентійовича і Дар'ї Олександрівни провідати недужого батька, з родом побачитися і себе показати..." [6, с. 374]. Шахівчани, герої автобіографічних творів І. Сенченка, почувають себе громадою, народом: як особисте горе сприймається селянами смерть Л. Толстого ("Толстой"), вони охоче беруть участь у виставах самодіяльного театру, оркестру та

хору (“Подорож до Червонограда”), при цьому на виставах “... зала, як вулик, переповнена... Боже, світе! Які концерти відбувалися, які вечори!” [6, с. 204]

Нічого подібного не побачимо в Донецькому й Солом’янському циклах, де життя персонажів обмежене власною домівкою й роботою.

Ще сумнішу картину спостерігаємо в повісті “Любов і Хрещатик”. Розповідаючи про життя родини Кошових, письменник жодного разу не “зібрав” її членів за столом, жодного разу читач не “почув” між ними розмови, яка б засвідчила, що хтось у сім’ї готовий не лише відстоювати власні амбіції, а прагне порозуміння й злагоди; жодної критики не витримують стосунки Анатолія з батьками. Ганебно бездуховним, відверто цинічним постає юнак у ставленні до них: “Анатоль зіскочив зі стільця, схопив матір ззаду за руки і, штовхаючи грудьми в спину, скрикнув у безтямній люті: “Ти обережніше, мамо, бо торкну – порох посиплеться...” [11, с. 13]. У такий спосіб письменник показує руйнацію сім’ї, знищення роду, а, відповідно, й народу як єдності, до чого й прагнула радянська влада, нав’язуючи думку про виключно “рідність” класову.

Отже, доходимо висновку, що міфологема дому, сім’ї, роду в авторській світомоделі зберігає своє архетипне значення: дім виконує, по-перше, функції захисту, безпеки; по-друге, символізує єдність із родом, народом, людством, природою і Всесвітом, а також гармонії з самим собою; по-третє, облаштування оселі свідчить про вміння бачити й зберігати красу в різних її виявах, зокрема в мистецтві й побуті, проте з часом відбувається нівелювання традиційних цінностей, що пояснюється намаганням радянської міфології нав’язати свої моральні стандарти поведінки.

### **Література**

- 1. Брюховецький В. С.** Іван Сенченко: Літ.-крит. нарис / В. С. Брюховецький. – К. : Рад. письменник, 1981. – 159 с.
- 2. Гнатюк М. М.** Над текстами Івана Сенченка / М. М. Гнатюк. – К. : Наукова думка, 1989. – 109 с.
- 3. Пономаренко Л. М.** Художня еволюція Івана Сенченка : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “українська література” / Л. М. Пономаренко. – К., 2001. – 19 с.
- 4. Юнг К.-Г.** Архетип и символ / К.-Г. Юнг; [сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича]. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
- 5. Мифологический словарь** / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
- 6. Сенченко Ю. І.** Оповідання. Повісті. Спогади / Ю. І. Сенченко; [упоряд. і приміт. М. М. Гнатюк; вступ. ст. і ред. тому В. С. Брюховецький]. – К. : Наук. думка, 1990. – 664 с.
- 7. Сенченко І. Ю.** Вибрані твори: В 2-х томах. Том другий: Повісті. Роман / І. Ю. Сенченко. – К. : Дніпро, 1971. – 388 с.
- 8. Элиаде М.** Аспекты мифа / М. Элиаде; [пер. с фр. В. Большакова]. – М. : Академический проект, 2001. – 222 с.
- 9. Топоров В. Н.** О “поэтическом”

комплексе моря и его психологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М. : “Прогресс” – “Культура”, 1995. – С. 575 – 622. **10. Лотман Ю. М.** Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург : “Искусство–СПБ”, 2000. – С. 150 – 389. **11. Сенченко І. Ю.** Любов і Хрещатик / І. Ю. Сенченко // Дніпро. – 1988. – №1. – С. 8 – 49. **12. Сенченко І. Ю.** Любов і Хрещатик / І. Ю. Сенченко // Дніпро. – 1988. – №2. – С. 6 – 62.

**Ротова Н. В. Трансформація міфологеми дім – сім'я – рід – народ у прозі І. Сенченка**

У статті розглянуто особливості застосування міфологеми дім – сім'я – рід – народ у в авторській світомоделі І. Сенченка. Доведено, що переважно міфологема зберігає своє архетипне значення, проте твори, в яких ідеться про радянські перетворення українського суспільства, демонструють нівелювання традиційних значущостей, що пояснюється намаганням радянської міфології нав'язати свої моральні стандарти поведінки.

*Ключові слова:* міфопоетика, міфологема, архетип.

**Ротова Н. В. Трансформация мифологем дом – семья – род – народ в прозе И. Сенченко**

В статье рассмотрены особенности употребления мифологемы дом – семья – род – народ в авторской модели мира И. Сенченко. Доказано, что преимущественно мифологема сохраняет свое архетипическое значение, однако произведения, в которых речь идет о советских преобразованиях украинского общества, демонстрируют нивелирование традиционных ценностей, что объясняется попыткой советской мифологии навязать свои моральные стандарты поведения.

*Ключевые слова:* мифопоэтика, мифологема, архетип.

**Rotova N. V. Transformation of mithologem a house – monogynopaedium – family – people in prose of I. Senchenko**

In the article the features of application of mithologem a house – monogynopaedium – family – people in prose of I. Senchenko in the author's model of the world of I. Senchenko are analyzed. It is well-proven that mainly mithologem saves the arkhetyipnoe value, however much works in which the question is about soviet transformations of Ukrainian society demonstrate leveling of traditional values, that is explained the desire of soviet mythology to stick the moral standards of conduct.

*Key words:* mithopoetics, mithologem, arkhetype.

УДК 821.161.2 – 2 О. Олесь. 09

**Г. М. Сапожникова**

**МОДЕЛЬ СВІТУ О. ОЛЕСЯ-ДРАМАТУРГА:  
СИМВОЛІКА СВІТОВОЇ ВЕРТИКАЛІ**

Метою пропонованої статті є дослідження світової вертикалі моделі світу, створеної драматургією О. Олесь у символічній інтерпретації. Обраний аспект, попри наявність студій про драматургію митця (М. Неврлий [1], Р. Радишевський [2], Н. Малютіна [3], О. Камінчук [4] та ін.) не був предметом вивчення наших попередників, що й зумовило актуальність його (аспекту) формулювання.

У філософії світ осмислювався крізь призму категорій буття й суцього. Традиційно світ розумівся як буття упорядкованого суцього (речей). Буттю світу як буттю суцього протистояло буття, яке не є суцим (не є річчю). Таким буттям, з одного боку, є Бог (Бог має буття, але не є суцим, річчю), з іншого – буття “Я” (свідомості), яке (в феноменологічно-екзистенційному варіанті) також не є суцим. Оскільки буття Бога досліджує теологія, а про специфіку буття свідомості (екзистенцію) заговорили лише з часів С. К’еркегора, то в центрі уваги онтології як вчення про буття знаходився світ [5; 6].

Особливий шар буття утворюють переживання людини, акти свідомості (те, що у філософії традиційно називається душею). Переживання людини – це, на думку екзистенціалістів [7; 8], єдине, що їй дано безпосередньо. Сприймання, пригадування, міркування, мріяння є її актами свідомості, вона не може мати в них сумніву. Очевидність для неї її переживань є основою ідентичності її особистості. Саме завдяки цій очевидності вона знає, що це було з нею, а не з кимось іншим, що це саме вона пережила. “Я” як особа існує в переживаннях.

Людина повинна визнавати абсолютність певних цінностей, бути націленою на них, прагнути до їх здійснення, інакше вона втрачає опір поверненню до тваринного буття. Для людини духовні цінності мають не менші сенс і буттєвість, ніж матеріальні речі. Але це стосується екзистенції, тобто справжнього буття. У драматургії ж О. Олесь постає інша модель світу, інше буття людини в ньому, яке, відповідно, впливає на буття світу в цілому. Звернемося до текстів п’єс драматурга, які розкривають нам специфіку символічної моделі світу О. Олесь.

Із часів античності існує уявлення про світ як про певну вертикаль, де є верхня частина – небо, божественне, духовне начало, середній простір – людське, низ – підземне, темне, демонічне, хаотичне. З розвитком міфології ідея про могутнє дерево, яке утворює центральну вісь потоку божественної енергії, що зв’язує надприродний і природний світи, перетворилася на символічний образ Дерева Життя, або Космічного Дерева. Коріння його занурене у води загробного світу, і,

проходячи крізь землю, воно досягає небес. Цей символ зустрічається практично у всіх народів. Дерево Життя часто ставало метафорою для створення світу. У багатьох традиціях воно росте на священній горі або в раю. Джерело духовної енергії може витікати з-під його коріння. За допомогою Дерева Життя людство підіймається від нижчого рівня розвитку до духовного прояснення, порятунку або звільнення з кола буття [9, с. 75 – 76].

Підґрунтям авторської моделі світу є філософське розуміння вертикалі, яка, поєднуючи три світи (небесний, земний, підземний), розпросторюється за напрямком руху вгору й униз від землі. Відтак протиставлення “верх/низ” є однією з головних бінарних опозицій уявлення про світ, основною лінією напруги в драматургії О. Олеся.

У моделі світу О. Олеся наявні всі три частини світу, які теж розташовані по вертикалі. Зокрема небо (верх) представлене символами сонця (“По дорозі в Казку”, “Юність”), зірок (“Місячна пісня”, “Ніч на полонині”), місяця (“Ніч на полонині”, “Місячна пісня”), власне неба (“Місячна пісня”), хмар (“Злотна нитка”), зрештою – космосу (“Злотна нитка”). Всі символи неба (верху) виступають у п’єсах О. Олеся синонімом краси й гармонії. Порівняймо пейзажні описи, в яких присутні місяць, зорі, небо: “Весь сад в морі легкого прозорого місячного срібла. І все навкруги ніжно і ажурно” [10, с. 3]; “Глибокий безмежний простір. Крізь легку блакитну хмару помітно, сидять три жіночих постаті” [11, с. 3]; “Дивись, зоря вгорі тремтить. Дивись, зоря сюди летить! Ясна душа ясного сина!” [11, с. 4]; “Місячна ніч в старому саду над озером... Місячне проміння заливає все навкруги, і в ньому сад здається дном якогось срібно-блакитного моря” [12, с. 320]; “Пан Ян дивиться в землю і ловить на ній усмішки неба” [12, с. 324]; “Погляньте, його обличчя нагадує лілею, на яку впало блакитне проміння місяця” [12, с. 325]; “Та місяць враз осяяв ніч, // І стало якось веселіш” [6, с. 202]; “Не дорівнятись всім свічкам, // Коли засвітить місяць нам, // Осяє гори і ліси, – // Такої в вас нема краси” [12, с. 209]; “Але пливуть віки-хмарки, // Несуть минуле каламутне, // А в нім просвічують зірки, // І дивиться ясне Майбутнє” [12, с. 219]; “Темніють доли. Мовчать Карпати. // Стомлене сонце лягає спати. // Засвітить місяць, засяють зорі, // Земля потоне в сріблястому морі... // На те і зорі, на те і квіти, // Щоб було мило жити на світі” [12, с. 221]. Як бачимо, навіть коли йдеться не про саме небо, а про його вплив на землю (місячне, сонячне світло), наявне відчуття спокою, гармонії, замилювання довкіллям, тобто символіка верху асоціюється із красою, гармонією, досконалістю, світлом. Небесні символи також вживаються на означення щирих чистих почуттів, які звеличують людину, надихають її, піднімають до неба. Найчастіше це стосується кохання, але не гріховного, забороненого мораллю (подружня зрада) чи світовими законами (наприклад, кохання людини й демонічної істоти, див. “Ніч на полонині”), а чистого, безмежного, яке змінює життя людини на краще, ніби осяюючи його. Тому нерідко кохання у О. Олеся



передається через світло або саме сонце (“О, Боже мій! Кого я бачу! // Хто сонця божого ясніш, // Кого й на мить з очей не втрачу, // Хто світить в серці день і ніч” [13, с. 13] (*підкреслення наше – Г. С.*); “І угледів він таку глибоку любов в небесних очах, як саме небо...”, [10, с. 6] (*підкреслення наше – Г. С.*); “Любов ясна. Любов – як сонце! Вона розцвітає, як вогняна квітка, на темному небі душі і розкидає свої золоті пелюстки в найтемніші безодні” [10, с. 6] (*підкреслення наше – Г. С.*). В “Юності” події розгортаються увечері, але відсутність сонячного світла компенсується світлом справжнього почуття – кохання Студента й Курсистки, яке осяює їхній безрадінний вечір, перемагаючи темряву (“Навіщо сонце, коли в мою душу дивляться із твоїх очей тисячі сонць, коли навкруги так ясно, як не було ніколи” [12, с. 309] (*підкреслення наше – Г. С.*). Для дівчини ця зустріч теж є символічною, бо знаменує важливу зміну у її житті. Курсистка відчуває надію, віру в себе, у можливість побудувати власне життя таким, як мріялося; до цього ж дівчині було самотньо й незатишно (“Я сиділа в темній кімнаті...” [12, с. 307]; “*Студент*: Мені так було сьогодні сумно. *Курсистка*: Мені теж не весело... *Студент*: Я хотів уже кинути сі кістки і виїхати кудись в провінцію. *Курсистка*: А я хотіла кинути курси...” [12, с. 307 – 308]). Відповідно до душевного стану персонажів змінюється і простір: із замкненого простору кімнати (“Убога кімната студента. На столі книжки, посуд і багато різних речей. Горить маленька свічка” [12, с. 305]) перетворюється на відкритий простір вілли поблизу моря (“Розкішна вілла виходить до моря. Крізь вікна і двері зеленіють і біліють хвилі моря. Запалюються десятки люстр” [12, с. 310] (*підкреслення наше – Г. С.*), бо справжнє багатство – в душі людини, тільки силою духу можна змінити світ довкола себе.

Іноді сонце символізує інше життєдайне світле почуття – віру людини і добро (“Здається, чорна, як ніч, скорбота, злилася з ясною, як сонце, вірою... [14, с. 30] (*підкреслення наше – Г. С.*). Своєю вірою людина наближається до Бога, отже, до неба.

Сонце також у більшості культур є основним символом творчої енергії. Як джерело тепла, сонце представляє життєву силу, пристрасть, хоробрість і вічну молодість. Як джерело світла, воно символізує знання, інтелект [9, с. 348] (“У Казці завжди сонце” [12, с. 29]; “Далека путь, закидана камінням. Немов хтось не хотів, щоб люде йшли у світле царство дня, і по дорозі скрізь розкидав гострий камінь. Але угору!” [12, с. 21] (*підкреслення наше – Г. С.*). Світло – метафора для духу й самої Божественності, символізує внутрішнє прояснення, явище космічної сили, безмежного добра і правди. Світло – також символ безсмертя, вічності, раю, чистоти, одкровення, мудрості, інтелекту, величі, радості й самого життя [9, с. 323]. Отже, можемо зробити припущення, що для О. Олеся світло у будь-яких його проявах (сонце, ранок, день) виступає символом справжнього повноцінного буття.

Низ (підземний або потойбічний світ) у моделі світу О. Олеся

представлений не лише фізичними реаліями (образи прірви, провалля, безодні), демонічними істотами (Русалки, Фавн, Мавки, чорти й інші лісові потвори), але й ницими почуттями, які зло викликає в людині (заздрість, ненависть, гнів, зрада, лють тощо): “Сам ти дівчину згубив, // Зрадив, кинув і втопив...” [13, с. 11]; “...А люде, наче звірі, злі” [13, с. 19]; “...наповнив наші душі пільмою розпачу” [14, с. 32]; “...І чуються слова докору: // “Забув... забув і зрадив”” [15, с. 243]; “Я божеволію!.. Будь проклято житте!” [15, с. 249]; “Наше селянство саме винне! Не саботуй, а саботуєш – здихай з голоду! (отже, милосердю в цій стихії жорстокості немає місця) Шукай кращого на Соловках, на Сибіру. Провинив – дістань кару!” [12, с. 176] (*підкреслення наше – Г. С.*).

Отже, верх і низ (добро і зло) у моделі світу О. Олеся врівноважені. Вони – протилежності, полюси, між якими знаходиться третій світовий елемент – людина. Саме від людського вибору залежить, на чий бік перехиляться важелі. Все вирішує те, до чого прагне людина, що ближче для її душі: високості духу чи ниці поривання, верх чи низ. Тобто вибір людства у драматургії письменника зумовлює відповідну зміну світової моделі. Персонажі драм О. Олеся поводять себе по-різному, але вирішальними є їхні бажання: духовні, плотські, меркантильні, егоїстичні тощо. І часто поле битви зміщується у душу людини, точніше, на її дно (“Ах, серце, серце, хто ти є? // І що ховає дно\_твое?! // Чи тишу хвиль і їх пісні, // Чи бурі – громи голосні?..” [13, с. 16]). А дно серця – це вже низ, відповідно, приховані бажання, які містяться на дні, тобто ті, які людина таїть сама від себе, наперед не можуть бути високими. За народними уявленнями, верх/низ – пара протилежностей: верх асоціюється зі сферою духу, з божествами, із раєм; низ – зі сферою матерії, із пеклом [16, с. 39]. Людина ж усвідомлює себе приналежною обом світам через подвійну природу, матеріальну і духовну, і тільки від людини залежить, який світ її забере, полонить або відпустить.

У п’єсах “По Мюллеру”, “Патріот”, “Морока”, “Вилітали орли...” переважають меркантильні й егоїстичні бажання персонажів. Кожен піклується лише про свій комфорт, а власні інтереси й переконання ставить понад усе. Світ цих творів настільки спотворений і далекий від норми, що символи низу тут навіть не потрібні; з текстових реалій стає зрозумілим катастрофічне зміщення моральних цінностей аж до їх зникнення.

У драматичних етюдах “Ніч на полонині”, “Трагедія серця”, “Осінь”, “Танець життя”, “При світлі ватри” з’являється символ прірви (провалля, безодні), який вказує на переважання ницих почуттів, низу в бажаннях персонажів. Так, Дівчина (“Трагедія серця”) хоче украсти щастя і зруйнувати чужу родину, бо її кохання для неї є найдорожчим, а до щастя інших їй немає справи. Вона не рахується з тим, що завдасть болю невинній людині: “Я їй скажу, // Піду і все їй розкажу, що знаю, // Не потаю ні думоньки, // Ні руху жодного в собі... // Я поведу її над

прірву – // нехай вжахнеться” [15, с. 245] (*підкреслення наше – Г. С.*). Тобто Дівчина розкриє свою душу – прірву, в якій є лише морок і нестримне падіння. За допомогою символу безодні Панночка (“Осінь”) вказує своєму коханому на неможливість, точніше згубність їхніх стосунків (“...між нами – безодня” [17, с. 219]). Балансує на межі і зрештою зривається вниз, усвідомивши свою провину, батько горбанів (“Танець життя”), який перед народженням останньої дитини сподівався на те, що вона уникне каліцтва, що, ймовірно, передається генетично (“Так може молитись лише той, хто висить над прірвою” [14, с. 30]). Давид, говорячи про душу коханої Марії, стверджує з відчаєм: “...вона для мене як темна ніч, що заховала усі тайни від мого ока, завісила безодні і скелі” [10, с. 5] (*підкреслення наше – Г. С.*). Але насправді безоднею зневіри й сумнівів є його душа, бо він не хоче повірити у щирість іншої людини, отже, сам не безгрішний. Зрештою негативні почуття перемагають, і Давид падає на саме дно – вбиває себе. Прірва як символ небезпеки зустрічається і в драматичній поемі “Ніч на полонині”. Іван “стояв над прірвою” [12, с. 225] – вагався, приймаючи рішення, обираючи між любов’ю до Марійки і пристрастю до Мавки; Марійка сідає на скелі над прірвою, провокуючи небезпеку й змушуючи Івана хвилюватися за неї, виявити турботу, довести, що він боїться за її життя; Чорт штовхає Марійку у прірву, – вниз, до царства мертвих, потойбічного світу. Тому прірва може розшифровуватися як межовий символ, пересторога.

У п’єсах “Буржуї”, “Земля обітована” дія взагалі відбувається у підвальному приміщенні. Якщо у “Буржуях” місцем дії відразу є льох, бо йде війна, і люди ховаються, де прийдеться, то в “Землі обітованій” заглиблення у низ, тобто переміщення до “кімнати в льоху” [12, с. 172] (до камери у в’язниці) спричиняє сам Шумицький. Отже, навіть просторові об’єкти акцентують “опускання” людини, її рух у бік низу по вертикалі.

В інших драматичних творах приховані, а подекуди й відверті бажання людей чітко визначають вектор впливу: заздрість до чужого почуття й пліткарство (“На курорті”), бажання поневолити іншого, егоїзм (“На свій шлях”), байдужість (“Художники”), тваринницькі інстинкти, нищість, відсутність подяки (“По дорозі в Казку”), лицемірство, жадібність (“Меценати і богема”), неправда (“Тихого вечора”) – все це свідчить про домінування нищості в душах особистостей. Виключення становлять п’єси “Юність” і “Злотна нитка”, але таке нечисленне виключення переконливо визначає близьке майбутнє світу в уяві О. Олесея. Адже один у полі не воїн, а більшість обирає спокусливу темряву, аніж світло, яке вимагає творчих зусиль і чистоти душі. Отже, модель Олесеєвого світу рухається до низу, до хаосу, до безперспективності і саморуйнації.

Як бачимо, підняття персонажа вгору або рух донизу набуває в драматургії О. Олесея екзистенційного аспекту: Олесеєва вертикаль є

символічним утіленням концепції М. Гайдегера “тут-буття”, тобто земного буття людини, необхідною умовою якого стає постійне самовдосконалення, рух до високої мети.

Отже, в статті ми прагнули зінтерпретувати символічну складову змодельованої О. Олесем реальності, виходячи з відомої тези, що “символ ніколи не належить якому-небудь одному синхронному зрізу культури – він завжди пронизує цей зріз по вертикалі, приходячи з минулого й ідучи у майбутнє. Пам’ять символу завжди давніше, ніж пам’ять його несимволічного текстового оточення” [18, с. 11 – 12]. Такий напрям дослідження вважаємо перспективним, оскільки він окреслює нові шляхи студіювання драматургічної спадщини митця як специфічної рецепції дійсності крізь символіку матеріальних об’єктів і духовних, неречовинних складових буття.

### **Література**

- 1. Неврлий М.** Олександр Олесь : життя і творчість / М. Неврлий. – К. : Дніпро, 1994. – 172 с.
- 2. Радишевський Р.** Журба і радість Олександра Олеся / Р. Радишевський // Олесь О. Твори : в 2 т. / О. Олесь ; [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 5 – 47.
- 3. Малютіна Н.** Іntenціональність висловлювань та способи їх художнього функціонування в драматичних етюдах Олександра Олеся / Н. Малютіна // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 42 – 50.
- 4. Камінчук О.** Неоромантик, символіст чи романтик? (Естетичні тенденції творчості Олеся) / О. Камінчук // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 46 – 49.
- 5. Основы онтологии :** [уч. пос.] / под ред. Ф. Ф. Вяккерера и др. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1997. – 280 с.
- 6. Хайдеггер М.** Время и бытие : Статьи и выступления / М. Хайдеггер ; сост., пер. с нем. и комм. В. В. Библихина. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
- 7. Сартр Ж.-П.** Бытие и ничто : Опыт феноменологической онтологии / Жан Поль Сартр ; [пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко]. – М. : Республика, 2004. – 639 с.
- 8. Камю А.** Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство : пер. с фр. / А. Камю. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.
- 9. Трессидер Дж.** Словарь символов. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
- 10. Олесь О.** При світлі ватри / О. Олесь // ЛНВ. – 1913. – №7–8. – С. 3 – 8.
- 11. Олесь О.** М. Лисенкові (Злотна нитка) / О. Олесь // ЛНВ. – 1913. – № 1. – С. 3 – 7.
- 12. Олесь О.** Вибрані твори. – В 2 т. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1990. – 683с.
- 13. Олесь О.** Над Дніпром / О. Олесь // ЛНВ. – 1911. – №7–8. – С. 3 – 22.
- 14. Олесь О.** Танець життя / О. Олесь // ЛНВ. – 1913. – № 4. – С. 30 – 36.
- 15. Олесь О.** Трагедія серця / О. Олесь // ЛНВ. – 1911. – № 2. – С. 241 – 249.
- 16. Бидерманн Г.** Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – М., 1996. – 335 с.
- 17. Олесь О.** Осінь / О. Олесь // ЛНВ. – 1913. – № 2. – С. 217 – 222.
- 18. Лотман Ю.** Символ в системе культуры / Ю. Лотман // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, 1987. – Вып. 754. – Символ в системе культуры. Тр. по знаковым системам XXI. – 145 с. – С. 10 – 21.

**Сапожникова Г. М. Модель світу О. Олеся-драматурга: символіка світової вертикалі**

У статті зроблено спробу на матеріалі драматургії О. Олеся проаналізувати символічну складову моделі світу, оприявлену митцем як тричленна вертикаль (небесні об'єкти, антитетичні до них фізичні й демонічні виміри низу і серединний, людський, простір).

*Ключові слова:* модель світу, тричленність, символ, буття.

**Сапожникова Г. Н. Модель мира А. Олеся-драматурга: символика мировой вертикали**

В статье предпринята попытка на материале драматургии А. Олеся проанализировать символическую составляющую модели мира, представленную автором как трехчленная вертикаль (небесные объекты, противоположные им физические и демонические измерения низа и среднее, человеческое, пространство).

*Ключевые слова:* модель мира, трехчленность, символ, бытие.

**Sapozhnikova G. M. The model of the world of A. Oles'-dramatist: symbolism of the world vertical**

The article is devoted to the analysis of the symbolic component of the world model in the dramaturgy of A. Oles', represented by the author as trinomial vertical (celestial objects, opposing them physical and demonic low dimensions and the middle human space).

*Key words:* the model of the world, trinomial, symbol, being.

УДК 821.161.2 – 34.09 + 929 Грінченко

**В. П. Сиротенко**

**СТИЛЬОВЕ РІЗНОМАНІТТЯ ТВОРІВ  
БОРИСА ГРІНЧЕНКА**

На сьогодні прізвище Бориса Дмитровича Грінченка уже ні в кого не викликає подивування. Прикладом цьому маємо розлогий список як суто літературознавчих праць [1; 2], так і робіт, присвячених постаті Б. Грінченка як таковій [3; 4]. Зважаючи ж на загально етичні та естетичні тенденції, властиві в цілому поглядам митця, можна констатувати, що його концептуальна позиція визначається у межах народницько-етнографічних пріоритетів. Прикладом цьому можуть слугувати не лише оцінки сучасників (Леся Українка: “Правда Ваша, що в “Зорі” оскуденіє видно, коли ж там якось так запанувала левицько-чайченківська (Чайченко – один із митецьких псевдонімів Б. Грінченка – В. С.) школа, що й протиснутись крізь неї трудно” [5, с. 151], але і

позиції літературознавців кінця XX – початку XXI сторіччя. Зокрема, С. Павличко не без іронії характеризує певну частину української літератури межі XIX – XX сторіччя як стару літературу “тихих верб” (“Під тихими вербами” – одна із повістей Б. Грінченка – В. С.) [6, с. 347].

Ми не маємо наміру дошукуватися до причин таких оцінок, але твердо переконані, що в них присутня значна доля суб’єктивності, що і позначилося на односторонності сприйняття художнього доробку письменника. Адже Б. Грінченко, перебуваючи в епіцентрі митецько-естетичних пошуків кінця XIX – поч. XX ст. (підтримував прямі чи опосередковані контакти з багатьма корифеями української літератури), не міг бути осторонь філософсько-суспільних питань, поставлених модернізмом, що неодмінно позначалося на його художній діяльності. Так, ще І. Франко підкреслював вагомість Грінченкових поезій, які допомагали долати “псевдошевченківські” тенденції в українській літературі. Тож і сучасне грінченкознавство повинне зосередитися на осмисленні характеру взаємодії традиційних реалістичних і новітніх модерністських змістовно-виражальних чинників у творах прозаїка. Тим-то риторичне питання А. Погрібного: “Чи вже завершилося поновлення “оригіналу” Б. Грінченка” [7, с. 6] можна прокоментувати і з позицій необхідності розширення уявлень про стильові обриси художнього доробку письменника. В актуальності окресленої проблеми переконуємося хоча б на підставі аналізу цілого ряду праць, присвячених творчості Б. Грінченка.

Серед сучасних досліджень виділяється значна частина робіт літературно-краєзнавчого характеру [8; 9], автори яких переважно зосереджуються на громадсько-просвітницькій і педагогічній діяльності Б. Грінченка. Однак і серед них є такі, в яких науковці хоча б побіжно торкаються стильових ознак окремих творів. Так, О. Цалапова, зауважуючи, що модернізм активізує в національному мистецтві культуру візій, міфів, фіктивних світів, розглядає казки Б. Грінченка. Зокрема, щодо казки “Снігурка” вказується, що автор “віддає данину спалаху неопоганства, який культивує українська література кінця XIX століття (Олесь, Вороний), що окреслив певну реінкарнацію стародавніх жанрів (в тому числі казки), дозволяючи письменству експериментувати, створювати власну кодову модель світу” [10, с. 217]. Отже, відзначивши явну модерністську ознаку, дослідниця не занурюється у неї, а обмежується твердженням, що це лише продовження традицій письменників-романтиків.

Цікаві міркування знаходимо у статті Л. Буз, яка порівнює роль хронотопів в оповіданнях М. Коцюбинського та Б. Грінченка. Хоча у ній і не даються оцінки стильової забарвленості творів, однак сам факт зіставлення Б. Грінченка з визнаним імпресіоністом М. Коцюбинським доволі показовий. У зв’язку з цим підкреслюється посилення ліризму в оповіданнях, зміна характеру відображення дійсності. Але ж і в цьому випадку не знаходимо спроб стильового окреслення відзначених новацій.

Наприклад, лише констатується, що час повісткування і час дії не завжди збігаються, внаслідок чого “порушується послідовний характер повісткування; опис доповнюється новими деталями” [11, с. 114]. Однак констатація не доповнюється висновками, що в даному разі маємо ознаки модерністської, а не реалістичної манери письма.

Найгрунтовнішим дослідженням постаті Б. Грінченка та його літературної спадщини на сьогодні є монографія А. Погрібного. Щоправда, у ній також не знаходимо стильових дефініцій прози митця через призму модерністської естетики, але літературознавець твердо переконаний, що письменник “не залишився невинним традиціоналістом” (а прояви саме таких “кваліфікацій” почасти тримаються і по сьогодні), що у своїй творчості він теж зазнав новітніх віянь, – це безперечно. <...> не помічати суттєвих змін у стилі прозаїка, що донедавна робили дослідники, то значить заплющувати очі на очевидне” [12, с. 214].

Таким чином, проведений огляд праць дозволяє сформулювати мету і завдання нашої розвідки. Вона полягає в тому, щоб окреслити ознаки, властиві тим чи іншим модерністським стильовим напрямкам. Для цього слід звернути увагу на проблематику, вибір дійових осіб і засоби відтворення психологічного стану персонажів. Матеріалом слугуватимуть оповідання “Олеся”, “Сама, зовсім сама” і невеличка поема “Леся, преславний гайдамака”.

Оповідання “Олеся” (1890) за всіма ознаками належить до реалістичної прози. Але в ньому є ряд моментів, які примушують дещо по-іншому поглянути на його стильові обриси. Перш за все, варто зосередитися на пафосній наснаженості твору. Попри трагічні події (загибель шістнадцятирічної дівчини від татар) він має явно героїчне звучання. У цьому чітко виражається позиція автора, який завжди наголошував на необхідності формування української національної свідомості серед малоросійської громади. Напевне, саме це мала на увазі письменниця Л. Яновська, промовляючи від “Просвіти” над труною Б. Грінченка: “Український громадський діяч не може проповідувати, склавши руки, не може і працювати, не проповідуючи – бо йому нема з ким поділити своєї праці, він майже завжди самотній” [8, с. 51]. Власне в цьому оповіданні прозаїк знайшов такі виражальні можливості, щоб національна проблематика залунала на повен голос. Маємо на увазі не стільки призивне звернення діда Данила до односельців: “Кожен повинен боронити свій край, не жаліючи життя!” [13, с. 265], бо в ньому доволі сильно вчуваються просвітницькі звернення, а епічно розлогий заспів твору: “Це було давно. Це було тоді, як нашу землю шарпали турки й татари, а гетьмани українські ходили з козацтвом одбиватись од ворогів” [13, с. 260]. Асоціативність із героїчно-фантастичним казковим зачином слугує тому, щоб локальний епізод самопожертви дівчини вписати в загально національну українську історію, життя індивіда перестає нівелюватися, ігноруватися, воно набуває самодостатньої ваги. Саме

на цьому наголошує дослідник М. Тарнавський, коли одним із прикметних показників зародження модернізму в українській літературі відзначає увагу “до індивідуальності як унікальної сутності” [14, с. 124]. Підтвердженням цьому може слугувати факт, що в оповіданні Б. Грінченка переважно зосереджується на вираженні внутрішнього стану Олесі з моменту, коли діти побачили татар. Протягом цього часу в героїні не з’явилася жодної думки, як би врятуватися самій. І ця її готовність до самопожертви заради порятунку односельців художньо переконливо доноситься до читача різноманітними засобами. Тут маємо і безпосереднє авторське переказування дівочих переживань, і внутрішні монологи Олесі. Однак ми детальніше зупинимося лише на невласне прямій мові.

Для літератури кінця XIX ст. це був порівняно новий прийом максимально глибокого письменницького занурення у внутрішній світ персонажа. Як слушно зауважує Л. Буз, у такий спосіб психологічні монологи персонажа “тісно пов’язуються з проявом позиції художника” [11, с. 110]. Тож Б. Грінченко не лише не залишає Олесю на самоті в найтрагічніший для неї момент життя: “Але ж татари їдуть кінями: вони дойдуть швидше, ніж вона добіжить. Якби вони тут загаялись! Та як же те зробити, як це їй зробити?” [13, с. 262], а й знаходить можливість підкреслити невинність прийнятого рішення, нібито об’єктивізувати його, виступаючи стороннім спостерігачем складних душевних переживань дівчини. Завдяки цьому виклад набуває лаконізму, позбувається поверхової описовості, стає психологічно напруженим і динамічним. Усе це, безумовно, є ознаками нової манери письма, освоєння якої і демонструє Б. Грінченко в даному оповіданні.

В оповіданні “Сама, зовсім сама” (1885) маємо характерний для світоглядних позицій Б. Грінченка конфлікт, коли народницько-селянські симпатії виявляються найповніше, свідченням чому є авторське зауваження: “Марися мало знала город. Вона зросла на селі” [13, с. 218]. Тут, безумовно, йдеться не про просторові, а етичні чинники. Отже, Марися з її високою духовністю (згадаймо, як дівчина сама собі дорікала за одержану від п’яниці пропозицію) щонайбільше потерпає не від фізичного, а морального вакууму, тож і шукає щастя не земного, а небесного. Подібна розв’язка власних проблем доволі часта в художній літературі. Однак, як нам видається, Б. Грінченкові вдалося не лише психологічно мотивувати прийняття рішення про самогубство, а крок за кроком простежити той сумбур, що творився в голові героїні з наближенням поїзда. І вирішується це складне виражальне завдання за допомогою імпресіоністичної манери письма.

По-перше, прозаїк надзвичайно вдало змінює темп повіствування. Поки поїзда не видно, він доволі повільний: Марисі вистачає часу зосередитися на різноманітних пейзажних деталях. Вона бачить, як сідає за гаєм сонце, як темрява усе поглинає, як чорними стовбурами позначаються дерева, а вгорі розлягається без жодної зіроньки небо.



Маємо нібито хаотичний перелік деталей, але всі вони об'єднані єдиною колористикою – сіра темрява. І це не стан природи, це стан Марисиної душі: “Ох, як сумно на землі!..” [13, с. 228].

А в мозкові дівчини поки що домінує налаштованість на смерть, а відтак і намагання прискорити час. Це бажання передано у формі невласне прямої мови “Чи скоро ж?”, бо тільки один автор може зараз підтримати героїню, розділити з нею останню мить буття.

Коли ж до поїзда залишаються лічені метри, думки вириваються з-під Марисиного контролю. Це навіть не думки, а уривки найпротиречивіших намірів, переданих цілою низкою еліптичних речень. І чим ближче поїзд, тим стрімкіше наростає природно інстинктивне прагнення порятуватися. Але це шалене пульсування мозку враз обривається, і в останньому реченні “Марися “пішла до мами”...” [13, с. 228] звучить контрастуючи епічна розлогість, як підкреслення вічності, в яку увіходить Марисина душа.

Поема “Леся, преславний гайдамака” (1900) також розширює уявлення про стильові горизонти доробку Б. Грінченка. Свідомо чи підсвідомо відштовхуючись від романтизованого Т. Шевченком образу національного героя, письменник подає власне розуміння, у чому ж полягає *преславість* Леся. Підкресленню винятковості персонажа слугує контраст, який є домінуючим зображувально-виражальним засобом у творі. Для прикладу зіставимо дві портретні характеристики, подані очима Химки та автора:

Химка, дівка соромлива,  
Додає й свого ще дива:  
“Кажуть, кров людськую п'є!..  
Бо як їсти сяде тільки,  
Джура крові – не горілки –  
Повний кухоль подає” [13, с. 101].

Стан високий, ус козацький,  
Чорні брови і юнацький  
Погляд сміливий, палкий:  
Так тим поглядом проймає,  
Мов у душу зазирає,  
Мов звеліти хоче їй [13, с. 102].

Як бачимо, суб'єктивна надмірність в оцінках є визначальною. Але якщо Химку приваблюють більш плотські подробиці, то автор зосереджується на духовному. Душа – ось сфера його інтересів. Відтак накреслюється ще один контрастний вектор: щоденна суєтність, обивательська байдужість усуміш із зацікавленістю чимось пікантним – окриленість прекрасним у справах і почуваннях, беззастережна вірність сповідуваним принципам та ідеалам. Першого завжди більше, воно масовіше, навіть чимось безапеляційно нав'язливе. Можливо, саме тому

А. Погрібний зауважує, що “волелюбний характер героя розкривається у більш приземлений, почасти побутовий спосіб”, а “стилістичну своєрідність твору, який приваблює також ряснотою побутових деталей, визначає щедre використання у його образній тканині знижено-бурлескних слів та зворотів” [12, с. 168]. Ці міркування, як нам видається, не допомагають уповні розкрити сутність образу Леся. На фоні нарочитої приземленості й побутовості він вимальовується як людина іншого світу, інших цінностей. І це не романтичний герой-одинак, який може гнітитися своєю відстороненістю від загалу і самотністю, а навпаки той, хто запалює серця інших на вчинок. І показовим є не стільки миттєва закоханість Химки, скільки шок і розгубленість загалу від неординарної дії дівчини:

Вся громада заніміла  
З дива, з Химиного діла,  
Кат не знає, що робить [13, с. 103].

Тож варто визнати, що в особі Леся маємо неоромантичного героя, сильного незламністю духу, свободою і незалежністю вибору, обумовлених особистісними переконаннями.

Отже, ми спробували не лише відійти від традиційних характеристик спадщини Б. Грінченка як народницько-просвітительської літератури, а визначити конкретні чинники, які дозволяють сприймати творчість письменника в руслі модерністського дискурсу в кількох стильових напрямках. А це окреслює і перспективи подальших досліджень: які морально-духовні цінності сповідують персонажі, характер конфлікту інтелігента і загалу тощо.

### **Література**

- 1. Коломієць Н.** Духовна сутність суб'єкта лірики Б. Д. Грінченка / Н. Коломієць // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Зб. наук. праць. Вип. 14. – К. : Твім інтер, 2002. – С. 41 – 46.
- 2. Мисливець Н. М.** Форми вираження авторської оцінки в діалогії Б. Грінченка “Серед темної ночі” та “Під тихими вербами” / Н. М. Мисливець // Проблеми творчої спадщини Бориса Грінченка. Тези доповідей республіканської наукової конференції, присвяченої 130-річчю з дня народження Бориса Дмитровича Грінченка. – Луганськ, 1993. – С. 75 – 76.
- 3. Веркалець М. М.** Педагогічні ідеї Б. Д. Грінченка / М. М. Веркалець. – К. : Т-во “Знання” УРСР, 1990. – 48 с.
- 4. Неживий О. І, Нежива Л. Л.** Борис Грінченко / О. І. Неживий, Л. Л. Нежива // Література рідного краю : Підручник-хрестоматія. 10 клас. – Луганськ : Знання, 2001. – С. 4 – 23.
- 5. Українка Леся.** До М. П. Драгоманова / Леся Українка // Зібрання творів: У 12 т. – Т. 10. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 149 – 153.
- 6. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі: [монографія]. – 2-ге вид., перероб. і доп. / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
- 7. Погрібний А. Г.** Борис Грінченко / А. Г. Погрібний // Грінченко Б. Д. Твори: В 2 т. – Т. 1. – К. : Наукова

думка, 1990. – С. 5 – 30. **8. Єненко Ю. О.** Промінь добра: [нарис-есе] / Ю. О. Єненко. – Луганськ : Редакційно-видавничий відділ облуправління по пресі, 1994. – 64 с. **9. Лукашенко О. С.** Музей Б. Грінченка на Луганщині / О. С. Лукашенко // Слобожанщина: літературний вимір: [збірник наукових праць]. – Вип. III. – Луганськ : Знання, 2005. – С. 225 – 229. **10. Цалапова О. М.** Літературна казка Бориса Грінченка / О. М. Цалапова // Слобожанщина: літературний вимір: [збірник наукових праць]. – Вип. II. – Луганськ : Знання, 2004. – С. 215 – 219. **11. Буз Л.** Функціональність хронотопу в дитячих оповіданнях М. Коцюбинського та Б. Грінченка / Л. Буз // Література. Фольклор. Проблеми поетики: [зб. наук. праць]. – Вип. 24. – Ч. 2 / Редкол.: А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – К. : Акцент, 2006. – С. 109 – 115. **12. Погрібний А. Г.** Борис Грінченко. Нарис життя і творчості / А. Г. Погрібний. – К. : Дніпро, 1988. – 268 с. **13. Грінченко Б. Д.** Твори: В 2 т. / Б. Д. Грінченко. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 1. – 640 с. **14. Поліщук Я.** Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ, 2002. – 392 с.

#### **Сиротенко В. П. Стильове різноманіття творів Бориса Грінченка**

У статті порушується проблема перегляду уявлень щодо стильових обрисів спадщини письменника. У творах “Олеся”, “Сама, зовсім сама”, “Лесь, преславний гайдамака” відзначається зосередженість на внутрішньому світові героїв, поява модерністських виражальних засобів, які допомагають по-новому передавати різноманітний психічний стан людини. Робляться висновки, що в названих творах простежуються стильові ознаки імпресіонізму та неоромантизму.

*Ключові слова:* модерністська проблематика, невласне пряма мова, душевний стан персонажа, імпресіонізм, неоромантизм.

#### **Сиротенко В. П. Стилевое разнообразие произведений Бориса Гринченко**

В статье обосновывается проблема пересмотра представлений относительно стиливых горизонтов наследия писателя. В произведениях “Олеся”, “Сама, совершенно сама”, “Лесь, преславный гайдамака” отмечается сосредоточенность на внутреннем мире героев, появление модернистских выразительных средств, позволяющих по-новому передавать разнообразное психическое состояние человека. Делаются выводы, что в указанных произведениях просматриваются стиливые признаки импрессионизма и неоромантизма.

*Ключевые слова:* модернистская проблематика, несобственно прямая речь, душевное состояние персонажа, импрессионизм, неоромантизм.

**Syrotenko V. P. Stylistic variety of Boris Grinchenko's works**

The problem of revision of ideas in relation to stylistic horizons of writer's works has been grounded in the article. Concentration on the heroes' internal world, appearance of modernistic expressive means, which newly help to pass man's various mental condition are marked in the following works: "Olesya", "Alone, Quite Alone", "Les, Fine Gaidamaka". A conclusion can be made that the stylistic signs of impressionism and neoromanticism are seen in the indicated works.

*Key words:* modernistic theme, unown direct speech, character's inner state, impressionism, neoromanticism.

УДК 81'371

**О. В. Слюніна**

**ЛІНГВОПОЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ЛЕКСЕМ-РЕПРЕЗЕНТАНТІВ  
АРХЕТИПОВОГО КОНЦЕПТУ *ПОВІТРЯ*  
В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 80 – 90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ П. М. ГІРНИКА, М. Й. ЛЮДКЕВИЧ,  
П. М. МОВЧАНА, Л. М. ТАЛАЛАЯ)**

Космогонічне розуміння першоелементів буття як архетипів бере витоки в міфології і найдавніших філософських системах різних народів. Оскільки художня творчість як особливий вид діяльності є пов'язаною з міфологією, то звернімося до найдавніших потрактувань повітря (вітру) в міфологічному світогляді давніх людей.

Божества повітряної стихії посідали одне з чільних місць у язичницьких пантеонах, поряд з божествами землі, вогню, сонця, кохання, родючості: у дагомейців утіленням вітру і повітря був бог Дьяо, індійці шанували швидкого, тисячоокого Вайю, в китайській міфології уособленням бога повітря, вітру був бог Шу, шумери шанували божество Енліль, ім'я якого в перекладі означає "Володар-вітер", у грецькій традиції виокремлювали кількох богів: бурхливого північного Борея, східного Евра, південного вологого Нота і західного пестливого Зефіра, на слов'янських теренах богом вітру традиційно вважали Стрибога. Повітря розглядалося також як першооснова у філософських доктринах досократика Анаксімена та Діогена Аполлонійського. З біблійними переказами пов'язані такі осмислення природної стихії повітря, як життя, дух, душа. Фундаментальним елементом концепт **повітря** є й для художньої творчості, особливо там, де майстер слова виявляє схильність до онтологічних та гносеологічних проблем, адже природні реалії відіграють важливу роль у філософсько-естетичному осягненні дійсності. Отже, зважаючи на важливість феномену повітряної стихії, її

міфологічний та культурний потенціал, вважаємо за доцільне говорити про архетиповий концепт **повітря**. Метою цієї розвідки є лінгвопоетичний аналіз тих мовних засобів, які використовують поети традиційної манери письма 80 – 90-х років ХХ століття для вербалізації концепту **повітря**. Творчість поетів-представників “тихої” поезії наразі є досить маловивченим явищем у мовознавстві, тому увага навіть до окремих структурних елементів поетичної картини світу цих майстрів слова може становити значний науковий інтерес. Отже, актуальність роботи зумовлюється потребою розгляду мовної палітри віршів цих поетів. У пропонованій розвідці зупинимося на творчих постатях П. М. Гірника, М. Й. Людкевич, П. М. Мовчана, Л. М. Талалая. Ці поети зближені і світоглядно, і тематично. Практично в кожного з них у поетичній скарбниці віршів є поезії, присвячені одне одному, що підкреслює їх духовну близькість та спільність поглядів.

Феномен вітру привернув увагу таких дослідників, як Т. М. Берест, С. Я. Єрмоленко, Н. М. Корнодудова, Н. В. Осколкова, І. Б. Циганок. Торкається проблем експлікації концепту **вітер** і Л. А. Лисиченко, стверджуючи, що концепт “вітер” виражається не тільки цим словом, а і численними словами, що характеризують його за силою (*вітер, вітруган, вітрило, вітерець, буря, ураган*), за напрямом (*північний, південний, східний, західний*), а також за проміжними напрямками (*південно-східний, північно-західний*), за додатковими погодними умовами (*хурделиця, завія, завірюха*), за локальними ознаками (*тайфун, торнадо, бриз, мусон, майстро, трамонтан*)” [1, с. 22].

У поезії поетів традиційної манери письма 80 – 90-х років ХХ століття зафіксовано близько 800 вживань вербалізаторів архетипового концепту **повітря**. Ці мікроконтексти і стали матеріалом пропонованої розвідки. Найактивнішим репрезентантом є лексема *вітер*, поряд з якою використовується слово-ім’я концепту, а також лексеми *протяг, завірюха, завія, заметіль, хуга*, поодинокими контекстами представлені такі лексеми-репрезентанти архетипового концепту **повітря**, як *трамонтан, суховій, ураган, вітровій*. Концепт **повітря** може також передаватися без вживання ключових слів, завдяки звуковому чи зоровому образу, який створюється сполучуваністю лексем на позначення рослинного світу з дієсловами, що містять актуалізовані семи “рух” або “звук”: “*Смереки тишу вітами колишуть*” [2, с. 20], “*Рипить верба*” [3, с. 14].

Розглянувши словникові дефініції лексем-репрезентантів архетипового концепту **вітер**, робимо висновок, що його поняттєве ядро становитиме архетипова семантична сфера **ПОВІТРЯ – ЯВИЩЕ** природи, в межах якої виокремлюються архетипові семантичні наповнення *потік повітря, простір, кисень*. При моделюванні цих семантичних наповнень майстри художнього слова в першу чергу актуалізують перцептивне сприйняття стихії, поети апелюють до звукових, дотикових, зорових, одоративних відчуттів. Звуковий образ

створюється синонімічним рядом дієслів із семою “шум”: *свистить, шумить, гуде, шурхотить*: “*І прошумів навальний вітер*” [4, с. 87], “*Тут, на Говерлі, свище вітровій*” [5, с. 5]. Звукові враження можуть передаватися також персоніфікованими образами номенів рослинного світу: “*Усе затихло, навіть листя / Беріз на шепіт перейшло*” [6, с. 77].

Дотикові образи створюються через вказівку на ступінь повітряних мас. У мові такі інтенції забезпечуються переважно валентністю з епітетами, що є носіями семи “холод”: “*Холодні вітри*” [7, с. 106], “*скрижанілий вітер*” [8, с. 52]. До групи епітетів на позначення чуттєвого образу вітру входять також епітети, семантика яких асоціюється з порами року, назвами місяців: “*і низовий осінній вітер / моє остуджує чоло*” [9, с. 71], “*Серпневий вітерець роздмухує волосся*” [10, с. 53]. Тут автори вдаються до метонімічного перенесення, характеризуючи вітер за шкалою температури. До епітетів на позначення температури, очевидно, належить й епітет *колючий*, який використовує М. Й. Людкевич, а П. М. Мовчан для передачі холодності повітряних мас використовує дієслово *гостриться*: “*На половецьких вилицях гостриться вітер*” [11, с. 84].

Одоративні образи представлені переважно предикативними конструкціями: “*Пахне травою повітря хмільне*” [4, с. 32].

У всіх наведених ілюстраціях семантика лексем *вітер* і *повітря* повністю збігається із словниковим коментуванням. Вітер постає у свідомості поетів-традиціоналістів явищем природи, погодною умовою і використовується майстрами слова для увиразнення натуралістичних подробиць, деталізації пейзажу, однак таке сприйняття повітряної стихії не вичерпує повністю той значеннєвий комплекс, що представлений в мовотворчості П. М. Гірника, М. Й. Людкевич, П. М. Мовчана і Л. М. Талалая. До важливих усвідомлень концепту належить осмислення вітру як живої істоти. Архетипова семантична сфера ВІТЕР – ЖИВА ІСТОТА представлена в мовотворчості поетів традиційної манери письма 80 – 90-х років ХХ століття кількома семантичними наповненнями: *людина, тварина, божество, демонічна сила, вісник, я*.

Семантичне наповнення *людина* може створюватися традиційними дієслівними метафорами, заснованими на звукових враженнях: вітер *плаче, стогне, завиває, свистить*; або ж на здатності вітру виконувати певні дії: *танцювати, відкривати двері, гоїдати, гуляти*. Другу групу становлять мікроконтексти, в яких присутні антропоморфні метафори “*До вуст приклав сопілку вітер*” [3, с. 45], “*А вітер навпрошки промчав зі свистом, / Згубив хтозна-де голубий смичок*” [5, с. 59], у яких асоціація будується на основі зіставлення дії людини, що грає на музичному інструменті з шумом повітряної стихії. Зауважимо, що метафори, де звук вітру порівнюється з грою на музичних інструментах має міфологічне підґрунтя, оскільки, як зазначає О. М. Афанасьєв, “винахідниками музичних інструментів вважалися боги, володарі гроз, віхол та вітрів” [12, с. 94]. У творчості

М. Й. Людкевич вітер отримує здатність співати мелодії Джо Дасена: “*Застуджений вітер хрипким голосом / Наспівує мелодії Джо Дасена*” [13, с. 104]. Епітет *простуджений* супроводжує повітряну стихію і в поетичному ідіостилі Л. М. Талалая: “*Синій місяць квартиру засклив, / В кронах вітер сирий і простуджений*” [4, с. 103]. І третю групу, в межах якої здійснюється “олюднення” повітряної стихії, складають порівняльні конструкції вітру з людьми. Наприклад, П. М. Гірник порівнює байдужих друзів з віхолою: “*То хай би друзі не приїхали, / Бо з ворогами рада є / А ці сидять собі, як віхоло, / І теревенять про своє*” [14, с. 122]. Вітер також порівнюється зі злодієм, із прибудодою, що підкреслює негативний компонент (силу, холодність зимового вітру): “*Неможливо слухати вітер, / Коли він бунтує... / Скаженіє, як проклятий злочинець, / Що не може здерти з себе вини*” [13, с. 103]. У творчості М. Й. Людкевич натрапляємо на сполучникове порівняння стихії з дітьми, які поспішають до матері (в основі такого порівняння – ознака швидкості).

*Вітер як людина* може осмислюватися в традиційній лінії поезії 80 – 90-х років ХХ століття завдяки метафорам та епітетам, які відображають світ психологічного сприйняття: “*Біситься, гілля ламає вітер*” [2, с. 17], “*Вітер скаженіє, / Висмоктує душу з дерев*” [13, с. 103], “*і вітер-припутень витрушує із реп’яха останню насініну, / бо задля многості він чинить так, задля утіхи, / щоб гнів було на кому свій зірвати*” [15, с. 98]. Переважно такі антропоморфізації створюються майстрами слова задля вказівки на силу вітру.

До останньої тематичної групи належать мікроконтексти, в яких семантичне наповнення *людина* передається метафорами, які відображають фізіологічні ознаки людини: “*Уста пошерхли у вітрів*” [9, с. 71], “*Білізна сушиться в дворі, / І вітер пальцями сухими / Перебира її незримо*” [2, с. 61].

Друге семантичне наповнення концепту в межах архетипової семантичної сфери ВІТЕР – ЖИВА ІСТОТА формує усвідомлення вітру твариною. Семантичне наповнення *тварина* вербалізується в поетичних ідіостилах через анімалістичні порівняння. Найчастіше вітер ототожнюється представниками традиційної лірики останніх десятиліть ХХ століття з псом: “*Неможливо слухати вітер, / Коли він бунтує, / Скавчить, як поранений пес*” [13, с. 103], “*Вітер – як пес, / Кладе смуток на лапи і засинає*” [13, с. 102]. П. М. Мовчан не називає конкретно ту тварину, з якою порівнюється вітер, однак дієприкметникове означення *приручений* у мікроконтексті: “*Приручений вітер слухняно зі мною ішов через степ*” [10, с. 37] дозволяє концептуалізувати вітер саме як тварину.

Традиційним можна вважати порівняння завії з конем у поетичному тексті П. М. Гірника: “*А твій коник білогривий – / Зимонька-завія*” [3, с. 33]. Використання прикладки *зимонька-завія* пояснює епітет *білогривий*. До оригінальних належить порівняння вітру з

яничарами, а кураїв з вівцями, наявне в поетичній тканині віршів Л. М. Талалая: “**Вітер** гнав кураї, / **Мов** овець **яничари**” [16, с. 42].

У творчості П. М. Гірника і Л. М. Талалая можна виокремити семантичне наповнення **я – вітер**, де поети через порівняльні конструкції прагнуть уподібнитись вітру: “**Мені б хотілось без мети, / Як вітер, нивою пройти**” [6, с. 3], “**Заблукаю в косах, як самотній вітер, / Нахилюсь до вуха... й промовчу**” [3, с. 28].

Семантичне наповнення **вітер – вісник** у поезії останніх років ХХ ст. виражається через предикативні конструкції: “**Сьогоднішній вітер приніс пам’ять про тебе – / з якого поля?**” [11, с. 10], “**Забарився я надовго / і прислав до тебе вітер, / зустрічай його з дороги / і нічого не запитуй**” [9, с. 115].

Архетипова семантична сфера ПОВІТРЯ – ЧАС у поезії 80 – 90-х років ХХ століття також представлена в кількох семантичних наповненнях: **час, пам’ять, минуність, зміни**.

Семантичне наповнення **час** передається через порівняльні конструкції або через сполучуваність з лексемами, що мають темпоральну семантику, як-от: **літа, хвилини, час**: “**І гостріш відчуваю, як протягом час / В моїх порох свистить, з мене плоть видува**” [16, с. 92], “**Мов протягом – час... / і нікого. Нічого**” [17, с. 60], “**Літа ж, наче сіно, вітри розметали**” [11, с. 76].

Семантичного наповнення **пам’ять** концепт здобуває в мові віршів Л. М. Талалая і П. М. Мовчана. Про життя в еміграції, у Канаді йдеться в поезії Л. М. Талалая: “**Бо хоч як не живи, / Не вкорінюйся там, / А думки на Вкраїну / Як вітром відносить**” [16, с. 21]. Концепт **повітря**, як бачимо, вербалізується лексемою **вітер**. Здатність вітру переносити думки є метафорою, яка актуалізує поняття “згадка”, “пам’ять” про життя в Україні. Метафоризовані порівняння, які реалізують семантичне наповнення **пам’ять** представлені в поетичних текстах П. М. Мовчана: “**Як свідчення вічні чи спогади давні, / вичісує вітер насіння з голів**” [15, с. 41], “**Струмус з повітря обличчя забуте, / розмитий хвилюється глиняний хутір**” [15, с. 108].

Традиційним слід уважати семантичне наповнення **зміни**: “**Але у тихі вечори, / У почуття мої і думи / Вітрами іншої пори / Уже повіяло, подуло**” [18, с. 76], “**І вже я не тут, бо лежати не сила. / Оновлений вітер жене каламуть**” [19, с. 71]. За таких умов вітер сприймається автором як явище природи з благодивною силою, оскільки наділений здатністю розвіяти лихоліття та тривогу.

Семантичне наповнення **лихо** переважно виражається за допомогою лексем **завія, хуга, ураган**. “У слов’янській міфології, – зауважує І. Б. Циганок, – серед вітрів виділяються добрі і злі” [20, с. 157]. Саме до “злих” вітрів відносять вихор, бурю, ураган, хуртовину, завірюху. Таким чином, вживаючи лексеми на позначення цих вітрів, поети підкреслюють негативний смисловий компонент у складі концепту. Лінгвоментальна візія **повітря – лихо** може виражатися через



порівняння вітру з напастями та втратами: *“Вітер – як напасть, / Прилітає несподівано і зненацька, / Коли ти не захищений, / Непідготовлений і розслаблений”* [13, с. 103], *“Тремтить душа моя на вітрі, / Як перед втратами в майбутнім”* [21, с. 114].

Концепт **повітря** також вписується в архетипову семантичну сферу ПОВІТРЯ – ОНТОЛОГІЧНИЙ ПРОЦЕС БУТТЯ, де його репрезентують антитетичні семантичні наповнення *життя, смерть*.

Індивідуально-авторську семантичну сферу ПОВІТРЯ – ЕМОЦІЙНА СФЕРА формують семантичні наповнення *печаль, тривога, радість, самотність, страх, настрої, передчуття*.

У мовнопоетичних сюжетах традиційної поезії 80 – 90-х років ХХ століття за допомогою архетипового концепту **повітря** можуть експлікуватися емоції туги, печалі та смутку. Майстри художнього слова часто використовують образ вітру для інтенсифікації цього почуття, вибудовуючи семантичну площину *печаль*. Подібні інтенції помітні у рядках: *“Там, де вітри гомонять і холонуть серця”* [8, с. 48], *“Вітер виє... / Нині просто зірвався циклон – / І дороги, і душі в заматах”* [22, с. 20], де метафоризація образу здійснюється на основі співвідношення холодно у природі – холодно в душі. Семантичне наповнення *повітря* – *печаль* спостерігається і в інших віршах: *“Свічечка на протязі журби – / Вихопить з пільми знайомі риси / Вічних тем, запитань і шукань”* [8, с. 58], *“Яка там печаль – / Хуртовина / Останнього віча”* [23]. Емоційно-оцінний компонент з негативним забарвленням закладений вже в самих лексемах *хуртовина* і *протяг* доповнюється сполучуваністю з іменниками *журба* та *печаль*, що зумовлює відповідну тональність поетичного тексту в цілому, орієнтує на сприйняття віршів з відповідним настроєм – сумом.

У поетичному мовомисленні П. М. Мовчана семантичне наповнення *печаль* розгортається через вживання слова-імені концепту: *“В повітрі в’ялому і звуки мов зів’яли”* [15, с. 30], *“Непомітно павуття вдихаєш в легені, / чорним ниттям з грудей видихаєш печаль”* [11, с. 105], *“Така жура, така мені скорбота: / що не дихну – спалахує, горить / повітря літнє полум’ям у роті”* [11, с. 104]. В мові таке наповнення репрезентоване епітетом до ключового слова *в’яле*, а також синтагматичною сполучуваністю із словами *печаль, жура, скорбота*.

У межах семантичної сфери ПОВІТРЯ – ЕМОЦІЙНИЙ СТАН виокремлюється й позитивне сприйняття стихії, що в мові виражається в семантичному наповненні *радість, щастя*: *“Це, певно, протяг весняний щастя”* [5, с. 94].

До індивідуально-авторських, а значить, – до периферії концепту, належить інтерпретація **повітря** як *весни* (у творчості М. Й. Людкевич: *“Дурманить нас черемхова завія”* [2, с. 55]), *сили, що поєднує / роз’єднує* (у творчості Л. М. Талалая: *“І протяг тіні хилитав, / І мимоволі / Схрестились руки і уста, / Схрестились долі”* [7, с. 100]), *твердого тіла* (у творчості П. М. Мовчана: *“Серп уп’явся у повітря, /*

*розпанахавши блакить, / із розрізу гостре світло / бузиново цебенить”* [11, с. 58]), *сивини* (у творчості П. М. Гірника та П. М. Мовчана: “*Мололось повітря, і сипалось мливо / сріблясте, сипкасте на скроні тобі*” [10, с. 77]).

Таким чином, зіставивши поетичні контексти П. М. Гірника, М. Й. Людкевич, П. М. Мовчана і Л. М. Талалая, які містять лексеми на позначення концепту **повітря**, простежуємо тенденцію до створення словесними засобами перцептивних картин, заснованих на звукових, дотикових, одоративних та зорових відчуттях. Частотними стилістичними засобами є також персоніфікація та метафоризація стихії.

Архетиповий концепт **повітря** в поезії 80 – 90-х років ХХ ст. у творчості поетів-традиціоналістів може бути вписаним у різні семантичні сфери: його ядерну зону становитиме семантична сфера ЯВИЩЕ ПРИРОДИ, до приядерної зони входитимуть архетипові семантичні сфери ЖИВА ІСТОТА, ЛИХО, ЧАС, ОНТОЛОГІЧНИЙ ПРОЦЕС БУТТЯ, периферію складатимуть ЕМОЦІЙНА СФЕРА та індивідуально-авторські семантичні наповнення *сила, що роз’єднує / об’єднує, весна, свина, тверде тіло*.

Перспективним вважаємо можливість дослідження мовної експлікації концепту **повітря** у художній творчості інших майстрів слова.

### **Література**

- 1. Лисиченко Л. А.** Лексико-семантичний вимір мовної картини світу / Л. А. Лисиченкою – Харків : Видавнича група “Основа”, 2009. – 191, [1] с.
- 2. Людкевич М. Й.** Червнева повінь : [поезії] / М. Й. Людкевич. – Львів : Каменяр, 1983. – 71 с.
- 3. Гірник П. М.** Спрага: [вірші, поема] / П. М. Гірник. – К. : Радянський письменник, 1983. – 78 с.
- 4. Талалай Л. М.** Наодинці зі світом : [поезії] / Л. М. Талалай. – К. : Молодь, 1986. – 144 с.
- 5. Людкевич М. Й.** Продовження літа : [поезії] / М. Й. Людкевич. – К. : Радянський письменник, 1986. – 103 с.
- 6. Талалай Л. М.** Потік води живої : [лірика] / Л. М. Талалай. – К. : Український письменник, 1999. – 125 с.
- 7. Талалай Л. М.** Така пора : [вірші] / Л. М. Талалай. – К. : Молодь, 1989. – 119 с.
- 8. Гірник П. М.** Летіли гуси [поезії] / П. М. Гірник. – К. : Молодь, 1988. – 80 с.
- 9. Талалай Л. М.** Вода в пригорщі : [вибрані поезії] / Л. М. Талалай. – К. : Дніпро, 1981. – 158 с.
- 10. Мовчан П. М.** В день молодого сонця : [поезії] / П. М. Мовчан. – К. : Рад. письменник, 1981. – 102 с.
- 11. Мовчан П. М.** Календар : [поезії] / П. М. Мовчан. – К. : Рад. письменник, 1985. – 142 с.
- 12. Афанасьєв А. Н.** Древо життя : [избранные статьи] / А. Н. Афанасьєв. – М. : Современник, 1982. – 464 с.
- 13. Людкевич М. Й.** Коротке літо в раю : [книга інтимної лірики] / М. Й. Людкевич. – Львів : Каменяр, 1995. – 126 с.
- 14. Гірник П. М.** Коник на снігу : [збірка поезій] / П. М. Гірник. – К. : Факт, 2005. – 136 с.
- 15. Мовчан П. М.** Світло : [поезії] / П. М. Мовчан. –

К. : Молодь, 1986. – 152 с. **16. Талалай Л. М.** Глибокий сад : [поезії] / Л. М. Талалай. – К. : Рад. письменник, 1983. – 111 с. **17. Талалай Л. М.** Луна озвалась на ім'я : [лірика] / Л. М. Талалай. – К. : Рад. письменник, 1988. – 150 с. **18. Талалай Л. М.** Допоки твій час / Л. М. Талалай. – К. : Молодь, 1979. – 104 с. **19. Людкевич М. Й.** Старий годинникар : [поезії] / М. Й. Людкевич. – К. : Молодь, 1991. – 103 с. **20. Циганок І. Б.** Концепт *вітер* у поетичному мовленні Є. Ф. Маланюка / І. Б. Циганок // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. – 2006. – № 20. – С. 155 – 158. **21. Талалай Л. М.** Високе багаття : [вірші та поема] / Л. М. Талалай. – К. : Молодь, 1981. – 152 с. **22. Людкевич М. Й.** На білій горі : [поезія] / М. Й. Людкевич. – Львів : Каменяр, 1990. – 142 с. **23. Гірник П. М.** Китайка / П. М. Гірник // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://poetry.uazone.net/hirnyk>.

**Слюніна О. В. Лінгвопоетичний аналіз лексем-репрезентантів архетипового концепту *повітря* в українській поезії 80 – 90-х років ХХ століття (на матеріалі творчості П. М. Гірника, М. Й. Людкевич, П. М. Мовчана, Л. М. Талалая)**

Пропонована лінгвістична розвідка присвячена дослідженню лінгвопоетичних особливостей лексем, які вербалізують архетиповий концепт повітря в українській поезії останніх десятиліть ХХ століття.

*Ключові слова:* архетиповий концепт, повітря, семантична сфера, семантичне наповнення, метафора, персоніфікація, порівняння.

**Слюнина Е. В. Лингвопоэтический анализ лексем-репрезентантов архетипического концепта *воздух* в украинской поэзии 80 – 90-х годов ХХ столетия (на материале творчества П. Н. Гирника, М. И. Людкевич, П. М. Мовчана, Л. Н. Талалая)**

Данная лингвистическая статья посвящена исследованию лингвопоэтических особенностей лексем, которые вербализируют архетипический концепт воздух в украинской поэзии последних десятилетий ХХ века.

*Ключевые слова:* архетипический концепт, воздух, семантическая сфера, семантическое наполнение, метафора, персонификация, сравнение.

**Sljunina O. V. Linguopoetical analysis of lingual means that represent archetypical concept *air* in Ukrainian poetry of 80 – 90-th XX century (based on the poetry by P. M. Hirnyk, M. Y. Ludkevich, P. M. Movchan and L. M. Talalay)**

The present paper is devoted to the linguopoetical peculiarities of verbal means that represent archetypical concept air in Ukrainian poetry of last decades of XX century.

*Key words:* archetypical concept, air, semantic sphere, semantic filling, metaphor, personification, simile.

УДК 821.161.2.09+Йогансен

**Н. М. Філоненко**

**ТЕОРЕТИЧНО-ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС  
МАЙКА ЙОГАНСЕНА**

Ім'я Майка Йогансена й досі залишається маловідомим українському читачеві, а його художня й теоретична спадщина поки що не стала предметом активного вивчення літературознавців, якщо не враховувати поодиноких, хоча й ґрунтовних студій Ю. Коваліва, С. Крижанівського, Р. Мельниківа, С. Рябчук, Я. Цимбал. Він був людиною різноманітних захоплень (поет, прозаїк, сценарист, перекладач, літературознавець, лінгвіст, укладач словників) і залишив по собі велику, різноманітну й цінну спадщину. Чимало українських письменників були водночас і літературознавцями та лінгвістами (П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, Леся Українка та ін.), але особливого поширення це явище набуло після революції 1917 р., коли виникла потреба оновлення мистецтва у відповідності до нових суспільних форм і, відповідно, створення теоретичного підґрунтя для його рецепції. Тому більшість мистецьких об'єднань 20-х рр. минулого століття у маніфестах висловлювали власне бачення цієї проблеми. Чільне місце у процесі становлення української пролетарської літератури посідає і М. Йогансен – один із засновників “Гарту”, ВАПЛІТЕ, техно-мистецької групи “А”, автор експериментальної поезії й прози. Тож наш інтерес до постаті М. Йогансена викликаний, перш за все, тим, що в ньому тісно переплелися митець і науковець, а останній часто тяжів над першим і визначав його особливості. Вибір мети нашого дослідження обумовлений потребою комплексного вивчення художньої і теоретичної спадщини митця, але, зважаючи на жанрові особливості статті, ми зупинимося лише на аналізі художньо-теоретичного діалогу між повістю “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” (остаточний варіант вперше надруковано 1932 р.) [1] і теоретичною розвідкою “Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків” (1928 р.) [2].

“Майк Йогансен – тонкий стиліст, блискучий знавець і поціновувач літератури, що наскрізно присутня в багатьох його творах” [3, с. 75]. Можливо, саме цим обумовлена увага дослідників до своєрідної дискусії, певної неузгодженості між поглядами Йогансена-літературознавця і його художньою концепцією. Методологічним підґрунтям літературознавчої праці М. Йогансена стає формалістична критика, про що свідчить уже сама її назва: “Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків”. Дослідника, перш за все, цікавить саме механізм і процес творення (*як* написано), а вже потім зміст (*про що* написано). Така настанова обумовила і автотематичний характер повісті.

С. Рябчук, розглядаючи стосунки між автором, героєм і читачем у повісті “Подорож ученого доктора Леонардо...”, визначає її “як автотематичну спробу створити теоретично-художній текст” [4, с. 41] і наголошує на двох моментах: “по-перше, в цьому творі, всупереч власним закликам, Йогансен відкриває перед читачам усю свою письменницьку лабораторію і ламає тим самим ситуацію авторської “позазнаходжуваності” [...]; по-друге, автор багато уваги присвячує прописуванню себе, автотематизму й автобіографізму, наводить цитати й “цитати-навпаки” із власних творів, розмірковує з приводу письменства й літературного процесу в цілому...” [4, с. 41]. Усе це, на думку дослідниці, не лише “руйнує межу між автором та героями, між мисленням власним і своїх персонажів” [4, с. 41], але й “підриває ілюзію своєї позазнаходжуваності” [4, с. 41]. Така позиція Йогансена-письменника суперечить його теоретичним поглядам.

Автотематична техніка письма М. Йогансена виявляється і в “оголенні прийому” [2, с. 663]: “демонстрація авторової лабораторії” [4, с. 44], рецепція акту творення, критичне осмислення категорії “читач”, “постійне нагадування про умовність розповіді” [4, с. 44], – а фактично в ошуканні читача. Адже в есе з теоретичної розвідки “Як будується оповідання” “Протокольне оповідання” (присвяченому прозі Тургенєва) М. Йогансен зазначає: “Читач жде, що йому розкажуть вимисел так, що він повірить, що йому розказано правду. Натомість йому розказано правду так, що він шкодує, що до неї не додано вимислу” [2, с. 654].

М. Йогансен, розмірковуючи над роллю ландшафту в літературі, зазначав, що “ландшафти найкраще трактувати в малярстві” [2, с. 659], адже “реально, поза людиною, ландшафт не існує. [...] Ландшафт є знайомство з психікою митця насамперед – він відповідає, отже, ліриці в літературі. [...] Таким чином, ми бачимо, що ідея давати самий ландшафт, відводити якусь самостійну роль ландшафтові в літературі єсть ідея хибна” [2, с. 661 – 662]. Попри погляди М. Йогансена, у повісті, враховуючи її назву, ландшафт мав відігравати одну з центральних ролей. Його значення у творі посилюється й авторським задумом, висловленим в епіграфі й післяслові: “автор цей, сильно бажаючи вам показати справжні ландшафти степів та лісостепів, змалював їх з усією серйозністю і щирістю, на які він був здатний, і для того не пошкодував ніяких зусиль” [1, с. 507]. Такий підхід, звичайно, суперечить теоретичним настановам М. Йогансена, але обумовлений прагненням творити нові зразки української прози.

Одним із суттєвих недоліків тогочасної літератури, який заважав “вибитись на “велику літературу” [2, с. 571], М. Йогансен вважав “фабульну анемію” [2, с. 571] – недостатньо серйозне ставлення до розробки фабули. Тому великого значення у діяльності письменника надавав темі майбутнього твору: “прозаїк повинен мати, що розповідати своїм читачам” [2, с. 572], на відміну від поета, який систематично

розповідає самого себе. Отже, якщо Йогансен-теоретик протиставляє поезію й прозу, то Йогансен-письменник намагається поєднати поетичну й прозову розповідь в одному творі. Тож аналізовану повість, на підставі кількох особливостей, можна назвати поетичною прозою. Так, слово “подорож” у назві твору визначило ослаблення сюжетності й домінування описовості. Головна розповідь у “Подорожі...” є передачею знання про предмет, а саме “Слобожанську Швайцарію”, адже такий тип оповіді передбачає запитання, не “що буде далі”, а “яким воно буде”, тому повість багата на тропи, особливо епітети й метафори (“Сонце вже хилилось униз, важке і спітніле. Воно всмоктало в себе горілчаний дух степу і тепер, червонопике, віддавало назад гірку відвологу. Зачервлені губи стискали його захекану вогняну пашу. Воно зітхало вітрами і гикало полиноюю наливкою” [1, с. 410]). Також твір насичений різноманітними відступами: від розлогих надто деталізованих, майже наукових, описів окремих предметів (“Дон Хозе зняв з плеча свого зауера і ще раз подивився на нього. / На вигляд це був звичайний бравий зауер дванадцятого калібру, безкурковий. Артист-збройовник знайшов би на ньому силу дрібних хиб. Він зауважив би довгасту форму другого гака і висловив би думку, що для такої важкої рушниці конструктивніший був би гак майже квадратний, куди коротший і ширший. Роздивляючись накладки на замках, артист довго і думно хитав би головою і не міг би утриматись від сентенцій з приводу ручного гравірування. Він рішуче заявив би, що грубуваті лінії літер і візерунків ясно доводять, що їх просто труїли кислотою на восковому шарі, а не карбували різцем від руки. / Далі артист, узявши зауера на середній палець правої руки, знайшов би, що він збалансований там, де кінчається колодка, а значить, у семи сантиметрах від подушок. Трудно було б чекати, щоб він не згадав при цьому за рушницю з балансом у чотири з половиною сантиметри від подушок” [1, с. 402]) до висловлення іронічних ідеологічно сентенцій (“Я люблю пролетаріат за те, що він узяв мене за руку і веде з собою на верховиння історії. Я поважаю пролетаріат за те, що він мій вождь і мій учитель, і я ніколи не брався його нахабно вчити, і безсоромно претендувати на роль його вождя мені, слабому і капризному інтелігентові. Я поважаю пролетаріат за те, що в своїх книгах він навчив мене політичної економії і філософії і з вуст робочої молоді своєї навчив мене про роль віршів у будівничім процесі. Як мій товариш пролетаріат, я люблю футбол, американський фільм, авантюрний роман, риболовлю, полювання й природу” [1, с. 399]). Ліризації повісті сприяють і численні вставки з віршів, написані раніше й внесені до збірки “Ясен” (до неї увійшли поезії 1925 – 1929 рр.), а тепер вкладені в уста персонажів.

У своїй теоретичній розвідці М. Йогансен дискутує з футуристами і відмежовується від їхньої теорії [2, с. 550], проте поетика його творів має виразні риси як футуризму, так і конструктивізму й експресіонізму. Наприклад, письменник свідомо вдається до футуристичної гри зі словом, що ніяк не обумовлюється сюжетом або стилем твору:

“Переваги-ваги ми втрачаємо власну вагу у степах. Поволі-волі ми увиходимо в велику волю степів. По твоїй напруженій спині, по твоїх палючих очах, по твоєму хисткому хвостові я бачу, рудий друже Родольфо, що ти вступив достеменно в степ” [1, с. 395]; “Але око все ж таки дивилося водяною чистиною посередині, малим плесом відбивало небо і в плесі, мов ока ірис, ріс ірис і ризак, і рогіз” [1, с. 477] тощо.

Отже, на прикладі повісті “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” і теоретичної розвідки “Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків” можемо говорити про дискусійний характер теоретично-художнього дискурсу М. Йогансена. Перш за все, це виявилось в тому, що як теоретик він уважав своїм обов’язком поширювати “марксистський погляд на мистецтво серед молодих письменників” [2, с. 551], але у своїй творчості “робив цілком протилежне – висміював і підривав його” [5, с. 181]. Комплексний характер розвідки й повісті підкреслює і той факт, що у першій автор бачив своєю негайною задачею виховувати молодого письменника, а друга повинна була сприяти формуванню нового типу читача: вдумливого, вимогливого не лише до змісту, але й до форми твору, критично налаштованого.

### **Література**

- 1. Йогансен М.** Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію // Вибрані твори / Майк Йогансен ; [упоряд. Р. Мельників]. – 2-ге вид., доповнене. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 391 – 508.
- 2. Йогансен М.** Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків // Вибрані твори / Майк Йогансен; [упоряд. Р. Мельників]. – 2-ге вид., доповнене. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 550 – 668.
- 3. Цимбал Я.** “Гогольянство” в прозі Майка Йогансена / Я. Цимбал // Слово і час. – 2002. – №1. – С. 73 – 77.
- 4. Рябчук С.** Автор і читач у повісті “Подорож ученого доктора Леонардо...” / Софія Рябчук // Слово і час. – 2005. – №8. – С. 41 – 46.
- 5. Павличко С.** Теорія літератури / Соломія Павличко; [передм. Марії Зубрицької]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.

### **Філоненко Н. М. Теоретично-художній дискурс Майка Йогансена**

Стаття присвячена розглядові діалогу між художніми й літературознавчими шуканнями М. Йогансена. На матеріалі повісті “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” і розвідки “Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків” досліджуються питання автотематизму, розглядаються основні теоретичні положення.

*Ключові слова:* теоретично-художній дискурс, експериментальна проза, формалістична критика, автотематизм, автор, читач, рецепція, ландшафт, футуризм.

**Филоненко Н. М. Теоретически-художественный дискурс Майка Йогансена**

В статье анализируется диалог между художественными и литературоведческими исканиями М. Йогансена. На материале повести “Путешествие ученого доктора Леонардо и его будущей любовницы прекрасной Альчесты в Слобожанскую Швейцарию” и работы “Как строится рассказ. Анализ прозаических образцов” изучаются вопросы автотематизма, рассматриваются основные теоретические тезисы.

*Ключевые слова:* теоретически-художественный дискурс, экспериментальная проза, формалистическая критика, автотематизм, автор, читатель, рецепция, ландшафт, футуризм.

**Filonenko N. M. Theoretical artistic discourse of Mike Yoganzen**

In the article the dialogue between artistic and literary studies of Mike Yoganzen is analyzed. On the material of the tale “The travel of learned doctor Leonardo and his future lover beautiful Alchest to Slobozhan Switzerland” and the paper “How the story is built. The analysis of prose examples” the problems of autosubjects are studied, the main theoretical thesis is considered.

*Key words:* theoretical artistic discourse, experimental prose, formalistic critics, autosubjects, author, reader, reception, landscape, futurism.

УДК: 821.161.2:82-1

**Т. В. Хом'як**

**ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ В ПОЕЗІЇ ЯКОВА ЩОГОЛЕВА**

Осмилення художньої моделі світу поетичного тексту як концептуального компонента вираження світобачення автора – одна з найважливіших проблем, яка на сьогоднішній день знаходиться в центрі уваги літературознавців. І. Лівенко, зокрема, зауважує: “Художня модель світу як домінанта поезики визначає основні формально-змістові пріоритети творчості будь-якого митця, вбираючи в себе ті характеристики типу творчості, які репрезентують світоглядні орієнтири автора в їх художній інтерпретації” [1, с. 16].

Проблема своєрідності художньої картини світу у творах Я. Щоголева ще не знайшла належного розкриття в літературознавців, хоча наукові розвідки про творчість поета є.



Питання світоглядних позицій Я. Щоголева було об'єктом дискусій дослідників. Вони зауважували суперечності в оцінці програмно-естетичних засад українського поета II пол. XIX ст., його місця в тогочасному літературному процесі. Не завжди дослідження життя і творчості Я. Щоголева мали особистісний, етичний, світоглядний акцент. Творчість поета дозволяє сформулювати уявлення про його світоглядні позиції, художньо-естетичні уподобання, творчу індивідуальність. Окремі аспекти творчості Я. Щоголева висвітлено в працях І. Айзенштока, В. Білецької, О. Білецького, О. Вертія, П. Волинського, В. Горленка, О. Дорошкевича, М. Зерова, А. Каспрука, М. Комарова, Б. Лепкого, В. Лесика, А. Погрібного, В. Поліщука, Ф. Погребенника, М. Сумцова, М. Петрова, П. Филиповича, Г. Хоткевича, А. Шамрая та ін. Основною причиною упередженого ставлення до поезії Я. Щоголева у наукових розробках попередніх років була “козакофільська”, за висловом М. Сумцова, тематика, зокрема зауважувалось, що поет ідеалізував старовину і негативно ставився до нових явищ життя, був песимістом тощо.

Метою статті є спроба дослідження художньої моделі світу в поетичних творах Я. Щоголева, визначення об'єктивного уявлення поета про світоглядні цінності, художньо-естетичні уподобання, творчу індивідуальність.

За життя поета народ його творів не знав. Мало знали їх і в середовищі літературно-мистецької інтелігенції. Батьки Я. Щоголева жили спокійно-впорядкованим життям з дотриманням релігійності та народних звичаїв. Не відступив від цих традицій і поет, який називав себе “патріархальним гетьманцем”, хоча М. Зеров стверджував, що Я. Щоголев був швидше “патріархальний слобожанин” [2, с. 295].

Філолог за освітою, що було не зовсім звично для письменників XIX століття, любов і повагу до слова він втілював у своїх поетичних творах. В. Горленко в рецензії на першу збірку поезій Я. Щоголева у “Ворскло”, надрукованій у “Киевской старине”, поставив талант його вище від Л. Глібова, П. Куліша, С. Руданського та інших, бо побачив у ньому “природженого поета”, раннім творам якого властива романтична спрямованість. Він вважав своїми вчителями Ф. Купера і В. Скотта. Дослідники, особливо І. Айзеншток, М. Зеров, вказують на вплив М. Лермонтова.

Художній світ у поезії Я. Щоголева – це передусім романтика козацької звитяги, протиставлення нелегких життєвих буднів, “неволі” волі, яка можлива, на думку поета, лише на Січі; неймовірна туга за минулим, козацькою вольницею, українськими степами, в яких бурлило життя, точилась боротьба, і які, на час написання творів, житами поросли; готовність ліричного героя віддати й життя за рідний край тощо.

У поезії “Гречкосій”(пізніша назва “У полі”) Я. Щоголев моделює сумну історію невдахи, в минулому козака, який під впливом обставин

розпрощався із своїм товариством і став рядовим гречкосієм. У 1928 році в журналі “Глобус” (№ 13) поет-неокласик П. Филипович писав про прихильне ставлення до цієї поезії (як і до деяких інших) Т. Шевченка. Є про це і раніше згадка П. Куліша (“Дві мови, книжна і народна”). Я. Щоголев про високу оцінку своєї поезії Кобзарем так і не дізнався. Здавалось би такі прості слова і фрази в поезії, а яка зворушлива привабливість поезії у її цілісності! Ліричний герой сумує за своїм славним козацьким минулим і добре його пам’ятає:

Гей, у мене був коняка,  
Був коняка-розбишака;  
Мав я шаблю і рушницю  
Ще й дівчину-чарівницю[3, с. 62].

У поезії все (наявність енергійно-пружного вигука “гей”, який у четвертій строфі повторюється аж тричі підряд; асонанс на “а”, алітерація на “л”, “в”, прикладка “розбишака” до образу коня, яка уже в самій своїй суті несе оціночне значення, тощо) підпорядковане прагненню поета передати бадьорий ритм “козацької сторінки” життя ліричного героя. Останні ж рядки строфи проймає ще не вимовлений щем, а далі звукопис душевного болю наростає. Безповоротність раптово зміненої долі козака передають різкі кінцівки у римуванні:

Гей, коняку турки вбили,  
Ляхи шаблю пощербили,  
І рушниця поламалась,  
І дівчина відцуралась [3, с. 62].

У третій строфі поезії передано драматичну напругу внутрішнього світу козака, коли йому згадалось все пережите, а в четвертій подано справжню драму. Знову спалахує надія на можливу бойову звитягу, але завершується все побутовим приземленням. Поет показує болісно-безнадійний стан ліричного героя:

Зву... луна за лугом гине,  
Із-за хмари місяць плине;  
Вітер віє-повиває,  
Казаночок простигає...[3, с. 62].

М. Зеров зауважував, що у 1846 – 1847 роках Я. Щоголев – це “вже, безперечно, поет, що знайшов власну стежку. Роки вправ закінчилися” [2, с. 301 ], а А. Погрібний вважав, що ця “думка вченого і слухна, особливо в другій частині, і водночас неточна, адже на магістральний шлях у своїй творчості Щоголев вийшов лише через три десятиріччя. Тож можна хіба що пошкодувати, що цього не сталося значно раніше. Як переконують кращі вірші молодого Щоголева, від його довгої мовчанки українська поезія втратила немало” [4, с. 66].

Як зауважують біографи, Я. Щоголев жив усамітнено, уникав широких знайомств, громадської діяльності ( і це в роки, коли діяли і творили такі великі громадські діячі, як Б. Грінченко, І. Франко). Однак життєві проблеми доби вимагали і від нього виявлення власної позиції,

скажімо, з приводу революційно-визвольної боротьби, що була ознакою часу. До революційних заходів він ставився з недовір'ям, вважав цю справу безперспективною. У деякій мірі застарілими, в основному ідеалістичними, були і вимоги Я. Щоголева до літератури.

Критика 20 – 30-х років ХХ століття сприйняла поета як апологета “мистецтва для мистецтва”. Коли б не його поезія, то це визначення так і закріпилось би.

Поезії, які вважаються програмними (“Струни” із збірки “Ворскло” і “Багато мочі і краси” із збірки “Слобожанщина”), а також епіграфи до обох збірок, свідчать, що Я. Щоголев вважав провідними в своїй творчості патріотичні мотиви і розглядав поезію як явище боротьби за “піднесення народності”, розуміючи під цим піднесення української культури.

Однак М. Зеров наголошував, що “українській патріотизм Щоголева” “є давній, дохований до 80 – 90-х рр. красний патріотизм старосвітських харківських літераторів” [2, с. 306]. Великий неокласик небезпідставно наголошував, що “патріотизм Щоголева не був докладно розробленою, розвиненою системою. Його патріотизм настроєвий, елегійний; це прив'язаність консерватора і патріархального гетьманця до смачної, непохاپливої і незіпсутої старовини, суто естетична закоханість в колорит минулої епохи” [2, с. 307].

У 40-х роках ХІХ століття визначився в поезії Я. Щоголева один із провідних мотивів його творчості, який незмінно звучить в обох його збірках. Це – мотив суму за минулим України, за козацтвом, за Запорожжям. Він розробляється у романтичному плані. Поета вабить у минулому України Запорозька Січ, вільне степове життя – “свята старовина”, про яку співають лірники, кобзарі, про яку нагадують високі могили в степу, Дніпро, славні історичні картини коша, башт, куренів, майдану, вкритого лавою лицарів (“Січа”), та картини походу запорожців на ворога (“Запорозький марш”, “В степу”, “Орел”, “Орлячий сон”), найчастіше – образ суворого запорожця (“Запорожець”, “Запорожець над конем”, “Огир”, “Воля”, “Козак” тощо).

Запорожець у поезіях Я. Щоголева – славний лицар, який захищає рідний край від орд татар і турків (“Орел”, “Орлячий сон”, “В степу”). Його найближчий товариш – вірний кінь. Коли ж він втрачає його, то не скупиться на сльозу (“Запорожець над конем”). У творах Я.Щоголева оспівуються запорожці-лицарі, а не взагалі козацтво, і тим більше не козацька старшина України.

Поет відчуває ностальгію за картинами дикого незайманого степу (“Степ”), за старими панами-хutorянами (“Покинутий хутір”), за чумаками (“Останній з могікан”), старосвітськими батюшками (“Батюшка”), засуджував потворності капіталістичного ладу, а свої добрі погляди звертав у минуле, ідеалізуючи його. М. Зеров, характеризуючи вплив на творчість Я. Щоголева поетів так званої “харківської школи”, слушно зазначав: “Наймолодший із поетів харківського круга

(Метлинський, Костомаров, Петренко), він переймає їх захоплення старовиною, їх українську патріотику, де доживає свій вік кутковий патріотизм Квітки, їх консерватизм, їх погляд на українську народність, як на щось роковане на вмирання. Всі ці настрої українських романтиків харківського кола 40-х рр. Щоголів доніс до кінця століття. Всім своїм життям, звичками і поглядами він немов зумисне намагався зробити з себе живий пам'ятник на гробі давно минулої доби. І свою поезію беріг він, немов якийсь заповідний шмат вікової цілини серед зораного, культивованого степу” [2, с. 301 – 302 ].

Мотив нерозривної єдності людини й природи наявний у багатьох творах Я. Щоголева. Звернення до природи сприяє відтіненню найсуттєвішого в житті людини і духовному світі. Він прагне через уособлений образ природи підкреслити важливість подій, що відбуваються. Плинність руйнування проникає і в природу: вмирає старий ліс, що його вирубали на будівництво залізниці, вербичка, розлога ракита, відходить у минуле краса старого побуту... Чуття природи у нього романтичне. На думку М. Зерова, “природу він любить невпорядковану, незайману, без сліду “ людської страшної ноги” [2, с. 317 ].

Треба визнати, що “стосунки” Я. Щоголева із сучасністю, майбутнім і минулим були, дійсно, надзвичайно складними. Сьогоднішня поет не сприймав майже ні в яких його виявах, у прийдешнє не вірив, а в минуле “опізнився”. Якщо звернутися безпосередньо до творів Я. Щоголева, то, говорячи словами із вірша “Престол”, належав до тих,

Хто до минулого оглянуться не сміє,  
Кому надіями і впереді не мріє.

Як зауважив А. Погрібний, постать Щоголева трагічна у тогочасній українській літературі” [4, с. 128].

У поезії “Листопад” картини природи це ніби своєрідний відсвіт тонких, ледве вловимих порухів, що у моменти елегійної задуми хвилюють душу людини. Уже в першій строфі змальовано швидкоплинність літа. Те, як саме “звелось літо”, відчувається надзвичайно виразно. Лет літа передається словами, які ніби обриваються приголосними, – “знать”, “день”, “днем”, “дав”, “дать”, “минув”, “майнув”. Тепер же пізня осінь. Окремі деталі дуже виразно передають всі її ознаки: “немов циновий дах”, нависло над землею небо, застигли на гілках “сльози” – росяні краплі, усе пройняв морозний вітер. Та це не вмирання, сум природи сповнений надій на воскресіння. Поет наштотує на аналогію на зміни і в житті людини. Потрібно тільки уміти прожити роки, щоб, дійшовши до осені, не переконатися, що серце застигло назавжди. Природа одухотворена. У цьому переконують такі поезії, як “Травень”, “Літній ранок”, “Осінь”, “Зимовий ранок”, “Вечір”, “Зимний шлях” тощо.

У багатьох поезія, сповнених гуманних почуттів, Я. Щоголев створює незабутні образи людей, які тяжкою працею забувають шматок

хліба (“Ткач”, “Кравець”, “Бурлаки”, “Рибалка”, “Лист”, “Няня” та інші). Поет не вдається у філософські і соціологічні роздуми, а реалістично змальовує типові образи злидарів, глибоко розкриваючи в них певні явища життя. Так, з глибоким почуттям показаний ткач з однойменної поезії. Цей трудівник змальований у безустанній праці. Спочинок для нього – це час, коли він розносить замовлену роботу:

Бережно зняв з верстака я основу,  
Людям роботу розніс і роздав;  
То ж мій спочинок; теперечки знову  
Берди направив, нитки наснував [3, с. 104].

Майже епічні картини ремісничого життя й фізичної праці постають і в поезіях “Швець”, “Кравець”, “Мірошник”, “Крамар”, “Чередничка”. Я. Щоголев створив галерею яскравих соціальних портретів.

Поетова система координат, що передавала його філософію буття, формувалася непросто. На хронологічний вимір і горизонтальну лінію життя накладалася вертикальна вісь, що створювало передумови формування нової системи цінностей у поетичному світі Я. Щоголева з її основними концептами: Січ, запорожець, рідна земля, життя і смерть...

Голос танатоса пробивався крізь образи-тропи, що викликають асоціації кінця, короткочасності, миттєвості буття. О. Білецький вважав, що в поезії Я. Щоголева дуже часто зустрічається слово “могила” і інші із подібною семантикою (домовина, гробовище, похорони, смерть). З цього семантичного гнізда виростають мотиви “чорного” характеру, перед їх кількістю відступають на задній план світлі образи.

На очах Я. Щоголева йшла у минуле, руйнувалася стара Україна з залишками натурального господарства, мануфактурного виробництва. Те, що в його поезії відображені ці процеси розпаду й руйнування, – і засобами поетичної символіки, і прямими висловами, те, що в ній правдиво показані окремі картини життя трудових людей, робить її документом великого пізнавального значення. Його ж поетична спостережливість і в зображенні природи, і у відтворенні побуту надають творам неперехідну художню цінність. Хоча він і не став поетом-громадянином, він все-таки з щирим уболіванням та глибоким душевним щемом змалював немало бід “лиха сьогочасного”, відкрив для української поезії і нові тематичні обрії, але особливо виділявся високою культурою свого слова. Поет адресував свої поетичні твори кваліфікованому майбутньому читачеві, який, на його думку, може з’явитися на Україні “років через 30” після його смерті. “Чисті перли” поета, як назвав твори Щоголева “симфоніст української прози” (О. Гончар) Панас Мирний, з вдячністю взяв до своєї духовної скарбниці український народ сьогодні.

### **Література**

- 1. Лівенко І.** Модель світу та форми її художнього вираження в поезії Юрія Тарнавського / І. Лівенко. – Дніпропетровськ : Січ, 2007. – 279 с.
- 2. Зеров М.** Непривітаний співець (Я. Щоголев) // Твори в двох томах / М. Зеров. – Том 2. – К. : Дніпро, 1990. – С. 294 – 323.
- 3. Щоголев Я.** Поезії / Я. Щоголев. – К. : Рад. письменник, 1958. – 510 с.
- 4. Погрібний А.** Я. Щоголев / А. Погрібний. – К. : Дніпро, 1986. – 166 с.

#### **Хом'як Т. В. Художня модель світу в поезії Якова Щоголева**

У статті зосереджується увага на дослідженні художньої моделі світу в поезії Я. Щоголева, визначається об'єктивне уявлення поета про світоглядні цінності, визначаються мотиви творчості поета, окреслюється коло його творчих інтересів.

*Ключові слова:* алітерація, асонанс, мотив, образ, світогляд, символіка, строфа, художня модель світу.

#### **Хом'як Т. В. Художественная модель мира в поэзии Якова Щоголева**

В статье сосредоточено внимание на исследовании художественной модели мира в поэзии Я. Щоголева, определяется объективное представление поэта о мировоззренческих ценностях, определяются мотивы творчества поэта.

*Ключевые слова:* аллитерация, ассонанс, мотив, образ, мировоззрение, символика, строфа, художественная модель мира.

#### **Homjak T. V. Artistic model of the world in the poetry of Jacob Schogolev**

The article focuses attention on the study of rhythmic patterns of the world in poetry of J. Schogolev determined by an objective picture of the poet's ideological values are determined by the motives of his poetry.

*Key words:* alliteration, assonance, motif, image, ideology, symbolism, verse, fiction world model.

## ***Інтерпретація літературних творів***

УДК 821.161.2–31.09+929 Шевчук

**Н. А. Бугайова**

### **МОТИВ РУЙНАЦІЇ ТА ВЕЛИЧІ КИЄВА У ТВОРАХ В. ШЕВЧУКА**

Значущими факторами формування соціокультурного простору людини є відношення до міста не лише як до об'єкту, створеного руками, але й як до породження людської психіки. Те, як індивід сприймає навколишній простір, впливає на характер його стосунків з ним. Місто має особливі якості, які надають йому певного семіотичного характеру. У вітчизняному літературознавстві проблеми міста й моралі розглядалися В. Агєєвою, Т. Гундоровою, Р. Мовчан, С. Павличко, В. Фоменко, які в своїх працях наголошують на безпосередньому зв'язку міського соціуму з особистістю. В результаті місто стає не лише осередком культурної цивілізації, а й водночас отримує певний сакральний характер. Якщо подивитися на знайоме місто крізь призму історії, то перед нами постане зовсім новий топос, який абсолютно різниться від сучасного урбаністичного простору. Дослідженнями історії в творах В. Шевчука займалися Н. Біляєва (“Історична проза В. Шевчука в інтертекстуальному аспекті”), Т. Бледних (“Історія в прозі В. Шевчука”), П. Майдаченко (“Проза Валерія Шевчука: поетика умовності”) та інші. Науковці говорять про те, що манера поетичного викладу історичного матеріалу автора залежить від його власного осмислення подій, а історичні джерела є творчим імпульсом до написання творів.

Метою даної статті є визначення мотивів руйнації та величі Києва в історичних творах В. Шевчука “Дерево пам'яті” та “Мисленне дерево”. Можна погодитися із думкою В. Топорова та Ю. Лотмана про існування таких міст, котрі в своїй суті несуть два архетипи: з одного боку вони вічні, з іншого вони приречені. Саме таким містом є Київ, для якого характерні означення Священного міста (за князівської доби) та міста, що десакралізується (XX ст. – поч. XXI ст.). Ю. Лотман вважає, що архітектурні споруди, міські обряди, найменування вулиць і тисячі артефактів минулого виступають як коди історичного минулого міста. Воно стає тим механізмом, що постійно народжує заново своє минуле, отримує можливість розташовуватися з теперішнім мовби синхронно.

У творі “Дерево пам'яті” постає Київ XIV століття, яке було прекрасною здобиччю для чужоземних завойовників через свою славу та могутність. Історична дійсність, покладена в основу твору – це завоювання Києва литовським князем Вітовтом та його союзником

Скиригайлом. Перше, що вони зустріли на своєму шляху, це київські стіни – оплот захищеності та надійності киян. Головним охоронцем княжого міста було не каміння, а проста людина – Хома Ізуфів, намісник од митрополита у Святій Софії, який прагнув переконати завойовників в тому, щоб захищати славний город – місто пам'яті – бо його вогнем і мечем не візьмеш. Неможливо піддавати руїні Київ, якщо він вже руїна. Для Хоми головним завданням було зберегти місто від моральної руйнації. Увійшовши в Київ завойовником, Скиригайло серйозно не сприйняв його як місто з давньою пам'яттю, де росте могутнє дерево, кожен листок якого – списана слава, пізнавати яку князь відмовився.

Київ у творі не просто місто-руїна: у кожному його камінці залишився дух предків, усіх тих, що лягли кістьми заради існування рідного міста. Саме моральна міцність людей запобігала поступовому розпорошенню могутності княжого міста. Київ XIV століття – це столиця духовна, сакральність якої була не лише в будівлі храмів та церков, а й у вірі киян у могутність природи, птахів, рослин. Я погоджуюся зі словами В. Фоменко, яка говорить, що життя людини й міста органічно переплітаються в одне ціле [2, с. 226]. У творі, наприклад, особливо важливим для киян був чєліга – священний птах, якого гріх було вбивати, але Скиригайло все-таки зігрішив.

Традиційний для Шевчукової прози хронотоп сну з'являється і в цьому творі. Як відомо, образ сну утворює свій хронотоп зі своїм часом, простором, реаліями та подіями. За своєю семантикою цей хронотоп дорівнює хронотопу реальності, змішується з ним і стає головним, доповнюючи й продовжуючи реальність. Це дає змогу повернутися до більш глибинного змісту реальності, що й бачимо в сні даного твору. Перед Скиригайлом, в образі вбитого чєліги, постає Хома Ізуфів. Хома разом із князем вирушає у невеличку подорож київськими вуличками: “Вони ж простували київськими вулицями, чи, як називав їх Хома, стогнами, обходячи руїни, півруїни, вцілілі церкви; Хома йому при тому безперебійно розказував історію кожної будівлі” [3, с. 11]. Цю подорож можна розглядати в концепції хронотопу дороги, коли шлях передає внутрішній стан персонажів, є способом розширення простору й часу, пов'язує людину із зовнішнім світом. Біля кожної будівлі Хома розказував історію її зведення, наводив імена відомих правителів цього міста, вказуючи на його минулу славу та важливість, але це тільки минуле.

Мешканців міста автор характеризує як щурів, що поховалися від навколишнього світу, залишивши рідне місто на поталу чужинцям. “Так, руїни цього міста величаві, але це всього-таки руїни; хай справді литва і жмудь були колись дикі й підвладні Києву, але тепер вони, кияни, як шури, поховалися по домівках, а він ступає по їхніх стогнах кроком володаря – ось що має значення” [3, с. 12]. Образ щурів досить символічний, який в експресіонізмі став аналогом відчуття занепаду життя, символом божої кари, ницості та нерішучості. Якщо взяти до



уваги українську літературу, то в творі М. Хвильового “Арабески” автор уособлює щурів з потворністю та злом, а в романі Ю. Андруховича “Московіада” – це люди СРСР, яких знищували урядовці. На Русі та в Європі ця тварина завжди викликала огиду. Якщо щури з’являлися в місті – значить воно скоро загине.

Далі перед читачем постає могутній стовбур дерева – дерева пам’яті цього міста. Дерево пам’яті, Дерево життя, Світове дерево – це символ росту, гармонії, безсмертя, вічного оновлення та відродження. Вважалося, що кожна людина тоді марно не проживе життя, коли посадить дерево, котре стане живим пам’ятником її діянь. Саме хронотоп сну дійсно дає можливість доуявити в хронотопі реальності таємні смисли та все поєднати – це й намагався зробити Хома Ізуфів. Відмовившись пізнати священний дух Києва, що криється в образі дерева пам’яті, людина прирікає себе на загибель. Саме такий кінець очікує на героя твору.

Кожне місто має свої символи, в яких і полягає його слава, могутність, пам’ять. Таким архетипами Києва є Десятинна церква, гори на Подолі, Дніпро, Михайлівський Золотоверхий собор, церква Спаса, Печерський монастир, Хрещатий яр. Таким маршрутом обійшов Хома святі руїни рідного Києва, що несуть в собі історичну, людську пам’ять, славу наших предків, зберігаючи таким чином сакральність міста.

Твір “Мисленне дерево” написано у 1986 році й являє собою авторське художнє осмислення історії Києва, починаючи від трьох братів і сестри та закінчуючи правлінням Володимира Великого. Першою й цікавою гіпотезою, висловленою в романі-есе, є співвідношення Києва з Троєю, що натякає на давню могутність та силу княжого міста. У цьому кияни були переконані: адже у київських печерах було знайдено малюнки із зображенням Гектора, Пріама, Ахілла, котрі вказують на зв’язок з римським містом, вказуючи на Київ як аналог Риму.

Місто, збудоване трьома братами, підіймалося на горбах, що свідчить про його святість та наближення до Бога. Так почала зароджуватися ідея створення світлого ідеального міста, подібного до Риму. Усі подальші археологічні розвідки дають підстави твердити про розширення впливу Києва на інші держави. На території княжого міста, а саме на Старокиївській горі, на Подолі, на Лук’янівці, було знайдено зразки римських монет II – IV століття, що знову таки наводить на думку про зв’язок Києва з Римською імперією. Внаслідок чого ми отримуємо Київ як адміністративно-політичний центр, зі своєю торгівлею та зі своїм культурним осередком, який формувався методом симбіозу різних локальних культур.

Що стосується життя киян, то вони знаходили можливість не відривати себе від природи, насолоджуючись своїм життям як у місті, так і по інший його бік. Як свідчить автор, то київські мешканці були дуже активними, вільний час віддавали зближенню із природою. Автор зазначає: “Київські поселенці надзвичайно збуджені, вибиралися у

ліси, гаї, до річок, ... гіллям прикрашали на клечальну суботу хати, вулиці” [3, с. 41]. У цей час у Києві почав творитися епос землі, коли житель міста, оточений лісами, ріками, обробляв землю, сам виготовляв собі їжу, посуд – тобто він міг поєднати дві іпостасі свого буття: місто й природу. Навіть культурне пізнання особистості направлялося в глибину людського ества, у глибину природи, часткою якої вона є, що за О. Шпенглером знаменує початок життя. Філософ говорить: “Душа людини знаходить душу в ландшафті; з’являється нова прихильність земного існування, нові почуття” [4, с. 256]. Тому можемо спостерігати відносну стабільність між містом – людиною – природою у цьому творі.

Спираючись на твори В. Шевчука, варто виділити бінарну характеристику Києва як міста державного, золотоголового, міста храмів та церков, дружинників, купців, учених і водночас – міста ремісників, хліборобів, простолюддя, що дає підстави дослухатися до думки дослідниці В. Фоменко: “Українське місто й досі виступає симбіозом села і селян” [1, с. 148].

Таким чином, у зазначених творах В. Шевчука простежується складний історичний шлях формування та розвитку Києва як історичного, культурного, технічного, сакрального центрів через шлях від руйнації, відродження до величі. Тема міста у творчості письменника стане предметом наших подальших досліджень.

### **Література**

- 1. Фоменко В.** Українська домінанта української літератури в контексті світової / В. Фоменко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – №1. – 2009. – С. 139 – 150.
- 2. Фоменко В.** Українська урбаністична проза як предмет журналістського дослідження / В. Фоменко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Сер. Філологія. – № 766. – 2007. – С. 226 – 229.
- 3. Шевчук В.** Біс плоті: історичні повісті / В. Шевчук. – Київ : Твім інтер, 1999. – 358 с.
- 4. Шпенглер О.** Закат Європы. В 2-х т / О. Шпенглер. – М. : Айрис-пресс, 2003. – Т. 2. – 624 с.

### **Бугайова Н. А. Мотив руйнації та величі Києва у творах В. Шевчука**

У статті проаналізовано твори В. Шевчука на історичну тему. Визначено мотиви руйнації та величі Києва, що вплинули на формування та розвиток міста як історичного, культурного та сакрального центру. Також була приділена увага хронотопу дороги й сну в даних творах автора.

*Ключові слова:* руйнація, культура, хронотоп дороги, хронотоп сну.

**Бугаєва Н. А. Мотив разрушения и величия Киева в произведениях В. Шевчука**

В статье проанализировано произведения В. Шевчука на историческую тему. Определены мотивы разрушения и величия Киева, что повлияли на формирование и развитие города как исторического, культурного и сакрального центра. Так же каснулись проблем хронотопа дороги и сна в данных произведениях автора.

*Ключевые слова:* разрушение, культура, хронотоп дороги, хронотоп сна.

**Bugaeva N. A. Motive of destruction and greatness of Kiev in V. Shevchyuk's products**

In article it is analysed V. Shevchyuk's products on a historical theme. Are defined reasons destruction and greatness of Kiev that have affected formation and a development of the city as the historical, cultural and sacral center. As special attention was concern problems of temporal space road and a dream in this products of the author.

*Key words:* destruction, culture, temporal space of road, temporal space of dream.

УДК 821. 111 – 94.09'06

**Д. В. Карачова**

**ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ БІОГРАФІЇ  
ВІКТОРІАНСЬКОЇ ЕПОХИ І БІОГРАФІЇ ХХ СТОЛІТТЯ**

Актуальність теми зумовлена зростанням зацікавленості у вивченні вікторіанської біографії, як бази, на якій виросла сучасна біографія, що відображає долі письменників, історичних і політичних діячів, певні історичні події.

Мета полягає в розкритті особливостей вікторіанської біографії та біографії ХХ століття. У цій статті ми простежимо основні зміни в зображенні головного героя.

Вікторіанська біографія зароджується в часи правління королеви Вікторії й значний проміжок часу вважається еталоном біографічного жанру. Вікторіанська епоха характеризується особливим світоглядом, особливим мисленням. У наш час вікторіанська біографія вважається високою класикою, “золотим століттям” біографії, яскравою сторінкою в літературі Англії. Біографії політичних діячів та письменників цієї доби викликають особливу цікавість у літературознавців. Особливістю вікторіанської біографії є прагнення до персоніфікації, політично-біографічне переваження, акцент на позитивізмі героїв. Ми бачимо

тільки позитивні риси героя, він зображений як ідеал своєї епохи, цьому герою не притаманні які-небудь слабкості чи негативні риси. В його зображенні завжди домінує тільки позитивізм. Прикладом може слугувати книга Андре Моруа “Олімпіо, або життя Віктора Гюго”. Віктор Гюго є дуже видатною особою, яка надихала своїми творами багато письменників, його обожнювали, його таланту заздрили. Андре Моруа так пише про Віктора Гюго: “Я ще не знав грамоти, але з хвилюванням слухав, як мати читала нам ”Бідних людей”, в п’ятнадцять років я був приголомшений, прочитавши “Знедолених”; усе життя я відкривав нові сторони його генія. Як і багато читачів, я лише поступово осягнув красу його великих філософських поем” [1, с. 1]. У книзі описується життя великого генія, в ній зібрані деякі неопубліковані листи Віктора Гюго, які автору вдалося зібрати, але впершу чергу автор хотів показати нам Віктора Гюго як особистість, як дуже талановиту людину. “У літературі Віктор Гюго захоплювався тільки тими, хто дійсно цього був гідний: “Корнелем, у якого він знаходив сміливу фантазію, особливо в комедіях; Шеньє, якого тільки що відкрив Латуш і над труною якого лютували у своїй критиці поборники класицизму; Вальтером Скоттом, вплив якого на літературу він передбачав; Ламартином, чії “Поетичні думи” видані були в 1820 році: “Ось нарешті справжні поеми справжнього поета, вірші, виконані справжній поезії”. Простота Ламартина вражала Гюго: “Ці вірші спочатку мене здивували, а потім зачарували. Насправді, вони вільні від нашої світської вишуканості і нашої завченої витонченості”. В порівняльній оцінці Шеньє і Ламартина у Гюго є чудова фраза: “Словом, якщо я добре уловив відмінності між ними, то перший є романтиком серед класицистів, а другий, це класицист серед романтиків” [1, с. 61]. Ця цитата дає нам змогу потрапити в коло літературних інтересів Гюго, дізнатися якими авторами він захоплювався та що його надихало. У книзі він постає перед нами не тільки талановитим письменником, але й доброю, багатогранною людиною. Він робить акцент на його позитивних рисах, на тому, як його любить та шанує народ: “...день його народження був відзначений як національне свято. На авеню Ейлау спорудили тріумфальну арку. Народ Парижу закликали продефілювати 26 лютого під вікнами поета. Провінційні міста прислали багатолюдні делегації і квіти. Прем’єр-міністр Жюль Фери напередодні вшанування з’явився до Гюго додому привітати його від імені уряду. В усіх ліцеях і школах були скасовані покарання учням, що провинилися. Цілий день, немов не помічаючи лютого холоду, Гюго стояв біля відкритого вікна зі своїми онуками Жоржем і Жанною, дивився, як рухається по вулиці хід його шанувальників, в якому брало участь шістьсот тисяч чоловік. Над бруківкою здіймався високий пагорб кольорів. Урочисто кланяючись, Гюго дякував людям, що проходили повз нього” [1, с. 668]. Автор демонструє нам наскільки важливою та шанованою людиною був Віктор Гюго, як його обожнював народ. Тому смерть великого генія стала

справжньою трагедією для народу: “Урочистий похоронний хід супроводжував Віктора Гюго з площі Зірки до Пантеону. За труною йшли два мільйони людей. На вулицях, по яких котився цей потік людей, з обох боків до стовпів ліхтарів були прикріплені щити і на кожному написаний заголовок якого-небудь його твору: “Знедолене”, “Осінне листя”, “Споглядання”, “Дев’яносто третій рік”. У ліхтарях, що горіли серед біла дня, трепетали бліді вогні. Уперше в історії людства нація віддавала поетові почесні, які доти виявлялися лише государям і воєначальникам” [1, с. 669] Як ми бачимо, вікторіанська біографія зображає людину дуже ідеалізовано, патріотично, в дуже сильному позитивному значенні, що дає нам змогу дуже добре уявити важливість даної людини для суспільства та її вагомий внесок у розвиток суспільства.

Але в ХХ столітті вікторіанська біографія зазнає значних змін. Вона починає поширюватись серед країн Європи та впливати на літературні традиції ХХ століття, й зазнає суттєвих змін, наприклад, в біографії починають домінувати акценти на зображення подробиць інтимного життя, відтворення скандальних подій з життя героїв.

Біографія ХХ століття значним чином відрізняється від вікторіанської біографії, адже на перший план виходить особисте життя. Герой більше не зображається як ідеал, позбавлений протиріч і слабкостей. Навпаки, тепер він зображається як звичайна людина, якій притаманні різноманітні людські слабкості. Біографія починає зображати реальне життя героя та підкреслювати деякі його негативні риси. Такий вид біографії починає набувати все більшої популярності, адже читачі починають цікавитися реальним життям героя. Таке надмірне зображення скандальних подробиць та інтимного життя сприяє не тільки зростанню популярності, але й значним зростанням зацікавленості в його творчості. Тому, в ХХ столітті, дуже часто героям навмисно приписували які-небудь скандали, щоб значним чином підвищити їх популярність. В багатьох біографіях політичних діячів можна простежити це явище. Яскравим прикладом може слугувати біографія принцеси Діани, яка була написана Венді Беррі, служницею королівської замиської резиденції. В книзі правдиво розповідається про останні роки життя “народної принцеси” та її чоловіка напередодні розлучення. Поява цієї книги привернула дуже багато уваги, тому що в ній зображалося не яскраве та ідеальне життя королівської родини, а реальне життя з багатьма проблемами та сварками. Ця книга була одразу заборонена в Англії, тому що обслуговуючий персонал не мав права розголошувати яку-небудь інформацію стосовно життя Діани та її чоловіка. У книзі докладно зображені численні проблеми подружжя, сварки, зради, які вважалися неприпустимими для королівської родини, адже королівська родина слугувала еталоном ідеального подружжя. Також у книзі зображено психічний стан Діани, її поведінку вдома, наприклад: “М’яка, добра й співчуваюча Діана – це тільки одна складова набагато складнішої

і суперечливішої особи. Сторона, яка ніколи не демонструвалася на публіці, виявилася не дуже приємною і зовсім не вписувалася у відомий усім образ. Часта зміна настроїв робила принцесу непростою в спілкуванні людиною. Дійсно, ніколи не можна було передбачити її реакцію або передбачати, як слід поводитися з нею...” – пише Венді Беррі [2, с. 3]. Багато уваги у книзі приділено сваркам між Діаною та її чоловіком Чарльзом, наприклад: “Обслуговуючий персонал Хайгроува й Кенсингтонського палацу змушений був, хоча і неохоче, прийняти жахливі скандали і сцени як невід’ємну частину шлюбу спадкоємця престолу. Проблеми подружньої пари були здатні отруїти атмосферу у всьому домі,... не злічити вечорів, коли ми чули ляскання дверей у вітальні і звук кроків Діани, що піднімається до себе” [2, с. 3]. Однак, “на публіці Діана і Чарльз продовжували дотримувати пристойної поведінки, і щорічний різдвяний прийом в лондонському готелі “Карлтон” був сімейним “трюком”. Вони жартували і посміхалися, переходячи від столика до столика. Під час мови Чарльза не без участі Діани почали лопатися повітряні кулі, що викликало вибух веселощів” [2, с. 3]. На публіці подружжя виглядало дуже щасливим та ідеальним, однак, звернувшись до книги, ми бачимо протилежну картину. Перед нами постає звичайне подружжя з багатьма проблемами та переживаннями, зрадами та скандалами. Таке зображення королівської родини було неприпустимо для Англії, яка звикла до вікторіанського зображення політичних діячів. Тому книга викликала таку цікавість серед людей. Вони були зацікавлені не в ідеалізованому зображенні народної улюблениці, а в подробицях її приватного життя, її таємницях та її справжнім життям. Отже ми бачимо, що у ХХ столітті людей починає цікавити особисте життя відомих людей, а не ідеалізована картина їхнього життя як це було за часів вікторіанської біографії. Такі біографії набувають шаленої популярності, ними починає цікавитися все більше людей.

Деякі письменники сучасності навмисно створюють вигадані скандали, щоб привернути увагу читачів.

Отже розглянувши особливості біографії героя вікторіанського стилю та героя ХХ століття ми можемо зробити висновки, що зображення героя трансформувалося й набуло діаметрально протилежного значення, адже в ХХ столітті на перший план починає виходити особисте та інтимне життя героя, скандальні подробиці його життя, а не ідеалізований та позитивний герой як за часів вікторіанської біографії. Біографія все більше й більше орієнтується на зображення реального життя та реального героя зі всіма притаманними йому негативними й позитивними рисами.

Перспективою даної статті буде використання її як фрагменту майбутньої дисертації.

### **Література**

**1. Моруа А.** Олімпію, або життя Віктора Гюго / Андре Моруа. – М. : Олімп, 1998. – 672 с. **2. Беррі В.** Принцеса Діана / Венді Беррі. – М. : Русич, 1998. – 114 с.

#### **Карачова Д. В. Особливості художньої біографії вікторіанської епохи і біографії ХХ століття**

У цій статті визначаються основні риси вікторіанської біографії та біографії ХХ століття, їх відмінності, простежуються основні зміни в зображенні головного героя. Розглядається загальна інформація про вікторіанську біографію, яка є базою сучасної біографії.

*Ключові слова:* біографія, персоніфікація, трансформація.

#### **Карачева Д. В. Особенности художественной биографии викторианской эпохи и биографии ХХ века**

В данной статье определяются основные черты викторианской биографии и биографии ХХ века, черты их отличия, рассматриваются основные изменения в изображении главного героя. Рассматривается общая информация о викторианской биографии как базе, на которой построена современная биография.

*Ключевые слова:* биография, персонификация, трансформация.

#### **Karachova D. V. Peculiarities of fiction biography of Victorian epoch and biography of XX century**

In the article the main features of Victorian biography and biography of XX century, features of their difference and main modifications of the protagonist are determined. It is written about general information concerning Victorian biography as the basis of contemporary biography.

*Key words:* biography, personification, transformation.

УДК 821.161.2-312.6+929 Бойчук

**І. О. Клеймьонова**

### **ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОРТРЕТ ЯК СКЛАДОВА АВТОБІОГРАФІЧНОЇ РОЗПОВІДІ БОГДАНА БОЙЧУКА**

Бажання дізнатися про минуле, в якому ми відкриваємо для себе забуті імена, дізнаємося про невідомі факти, події викликає зацікавленість мемуарною літературою. Зростає інтерес до ролі окремої людини у політичному, культурному, мистецькому житті свого часу. Одним із своєрідних жанрів мемуарної прози, в якій автор намагається

художньо показати цілісну характеристику зображуваної особистості в її індивідуальній неповторності, є літературний портрет. “Саме в цілісності зображення індивідуальності людини, неповторності її “особи”, мислення, які проявляються як в її характері, манері поведінки, мові, так і в біографії, творчій діяльності, в різноманітних прикметах індивідуального буття, що відображають духовний світ відтвореної особистості, розкривається естетична сутність жанру літературного портрета” [1, с. 12]. Як зазначали дослідники цього жанру, літературний портрет може мати різне змістове наповнення, кожне з яких відрізняється в залежності від форм його використання. Одним із проявів літературного портрета є розуміння його як частини, елемента, що бере участь в організації більш складної жанрової структури.

Природа і поетика літературних портретів привертала увагу багатьох дослідників, серед яких варто назвати Н. Банк, А. Сивогривову, О. Павловського, Д. Лихачева, М. Андронікову, В. Барахова. Серед досліджень останнього часу генезис, поетика, типологія літературного портрета розглядалися І. Василенко, М. Уртмінцевою, М. Мельник та ін.

У статті ми розглянемо літературний портрет як складову частину автобіографічної розповіді на прикладі мемуарів Богдана Бойчука.

Мемуари поета, прозаїка, перекладача та літературного критика, члена Нью-Йоркської Групи Богдана Бойчука побачили світ у 2003 році. Богдан Бойчук – помітна постать в історії української літератури другої половини ХХ століття і один із активних творців літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ століть. До 75-річного ювілею автор підійшов книгою, в якій показує себе і своє покоління в літературному, культурному, мистецькому контексті ХХ – початку ХХІ століття. Відомий у нашій країні та далеко за її межами літературний діяч розповідає про своє насичене зустрічами та подіями життя. Автор і його сучасники є спостерігачами та співтворцями культурного контексту епохи.

Головною ознакою мемуарної літератури є суб’єктивність. За О. Галичем, мемуари, в яких увага однаково приділяється зображенню подій, ситуацій, людей, а також інтерес автора спрямований на самого себе належать до об’єктно-суб’єктних [2, с. 34]. Що це буде автобіографія, зазначив сам автор: “Стою серед такої пори життя, наче я ще замолодий або вже застарий, щоб писати автобіографію. Тому-то й підключив у заголовок книги слово “спомини” (надіючись, що ці два слова розтягнуться у книгу)” [3, с. 5]. А “спогадам обов’язково притаманна суб’єктивність, або особисте начало” [2, с. 35]. Зміст книги наочно показує, що мова йде не лише про самого автора (суб’єкта оповіді), а героями твору є ціла низка українських діячів (об’єкти авторської уваги). Отже, спогади Богдана Бойчука є об’єктно-суб’єктивним типом мемуарної прози, в якому літературний портрет поєднується з автобіографією. Мемуари “Спомини в біографії” – це авторське бачення подій. Письменник розповідає так, як він це бачив і відчував. Євген



Баран зазначає, що у цих мемуарах немає спроби перетягнути/переписати факти минулого під себе [4].

Автор згадує події, що стосуються його дитинства в селі Бертники на Тернопільщині, шкільний вік, війну, через яку він опинився в еміграції, входження у світ літератури й утвердження в ньому. Богдан Бойчук розкриває більш ніж півстолітню історію літературно-мистецького життя української діаспори в США. Письменник, пригадуючи події свого життя, змальовує бурхливі процеси оновлення в Україні у 90-х роках, зображує той незабутній час. Богдан Бойчук є одним із засновників Нью-Йоркської Групи і у мемуарах відтворює її зародження, розвиток, проблеми, які хвилювали письменників, що входили до неї. Автор зображує власний творчий процес, роботу над своїми творами.

Але важливим моментом у спогадах є не тільки біографія самого автора, його життєвий шлях і досвід, а передусім об'єкти його зображення – сучасники. Це не просто згадані особи, це люди, показані в дії, в обставинах часу, у спілкуванні з мемуаристом. Створені письменником образи його сучасників вражають силою художнього впливу і пізнавальною цінністю. Іноді, захоплюючись змалюванням особистості, Богдан Бойчук відходив від автобіографічної лінії: “Але я так захопився своїми старшими, колоритними й оригінальними колегами, забувши про те, що повинна бути також автобіографія” [3, с. 91].

В автобіографічній розповіді перед нами проходить ціла галерея портретів митців другої половини ХХ століття: Ю. Лавріненка, Ю. Шереха (Шевельова), Г. Костюка, І. Кошелівця, Т. Осьмачки, Е. Маланюка, О. Стефановича, В. Барки, Б. Кравціва, В. Лесича, Ю. Косача, Й. Гірняка та ін. Портретний ряд у спогадах являє собою складне поєднання ретельно виписаних портретів та образів, які автор лише згадує, малює штрихами, але які є важливими для зображення картини минулого (наприклад, Оксана Лятуринська, Олександр Семененко, Богдан Нижанківський та ін.).

Композиційно спогади Богдана Бойчука вирізняються чіткістю. Матеріал викладається в тематично окремих розділах, кожний з яких містить менші частини, що часто і є літературними портретами. При створенні портрета автор намагається дотримуватися хронологічного принципу, але інколи, бажаючи зупинитися на найбільш яскравій події, порушує його. Так, створюючи портрет Григорія Костюка, Богдан Бойчук зазначає: “Почну з кінця” [3, с. 59] і звертається до подій 1966 року, коли до Нью-Йорка приїхали Дмитро Павличко і Іван Драч. Автор хотів показати пафос, з яким, на його думку, зустрічав членів української делегації Григорій Костюк. “Я навів цей інцидент, щоб показати, що Костюк у всіх відношеннях був людиною східної констеляції” [3, с. 59]. Далі автор повертається до 50-х років і зупиняється на стосунках Нью-Йоркської Групи і Григорія Костюка.

Описуючи бурхливі 60-і роки, Богдан Бойчук знов порушує хронологію, звертаючись до портрета Йосипа Гірняка, якого вважає найвиразнішою особистістю цього часу, і доводить події до кінця 80-х років. “Та я забіг думками задалеко вперед, а повинен триматися молодих шістдесятих років” [3, с. 111], – наголошує письменник і знову повертається на двадцять років назад.

Отже, у спогадах Бойчука хронологія інколи поступається часовій інверсії, бо для автора важливою є необхідність продовжити розмову про конкретну особистість, довести розповідь до логічного завершення. Автор розуміє закони мемуарної творчості й дотримується їх. У спогадах завжди розповідається про те, що вже стало історією. “Коли ж письменник спробує розповісти про своїх сучасників та їх справи в теперішньому, то це може бути документальне чи публіцистичне осягнення часу, а не мемуарне” [2, с. 35]. Порушувати це автор не може, тому зазначає: “Розповідаючи про Воробйова, я мимохіть зайшов у сучасний час, – а це ж спомини, і я повинен бути в минулому часі, точніше в осені 1989 року” [3, с. 172].

Галерея діячів проходить перед нами в різних частинах спогадів. Автор будував власну картину літературного життя й концепцію літературного процесу, а образи митців і позиції, що займають його сучасники, допомагають пізнати письменника та уявити мистецьке життя того часу. В різні роки доля зводила Богдана Бойчука з багатьма людьми, але зображення саме вибраних осіб дозволяє простежити біографію самого автора, а також розкрити деякі питання політики, розвитку культури, становлення літератури, пов'язані з участю його сучасників. У кожному з портретів цього ряду автор бачить найбільш виразні риси часу. Літературні портрети реальних осіб показані в різні часові періоди, вони структурно і змістовно утворюють один твір: “Спомини в біографії” – Ю. Лавріненко, Ю. Шевельов (Шерех), Г. Костюк, Т. Осьмачка, Е. Маланюк та ін., “Бурхливі шістдесяти” – Юрій Косач, Йосип Гірняк; “Інвазія в Україні” – Павло Вірський, Павличко і Драч та ін. Таким чином, в окремих частинах спогадів ми можемо бачити біографію автора в портретах його сучасників. Отже, жанр літературного портрета зароджується всередині складної структури і є тією складовою, частиною того нероздільного цілого, в центрі уваги якого є постать автора.

Створюючи літературний портрет, автор використовує спогади інших мемуаристів (зокрема Г. Костюка), листи (наприклад, лист Гірняка до Вірського і лист Вірського до Гірняка), біографічні відомості, аналіз творів сучасників, поезії, присвячені тій чи іншій особі. Документи, події, факти, пропущені через світогляд автора, створюють цілісний твір. Як вже було зазначено, портрет разом з іншими жанровими компонентами, утворює складну структуру, в центрі якої – автор.

Спогади Бойчука невеликі за обсягом. У них немає зайвих епізодів, події описані лаконічно, кожна з них має значення. Часто автор

змальовує побутові, іноді смішні епізоди, вдається до іронії, але це лише для того, щоб більш виразно показати певну рису образу для відтворення його цілісності.

Автор спогадів є оповідачем. Але одночасно ми бачимо і його оцінку подій та людей. Він дає характеристики, оцінює вчинки. За образними характеристиками ми бачимо уважного спостерігача, який може точно, правдиво створити портрети багатьох людей. У Бойчука немає єдиної схеми зображення людини. В окремих літературних портретах ми бачимо прагнення показати людину у взаємозв'язках із сучасниками. Змальовуючи портрет Юрія Лавріненка, автор говорить, що у нього був оригінальний комплекс: “Я називаю це комплексом Шевельова. Що Лавріненко не робив би, що не писав би, – він завжди оглядався на Шевельова. Завжди зважав, що скаже чи подумає Шевельов” [3, с. 51].

Іноді у спогадах відчувається іронія. Іронічність можна відчути як в окремих словах оціночного характеру, так і в окремих характеристиках. Розповідаючи про те, як у 1964 році до Америки приїхала так звана бригада Катерини Колосової, автор описує зустріч з цією бригадою, на яку було запрошено і його. Богдан Бойчук зазначає, що представники діаспори Г. Костюк, Ю. Шевельов, Є. Стахів, В. Голубничий та інші “сиділи напроти себе й захоплено кадили собі під носи про стан культури там і тут” [3, с. 126]. Іронія допомагає показати розчарування автора, який після цього більше не приходив на зустрічі “Круглого стола”.

При створенні літературного портрета письменник часто дає розгорнуті епізоди з життя людини. Підтвердженням сказаного може бути літературний портрет Василя Барки. Автор у загальних рисах звертається до творчості свого сучасника, але більше зупиняється на подіях, які б допомогли дізнатися про Барку як людину. “Але про творчість Барки я не раз уже писав, зрештою, хай цим займаються літературознавці, а я зосереджусь на Барці-людині” [3, с. 84]. І письменник описує декілька епізодів, які можуть здатися кумедними, але які розкривають особливості характеру Барки. Наприклад, автор описує, як на початку 60-х років Барка пережив фазу “астми”. Від цієї хвороби його “врятував” скрудрайвер – змішана з помаранчевим соком горілка, до якої вкидалося кісточку або дві льоду. Після декількох тижнів вживання напою Барка перестав хворіти. “А може, він увесь той час лікувався скрудрайвером. Не знаю” [3, с. 86]. Розповідає Бойчук і про те, як Барка лікувався від хвороби очей, одягаючи троє темних окулярів; як лікував ноги глиною і одного разу, коли знепритомнів, його через брудні ноги прийняли за волоцюгу; як він кумедно їв голубці, що йому старанно готувала пані Марійка Шаповалова, а Барка їх потрошив, викидав капустині листки і в друшляку промивав рис.

В оповіді Богдана Бойчука наявні влучні розмовні та поетичні вислови. Наприклад, дуже виразно автор змальовує портрет Євгена Маланюка. Публічне обличчя Маланюка автор називає “забронзованим”,

говорить, що Маланюк “завжди виструнчував перед публікою свою високу й імпазантну постать, перед кожним публічним виступом йому мусили грати якусь симфонію Бетховена, а він сидів нерухомо й замислено на сцені, слухав і ріс в очах публіки” [3, с. 71].

Отже, кожний епізод, відтворений Б. Бойчуком, кожна деталь допомагає краще розкрити образ зображуваного, а також виявляють його особисті переживання та ставлення до дійсності.

Серед літературних портретів є короткі, в них немає ні розгорнутих сцен, ні діалогів, ні пространих міркувань. Портрети являють собою невеликі замальовки, що відображають враження автора від героя. При цьому автор не прагне дослідити всю глибину і складність особистості сучасника, виразність портрета залежить від уміння знайти в людині найбільш чіткі риси, які допомагають розкрити її характер.

Частини мемуарів, зокрема літературні портрети, пов'язані між собою. “Так само, як у будь-якому художньому творі, мемуарні персонажі показані у взаємодії з іншими людьми, що служить дієвим засобом їх характеристики” [5]. Сам автор звертає на це увагу. При зображенні портрета Є. Маланюка автор показує його стосунки з Олексом Стефановичем. Але докладно не зупиняється на них, наголошуючи: “Але про це буде детальніше при обговоренні портрета Стефановича” [3, с. 71]. Говорячи про Ігоря Костецького, автор зауважує: “Він, як я згадував у розділі про Вадима Лесича, мав наполеонівський комплекс і постановив стати нашим лідером” [3, с. 96]. Таким чином, створюється система образів, цикл портретів, які, пов'язані один з одним, разом утворюють інтертекст і дають уявлення про життя автора та характер описаного часу.

Літературний портрет може виконувати різні ідейно-художні функції. Структурний аналіз спогадів Богдана Бойчука засвідчує, що творча біографія письменника не може розглядатися ізольовано, а лише в тісному зв'язку з історичним часом, літературно-мистецьким життям цього періоду та його представниками. Отже, в сюжетній організації цілісного твору літературні портрети посідають суттєве місце, оскільки вони є ланцюгом, що з'єднує особисте життя автора із загальним життям епохи.

### **Література**

- 1. Барахов В. С.** Литературный портрет: (Истоки, поэтика, жанр) / В. С. Барахов. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1985. – 312.
- 2. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи : Монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
- 3. Бойчук Богдан.** Спомини в біографії / Богдан Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с.
- 4. Баран Є.** Навздогін дев'яностим... / Є. Баран. – Івано-Франківськ : Типовіт, 2006. – 200 с.
- 5. Симонова Т. Г.** Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика

и типология жанра: [учеб. Пособие] / Т. Г. Симонова. – Гродно : ГрГУ, 2002. – 119 с.

**Клеймьонова І. О. Літературний портрет як складова автобіографічної розповіді Богдана Бойчука**

У статті розглянуто літературний портрет як елемент організації автобіографічної розповіді на прикладі мемуарів Богдана Бойчука. Показано, що літературні портрети утворюють цілісний текст і дають уявлення про життя автора та характер описаного часу.

*Ключові слова:* автобіографічна розповідь, літературний портрет, цикл літературних портретів.

**Клеймёнова И. О. Литературный портрет как составная автобиографического повествования Богдана Бойчука**

В статье рассмотрен литературный портрет как элемент организации автобиографического повествования на примере мемуаров Богдана Бойчука. Показано, что литературные портреты образуют целостный текст и дают представление о жизни автора и характере описанного времени.

*Ключевые слова:* автобиографическое повествование, литературный портрет, цикл литературных портретов.

**Kleymenova I. O. Literary pencilling as constituent of autobiographic narration of Bogdan Boychuk**

The pencilling was considered in article as the element of organization of autobiographic narration by the example of memoirs of Bogdan Boychuk. It is shown that literary pencillings form the entire text and give the presentation of the author's life and about character of described time.

*Key words:* autobiographic narration, literary penciling, cycle of literary pencilling.

УДК 883.3(09)

**І. М. Комінярська**

**ХУДОЖНЯ РЕФЛЕКСІЯ ГЕРОЯ В РОМАНІ  
УЛАСА САМЧУКА “ВОЛИНЬ”**

Провідна роль у збереженні літературних традицій належить українському письменству, зокрема письменникам-емігрантам, представникам українського зарубіжжя, серед яких Улас Самчук – обдарований прозаїк-традиціоналіст, талановитий публіцист та літературний критик. Прозаїк належить до групи письменників, які

опинилися за кордоном та тривалий час вважали своїм культурно-організаційним центром Прагу: "...тут я визрів як письменник, тут появилися основні мої писання, тут формувалися мої ілюзії, мої фата-моргани, мої суперечності. Тут пізнав я певне число людей моєї мови, з якими судилося ділити долю і недолю мого життя" [5, с. 203]. Прозу письменників "празької школи" В. Державін називав вагомою за змістом та цікавою за формою. На відміну від лірики поетів цієї школи, яка була швидкою формою самовираження, проза набула глибокого осмислення та багатогранного відтворення життя. "Пражани" витворили довкола себе потужні силові поля українського духу, стали осередком формування нового типу українця, який зумів інтелектуалізувати чуттєву стихію української ментальності, дисциплінував її та надавав українству чіткого спрямування в історіософському осмисленні.

За твердженнями Ю. Коваліва [3, с. 317], рефлексія – це емоційне осмислення автором власних переживань та роздумів у художньому творі, прагнення знайти сенс життя. Вона властива сентименталізму, ранньому модернізму та авангардизму. Активізується рефлексія у кризові періоди історії, коли автор переживає розлад між внутрішнім та зовнішнім світом. Такі напружені ситуації були спостерігаються у творах Г. Квітки-Основ'яненка "Маруся", В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь" та ін. Рефлексія у формах психоаналізу постала і у добу реалізму, відображаючись у персонажах, які пройнялися пошуками правди та сенсу життя ("Микола Джеря" І. Нечуй-Левицький). Проблему рефлексії досліджував К.-Г. Юнг. Вивчали її і представники постмодернізму. Зауважимо, що ознаки художньої рефлексії головного героя літературного твору проглядаються і у творчості У. Самчука. Їхні вектори направлені на самозаглиблення у внутрішній світ, самоусвідомлення та самоствердження головного героя роману Уласа Самчука "Волинь".

Головним завданням нашого дослідження є текстуальне спостереження художньої рефлексії героя в романі. Основну увагу ми приділимо проблемі землі як утвердженні національної повноцінності героя.

Герой літературного твору є головною особою, довкола якої розбудовуються напружені колізії. Головний герой роману Уласа Самчука "Волинь" Володько Довбенко є прототипом письменника. Художній твір концентрує комплекс естетичних і світоглядних засад автора, а персонаж літературного твору Володько Довбенко – виразник світоглядних шукань митця, його alter ego. Художньо-естетичні засади У. Самчука, пов'язані з особистістю митця, його світоглядно-ментальним життєвим досвідом. На літературну творчість письменника впливали такі фактори: походження автора; інтенсивне формування української самосвідомості автора в юнацький період (1917 – 1920рр.); умови становлення У. Самчука як письменника і митця (Німеччина, Прага); співпраця в "Літературно-науковому віснику", яким керував Д. Донцов,

де домінувало художнє втілення ідеї волюнтаристської людини (гордої та сильної, людини дії, яка прагне утвердити себе, свій рід на землі). Такий тип людини, міцного господаря – позитивний ідеал Уласа Самчука, який відрізняється від традиційних образів селян М. Коцюбинського, А. Головка, М. Стельмаха, де чітко простежується культ бідності.

Проблема землі є головною не тільки в творах У. Самчука, а й в інших творах українських письменників, зокрема: для кріпаків Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького вона дуже актуальна. Для героїв І. Нечуя-Левицького земля – це суперечка навколо батькової спадщини, а герої П. Мирного Чіпка Вареник гостро відчуває трагедію безземелля. Особливо ця проблема звучить в ХІХ – ХХ ст. у творах О. Кобилянської, В. Стефаніка, М. Коцюбинського, де в центрі уваги герой-селянин, життєвий шлях якого припадає на цей період. Для головного героя Сави (О. Кобилянська “Земля”) земля є причиною братовбивства, для Івана Дідуха (В. Стефаніка “Камінний хрест”) земля – вимушена еміграція, для Маланки (М. Коцюбинського “Fata morgana”) земля – міраж всього життя.

Проблема землі розглядається Уласом Самчуком не просто як здобуття власного поля, це проблема утвердження національної повноцінності, а відтак – створення власної держави. Письменник персоніфікує волинську землю: “Чорна, вироблена, пшенична земля” – така земля знаходиться тільки на Західній Україні „вірте мені чи не вірте, а такої землі, як у нас, ви на цілій Волині не знайдете” [4, с. 139]. В зв’язку із збільшенням сім’ї Матвій Довбенко змушений переїхати з Дерманя до Тилявки в пошуках більшого шматка землі. Володько справедливо підмічає, що “батько його мусів тяжкою працею здобути собі шматок землі, щоб могли свobodно, безмежно лити на ній власний піт” [4, с. 280]. Як і кожен селянин в роки революції вірив у краще життя, так і син Довбенка вірить у “більшевістську” правду, яка дуже швидко зникає. Тепер він буде жити “свідомо”; він – син мужика, викормлений “твердим запрацьованим хлібом, що в нього міцне, невибагливе, не розніжене тіло і суцільна проста душа”; він думає так як треба думати кожному, хто чесно хоче жити на землі; він не бажає чужого, але не віддасть і свого. Світоглядна модель образу героя визначена автором не тільки свідомістю, а й думками про майбутнє громадянство. Про це Володько робить висновок тільки тоді, коли відбулася війна та почалася революція. Зміна влади приводить до розуміння героя самостійності держави: “Він уже це розуміє і йому навіть приємно це розуміти. У нього вливається якась частинка гордості від того розуміння. Цей млин, ці люди, цей став – все, все навкруги – це Україна, навіть отой рачок у ставу, це вже багатство України” [4, с. 313].

Земля у романі “Волинь” є невід’ємним елементом української етномоделі світу та духовності героїв. Українська земля – охоронний модус самчукових героїв, зокрема Володьки, його народу та нації: “Земля наша понад усі землі!...Край наш над усі краї край...І

попрацювати для нього щось варто!”, його кличуть інші світи, інша робота: “Світ, слава, широта мене манять, але поки тут, поки бачу оці поля, оце небо – не можу сидіти й дивитись” [4, с. 459]. Світобачення письменника спрямоване на світобачення головного персонажа твору – Володьку Довбенка, який переконливо ідентифікує свої філософські роздуми. Самосвідомість героя пронизує відчуття та усвідомлення національної окремішності.

Одним із центральних персонажів “Волині” є Матвій Довбенко. Улас Самчук наділяє його рисами волинського працьовитого, чесного та мудрого господаря. Він вважав своїм вчителем – землю-годувальницю, свято беріг закони її і до цього закликав своїх нащадків: “Силу великої душі і сильних м’язів впоїв у землю, напоєну дивним чадом, що давав життя, муки, радість і смерть. І післяв у життя синів, дочок з твердою наукою: закон ваш – закон землі. Будьте сильні, як вона, – і вічність вам забезпечена” [4, с. 235]. Селянин тяжко трудився задля своєї сім’ї. Матвій переконаний, що тільки щоденна праця на землі принесе людині щастя, його слова-звернення до молодшого покоління звучать як реквієм: “Перед вами новий світ розгортається. Але де б ви не були, що б не робили, повинні тямити, що тільки власною працею власних рук, голови, здобудете щастя своє. Чи це на війні, чи в школі, чи на ріллі... Україна наша, діти мої, потребує чесних людей, розумних людей і працьовитих людей” [4, с. 357].

Володько, як і батько, тонко відчуває струни смачної, розкішної, п’янючої землі, вона “сон мільонів поколінь, казкове привабливе ество, містична сила космосу, наснага слабих і дужих. Золото, краса, любов, молодість і вічний учитель мудрості!” [4, с. 181]. Земля попереджає героїв, щоб вони не впустили до своєї душі “бацилу розладу”. Головний персонаж – Володько вірить в кращу “майбутність” і це дає йому силу тверезо мислити і бути оптимістом. Ці філософські ідеї пропагував справжній син свого батька, син Матвія, “син землі дідів і прадідів” – головний герой роману і прототип свого батька. Володько вступає у боротьбу, бореться по-своєму, по-довбенківськи, як істинний продовжувач батькової справи, носій сутності українства в нових історичних умовах.

Художня рефлексія героя Уласа Самчука – це органічна ознака духовної внутрішньо-багатої людини. Письменник чітко порушує проблему збереження національного обличчя народу, наступності поколінь, відповідальності батьків за майбутнє своїх дітей, любові до рідної землі та Батьківщини. Саме такий герой постає в Уласа Самчука. Він – сильна особистість, якому притаманна національна свідомість, загострене почуття особистої відповідальності за долю народу, нації, за її духовне зростання.

Таким чином, художня рефлексія героя Уласа Самчука ґрунтується на світоглядних пошуках письменника за допомогою художньо-філософського зв’язку між автором та героєм, що базується на



безмежній любові до землі, до народу в руслі утвердження національної повноцінності українця.

### **Література**

**1. Кульчицький О.** Світовідчуття українця // Українська душа / О. Кульчицький. – К. : Фенікс, 1992. – 128 с. **2. Літературознавча** енциклопедія: у двох томах. Т. 1 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Київ : ВЦ Академія, 2007. – Т. 1.– 608 с. **3. Літературознавча** енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Київ : ВЦ Академія, 2007. – Т. 2. – 622 с. **4. Самчук У.** Волинь: [роман у трьох частинах] / У. Самчук. – Острог – Львів : Вид-во НаУОА, “Сполом”, 2005. – 632 с. **5. Самчук У. О.** На білому коні. На коні вороному: Спомини і враження: У двох частинах / У. Самчук. – Острог-Луцьк : Вид-во НаУОА, ПВД “Твердиня”, 2007. – 424 с.

#### **Комінярська І. М. Художня рефлексія героя в романі Уласа Самчука “Волинь”**

У статті простежується художня рефлексія літературного героя в прозі Уласа Самчука, яка спрямована на вираження світоглядних пошуків письменника.

*Ключові слова:* художня рефлексія, світоглядні пошуки письменника, художньо-філософський зв'язок між автором та героєм.

#### **Коминьярская И. Н. Художественная рефлексия героя в романе Уласа Самчука “Волинь”**

В статье рассматривается художественная рефлексия героя в прозе Уласа Самчука, которая направлена на выражение мировоззренческих исканий писателя.

*Ключевые слова:* художественная рефлексия, мировоззренческие искания писателя, художественно-философская связь между автором и героем.

#### **Kominyarska I. N. Artistic reflection of the literary hero in the story “Volyn” of Ulas Samchuk**

The article traces the artistic reflection of the literary hero in the story of Ulas Samchuk, which seeks to express outlook writer searches based on mental level.

*Key words:* artistic reflection, outlook searches writer, artistic and philosophical connection between author and hero.

УДК 821.111 – 3.091

**Я. П. Кравченко**

**МЕНТАЛЬНО-ГЕОГРАФІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ  
ЧАСОПРОСТОРУ В РОМАНАХ ДЖОРДЖ ЕЛІОТ  
“МЛИН НА ФЛОССІ” ТА “МІДЛМАРЧ”**

Англійська письменниця Джордж Еліот (1818 – 1880) репрезентує завершальний етап розвитку класичного реалізму XIX ст., котрий характеризується поєднанням соціально-критичного роману 1830 – 1860-х рр. з психологічною прозою межі XIX – XX ст. Сучасне вітчизняне літературознавство має певний досвід вивчення творчої спадщини письменниці (роботи В. Івашової [1], Б. Проскурніна [2], К. Шахової [3] та ін.), проте деякі аспекти її поетики залишаються поза увагою дослідників. Метою даної статті є встановлення семантики хронотопу романів Дж. Еліот в контексті авторського світогляду та ментальних категорій англійської національної культури.

В процесі інтерпретації обраного феномена виходимо з положення естетики М. Бахтіна про здатність хронотопу розкривати глибинний смисл твору. Адже, на думку вченого, простір і час “ущільнюються” навколо центра естетичної дійсності – людини і набувають “ціннісного значення”, тобто “естетизуються” [4, с. 10]. В даному дослідженні художній простір розглядається як ментально-географічний феномен. В такому разі він може бути досліджений як художня модель світу, побудована на основі реального географічного простору, що сприймається і виражається за допомогою сталих просторово-географічних уявлень і образів, які притаманні національній культурі.

Часопростір, втілений у художньому світі, прямо залежить від простору індивідуального існування митця. Формування світогляду Дж. Еліот відбувалося в провінції, вона народилася і зростала у сільській місцевості – на фермі Арбері, графство Ворвік (лише після тридцяти років оселилася у Лондоні, що дозволило їй суттєво розширити життєвий досвід). Отже, особистість письменниці формувалася в особливому просторі духовного життя, що має власні просторові і часові ознаки, культурні традиції і формує певний тип ментальності – провінційний. Це дає підстави розглядати простір провінції, відтворений в художньому світі Еліот, як специфічний ментально-географічний і духовний феномен.

В романах письменниці зображення простору підпорядковується вираженню авторської концепції героя. Адже це твори про складний процес самоідентифікації людини, про пошук і боротьбу за власне покликання. Це не окрема ситуація морального прозріння, а особистісний досвід, вписаний в широкий загальний рух життя.

Зовнішньо топос провінції в романах Еліот набуває виражених ідилічних ознак. В ідилії, як зазначає М. Бахтін, “...присутня органічна

приєднаність подій життя до місця – рідних гір, полів, будинку, річки, лісу. Ідилічне життя невіддільне від конкретного простору, де жили попередні покоління, житимуть наступні” [5, с. 158]. Еліот акцентує єдність місця і життєвих подій героїв. В романі “Млин на Флоссі” найбільш виразної емоційно-вольової тональності набуває Дорлквудський млин на березі річки Флосс. Цей топос знаходиться у ціннісному просторово-часовому контексті життя Тома, Меггі і містера Таллівера, і є єдиною можливим місцем їх існування.

Ідилічний простір істотно не пов’язаний з іншим світом, але, як зазначає М. Бахтін, “локалізована в цьому обмеженому світі низка життів поколінь може бути вельми тривалою” [5, с. 159]. Так, в характері містера Таллівера домінантою є його любов до рідної домівки як місця, де жили попередні покоління: “Но сильнее всего в нем говорила любовь к старым местам, где он бегал когда-то еще мальчишкой... Талливеры жили здесь уже много поколений, и он помнил, как, сидя зимними вечерами на низкой скамеечке, слушал рассказы отца о старой, наполовину бревенчатой мельнице,... его дед снес ее и поставил новую. Когда мистер Талливер начал уже ходить и снова увидел все то, к чему с детства привык его взор, – тут-то он по-настоящему почувствовал, как крепко держит его любовь к родному дому, который стал частью его жизни, частью его самого” [6, с. 286]. Єдність життя поколінь суттєво визначається єдністю місця, віковою прикріпленістю до одного місця, від якого невіддільні всі події життя.

Єдність місця ослаблює і пом’якшує різницю між індивідуальними долями та характерами батька і сина Талліверів. Зв’язок поколінь як аксіологічна домінанта наголошується в думках Таллівера молодшого: “Том добрался в своих мечтах до того, как, разбогатев, он выкупит отцовскую землю и мельницу, починит дом и станет там жить; он предпочтет его любому другому более новому, более нарядному” [6, с. 248].

Ще одна особливість ідилічного існування – поєднання людського життя з життям природи. В дитинстві Меггі і Том перебувають в абсолютній гармонії з тим обмеженим світом, в якому знаходяться: “... они бегали вместе и вместе садились отдыхать; им и в голову не приходило, что жизнь их когда-нибудь переменится... они всегда будут жить вместе и любить друг друга. И грохочущая мельница, и большой каштан, и собственная их речушка Рипл, где они чувствовали себя как дома..., – и, конечно, могучий Флосс, по берегам которого они бродили, словно отважные путешественники” [6, с. 59]. В дорослому житті, коли герої перестають відчувати гармонію із зовнішнім світом, їхнє життя трагічно завершується. Той факт, що Меггі і Том гинуть у водах улюбленого Флосса, символізує заперечення ідилічності і перемогу реальності.

Часопростір провінції незмінно протиставляється столичному. Опозиція “провінція / столиця” в творах Еліот виражена імпліцитно.

Спочатку, за законами ідилії, Лондон постає як образ далекого світу, який не торкається долі мешканців провінції, оскільки, як зазначає оповідач в одній з глав роману “Мідлмарч”: “Лондон внушає недоверие косным провинциалам” [7, с. 553]. В романі “Млин на Флоссі” топонім Лондону не зображується і згадується лише раз в короткій репліці Люсі Дін в розмові зі Стівеном Гестом: “Я слышала от отца, что как раз накануне смерти дяди Талливера произошла страшная ссора с мистером Уэйкемом... Вы в это время были в Лондоне” [6, с. 390]. Однак саме приїзд зі столиці чужинця Стівена має вирішальне значення в розвитку сюжету, адже його поява порушує ідилію між братом і сестрою Талліверами, провокує конфлікт Меггі з провінційним Сент-Огом і врешті спричиняє її загибель. Однак негативні ціннісні характеристики Лондона не акцентуються. Протистояння між столицею і провінцією відсутнє.

В романі “Мідлмарч” аксіологічні характеристики столиці змінюються. Очам мідлмарчських обивателів велике місто уявляється як “средоточие враждебных деревне сил” [7, с. 502]. Лондон є постійним джерелом небезпеки, адже звідти приходить захворювання на холеру, починається будівництво залізниці, що має порушити усталений спосіб життя провінціалів. Проте позитивні герої роману Доротей Брук і Тертія Лідгейт, не реалізувавши своїх прагнень в провінції, наприкінці сюжету оселяються у Лондоні і там успішно втілюють свої творчі задуми. Герої здійснюють символічну втечу до великого світу, який тут є світом справжніх, незіпсованих міщанською свідомістю, цінностей. Можливо, тут втілений індивідуальний досвід самої письменниці, котра після тридцяти років провінційного життя, лише переїхавши до Лондона, змогла реалізувати свій потужний інтелектуальний потенціал.

Не зважаючи на те, що романи Еліот зосереджені на широкому спектрі інтересів (політичних, економічних, промислових, наукових), простір життя героїв в них закритий. В романі “Млин на Флоссі” він обмежений берегами річки Флосс, в “Мідлмарчі” замкнений кордонами однойменного містечка. На ізольованість простору виразно вказує характеристика селища Ловік, де оселяється Доротей Брук: “Селение словно заключено в ореховой скорлупе” [7, с. 83]. Переміщення героїв майже відсутні, в романі “Млин на Флоссі” лише ледве окреслюються епізоди перебування Меггі Таллівер на навчанні та її праця вчителькою, які не зображуються, а лише згадуються. Не покидають свого містечка і персонажі “Мідлмарча” (про переїзд головних героїв до Лондона згадується лише в епілозі).

В обох романах Еліот непримиренний конфлікт між духовними потребами головної героїні і посереднім середовищем перетворює провінцію з ідилії на антиидилію. В романі “Млин на Флоссі” письменниця різко заперечує гармонійність існування мешканців Сент-Ога: “Настоящее же было как плоская равнина, где люди перестают верить в существование вулканов и возможность землетрясений и живут

убежденные, что завтра ничем не будет отличаться от вчера и что гигантские силы, потрясавшие раньше мир, уснули вечным сном...” [6, с. 138]. Стає зрозумілою потреба Меггі протистояти цьому середовищу. Авторська позиція суголосна позиції героїні: “Возможно, вас тяготили такие же чувства, когда вы наблюдали эту старозаветную жизнь на берегах Флосса – жизнь, которую даже страдание не в силах поднять над уровнем трагикомедии. Жалкая жизнь, скажете вы, у этих Талливеров и Додсонов – не озаренная ни возвышенными идеями, ни романтическими мечтами... Я разделяю с вами то гнетущее чувство, которое вызывает в вас их убогий мирок...” [6, с. 293]. Відтворення цього світу потрібне письменниці заради того, щоб зрозуміти життєві переконання Меггі, що прагнула, зберігаючи зв’язок з попередніми поколіннями, піднятися над їхнім духовним рівнем.

В “Мідлмарчі” цей конфлікт ще більш драматичний. Важливо зазначити, що повна назва роману “Мідлмарч: Картини провінційного життя”. Англійською друга частина назви звучить більш промовисто: “A Study of Provincial Life”, тобто дослідження всіх складових провінційного життя. Назва свідчить про те, що оповідь не буде зосереджена на долі головного героя, а йтиметься про суспільний вплив на особистісні прагнення. Тут провінційне містечко є не просто узагальненим сатиричним образом провінції 1830-х рр, як Сент-Ог в романі “Млин на Флоссі”. Мідлмарч є своєрідним простором для дослідження реальних процесів всередині саме такого типу суспільства, процесів, які можуть зруйнувати уявне благополуччя маленького світу. В кінці роману, відтворивши заплутане різноманітними поєднаннями, життя містечка, оповідач зазначає: “Монотонный провинциальный мирок оказался словно начинен динамитом” [7, с. 708]. Мідлмарч з самого початку постає як антиїділія і жорстоко протистоїть Доротеї Брук і талановитому лікарю-ентузіасту Лідгейту, який свідомо обрав практику в маленькому містечку аби “держаться в стороне от лондонских интриг, зависти, прислужничества” [7, с. 146], натомість “Мидлмарч намеревался спокойно проглотить Лидгейта и без малейших затруднений его переварить” [7, с. 154]. На початку роману Лідгейт відчуває, що: “... от Мидлмарча вообще нельзя ожидать ничего хорошего” [7, с. 120], наприкінці в свідомості героя містечко отримує характеристику “гнусный Мидлмарч” [7, с. 589]. Отже, протистояння особистість – провінція в художньому світі Дж. Еліот набуває трагізму, середовище здатне морально або, навіть, фізично знищити людину.

Дж. Еліот створює модель англійської провінції, зображує, як працював механізм англійського суспільства дореформеної доби, відтворюючи основні соціальні, політичні, моральні сили того часу. В творах письменниці відтворена панорама характерів, поданих не в статистиці середовища, а в складній системі людських стосунків, які несуть основні ознаки і характеристики часу. Важливо враховувати, що романи Еліот є осмисленням письменницею доби першої парламентської

реформи (1832), що зумовила переворот в англійському суспільстві, ознаменувала руйнування старої патерналістської системи суспільних відносин і стала початком майбутньої історичної і психологічної перемоги міста, міської свідомості і міської буржуазії над лендлордами, що були провідною соціально-політичною силою протягом тривалого часу історії країни. Тому герої Еліот – Меггі Таллівер, Доротія Брук, Тертії Лідгейт шукають сенс життя в світі, що рухається, змінюється. Адже життя не статичне і письменниця зображує життєві зміни. В “Мідлмарчі” багато міркувань про нові часи, нові цінності і ідеї, але нові часи осмислені в масштабі буденного життя провінційного містечка. Цей топос визначає обставини життя героїв і одночасно економічне, соціальне і політичне життя оточуючого світу.

Отже, ментально-географічні характеристики хронотопу англійської провінції в романах Дж. Еліот визначаються кількома факторами. По-перше, це особистісні ціннісні доміанти автора: скептицизм і радикалізм, що породжують відчуття самотності і ізоляції героїв та призводить до утвердження таких ціннісних категорій як практицизм, розсудливість, пріоритет розуму над почуттям, свобода, поміркованість, терпимість, підкорення моральному і суспільному обов'язку, напружена праця і індивідуальна моральна відповідальність. По-друге, це еволюція художніх пріоритетів. Новаторства Еліот, пов'язані з драматизацією, інтелектуалізацією та психологізацією змістовного аспекту зумовили і нове ментально-світоглядне значення хронотопу. Логіка зображення простору провінції в творах Еліот визначається концепцією обов'язку і відповідальності людини за вибір місця в житті. При наявності орієнтації на буденне існування Еліот героїзує своїх персонажів. Меггі Таллівер, лікар Лідгейт, Доротія Брук мають високу мету, яка потрібна їм для того, аби не відчувати, що життя проходить в дрібних і негідних високого сенсу пошуках. В творах Дж. Еліот конфлікт набуває соціально-критичного забарвлення. Уявна ідилічність спростовується трагізмом людського існування, а в якості ціннісного мірила стверджується особистість. Отже, простір провінції в романах Дж. Еліот відбиває історичний етап еволюції ментальних категорій англійської національної культури і сприяє вираженню авторських світоглядних доміант.

### **Література**

- 1. Ивашева В. В.** У истоков английского натурализма / В. В. Ивашева // Ивашева В. В. “Век нынешний и век минувший...” Английский роман XIX века в его современном звучании. – М. : Худ. лит., 1990. – С. 341 – 393.
- 2. Проскурнин Б.** Почему Джордж Элиот недооценена в современной России / Б. Проскурнин // Вопросы литературы. – 2005. – № 2. – С. 261 – 275.
- 3. Шахова К.** Література Англії XIX ст. / К. Шахова // Зарубіжна література. – 2004. – № 6-7. – С. 14 – 16.
- 4. Бахтин М. М.** Автор и герой в эстетической деятельности /

М. М. Бахтин // Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 9 – 227. **5. Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Эпос и роман. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 11 – 194. **6. Элиот Дж.** Мельница на Флоссе: [роман] / Джордж Элиот; [пер. с англ. Г. Островская, Л. Полякова]. – Л. : Худ. лит, 1963. – 560 с. **7. Элиот Дж.** Мидлмарч: [роман] / Джордж Элиот; [пер. с англ. И. Гурова, Е. Короткова]. – М. : Правда, 1988. – 752 с.

**Кравченко Я. П. Ментально-географічні характеристики часопростору в романах Дж. Еліот “Млин на Флоссі” та “Мідлмарч”**

В статті визначається семантика хронотопу романів Дж. Еліот “Млин на Флоссі” та “Мідлмарч” в контексті авторського світогляду та категорій англійської національної культури. Акцентується значення провінційної ментальності у формуванні художнього світу Дж. Еліот.

*Ключові слова:* хронотоп, ментально-географічний простір, ідилічність, антиідилічність, ціннісне значення.

**Кравченко Я. П. Ментально-географические характеристики пространства в романах Дж. Элиот “Мельница на Флоссе” и “Мидлмарч”**

В статье определяется семантика хронотопа романов Дж. Элиот “Мельница на Флоссе” и “Мидлмарч” в контексте авторского мировоззрения и категорий английской национальной культуры. Акцентируется значение провинциальной ментальности в формировании художественного мира Дж. Элиот.

*Ключевые слова:* хронотоп, ментально-географическое пространство, идилличность, антиидилличность, ценностное значение

**Kravchenko Y. P. Mentally-geographic characteristics of the space in the novels of G. Eliot “The Mill on the Floss” and “Middlemarch”**

The article defines the semantics of chronotop of the novels of G. Eliot “The Mill on the Floss” and “Middlemarch” in the context of author’s worldview and categories of the English national culture. Underlines the importance of provincial mentality in shaping the artistic world of G. Elliot.

*Key words:* chronotop, mentally-geographical space, idyllicness, antiidyllicness, value meaning.

УДК 821.161.2–31.09+929 Загребельний

**О. В. Красненко**

### **ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ У РОМАНІСТИЦІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО**

До творчості Павла Загребельного зверталось багато дослідників, але багатоаспектність та багатовимірність його історичної прози продовжують породжувати нові питання. Історична проза П. Загребельного визначається його творчим діапазоном, інтересом до історії українського народу. “Історія як плин подій має відбуватися так, щоб у цьому плині відбувалася людина, щоб прищестя людини було опосередковано”, – наголошує Поль Рікер, який прищестя людини через історію бачить первинним, підкреслюючи своє намагання через історію “виправдати смисл історії свідомості” [5, с. 42]. Саме тому той пласт української прози, що його відносимо до історичної, має вельми специфічне завдання: показати не стільки змінність подій, скільки рух ідей, опредмечених у часі, точніше, розгортання свідомості в часопросторі епохи.

У даній статті ми зосередимося на особливостях відображення історичних подій у романістиці П. Загребельного. Метою статті є дослідити, як у особі автора поєднуються історик та митець, історично точне та емоційно узагальнене зображення подій минулого. Відтак, перед нами постає завдання проаналізувати співвідношення історичної правди, припущення та художнього домісли, а також простежити як поєднуються характерологічні та перипетійні функції сюжету.

Ясна річ, до історії свідомості нації, народу чи групи людей, видатних особистостей письменник неминуче долучає історію власної свідомості, і в цьому його найвищий письменницький сенс самореалізації та інтерпретації себе через історію. Кожна людина історична, бо перебуває в плинності подій, вписуючи себе в хронологічні рамки через власне буття, однак історик-фахівець – реставратор минулого фактажу й головним чином подієвої канви, тоді як письменник – оприявлювач історії, де я автора, а не документ чи факт відіграє домінуючу роль.

О. Довженко зазначав: “сучасність – це точка на шляху з минулого в майбутнє” [1, с. 11]. Виборюючи людину майбутнього, показуючи сучасників у їхньому русі, в їхньому розвитку до майбутнього, П. Загребельний дуже пильно вдивляється в історію свого народу. Сучасність він розглядає як етап у тривалому й складному історичному розвитку суспільства. Співвіднесення сучасників з історичними подіями найдавніших часів, реальними історичними особами, ставить поряд минуле і сучасне, піднімаючи життя людини до високих історичних реєстрів і водночас оживляючи давноминуле, знімаючи з нього таїну загадковості і недоступності, роблячи минуле близьким, мовби



відчутним на дотик. Письменник використовує з цією метою різні засоби – від спеціальних художніх досліджень, якими є його історичні романи й аж до безпосередніх зіставлень і часових зміщень. Автор, звертаючись до історії, не ставить собі за мету ілюструвати загальновідоме, а висуває концепцію, яка може не збігатися з усталеними поглядами. П. Загребельний зацікавлює читача фактом, збуджує думку, спрямовує у вир історії. “Минуле в контексті зростаючої плинності різних новацій набуває гідності вічного теперішнього і не відділяється відчутним інтервалом від сьогодення”, – наголошує С. Кримський, підкреслюючи, що це дає змогу оцінювати історію під сигнатурою інваріантного, а не плинного [3, с. 217]. П. Загребельному вдається прочитування інваріативності цього вічно теперішнього, який не є таким відстороненим, як історик, котрий мусить мати свою гіпотезу, тоді як письменник має художню версію саме в річищі цієї плинності, яка завжди знаходить своїм підґрунтям людську психологію. І якщо історик робить це на рівні свідомості, то письменник під час безпосереднього – на рівні підсвідомості, яка конгломерує досвід усіх часів і народів, а також набуває самим автором у процесі пізнання та буттєттривання, а в потрібний йому момент дає ту образність, без якої жоден історичний твір неспроможний викликати в читача емоційне переживання.

Найлегше це збагнути на рівні художнього осмислення історичних подій, які змальовані у творах “Я, Богдан”, “Роксолана”, коли історія як об’єкт дослідження письменником і є тим плином, що захоплює у свій ареал ментальні пласти національної свідомості, напрацьовані впродовж багатьох століть, і в глибинних психологічних структурах, скажімо, Богдана Хмельницького чи Роксолани вгадуються ментально-психологічні нашарування і язичницьких, і ранньохристиянських часів (прикладом є герої роману “Диво” П. Загребельного), що не зникають, а лише залягають у підсвідомості як самих історичних персонажів, так і самого автора, аби спонтанно оприявити себе в тих чи тих випадках розгортання логіки людського характеру.

Таким чином історія неусвідомлено виступає для П. Загребельного як “пришестя само-смыслу” [6, с. 137], як самоосмислення та оприявлення себе в тих межах, де “об’єктивність історії оголює суб’єктивність самої історії” [5, с. 37], а не лише історика чи наразі письменника. “Актуалізація інваріантного, – наголошує С. Кримський, – означає, що предметним полем історичної дії у всезростаючому масштабі стає зіставлення всіх часів, через порівняння яких і вилучається стале, те, що не підпадає під владу плинності” [3, с. 217]. І саме на письменника покладена місія закріпити те стале, що існує на рівні глибини ментальності нації, перекодувати – через систему художніх образів – у сталі символи й зберегти в колективному підсвідомому – через підсвідомість читача.

Якщо історик шукає розширення й поглиблення інтерпретаційних меж історії через географічні, економічні, соціальні та загальнокультурні чинники, то письменник – насамперед через психологічні, де своєрідною геополітикою йому виступає доля у її причинно-наслідкових зв'язках. Йому йдеться про внутрішньоглибинний рух ідей, тобто вибір дій і вчинків, а радше причин саме такого, а не іншого вибору, де спонукую виступає все те, що лежить на поверхні, зокрема політично-соціальні чинники, національні потреби обов'язок перед народом, та здебільшого прихована складна сув'язь людських стосунків, амбіцій, порухів жадоби влади, слави, кохання тощо – те, що прочитується на психоаналітичному рівні.

Коли внутрішнє життя письменника буруниться, в ньому виброджує новий твір, він намагається згармонізувати як внутрішні почування від плину буття, так і почування, накинута ситуативною творчою атмосферою, поєднати ці два психологічні потоки, до яких – у разі створення історичного роману – додається третій потік, що роздвоюється на рецепцію подієвості та ідентифікацію людства, зосібна людина в історичній перспективі, бо через призму локального глибинніше подається психологічний ландшафт епохи.

Оскільки “Історія... є віртуально безперервною і перервною, безперервною як унікальний смисл у процесі свого розвитку, перервною як констеляція осіб” [5, с. 47], то психологічне вмотивування збігу обставин є найпершою запорукою успіху автора історичного твору.

Саме на останньому зосереджує свою увагу письменник, поміщаючи себе поперемінно то в центр подій, то в центр характеру свого героя – те, що історикові недоступно, бо він керується логікою факту, а письменник – логікою національної та індивідуальної психології.

“Лише зрідка автор, не сподіваючись мати потрібний документ, ішов шляхом логічної вибудови, але й тут намагався підпирати свої будування фактами, які оточували б його й підтримували так само, як кам'яні контрофорси підтримують споруду готичного собору”, – зазначає П. Загребельний [2, с. 722], справедливо наголошуючи, що література тим і приваблива, що в ній все можна вигадати, окрім психології. Та логічна вибудова в П. Загребельного керується не тільки історичною ймовірністю, а також імовірністю психологічною, яку неможливо простежити, базуючись лише на достовірності чи ймовірності факту, – тут відбувається і підсвідоме розгортання перспективи характеру, його складних суперечностей, якихось непередбачуваних вчинків чи розмислів.

Цілком усвідомлюючи свою письменницьку місію не реставратора, а співтворця історії, Павло Загребельний говорить про право романіста піти шляхом припущення. Історія в інтерпретації письменника часто постає як дистанція між свідомістю й підсвідомістю автора, адже, за К.-Г. Юнгом, усе підсвідоме проектується на свідомість –

ту свідомість, історію якої покликаний оприяти романіст. Психологічна підпорядкованість несподіваному, що його постачає підсвідомість, і робить творчість П. Загребельного багатю на ремінісценції, алюзії, алегорії.

“Письменникові слугує все: документи, легенди, хроніки, випадкові записи, дослідження, речі, навіть нездійснені задуми” [2, с. 717]. Так П. Загребельний дає підказку, що підсвідомість письменника в потрібний момент видає на поверхню ті враження й пережиття, що, як здавалося йому, були заготовлені для реалізації якогось попереднього задуму, але в силу того, що він із якихось причин не зреалізувався, були загнані глибоко на спід свідомості, а то й поховані до часу в підсвідомості, аби спрацювати в новому часі і в новій, збагаченій новими асоціативними ланцюгами якості, на іншому рівні осмислення й домислу.

Оприявлення автора – це я-веління всіх його внутрішніх я, які й спричинюють “бродіння логосу” (свідомого плюс підсвідомого), на якому й зроджуються внутрішні світи героїв, які в П. Загребельного завжди експресивні, насичені почуттями й емоціями розмислами [6, с. 141]. Оприявлення автора також вивільняє – наразі у випадку П. Загребельного – його аніму (з лат. *anima* – душа) – несвідомий психічний аспект чоловіка, умовно названий внутрішньою жінкою [5, с. 69], яка “в якості категорії жіночого роду компенсує винятково чоловічу свідомість” [7, с. 206]. Тобто оприявлює його глибоко сутнісне жіноче начало, бо у “несвідомому чоловіка існує успадкований колективний образ жінки, з допомогою якого він осягає природу жінки” [7, с. 191].

Тим-то П. Загребельний так легко перевтілюється в жіночі образи, як-то Настю Лісовську-Роксолану, Євпраксію, Юлію та ін. [6], що являються йому як віртуальні образи, як психічні готовності і водночас допомагає йому створювати розлогі рефлексивні діалоги героїв-чоловіків, як-то Богдана Хмельницького чи героя роману “Тисячолітній Миколай”, які у своїх моносповідах, внутрішніх монологіях не бояться показувати велич і падіння, потяг до слави й влади, свої слабкості і безсилля у сумнівах і вчинках, – тобто йдеться про широкий діапазон творчих перевтілень автора, гнучкість його підсвідомості.

Очевидно, П. Загребельному властива “достатня обізнаність свідомості стосовно процесів підсвідомого, що розвиваються в Анімі” [7, с. 211], хай і на інтуїтивному рівні. Саме Аніма автора провокує на внутрішнє розкриття героїв, її персоніфікація і створює ефект своєрідної суддівської колегії на рівні внутрішнього мовлення в його історичній романістиці. Виняткову відкритість П. Загребельного до іншого, зокрема й до тих категорій чи, радше, персон підсвідомого, можна пояснити, за юнгіянством, тим, що функція, яка стосується внутрішнього світу, обертається назовні з тією колосальною емоційною потугою, що властива справді творчим натурам екстравертного художнього типу. При

цьому вступає в силу й здатність до трансформаційності його сутнісних я, здатних на різну міру комбінаторики з сутнісними я героя.

П. Загребельний міг би повторити слова П. Рікера: “Я маю потребу в історії, щоб вийти зі своєї приватної суб’єктивності й спізнати в собі й своїми власними зусиллями буття – людське” [5, с. 41]. Адже людина була й залишається продуктом природи й історії і її життя не обмежується скромними вимірами, які дозволяють закони природи, бо заволодів ще й законами історії, письменник розкриває незмірність і необмеженість людського буття.

Отже, часопростір виконує функцію не лише світобудови, тла, декорації, але і є способом характеристики персонажів. То перспективним видається подальше дослідження історичного хронотопу, і зокрема урбаністичного простору в історичних творах П. Загребельного.

### **Література**

**1. Біленко В.** Багатогранність таланту(Штрихи до портрета Павла Загребельного) / В. Біленко // Українська мова і література в школі. – 1980. – №5. – С. 8 – 19. **2. Загребельний П.** Втішання історією. Авторське післяслово / П. Загребельний – К. : Видавничий дім “Комп’ютерні системи”, 2000. **3. Кримський С.** Запити філософських смислів / С. Кримський – К. : ПАРАПАН, 2003. **4. Літературознавча енциклопедія:** у двох томах. Т. 1. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с. **5. Рікер П.** Критичні перспективи. Історія та істина / П. Рікер – К. : Видавничий дім “КМ Academia” – Університетське видавництво “Пульсари”, 2001. **6. Тарнашинська Л.** Презумція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська – К. : Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2008. – 534 с. **7. Юнг К. Г.** Психологія бессознательного / К. Г. Юнг – М. : Изд-во “Канон”+ОИ “Реабилитация”, 2001.

### **Красненко О. В. Особливості відтворення історичних подій у романістиці П. Загребельного**

У статті розглядається інтерпретація історичних подій в творчому доробку П. Загребельного як самоосмислення та оприявлення себе в межах, де об’єктивність історії розкриває суб’єктивність самої історії. Об’єктом дослідження виступає людина як історична особа в річищі плинності часу. В центрі уваги співвідношення історичної точності та художнього узагальнення.

*Ключові слова:* часопростір, історична проза, художня правда та домисел.

**Красненко Е. В. Особенности воссоздания исторических событий в романистике П. Загребельного**

В статье рассматривается интерпретация исторических событий в творчестве П. Загребельного как самоосмысление и олицетворение себя в рамках, где объективность истории раскрывает субъективность самой истории. Объектом исследования выступает человек как историческая личность в русле непостоянства времени. В центре внимания соотношения исторической точности и художественного обобщения.

*Ключевые слова:* временное пространство, историческая проза, художественная правда и домысел.

**Krasnenko E. V. Features of recreating historical events in the Romance of P. Zagrebelniy**

The article is discussed the interpretation of historical events in the works of P. Zagrebelniy as self-reflection and personification of self in the theme in which the objectivity of history reveals the subjectivity of history itself. The object of research supports the person as a historical figure in change of a instability of time. Pay attention to the alignment of forces of historical accuracy and artistic generalization.

*Key words:* temporal space, historical prose, artistic true and fiction.

УДК: 821.161.1:82-31

**О. А. Куянцева**

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА А. Я. ПАНАЕВОЙ  
“ЖЕНСКАЯ ДОЛЯ” В КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

Традиционно ученые обращаются к изучению творческого наследия выдающихся писателей, не уделяя должного внимания тому, как писатели “второго ряда” участвуют в формировании литературного контекста эпохи. Зачастую художественные произведения последних удостоиваются поверхностного, однобокого прочтения.

Сказанное достаточно точно передает ситуацию, сложившуюся в отношении творчества Авдотьи Яковлевны Панаевой, оригинальной русской писательницы второй половины XIX в. Роман “Женская доля”, ставший одним из ее наиболее значительных произведений, получил неоднозначные оценки в критике XIX – XX ст. Первыми на выход романа откликнулись современники писательницы – Н. Д. Хвощинская [1] и Д. И. Писарев [2]. Позже к анализу произведения обращались такие советские исследователи, как Е. Г. Бушканец [3], К. С. Курова [4]. Современное прочтение романа “Женская доля” представлено в американских исследованиях Дж. М. Гейт [5] и К. Келли [6]. Однако,

несмотря на разноплановые трактовки, в литературоведении до сих пор нет устоявшегося мнения относительно художественной ценности романа.

Цель данной статьи – проследить особенности интерпретации романа А. Я. Панаевой “Женская доля” в критике и литературоведении.

Роман “Женская доля” стал последним произведением, опубликованным А. Я. Панаевой в журнале “Современнике” (1862, № 3 – 5). В нем писательница, помимо проблемы женской эмансипации, затронула ряд политических и социальных вопросов. Отметим, что роман вышел за год до появления в печати “Что делать?” Н. Г. Чернышевского, что свидетельствует об умении А. Я. Панаевой верно реагировать на остроактуальные вопросы.

Появление “Женской доли” вызвало полярные оценки в критике. Высокую оценку роману дает Н. Д. Хвоцинская в третьем “Провинциальном письме о нашей литературе”, опубликованном в журнале “Отечественные записки” (1862, №5). По ее мнению, А. Я. Панаевой удалось в этом романе поставить вопросы о положении женщины в обществе, об истинной эмансипации и искаженных идеях псевдоэмансипации. Грубые, резкие, карикатурные формы в произведении продиктованы стремлением показать истинное положение вещей, неприукрашенную действительность: “Но под этой грубой работой – всегда убеждение; это набрасывание – неизбежное последствие жаркого желания сказать скорее, сказать все; в этих резкостях всегда много житейской правды, поднятой не с намерением щегольнуть словами, а с болезненным чувством участия и негодования, чувством прямым, смелым и искренним” [1, с. 37 – 38]. Н. Д. Хвоцинская подчеркивает, что сила художественной правды писательницы компенсирует отсутствие глубокого психологизма. Критик замечает, что содержание романа “многосложно, запутано, автор справляется с ним с большим трудом, часто обрывая, недосказывая, случалось – забывая им самим сказанное... сцены грубы, характеры резки; часто это даже уж и не поспешная работа, а просто набрасывание” [1, с. 37]. Это, по мнению критика, и есть “жизнь, действительность, навалившая нам на грудь всей своей тяжестью” [1, с. 38].

В романе представлена целая галерея униженных, оскорбленных, брошенных женщин. Н. Д. Хвоцинская отмечает, что “он (Н. Станицкий, псевдоним, под которым издавала свои произведения А. Я. Панаева – О. К.) свел своих страдалец всех в одно место, в одно время” с той целью, чтобы дать возможность читателям “получше поразмыслить, посмотреть на... несчастных и падших...разом... Это безобразно до карикатуры, это грязно до отвращения – и все эти падшие виноваты только в том, что доверяли и любили...” [1, с. 38].

Д. И. Писарев, напротив, в своей статье “Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби” (Русское слово, 1864, №8) достаточно резко отзывается о романе. По его мнению, “этот писатель

(Н. Станицкий) постоянно работает в “Современнике”, и постоянно уродует своим фразерством светлые и широкие идеи, которые развивали в этом журнале действительно мыслящие и деятельные люди” [2, с. 2]. Критик видит в позиции писательницы “поползновение сделаться наставником молодого поколения”, а ее “претензии” и “фразерство” называет “букетом гражданской скорби”. Критик не воспринимает манеру письма автора, его раздражают пространные комментарии, постоянные восклицания и вопросы, патетические фразы, преувеличения, мелодраматизм.

Приступая к анализу художественных образов, Д. И. Писарев указывает на их безжизненность. Роман, по его мнению, составляют “страдания, размышления и злодеяния различных добродетельных и порочных, и притом сплошь деревянных, марионеток” [2, с. 12]. Наиболее показательным, на наш взгляд, является интерес автора отзыва к проблеме эмансипации женщин, поднятой в романе. Д. И. Писарев, подходя к тексту А. Я. Панаевой с чисто мужскими мерками, упрекает писательницу в том, что любовь и брак она рассматривает как самые важные события в жизни женщины. Критик высказывает предположение, что истинно эмансипированная женщина не должна нуждаться в опоре, поддержке, любви. Не соглашаясь с позицией Н. Станицкого, что “женщина, увлекавшаяся эмансипацией и отдававшаяся мужчине без всяких гражданских условий, позорится и гибнет в унижительном рабстве” [2, с. 8], Д. И. Писарев пускается в подробные рассуждения о путях достижения женщиной равноправия с мужчинами. Для него ответ очевиден: путь к эмансипации – “широкое развитие умственных способностей и экономическая самостоятельность” [2, с. 9]. Не согласен он и с тезисом Н. Станицкого о том, что “пока сами мужчины не сделаются нравственнее – никакая эмансипация женщин невозможна” [2, с. 9]. Он уверен, что пока женщины не перестанут быть наивными, мужчины не перестанут быть коварными обольстителями. Выход он видит лишь один – в образовании и развитии женщин.

Д. И. Писарев приходит к выводу, что “главная и почти единственная причина их (женских) страданий заключается в их собственной неразвитости; и в том искусственном тупоумии, которое напускается на них воспитанием и всем складом нашей образцовой семейной жизни” [2, с. 19]. Заметим, что писательница говорит о проблемах воспитания уже в своей первой повести “Семейство Тальниковых”, поэтому позиция критика представляется нам резкой и необъективной.

В советском литературоведении роман был замечен благодаря своей идейной направленности. К сожалению, подчас критики не уделяли внимания его художественным достоинствам или недостаткам, а восхваляли исключительно революционно-демократическую направленность “Женской доли”. Так, Е. Г. Бушканец видит главную идею произведения в том, что в нем показывается

“вступление женщины на революционный путь борьбы, участие в этой борьбе как единственный путь ее действительного освобождения” [3, с. 146]; критику также импонирует стремление А. Я. Панаевой создать тип героя-революционера, встающего на борьбу с самодержавно-крепостнической Россией.

Творчество А. Я. Панаевой 1860-х годов изучает К. С. Курова, она также уделяет внимание анализу романа “Женская доля”. Исследовательница высоко оценивает интерес писательницы к теме женской судьбы, отмечая, что “вопрос о раскрепощении женщины является составной частью общей задачи изменения социального уклада России” [4, с. 46]. К. С. Курова полемизирует со статьей Д. И. Писарева, защищая роман А. Я. Панаевой. Однако главный недостаток ее аргументов в пользу романа “Женская доля” заключается в их излишней идейной заостренности: “...От внимания критика совершенно ускользает идеологическая значимость романа. Писарев ошибочно полагает, что суть романа сводится к докучливой длинной “проповеди”, направленной против развратников и эгоистов, и не учитывает резко обличительной, антидворянской тенденции романа” [4, с. 53].

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживают современные интерпретации романа. Так, американская исследовательница К. Келли отмечает, что в 1860-е годы особо отчетливо проявились различия в женском и мужском письме. Во многом это было связано с первыми пробами женщин-писательниц освоить жанр романа. Среди романов, написанных в данный период, наиболее показательными для русской литературы она считает “Женскую долю” А. Я. Панаевой и “Большую медведицу” Н. Хвоцинской.

Подчеркивая значимость затронутых в них социальных проблем, К. Келли все же обращает внимание на ряд недостатков. Среди них она называет перегруженность сюжета повторами однотипных сцен и поверхностным психологизмом, однотипность, схематизм в создании образов главных героинь.

Напротив, Дж. М. Гейт, исследуя историю женской литературы в России, одним из наиболее важных произведений в творческом наследии А. Я. Панаевой считает роман “Женская доля”, подчеркивая его историческую и эстетическую ценность. Исследовательница правомерно замечает, что такие оценочные категории, как “хорошая” и “плохая литература” исторически обусловлены. Именно поэтому Дж. М. Гейт полемизирует с субъективным мнением Д. И. Писарева, определившим негативное прочтение романа в истории русской литературы.

Главное достоинство романа, по ее мнению, заключено в том, что А. Я. Панаева видит пути улучшения положения женщин не только в реформировании образовательной, экономической и бытовой сфер жизни, но и в сопутствующих изменениях в мужской морали. Дж. М. Гейт не согласна с утверждением Д. И. Писарева о том, что, живя с честным мужчиной, женщина не нуждается в законном обосновании



своих прав. Исследовательница видит новаторство писательницы в том, что в “женском вопросе” она уделяет внимание правовому аспекту эмансипации женщин. Дж. М. Гейт указывает на то, что в романе “Женская доля” получают звучание такие вопросы: “Какими будут практические результаты правовой эмансипации женщин в стране, не отличающейся приверженностью к соблюдению законов?” и “Что может случиться с женщиной, если мужчина окажется менее честным, чем предполагают радикальные критики?” [5, с. 93].

Кроме того, американская исследовательница отмечает, что в романе А. Я. Панаевой, наряду с произведениями таких писателей, как Е. Ган и Н. Чернышевский, очерчены те трудности, с которыми сталкивается женщина в русском обществе. Среди них наиболее значительными являются: “отравляющая природа общественного мнения; необходимость образования для женщин; проблема достижения равновесия между книгами и реальной жизнью; необходимость коммуникации среди женщин; самопожертвование, как доказательство женственности; центральное место дочери; проблема сиротства; контраст между двумя типами женщин и сосредоточенное внимание на внутренней мире женщины” [5, с. 94].

Интерпретация критикой романа “Женская доля”, по меткому замечанию Дж. М. Гейт, – яркий пример того, как в России формируется критерий “плохой литературы”, закладывается негативное отношение к художественному произведению. Главный фактор – несовпадение мужского и женского взгляда на рассматриваемые в произведении вопросы, в частности на проблему обретения женщинами свободы. Критики либерального и радикального толка спорят о правах женщин, не стремясь принять во внимание точку зрения самих женщин. Необходимость нового прочтения романа исследовательница видит в силу того, что женские исследования на сегодняшний день очень перспективны.

Подводя итог, следует отметить полифонию интерпретаций романа А. Я. Панаевой “Женская доля”. Н. Д. Хвощинская высоко оценила социальную направленность произведения, остро поставленный вопрос о положении женщины в обществе. Д. И. Писарев, напротив, отозвался о романе резко негативно, не принял манеру “женского письма” А. Я. Панаевой, ее взгляд на истинную эмансипацию женщин. Е. Г. Бушканец и К. С. Курова проявили интерес к идеологической направленности романа, однако, подобный подход, на наш взгляд, узок и ведет к прочтению художественного произведения лишь как свидетельства идеологической и политической борьбы 60-х гг. XIX века. Наиболее объективной представляется оценка Дж. М. Гейт, поскольку исследовательница подчеркивает историческое и эстетическое звучание “Женской доли”, указывает на необходимость пересмотра в литературоведении сложившихся стереотипов в восприятии женской литературы. В данной статье нами рассмотрены особенности

интерпретации в русской и зарубежной критике романа “Женская доля” А. Я. Панаевой, перспективным для изучения является вопрос о рецепции других произведений писательницы.

### **Литература**

- 1. Поречников В.** [Хвоцинская Н. Д.] Провинциальные письма о нашей литературе. Письмо третье. “Женская доля”, роман Станицкого (Современник, №3), “Отсталая”, повесть г-жи Жадовской (Время, №12) / В. Поречников // Отечественные записки. – 1862. – № 5. – С. 24 – 52.
- 2. Писарев Д. И.** Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби / Д. И. Писарев // Русское слово. – 1864. – № 8. – С. 1 – 58.
- 3. Бушканец Е. Г.** Н. Г. Чернышевский и писатели-демократы // Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы / Под ред. Е. И. Покусаева. – Саратов : Сарат. книжн. изд-во, 1958. – С. 105 – 154.
- 4. Курова К. С.** Творчество А. Я. Панаевой в 60-е годы / К. С. Курова // Ученые записки КГУ: Язык и литература. – 1952. – Том XIV. – Вып. 1. – С. 39 – 58.
- 5. Barker A. M., Gheith J. M.** A History of Women’s Writing in Russia / Adele Marie Barker, Jehanne M Gheith. – UK : Cambridge University Press, 2002. – 355 p.
- 6. Kelly C.** A History of Russian Women’s Writing 1820 – 1992 / Catriona Kelly. – NY : Oxford University Press, 1994. – 498 p.
- 7. Станицкий Н.** Женская доля / Н. Станицкий // Современник. – 1862. – № 3. – С. 41 – 176, № 4 – С. 503 – 561, № 5. – С. 207 – 250.

### **Куянцева О. О. Інтерпретація роману Є. Я. Панаєвої “Жіноча доля” у критиці та літературознавстві**

У статті визначаються особливості інтерпретації роману Є. Я. Панаєвої “Жіноча доля” у критиці та літературознавстві XIX – XX століття. Враховуючи оцінки російських та зарубіжних дослідників, з’ясовується художня цінність роману.

*Ключові слова:* інтерпретація, художній твір, критика, літературознавство, літературний контекст епохи.

### **Куянцева О. А. Интерпретация романа А. Я. Панаевой “Женская доля” в критике и литературоведении**

В статье определяются особенности интерпретации романа А. Я. Панаевой “Женская доля” в критике и литературоведении XIX – XX столетия. На основании оценок русских и зарубежных исследователей выявляется художественная ценность романа.

*Ключевые слова:* интерпретация, художественное произведение, критика, литературоведение, литературный контекст эпохи.

**Kuyantseva O. A. The interpretation of the novel “Women’s Lot” by A. Panaeva in the literary criticism and study of literature**

In the article the author determines the interpretation peculiarities of the the novel “Women’s Lot” by A. Panaeva in the literary criticism and study of literature. The author identifies the artistic value of the novel on the basis of the Russian and foreign researchers’ study.

*Key words:* interpretation, literary work, literary criticism, study of literature, literary context of the epoche.

УДК 821.161.2-1.09+929 Щоголев

**О. А. Лапко**

**ПРОБЛЕМА МИТЦЯ І МИСТЕЦТВА  
В РЕЦЕПЦІЇ ЯКОВА ЩОГОЛЕВА**

Постать Я. Щоголева є досить своєрідною на тлі українського літературного процесу другої половини ХІХ століття. Його творчість перебуває ніби на перетині головних тенденцій у мистецтві доби і, за всієї очевидності спроби реанімувати наприкінці століття ідеї і настрої українського романтизму 40-х років, не зводиться лише до продовження романтичної традиції аж до того часу, коли вона стала сприйматися як архаїчне явище. Обґрунтована відповідь на питання про місце Я. Щоголева в літературному процесі доби, на наш погляд, не можлива без урахування авторської рефлексії літературної творчості, що дістала втілення як в окремих поезіях, так і в епістолярії митця та в інших формах автокоментування.

Автори розвідок, присвячених художній спадщині Я. Щоголева (Г. Хоткевич [1], М. Зеров [2], Є. Маланюк [3], А. Каспрук [4], П. Волинський [5], А. Погрібний [6; 7], М. Бондар [8], Я. Поліщук [9]), у тій чи іншій формі торкаються окресленого питання, досліджуючи певні аспекти автокреації митця (“тобто створення такого уявного образу, який сам автор уважав відповідним дійсній поставі в літературі та житті” [9, с. 149]), репрезентованої його поезіями та висловлюваннями естетико-літературного змісту, висуваючи різноманітні припущення щодо причин тривалих пауз у творчій біографії письменника, щодо мотивації його повернення до літературної діяльності. Отже, постає потреба, з одного боку, узагальнити результати вивчення окресленої проблеми, а з іншого, – дослідити в єдності художні висловлювання поета й автокоментарі, які відбивають авторську рефлексію творчої діяльності. У цьому і полягає мета нашої роботи.

Творча біографія Я. Щоголева, – “літературне життя, в котрім паузи розтягаються на стільки ж часу, як і творча праця” [2, с. 300], – дає

певне підґрунтя для розуміння його поглядів на призначення митця і мистецтва. Він почав писати вірші російською мовою ще під час навчання в гімназії, заохочуваний учителем словесності П. Іноземцевим. Тоді ж у столичній періодиці було опубліковано дві поезії: “Раздумье” (“Літературна газета”, 1840) і “Канари” (“Отечественные записки”, 1841). На момент вступу до Харківського університету Я. Щоголев мав “порядочный сборник русских стихотворений”, яким привернув до себе увагу І. Срезневського й А. Метлинського [10, с. 278]. За їх порадою він під час вступних іспитів перейшов з юридичного факультету на філологічний. Творча індивідуальність молодого поета формувалась в атмосфері літературного життя Харкова, під впливом харківських романтиків, що позначилось на його естетичних поглядах.

Протягом 1843 – 1844 років ранні поезії Я. Щоголева (шість віршів російською і три українською мовою) були надруковані в трьох випусках альманаху “Молодик”. Після цього у творчій біографії митця настає тривала пауза, яка переривається лише епізодичними поверненнями до літературної діяльності. Сам автор пояснює її причини нищівною, за його оцінкою, критикою В. Белінського. Після появи рецензій російського критика на випуски “Молодика” поет “буквально изломал перо, не давал ничего в печать и впоследствии сжег рукопись” [10, с. 278]. Щоправда, дослідники його творчості висловлюють деякі сумніви щодо об’єктивності цих автокоментарів, вважаючи критичні зауваження В. Белінського лише однією з можливих причин паузи в літературній діяльності митця. В одній рецензії російський критик згадує Я. Щоголева серед поетів, які, на його думку, “отличаются больше усердием и трудолюбием, чем талантом” [11, с. 217], а в іншій письменника зараховано до числа авторів тих віршів, достоїнство яких “состоит только в том, что они – стихи, а не проза” [12, с. 90]. Отже, поезія Я. Щоголева згадується у негативному контексті, однак ці зауваження, швидше, принагідні, на що вказує А. Погрібний [6, с. 27]. Літературознавець повідомляє також про інші рецензії на випуски “Молодика”, що були значно різкіші за висловлювання В. Белінського і, можливо, певною мірою вплинули на молодого поета [6, с. 28 – 30]. Припинення літературної діяльності А. Погрібний пов’язує здебільшого із суспільними обставинами, зокрема з наслідками розгрому Кирило-Мефодіївського братства у 1847 році, а також із кризою, яку мав би пережити поет, що увійшов у літературу як романтик, але відчув “несучасність” своєї творчості [6, с. 32 – 34]. Ці висновки перегукуються з твердженнями Є. Маланюка, що вбачає зв’язок між майже тридцятирічним мовчанням Я. Щоголева та загальною атмосферою в українському суспільстві 50 – 60-х років, на якій позначилась “катастрофа 1847 року” [3, с. 172]. Г. Хоткевич обґрунтовує інше припущення, шукаючи пояснення не в зовнішніх обставинах, а в особливостях психології письменника: “Творчість не була його істотою, його повітрям, без котрого він не міг дихати” [1, с. 376]; “Не завсіди він

хотів писати, не переливалось у нього через край се бажання, і він міг замовкати на цілі роки” [1, с. 393]. Цю думку поділяє і М. Зеров [2, с. 298].

Наступна (після дебюту на початку 40-х років) публікація творів Я. Щоголева відбулась лише 1860 року в альманасі “Хата”. На його сторінках з’явилися вірші, написані ще в 1845 – 1846 рр. і передані поетом А. Метлинському для “Южно-русского сборника”, проте з якихось причин не вміщені в ньому. З цією публікацією пов’язана поява чотирьох поезій 1864 року. Перебуваючи в гостях, Я. Щоголев почув у виконанні господині пісню на слова свого вірша “У полі” (“Гречкосій”), надрукованого у “Хаті” і покладеного на музику композитором А. Єдлічкою. Господиня, яка була родичкою композитора, дізнавшись про авторство слів популярної пісні, попросила поета написати кілька віршів, щоб передати А. Єдлічці. Цей випадок надихнув його на створення поезій “Квітка”, “Орел”, “Діброва”, “Маруся”.

Як повідомляє сам Я. Щоголев, поштовхом до систематичної літературної діяльності, що розпочалась 1876 року, став лист О. Кониського, про який він дізнався від А. Шиманова, одного зі своїх небагатьох друзів. Лист містив побажання, щоб поет написав щось для альманаху “Батьківщина”, який О. Кониський готував до друку. На прохання А. Шиманова митець створив декілька віршів. Вподобавши ці поезії, старші дочка і син Я. Щоголева заохочували його до подальшої творчості. Їх смерть (сина – 1879 року, дочки – 1880 року) стала причиною кількарічної паузи у поетичній творчості, коли, як зізнається митець, “было не до стихов, да и писать было уже не для кого” [10, с. 279]. За свідченням письменника, появою збірки “Ворскло” слід завдячувати його друзям А. Шиманову і М. Комарову, які переконали надрукувати її. У листуванні Я. Щоголев неодноразово наголошує на незначущості та приватному характері своєї творчості (зокрема в листі до М. Комарова від 9 жовтня 1882 р.: “Написанная мною ничтожность писана не для публики, а для моего семейного очага” [10, с. 273]). Однак Г. Хоткевич у поетичному доробку 1876 – 1878 років виокремлює твори, що “не були, мабуть, писані лише для дітей”, отже, у митця “був намір “писати”, а не “писати для дітей” [1, с. 377 – 378]. Цю думку підтверджує збіг, помічений А. Погрібним: 1876 року Я. Щоголев уперше побачив альманах “Хата” з низкою своїх віршів та прихильною рецензією П. Куліша, і цього ж року відбувається його повернення в літературу [6, с. 36]. Звернувши увагу іще на один збіг, – відновлення творчості Я. Щоголева припадає на рік, коли з’явився Емський указ, – Є. Маланюк та А. Погрібний висловлюють думку про те, що повернення поета до літературної діяльності могло бути реакцією на заборону українського друкованого слова [3, с. 170; 7, с. 38 – 39]. Як справедливо зазначає Є. Маланюк, “лише в світлі цього припущення стає зрозумілим отой біблійний епіграф” до “Ворскло” [3, с. 170] (“Есть бо древу надежда...”), який сам автор пропонує сприймати не в індивідуально-психологічному,

а в національно-культурному контексті: “Эпиграф в сборнике “Ворскло” относится не к автору ее, а к возрождению малорусской письменности” [10, с. 281].

Згадані факти творчої біографії, автокоментарі, які проливають світло на причини тривалого мовчання й відновлення літературної діяльності Я. Щоголева, його особлива чутливість як до негативних, так і до позитивних відгуків, до визнання його як митця, свідчать про те, що ставлення письменника до творчості є набагато складнішим і серйознішим, ніж прагне переконати він сам у деяких висловлюваннях, воно розмикає рамки декларованої приватності. Цілком закономірно, що і в епістолярії Я. Щоголева, і в його художньому доробку відбиваються рефлексії творчої діяльності, осмислення сутності й функції поезії.

В основі естетичних поглядів письменника лежать, по-перше, прагнення вберегти художню літературу від впливу ідеологій (“тенденції”, за висловом Я. Щоголева), запобігти її перетворенню на засіб суспільно-політичної пропаганди та, по-друге, утвердження ідеалу краси як беззаперечна місія мистецтва. За словами А. Погрібного, “він, власне, першим в українській літературі висловлював те, що зазвучало з вуст представників модерністських течій вже на початку ХХ ст.” [7, с. 35]. Квінтесенція естетичних переконань митця дістає вираження в наведеній у листі до Ц. Білиловського самохарактеристиці: “...Я чоловік не від тенденції і дивлюсь на поезію прямими очима, як бог звелів на неї дивитись” [6, с. 73]. Своєрідною конкретизацією цього твердження видаються вимоги до художньо вартісного твору, сформульовані Я. Щоголевым у листовних порадах молодій поетесі: “Якщо в поетичному творі не видно бога з його незбагненною силою і величчю; якщо не видно прагнення до того, що зветься ідеалом; обоження гожої краси, в якому б вигляді вона не з’являлась, напр., в природі, мистецтві, людині; якщо не видно схиляння перед жіночістю і жіночим ідеалом, совісті, любові і співчуття до ближнього без тенденційної підкладки, то там нема й поезії” [4, с. 19 – 20]. Хоча письменник неодноразово підкреслює надзвичайно вагому (навіть вирішальну) роль досконалої художньої форми, критерію “вічної краси” [зокрема див.: 10, с. 327], справжня, художньо вартісна поезія не уявляється йому без утвердження загальнолюдських, християнських ідеалів. І вірш “Струни”, що вважається своєрідною художньою декларацією поета, який висловлює намір присвятити свої пісні знедоленим, і низка поезій (“Ткач”, “Чередничка”, “Вівчарик” та ін.), які за своєю тематикою близькі до творів М. Некрасова, І. Франка, П. Грабовського і тим самим дають підстави стверджувати, що митець таки “пішов назустріч часові” [4, с. 22], “консервативний і ворожий духові віку, ...уліг [...] новим поетичним зразкам і новим стилістичним засобам, тій, такій немилій йому, некрасовщині” [2, с. 315], – усі ці твори, прочитані в контексті релігієсофії Я. Щоголева, оприявнюють не стільки прагнення викрити соціальне зло, скільки вияв християнського

співчуття до страждених. Отже, на наш погляд, не варто шукати особливих суперечностей між естетичними деклараціями поета і його художньою практикою.

Образ митця в поезії Я. Щоголева має дві модифікації: кобзар або лірник (“Золота бандура”, “Кобзар”), постать якого, поряд із образами козака-запорожця і “гречкосія”, є одним із засобів розкриття історіософської концепції письменника, та герой, наділений світорозумінням самого поета, навіть автобіографічними характеристиками, надзвичайно близький до авторської свідомості (“Зерно”, “До дітей”). В основі поезії “Кобзар” – протиставлення образів кобзаря-запорожця, співця козацької героїки, який разом із зброєю “брав бандуру на войну” і “грав, як стіни Трапезунда / Руїнували козаки” [13, с. 389], та “невидючого і убогого” лірника, що “чвалає полохливо / За малим поводитирем” [13, с. 389] і вже не пам’ятає героїчних пісень старовини. Ця антитеза висвітлює ментальні трансформації, які, на думку поета, відбулися з його співвітчизниками: покоління “гречкосіїв” позбавлене не лише волелюбності своїх предків, але й самої пам’яті про них. Відтак сліпота лірника сприймається як символічна деталь. Герой “Золотої бандури”, на протигагу кобзареві з однойменного вірша, добре усвідомлює свої національно-історичні корені. Його передсмертне бажання – востаннє заграти на своїй бандурі старовинної козацької пісні “Ой сів пугач на могилі”. Отже, Я. Щоголев покладає на митця й мистецтво місію збереження і трансляції національної пам’яті. Можливо, розуміння цієї національно-культурної функції поезії певною мірою зумовлює особливості історіософії письменника, який, свідомий свого призначення, за словами Є. Маланюка, ніби “рішив, не більше й не менше, як затримати, заховати, закласти в своїх творах “святу старовину”, все те, що “минає” [3, с. 174].

Образ лірника з однойменної поезії Я. Щоголева має складнішу структуру, ніж персонажі “Золотої бандури” й “Кобзаря”; окрім того, він повинен розглядатися не в національному та культурно-історичному, а, швидше, в індивідуально-психологічному ракурсі. Під маскою лірника, який лише на мить здатний звільнитися від тягаря пережитого і, охоплений щасливими спогадами, заграти “Пісню весни, пісню щастя, / І веселу й голосну” [13, с. 351], приховується автобіографічний герой. Образ співця, чия ліра не може грати веселої мелодії (на ній одна за одною рвуться струни), сприймається як своєрідний художній автокоментар поета, який ніби прагне пояснити психологічні першопричини свого песимізму. З образом сумного лірника споріднений ліричний суб’єкт поезії “Вітрові”, чие серце, внаслідок життєвих бур, “навіки / Вкрило чорне запидало” [13, с. 163].

Поезії “Зерно” і “До дітей” завдяки асоціації “поетичний дар – зерно” актуалізують біблійну притчу про сіяча, якому уподібнено митця. Художнє вирішення образу поета у вірші “Зерно” в цілому не виходить за межі романтичної концепції творчості і творчої особистості:

мистецьке обдарування (“талан до ліри”) уявляється Божим даром, однак його носій залишається не сприйнятим і не визнаним тими, хто його оточує (“А круг тебе ішли народу чати / Й сміялися, що сів ти не так” [13, с. 307]), але свідомий своєї обраності, що дає підстави відчувати власну вищість, протиставляти себе натовпу пересічних людей (“Ти слухав їх, та ні ваги, ні міри / Занедбаним тим річам не давав, – / І що народ без серця і без віри / На річ твою сказати б краще мав?” [13, с. 307]). Разом із тим, свідомість героя позбавлена драматизму переживань самотності. Вірш пронизаний пафосом віри в те, що в майбутньому (нехай і досить віддаленому) творчі зусилля поета, який утверджує ідеали “вічної краси” і “вічної правди”, неодмінно здобудуть належне визнання й поцінування. Автобіографічність ліричного суб’єкта поезії “До дітей” підкреслено завдяки своєрідному автоцититуванню: перелік знакових персонажів, провідних мотивів та образів художнього доробку Я. Щоголева виступає як характеристика поетичної творчості ліричного героя (“...Як ткач над цівками згинавсь, / Як схла дівчина, мати билась; / Трудівник щастя добувавсь, / А щастя геть-кудись котилось, – / Котилось безвісти; а він / Читав на аркушах недолі, / Що, oprіч його, не один / Несе хреста по божій волі” [13, с. 262 – 263]). Справжніми поціновувачами поезії ліричного героя стають діти, які пізнали “силу” його “журних пісень”, а отже, своє визнання як митця він пов’язує лише з майбутніми поколіннями читачів. Дбаючи про довершену художню форму поезії, Я. Щоголев свідомо орієнтувався на освічену, інтелігентну читацьку аудиторію (яку становлять “і вихований юнак, і доброї вдачі семінарист, і статечний хуторянин, і мрійлива донька священика, і хороша гімназистка” [9, с. 151]), однак добре розумів, що вона ще не сформована. Тому поетові, як і його героям, доводилось констатувати: “...На батьківщині моїй прийде час на мою поезію десь 25 – 30 літ по моїй смерті” [3, с. 167].

Своєрідним підсумком роздумів про покликання митця й призначення поезії стає один з останніх творів Я. Щоголева – вірш “Лебедь”. Його центральний образ – прекрасний білий лебідь, що шукає “волі / Та спокою в самоті” [13, с. 445], – уособлює поета, “непривітаного співця”, що присвячує своє життя служінню високим ідеалам краси, необхідною умовою якого є внутрішня незалежність і свідомо обрана самотність.

Прагнення довершеності художньої форми, декларація незаангажованості мистецтва, настанова на творення певною мірою елітарної поезії дозволяють убачати в поетові попередника нової генерації українських митців, які утверджували принципи модерністського художнього мислення. На думку А. Погрібного, “невелика за обсягом творча спадщина поета засвідчує в ньому одну з найяскравіших індивідуальностей у нашій літературі ХІХ ст., що цілковито самостійно, як видається, без жодних зовнішніх орієнтирів проклала мистецькі шляхи до модерних творчих пошуків



періоду “Молодої музи” та “Української хати” [7, с. 52]. Про “передмодерністський” характер естетичної концепції Я. Щоголева свідчить і спрогнозована ним самим активна рецепція його художньої спадщини у 1920-х роках [докладніше про це див.: 9, с. 144, 163]. Отже, утверджуючи певні ідеї романтичної естетики, пропонуючи мотиви й образи, що є архаїчними у сприйнятті сучасників, поет разом із тим випереджає свою добу.

### **Література**

- 1. Хоткевич Г.** Яків Іванович Щоголів (Огляд його життя і діяльності) // Хоткевич Г. Твори : у 2 т. / Гнат Хоткевич. – Т. 1 : Оповідання та нариси. Драматичні твори. Статті та спогади. – К. : Дніпро, 1966. – С. 369 – 394.
- 2. Зеров М.** “Непривітаний співець” (Я. Щоголів) // Зеров М. Твори : у 2 т. / Микола Зеров. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – К. : Дніпро, 1990. – С. 294 – 323.
- 3. Маланюк Є.** Пізній лавр (Я. І. Щоголів) // Маланюк Є. Книга спостережень : статті про літературу / Євген Маланюк. – К. : Дніпро, 1997. – С. 167 – 177.
- 4. Каспрук А.** Яків Щоголів : нарис життя і творчості / А. А. Каспрук. – К. : Видавництво АН УРСР, 1958. – 119 с.
- 5. Волинський П.** Життя і творчість Я. І. Щоголева / П. К. Волинський // Щоголев Я. Твори / Яків Щоголев. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – С. 3 – 30.
- 6. Погрібний А.** Яків Щоголев : нарис життя і творчості / А. Г. Погрібний. – К. : Дніпро, 1986. – 166 с.
- 7. Погрібний А.** “Чеснота новизни” Я. Щоголева // Погрібний А. Класики не зовсім за підручником / А. Погрібний. – К. : Школяр, 2000. – С. 31 – 52.
- 8. Бондар М.** Яків Щоголів // Історія української літератури ХІХ століття : підручник : у 2 кн. / [М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, Т. І. Гундорова та ін.] ; за ред. М. Жулинського. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – С. 505 – 522.
- 9. Поліщук Я.** Слобожанський хуторянин (Яків Щоголів) // Поліщук Я. Пейзажі людини : монографія / Ярослав Поліщук. – Х. : Акта, 2008. – С. 143 – 166.
- 10. Щоголев Я.** Твори / Яків Щоголев. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – 356 с.
- 11. Белинский В.** Молодик на 1944 год, украинский литературный сборник, издаваемый И. Бецким. Санкт-Петербург. В тип. К. Жернакова. 1844 // Белинский В. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – Т. 8 : Статьи и рецензии 1843 – 1845. – М, 1955. – С. 214 – 221.
- 12. Белинский В.** Молодик, украинский лититературный сборник, издаваемый И. Бецким. Харьков. В университетской тип. 1843 // Белинский В. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – Т. 7 : Статьи и рецензии 1843. Статьи о Пушкине 1843 – 1846. – М, 1955. – С. 87 – 92.
- 13. Щоголів Я.** Поезії / Яків Щоголів. – К. : Радянський письменник, 1958. – 510 с.

**Лапко О. А. Проблема митця і мистецтва в рецепції Якова Щоголева**

Авторка досліджує епістолярну і поетичну спадщину Якова Щоголева та робить спробу схарактеризувати його естетичні погляди. У статті розглядається образ митця як один із найбільш значущих засобів вираження естетичної концепції письменника.

*Ключові слова:* функція мистецтва, образ митця, естетична концепція.

**Лапко Е. А. Проблема художника и искусства в рецепции Якова Щоголева**

Автор исследует эпистолярное и поэтическое наследие Якова Щоголева, предпринимает попытку охарактеризовать его эстетические взгляды. В статье рассматривается образ художника как одно из наиболее значимых средств выражения эстетической концепции писателя.

*Ключевые слова:* функция искусства, образ художника, эстетическая концепция.

**Lapko O. A. The problem of an artist and art in Yakiv Shchogolev's reception**

The author studies epistolary and poetic heritage by Yakiv Shchogolev and has an attempt to define his aesthetic ideas. The artist's image as important ways of its expression in writer's works is considered in the article.

*Key words:* the function of art, the artist's image, the aesthetic conception.

УДК 821.161.2.09+Осьмачка

**О. П. Лихошапка**

**ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ  
У ПОВІСТІ “СТАРШИЙ БОЯРИН” ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ**

На сучасному етапі українського державотворення надзвичайної гостроти набула проблема національної самоідентифікації. Відтак, одним із важливих освітніх завдань у нормативних документах визначено: виховання національно свідомих громадян, здатних належним чином репрезентувати свою країну в цивілізованому світі.

Потужним джерелом національної самоідентифікації людства є художня словесність. Саме літературу визнано першоосновою духовного, культурного, інтелектуального, морально-етичного становлення особистості. У зв'язку з чим, усвідомлення національної ідеї

через художню інтерпретацію митцями є ефективним засобом формування національної самосвідомості соціуму.

Справедливою вважаємо думку вчених, що “речниками” національної ідеї є письменники-емігранти ХХ ст., зокрема Василь Барка, Євген Маланюк, Тодось Осьмачка, Улас Самчук та ін. Творчі надбання літераторів доносять до майбутніх поколінь повну картину моторошних сторінок трагічної долі нашої держави.

Творчість митців української діаспори активно вивчається відомими літературознавцями. Зокрема у наукових дослідженнях осмислено роль і внесок митців у національний літературний поступ, переглянуто трагічні сторінки історії України, здійснено спробу переосмислити буття українського народу в добу таврувань і нищення.

Однак, недостатню увагу науковцями приділено проблемі художньої інтерпретації національної ідеї у прозі Тодося Осьмачки. Тому в межах статті проаналізуємо специфіку розкриття письменником змісту філософської категорії “національна ідея” засобами художнього мислення.

Логіка дослідження зумовлює з'ясувати тлумачення концептуального поняття дослідження. Загальноприйнятої дефініції “національна ідея” у науковому дискурсі не існує. Зокрема, в філософській енциклопедії національна ідея тлумачиться як акумулятор прогресивних національних програм, політичних ідей, гасел, цінностей, рушій національного прогресу, основа національно-визвольних рухів, національної самосуверенізації [13].

Уточнення змісту поняття “національна ідея” прослідковується в працях О. Забужко, В. Кафарського, Л. Шкляр В. Лісового, В. Медведчука, Л. Нагорної, Д. Павличка, М. Поповича, В. Гриньова та ін. [3, с. 73]. Найбільш поширеною вважається дефініція, сформульована Оксаною Забужко: “синтетичний погляд на свою національну (етнічну) спільноту як на єдиний континуум, розгорнутий в соціальному часі й водночас “синхронізований” в єдності минулого, теперішнього та майбутнього як певна стала духовна цілість із власною “ідейною програмою” в історії” [5, с. 56].

У сучасному політичному дискурсі, в історичній літературі проглядається безліч різних підходів до оцінки місця і ролі національної ідеї в житті суспільства. Л. Шкляр вбачає її призначення у формуванні спільних засад колективної, тобто соціальної творчості, відводячи національній ідеї роль об'єднувача навіть тих націй, які складаються з конфліктуючих соціальних сил та етнічних груп [9, с. 45]. В. Кафарський розглядає національну ідею як істотний фактор формування політичної суб'єктності нації [10, с. 18]. Існує і протилежний погляд на національну ідею. На думку В. Гриньова, це – деструктивний елемент, застаріла схема ідеологічного характеру, що не вписується в логіку кінця ХХ століття [10, с. 19]. У викладі С. Безклубенка “одержимість” національною ідеєю кваліфікується як різновид душевної хвороби, суспільна параноя. Отже,

“не лише не розумно умисно прищеплювати її народів, а варто вживати профілактичних заходів проти цієї духовної недуги, радіючи, що вона нас поки що обминула” [4, с. 76].

Узагальнюючи наукові дослідження І. Курас, В. Солдатенко, Т. Бевз констатують: “Національна ідея є продуктом історичного розвитку, дії велетенської суми різноманітних факторів. Вона не існує поза історичним часом, не є вічною і не народжується в одну мить. А народившись – живе складним життям, чутливо реагуючи на всілякі суспільні зміни і повороти, часом навіть на незначні, ледве помітні. Вона розвивається, збагачується, поглиблюється, вдосконалюється в процесі цивілізаційного поступу. Нерідко їй доводиться виборювати право на визнання в нелегкому суперництві з іншими світоглядними орієнтаціями, філософськими, суспільствознавчими концепціями” [7, с. 142].

Близькими до сформульованої точки зору є розмірковування Ф. Рудича. На думку дослідника, “національна ідея – не ідеологія у вузькому значенні слова, а проект спільного життя громадян даної держави. Національна ідея – це те, до чого прагне нація відповідно до своїх здібностей і можливостей”. На це хотіли б зауважити, що національна ідея все ж є й ідеологією (системою поглядів) якраз у вузькому значенні цього слова. Національна ідея у даному випадку виступає як концентрований вираз національної ідеології [10, с. 20].

Отже, національна ідея – це феномен філософії життя народу, його система поглядів, уявлень про мету, до якої він прагне. Ознайомлення з низкою публікацій дослідників переконує в правильності твердження В. Лісового: “українська національна ідея – це поняття, яке перетворилося на “кошик”, куди кожний дослідник складає те, що відповідає його політичним уподобанням та власним уявленням” [2, с. 23]. Автор зазначає, що поняття “національна ідея” застосовується принаймні в трьох основних значеннях:

- цим висловом позначають важливу для суспільства ідею будь якого змісту, щодо якої існує згода більшості громадян, або ж таку, що здатна одержати підтримку більшості громадян: в обох випадках цю ідею розглядають як таку, що сприяє громадському єднанню;

- ідею нації;
- особливості національної свідомості [8, с. 43].

У дослідженнях сучасних науковців підкреслюється вирішальна роль національної ідеї: “Національна ідея є екстремальною в умовах кризи, коли людина не знаходить можливості, щоб повною мірою реалізувати себе... тоді національна ідея стає системою переконань, остаточним поглядом людини на життя, на світ, в який вона повірила...” [6, с. 8].

Відтак, національна ідея – це ідея, яка включає в себе передусім мету існування національної спільноти. Вершини свого розвитку вона досягає у період “визрівання” ідеї побудови суверенної незалежної

держави як необхідної умови й гаранта вільного та щасливого життя національної спільноти [8, с. 45].

Таке твердження переконує в логіці звернення письменників до історичного минулого. Найбільшу увагу митці приділяли трагічним і суперечливим сторінкам історії України. Духовним провідником народу стала художня інтерпретація національної ідеї Тодосем Осьмачкою. Перечитуючи його твори, досягаємо естетичні ідеали, вчимося національному вихованню.

Тодосю Осьмачку справедливо вважають речником національної ідеї. Найголовнішою заслугою митця визначено правдиве викриття брутальної політики української влади. У творах письменник висловлює глибокий жаль з приводу занепаду повноцінного існування людини в Україні, сумує, хоче підняти український народ до боротьби, до єднання суспільства, але безсилий. Відтак, основною домінантою творчого доробку Тодосю Осьмачки є націософська основа творів, осмислення минулого України. Упродовж життя літератор лише сповідував і невтомно працював над ідеєю національного відродження свого народу. Власне призначення як українця, так і митця, він вбачав у тому, щоб піднести українську націю, вивести її з занепаду й виховати для неї громадян.

Тодосю Осьмачка основу національного буття вбачав у духовній культурі української нації, в єдності людей. Безумовно, що, готуючись до втілення національної ідеї, митець відчував відповідальність перед нацією, намагався зробити все, щоб об'єктивно осмислити сторінки трагедії не лише українського села, але й України 20 – 30 х рр. ХХ ст.

Феномен художньої інтерпретації національної ідеї Тодосем Осьмачкою ґрунтувався на визнанні нації як самосвідомого суб'єкта історичного процесу, як єдиного духовного явища. На думку митця, момент самопізнання нації та самовизначення є ядром понять національна ідея та патріотизм [12, с. 5].

Художньо цінними творами в національному контексті літературознавці називають повісті: “Старший боярин”, “План до двору”, “Ротонда душоубців”. У них митець на високому мистецькому рівні проповідує національну ідею. Порівняно з поезіями у повістях автор більшою мірою виявляє прагнення глибоко осмислити суспільні відносини і конфлікти в національному аспекті.

На особливу увагу заслуговує повість “Старший боярин”, що призвела до жвавої дискусії й роздумів про стан духовності нації. Ознайомлюючись із текстом повісті, осмислюємо минуле нашої держави, усвідомлюємо сутність національної ідеї і водночас порівнюємо майстерність Тодосю Осьмачки з художнім мисленням Альберта Камю.

Повість “Старший боярин” (завершена в 1944 р.) має елементи казковості й ліричності, особливого колориту їй надають легенди й забобони. На початку твору автор уточнює часові межі подій 1912 роком,

хоча деякі епізоди можна було б віднести й до більш пізніх часів (уклад сімейного життя, дотримання обрядів тощо).

Зі сторінок твору перед читачем постає феноменальний національний характер буття українського народу, спосіб його життя. “У неділю ранок високий і пишний розпливався над всією зеленню, якою овіяне було село, присипане великими росами. Луна від людських розмов і крику пастушків, від мекання овець та іржання коней, реву волів та корів йшла в поле зо всіх царин села мальовничим звучанням, як і село, пройняте туманом, було кольористе на ранкові фарби.

Кожні груди живої істоти дихали безмежною глибиною супокою і потуги, яка непомітно викликала сонцем з надр землі і переливалася в кожне стебло і в кожне живе серце. Дихали радісно, глибоко і з таким чуттям, яке говорило, що можна дихати ще радісніше, ще глибше і ще тихше, але не треба напружуватися, бо ранок і так переходить у такий прозорий день, що якби хто уважний глянув з-під церкви на небеса, то побачив би там і зорі, і на великих пальцях ніг нігті, освітлені сонцем, у того янгола, який щоранку летить з заходу на схід назустріч сонцю.

Радісний і щасливий день хліборобського відпочинку!” [11].

Епізод ідилічного існування українського народу на початку повісті мовби насторожує, попереджає про якісь непередбачувані трагічні події, які доведеться долати персонажам твору.

Головний герой, вчорашній семінарист Гордій Лундик, на життєвому шляху стикається з проблемами, які поставали перед українським народом у різні часові періоди:

- соціальної справедливості;
- добра і зла;
- взаємовідносин між владою і народом;
- бідності і багатства;
- життєвого вибору;
- людського щастя.

Проте саме проблема становлення українства на рідній землі звучала по-новому випукло й органічно. Сюжет, на перший погляд, видається дуже простим, але при уважному прочитанні впадає в око те, що кожен розділ повісті (усього їх 14) виконує свою окремішню сюжетну функцію. Письменник, ніби ставить перед собою якесь питання та намагається в той, чи інший спосіб відповісти на нього.

Осмислюючи змістову тканину тексту, роздумуємо над запитаннями: Хто є людина в цьому світі? Чи є вона володарем свого життя? Що вона може вдіяти для розквіту Батьківщини? Що може визволити людину з безвихідного становища, що панує у державі? Автор змальовує, що ніби людину визволити може кохання, яке в свою чергу й долає її самотність: “Людино, глянь у світ і збагни, де ми. І зрозумій, що ми манюсенькі... І роковані на поталу комусь страшному і незбагненному... і через те наш розпач нехай буде великим чуттям згоди між теплом твого ества і мого аж до останнього нашого зітхання...” [11].

Картини самотності національного буття українського народу зображені і з допомогою описів природи, уведених до тексту: “А небо над землею, повне пташок, таке прозоре й високе, що жодним вудлицем з найвищої тополі ніхто не досяг би, і поле на землі з пшеницями та житами саме у красуванні, і межі, зарощені шпоришем, косариками, молочаєм, безсмертником, і чепчиком, і звіробоем, були такі спокійні і несхвильовані. І все було пройняте літнім польовим леготом, який ніби дихав, а не шептав: люби й не торкайся, дивися і не думай, і попливеш аж туди, за зелені могили та кібці, та ліс, попливеш на хвилях щастя, які йдуть з глибини полів верхами хлібів, аби кинути мудрого за далекий обрій у степове безмежжя супокою, де думки прозорі і серце б’ється так само супокійно й тепло, як прекрасне червнєве сонце між небом і хлібами. Все, все було блаженно доброзичливе і людському серцю, й людській думці, тільки бривка, що летіла межею поміж хлібами з двома запряженими велетенськими білими кінями, везла дикий неспокій, дику та бездумну боротьбу” [11].

У канві повісті Тодось Осьмачка на високому художньому рівні зобразить колишню гармонію національного співжиття: “І ото вийде було із села душ із сотня та й позалягають у пашні над дорогою, де треба було йому їхати, та й цмокають губами, даючи знати один одному, як тільки ірод на шляху появиться. Цмокотять та піднімають, ніби ненавмисне: там штиря із схованки, а там гостряк коси. А дід, проїздячи та стримуючи коня і гойдаючи малахай з олов’яною бульбашкою коло коневого черева, сміється та гукає до схованих: – Огій, цмокотуни! А виходьте-но сюди та зробіте битву з бідним дідом Маркурою, та побачимо, хто з нас багатир! Та ніхто не вилазив, бо за Маркурою Пупанем, коли він їхав, чути було, як стогнала земля. Здавалося, що їде військо незримо. І землі було трудно, і вона стогнала. Тяжко з тією душею змагатися, з якою нечиста сила накладає” [11].

Руйнування людського серця і зубожіння її матеріального світу подано на прикладі родини тітки Гордія та священика отця Діяковського. У цьому епізоді Тодось Осьмачка наголошує на залежності людської душі і світу, в якому вона живе і творить.

Здебільшого в повісті митець формує романтичний образ України. Він пише: “... мережана, гаптована, золотом вишивана, словом за серце беруча, у сонячному бринінні” [12]. Досить оптимістичною видається і головна думка твору: єдине, що може дати щастя – це справедливе і правдиве почуття людини до людини.

На сторінках повісті автор намагається вилити свій жаль, що немає тепер України, в якій колись панували мир та злагода, як це було за часів володарювання отця Діяковського: “І був з нього пастир душ такий, які тепер трапляються зрідка і в далеких землях. І господар був на весь Черкаський повіт! У кого, був зразковий, на три з половиною гектари, фруктовий сад і двір в охайності і чистоті великій? У панотця Дмитра Діяковського. У кого слуги були у путящій нелатаній одежі і

конче миті раз на тиждень у домашній лазні? Чиї турми скотини рогатої і свиней потовпом за селами захрясали поля? Чиї гуси й качки криком своїм заглушали на ставку голоси рибалок? Від кого з двору кабанники тричі на рік вивозили фургони годованих кабанів? Від кого щовесни жиди Смілянські, Рохмистрівські, Матусівські і Шполянські провадили горн перин на Уманський та Чигиринський шлях? Від панотця Дмитра Діяковського. Чиї були найгустіші копи на ниві і найважчі снопи? Чиї були найвищі скирти соломи в селі? І чиї паровиці за паровицями скрипіли на вокзали з пшеницею, ячменем і горохом? Панотця Дмитра Діяковського. А на чиї кошти утримувався фельдшер у Тернівці і було збудовано амбулаторію ще кращу, як у найбагатшого земства? І на чиї засоби вчилися найталановитіші діти у Смілі, у Черкасах і в Києві? Все, все на спромогу та на ласку панотця Дмитра Діяковського. А через кого не було жодної бідної хати в Тернівці і жодного старця, і жодної сироти неприголубленої, і жодної вдови невтійшеної. І через кого столітні діди і баби веселі і радісні, і в білих сорочках сиділи на призьбах щонеділі і дивилися, як незнайоме молоде покоління з онуків та правнуків веселилося, співало, гомоніло і лузало насіння на вулицях?” [11].

Через художнє полотно тексту виявляються страждання автора. Письменникові боляче за долю Батьківщини, а тому він уводить образи носіїв національної ідеї та “продавачів” своєї держави: “А на Україні, ми знаємо, все поміщицтво чужонаціональне. Тому горожанської війни не буде, а буде національна навіть у спрямуванні на відняття добра у можновладців. Про що потурбуються і партійні товариші, і такі, як я, прихильники рідної культури... А селяни соціалістів ненавидять, бо інстинктом почувають, що вони підкопуються під їх старосвітське щастя. І кожний учень вищої чи середньої школи у них носить назву соціаліста” [11].

Письменник лише контуром позначає деякі суспільні процеси, що торкнулися села: поширення соціалістичних ідей, популярність творів Винниченка. Ніби окремим рядком виділено питання зросійщення українських шкіл. Лундик говорить: “...я вчився у своїй семінарії, аби учити українських дітей московської мови. І навчати в школі зневажати свою. Зневажати ту пісню, що сама по собі є вже свято”.

Тодось Осьмачка передбачає трагедію своєї країни у майбутньому. Тому не випадково письменник між героями повісті проводить дві паралелі. Одних героїв він зображує носіями національної ідеї та відроджувачами життя в своїй країні (Гордій, Варка, Горпина Корецька, отець Діяковський), а інших – руйнівниками селянського раю (Маркуля Пузань та Харлампій).

У зв’язку з цим автор на образах руйнівників держави відтворює образ нечистої сили. Він вміло зображує образ “чорного чоловіка”, руйнівника людських душ – Маркулі. Герой, будучи панським лановим, немилосердно відноситься до сільської громади, прагне її знищити, руйнує любов’ю жіночі душі. Тоді автор і поставить перед героями



повісті завдання: показати майбутнім нащадкам, які люди існують у світі. Ідейним навантаженням образу Гордія, отця Діяковського, є – зупинити нищення держави та її жителів.

Кожний персонаж розуміє своє призначення й обирає власний шлях досягнення суспільної мети. Вони намагатимуться гармонійно поєднати матеріальне й духовне у вирішенні національної проблеми. Зокрема, ми бачимо, як Гордій Лундик пристає до братчиків на певний період, щоб звільнити людство від “українського поміщика з московською орієнтацією” Харлампія Проня. Гордій не може терпіти його зловісні і скажені ідеї для народу, і тому просто їх не поділяє. Він вірить і переконує себе, що лише “... нині тільки школа здатна розворушити живу думку в наших людей”, заперечує водночас і бунт “... там де революціонер не зв’язаний широким національним рухом, він робить своєю совістю всякі вибачення і спонуки, які діють на етичні принципи так як вогкість на блиск залізної бляхи...” [11].

Хоча митець у творі і виводить образ керівників держави, захисників Вітчизни (носіїв національної ідеї), але їх не ідеалізує, не виступає їх захисником, а навпаки, осмислюючи сторінки буття трагедійного життя України, співчуває своєму народові.

Фінал твору звучить оптимістично, але викликає співчуття: Гордій із Варкою рушають в далеку дорогу, щоб сховатися від поліції, бо тепер Гордій – не захисник, не носій національної ідеї, а вбивця Харлампія Проня. У творі вбивство тлумачиться як помста. З одного боку – це помста як старшого боярина, як вірного чоловіка дружині, а з іншого боку – це помста ворогові, чужинцю, що руйнує життя народу в Україні, тобто іншими словами це національна помста патріота України. Автор не закінчує повість щасливо, бо Гордій – це носій національної ідеї, патріот.

Тодось Осьмачка – це оспівувач національної ідеї українського народу в добу нищення села та його мешканців. Хоча митець і був живим свідком тих подій, суспільних катаклізмів, то саме ця обставина надавала повістям рис автобіографізму. Він був переконаний, що Україна переживе це таврування, тому художньо осмислюючи явища національної історії, письменник виступив речником національної ідеї. Пошук цієї ідеї у митця характеризується історичними образами Сталіна і його робітників. У зв’язку з чим ідейною домінантою його повістей і став пошук національної ідеї крізь призму історії України. Ось таким способом митець і творить національну ідею українського народу, світ України у тривозі на надію, на краще майбутнє.

### **Література**

**1. Авер’янова Н.** Українська національна ідея в творчості В’ячеслава Липинського та її роль в сучасному державотворенні / Н. Авер’янова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія “Українознавство”. – Вип. 40. – К., 2008. – С. 40 – 43. **2. Безклубенко С.** Національна ідея, державна доктрина,

національний дух: до визначення понять / С. Безклубенко // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень НАН України. – Вип. 6. – К., 1998. – С. 21 – 26. **3. Державна національна програма “Освіта” (“Україна XXI століття”)** // [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.ped.sumu.ua> **4. Духовна-Кравченко О. С.** Проблеми визначення понять “патріотизм” та “національна ідея” в сучасній філософській думці / О. С. Духовна-Кравченко // Філософія. – 2010. – № 3 (71) травень–червень. – С. 73 – 76. **5. Забужко О.** Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період : монографія / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2006. – 156 с. **6. Коваль В. О.** Патріотичне виховання учнів у процесі вивчення української літератури в старших класах загальноосвітньої школи: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – “Теорія і методика навчання української літератури” / В. О. Коваль; Ін-т педагогіки АПН України. – К., 1999. – 16 с. **7. Курас І., Солдатенко В., Бевз Т.** Історичні підстави української ідеї / І. Курас, В. Солдатенко, Т. Бевз // Етнополітологія в Україні. Становлення. Що далі? – К., 2002. – 142 с. **8. Лісовий В.** Що таке українська національна ідея? / В. Лісовий // Сучасність. Література. Наука. Мистецтво. Життя Суспільства. – 2000. – № 4. – С. 43 – 64. **9. Майборода О.** “Українська національна ідея”: інтегративні можливості віртуальності / О. Майборода // Національна інтеграція в полікультурному суспільстві: український досвід 1991 – 2000 років. – К., 2002. – 349 с. **10. Струкевич О. К.** Українська “нація до націоналізму”: пошуки, критерії ідентичності в Україні-Гетьманщині XVII ст. / О. К. Струкевич // Український історичний журнал. – 1999. – № 6. – С. 18. **11. Осьмачка Тодось.** Старший боярин / Тодось Осьмачка // [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com>. **12. Осьмачка Тодось.** Поезія. Повісті: Старший боярин. Ротонда душогубців / Тодось Осьмачка // [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com>. **13. Філософська енциклопедія** // [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.vseslova.com.ua>.

**Лихошапка О. П. Художня інтерпретація національної ідеї у повісті “Старший боярин” Тодося Осьмачки**

У статті проаналізовано творчий доробок Тодося Осьмачки з погляду його ролі в формуванні української національної ідеї, подано авторську позицію розуміння письменником поняття “українська національна ідея”, накреслено шляхи її реалізації.

*Ключові слова:* національна ідея, патріотизм, речник, історія України, державотворення.

**Лихошапка О. П. Художественная інтерпретація національної ідеї в повісті “Старший боярин” Тодося Осьмачки**

В статті проаналізовано творчість Тодося Осьмачки з точки зору його ролі в формуванні української національної ідеї, представлено авторську позицію розуміння письменником поняття “українська національна ідея”, намічені шляхи її реалізації.

*Ключевые слова:* національна ідея, патріотизм, виразитель поглядів, історія України, процес формування держави.

**Lihoshapka O. P. The artistic interpretation of national idea in the novel “Starshiy boyarin” (“Senior boyar”) by Todos Osmachka**

The article analyzes the creative achievements Todos Osmachka in terms of its role in the formation of Ukrainian national idea, given the author's understanding of the position of a writer the term “Ukrainian national idea”, ways of implementation.

*Key words:* national idea, patriotism, exponent, history of Ukraine, process of the state forming.

УДК 321.162.2. – 1.09 Винниченко

**С. А. Негодяєва, О. В.Кравчук**

**ГЕНДЕРНЕ ПРОЧИТАННЯ ДРАМАТУРГІЇ  
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

Гендерний підхід як спосіб тлумачення літературних творів став доволі поширеним в останні роки. Цей вид аналізу основну увагу концентрує на взаєминах чоловіків і жінок як елементів соціуму.

Гендерні ролі є надзвичайно стійкими, бо вони “існують на підсвідомому рівні і укорінені в структурі суспільства, яке виробляє механізм їх відтворення та закріплення (сім'я, система освіти)” [1, с. 95].

Традиційно чоловіки вважаються “сильними”, а жінки – “слабкими”. Такий рольовий поділ знаходить відображення і в культурі, зокрема в літературі. Але наприкінці ХІХ століття він зазнає значних змін, спочатку в Європі, а потім і на Україні.

Власне жіноче питання в українській літературі, що є складовою гендерного підходу, уперше постало в кінці ХІХ століття. Олена Пчілка, Наталя Кобринська, а трохи пізніше Леся Українка та Ольга Кобилянська, у своїх творах намагалися довести, що “минула дефектність” жінки є не “природною даністю, а власне культурно сконструйованим явищем” [2, с. 12].

У сучасному літературознавстві проблеми гендеру, фемінізму та мускулінності порушують Тамара Гундорова, Оксана Забужко, Ніла

Зборовська та інші. У феміністичному та мускулінному аналізі головним критерієм у підході до літературних явищ стає гендер, що означає соціальний, культурно зумовлений аспект статі. “Тобто йдеться про те, – зазначає Н. Зборовська, – що гендерні ролі, поняття, що таке чоловік, що таке жінка тощо, є породженням культурного, суспільного фактора, а не спричинені природою” [2, с. 13].

Дослідження аспектів гендерного розподілу ролей у творах українських письменників є порівняно новим, тому на сучасному етапі розвитку вітчизняного літературознавства спеціальних наукових розвідок з цього питання незначна кількість. Цим і зумовлюється актуальність обраної нами теми.

У нашій розвідці ми зробимо спробу схарактеризувати розподіл гендерних ролей у драматургії Володимира Винниченка, хоча урбаністична рання драма автора завжди викликала неоднозначні критичні суперечки в літературознавчій думці його сучасників. Про нього писали К. Арабажин, О. Білецький, М. Вороний, О. Грушевський, М. Данько, М. Євшан, С. Єфремов, М. Зеров, І. Кончіц, Г. Костельник, І. Личко, М. Могилянський, А. Ніковський, С. Петлюра, А. Річицький, І. Свенціцький, М. Сріблянський, Ю. Тищенко, Леся Українка, І. Франко, Г. Хоткевич, П. Христюк та ін.

Ракурс зазначеної в студії проблеми теж не новий – цей науковий доробок репрезентують праці сучасників Г. Баран, О. Брайка, О. Гожика, В. Гуменюка, Т. Гундорової, Н. Гусак, Л. Дем’янівської, І. Дзеверіна, М. Жулинського, С. Михиди, Н. Михальчук, Н. Михайловської, Л. Мороз, В. Панченка, В. Хархун та ін.

Об’єктом дослідження є тексти драм Володимирна Винниченка. Предмет дослідження – інтерпретація гендерних ролей у драматургії В. К. Винниченка.

До гендерного питання на межі XIX та XX століть зверталися не лише жінки – одним із перших чоловіків-авторів, що торкався його, був Володимир Винниченко. Він стояв на вістрі проблем свого часу, тому значного місця у своїх п’єсах надає сильним жінкам. Працюючи на зламі століть, цей письменник став одним з небагатьох авторів-чоловіків, які здійснили спробу заглиблення в жіночу душу та відображення побаченого засобами художнього слова.

Проблеми взаємин протилежних статей, здається, основа чи не у всіх, або принаймні більшості, п’єс Володимира Винниченка. Навіть, коли конфлікти відбуваються на основі соціально-психологічних суперечностей, завжди постає оцей химерний поєдинок людини з біологічною детермінованістю своєї лінії життя, з власною природою, якою вона б не була – нормальною чи паталогічною, усвідомленою чи інстинктивною, вродженою чи набутою, замішаною на покликові крові чи народженою за інших обставин. Напевно, Данило Гусар-Струк мав рацію, коли стверджував, що в “моральній лабораторії” драматурга під його прискіпливий “мікроскопічний аналіз раз у раз потрапляла гра

інстинктів, що призводило до гострих внутрішніх конфліктів” [3, с. 48]. Тому письменник так будував сюжети своїх драматургічних творів, щоб випробувати силу інстинкту батька-матері. Силу статевого потягу, силу біологічного (спадкового чи на набутого), протиставивши їм силу інших почуттів, бажань, прагнень, загалом вольових установок. За словами Лариси Мороз, у драмах В. Винниченка наявна “вічна суперечність трансцендентального плану” [4, с. 100]. Між чоловічим і жіночим началом, між висотою творчості й приземленістю побуту, між вірністю сім’ї і поза сімейними стосунками тощо.

Питання гендера драматург розглядає у морально-етичному ключі, обираючи в ньому ідейно-онтологічну категорію любові. Вона у письменника складається з двох фундаментальних рівнів: інтимної поведінки та любові як позаморального феномена.

Чоловічий дискурс любові у драмах В. Винниченка переважно перебуває по той бік соціальних норм і базується на свободі вибору і акті доброї волі. Але водночас заводить у ситуацію етичного парадоксу, оскільки сенс любові полягав у тому, щоб заповнити серце іншої вільної людини, а як тільки цього досягнуто, вільний перетворювався на раба, хоч первісний намір був любити вільну людину. Відтак починаються утопічні пошуки “вічної гармонії”. Саме в такій ситуації опинився Кривенко, герой “Memento” та Корній Каневич з драми “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” – усі прихильники нового типу сім’ї. Вони всі мають своє розуміння морально-етичних цінностей.

Жіночий дискурс любові у драмах Володимира Винниченка, на відміну від чоловічого, будується переважно, за винятком поодиноких випадків, на принципі, що його сформулював Г. Марсель у своїй “Таємниці буття”. Цей принцип зводиться до того, що наше індивідуальне життя набуває змісту тільки тоді, коли ми усвідомлюємо, що нас люблять ті, кого ми любимо. І задля такої любові, героїні Винниченкових драм готові на будь-яку самопожертву, навіть пов’язану з гріхом, скажімо, як у драмі “Закон”: “Але ж мені відбирають життя! Життя мені відбирають!” [5, с. 306], – кричить Інна, головна героїня твору, розуміючи, що дитину, народжену від сурогатної матері, їй ніхто не віддасть.

Драми В. Винниченка репрезентують жінок, що проповідують “нову мораль”. Вимагають зміни патріархальних поглядів на жінку, дружину, матір як з боку своїх обранців, так і з боку суспільства, про що свідчить репліка Орисі з драми “Memento”, жінки “нового типу” незалежної, ерудованої, гордої: “Не тіла соромилася, а принципів. Дурна була. Всі бажання свої убивала, стискувала їх, коверкала. Для чого? Народу служила. А народу того не любила. Це ж треба такою ідіоткою бути! І того мучилася. А тепер ні народу, ні принципів не люблю, і почуваю себе чудово” [6, с. 381]. Ось такий яскравий феміністичний дискурс: засудження старої патріархальної моделі стосунків, відчуття глибокої власної гідності, свобода вибору, не дарма один із персонажів

характеризує її як “дуже вольну” [6, с. 342], прагнення одухотвореності, акцент на внутрішніх цінностях коханої людини. Важливим моментом є усвідомлення необхідності жінки відстоювати свої права, про що й заявляє Оріся: “А от як не стане пенсії, піду на фабрику, в учительки, в проститутки. Тоді і буде рація боротися за свої інтереси і за партії усякі” [6, с. 356].

Можна сказати, що для всіх без винятку жіночих персонажів драм Винниченка любов – це ствердження свого буття шляхом утвердження буття коханої людини. Для них, за словами Рити, “життя не в красі, а краса в житті, в любові” [5 с. 137]. Там, де цього немає, стосунки двох перетворюються на стосунки “партнерів” (кожен з яких намагається більше взяти і менше віддати), де панує загальновідомий принцип “експлуатації”. Жінкам нового типу, які проповідують “нову мораль” (а в творах В. Винниченка такі жіночі персонажі, як правило, неодружені, розлучені або ніколи не відчули радості материнства, тобто вільні, не прив’язані до приземленого, побутового рівня, і в певному сенсі їхнє життя у світі позбавлене онтологічної повноти свого значення), протистоять жінки-матері або ті, що прагнуть мати дітей. У підтвердження звучить голос Інни з п’єси “Закон”, що є найвиразнішим у материнському дискурсі драм В. Винниченка: “Ах, прогрес, людськість, цивілізація, краса й так далі. Ти мені дитину дай, і я віддам за це всю красу, весь комфорт, усю вашу цивілізацію. Чуєш? Я піду в наймички, я буду мити підлоги. Я буду жити в норі, в лісі” [5, с. 232].

У драмах здійснюється чітка міжгендерна ідентифікація. При цьому, цілком традиційно, чоловіки асоціюються з культурою, цивілізацією, яка часто переходить в слабкість, а жінки – зі стихійно-підступною природою, зняряддям якої є диявольська природа жінки. Та саме на контрасті відчайдушних вчинків героїнь ми бачимо слабкість та неспроможність чоловіків, які є просто посередниками у рішучих руках жінки.

Для Винниченка, з його цікавістю до проблеми статевих потягів, важливим моментом була переоцінка моральних цінностей насамперед у колі інтелігенції, що на той час було абсолютно новим явищем в українській літературі. Ідея “чесності з собою” не визначає позитив морального плану, а формує поле моральності, відповідне природі самого життя. Саме ця “чесність”, а не “гармонія” послуговує будівництву стосунків чоловіків Винниченка з жінками.

Часте використання жіночих образів пояснюється авторською позицією, що “саме жінка є втіленням мрії, свідомістю і водночас тілесністю, котрою можна володіти. Засіб, що ним користуються героїні Винниченка, – це не що інше, як любов у своєму тілесному вияві. Любов – це не рівноправне співіснування. Це влада однієї людини над іншою, зокрема влада жінки. Чоловік потрапляє під її владу, прив’язаний до неї інстинктом продовження роду” [3, с. 35].

Незвично для тодішньої літератури ця проблема розглядається в

драмі “Закон”, головна героїня якої, молода емансипована жінка, позбавлена радощів материнства, йде на ризикований крок, намагаючись отримати дитину, спонукавши для цього власного чоловіка запліднити його молоду секретарку. Автор, вдаючись до психоаналізу, стверджує, що жінка керує чоловіком через дитину, а в стосунках з дитиною вона відчуває насолоду підкорення. Закон природи перемиг закон цивілізації. “Я повний тільки якогось звірячого гарчання, туги, страху за отой шматочок живого червоного м’яса. Я вночі корчусь од сорому за себе, я боюсь самого себе” [5, с. 201], – так говорить Інні Мусташенко, чії страхи того, “над чим наша свідомість і воля не мають влади” справдились [5, с. 201]. Зміна ролей у стосунках чоловіка з жінкою очевидна, автор постійно наголошує на ніяковості, хвилюючому приголомшенні саме героя, його пасивності перед сильною, впевненою жінкою.

Володимир Винниченко випишує нові, незвичні стосунки між статями, переписуючи усталену екзистенційну ситуацію жінки, яка раніше знаходилась на пасивних позиціях. Героїня Винниченка займає “чоловіче” місце в довічній опозиції чоловічого і жіночого, тобто через ствердження власного “Я”, перетворюючи “Іншого” на об’єкт. До того ж ірраціонально-чуттєвим типом поведінки, якому віддавав перевагу автор, найчастіше наділені саме жіночі персонажі. “Демонічний еротичний зв’язок стає сильною деструктивною пристрастю, яка діє супроти вірності і руйнує того, хто нею володіє. Звичайно, таку пристрасть символізує повія, відьма, сирена або інша спокуслива жінка, що стає об’єктом бажань, і яку прагнуть мати як власність, і саме тому нею ніколи не можна насправді заволодіти. Демонічна пародія подружжя або злиття двох душ в одному тілі може бути у формі гермафродитизму. Кровозмішування (найпоширеніша форма) або гомос... Суспільний зв’язок – це натовп або, справді, маса народу, яка шукає собі фамакоса; такий натовп, як звичайно, ідентифікують з якимось зловісним образом тварин...” [7, с. 158].

Все ж таки основний мотив, який варіюється майже в усіх драмах автора, пов’язаний з темою материнства. В. Винниченко цілком свідомо розвиває думку про дитину як метафору руйнації стосунків між чоловіком і жінкою. Незважаючи на те, що саме жінка в центрі подій, вона вища над чоловіком своїм інтелектом, емоційністю, дієвістю, неможливо говорити про цілковиту феміністичну орієнтацію драматургії В. Винниченка. Беззаперечна незвичність у його трактуванні таких недоторканих тем, як материнство, статеві стосунки, тілесність саме з біологічної точки зору, а також гендерна проблематика, що ґрунтується на постійному двобої між жіночим та чоловічими початками, стверджують позицію автора у власній “філософії щастя”.

Посилена увага до жіночих постатей свідчить про певне психологічне роздвоєння особистості митця, адже образи героїнь виписані надзвичайно яскраво, зі знанням найтонших порухів жіночої

душі, і в той же час вони створені з дотриманням чоловічого принципу “подвійного стандарту” (Кейт Мілет), що приписує моногамію жінкам, а полігамію – чоловікам.

Письменник тонко відчуває зміни в психології героїв та їхнє відбиття на гендерному статусі. Таким чином, порушена нами проблема дає спробу не лише по-новому поглянути на творчість драматурга, а й “заирнути” в душу самому письменнику. Сподіваємось, що дане дослідження стане в пригоді для подальшої розробки літературознавчих дискурсів з приводу доробку В. Винниченка не тільки в зазначеному в розвідці аспекті, але і дасть змогу краще розглянути еволюцію формування творчого методу драматурга.

### **Література**

**1. Гендер і культура:** зб.ст. / [упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна]. – К. : Факт, 2001. – 224 с. **2. Зборовська Н.** Жіноче письмо на порубіжжі віків (Леся Українка, Оксана Забужко) / Н. Зборовська // Слово і час. – 2004. – № 2. – С. 32 – 38. **3. Бондаренко О.** Концепція особистості (За п’єсою В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”) / О. Бондаренко // Українська мова та література. – 2006. – №41-43. – С. 48 – 50. **4. Мороз Л.** “Сто рівноцінних правд” / Л. Мороз // Усе для школи. Українська література. – № 6. – С. 59 – 60. **5. Винниченко В.** Закон: П’єси / Володимир Винниченко. – Х. : Важпромавтоматика, 2008. – 320 с. **6. Винниченко В.** Вибрані п’єси / [упоряд.: М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела; авт. вступ. ст. М. Г. Жулинський]. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с. **7. Антологія** світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.

### **Негодяєва С. А., Кравчук О. В. Гендерне прочитання драматургії Володимира Винниченка**

У статті розглядається драматургія Володимира Винниченка з позиції гендерного аналізу. П’єси досліджуються у феміністичному та мускулінному аспектах, репрезентованих категоріями свободи, вибору, відповідальності, відчуження, страху, розчарованості як провідних чинників авторської “філософії життя”.

*Ключові слова:* гендер, фемінізм, мускулінність, інстинкт, категорія любові, вічна гармонія, нова мораль, внутрішні цінності.



**Негодяева С. А., Кравчук Е. В. Гендерное прочтение драматургии Владимира Винниченка**

В статье рассматривается драматургия Владимира Винниченка с позиции гендерного анализа. Пьесы исследуются в феминистическом и мускулинном аспектах, репрезентованных категориями свободы, выбора, ответственности, отчуждения, страха, разочарования как основных составляющих авторской “философии жизни”.

*Ключевые слова:* гендер, феминизм, мускулинность, инстинкт, категория любви, вечная гармония, новая мораль, внутренние ценности.

**Negodyayeva S. A., Kravchuk E. V. Gender interpretation of dramaturgy by Vladimir Vinnichenko**

The article deals with the dramaturgy by Vladimir Vinnichenko from the gender analysis point of view. Dramas are studied in feminine and masculine aspects that are represented by such categories as freedom, choice, responsibility, estrangement, fear, and disillusion. They are the main elements of the author’s “life philosophy”.

*Key words:* gender, feminism, masculinity, instinct, category of love, immortal harmony, new morality, inner values.

УДК 821.111(73) – 31 Бредбері.09

**I. I. Пархоменко**

**Р. БРЕДБЕРІ У ДЗЕРКАЛІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Рей Бредбері – оригінальний американський письменник ХХ століття, який є автором більше ніж 800 творів й з іменем якого пов’язане одне з найбільш неоднозначних феноменів художньої літератури – антиутопії. Він одночасно – фантаст, майстер гротеску, казкар, побутописець. З під його пера виходять – романи й повісті, сотні оповідань, десятки п’єс, кіно-, радіо-, телесценаріїв, ряд статей, нотатків, передмов, а також безліч віршів. Але цей перелік постійно оновлюється. Не дивлячи на свій вік письменник плідно працює. Так, у 2001 році вийшов друком ще один роман митця “From the dust returned” (“Повернення з праху”). Не дивлячись на те, що вчителями Р. Бредбері були фантасти Г. Уеллс, Єдгар По, Ж. Верн, його цікавлять не стільки наукові винаходи як у попередників, скільки результати технічних нововведень. У своїх найвизначніших творах: “Марсіанські хроніки”, “Пожежник”, “451° за Фаренгейтом” письменник незмінно порушує основний конфлікт людського існування: між самоствердженням у творчому пориванні та самовідчуженням у механічній заскорублості.

Творчості Р. Бредбері присвячені роботи як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників. Але дослідження інтерпретації змісту жанру, спрямованості його творів з урахуванням конкретно-історичного часу, ідеологічної залежності майже відсутні. Саме це обумовлює актуальність зазначеної теми статті. Інтерпретація творчості Р. Бредбері має, на нашу думку, декілька дослідницьких напрямків: з'ясування взаємодії автор/інтерпретатор, яким здебільшого стає перекладач або дослідник, інтерпретація тексту в залежності від соціокультурної ситуації, переосмислення змісту дослідницьких надбань минулого, інтерпретація змісту читачем. Тобто, звертаючись до творчості Р. Бредбері, слід наголосити на тому, що її інтерпретація носить різноманітний характер, вона багатовекторна. Саме про це свідчать роботи американських дослідників. Серед яких слід відзначити Д. Моуджина, У. Тоупсон, М. Менгелінга, К. Вулф, Е. Рабкіна В. Джонсона, А. Саллівен, К. Еміс, який, зокрема, називає Р. Бредбері Луї Армстронгом в літературі й який найкраще з письменників бачить життя на іншій планеті як дещо незвичайне, але не сумнівне чи тим, що лякає[1, с. 134].

Така оцінка співпадає з точкою зору російського дослідника фантастики А. Осіпова, який визначив місце Р. Бредбері в науковій фантастиці, як художника слова, інтерес до якого не зникає вже протягом десятків років.

У радянській критиці перші відголоски на окремі твори Р. Бредбері з'являються також в 60-ті на початку 70-х років. Одним з перших рецензентів збірника, як стверджує Н. Маркіна, був К. Андрєєв. Далі з'являються статті Т. Хмельницької, Н. Пальцева, В. Скороденко, І. Роднянської. В українському літературознавстві одним із перших, хто зробив переклад, був Є. Крижевич. Аналіз же зустрічаємо в працях Е. Горенко, Г. Сабат, Ю. Жаданова.

Інтерпретація творчості Р. Бредбері потребує переосмислення в нових реаліях техногенної цивілізації.

Дослідники і до цього часу не прийшли остаточного висновку, до якого літературного жанру слід віднести його визначний роман "451° за Фаренгейтом".

Існують різні точки зору, В. Ірвін, західний дослідник, наприклад, наголосує на тому, що цей твір не можна віднести ні до антиутопії, ні до фентезі, так як тут немає місця для неможливого, і всі засоби технічних досягнень, які описані в романі, або вже існують в реальності, або мають тенденцію до появи в майбутньому. М. Хіллегас назвав цей роман архетипною антиутопією, яка торкається питання впливу нових технологій на долю людства. Як зазначає Д. Уотт, цей роман відрізняється від решти антиутопій не тим, про що говорить автор, а як він про це говорить, а літературна щільність мови – це один із найважливіших прийомів у творчості письменника [1, с. 160]. Такі дискусії точилися у американській критиці в ХХ столітті, в ХХІ столітті,

Д. Моген відкидає всі існуючі версії, схиляючись до того, що цей роман не можна трактувати інакше, ніж дистопію, яка описує антиутопічне суспільство [2, с. 62].

Вітчизняні та російські дослідники характеризують цей роман, зокрема К. Анреєв, як роман-застереження.

Під інтерпретацією слід розуміти дослідницьку діяльність, пов'язану із тлумаченням змістової, смислової сторони “тексту” на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку. Польський історик літератури Р. Нич зазначає: “Інтерпретування переважно вписане у якийсь універсальний проект загальної Методики Читання. Життя тексту завдячує своєю появою авторові, а своєму розгортанню в просторі й часі – читачеві, коли з’являються його (тексту) багаторівневність, множинна значущість та ін.” [3, с. 237].

Художній твір як текст потребує постійного прочитання, але поліфонічність читання породжує велику кількість інтерпретацій, витлумачень. Так склалося, що мистецтво моделює реальність або пропонує її символічні конструкції, але воно не пропонує абсолютні засоби розуміння. Тому кожне нове покоління, кожна нова культура має унікальну можливість читати та інтерпретувати, а потім розуміти. Тобто мова йде вже не просто про мистецтво написання тексту, а мова йде про мистецтво розуміння його автором та перекладачем. Оскільки, інтерпретація будь-якого літературного твору має справу з авторським текстом. В зазначеному контексті звернемося безпосередньо до авторського тексту, до наступного епізоду з роману на англійській мові: “He saw himself in her eyes, suspended in two shining drops of bright water, himself dark and tiny, in fine detail, the lines about his mouth, every thing there, as if her eyes were two miraculous bits of violet amber that might capture and hold him intact. Her face, turned to him now, was fragile milk crystal with a soft and constant light in it. It was no the hysterical light of electricity but – what? But the strangely comfortable and rare and gently flattering light of the candle. One time as a child, in a power – failure, his mother had found and lit a last candle and there had been a brief hour of rediscovery” [4, p. 32]. В українському перекладі цей епізод інтерпретується наступним чином: “У її очах, наче в двох блискучих краплинах прозорі води, він побачив своє відображення, темне й крихітне, але точно до дрібниць, видно навіть зморшки в кутиках вуст, ніби ці очі були двома чудесними шматочками бузкового бурштину з його вкрапленим навіки образом. Її, тепер обернене до нього, обличчя здавалося тендітним, молочно-білим кристалом, що сяяв м’яким, незгасимим світлом. То було не дратівливе електричне світло, а дивно-заспокійливий чудовий, приємний промінець свічки. Одного разу, коли він був ще малий, чогось вимкнулась електрика. Тоді мати десь знайшла й засвітила останню свічку. То була мить перетворень: при цьому світлі обшир зменшився, затишно оцінив їх” [5, с. 14].

Звернувшись до авторського тексту, на перший погляд, цей переклад правильний, але при перекладі Є. Крижевича втрачається почуття ніжної та навіть дитячої закоханості, про яке говорить С. Веллер [2, р. 65].

У російському варіанті це інтерпретується наступним чином: “В ее глазах, как в двух блестящих капельках прозрачной воды, он увидел свое отражение, темное и крохотное, но до мельчайших подробностей точное – даже складки у рта, – как будто ее глаза были двумя волшебными кусочками лилового янтаря, навеки заключившими в себе его образ. Ее лицо, обращенное теперь к нему, казалось хрупким, матово-белым кристаллом, светящимся изнутри ровным, немеркнувшим светом. То был не электрический свет, пронзительный и резкий, а странно успокаивающее, мягкое мерцание свечи. Как-то раз, когда он был ребенком, погасло электричество, и его мать отыскала и зажгла последнюю свечу. Этот короткий час, пока горела свеча, был часом чудесных открытий: мир изменился, пространство перестало быть огромным и уютно сомкнулось вокруг них” [6, с. 19]. Отже, кожен з перекладачів дає своє бачення авторського тексту.

Виникає герменевтична проблема. Одним із провідних теоретиків герменевтики Е. Гірш стверджував, що текст, потрапляючи в інші культурні умови, справді змінює своє значення. Ця проблема є надзвичайно важливою. Так як кожен сучасник, який досліджує твір минулого, сприйме всі названі натяки Е. Гірша, зіставить їх із художніми образами реальних людей і подій, або читач майбутнього часу, який його зрозуміє і прийме як свого автора. Стендаль не випадково говорив: “Мене будуть читати десь за вісімдесят років” [3, с. 240].

Актуальність такого дослідження пов'язана, перш за все, з необхідністю переосмислення творчості Р. Бредбері в умовах техногенної цивілізації або інформаційного, яке функціонує завдяки поширенню комп'ютерів, інтернету – усього того, що створює нову, так звану віртуальну реальність. Адже сам автор одним із перших, хто в художній формі обґрунтував картини сучасного постіндустріального ХХІ століття та його наслідки, як для окремо взятої людини, так і для більшості в цілому.

Письменник, разом зі своїми видатними сучасниками А. Азимовим, К. Саймаком, Р. Шеклі, переконує, що технізоване суспільство, до складу якого входять розрізнені та відчужені люди, неминуче породжує тиранію, не залишаючи місця для людського самовираження. Можна припустити, що все життя для такої людини виявляється лише сценарієм, за яким неможливо жити.

Аналізуючи дослідження зарубіжних критиків, зокрема У. Тоупсона, М. Менгелінга, К. Вулфа можна сказати, що всі вони підкреслюють глибокі, філософські роздуми роману “451° за Фаренгейтом” й мілітаристську проблематику. На відміну від зарубіжних дослідників, для вітчизняних важливе місце відіграє навпаки, не апарат влади й тероризму в мілітаристському контексті, а символіка,

антропологічний вимір людини. Ще одним важливим елементом є ідеологія, яка присутня в дослідженнях радянських дослідників та критиків. Доказом цього є стаття В. Скурлатова, “Про творчість Рея Бредбері” (1987 р.), де досить часто повторюються слова: буржуазна еліта, фрагментарність буржуазного американського мислення та ін. [9, с. 651 – 652].

Головний герой роману – тридцятирічний Гай Монтег – пожежник. Він людина зі світу майбутнього, яке змальоване в романі, як урбаністична антиутопія. Для цих новітніх часів розуміння професії пожежника зазнало певних модифікацій. Пожежні команди аж ніяк не борються із вогнем, а скоріше навпаки, – їхнє завдання полягає в тому, щоб відшукувати книги та піддавати їх вогню.

Перше знайомство з персонажем малює людину, яка задоволена своїм життям, своєю роботою, таким станом речей взагалі. А посмішка на обличчі несе в собі ніби закодовану інформацію стосовно його майбутнього: й пізніше, вже в темноті він все ще буде відчувати на вустах застиглу судомну посмішку. Вона не є для Монтега елементом радості. Ми не помічаємо бурхливого схвалення того, що відбувається в житті й схвалення самого факту буття. Посмішка виступає для нього лише певною механічною дією: “Вона ніколи не залишала його обличчя, ніколи, скільки він себе пам’ятає” [5, с. 8]. Досить часто у невеликому абзаці автор використовує слово обличчя. Можливо тому, що обличчя людини, як стверджує Л. Газнюк, відіграє найбільш істотну роль, оскільки на ньому виразніше за все видно знаки прожитого і накопиченого душевного досвіду. Проте на обличчі, крім минулого, реалізованого завжди представлено і майбутнє, те, що обличчя несе в собі. Слово, яке в ньому є, але слово ще не сказане [7, с. 59]. Саме тому, далі слідкуючи за героєм та його діалогом з Кларисою, ми помічаємо сміх та посмішку, які зникають:

“– Запах керосина, так?... – Він засміявся.....

– Чому ви смієтеся?

Не знаю – він знову посміхнувся, але раптом стих” [5]. І ця зустріч із дівчиною порушує стабільність звичайного існування героя. Досить швидко герой приходиться до висновку, що, безумовно, щасливим це безглузде існування за законами інерції назвати не можна. Він відчуває навколо порожнечу, відсутність теплоти, людяності. Посмішка, як один із критеріїв його стабільного колись життя зникає назавжди. Герой ніби поглянув на себе очима іншого. Таке бачення, причому бачення не тілесності, а всієї людини в цілому дуже важливе для становлення героя. Для нього настає період роздумів та вагань, період амбівалентності. Яскравим прикладом цього є епізод з книгою. Коли Монтег зберіг у власному домі книги. Одна частина героя говорить мовою тіла, його душі: “Все зробила його рука, в якій був свій мозок, власне сумління, і своя цікавість у кожному пальці, і ця рука раптом стала злодійкою. Ось вона пірнула під пахву, міцно притисла її до спітнілого тіла і виринула,

вже порожня... Уміння, як у фокусника. Дивіться, нічого нема! Будь-ласка! Нічого”!) [5, с. 43], інша – за законами соціуму. Він ще вірить в те, що це може бути лише сном, а завтра все буде як завжди. Але неможливо обманути самого себе й назад дороги немає. Він залишає місто та зустрічається із представниками доволі незвичайного суспільства. Автор використовує мотив втечі та мотив втрати. Саме з мотивом втрати Р. Бредбері пов’язує метафорично втрату пам’яті, яка створює в романі контекст надії, а також відображає негативні процеси в індивідуальній та колективній свідомості [10, с. 19].

В англійській версії роману Р. Бредбері в післяслові називає свого героя самим собою, характеризує його центральним характером, чий інтелект пробуджуючи, дає чітку сюжетну лінію роману. Разом з цим він є першим не надуманим конформістом, чия повинність є більш справою суспільства й відчуття обов’язку [8, с. 3].

В передмові до російськомовного видання Монтега О. Казанцев окреслює: “как рядового, профессионального и потомственного пожарника, который начинает свою жизнь на страницах книги сожжением книг. По ходу действия роману герой начинает менять свою точку зрения, начинает но-новому жить и выживать” [9, с. 5].

В передмові до видання українською мовою М. Слабошпицький Монтега називає людиною, яка прозріває і стає на шлях боротьби. Він, один із тих, хто починає замислюватися над тим, що він чинить. Герой, приходиться до висновку, що кожен повинен лишити по собі щось на світі, необхідне людям: книжку, картину, вибудовану з цегли стіну, сад, виплеканий власними руками... Саме про таке життя мріє тепер Монтег [10, с. 5].

Отже, Р. Бредбері ввів дуже багато нового у світову літературу, особливо в антиутопійний жанр, завдяки тому, що його пошуки форми, слова спричинені роздумами про людину, сенс її буття. Подальші дослідження вбачаємо у більш детальній інтерпретації образу не лише головного героя, але й інших персонажів.

### **Література**

- 1. Денисова Т.** Історія американської літератури ХХ століття / Т. Денисова. – К. : Знання, 2002. – 250 с.
- 2. Devid Mogen.** On Fahrenheit as Social Criticism / Harold Bloom, editor. – Library of Congress, 2007. – 62 p.
- 3. Лановик З.** Hermeneutica Sacra / З. Лановик. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006 – 587 с.
- 4. Bradbury, Ray.** Fahrenheit 451: short stories / R. Bradbury. – М. : Raduga Publishers, 1983. – 382 p.
- 5. Бредбері Рей.** 451° за Фаренгейтом: Роман та оповідання / Р. Бредбері; [пер. з англ. Є. Крижевича]. – К. : Веселка, 1985. – 367 с.
- 6. Бредбері Рэй.** 451° по Фаренгейту / Рэй Бредбери; [пер. Т. Шинкаръ]. – М. : Мир, 1964. – 162 с.
- 7. Газнюк Л. М.** Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття / Л. М. Газнюк. – К. : ПАРАПАН, 2008. – 368 с.
- 8. Hoskinson K.** On Fahrenheit 451 as a Cold War Novel / Kevin

Hoskinson. – М. : Raduga Publishers, 1983. – Р. 3 9. **Казанцев А.** Верить будущему / Александр Казанцев. – М. : Мир, 1964. – С. 3 – 12.  
**10. Слабошинський М.** Тривоги і надії Рея Бредбері / Михайло Слабошинський. – К. : Веселка, 1985. – С. 3 – 7.

**Пархоменко І. І. Р. Бредбері у дзеркалі інтерпретації**

У статті розглядається один із найвідоміших та найоригінальніших творів, роман Р. Бредбері “451° за Фаренгейтом”, який викликає появу неоднозначних інтерпретацій.

*Ключові слова:* інтерпретація, жанр, переклад, герменевтика, Р. Бредбері.

**Пархоменко И. И. Р. Бредбери в зеркале интерпретации**

В статье рассматривается один с наиболее известных и наиболее оригинальных произведений, роман Р. Бредбери “451° по Фаренгейту”, который вызывает появление неоднозначных интерпретаций.

*Ключевые слова:* интерпретация, жанр, перевод, герменевтика, Р. Бредбери.

**Parkhomenko I. I. R. Bradbury in the mirror of interpretation**

The article is devoted to one of the most original and well-known works, which was written by R. Bradbury “Fahrenheit 451”, which is calling appearance the ambiguous interpretations.

*Key words:* interpretation, genre, translation, hermeneutics, R. Bradbury.

УДК 821.161.2–31.09+929 Дімаров

**О. М. Плужник**

**ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТВОРЧОГО ДОРОБКУ  
АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА**

В українській літературі 80-ті р. ХХ ст. позначились творчою розкутістю митців у жанровій і стильовій манері письма, в ідейно-тематичному плані, на відміну від попередніх років, коли прозаїк перебував у творчому пошуку (жанровому, стильовому, тематичному), коли використовував “надто ідеологізовані збризки хіба там, де чаїлась небезпека накликати звинувачення в буржуазному націоналізмі” [10, с. 111]. Саме цей час став своєрідною “відлигою” у поцінуванні спадщини Анатолія Дімарова, порівняно з 40 – 70-ми роками, коли письменник був ігнорований академічним літературознавством, яке “вщерть було виповнене студіями, в яких під єдиним партійно-

ідеологічним кутом зору переглядався весь літературний процес України...” [7, с. 297]. У своїх творах Анатолій Дімаров порушує актуальні питання суспільства свого часу, виводить перед читачем історичну панораму ХХ століття. На перший план виходить образ українця, який зіткнувся з несправедливим суспільно-політичним устроєм і змушений виживати в умовах суворой радянської системи. Письменник вирішує не легкі психологічні питання поведінки своїх героїв, досліджує характери, вплив радянської влади на індивіда, внутрішній світ людини ХХ століття.

Починаючи з 80-х р., доробок письменника був визнаний офіційною критикою, яка вже почала відходити від ідеологічних догм. З’являється значна кількість публікацій у вигляді журнальних статей, рецензій, передмов, післямов, які поглиблювали рівень осмислення творчого доробку прозаїка, хоча й мали ще соцреалістичні рефлексії.

Серед найактивніших поціновувачів прози А. Дімарова слід назвати С. Андрусів, Ю. Безхутрого, С. Гречанюка, В. Грабовського, М. Слабошпицького, В. Дончика, М. Зарудного, А. Погрібного, К. Ломазову, Г. Сивоконя.

Метою дослідження є розкриття жанрової специфіки творчого доробку видатного українського письменника Анатолія Дімарова.

Досягнення поставленої мети передбачає розв’язання таких завдань:

- дослідити погляди критиків на творчість А. Дімарова 80-х р. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.;
- визначити жанрово-стильову своєрідність творчості письменника;
- розглянути термін “історії” в контексті прози А. Дімарова;
- виявити місце творчого доробку А. Дімарова в історії української літератури.

Справжнім поштовхом до активізації уваги критиків став вихід роману “Біль і гнів”, за який прозаїк здобув Державну премію ім. Т. Г. Шевченка, а також вихід етапних у творчій біографії письменника “Сільських”, “Містечкових”, “Міських історій”.

90-ті рр. ХХ ст. принесли для літературного процесу “розкріпачення” думки, погляду, повернення заборонених імен, переосмислення понять, явищ, подій. Ця тенденція прослідковується і щодо постаті Анатолія Дімарова.

Надзвичайної популярності зазнали романи “І будуть люди”, “Біль і гнів”. У літературознавчих доробках часто зустрічаються такі визначення жанру цих творів як “роман-епопея”, “епопея”. Та справжню дискусію критиків викликало питання циклізації романів. У наукових студиях літературознавці об’єднують два твори “І будуть люди”, “Біль і гнів” у “диалогію” [4, с. 13], Роман “І будуть люди” отримав назву “трилогія” [5, с. 47]. Також існує об’єднуюче визначення до двох творів – “епопейний цикл” [10, с. 126], “тетралогія” [9, с. 315]. К. Ломазова



простежує кількісну і якісну еволюцію зображення героїв у романі: у перших розділах твору “І будуть люди” та романів сімейної тематики письменник змальовує невелику кількість героїв, а вже “завдяки композиційній гнучкості, мобільності структури останньої книги автор досягає підвищеної місткості оповіді, в ході подій створює опуклі колективні портрети” [6, с. 125], тут “не знайти жодного знівельованого обличчя, кожен, навіть епізодичний, герой встигає не проілюструвати, ... а саме розкрити – у русі, вчинкові – найістотніше та найпотаємніше в своєму характері” [6, с. 128]. Аналізуючи індивідуальну творчу еволюцію письменника в жанрі роману та повісті слід зазначити, що в жанрі роману не відразу з'явилося поєднання широкого охоплення подій із життєвою та неповторною індивідуальністю кожної окремої людської постаті, що значно швидше було досягнуто в повісті.

У коло обговорень літературознавців майже не потрапила жанрова специфіка романів “Його сім'я”, “Ідол”, повісті “Син капітана”, “Жінка з дитиною”. Досить поверхово у жанровому сенсі досліджені дитячі твори А. Дімарова, куди відносяться казки “Для чого людині серце?”, “Про хлопчика, який не хотів їсти”, повісті “На коні і під конем”, “Син капітана”, “Док”, “Друга планета”, “На коні і під конем”, яку С. Ленська визначає як “повість-тетралогія” [5, с. 46], що складається з частин: “Через місточок”, “Блакитна дитина”, “Маскуліnum, фемініnum, нойтруm”, “Ать-два!”

Найяскравіше письменницьку новизну в жанровому контексті А. Дімаров засвідчив саме “історіями”. У критичній думці існує плюралізм поглядів щодо визначення жанру “історій” А. Дімарова. В більшості студій знаходимо назву “повість”, в інших – “історії”, “коротка повість”, “маленька повість”, “повісті-“історії”, “розповідки”, “оповідання”, “новели” тощо. Така невизначеність у жанровій специфіці творів може бути викликана не лише недослідженістю жанрової форми творів, а й авторською настановою на жанр, яку він рекомендує читачу: часто до твору вказує жанр “повість”, а об'єднує в цикл “історій”. Тут варто наголосити і на підзаголовках, які прозаїк надає повістям, наприклад, повість “Тридцяті...” (притча про хліб), або повість “Ціпоньки-ціпи” (а той роман) та інші. Такі жанрові структури говорять про свою “піддатливість та гнучкість, про втрату ними канонічності, що відкриває “широкі простори для проявлення індивідуально-авторської ініціативи” [8, с. 128]. У визначеннях жанру “історій” деякі дослідники особливу увагу приділяють орієнтації письменника на сучасний побут, проблему його впливу на людину. Так, С. Андрусів зазначає: “усе-таки повісті, але з демонстративним акцентом на побуті” [1, с. 117]. Суголосним є твердження і Ю. Бондаренко: “своєрідні епічні бувальщини, які мали б відбивати характерні для мешканців названих населених пунктів буденні проблеми” [3, с. 199].

У ХХ ст. звертається більша увага на жанрові особливості “історій”. Велике значення мають наукові дослідження Ю. Бондаренко,

яка до жанрових особливостей “історій” відносить “поєднання часових планів, завершеність і змістову місткість розділів, якщо твір поділений на розділи, компоновання епічних описів, характеристик, деталей з монологами і діалогами; описи з широкими соціальними узагальненнями” [3, с. 195]. До того ж дослідниця зазначає, що достовірність, правдивість зображеного матеріалу досягається “завдяки окресленню головних персонажів “розкопками” їхньої пам’яті, самохарактеристиками, свідченнями очевидців, оповідну форму викладу матеріалу, іронічно-осудливу та побутово-нейтральну, з утвердженням позитивного, інтонацію, живе мовлення з його характерними інтонаціями, лексичною барвистістю, щедрою на яскраві, соковиті фразеологічні мікрообрази” [2, с. 5]. Дімаровські “історії” були започатковані збіркою “Зінське щеня” (1969), що народжувалась у полтавському хуторі Малий Тікач, “мешканці якого, як це й трапляється в усіх відстояних сільських громадах, “породичалися” з більшістю людських цнот і вад, зогріваючи й караючи ними не лише сусідів, а й самих себе. У нього, в цей праліс, де побувала війна, похазяйнували повоєнні нестатки та нехлюйство, і заводить читача сільськими своїми історіями А. Дімаров. Роблячи це не для пейзажних захоплень і не для ілюстрації сумнозвісної сільської “дикості”, а для того, щоб вникнути в таїну життєстійкості одних і самознищення інших” [2, с. 6]. Звернувшись уперше до написання “історій”, письменник поєднав їх у збірки “Зінське щеня” та “Постріли Уляни Кашук”. Пізніше, у 80-х роках, автор об’єднує вищезазначені збірки в єдиний цикл – “Сільські історії”, далі виходять “Містечкові історії”, “Міські історії”.

Одним із аспектів проблеми жанру в прозіписі Анатолія Дімарова є проблема циклу, з приводу якої знаходимо певні міркування у літературознавчих студіях Ю. Безхутрого, С. Гречанюка, В. Дончика, Г. Сивоконя, М. Слабошпицького, присвячених “історіям” Анатолія Дімарова. Наголосимо на тому, що письменник у своєму творчому доробку неодноразово звертався до циклізації. Це стосується не лише “історій” прозаїка, а й його літератури для дітей, великих полотен.

Наприкінці 90-х років ХХ ст. Анатолій Дімаров звертається до жанру автобіографічної повісті, який зазнав у цей період найбільшого злету. Журнальними виданнями виходить повість письменника “Прожити й розповісти”, яка вирізняється поєднанням одночасно двох жанрів: автобіографічної повісті та власне мемуарів. Образ головного героя у творі є не лише об’єктом зображення, а й засобом розкриття центральної теми – теми “історія покоління”, і не просто покоління, а покоління, яке прожило своє життя у роки ХХ століття, в час істотних змін на всіх рівнях: суспільному, науковому, технічному, культурному, психологічному.

Як бачимо, українська література ХХ століття вирізняється новими пошуками митців у художньо-жанровій розмаїтості творів. Особливе місце тут займають прозові твори видатного українського

письменника А. Дімарова. Зокрема, улюбленим жанром письменника у часи творчої зрілості стали так звані “історії”. Саме “історіями” А. Дімаров найвиразніше продемонстрував творче експериментаторство, новизну в жанровому і стильовому контексті. Та дослідивши погляди критиків на творчість 80-х р. ХХст. – поч. ХХІ ст., можна стверджувати, що на сьогодні немає чіткого визначення жанрової приналежності творчого доробку письменника. Художня спадщина А. Дімарова потребує глибшого й системного дослідження.

### **Література**

**1. Андрусів С.** Завше перемога над собою / С. Андрусів // Жовтень. – 1982. – № 8. – С. 113 – 119. **2. Бондаренко Ю.** Жанрова своєрідність повістей – “Історій” А. Дімарова / Ю. Бондаренко // Слово і час. – 2002. – № 5. – С. 9 – 12. **3. Бондаренко Ю.** Невигадані історії про життя: (Образ містечка у прозі А. Дімарова) / Ю. Бондаренко // Українська мова і література в сер. школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 2. – С. 199 – 202. **4. Глібчук У.** Кольорові уламки Всесвіту / У. Глібчук // Дзеркало тижня. – 2005. – № 43. – С. 13. **5. Ленська С.** Дитячий світ Анатолія Дімарова (за повістю “На коні і під конем”) / С. Ленська // Українська література в загальноосвітній школі. – 2007. – № 5. – С. 46 – 49. **6. Ломазова К.** За суворими мірками воєнного часу: Погляд на творчість А. Дімарова / К. Ломазова // Київ – 1985. – № 4. – С. 125 – 132. **7. Наєнко М.** Історія українського літературознавства. Підручник. / М. К. Наєнко. – К. : Видавничий центр “Академія”, – 2003. – 357 с. **8. Слабошпицький М.** Про А. Дімарова, який схожий на свої книги / М. Слабошпицький // Київ. – 2002. – № 4 – 5. – С. 127 – 129. **9. Штонь Г.** Духовний простір української ліро-епічної прози / Г. Штонь. – К, 1998. – С. 315.

#### **Плужник О. М. Жанрова специфіка творчого доробку Анатолія Дімарова**

У науковій статті на прикладі творчості видатного українського прозаїка розглянула основні жанрові особливості української літератури 80-х років ХХ ст. – поч. ХХІ ст. Авторка дослідила погляди критиків на особливості творчого здобутку А. Дімарова, визначила жанрово-стильову своєрідність прозових творів письменника.

*Ключові слова:* жанрово-стильова специфіка, автобіографізм, “історії”, роман-епопея.

#### **Плужник О. М. Жанровая специфика творчества Анатолия Димарова**

В научной статье на примере произведений выдающегося украинского прозаика рассмотрела основные жанровые особенности украинской литературы 80-х годов ХХ в. – нач. ХХІ в. Автор исследовала взгляды критиков на особенности творческого достояния

А. Димарова, определила жанрово-стилевое своеобразие прозаических произведений писателя.

*Ключевые слова:* жанрово-стилевая специфика, автобиографизм, “истории”, роман-эпопея.

**Pluzhnik O. M. Conversation specificity creativity of A. Dimarov**

In the scientific article on the example of works of prominent Ukrainian writer reviewed the main features of the genre of Ukrainian literature 80 years of XX century. – beg. XXI century. The author has investigated the views of critics on the peculiarities of the Dimarov’s creative commons, identified the genre and stylistic originality prose writer.

*Key words:* genre and stylistic peculiarities, autobiographism, the “story” epic novel.

УДК 821.133.1-31 Жене.09

**О. С. Семенець**

**МАРГІНАЛЬНІСТЬ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА РИСА ТВОРЧОСТІ  
ЖАНА ЖЕНЕ**

Французький письменник першої половини ХХ століття Ж. Жене (1910 – 1986 рр.) є найбільш неоднозначною фігурою у культурному просторі своєї доби. Суперечки щодо його біографії і творчості не вщухають і досі. Проте дослідники творчості письменника одностайні в одному: талановитий прозаїк, драматург, поет, публіцист і теоретик театру Ж. Жене без сумніву був маргіналом у всьому, від способу життя до тематики літературних творів.

У радянському літературознавчому просторі це визначення, що супроводжувало будь-яку згадку про автора “Дива троянди”, мало відверто негативне забарвлення. “Декаданський аморальний письменник” [1, с. 927], не вкладався у загальноприйняті літературні й естетичні норми. Проте у наш час маргінальність почала сприйматися як прикмета актуальності в сучасному мистецтві і після відкриття феномену Ж. Жене вітчизняною і російською критикою стала його “візитівкою”. Упорядники книги “Чотири кроки у маренні: Французька маргінальна проза першої половини ХХ століття”, В. Кондратович і М. Клімова помістили до збірки роман Ж. Жене “Керель із Бресту” поряд із творами Ж. Батая, Л. Арагона і П. Луїса, мотивуючи свій вибір тим, що “прагнення митця за межі соціуму, потяг до маргінальності, життєвого і творчого ризику, цілком зрозуміла і природна, бо, переступаючи ці межі, він наче здійснює своєрідний обряд ініціації, посвячення в ... генії” [2, с. 23]. А оскільки неможливо стати класиком, колись не будучи

актуальним, тобто не порушивши загальноприйняті норми і не перетнувши межу, то маргінальність є характерною рисою всієї нової літератури.

Поняття маргінальності (від лат. *margo* – край, межа) традиційно використовується в соціальній філософії та соціології для аналізу межового стану особистості по відношенню до певної соціальної спільноти, що накладає відбиток на психіку і спосіб життя індивідуума. Хоча феномен маргінальності має достатньо тривалу історію, його активне осмислення почалося в модерністську і постмодерністську епоху. Категорія маргінальності вперше була введена американським соціологом Р. Парком [3] у 1928 році з метою виявлення соціально-психологічних наслідків неадаптації мігрантів до умов нового середовища. Він називав маргіналами так званих “культурних гібридів, що балансували між домінуючою в соціумі спільнотою, яка ніколи повністю їх не приймала, і групою, з якої вони виділились”. Тобто під таке визначення підпадали люди, що існували “на межі двох культур, двох середовищ, двох систем цінностей” [4, с. 58], одночасно знаходилися на межі правлячої соціокультурної системи і свідомо брали участь у житті обох світів, що ніколи не співпадуть. Така позиція породжувала відчуття соціальної і психологічної відірваності, утвердження самосприйняття індивіда як ізгоя, вічно самотньої особистості.

Маргінальна свідомість формується при наявності як зовнішнього конфлікту (реального чи вигаданого зіткнення з оточуючим світом), так і внутрішнього протиріччя, що спричинене неможливістю самореалізації в даному варіанті. Цінність такого явища для філософії полягає в розвитку нового типу мислення, відмінного від домінуючих у ту чи іншу епоху правил раціональності, що нерідко відкривали протиріччя і парадокси магістрального напрямку розвитку культури. До представників культурної магінальності, яка стала запорукою оригінальності для творчої особистості, прийнято зараховувати таких мислителів, як Ф. Ніцше, маркіз де Сад, Л. фон Захер-Мазох, А. Арто, Ж. Батай, С. Малларме. В. Тернер зазначав: “Пророки и художники мають нахил до лімінальності і маргінальності, це “пограничні люди”, котрі із пристрасною відвертістю намагаються звільнитися від кліше, пов’язаних із статусом і виконанням відповідної ролі. <...> Лімінальність, маргінальність і найнижче положення в структурі – умови, в яких часто народжуються міфи, символи, ритуали, філософські системи і витвори мистецтва” [5, с. 198 – 199].

Загостренню інтересу до феномену маргінальності у ХХ столітті сприяли роботи представників французького структуралізму, що широко послуговувались термінами “маргінальний суб’єкт”, “маргінальний простір”, “маргінальне існування”, що виникло у “просвіті” між структурами. Представники сучасної філософської думки протиставляли обезличуванню свідомості, здатності оперувати тільки

загальноприйнятими поняттями, слідувати лише культурним стандартам, стереотипам і нормам сферу інтуїтивного і несвідомого, що стає вмістилищем “Іншого” – нерозкритої субстанції, яка перебуває за межами свідомості і робить людину “не тотожною самій собі” [6, с. 216].

Інтерес до проблеми “іншого”, що простежується від традиції М. Бахтіна до робіт М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі визначив специфіку сприйняття маргінальності як гарантії внутрішньої і творчої свободи, естетичної самоідентифікації художника. Спираючись на дослідження Г. Тульчинського [7], можемо окреслити основні риси, притаманні маргінальній ментальності, що виливається у творчість. Це тотальне пародіювання і травестування, звернення уваги на тему смерті і її значення, загострення інтересу до різних соціальних девіацій, маргіналів, сексуальної свободи, гомосексуальності, транссексуальності та інших форм їх вияву. У літературі головною рисою художньої маргінальної свідомості можна вважати різноплановість дарування, ускладнення в самоідентифікації творчого суб’єкта, наявність масиву різнопланових починань.

На основі аналізу соціального, філософського і літературного визначення поняття “маргінальність” можемо стверджувати, що саме маргінальна ментальність визначила особисту і художню біографію Ж. Жене, зумовила специфіку його художнього світу.

Перш за все, це, звичайно, маргінальність соціальна. Із самого дитинства Ж. Жене опинився на краю суспільства, залишений матір’ю у притулку, далі – за межами сім’ї, до якої потрапив на виховання і де виконував функції безкоштовної робочої сили. Вихований на пригодницьких романах, відчуваючи себе зайвим у родині і суспільстві, хлопчик прагне подорожувати і починає красти, аби втілити свої наміри в життя. Романтичність підлітка, його жага свободи були витлумачені психологами Ради з нагляду за неблагополучними дітьми як прояв істинної природи байстрюка, і його відправили до колонії Метре. Саме там Ж. Жене пристосовувався до нового оточення, заглиблювався у життя прошарку, який був за межами того цивілізованого суспільства, що відкинуло його. Живучи за законами підліткового кримінального світу, майбутній письменник починає заперечувати той світ, який його не зрозумів і відмовився від нього. У романі “Щоденник злодія” знаходимо: “Abandonne par ma famille il me semblait déjà naturel d’aggraver cela par l’amour des garçons et cet amour par le vol, et le vol par le crime ou la complaisance au crime. Ainsi refusai-je décidément un monde qui m’avait refuse” (“Мені, покинутому напризволяще своєю родиною, здавалося цілком природним поглибити все це любов’ю до хлопчиків, а цю любов посилити злодійством, а злодійство – злочином або ж співучастю у злочині. Себто, я рішуче відкидав світ, що відкинув мене” [8, с. 97]), або у “Поховальній церемонії”: “возвысив себя до уровня добродетели, годной для собственного употребления, являющейся изнанкой добродетелей общественных, я, как мне кажется, добился того

морального одиночества, где ко мне никто не доберется. Я возжелал себя предателем, вором, грабителем, доносчиком, человеконенавистником, разрушителем, презирающим все и вся, подонком. Ударами топора и собственными криками я отсекал канаты, связывавшие меня с миром привычной морали, иногда же методично развязывал их узлы. Как подлинное чудовище, я бежал от вас, от вашего мира, от городов и институций” [9, с. 180]. Ці уривки з його автобіографічних романів є своєрідною ілюстрацією до визначення із книги “50/50: Досвід словника нового мислення”, за яким “маргіналами стали називати тих, хто або сам відкидав суспільство, або опинявся відкинутим ним” [10, с. 143]. Опинившись у лімінальному становищі в ранньому дитинстві не з власної волі, Ж. Жене прийняв його і нарешті почувався комфортно серед інших маргіналів – злодіїв, шахраїв, повій, сутенерів, убивць. Лише в такому оточенні він міг відчувати себе вільним, не стримуватися заборонами і обмеженнями, що їх накладало суспільство. Ось чому протягом усього життя Ж. Жене прагнув не залишати свого маргінального середовища. Він був гомосексуалістом і не приховував цього. Майже материнська, жіноча любов до чоловіків назавжди зробила письменника маргіналом для представників своєї статі. Намагаючись остаточно відмежуватися від світу, він починає писати свою “поезію в прозі”, романи, де возвеличує насилля, зло, зраду, оспівує красу кримінального дна і привабливість пороку. Але у такий спосіб Ж. Жене досягає протилежного ефекту. Як вірно зазначив С. Гурін, “маргінальність, як свідомо установка на “периферійність” по відношенню до суспільства в цілому і його соціальних і етичних цінностей, тобто по відношенню до його моралі, завжди породжувала пильний інтерес до “суміжної моральності” [11, с. 24]. Така зацікавленість особою письменника призвела до того, що раптом, знову ж таки, не за власним бажанням Ж. Жене приймається суспільством, яке нещодавно заперечувало його існування. Так він знов опиняється на межі двох культурних світів, поступово відтісняючись у суспільне середовище, залишаючись за межами кримінального осередку. Проте, вже сформована маргінальна ментальність змушує його шукати нові шляхи до лімінального стану. Залишаючи прозову творчість, письменник звертається до театру, у теоретичному обґрунтуванні засад якого чітко простежується “інакомислення”, прагнення відмежуватися від провідних театральних теорій того часу. І знов тріумф. Тоді Ж. Жене остаточно пориває з літературою, що вивела його зі стану соціального маргінала. Він звертається до політики, обираючи сферою своїх уподобань ліворадикальні політичні течії і цим знов віддаляє себе від суспільства, бунтуючи проти нього.

Маргінальність особистості не лише визначає долю Ж. Жене, а й дозволяє багато що пояснити в його творчості.

По-перше, характерною рисою художників маргінальної свідомості є різнобічна обдарованість і постійний пошук шляхів

самореалізації, що виливається у низку творчих починань. Для Ж. Жене самоідентифікація, намагання самовизначитись у літературі оформилась у цілком вдалі розвідки в жанрах прози, поезії, драматургії, поезії, кіно, журналістики, літературної критики. Навіть для свого прозового доробку письменник обрав своєрідний лімінальний жанр автобіографії, який знаходиться на межі документальних і художніх жанрів.

По-друге, властива маргінальній ментальності особистості іронія Ж. Жене, що присутня в усіх його творах, відображає конфлікт зі світом стандартизованих, нормативних форм (*“Exclu par ma naissance et par mes goûts d’un ordre social je n’en distinguais pas la diversité. J’en admirait la parfait coherence qui me refusait. <...> Aujourd’hui j’osais y toucher, montrer que j’y touchais en insultant ceux qui le composent”* (*“Відлучений через своє народження і свої нахили від укладу суспільного світу, я не бачив у ньому розмаїття. Я захоплювався бездоганною послідовністю, з якою він мене відкидав. <...> Нині я наважуюсь діткнутися до нього, показати, що торкаючись його, ображаю тих, із кого він складається”* [8, с. 205 – 206]). Оповідач його автобіографічних романів наче зверхньо дивиться на читача, адже той є представником іншого соціуму, інших моральних засад. Перебуваючи у тенетах етичних норм, звичайна людина не може стати по-справжньому вільною, а він, ув’язнений, кинутий на саме дно суспільства, має право сам обирати свій шлях, керувати власним життям і смертю, або, навіть, життям інших.

По-третє, всі герої романів письменника опиняються у просторі маргінальності. Точніше сказати, у творах зовсім не фігурує суспільне середовище. Знаходячись на периферії суспільства, у тюрмі, колонії, притоні, головні герої обирають або позицію бунтаря, що йде проти системи (Аркамон, Керель, Сніговий Ком), або долю пристосуванця, який маневрує на межі двох світів, готовий запродатися поліції чи нацистам, видати ворогам своїх спільників і товаришів по ремеслу (Нотр-Дам, Ритон, Дівіна, Міньйон). Останній шлях ближчий оповідачеві, оскільки його вибирає і він сам. Така нищість дає йому змогу досягти ще більшої маргінальності. До того ж всі герої Ж. Жене балансують на межі життя і смерті. Танатологічні мотиви є домінуючими у прозі і драматургії письменника, що притаманно маргінальній свідомості автора, який переживає стан такої лімінальності як явище повсякденне.

Наскрізним мотивом, що простежується у всій творчості Ж. Жене, є самотність. Головні герої його романів, прототипом яких є сам письменник, часто є маргіналами у маргінальному світі, одинаками, що *“avait là-bas bâti sa vie, minute par minute, on peut dire pierre par pierre, comme chacun avait fait la sienne, pour réussir la forteresse la plus insensible aux coups des hommes”* (*“будують своє життя день за днем, можна сказати, камінь за каменем, щоб вийшла фортеця найміцніша і найстійкіша, нечутлива до ударів і стусанів”* [12, с. 57]) Пасивні гомосексуалісти, повії-трансвестити, злодії-невдахи, яким не вистачило



сміливості скоїти по-справжньому гідний переступ – убивство, всі вони знаходяться на узбіччі кримінального світу і ніколи не потрапляють до кола обраних. Звідси і самотність, що є постійним супутником Кереля, Дівіни, Жана із “Щоденника злодія”, “Дива про троянду” і “Поховальної церемонії”.

Отже, з огляду на вищезазначене, можемо зробити висновок про те, що маргінальна ментальність Ж. Жене наклала відбиток на його життєвий і творчий шлях. Всебічна маргінальність зробила письменника найнепересічнішою фігурою у французькій літературі першої половини ХХ століття. Маючи таких покровителів, як Ж.-П. Сартр, Ж. Кокто, Ж. Дерріда, С. де Бовуар та інші, він на довгий час залишався забороненим у країнах Європи та Америки. Намагання утвердитися в обох континуумах, суспільному і маргінальному, призвело до своєрідного роздвоєння його особистості на “я” реальне і “я” вигадане, що потягло за собою величезну кількість міфів навколо персони Ж. Жене. Це спричинило й складність у визначенні місця Ж. Жене у мистецькому просторі доби, бо його творчість поєднує у собі риси постмодернізму і екзистенціалізму, естетики театру парадоксу і абсурдизму, суттєво відрізняючись від кожної з них.

### **Література**

- 1. Краткая** литературная энциклопедия: в 2 т. – Т. 2 / Гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Советская энциклопедия, 1964. – 533 с.
- 2. Климова М., Кондратович В.** Степень риска // Четыре шага в бреду: Французская маргинальная проза первой половины ХХ века / М. Климова, В. Кондратович; [пер. с фр., сост. и пред. М. Климовой и В. Кондратовича]. – СПб. : Гуманитарная Академия, 2000. – С. 5 – 26.
- 3. Парк Р.** Культурный конфликт и маргинальный человек / Р. Парк // Общественные науки за рубежом. РЖ. – Серия 11. – Социология. – М., 1998. – №2. – С. 172 – 173.
- 4. Атоян А. И.** Социомаргиналистика / А. И. Атоян. – Луганск : РИО ЛИВД, 1999. – 456 с.
- 5. Тэрнер В. У.** Символ и ритуал / В. У. Тэрнер. – М. : Наука, 1983. – 278 с.
- 6. Современное** зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М. : Интрида – ИНИОН, 1999. – 319 с.
- 7. Тульчинский Г. Л.** Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы / Г. Л. Тульчинский // Вопросы философии. – 1999. – № 10. – С. 35 – 53.
- 8. Genet J.** Journal du Voleur / J. Genet. – Paris, Gallimard, 1949. – 320 p.
- 9. Жене Ж.** Торжество похорон: [роман] / Жан Жене; [пер. с фр. Г. Зингера]. – М. : Текст, 2006. – 271 с.
- 10. 50\50:** Опыт словаря нового мышления. – М. : Прогресс, 1989. – 560 с.
- 11. Гурин С. П.** Маргинальная антропология / С. П. Гурин. – Саратов : Изд. центр СГЭА, 2000. – 125 с.
- 13. Genet J.** Miracle de la rose / J. Genet // Oeuvres completes de Jean Genet. – II. – Paris, Gallimard, 1952.

**Семенець О. С. Маргінальність як визначальна риса творчості Жана Жене**

У статті аналізується вплив маргінальної ментальності Ж. Жене на його життєвий і творчий шлях. Робиться висновок про всебічну маргінальність письменника, що проявляється у виборі лімінального суспільного стану, пошуку різних способів самоідентифікації в літературі, виборі межового жанру автобіографії для своєї прози і тематиці його творів.

*Ключові слова:* маргінальність, ментальність, суспільство, самоідентифікація.

**Семенець О. С. Маргинальность как основополагающая черта творчества Жана Жене**

В статье анализируется влияние маргинальной ментальности на жизненный и творческий путь Ж. Жене. Делается вывод о всесторонней маргинальности писателя, которая проявляется в выборе лиминального социального положения, поиске разных способов самоидентификации в литературе, выборе пограничного жанра автобиографии для своей прозы и в тематике его произведений.

*Ключевые слова:* маргинальность, ментальность, общество, самоидентификация.

**Semenets O. S. La marginalité comme le trait fondamental de l'œuvre de Jean Genet**

Dans cette article nous analysons l'influence de la mentalité marginale sur la vie et sur l'œuvre de Jean Genet. Nous arguons de la marginalité multiforme d'écrivain, quelle se manifeste dans l'alternative de la position sociale frontiere, en quête de manière différente d'identification dans la littérature, dans l'alternative de genre limintrophe de l'autobiographie pour sa prose et dans les thèmes de ses œuvres.

*Les mots clefs:* marginal, la mentalité, la société, l'identification.

УДК 821. 161.2 Д : 82'06

Г. С. Скуртул

**ЕМІГРАНТСЬКА РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ  
У КРИТИЦІ Й ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ:  
ІСТОРІЯ, ПРОБЛЕМИ, ПРИНЦИПИ КЛАСИФІКАЦІЇ**

В умовах трансформації сучасної цивілізації, помітного розростання її комунікативної сфери, зміни етнічних ідентичностей

проблема еміграції у найширшому соціально-політичному, культурно-історичному й міфологічному осмисленні набуває особливого значення. Ця особливість полягає у необхідності оприявлення, визначення й пояснення цілого ряду складних межових факторів, які у тій чи іншій мірі порівнюються з подіями міграційного характеру. Вважаємо, що найважливішим із них є фактор художнього відображення подій, викликаних особисто пережитою історією переміщення для постійного проживання в іншу країну. І це все на фоні умов, що постійно і швидко змінюються: крах імперій, розпад держав, зміна політичних режимів і міжнародних пропорцій всередині окремих країн, розширення ринку праці тощо. Подібні метаморфози, відзначає І. Дзюба, призводять до радикальних зрушень всередині емігрантського середовища й позначаються на зв'язках України з діаспорою: “Падали кордони, розвалювалися держави й поставали нові; соціальні процеси й нові технології змінювали спосіб життя; змінювалося еміграційне середовище, змінювалася Україна, змінювалися відносини з нею діаспори” [1, с. 1]. Зрозуміло, такі перетворення, які визначали сам дух часу, не могли залишитись поза увагою майстрів художнього слова, що відповідно й викликає цілком обґрунтований дослідницький інтерес.

Майстри слова не залишились осторонь проблем еміграції. Твори С. Майданської, Ю. Андруховича, О. Забужко, С. Пиркало, І. Роздобудько, Г. Тарасюк, А. Тарасенко, О. Березовського та інших сучасних українських письменників концентрують у собі тему еміграції у найрізноманітнішому художньому оформленні й власнеавторському осмисленні.

Мета статті: з'ясувати особливості емігрантської рецепції української літератури останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, поглибити й логізувати наукові уявлення про проблему “еміграція і література”, запропонувати власну класифікацію літератури емігрантського дискурсу.

Проблема еміграції в її соціально-історичному розумінні отримала в науці достатньо широке тлумачення. Дослідники розглядають її в історичному, економічному, політичному, психологічному, етнічному, сексуальному, гендерному, культурному та ін. аспектах. У цілому, більшість із них погоджуються з тим, що еміграція – це добровільне або примусове переселення з однієї країни в іншу. Існує і достатньо розширене розуміння явища еміграції, яке поєднує у собі як формальний погляд (переселення), так і дещо рефлексивно-медитативний з культурологічним підґрунтям, коли феномен еміграційної напруги обумовлюється одночасно онтологічними, міфологічними, особистісно-психологічними факторами. Тут поняття еміграції серед іншого розгалужене і в аспекті безперервного становлення людини в стані хронічної інаковості, не ідентичності самому собі, що піддається рефлексії і розколу (див. дет. Ю. Крістева [2], М. Елліаде [3], Ф. Аінса [4]).

Причини і хронологічні рамки української еміграції визначаються в залежності від аспекту, який цікавить найбільше. Проте, загально визнаними є чотири еміграційних хвилі, що припадають на: а) кінець ХІХ – початок ХХ ст.; б) перша-друга світові війни; в) післявоєнний період; г) кінець ХХ – початок ХХІ ст. (т. зв. трудова еміграція).

Сьогодні достатньо неоднозначною є проблема “еміграція і література” (Ф. Погребенник [5], М. Сорока [6], Ю. Шерех [7], І. Дзюба [1], І. Жифарська [8] та ін.). Її дискусійність витікає головним чином з питання – чи можлива в принципі література поза батьківщиною, рідного мовного середовища, етносу. Якщо більшість дослідників припускає можливість відносно повноцінного розвитку української писемності на нових землях (Ю. Шерех [7], Г. Грабович [9]), то деякі науковці ґрунтовно мотивують неможливість появи оригінальних художніх текстів у іншому соціально-мовному середовищі (Г. Журба). При цьому необхідно пам’ятати, що з проблеми “еміграція і література” витікає ціла низка специфічних, власне теоретичних аспектів, що артикулюються в наступних тематичних спектрах: 1) пошук етнічної і культурної ідентичності поза межами України; 2) акультурація як неминучий процес поступового сполучення з іншим культурним середовищем і виходу за межі національної традиції; 3) моделі соціокультурної адаптації; 4) емігрантський хронотоп як принципово відособлений вид організації художнього простору і часу; 5) місіонерське начало емігрантської словесності; 6) еміграція як потенційний стрижень усіх і кожного. На нашу думку, ці та інші теми, що генеруються еміграційними процесами, суттєво розширюють можливість вивчення українського еміграційного дискурсу.

Досліджуючи проблему “еміграція і література”, ми виходимо з принципу генетичної й еволюційної цілісності української писемності як форми вираження національної ідентичності. Адже постулюючи постійну і неперервну зміну форм і методів літератури у цілому, як і складових компонентів зокрема, не можна не прослідкувати процеси впливу, збагачення, традиції, з одного боку, і становлення, актуалізації індивідуально-особистісної рецепції автора, з іншої. В такому баченні збільшується значення попередніх літературних явищ, епох, напрямів у світлі їх наступного поступового, різнопланового, іноді парадоксального переосмислення і модифікованого звучання.

Наприклад, осмислення еміграційного дискурсу в літературі минулого, скажімо, у ХІХ чи на початку ХХ століття в тій чи іншій мірі продовжено і по-різному трансформовано сучасними авторами. Ця тема у визначеному контексті представлена у наукових працях Ф. Погребенника [5], М. Сороки [6], І. Жифарської [8], Г. Грабовича [9], Л. Тарнашинської [10] та ін. Основний, загальний для більшості дослідників погляд полягає у тому, що твори сучасних прозаїків прямо чи опосередковано – через естетичні, історичні, етнічні українські

маркери – в більшій чи меншій мірі продовжують традиції авторів минулого, які творчо осмислювали долю українців поза батьківщиною.

Дослідники (див. дет. Я. Розумний [11], С. Антонович [12], І. Гавриш [13], В. Супрун [14]) детально не простежуючи фактор впливу, традиції, зосереджені виключно на емігрантському дискурсі в художній системі письменників переважно XIX – середини XX століть. Подібні шукання дозволяють розширити як загальне уявлення про сам феномен художнього осмислення існування на чужині, так і, безумовно, поповнити науковий інструментарій при інтерпретації сучасних текстів. На нашу думку, це особливо важливо, коли предметом дослідження виступають твори відомих, часто знакових постатей українського письма, таких як І. Франко (“Лист до Стефанії”, “Лист із Бразилії”), В. Стефаник (“Камінний хрест”), Грицько Григоренко (“Переселенці”), Панас Мирний (“Серед степів”), Б. Лепкий (“Чуєш, брате мій”), П. Карманський (“Емігранти”), В. Потапенко (“На нові гнізда”).

У цілому ж, не даючи розгорнутих узагальнень, дозволимо собі відзначити наступні літературознавчі ракурси і критичні уявлення про джерела, природу й специфіку емігрантського світовідчуття, рівно як і про феномен його художнього осмислення: 1) дослідження проблемно-тематичних і жанрово-стильових особливостей окремого автора в культурно-історичному і біографічному аспектах (І. Гавриш [13], В. Супрун [14], О. Коломієць [15]); 2) вивчення найскладніших психофізіологічних комплексів, що притаманні автору і герою в динаміці їх художньо-філософського й цивілізаційного становлення (О. Вознюк [16], О. Грабович [9]); 3) аналіз явища “емігрантська література” в рамках дискусії про правомірність і принципи її класифікації, а також вироблення системного визначення (І. Жифарська [8], М. Сорока [6], Ю. Шерех [7], О. Астаф’єв [17]); 4) вирішення концептуально значимих понять співвідношення “еміграція – література” (Ф. Погребенник [5], І. Дзюба [1], Ю. Шерех [7]).

Підкреслимо, що наукова перспектива проблеми “еміграція і література” в її різноманітних дефініціях і поглядах поставила задачу системного, ґрунтовного аналізу. Саме тому в останній час з’явився цілий ряд масштабних досліджень і дисертаційних робіт (С. Антонович [12], І. Гавриш [13], О. Коломієць [15], В. Супрун [14], О. Астаф’єв [17], І. Васишин [18]). Останні охоплюють увесь жанровий простір літератури емігрантського дискурсу як окремого автора (творчість М. Цуканової, М. Понеділка, Д. Гуменної), так і епоху (І. Васишин “Епоха й людина в художньо-екзистенційному вимірі літератури епохи ДіПі”). І хоча деякі з цих робіт сформульовано невизначено (В. Супрун “Творча індивідуальність Миколи Понеділка-епіка”) чи дещо екстенсивно (І. Гавриш “Творчість М. Цуканової (проза, драматургія, мемуари)”) не можна не визнати, що науково-теоретичний і методологічний досвід, який у них передається досить корисний в аспекті досліджуваної проблеми. Адже стратегія вивчення як одного, так

і групи авторів дуже доречно в межах поставлених задач із точки зору синхронного представлення різноманітних художніх манер у їх хронологічній (кінець ХХ-го – початок ХХІ ст. як епоха змін) і тематичній близькості.

В усьому різноманітті поглядів на проблему еміграція і література, при багатстві суперечливих суджень й інтерпретаційних стратегій, не можна не згадати про поняттєву неузгодженість навколо питання *літератури емігрантського дискурсу* (курсив наш – Г. С.) (саме так було б коректно, на наш погляд, називати твори, які актуалізують процеси переселення на чужину і життя в іншому мовному середовищі). Адже нерідко відбувається змішування понять “література еміграції” (література діаспори), “емігрантська література” і “література про еміграцію”. Відповідно до цього було б доречним вибудувати певну градацію, виділивши основні види художніх текстів еміграційного звучання. Спроба проведення подібного розмежування проводилась неодноразово – Ю. Шерех [7], І. Жифарська [8], Р. Гром’як [19]. Останній, наприклад, акцентує увагу на можливості розмежування понять література еміграції і література про еміграцію. Таке розмежування не лише цілком виправдане з точки зору правильного ставлення до предмету і об’єкту дослідження, але й досить перспективне.

Так, на нашу думку, варто було б виділити ще один вид емігрантського письма, що суттєво збільшує масив літератури емігрантського дискурсу і розширює спектр проблем, які досліджуються. Мова йде про таку типологію, яка в своїй основі має переважно екзистенційні, внутрішньо обумовлені мотиви, неординарно сполучені з природою перебування в стані пограничного, у чомусь, можливо, клінічного розпаду і психологічної нестійкості, зведеної у метод мислення і творчого вираження. Мається на увазі перш за все не проблемно-тематична побудова. Не сюжет, але сама ідеологема еміграції – заряд духовної роздвоєності, невлаштованості, коли відбувається мисленнєве моделювання і художня кодифікація явища переходу з однієї соціально-психологічної системи в іншу (чи виходу із соціуму і самозаглиблення, нерідко протестуючого характеру) з усіма витікаючими з цього наслідками. В такому тлумаченні, наприклад, твори, які мають мотив внутрішньої еміграції, але напряму сюжетно не відображають емігрантського побуту можна зараховувати до *літератури емігрантського дискурсу*. Такі твори можна назвати *текстами, що імплантують емігрантську ризому* (курсив наш – Г. С.).

Останнє пояснює, чому величезний (часто неоднозначно класифікований) масив емігрантської літератури запропоновано нами визначати як *літературу емігрантського дискурсу*, що згладжує відомі відмінності між авторами в різній мірі причетних до життя в еміграції і які по-різному трактують міфологему емігранта й еміграції. Отже, формальна класифікація літератури емігрантського дискурсу могла б мати наступний формат: 1. Література еміграції (література діаспори).

2. Література про еміграцію (більш масивний літературний корпус, який включає як материкову українську словесність, так і тимчасово емігрантську – трудову, наукову, політичну та ін. еміграцію).
3. Література емігрантської ризоми.

Огляд літератури, літературознавчих й критичних праць останньої третини минулого й першого десятиліття теперішнього століття демонструє стійкий інтерес до емігрантської проблематики у її розгорнутому, інколи в дуже широкому трактуванні. І це не дивно, адже проблема еміграції пов'язана з великою кількістю важливих соціокультурних явищ і тому її художнє вирішення, науковий аналіз й інтерпретація носять завжди неочікуваний, нерідко парадоксальний характер. Відзначимо, що усі запропоновані нами у статті класифікації не що інше як відкрита система, що, зрозуміло, може трансформуватись і не претендує на статичну завершеність. Окреслені проблеми не вичерпуються однією статтею і мають перспективу для подальшого вивчення.

### **Література**

1. **Дзюба І.** Енциклопедія українського опору / І. Дзюба // Літературна Україна. – 2010. – 20 травня. – С. 1,3.
2. **Кристева Ю.** Самі собі чужі / Ю. Кристева. – К. : Основи, 2004. – 262 с.
3. **Эллиаде М.** Оккультизм, колдовство и моды в культуре / М. Эллиаде. – К. : София; М. : Гелиос, 2002. – 224 с.
4. **Аинса Ф.** Реконструкция утопии. Эссе / Ф. Аинса // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Polit/ainsa/03.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/ainsa/03.php).
5. **Погребенник Ф.** Еміграція і література / Ф. Погребенник // Слово і час. – 1991. – №10. – С. 22 – 28.
6. **Сорока М.** Чи є панацея від міфу про Антея в українській літературі діаспори? / М. Сорока // Слово і час. – 2000. – №12. – С. 11 – 18.
7. **Шерех Ю.** МИ і ми / Ю. Шерех // Слово і час. – 2000. – №1. – С. 62 – 64.
8. **Жифарська І.** Література та еміграція: грані зіткнення / І. Жифарська // [Електронний ресурс]. – Режим доступа : [www.prosvilib.ipsys.net/books/vtf/4vtf/vtf4\\_01.htm#emigrac](http://www.prosvilib.ipsys.net/books/vtf/4vtf/vtf4_01.htm#emigrac).
9. **Грабович Г.** До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с.
10. **Тарнашинська Л.** Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К. : Києво-Могилянська академія. – 2008. – 533 с.
11. **Розумний Я.** Стефаніків портрет емігранта (До сторіччя українського поселення в Канаді 1891 – 1991) / Я. Розумний // Сучасність. – 1992. – №12. – С. 151 – 156.
12. **Антонович С.** Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / С. Антонович. – Харків, 2009. – 19 с.
13. **Гавриш І.** Творчість М. Цуканової (проза, драматургія, мемуари): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / І. Гавриш. – Харків,

2007. – 19 с. **14. Супрун В.** Творча індивідуальність Миколи Понеділка-епіка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / В. Супрун. – Кіровоград, 2007. – 20 с. **15. Коломієць О.** Проза Докії Гуменної (проблемно-тематичні та жанрово-стильові особливості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / О. Коломієць. – Київ, 2007. – 18 с. **16. Вознюк О.** Еміграційна візія іншого: теоретичний аспект / О. Вознюк // Вісник Львівського університету. Серія : Філологічні науки. Вип. 44. – Ч. 1. – 2008. – С. 178 – 184. **17. Астаф’єв О.** Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / О. Астаф’єв. – Київ, 1999. – 40 с. **18. Васишин І.** Епоха й людина в художньо-екзистенційному вимірі літератури періоду ДіПі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / І. Васишин. – Львів, 2008. – 18 с. **19. Гром’як Р.** Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Р. Гром’як. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 1997. – 272 с.

**Скуртул Г. С. Емігрантська рецепція української літератури останньої третини ХХ – початку ХХІ століть у критиці й літературознавстві: історія, проблеми, принципи класифікації**

У статті з’ясовуються особливості емігрантської рецепції української літератури останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. На основі узагальнення існуючих у літературознавстві й критиці поглядів на проблему “еміграція і література” пропонується власна класифікація літератури емігрантського дискурсу.

*Ключові слова:* еміграція, література емігрантського дискурсу, “еміграція і література”, емігрантська література.

**Скуртул А. С. Эмигрантская рецепция украинской литературы последней трети ХХ – начала ХХІ веков в критике и литературоведении: история, проблемы, принципы классификации**

В статье определяются особенности эмигрантской рецепции украинской литературы последней трети ХХ – начала ХХІ столетий. На основе обобщения существующих в литературоведении и критике взглядов на проблему “эмиграция и литература” предлагается собственная классификация литературы эмигрантского дискурса.

*Ключевые слова:* эмиграция, литература эмигрантского дискурса, “эмиграция и литература”, эмигрантская литература.



**Skurtul G. S. Emigrant perception of Ukrainian literature of the last third of the XX – the beginning of the XXI centuries in the literary criticism and study of literature: history, problems and principles of the classification**

In the article the author determines the emigrant perception peculiarities of Ukrainian literature of the last third of the XX – the beginning of the XXI centuries. The author suggests her own classification of the emigrant discourse literature basing on the generalization of the current points of view to “the emigration and the literature” problem in the literary criticism and study of literature.

*Key words:* emigration, the emigrant discourse literature, “the emigration and the literature”, emigrant literature.

УДК 821.161.2-343.09 + 929 (М. Дяченко + С. Дяченко)

**Д. В. Стешенко**

**ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В КАЗКОВІЙ ТРИЛОГІЇ  
 (“КЛЮЧ ВІД КОРОЛІВСТВА”, “КОРОЛІВСЬКА ОБІЦЯНКА”,  
 “ЗЛО НЕ МАЄ ВЛАДИ”) МАРИНИ ТА СЕРГІЯ ДЯЧЕНКІВ**

У сучасних літературознавчих дослідженнях значне місце посідають проблеми казкознавства, зокрема питання, пов'язані з казкою літературною. При цьому увага науковців здебільшого зосереджується на встановленні жанрової природи авторських казок, з'ясуванні своєрідності окремих письменників-казкарів або груп авторів, осмисленні місця літературної казки в системі жанрів відповідної епохи тощо. Важко не погодитися з В. Проппом: “Галузь казки величезна, для її дослідження вимагається робота декількох поколінь учених. Вивчення казки – не стільки окрема дисципліна, скільки самостійна наука енциклопедичного характеру” [9, с. 6 – 7]. Отже, незважаючи на помітні досягнення у сфері казкознавства налічується низка аспектів, які залишаються малодослідженими. Однією з таких лакун є питання часопросторової організації літературних казок. Якщо хронотоп народної казки, насамперед чарівної, активно досліджувався багатьма науковцями (В. Пропп, В. Бахтіна, Н. Ведерникова, Д. Лихачов, Д. Медриш, С. Неклюдов та ін.), то особливості часу та простору в літературному варіанті творів цього жанру досліджені значно менше (Н. Копистянська, Н. Большакова, І. Арзамасцева, І. Колтухова та ін.). Особливо це стосується стану опрацювання сучасної української літературної казки, явища оригінального та своєрідного. Отож недостатність розробки питання часо-просторової організації літературних казок, зокрема сьогочасних, зумовлює актуальність його дослідження. Вичерпне

осмислення проблеми хронотопу не може бути розкрито в межах однієї статті. Мета нашої розвідки – проаналізувати провідні особливості хронотопу казкової трилогії Марини та Сергія Дяченків (“Ключ від Королівства”, “Королівська обіцянка”, “Зло не має влади”).

Термін “хронотоп” (грецьк. *chronos* – час, *topos* – місце) на позначення взаємозв’язку часових і просторових характеристик художнього твору запроваджений у філологічну науку М. Бахтінін (стаття “Форми часу і хронотопу в романі”, 1975 р.): “У літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і тимчасових прикмет в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом” [6, с. 564].

Хронотоп літературної казки, який виступає одним із домінуючих елементів її жанрової структури, визначає побудову сюжету та всієї образної системи, становить собою “оновлений варіант хронотопу народної чарівної казки, яка функціонує в якості “першожанру” по відношенню до жанру літературної казки” [1]. Це може бути лише часткова актуалізація фрагментів часопросторової системи. Але змістовий аспект цієї категорії у формі ціннісних орієнтирів народної казки, дотримуючись “пам’яті жанру”, завжди присутній у фундаменті будь-якої літературної казки.

М. Лановик та З. Лановик у праці “Українська народна словесність” подають таку характеристику часопросторової організації чарівних казок: “Час як такий майже не вказується – не повідомляється, скільки часу пройшло між вказаними подіями (напр., скільки герой був у дорозі). Часові періоди часто підміняють один одного... Простір у чарівній казці плинний. Він... поділяється на світ “своїх” і “чужих”, “живих” і “мертвих” (своє царство, тридесяте царство тощо). Чуже, потойбічне царство, знаходиться під землею, у воді, на небі, на високому дереві, або “за тридев’ять земель”. Воно функціонує за своїми особливими законами. Межею між царствами служать ліс, море, річка, колодязь, міст, гора, вогонь, дерево чи інша рослина, яма, печера, щілина в горах і т. п., перейшовши або перестрибнувши які герой опиняється у потойбіччі” [7, с. 444]. Окрім того, час та простір у чарівних народних казках зазвичай окреслюється типовими формулами: “Були собі дід та баба” [10, с. 37], “Колись-то давно, не за нашої пам’яті” [10, с. 233], “Раз пішла одна дівчина в ліс по горіхи” [10, с. 105], “Десь-не-десь, у якимсь царстві” [10, с. 170], “У якомусь-то царстві, в якомусь государстві” [10, с. 259] тощо.

Натомість, як час, так і простір у літературній казці зумовлюються виявом авторської індивідуальності.

Як відзначає Н. Копистянська, “у сюжетному хронотопі літературної казки зберігається динамізм, ущільнення часу і пунктирне його зображення. Головна роль належить авантюрному кризовому часові,

побутовий хронотоп редукований, окремі ситуації “перевірки”, “випробування” поєднуються “часом випадку” [5, с. 89].

Казкові пригоди Ліни Лапіної, героїні трилогії Марії та Сергія Дяченків про Королівство, починаються в листопаді, “темного дощового вечора. Точніше, це був не зовсім вечір – тільки п’ята година!” [2, с. 5]. Хоча в казці немає точної дати, проте окремі деталі, зокрема відповідні сленгові вирази, побутові речі, манера поведінки школярки тощо, свідчать, що вона є нашою сучасницею. Дівчинка потрапляє до Королівства, у якому діє закон: “якщо людина входить до нього з вашого світу, вона повертається назад у те ж місце. У той самий час. І навпаки” [2, с. 23]. Так, Оберон “перейшов у ваш світ, коли мій канцлер почав: “Манд...” Я встиг погуляти по місту, почекати тебе тут на лавці. А коли повернуся, канцлер скаже: “...рівка”, – і спокійно продовжить свою доповідь” [2, с. 23]. Отже, коли Ліна опиняється в Королівстві, час у її світі зупиняється. У цьому автори не відходять від традицій фольклорних казок: їх героїня повертається додому в тому віці, у якому покинула свою оселю. Також час у творах відзначається здебільшого діями Ліни, які вона виконує під час подорожі. Але порівняно зі світом Ліни, у Королівстві час прискорений. Так, у другій частині трилогії (“Королівська обіцянка”) до дівчини приходять її друг Гарольд, якого вона спочатку не впізнає: “На лавці напроти мого під’їзду плечистий чолов’яга у світлій вітрівці. Не Оберон... Оберону років сорок, а цьому трішки за двадцять. У Оберона волосся із сивинкою, а цей чорнявий” [3, с. 4]. Хоча від повернення Ліни пройшло лише чотири місяці (“був квітень” [3, с. 3]), у Королівстві минуло шість років. До того ж виявилось, що сама дівчина за час мандрів виросла на п’ять сантиметрів.

Особливо цікавою є гра Дяченків із часом у третій частині трилогії (“Зло не має влади”), де Ліна разом із Максиміліаном виходять “на виворіт”, намагаючись відшукати зниклого в часі короля Оберона. Автори вдаються до інверсії, ретроспекції, розгалужень у сюжеті, посилюють причинно-наслідковий зв’язок епізодів. Так, ми повертаємося до “Ключа від Королівства”, де “одна жінка – висока, пряма, в довгому плащі. Стоїть на віддалі. Не кричить, не махає руками. Просто дивиться” [2, с. 46 – 47], і дізнаємося таємницю родини Оберона, а також причину його зникнення. Дяченками також уведений своєрідний чарівний предмет, який дозволяє рухатися в часі: “Зшивач – меч, який підшиває виворіт, єднає його з реальністю там, де прoderлася основа... він має властивість з’єднувати розірвані зв’язки, допомагає в пошуку зниклого та захищеного, лікує від втрати пам’яті” [4, с. 119].

Як зазначає Д. Лихачов, “умовність казкового часу тісно пов’язана з його замкненістю. Казковий час не виходить за межі казки... казка закінчується констатацією “відсутності” подій: благополуччям, смертю, весілля” [8, с. 509 – 510]. У казковій трилогії Дяченків ми також маємо щасливий кінець: Мрячну Баберу переможено, короля визволено.

Але автори розширюють часові межі творів, і в епілозі Максиміліан “прийшов жити у твій світ. Назовсім!” [4, с. 401]

Простір – поняття, протилежне часу, яке вказує на місце дії, події, ситуації, фіксацію нарративної інстанції [6, с. 284]. Головним у відображенні й змалюванні простору казки як фольклорної, так і літературної є зображення подорожі героїв. У казковій трилогії Марії та Сергія Дяченків Ліна Лапіна знаходиться у постійних мандрах:

1) відправляється на пошуки нового місця для Королівства “Крізь хаос. Через невідкриті землі, населені чудовиськами. Через моря, через сніги, повз вулкани, по повітрю, під землею” [2, с. 27];

2) іде в потойбіччя (за Відьмину Печатку): “... у нашому світі були часи, коли мертві не вмирили назовсім. Вони вирушали в іншу країну. Звичайно, той світ був не зовсім... людським... це більше не царство мертвих... Але місце вкрай неприємне” [3, с. 52 – 53];

3) вирушає “на виворіт”, де “Нитки ворушилися, мов струмені диму в повітрі, ніби волосся потопельника під водою, тяглися за його руками та намагалися вислизнути” [4, с. 88].

У казці всіх народів існують певні правила, які відтворюють простір захисту, благополуччя, щастя і, з іншого боку, простір небезпеки. Вони створюються акустичними, візуальними засобами, освітленням, колористикою, запахами і навіть смаковими відчуттями [5, с. 91].

Природним середовищем добра завжди є світлий ліс, стрімка річка, блакитне небо, яскраве сонце, співи птахів тощо. У трилогії Дяченків маємо: “На обрії здіймалися гори із зубчастими вершинами. Зеленіли луки... Море сягало до самого обр'ю, і всюди на хвилях майоріли різнобарвні вітрила. Я глибоко вдихнула. Пахнуло хвоєю і димом. Мені стало спокійно-спокійно: я в Королівстві. Я вдома... Ми йшли лісом, таким світлим і барвистим, якого ще не один казкар не змальовував” [4, с. 13].

Натомість світ зла характеризується темною колористикою, відразливими запахами, звуками, існуванням потворних створінь: “На вивороті смерділо. Туман сягав пояса, в сплетенні кольорових волокон брели люди, й дивно було, як у них не переплутуються ноги. Нитки між тими, що йшли й тими, хто залишався, з тріском рвалися... Люди на вивороті були виснажені, білі... Якоїсь миті мені здалося, що вони мертві – ходячі мерці” [4, с. 95]. Ліну Лапіну оточують “небезпечний ліс, у глушині якого кублилися чудовиська” [2, с. 117], “Небо – темно-сіре. Картонне, і навколо ані травинки, ані листочка” [2, с. 105], “Темрява. Пісок під ногами. Тонни злежаного піску над головою” [2, с. 143], “чорне небо без місяця й зірок” [3, с. 71], “шибениці. Іноді порожні. Іноді на них хтось висів” [4, с. 110], Дяченки вводять цілу низку темних істот: Хватавці, Сосуни, Гмурри, Смирки, Похоронники тощо. Найстрашнішою з них є Мрячна Бабера: “... та жінка – один із образів нашого ворога... вона належить до “тонкого” світу. Вона певною мірою його королева... Вона хоче, щоб нас не було... Ми зв'язуємо “тонкий” і “товстий” світи.

А вона розділяє їх – назавжди. Якщо нас не буде – її буде вільніше... Жодне нове Королівство не буде засновано” [2, с. 91].

Проникати у той чи інший світ дівчині допомагають чарівні предмети: 1. ключ (“ключ – мідний на вигляд, із зеленими плямочками на борідці, він завмирав, коли я відводила погляд. А коли я знову нишком на нього дивилася – він починав поволі повертатися й мерехтіти, як далека зірочка” [2, с. 10]; 2. відбиток Гарольда: “Це ключ. Це мій відбиток, яким я закрию Печать з цього боку” [2, с. 66]; 3. зшивач.

По відношенню до народної казки, у просторі авторського твору може розширюватися топографічна, у тому числі географічна, історико-національна характеристика (поява назв міст, місцевостей). Автори трилогії також вдаються до ономастичних експериментів. Так, у них з’являються Місто тисячі харчевень, Соляна Безодня тощо.

Отже, хронотоп у казковій трилогії Марії та Сергія Дяченків (“Ключ від Королівства”, “Королівська обіцянка”, “Зло не має влади”) зберігає низку часо-просторових ознак казки фольклорної, поряд із якими постають численні приклади оригінальних літературних елементів, які є виявами авторської індивідуальності.

### **Література**

- 1. Большакова Н. Н.** Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10. 02. 04 – “Германские науки” / Н. Н. Большакова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/69833/>.
- 2. Дяченко М., Дяченко С.** Ключ від Королівства / М. Дяченко, С. Дяченко. – К. : Джерела М, 2005. – 272 с.
- 3. Дяченко М., Дяченко С.** Королівська обіцянка / М. Дяченко, С. Дяченко. – К. : Джерела М, 2005. – 288 с.
- 4. Дяченко М., Дяченко С.** Зло не має влади / М. Дяченко, С. Дяченко. – К. : Гамазин, 2008. – 408 с.
- 5. Копистянська Н. Х.** Відмінність у хронотопі фольклорної і літературної казки // Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: [монографія] / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – С. 87 – 92.
- 6. Літературознавча** енциклопедія: У 2-х т / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с.
- 7. Лановик М., Лановик З.** Українська народна словесність: [посібник для студ. ВНЗ] / М. Лановик, З. Лановик. – К. : Знання-Прес, 2001. – 591 с.
- 8. Лихачёв Д. С.** Избранные работы: В 3 т. – Т. 1: О себе. Развитие русской литературы. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – Л. : Худ. лит., 1987. – 656 с.
- 9. Пропп В. Я.** Русская сказка / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 416 с.
- 10. Українські народні казки** / За ред. П. М. Попова. – К. : Держ. вид-во худ. літератури, 1951. – 407 с.

**Стешенко Д. В. Особливості хронотопу в казковій трилогії (“Ключ від Королівства”, “Королівська обіцянка”, “Зло не має влади”) Марини та Сергія Дяченків**

У статті розглянуто особливості хронотопу літературних казок, його фольклорних та індивідуально-авторських елементів. Матеріалом послужила казкова трилогія Марії та Сергія Дяченків.

*Ключові слова:* хронотоп, час, простір, літературна казка.

**Стешенко Д. В. Особенности хронотопа в сказочной трилогии (“Ключ от Королевства”, “Королевское обещание”, “Зло не имеет власти”) Марины и Сергея Дяченко**

В статье рассматриваются особенности хронотопа литературных сказок, его фольклорных и индивидуально-авторских элементов. Материалом послужила сказочная трилогия Марии и Сергея Дяченко.

*Ключевые слова:* хронотоп, время, пространство, литературная сказка.

**Steshenko D. V. Peculiarities of chronotope in fabulous trilogy (“The Kingdom’s key”, “The Royal promise”, “Evil has no power”) by Marina and Sergey Dyachenko**

The article deals with features of chronotope of literary fairy tales, its folklore and individually-copyright elements. The material of the article is a fantastic trilogy by Marina and Sergey Dyachenko.

*Key words:* chronotope, time, space, literary tale.

821.161.2-3.09-055.2’‘199’’

**О. С. Фетісова**

### **МІФОПОЕТИКА ЯК ЗАСІБ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ)**

Уява читача здатна перетворювати художній текст у велику кількість значень, тобто інтерпретувати прочитане. Проблема рецепції літературного твору є не менш складною для читання і безпосередньо пов’язана із внутрішнім світом художнього твору як багаторівневою системою, в якій одне з головних місць займає міфологізм.

Серед звичних видів аналізу літературного тексту досить широко розповсюджений специфічний, який в літературознавчих колах отримав назву “міфопоетики”. І хоча це поняття в літературі розроблене менше, порівняно з іншими видами аналізу, воно може виступати засобом інтерпретації літературних творів.

Про міфопоетику як засіб інтерпретації текстів в різний час говорили В. Пропп, Гр. Грабович, О. Забужко, Л. Скупейко, М. Мишанич та С. Мишанич, Н. Ткачик та інші. Проте сучасна українська література потребує більшої кількості ґрунтовних досліджень з міфопоетики.

Мета цієї статті – показати елементи інтерпретації літературних творів засобами міфопоетики. В якості завдання, поставленого для досягнення цієї мети, необхідним є розглянути твори жіночої прози кінця ХХ століття, на прикладі яких ми спробували застосувати міфопоетику як засіб інтерпретації.

У сучасній українській літературі є багато прикладів, де автори не лише звертаються до міфологічних мотивів та архетипів, а й демонструють особливий вид міфологічного мислення (“міфомислення” [1, с. 220]), що дозволяє розглядати їх тексти з позиції міфопоетики. Особливе місце серед таких творів займає жіноча проза.

Однією з найяскравіших представниць жінок-прозаїків кінця ХХ століття є Галина Пагутяк. Її роман “Слуга з Добромиля” є не лише чудовим прикладом творчого використання сюжетів та образів фольклору, а й досить своєрідного потрактування міфологічних мотивів. У романі автор репрезентує незвичайний образ захисника рідного краю – упиря, що має душу. На відміну від традиційних фольклорних образів оборонців своєї землі (богатирів, козаків, правителів), у зображенні яких домінуюче місце займає фізична сила, Галина Пагутяк змальовує образ мудреця, представляючи читачу весь шлях до здобуття цієї мудрості та сили. Сама авторка не дає своєму герою звичного імені, називаючи його Слугою з Добромиля, Позиченим, Сівачем, Сильвестром. Подібне відбувається й з антагоністом головного героя – в різний час його називатимуть лейтенантом, капітаном, воєводою. Тут варто звернути увагу на слов’янську традицію давати імена. Для українців ім’я – це не лише спосіб ідентифікації чи виокремлення предмета, а й прилучення його до “свого світу”. Інша не менш важлива функція – захисна. Ім’я пов’язує предмет, що називають, зі всіма предметами, що носять те ж ім’я. Це добре помітно на християнському звичаї давати малюкам імена святих, щоб вони покровительствували дитині у житті. Все, що має ім’я, за уявленнями слов’ян, повинно мати душу [2, с. 86 – 87]. Тому, якщо для лейтенанта відсутність імені натякає на відсутність душі, то для Слуги з Добромиля саме слово “слуга” стає іменем, покликання служити та захищати заступає особисте.

Протиставлення Слуги з Добромиля та лейтенанта демонструється також на прикладі ставлення обох героїв до своїх предків. І якщо Слуга всього себе присвячує охороні рідної землі та історичної пам’яті своїх предків, то лейтенант “не знав навіть свого батька, не те, що діда або прадіда... Що робив у минулому, те будеш робити у майбутньому – таким був девіз його роду, котрий за тисячі років не спромігся навіть окреслити цю думку. Її писали його діяння” [3, с. 36]. Тому цікавим видається епізод сну лейтенанта, який подається у перших розділах

роману. Він не хоче “вдавати, ніби захищає отих недолугих істот, яких хочеться садовити на палю, розпанахувати їм черева, виривати серце й печінку, пити ще теплу кров із золотої чаші, садженої дорогим камінням” [3, с. 18]. Він прокидається від збудження та захвату цією нелюдською за своєю жорстокістю картиною і відчуває, як нічне жахіття знову ховається на дно підсвідомого. Людину, що здатна на таку жорстокість, народна мораль назвала б потворою й упирем, а в образі вбивці, що п’є кров своїх жертв із золотої чаші, вгадується образ безпощадного тирана, легендарного графа Дракули чи самого Диявола. Та природою упиря наділений інший персонаж роману – сам Слуга з Добромиля. Проте ця природа зображена в романі досить своєрідно. Широко відомий народний образ упирів, яких “вважали причиною засух, неврожаїв, епіdemій... та символом зла, смерті, біди та стихійного лиха” [4, с. 27]. Проте Галина Пагутяк докорінно змінює цей образ, роблячи з сина упиря дампіра.

Така потойбічна істота як дампір вже встигла набути ознак новітнього міфу. У сучасному світі дампіри – це часті персонажі комп’ютерних ігор, де вигадка розробників нерідко має під собою справжнє історичне чи фольклорне підґрунтя. Це ще недосліджене явище сучасного інформаційного простору, про яке вже можна казати як про вияв новітнього фольклору.

Дампир (дхампир, дампіл, вампіл; dhampire, dhumpile, dumpire, vampire) є фізичним сином вампіра-чоловіка та жінки-людини. “Дампіри від природи вороже ставляться до вампірів і часто стають мисливцями на вампірів завдяки своїм винятковим здібностям: вони володіють більшістю сильних сторін вампірів, проте не мають їхніх слабостей. До того ж, вампіри володіють особливим чуттям, яке допомагає викрити справжніх вампірів” [5].

У романі Г. Пагутяк дампіри не тільки мають унікальні здібності винищувати упирів, а й невразливі до вогню, а рана, нанесена гострим предметом, швидко загоюється. Також дампіри можуть переносити свою душу з одного тіла в інше. Тому образ Слуги з Добромиля став компіляцією народного міфу про упирів, авторського міфу та новітнього ще не дослідженого псевдоміфу, що робить весь роман цікавим як з точки зору міфопоетики, так і постмодерного контексту.

Ще один роман Галини Пагутяк – “Урізька готика” – представляє інше потрактування образу упиря. Такі упирі примушують людей носити їх на плечах через воду. Ніхто не знає, що відбувається далі, але відомо, що жертви невдовзі помирають. Упирі становлять закриту і нечисленну громаду. Уріж сусідні з ним Винники розділяє Границя, що означає куток між двома селами, де в давнину був цвинтар. Відомо, що вже в XVII столітті його не існувало, але на Границі й досі трапляються загадкові смерті, які приписують “опирям”. Найчастіше це відбувається з людьми, що опинилися в цій небезпечній місцевості вночі. Усі смерті пов’язані з водою: ріка, дощ, калюжа [6, с. 7]. Видозмінюючи народні



уявлення про упирів, Галина Пагутяк залучає потужний образ води як першоелементу, який несе на собі безліч різних смислів. Тут вода виступає як дуальна сила: християнське очищення та язичницька першоматір; межа між “своїм” та “чужим” світами; початок та кінець всього на землі.

До зображення дуальності світу вдається й інша письменниця ХХІ століття – Лада Лузіна. Її роман “Київські відьми. Меч та хрест” є досить оригінальним і за жанром (історичний детектив з елементами містики), і за порушеними проблемами, тому в цій праці розглянемо один з образів роману – образів відьом. В романі виведені образи трьох молодих жінок, що знаходять магічну силу. Вже умовне число три налаштовує читача на сприйняття сакральної інформації. Адже число три – це символ духовного синтезу; формули для творення світів; моделі Всесвіту (верх, середина, низ) [7, с. 350]. Завдяки тому, що головними героїнями стають не дуже обізнані в міфології мешканки ХХІ століття, Л. Лузіній вдалося створити нове трактування образу відьми. Згідно з народними звичаями відьми наділялися здібностями впливати на природу й людину та робити надприродні вчинки – ставати перевертнями, проходити крізь закриті двері, літати у повітрі, красти людей, викликати хвороби. Їм приписувалася можливість заключати домовленості з Дияволом та служити йому. Як зазначає В. Давидюк, в образі відьми багато такого, що зближує цей персонаж з образами, заснованими на культурі предків. По-перше, цей тип побутує лише там, де добре відомі легенди про русалок та упирів. По-друге, в образі відьми, так само як і в образі русалки, що в основному базується на культурі роду, уявлення про красу органічно переплітаються з уявленнями про плідність; обидва образи мають і виразне коло своїх шкідливих дій: русалка переважно робить зло родичам, а відьма – найчастіше сусідам чи кумам; обидва образи тісно пов’язані з обрядами та віруваннями весняно-літнього календарного циклу. По-третє, помітний їх зв’язок з хатнім порогом. І, по-четверте, притаманні багатьом легендам мотиви роздягання відьом догола, звернення до хатнього порога можна трактувати як символи підготовки до переродження шляхом повернення у первісний стан (“як мати народила”), прощання з родом, корені якого під порогом, моменту самого переродження і відвідин царства мертвих [8, с. 111 – 125].

Лада Лузіна робить спробу осучаснити відьом, тому місцем їх проживання стає центр сучасного Києва. Героїні намагаються поєднати звичне життя зі своєю потойбічною сутністю, намагаються зі “сліпих” перетворитися на тих, що відають (тобто стати повноцінними відьмами). Подібно до героя Галини Пагутяк, героїні Лади Лузіної теж виконують функції хранителів. Згідно з авторським міфом Лузіної, Київ з самого моменту заснування охороняється відьмами, тому є одночасно столицею відьом та осередком православної віри.

Як відьму можна інтерпретувати ще один образ жіночої прози кінця ХХ століття – образ Маргарити з роману Марини Гримич “Ти

чуєш, Марго?”. Але якщо героїні Лузіної намагаються оволодіти зовнішньою стороною потойбічної сили, то героїня Гримич йде шляхом духовного вдосконалення. Наприкінці роману Маргарита знаходить особисте щастя та життєву мудрість, стає “відаючою”, тобто долученою до священного знання.

Героїня роману Маргарита та її колеги проти власної волі час від часу потрапляють в паралельний всесвіт, де стають іншими особами (іноді, навіть змінюючи стать). В паралельному світі, який можна інтерпретувати і як “інший”, чужий світ, я як світ підсвідомого, в героїв здійснюються потаємні бажання, про які вони раніше не казали та вважали “гріхами”. Паралельний всесвіт, до якого потрапляє героїня (і виявляється його королевою) називається “земля Оберетенна” [9, с. 201]. Вся його структура зводиться до кола та обертання, що відсилає нас до первинного “символу єдності та безкінечності, знака абсолюту та досконалості” [7, с. 31], руху і життя. Мотив переходу в інший світ досить широко використовується і в міфології, і в сучасному мистецтві, проте М. Гримич незвичайно трактує цей мотив, переносячи своїх героїв не лише в інший світ, а й в місце виявлення їх справжньої сутності, що врешті веде до душевної гармонії.

Та найголовнішим, на нашу думку є внутрішній світ героїв, які, за своєю природою, є істотами потойбічними, “нечистими” за народними уявленнями, проте такими, що зберігають у серці зразки християнської моралі та високої філософії.

Отже, на прикладі декількох творів сучасної жіночої прози ми спробували проілюструвати можливості міфопоетики як засобу інтерпретації художніх текстів. Романи Галини Пагутяк “Слуга з Добромиля” та “Урізька готика”, Марини Гримич “Ти чуєш, Марго?”, Лади Лузіної “Київські відьми” репрезентують низку образів, які хоч і засновані на народній міфології, але творчо переосмислені авторками. Тому твори зазначених письменниць мають широке поле для інтерпретації засобами міфопоетики.

### **Література**

- 1. Лотман Ю., Минц З., Мелетинский Е.** Литература и мифы / Ю. Лотман, З. Минц, Е. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. – Т. 1. – С. 220 – 226.
- 2. Семёнова М.** Мы – славяне!: Популярная энциклопедия / М. Семёнова. – СПб. : Издательский дом “Азбука классика”, 2006. – 560 с.
- 3. Пагутяк Г.** Слуга з Добромиля: [роман]. – К. : Дуліби, 2006. – 336 с.
- 4. Нечуй-Левицький І.** Світогляд українського народу. (Ескіз української міфології) / І. Нечуй-Левицький. – К., 1992. – 66 с.
- 5. Фентези, фантастика, игры** // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dreamworlds.ru/intersnosti/2750-dampiry.html>.
- 6. Чаус О.** Вступна стаття / О. Чаус // Пагутяк Г. Урізька готика: [роман]. – К. : ПП “Дуліби”, 2009. – 352.
- 7. Энциклопедия символов** / Е. Я. Шейнина – М. : АСТ;

Харьков : Торсинг, 2006. – 591 с. **8. Давидюк В.** Українська міфологічна легенда / В. Давидюк. – Львів : Світ, 1992. – 176 с. **9. Гримич М.** Ти чуєш, Марго?... Роман. – Львів : Аверс, 2000. – 216 с.

**Фетісова О. С. Міфопоетика як засіб інтерпретації літературних творів (на прикладі жіночої прози кінця ХХ століття)**

Стаття присвячена міфопоетиці як засобу інтерпретації літературних творів. Об'єктом дослідження є романи Г. Пагутяк, М. Гримич, Л. Лузіної, в яких інтерпретуються творчо переосмислені образи з народної міфології.

*Ключові слова:* міфопоетика, міф, інтерпретація, символ упир, дампір, відьма.

**Fetisova O. S. Mythopoetics as a method of literary works interpretation (on the material of the women prose of the end of XX century)**

Статья посвящена мифопоэтике как способу интерпретации литературных произведений. Объектом исследования являются романы Г. Пагутяк, М. Грымыч, Л. Лузиной, в которых интерпретируются творчески переосмысленные образы из народной мифологии.

*Ключевые слова:* мифопоэтика, миф, интерпретация, символ упырь, дампир, ведьма.

**Fetisova O. S. Mythopoetics as a method of literary works interpretation (on the material of the women prose of the end of XX century)**

The paper concentrates on mythopoetics as a method of literary works interpretation. The subjects of study are novels by G. Pagutjak, M. Grymych, and L. Luzina, where symbols of a folk mythology are creatively reinterpreted.

*Key words:* mythopoetics, myth, interpretation, symbol, vampire, dhampire, witch.

УДК 821.161.2-94.09+929Дрозд

**О. В. Шеховцова**

**“БОГ, ЛЮДИ І Я” – ЩОДЕННИК ІЗ КОМЕНТАРЯМИ  
ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА**

Тенденція сучасних літературознавчих досліджень щоденникової прози націлена на досягнення жанрової модифікації твору, осмислення його змістовності, яка залежить від історичного контексту, психологічного рівня та відвертості письменника.

Теоретичне обґрунтування питань щодо щоденникової спадщини письменників належить працям О. Галича, І. Василенко, О. Єгорова, А. Костенка, Г. Мережинської, М. Федунь. Теоретичним проблемам жанру щоденника присвячені праці зарубіжних літературознавців Н. Банк, В. Баракова, Л. Гінзбург, Д. Затонського, В. Кайзера, Н. Смолякової, А. Тартаковського.

Метою даного дослідження є спроба аналізу жанрових модифікацій щоденника з авторськими коментарями Володимира Дрозда. Безпосередня взаємодія документальності щоденника з художніми рисами стають невід'ємними елементами самовираження автора, яке трансформується у власне "Я". Щоденник найбільш правдиво та відверто розкриває реалії життя письменника, заглиблюючи реципієнта у сприймання інформації текстового простору, тим самим концентруючи увагу читача на постаті автора, його життєвій та світоглядній позиціях, відтворенні ним низки подій та елементів аналізу написаного. Саме жанр автокоментаря позначений тенденцією до переосмислення, аналізу, інтерпретації тексту. "Художньо-документальний автокоментар – фрагментарний его-документ, який безпосередньо взаємодіє з мемуарним першотекстом і на його (та переважно в його) основі утворює нові відкриті для подальших до(в/пере)писань інтраметатекстові та сепаративні повідомлення автокомунітивного характеру, спрямовані на тлумачення, аналіз, критику, інтерпретацію та роздум автора над "Іншими" (часом, подіями, людьми тощо) та "Собою" (образом власного Alter Ego). [1, с. 1]. Коментаторська функція стає реципієнтові елементом розкриття зображуваної дійсності та позначення рис системності та розуміння "суб'єктивно-правдивого" світобачення автора. На думку Ірини Савенко, "коментар – універсальний авторський код до документального тексту. Авторський коментар визначає координати сучасного прочитання історичного документу й завжди адресований сучасникам, бо він знаходиться в одному з читачем і автором часовому полі та залучає читача до авторського хронотопу. Перед авторським коментарем постає досить складне завдання – уважного прочитання події і скорочення хронологічної дистанції між біографічною постаттю та сучасним читачем" [2, с. 96]. Саме через використання автокоментаря відкривається більш ґрунтовна та повна інформація про події, зазначені в щоденнику Володимира Дрозда "Бог, люди і я", який побачив світ у 2003 році в журналі "Київ". Багатоаспектність підходу письменника-шістдесятника до написання щоденника характеризується об'єктивністю та правдивою оцінкою подій, репрезентованих у творі. Навмисне використання багатоплановості оповіді: реальне відображення подій у житті письменника та його коментарі, відтворені в чуттєвих та відвертих барвах, фіксуючи світ письменника та елементи його художнього і життєвого самовираження. Письменник здійснює на основі першоджерела утворення нових художньо-документальних повідомлень,

які можна назвати “розширеним гіпертекстовим автокоментарем, який, відштовхуючись від інших текстів, максимально широко й різнобічно розкриває нам життєві реалії. Як наслідок, „для інтерпретатора слова стають текстами, який треба зламати, щоб зміг віднайтися повністю скритий за ними смисл” [3, с. 393]. Володимир Дрозд, використовуючи інформаційне доповнення чи тлумачення щоденника, відтворює низку ідей, мотивів, проблем, які становлять змістове наповнення твору письменника. Ідеї автора мали інтелектуальний характер, неповторний присмак шістдесятництва та непереможну віру у майбутнє: “Попри все, я вірю в людство, вірю в майбутнє свого народу і знаю: в наступних поколіннях прийдуть знову ті, хто настирно, уперто, пристрасно дошукуватиметься істин, хай і ілюзійних, як шукали їх ми, так звані – шістдесятники...” [4, с. 94]. Щоденник характеризується нерегулярністю ведення записів, але привертає увагу хронологічністю викладу “по полечках днів і років” та наголошує на прагненні відвертості та щирості, в першу чергу, перед собою та перед читачем “як прозір у власну душу. І спроба бути гранично щирим перед собою. Зала – порожня, тут я на самоті із самим собою” [2, с. 97]. Авторські уявлення про державний статус України як європейської держави сконцентровані в “Блокноті 1959 року”: “У всі часи, починаючи з давніх-давен, у всі епохи українство насамперед проявлялося у душах людських, ніби посіяне тим небесним Сіячем, аби згодом реалізуватися в історичних, державницьких, суспільних конструкціях. Так було і з моїм поколінням, поколінням шістдесятників...” [4, с. 101].

Набутки відомих письменників викликають щире захоплення письменника та мотив наслідування ідей патріотизму: “...сиджу, читаю Тарасів вступ до “Гайдамаків” і думаю: “Рідна моя, рідна Україна. Забута, занехаяна, усі цураються тебе. А яка ж ти чудова, моя Роксолано! Наді мною – дуби шумлять, а поруч ген-ген – хвильки грають...” [4, с. 104]. Записи в щоденнику Володимира Дрозда відбивають спроби розуміння літературного процесу та створення певного уявлення про тогочасне літературне життя. Процес відображення авторської свідомості крізь призму змалювання біографічних подій, які акцентують увагу на духовному світі особистості, розумінні проблем та бажанні їх об’єктивного розуміння та сприйняття. Власна концепція сприймання літературного життя та його аналіз є приводом для роздумів та передбачає бачення власної авторської літературної концепції. Щоденник Володимира Дрозда стає документом глибокого осмислення з власним відношенням до об’єктивних та суб’єктивних життєвих подій, які сполучаються з філософськими роздумами про вічні проблеми добра та зла, сутність протиріч у людині, визначення власного сенсу буття як для письменника, так і для особистості. “Який він, Дрозд?! Людина – місце бою добра і зла, бою вічного, непримиренного, жорстокого і прекрасного. Думки увечері. Темний парк. Яка гидота – Дрозд. І який він прекрасний – Дрозд! Дві непримиренні сили, що борються, – у цьому

діалектика людини, на цьому треба базуватися, коли думаєш чи пишеш про людину, і тоді усе стане зрозумілішим. Якби люди могли заглядати до себе у душу і судити самих себе, як сторонніх, вони б ставали набагато кращими” [4, с. 109]. Елементи антропоцентричності поглядів письменника простежуються у відтворенні його поглядів на актуальну проблему ролі людини в суспільстві, глибинного аналізу та ґрунтовних висновків автора: “...Устремління до чогось високого, прекрасного і звичайнісінькі лінощі. Тільки так можна і треба аналізувати людину. Людина саму себе тримає у ланцюгах характеру, звичок, поверхових уявлень про себе й світ тощо. Цікава властивість мого характеру – бачити душу живу у кожній речі, жаліти речі, як живі, і водночас бути таким жорстким у стосунках із людьми...” [4, с. 109]. Введення до щоденникового тексту автокоментаря дозволяє більш глибоко відтворити душевний стан письменника, розкрити часом складні та непередбачувані умови життя автора як в юному, так і в зрілому віці. Щоденник виявляється для письменника спробою самореалізації та систематизації власних думок, виявлення авторської позиції, його роздумів: “Мій щоденничок – спроба порятуватися від хаосу у думках. Спроба виявити в собі найголовніше і чітко висловити. Систематизувати. І справді, душа моя нині позбавлена барв. Є сама розсудливість. Існує велика небезпека пози. Спроба вирішити важливі для митця питання – напівавтоматично...” [4, с. 113]. Яскраве зображення концепції особистості письменника відбувається на тлі тогочасної доби, яка зумовлює своєрідність поглядів і думок, ідейну авторську позицію, неупереджений підхід до фактів, наявність проблемного поля, необхідного для розв’язання. У щоденнику Володимира Дрозда подаються факти із життя прозаїка, які вводяться до тексту за допомогою автокоментаря, зазначені події під час перебування в психіатричній лікарні Павлівки та в далекому Забайкаллі. Треба наголосити на фрагментарне зображення особистих переживань та розлуки з коханою, передаючи психологічний та емоційний стан письменника: “Під час довгої розлуки однієї людини з іншою, яку вона любить, пам’ять ліпить образ її в якомусь одному вимірі, плані (обмеженість нашої психіки), наприклад, у сумовито трагічному” [4, с. 113]. Мотив суму та невідворотнього фатуму відчувається у зображенні авторського кохання, такого далекого та іноді навіть “нереального”: “...я стільки думав і мріяв про Іру, що в уяві моїй вона стала чимось нереальним, виключно духовним, а тепер доводиться звикати до думки, що Ірина існує у земних вимірах. Нас приваблює ідеал, і як спроба захистити ідеал – спалені фотографії” [4, с. 98].

Володимир Дрозд надає великого значення необхідності самоосвіти та самовдосконалення особистості, її “духовної висоти та духовного зросту”, тим більш письменника: “...і треба так писати цей твір, можливо, найголовніший у твоїй творчій біографії, щоб не соромно було перед самим собою за жодну його сторінку. Не можна і

завершувати твір раніше, аніж настане час для його логічного закінчення, належить шануватися перед майбутніми читачами...Але кожен митець мусить вірити, що вони, читачі, будуть” [4, с. 99]. Щоденник об’єктивно фіксує епати його літературної праці. Ставлення автора до написаного матеріалу стають вагомим чинником до композиційної побудови твору. Авторський коментар реалізовує задум письменника заглибитись у просторові можливості подій та фактів, надає читачеві можливість більш широко пізнати та відчувати внутрішній світ прозаїка та його власне “я”. Щоденник Володимира Дрозда внаслідок відповідної оповідної структури та тенденції до осимислення власних думок надає значення відтворенню загальнолюдських проблем моральних та духовних цінностей особистості. Існує своєрідна авторська настанова на необхідність “щось справжнє створити у мистецтві”, націлення на необхідність аналізу і вивчення власного письменницького “я” та максимального наближення до життя з метою максимального досягнення відображення життєвої правди, власним самоаналізом у контексті творчості. Щоденник повинен змальовувати та констатувати важливі, глибинні думки автора, що відповідають мисленню та рівню свідомості автора: “...звісно, щоденник не повинен навіть нагадувати того поверхового переліку фактів і настроїв” [4, с. 101].

Проблема систематичного самовдосконалення та самопізнання особистості стає однією з первинних у щоденникових записках письменника, можливість “заирати у глибину своєї істоти” та реалізовувати це вміння шляхом “заглиблення у психологію героя” та розв’язувати питання “уособлення духовного світу однієї людини від духовного світу іншої” [4, с. 102] і здійснювати “наукове дослідження людських душ” [4, с. 105]. Базуючись на поняттях простору, часу, змальовуються реально існуючі події та роздуми, які містять своєрідні художні образи та вмотивовують філософські категорії і відзначають межі авторського простору. Процес дослідження власної особистості вибудовує “філософію “Я”, що репрезентує результати письменницького пошуку. Її сутність полягає у розумінні власного особистого “я”, яке є носієм духовних цінностей. За Й.-Г. Фіхте, “Я” – абсолютне творче начало, яке покладає основу всього сущого і самого себе. Це центральне поняття філософської системи, що залежить, від рівня розвитку моральної самосвідомості та ступеня духовної зрілості. Володимир Дрозд створює власну теорію розуміння зазначеного філософського поняття: “...філософія розпочинається з приходом у світ твого “Я” і з ним залишає цей світ. “Я” приходить на голий, пустельний острів і забудовує його. І кожен із нас забудовує власний острів за своїм індивідуальним проектом. Філософія “Я” нікого не закликає у збудований дім. Філософія “Я” – це лише дитячий конструктор, дерев’яні кубики, із яких кожен будує, як він бачить і відчуває. Філософія “Я” – філософія для усіх, а не для вибраних” [4, с. 105].

Таким чином, щоденники різних років із авторськими коментарями Володимира Дрозда, створені як мистецьке поєднання особистих, літературних та суспільних життєвих подій письменника. Володимир Дрозд виділяє в навколишній дійсності важливу мистецьку та суспільну роль або глибинну авторську позицію, яка уособлює голос поколінь.

Дана праця є фрагментом дисертаційного дослідження.

### **Література**

**1. Медоренко О. М.** Співвідношення документального та художнього в жанрі сучасного автокоментаря кін. ХХ – поч. ХХІ ст. / О. М. Медоренко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – №11 – С. 240 – 247. **2. Савенко І.** Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку / І. Савенко. – Луганськ : СПД Резников В. С., 2008. – 184 с. **3. Фуко М.** Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М. : Прогресс, 1977. – 487 с. **4. Дрозд В.** Бог, люди і я. Щоденники різних років із коментарями / В. Дрозд // Київ. – 2003. – № 1. – С. 93 – 114.

#### **Шеховцова О. В. “Бог, люди і я” – щоденник із коментарями Володимира Дрозда**

У статті ми дали визначення поняттю “авторський коментар”, розглянули художні особливості щоденника з авторськими коментарями та проаналізували мотиви написання щоденника.

*Ключові слова:* документальна література, щоденник, авторський автокоментар.

#### **Шеховцова О. В. “Бог, люди и я” – дневник с комментариями Володимира Дрозда**

В статье мы дали определение понятию “авторский комментарий”, рассмотрели художественные особенности дневника с авторскими комментариями, проанализировали мотивы написания дневника.

*Ключевые слова:* документальная литература, дневник, авторский комментарий.

#### **Shekhovtsova O. V. “God, people, and I” – diary with comments Volodymyr Drozd**

In article we have defined the “author commentary” concept, we considered artistic particularities, analyzed the motives of diary writing.

*Key words:* documental literature, diary, author commentary.



## Журналістика та видавнича справа на Сході України

УДК 316.432:82 – 92 (477)

**А. А. Іващук**

### **ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ ІНТЕРВ'Ю В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРЕСІ**

Аналізуючи варіативність і трансформацію такого специфічного виду журналістської творчості, як інтерв'ю, необхідно зазначити, що існує чисельна кількість визначень інтерв'ю і як жанру, і як методу збирання інформації. Західні фахівці, приміром, вважають, що інтерв'ю – це оптимальний засіб інформування читачів. Оригінально і лапідарно дефініює жанр інтерв'ю німецький дослідник З. Вайшенберг: “За допомогою інтерв'ю фіксуються висловлювання певних осіб щодо тих чи інших тем, а також інформація про самих осіб” [1, с. 64].

Традиційно прискіпливо і варіативно пише О. Чекмишев: “Інтерв'ю – це інформаційний жанр, який покликаний передати позицію, погляд, ставлення, оцінку, коментар ключової особи з приводу події, ситуації, проблеми. Обсяг та хронометраж інтерв'ю, як правило, визначаються форматом періодичного друкованого видання” [4, с. 112]. Важливо, що на додаток до цього визначення автор дефініції уточнює оригінальний термін “ключова особа”, вважаючи, що це той індивід, який найбільш компетентний у події чи факті, що трапилися [4, с. 112].

Специфіка інтерв'ю як жанру полягає в тому, що факт, подія, явище, їх суспільно-політичне значення розкриваються через повідомлення, думку компетентного співбесідника, який володіє інформацією. Отримання її від очевидця через пряму мову створює відчуття достовірності [3, с. 46].

Зауважимо, що дотичних визначень існує багато і всі вони висвітлюють необхідні якості й функціональні властивості інтерв'ю, хоч жодна з дефініцій не претендує на істину в останній інстанції.

Інтерв'ю в сучасній українській пресовій журналістиці, попри певні трансформації інваріантності жанру, усе ж має традиційно усталений характер діалогу. Це – оптимальний метод отримання інформації, оперативний, хоч і певною мірою суб'єктивний, оскільки кожен індивід із його судженнями, усталеним світоглядом є суб'єктивним уже за людською природою. Традиційне інтерв'ю української преси – це п'ять тисяч друкованих знаків із фотографією респондента. Дуже рідко в такому разі вдаються до послуг фотокореспондента. Як правило, фотографії під інтерв'ю надають

респонденти, або цією проблемою переймаються працівники більд-редакції. Фотографія в обох випадках не є адекватним відображенням реальної фізичної природи респондента, вона застаріла вже через зрозумілі суб'єктивні обставини. Авторське фото коштує дорого, і тому сучасні редакції неохоче погоджуються на додаткові матеріальні витрати, залучаючи до процесу інтерв'ю ще одного працівника редакції – фотокореспондента.

Інтерв'ю в газеті формату А3 розверстується на цілу шпальту, як додаток, підверстуються інформаційні замітки або короткий анонс, в кінці матеріалу – редакційний коментар. Нерідко останній пропонує продовжити розмову; подібний коментар-звертання апелює до читацького загалу і є ефективним для популяризації власне конкретного видання. Читач сприймає коментар завжди особисто, він прагне продовження бесіди, останнім часом вдаючись до послуг електронної пошти. Перше запитання традиційних інтерв'ю формулюють за принципом, “Що сталося?”, друге “Яким чином?” і, нарешті, третє, головне – “Ваше ставлення до вирішення проблеми?”. Усі три запитання є стандартними, проте стилістично їх форматують різними засобами. Респондент, відповідаючи, може одразу розпочати розмову власне з індивідуального бачення проблеми, своїх пропозицій, тоді журналістові дозволено оперативно перебудовуватися, змінюючи порядок запитань. Ефективність останнього процесу повністю залежить від психоемоційних характеристик респондента і від професійних здібностей журналіста.

Класична форма діалогічного характеру інтерв'ю в українській пресі відпрацьована десятиріччями практичної роботи. Керівництво редакції цілком свідомо часто не зважається порушувати догми, вважаючи за доцільне не апробувати нові методи опитування, оскільки достатньо традиційних, уже апробованих. За свідченням М. Василенка, існують більш “артистичні” випадки газетної практики, коли в інтерв'ю вводиться репортажний елемент і суб'єктивний коментар. Типовий приклад такого підходу – перша і друга сторінки “Газеты по-киевски” за січень 2006 року. У період надзвичайно сильних морозів кияни зацікавилися таким екзотичним для міських жителів уподобанням, як купання в крижаній воді. Репортер газети, користуючись методом “журналіст змінює професію”, уперше в житті пірнув в ополонку. Його вчинок прокоментували фахівці: лікар і морж зі значним стажем. Репортаж мав характер інтерв'ю-монологу: розповідь репортера про особисті екстремальні враження. Аналітика, фактично представлена в коментарях, розширила і доповнила матеріал, зробивши його максимально інформативно та емоційно насиченим. Таким чином, інтерв'ю отримало додатковий стимул для жанроутворення та стилістичних новацій.

Розрізняють три способи впливу інтерв'ю на читача:

1. Повідомляти такі знання про невідомі елементи дійсності, завдяки яким людина змінює своє ставлення до неї.

2. Повідомляти нову інформацію про вже відомі речі, суттєві для їх глибинного розуміння, усвідомлення.

3. Нову інформацію не повідомляти, а змінювати лише спосіб донесення її до читача [2, с. 160].

Наведена вище класифікація способів інтерв'ю є доволі розширеною, проте вважаємо за необхідне доповнити її ще одним посиланням. У сучасному інваріантному інтерв'ю існує, крім того, четвертий пункт. Коли журналіст, розпочинаючи розмову, примушує респондента обстоювати його думку або, навпаки, суперечити їй, такий перехід є несподіваним для респондента, тому логічне завершення подібного виду інтерв'ю являє собою суто авторський коментар. Коли індивідуальні психофізіологічні характеристики респондента домінують над особистістю інтерв'юера, його задум часто не досягає мети, стилістику розмови диктує герой інтерв'ю.

У таких випадках слід акцентувати на дотриманні певних етичних правил, що цілком залежать не лише від позиції журналіста, але й від редакційної політики. Найбільш коректно й доцільно надавати редакційні шпальти під коментар, що розміщений окремо від головного інтерв'ю. Тільки від редакції залежить, яким чином подати текст коментарю, головне – у якому обсязі, з якою кількістю ілюстрацій і т. ін. Читачка підсвідомість реагує певним чином на яскравий колаж, професійно дібране фото, мимоволі оминаючи текст.

Із моменту здобуття незалежності України, засоби масової інформації формально перестали бути явищем, що констатувало істину. Наказний, остаточний вердикт, характерний для відповідей в інтерв'ю тоталітарних часів, поступився місцем стилістиці розмірковування, уважного до кожної фрази-відповіді. Сприяють цьому й журналісти, даючи змогу респондентові повернутися до вже сказаного, вкотре перевірити власне посилання. Така практика поступово сприяє розширенню можливостей інтерв'ю як жанру.

Трансформація жанру інтерв'ю в сучасній українській пресі полягає і в ситуативній зміні форми, а головне, змісту заздалегідь підготовлених запитань уже в процесі розмови. Респонденти, які почуваються вільно й розкуто, особливо, коли йдеться про громадських діячів, політиків, молодіжних лідерів, варіюють свої відповіді, змушуючи журналіста миттєво реагувати на зміну стилістики бесіди. Тому поступово відходять у минуле відповіді на прості запитання. Перевагу надають складнопідрядним, складносурядним реченням, що передбачають розширене тлумачення, роз'яснення проблеми. Повною мірою спрацьовує другий спосіб впливу інтерв'ю на читача, коли повідомляється нова інформація про вже відомі речі, суттєві для їх глибинного розуміння, усвідомлення.

Очевидно, сучасне класичне інтерв'ю поступово тяжіє до трансформації в жанр інтерв'ю, що має діалогічний характер. Як уже зазначалося вище, цей складний жанр характеризується спілкуванням між респондентом і журналістом “на рівних”. З одного боку, це дає можливість журналістові максимально деталізувати своє запитання, у разі необхідності звернувшись до нього ще раз. З іншого боку, журналіст, готуючись до такого виду інтерв'ю, вивчає проблему, орієнтуючись у її аспектах, нюансах, підтекстах на рівні респондента. Коментар у такому разі не потрібен, проте діалогічний характер інтерв'ю може передбачати включення до структури текстового матеріалу різних інформаційних компонентів у вигляді довідок, посилань, історичних екскурсів. Як, наприклад, у газеті “XXI век”, яка виходить на Луганщині: у статті “Валентин Дзюба: “Мы не позволим никому стать “политическими дрессировщиками” в нашем регионе”, інтерв'ю розпочинається екскурсом у минуле, що допомагає читачу краще зрозуміти проблематику матеріалу [5].

Взагалі, коментарі можуть існувати окремо від відповіді респондента, тоді це дає змогу певним чином виявити власне позицію журналіста, редакції, а можуть бути запропонованими увазі респондента вже в процесі інтерв'ю-діалогу. Важливо, щоб такі документи, посилання, довідки не сповільняли динаміку інтерв'ю. Крім того, вони здатні відволікти респондента, а отже, читача, і від суті головної проблеми. Тому питання про те, чи слід попередньо ознайомлювати респондента зі вставками в текст інтерв'ю, залишається дискусійним. Певною мірою будь-яке штучне втручання – це своєрідна творча експансія в авторську відповідь, що являє собою істотну причину, яка може вплинути на загальний зміст бесіди, очевидний мас-медійний ефект, що позначається на адекватній реакції читацького загалу.

Крім того, коли текст інтерв'ю, фактично без узгодження з автором, певним чином трансформується в стилістичному плані, це може загрожувати позовом до редакції, адже респондент відповідає лише за слова, зафіксовані журналістом, і не несе відповідальності за зміст коротких чи розширених довідок, історичних екскурсів і т. ін. Застосовуючи такий прийом із провокативною метою, можна досягнути певного психологічного ефекту, впливу на читацьку аудиторію. Водночас, ознак у такому разі маємо порушення журналістської етики, оскільки традиційно журналіст повинен попередньо ознайомити автора не лише з текстом власне інтерв'ю, а й загалом з усім матеріалом, що буде розміщений на газетно-журнальній шпальті під однією “шапкою”, заголовком. Інша річ, що процеси творчої діяльності, особливо коли йдеться про жанр інтерв'ю, передбачають різні форми реакції журналіста на висловлене респондентом під час бесіди. Подекуди оригінальні порівняння, історичні паралелі, необхідні довідки соціально-економічного характеру виникають у свідомості журналіста спонтанно і продукуються в текстовий матеріал уже на той момент, коли інтерв'ю

підписане та схвалене до друку. Тоді, на нашу думку, виникають прецеденти, і журналіст, керуючись власними професійними навичками й досвідом, має вирішувати питання про внесення змін до матеріалу. Він повинен робити це суто індивідуально, з огляду на принципи максимальної об'єктивності й поваги як до автора, так і до читацької аудиторії.

Отже, інтерв'ю дає читачеві змогу об'єктивно судити про причину й сутність того, що трапилося через світобачення та безпосередньо розповідь свідків події. Класичним форматом інтерв'ю визначено діалог. Запитання і відповідь як класику жанру ухвалено ще з часів платонівських діалогів, що за своєю суттю не змінилися. Автор немов передбачає запит потенційного читача, а відповідає респондент. Філософський текст і сучасне інтерв'ю, звичайно, відрізняються постановкою проблеми, шляхами її вирішення, зрештою, завданням. Діалогічна форма кожного разу потребує справді творчого підходу, аби стати найбільш зрозумілою для читача, особливо читача масового громадсько-політичного видання.

### **Література**

- 1. Вайшенберг З.** Новинна журналістика / З. Вайшенберг. – К. : Академія української преси; Центр вільної преси, 2004. – 260 с.
- 2. Вакуров В. Н.** Стилистика газетних жанрів / В. Н. Вакуров, Н. Н. Кохтев, Г. Я. Солганик. – М. : Высш. шк., 1978. – 248 с.
- 3. Москаленко А. З.** Методичні вказівки до вивчення теми “Інформаційні жанри радянської газети” / А. З. Москаленко, В. В. Лизанчук, В. А. Качкан, М. К. Василенко. – К. : КДУ, 1990. – 92 с.
- 4. Чекмишев О. В.** Основи професійної комунікації. Теорія і практика новинної журналістики / О. В. Чекмишев. – К. : Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2004. – 123 с.
- 5. Електронний ресурс** – Режим доступу: [http://xxi.com.ua/polit/8\\_57\\_1.htm](http://xxi.com.ua/polit/8_57_1.htm).

### **Іващук А. А. Трансформація жанру інтерв'ю в сучасній українській пресі**

У статті розглянуто проблему трансформації інтерв'ю в сучасній українській пресі. Досліджено специфіку діалогу, відповідно до тематичних та ситуативних особливостей інтерв'ю.

*Ключові слова:* трансформація, інтерв'ю, діалог, інваріантність, жанр.

**Ивашук А. А. Трансформация жанра интервью в современной украинской прессе**

В статье рассмотрена проблема трансформации интервью в современной украинской прессе. Исследована специфика диалога, в зависимости от тематических и ситуативных особенностей интервью.

*Ключевые слова:* трансформация, интервью, диалог, инвариантность, жанр.

**Ivachshyk A. A. Transformation of genre an interview is in the modern Ukrainian press**

In the article the problem of transformation of interview is considered in the modern Ukrainian press. The specific of dialog is investigated depending on the thematic and situation features of interview.

*Key words:* transformation, interview, dialog, invariance, genre.

УДК 070. 41 (477.61) “1938 – 1956”

**О. В. Корчагіна**

**МОВНІ ШТАМПИ У ГАЗЕТАХ  
ВОРОШИЛОВГРАДСЬКОЇ ОБЛАСТІ 1938 – 1956 рр.**

Перша половина ХХ століття – час надзвичайно складних, суперечливих подій, що позначилися на соціальному устрої суспільства, а як наслідок і на мові, адже вона стала чи не одним із найбільш вагомих засобів формування державної політики й вираження ідеологічних принципів радянської влади. Підвищення рівня грамотності населення стало передумовою широкого розповсюдження газет. Усі мовні засоби текстів ЗМІ були покликані виконувати функцію впливу, переконання та агітації.

Епоха 30-х – 50-х років – це період зростання бюрократизації у сферах державного й громадського життя. На численних мітингах, з'їздах, конференціях, пленумах промовлялися, а потім публікувалися в газетах виступи радянських і громадських діячів, пафос і стиль яких слугував зразком для мовлення та комунікативної суспільної поведінки трудящих. “Партійні тексти відбивали крайній ступінь аморальності й цинізму радянських можновладців, що маніпулювали масовою свідомістю, застосовуючи підміну понять як головний засіб пропаганди” [1, с. 45] Міцні централізовані зв'язки, авторитет радянської влади, суворість дисципліни, що вимагає беззастережного виконання директив, – усе це відбивалося в мові радянської доби, її стильовій однаковості.

Швидко створювалися мовні шаблони, кліше, які, поширюючись, проникали в мову широких верств населення міст і сіл. Український мовознавець Л. Масенко у своєму дослідженні мовної політики КПРС відзначила: “У цей період відбулося усталення у промовах більшовицької верхівки набору штампів, які виконували функцію матриці для всіх засобів масової інформації, преси та гуманітарних наук” [1, с. 45]. Водночас активна мовна творчість журналістів, агітаторів, пропагандистів соціалістичної ідеології призвела до того, що багато звичних слів, термінів змінили своє значення й перетворились на газетні штампи. Визначення поняття “штамп” в аспекті культури мови в українському пресознавстві знаходимо в О. Сербенської: “Словесними штампами прийнято називати будь-які набридливі вирази, позбавлені свіжості чи несвідомо вжиті в іншій сфері мовлення (це може бути слово, словосполучення, приповідка, крилатий вислів тощо); вони є наслідком примітивного мислення, відсутності мовного такту, неохайного поводження з мовою” [2, с. 36]. Акцентуючи на негативних суспільних функціях штампу Д. Григораша доповнює визначення О. Сербенської, на його думку штамп – це “...збита форма вислову. Позначений штампами текст, звужує свої специфічно-виражальні можливості, стає монотонним і безбарвним. Шкідливість штампів полягав в тому, що при відтворенні різних життєвих явищ використовуються звичні, багато раз уживані мовностилістичні засоби” [3, с. 276].

Актуальність обраної теми мотивується тим, що розгляд мови преси Ворошиловградської області 30-х – 50-х років ХХ століття допоможе у комплексній і системній реконструкції регіональної преси цього періоду, тим самим сприятиме заповненню ніші в історії української журналістики.

До завдань даної розвідки входить вибірка, систематизація й дослідження мовних газетних штампів преси Ворошиловградської (Луганської) області 1938 – 1956 рр.

На Ворошиловградщині, як і скрізь на теренах Радянського Союзу, у 1938 – 1956 рр. Спілкування держави з населенням області відбувалося здебільшого через засоби масової інформації, переважно через пресу. Тексти газетних матеріалів містять багато слів і словесних сполучень, притаманних для даної історичної доби й соціальних та політичних обставин зазначеного періоду. Час революції минув, змінилися обставини життя, однак у пресі, як і раніше, активно вживається революційна лексика. Газетні тексти мають вигляд тез і гасел: “Даш підвищення продуктивності”, “Слава новаторам...”, “До нових перемог!”, “Да здраствує незламна сила марксизму-ленінізму”, “Пролетарі всіх країн, єднайтесь!” – нав’язують суспільству цілий ряд стереотипів. У період революції ці заклики носили діючий характер, але у 30-х – 50-х роках через багаторазове доречне й недоречне повторювання вони втрачають свою семантику, знецінюється їх публіцистичний пафос. Сприйняття прочитаного й розуміння інформації

уповільнюється або спотворюється через наявність штампів. Бо зміст слів може бути зрозумілий лише тоді, коли їх “жива” семантика підтримується в тексті. О. Сербенська так пояснює виникнення й засилля мови преси подібними штампами: “Річ у тім, що тоталітарна система витворила й свою мовну парадигму, яка була виявом естетичних критеріїв авторитаризму та бюрократизму” [4, с. 113] Наслідком частого їх уживання були недостатня кваліфікація працівників редакцій, малий словниковий запас авторів та реципієнтів.

“Існують стандартні елементи сторінки, які можна назвати засобами навігації. Вони повідомляють, у якому місці документа ви знаходитесь, де знайти що-небудь і куди слідувати далі” [5, с. 58]. Саме таку функцію виконує заголовна частини газет, саме дивлячись на яку, читач ідентифікує видання.

Заголовний комплекс отримав у сучасній науковій літературі назву “логотип”, укладач “Словника літератури і журналістики” І. Михайлин тлумачить його як “однотипне постійне клішоване оформлення шрифтовими засобами назви газети” [6, с. 248]. Зміст логотипів газет досліджуваного періоду визначали: назва, постійне загальнообов’язкове гасло “Пролетарі всіх країн, єднайтеся!”, указівка на те, чий органом є газета, календарні відомості (дата випуску: день, число, місяць, рік), порядковий номер, ціна, періодичність виходу.

Доцільність їх вибору можна мотивувати такими суспільно-політичними та культурно історичними факторами:

1) Відображенням політичних знаків доби: “Ворошиловградская правда” (м. Ворошиловград), “Більшовицький шлях” (м. Ворошиловськ), “Сталінський забій” (м. Красний Луч), “За стахановские темпы” (м. Свердловськ) “Коллективіст” (с. Станиця-Луганська), “Ленінська перемога” (с. Містки), “По Сталинскому пути” (с. Успенка), “Прапор Леніна” (с. Білокуракіно), “Сталінський заклик” (с. Біловодськ), “Социалистическое наступление” (с. Покровське). Ці назви були наближені до лозунгів революційного часу. Вони засвідчують стереотипи масової свідомості, заїделогізованість преси досліджуваного періоду, та її головні функції: “Газета – колективний організатор і колективний пропагандист”. Основний концептуальний зміст локалізований у антропонімах – прізвищах вождів, які персоналізувала влада і всіляко пропагувала в пресі – Сталіна, Леніна, а на обласному рівні – ще й Ворошилова та Стаханова. Імена вождів Леніна та Сталіна у назвах газет Ворошиловградщини зустрічаються відповідно 19 та 14 раз.

2) Прагненням редакцій уникнути штампів: “Луч” (м. Красний Луч), “Вперед” (м. Ровеньки, с. Нова Астрахань), “Зірка” (с. Троїцьке), “Колгоспне життя” (с. Старобільськ), “Колгоспне слово” (с. Марківка), “Шлях колгоспника” (с. Слав’яносербськ). Таких видань налічувалося 12.

3) Указівкою на територію розповсюдження – “Кадиевский рабочий” (м. Кадіївка / м. Стаханів), “Труженики Боковки” (с. Боково-Антрацит), “Лисичанський робітник” (м. Лисичанськ) (5 видань).



Більшість назв складалися з одного-двох слів: “Большевик” (с. Іванівка), “Луч” (м. Красний Луч), “Вперед” (м. Ровеньки, с. Нова Астрахань), “Зірка” (с. Троїцьке), “Більшовицький шлях” (с. Кремінна), “Лисичанський робітник” (м. Лисичанськ), “Колгоспне слово” (с. Марківка), “Соціалістичне життя” (с. Сватове), “Шлях колгоспника” (с. Слав’яносербськ) та ін. Із трислівною назвою виходили газети “За міцний колгосп” (с. Покровське), “За стахановские темпы” (м. Свердловск), “Під прапором Леніна” (с. Мілове), “По Сталинскому пути” (с. Успенка), “За качественный кокс” (м. Кадіївка), “За механизированную лаву” (м. Свердловськ), “За образцовую столовую” (м. Ворошиловград). Траплялися й більш довгі назви – “В бой за уголь” (м. Краснодар) та “Машиностроение и Октябрьский урок” (м. Ворошиловград).

Досліджуючи сучасні логотипи районних газет Луганщини, В. Галич відзначає, що вони представляють “місцевість як історично сформований простір, що зберігає інформаційні коди, ілюзії, міфи, плекає історичні традиції, засновані на зв’язку поколінь” [5, с. 60]. Вивчаючи назви газет сільських районів 1938 – 1956 рр. слід зазначити, що вони творилися у атмосфері ідеологічних стереотипів мислення: “Червоний прапор” (с. Білолуцьк), “Сталінський шлях” (с. Нижня-Дуванка), “Сталінська перемога” (с. Новопсков), “Соціалістичне життя” (с. Сватове), “Прапор комунізму” (с. Марківка) та ін. Винищення українського селянства відбувалося не тільки фізично, але й на рівні підсвідомості, змушуючи в такий спосіб позбутися своєї національної едентичності, родинної пам’яті.

Газети підприємств і виробничих об’єднань використовували для назви своїх багатотиражок або лише фахову лексику (“Забой”, “Забой”, “Врубівка”, “Магістраль”, “Горняк” та ін.), або ідеологічну радянську риторичку (“За большевистские темпы”, “За стахановскую стройку”, “Заря коммунизма”, “Октябрьский гудок”, “Пламя революции”, “Политотделец”, тощо), або поєднували обидві складові: “Більшовицький заруб”, “Красный миханизатор”, “Красный текстильщик”, “Шахтарська правда”, “За Сталинский урожай”, тощо.

У назвах газетних видань Ворошиловградської області аналізованого періоду багатоаспектно виражені характеристики соціальних змін, що відбувалися у радянській країні на Донбасі: “За стахановские темпы”, “Социалистическое наступление”, “Сталинский забой”, “Комсомольское племя”, “По сталинскому пути”, “Ленінський заклик”, “Соціалістичне життя” тощо. Таким чином мовні штампи привласнили центральне місце на першій шпальті. Газетні хрематоніми через часте повторювання поступово втратили свою своєрідність і сприймаються у свідомості реципієнта як штампи. Ще один чинник, який треба відзначити – всі представлені назви газет належать виданням, які виходили в промислових регіонах області. Саме тут була сконцентрована найбільш чисельна й впливова соціальна група – робітники.

Наведемо кілька прикладів мовних штамів присутніх у текстах публікацій газет Ворошиловградщини:

а) *“по-стахановському”*: *“По-стахановському боролися за виконання плану товарообігу”* (Ленінська зоря, 1939 р., №1); *“По-стахановському провести прополку буряків”* (Колгоспне життя, 1940 р., №119); *“По-стахановському провели соціалістичне змагання”* (Прапор Леніна, 1946 р., №84).

б) *“стояти непохитно”*: *“Наша Червона армія стоїть непохитно на сторожі нашої батьківщини”* (Ленінська зоря, 1939 р., №29); *“...непохитно стояти в авангарді нашого будівництва”* (Ленінський заклик, 1947 р., №30);

в) *“наполегливо готуватися”*: *“З усією наполегливістю готуються до зустрічі XVIII з'їзду ВКП(б) вчителі Н.-Астраханські СШ і вчителі початкової школи №1”* (Вперед, 1939 р., №22); *“Агітатори повинні наполегливо ознайомлювати виборців своїх ділянок з “Положенням про вибори до Верховної ради УРСР”* (Колгоспна правда, 1947, №3); *“Хозяйственные и технические руководители шахт настойчиво готовятся к внедрению ерб технологий”* (Сталинский забой, 1952, №23).

г) *“с большой активностью”*: *“С большой активностью подписываются на Государственный Заем Третьей пятилетки трудящиеся Ворошиловградского завода Октябрьской революции”* (Ворошиловградская правда, 1938, №7); *“С вновь вступившими товарищами с большой активностью мы повседневно проводим политико-воспитательную работу”* (За стахановские темпы, 1938, № 1).

З наведених прикладів, бачимо, що навіть відтворюючи актуальні для того часу проблеми, публікації, які написані з використанням мовних шаблонів, втрачають силу комунікативного впливу. Найчастіше потреба в них виникає тоді, коли автор намагається заповнити словами порожнечу в мисленні, не знає справи, відбувається загальними фразами, намагаючись прикрашати дійсність, прагне свій матеріал уподібнити до висловлювань вождів. Подібні тексти формували стереотипи думки масової свідомості. “Словесні штампи призводять не тільки до стилістичних огрехів, а й до штамів мислення” [2, с. 23]. – робить висновок О. Сербенська. Російський мовознавець О. Селіщев, досліджуючи мову революційної доби, указав на її засміченість надмірним вживанням суспільно-політичної лексики та продукуванні стереотипів суспільного мовлення, що сприяло народженню текстів на різні теми, але подібних за мовною структурою. Аналізуючи прагматику таких творів, він, зокрема, наголошував: “У нас буває так, що всі доповіді, які робить активіст, – чи то про білий терор в Болгарії або про майбутню конференцію – як дві краплі води схожі одна на одну <...>. Мова багатьох таких доповідачів не впливає ні на розум, ні на почуття слухачів” [7, с. 36].

Головним методом закріплення потрібних штамів у свідомості став метод багаторазового повторення. Небезпека такої мовної політики

вбачається в тому, що соціум перестає логічно мислити, бо штампована лексика газетних творів не відображає справжній стан речей і стосунків, підмінюючи аналіз реальних подій фальшивим пафосом. Б. Пільняк зазначив: “Беру газети чи книги, і перше, що в них вражає, – неправда всюди, у праці, у суспільному житті, у сімейних відносинах” [8, с. 148].

Отже, у 1938 – 1956 роках шаблонізація мовної структури газет, стає тією межею за якою мова перестає виконувати когнітивну функцію й зводиться в ранг стандартизованої лексики. Стереотипи мови преси досліджуваного періоду мотивуються прагненням очільників держави через ЗМІ уніфікувати мислення соціуму, що сприяло формуванню в масовій свідомості особливої мовної моделі, відповідно до якої все мовне функціонування, всі соціальні взаємини будуються на основі загального шаблону. Реалізуючись через систему мовних штампів, мова газетних публікацій тим самим сприяла створенню й поширенню єдиного мислення, а отже єдиного способу суспільної поведінки. Преса привчала читачів мислити стереотипами й шаблонами, що в свою чергу призводило до зниження здатності аналізувати, інтерпретувати інформацію.

### **Література**

- 1. Масенко Л. Т.** Мова і суспільство: Постколоніальний вимір / Л. Т. Масенко. – К. : Вид. дім “КМ Академія”; Всеукр. то-во “Просвіта” ім. Тараса Шевченка, 2004. – 163 с.
- 2. Сербенська О. А.** Мова преси в контексті вимог перебудови: [навчальний посібник] / О. А. Сербенська. – К. : НМК ВО при Мінвузі УРСР, 1989. – 64 с.
- 3. Григораш Д. С.** Журналістика у термінах і виразах / Д. С. Григораш. – Львів : Вид. об’єднання “Вища школа”, 1974 – 276 с.
- 4. Сербенська О. А., Волошак М. Й.** Актуальне інтерв’ю з мовознавцем : 140 запитань і відповідей / О. А. Сербенська, М. Й. Волошак. – К. : Вид. центр “Просвіта”, 2001, – 204 с.
- 5. Галич В. М.** Логотипи районних газет Луганщини як предмет зображальної журналістики / В. М. Галич // Регіональні ЗМІ України: історія, стан, перспективи розвитку : матеріали I Міжнар. наук. конф. : у 3 т. – Т. I. / відп. ред. В. М. Галич; Держ. закл. “Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – С. 58 – 60.
- 6. Средства массовой информации России [Текст] : учеб. пособие для студ. вузов, обуч. по направлению 520600 и спец. 021400 “Журналистика” / М. И. Алексеева [и др.] ; науч. ред. Е. Л. Вартанова, М. В. Шкондин ; ред. Я. Н. Засурский. – М. : Аспект Пресс, 2008. – 380 с.**
- 7. Селищев А. М.** Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком (1917 – 1926) / А. М. Селищев. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 248 с.
- 8. Андроникашвили-Пильняк Б.** О моем отце / Б. Андроникашвили-Пильняк // Дружба народов. – 1989. – № 1 – С. 34 – 38.

**Корчагіна О. В. Мовні штампи у газетах Ворошиловградської області 1938 – 1956 рр.**

У статті розглядається шаблонізація та стереотипізація мови газет Ворошиловградської області в тоталітарну добу. Аналізуються та класифікуються логотипи газет, наводяться приклади найуживаніших газетних кліше.

*Ключові слова:* преса, газети, логотип, штамп, кліше, масова свідомість.

**Корчагина О. В. Языковые штампы в газетах Ворошиловградской области 1938 – 1956 рр.**

В статье рассматривается шаблонизация и стереотипизация языка газет Ворошиловградской области в часы тоталитарнизма. Анализируются и классифицируются логотипы газет, приводятся примеры наиболее употребляемых газетных клише.

*Ключевые слова:* пресса, газеты, логотип, штамп, клише, массовое сознание.

**Korchagina O. V. Language stamps of newspapers of the Voroshilovgrad area in 1938 – 1956 years**

In the article template and stereotype of language of newspapers of the Voroshilovgrad area is examined in totalitarian twenty-four hours. The logotypes of newspapers are analysed and classified, examples of the used language cliches are made.

*Key words:* the press, newspapers, logotype, stamp, cliché, mass consciousness.

УДК 070.482(477.61)

**Ю. В. Нестеренко**

**РЕЛІГІЙНА ПРЕСА ЛУГАНЩИНИ: ЖАНРОВИЙ АСПЕКТ**

Релігійна преса Луганщини сьогодні фактично не вивчена. Однак зростання її кількості й популярності зумовлена стрімким розвитком і поширенням численних релігійних конфесій, а також попитом самої друкованої продукції у споживача.

Об'єктом нашої уваги є сучасні релігійні періодичні видання православних конфесій, а предметом – їх жанрові й стилістичні особливості. Метою нашої публікації є спроба окреслити типові жанрові домінанти конфесійної періодичної преси й визначити стилістичні й проблематико-тематичні особливості текстів.

Для розкриття динаміки росту релігійної періодики розглянемо відродження численних конфесій та їх подальшої еволюції в період 1985 – 2010 рр. не лише в Луганську та області, а по всій території України. Зазначимо, що за окреслений часовий відтинок держава пережила чимало знакових для нашої країни подій.

Релігійні організації сучасної України розпочали свою активну роботу ще за часів Радянського Союзу. Відлучені за сучасними законами від державного впливу, а й відповідно, підтримки, вони все ж претендували на свою частину інформаційного простору країни. Не зважаючи на історично зумовлений глибинний розкол у православ'ї, роки становлення Незалежної Держави відзначаються активним відродженням релігійності населення, кількісним зростанням церковних громад, спектральним розгалуженням конфесій та їх демократизацій, що виявляє себе у розширенні напрямків та тлумачень. Разом з цим відроджуються конфесії національних меншин.

За даними, що надають історики та соціологи О. Гісем, О. Мартинюк, О. Трухан, на 1988 р. кількість релігійних громад сягала 5 683-х, що належали до 16 конфесійних напрямків. Статистика 1995 р. демонструє нам їх стрімке зростання до 16 500 громад. Кількість релігійних течій збільшується до 67. Через п'ять років релігійних організацій налічується 23 543, а теологічний напрямків – 90. Після 2005 р. церковні громади перевищують 25 тисяч і належать більше ніж до сотні конфесій, релігійних течій та напрямків. Відповідно значна кількість з них мають свої прес-служби, а також видавничі інститути.

Зауважимо, що на сучасній території Україна нерівномірно розселені релігійні організації. Однак, Україна історично належить до православних країн. Її основні конфесії: Українська православна церква, підпорядкована Московському патріархату (біля 10 000 громад), Українська православна церква, підпорядкована Київському патріархату (за статистичними даними на 1 січня 2002 р. 3 050 діючих громад), Українська автокефальна православна церква. Однак свої позиції серед віруючих прихильників не уступає Українська греко-католицька церква. Кількість діючих громад на сьогодні більше ніж в Київського патріархату [1].

Відповідно, перелічені цифри говорять про потребу журналістичнознавчих досліджень релігійної преси. Особливої уваги вимагає жанрова система періодичних видань українських православних конфесій. У колі нашої уваги опиняється як проблема функціонування модифікації журналістських жанрів з біблійними.

Як відомо, біблійними жанрами маркуються типи літературної творчості, що історично склалися й використовувалися давніми авторами Біблії. Реформи церковної системи в Україні, а також її складна історія, призвели до демократизації конфесій. Провідні технології дали змогу не лише до розповсюдження церковної періодики, а й до появи Інтернет-джерел.

Так регіональна православна газета півдня Луганщини Луганської єпархії Української православної церкви “Светелен”, що виходить за благословенням Високопреосвященного митрополита Луганського й Алчевського Іонікія, друкує матеріали за православно-релігійним календарем. Саме тому серед жанрів на її сторінках переважають різні види статті. Періодичне видання також насичене конфесійною символікою, описом ритуальної утворі й ікон, молитовних текстів. Наприклад, один з номерів газети “Светилен” [2] містить не лише твори проповідницького характеру (“Слово у плащаницы спасителя”, “Таинство Покаяния”), а й блок новин, тобто замітки (“Юбилей протодіакона”, “Исповедь священнослужителей”), фоторепортаж. Оригінальною, на нашу думку, є аналітична стаття С. Губенко та протоієрея Г. Устименка “Не віднімайте дитинство!”, де відчувається не лише релігійно-просвітницька проблематика, а й світський характер інтерпретації проблеми.

Значно більшим обсягом і світським характером від попереднього видання відрізняється газета “Родник”, православне духовно-просвітницьке видання Луганського обласного благодійного фонду “Христина”, має чітку рубрикацію. На першій шпальті винесено зміст видання. Серед жанрів активно друкуються статті, проповіді, притчі, оповідання та казки, замітки та факти. Якщо біблійні жанри наближаються до своїх канонів, то спроба друкувати літературні твори класиків світової культури є кроком до наближення і популяризації видання серед мало зацікавленого читача.

Однак, принципи вербально-семантичного впливу таких видань на споживача фактично не відрізняються від політичної чи соціально-інформаційної періодики. Так само, як і низка культурно-просвітницьких видань, конфесійна преса несе в собі просвітницький характер. Авторка монографії “Проповідництво і сучасна публіцистика” Т. Хоменко пише: “Засоби масової комунікації перетворюють в емоційні кліше різноманітні людські почуття – кохання, смуток, ненависть, життєлюбність” [3, с. 114]. Що ж стосується текстів конфесійної літератури, то подібні “емоційні кліше” стають символами у біблійних текстах. Відповідно, переходячи у область публіцистики у жанрових модифікантах “емоційні кліше” тяжіють до стереотипізації. Як ми знаємо з праці М. Бутиріна “Стереотипи масової свідомості: особливості формування та функціонування у медіа середовищі” стереотип – це одна з форм накопичення інформації соціумом. Так само формується уявлення про навколишнє середовище. Доречно буде згадати польського дослідника Р. Кашмарека, що сучасна людина не стільки “дійсністю, а інформацією про неї” [4, с. 6]. З іншого боку, “неявна політично-ідеологічна присутність істотно реконструює жанрово-тематичну природу журналістського тексту, трансформуючи його у текст пропагандистський” [3, с. 114], що притаманно жанрам конфесійної

літератури. Під час їх єднання з есе відчувається відбиток ідеологічного впливу на саму жанрову природу.

Проте аналіз конфесійної преси доводить, що письменницька есїстика не притаманно такого роду друкованим виданням, оскільки зазвичай такого роду канали ЗМІ вже мають свою цільову аудиторію, засновану на релігійно-світоглядних почуттях реципієнтів. Проте наслідування біблійних жанрів або їх з рошення з жанрами журналістики простежуємо у “світській” пресі.

Отже, серед відомих біблійних жанрів у періодичних виданнях активно друкуються притчі, байки, а пророцтва перетворились на художній прийом й вживаються митцем під час написання багатьох складних за архітектонікою творів. Зазначимо, що, наприклад, есе – один із складних жанрів, який має високу жанрову валентність і виявляє здатність сполучатися з жанрами релігійним письмом. Аморфність та тематично-змістовне “блукання” публіцистичного жанру було відзначене багатьма вченими світу, зокрема М. Епштейном, О. Ципорухою, І. Кабановою та ін. Проте “пластична” природа цього жанру дає надзвичайно яскраві типологічні форми. Однак, досить часто в українському інформаційному просторі з’являється письменницька есеїстика, яка наслідує жанри біблійної літератури.

Так майстерно вживає релігійну образність та тематику представник молодшої генерації письменників Любко Дереш. Його цікавим письменницьким експериментом є “Притча про дрозоділі”. Розпочинається твір за законами жанру притчі: “Якось у мене в квартирі завелись дрозоділі. Вони оселились на кухні, тому що там було найбільше їдла, придатного для їх, дрозодільного травлення” [5, с. 135]. Учасники-персонажі розміщені у ті побутові умови, де відбувається показний повчальний процес.

Дрозоділі – центральний образ есе, в основі якого лежить метафора заміщення живого живим. Проте ті процеси, що відбуваються під час життя в квартирі головного персонажа, носія авторського сприйняття, схожі на історичні процеси суспільного розвитку. Більш того, лексеми “цивілізація”, “колонія”, “нація”, “переселення” та ін. підкреслюють антропічний характер образу комахи.

Композиція твору не притаманна есе. Вона є знаковою для жанру притчі. До того ж алегоричність оповіді має суто притчовий характер. Тим більш, важливим фактом є те, що “в новій європейській літературі притча стала одним із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника, нерідко протилежних до загальноприйнятих панівних у суспільстві уявлень” [6, с. 572]. Тому ми маємо право стверджувати, що у цьому випадку жанр есе злився з притчею задля звершення комунікативної мети твору. Автор мав продемонструвати місце людини з двох позицій: як величній сили, хижака, так і дрібної комахи. У цьому й полягає іронія у творі. Наведемо приклад: “Липок не спрацював. Можливо він розрахований на важких мух-зеленушок, на ос,

а не на дрозоділів. Загинули одиниці. З мого боку втратами можна вважати те, що я ненароком замазав дверцята серванта мушачим клеєм” [5, с. 136]. В уривку бачимо гірку іронію, адже поставлені на одні ваги смерть кількох живих істот та дверцята серванту, які було зіпсовано “мушачим клеєм”. Таким чином, есе-притча, есе-сповідь, есе-пророцтво та інші зрощення есе з біблійними жанрами чудово вписується в умовне коло письменницької есеїстики, що дозволяє авторам знаходити оригінальні текстові втілення творчих задумів та ідей.

З іншого боку, зразком сполучення публіцистики з жанрами канонічної церковної літератури є твори опубліковані в рубриці “Дар рассуждения” газети “Родник” [7]. Публікація “Новий рік: зустріти так, щоб зранку не катувала совість” має також риси есе. Однак, на відміну від модного письменника Л. Дереша, її автор Н. Краснова фактично не використовує структурних елементів текстів конфесійних жанрів. Проте проблематика твору має суто християнське забарвлення. Вихідною точкою медитації стає такий вислів: “І чим ближче це таємниче свято – Новий рік, тим більше неспокою в православної людини, особливо якщо ми лише стали на світлий і тернистий шлях спасіння” [7, с. 3]. Аргументи-докази, які авторка використовує в своїй статті – це посилання на слова Апостола Павла, Матфія й інші тексти Біблії. Протягом всього твору авторка вміло відшукує альтернативу між забороненим та бажаним. Читачеві лише залишається зробити висновок, що навіть в умовах Різдвяного посту святкування “світського” Нового року цілком можливо. Як бачимо, перед нами зразок проповідницького есе.

Отже, релігійна преса Луганщини – слабо вивчений науковцями пласт ЗМІ. Газети православних конфесій демонструють на своїх сторінках широкий жанровий потенціал. Особливої уваги заслуговують сполучення публіцистики з біблійними жанрами, або стилізація під них. Проблема жанром системи релігійної преси не може бути вичерпаною і вимагає подальшого дослідження.

### **Література**

- 1. Гісем О. В. та ін.** Історія України в таблицях / О. В. Гісем, О. О. Мартинюк, О. Ф. Трухан. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного дозвілля”, 2007. – 480 с.
- 2. Святилен.** – 2007. – № 2.
- 3. Хоменко Т. М.** Проповідництво і сучасна публіцистика: [монографія] / Т. М. Хоменко – Львів : ПАІС, 2008. – 136 с.
- 4. Kaczmarek R.** Wiedza i informacja / R. Kaczmarek // Kultura. – 1997. – №4. – S. 3 – 15;
- 5. Літературознавчий** словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром’яка]. – К. : Академія, 1997. – 417с.
- 6. Дереш Л.** Притча про дрозоділів / Л. Дереш // Трициліндровий двигун любові. – Харків : Фоліо, 2007. – 219 с. – С. 135 – 138.
- 7. Родник.** – 2007. – №12.



**Нестеренко Ю. В. Релігійна преса Луганщини: жанровий аспект**

У статті розповідається про жанри в християнській пресі сучасного Луганського регіону. Авторка розповідає про випадки поєднання газетних текстів з біблійними жанрами.

*Ключові слова:* жанр, біблійні жанри, есе, конфесійна преса.

**Нестеренко Ю. В. Религиозная пресса Луганского региона: жанровый аспект**

В статье рассказывается о жанрах в христианской прессе современного Луганского региона. Автор рассказывает о случаях сочетание газетных текстов с библейскими жанрами.

*Ключевые слова:* жанр, библейские жанры, эссе, конфессиональная пресса

**Nesterenko J. V. Religious press of the Lugansk region: genre aspect**

This article is about genres in a seal christian the modern Lugansk region. The author tells about cases combination of newspaper texts with biblical genres.

*Key words:* genre, biblical genres, essay, confessional press.

УДК 070.447: 792, 072, 3(477.52)(09) “1912/1917”

**Л. М. Яременко, О. М. Євтушенко**

**ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ НА СТОРІНКАХ  
“СУМСЬКОГО ВІСНИКА” (1912 – 1917): ТЕАТРАЛЬНА РЕЦЕНЗІЯ**

Історія театральної рецензії в українській пресі має своїм початком 1864 рік, коли у Львові був заснований перший стаціонарний професійний театр, і відтоді цей жанр з'являється на сторінках як москвофільських, так і народовських видань, зокрема, у газеті “Мета”, журналах “Правда”, “Слово” та інших.

У другій половині XIX – на початку XX століття активного розвитку набуло театральне мистецтво Слобожанщини. 1806 року в Сумах був побудований один із перших театрів регіону (всього кількома десятиліттями раніше театр з'явився в Харкові). Замовник проекту – крамар М. Бабич, аматорська трупа якого ще з 1850-х давала в місті комедійні вистави. Майже сорок років М. Бабич був чи не єдиним сумським аматором-драматургом. Професійний зимовий театр “Тіволі” був заснований у місті в 1911 р. за ініціативи Д. М. Корепанова, члена ремісничої управи й актора-аматора. Будівлю в стилі класичного

модерну спроектував відомий харківський архітектор О. Гінзбург. Антрепренер Д. Корепанов спромігся вивести провінційний театр на якісно новий рівень. У Сумах, де свого часу виступав і геніальний С. Щепкін, знову грали відомі в усій імперії трупи – О. Суходольського, Л. Сабініна, а в 1913 році головною культурною подією стали гастролі Міланського театру. Аналіз репертуару труп, а особливо – звернення їх до п'єс місцевих авторів, серед яких слобожанці О. Суходольський, В. Александров, допомагає сформуванню уявлення ще й про окремі аспекти літературного процесу Слобожанщини. Насичене театральне життя не могло не знайти свого відбиття на сторінках місцевих газет.

Останніми роками спостерігаємо посилення уваги до історії преси Сумщини. Цією проблематикою займаються, зокрема, І. Михайлин, Б. Черняков, Н. Сидоренко, О. Ткаченко, І. Жиленко, Л. Яременко.

Актуальність статті зумовлена потребою звернутися до недостатньо розробленої в українському журналістикознавстві проблеми – еволюції жанру театральної рецензії у місцевих виданнях як одного з важливих аспектів дослідження історії регіональної преси.

Мета роботи – простежити особливості зародження й формування в пресі Сумщини жанру театральної рецензії на прикладі одного з тогочасних провідних друкованих органів регіону – газети “Сумський вісник”.

Об'єкт дослідження – щоденна газета “Сумський вісник”. Предмет – театральна рецензія на її шпальтах.

Нами були проаналізовані публікації газети за 1912 – 1917 рр., що зберігаються в Державному архіві Сумської області (повний комплект за 1913 р. та окремі номери за 1912, 1914 – 1917 рр.). Емпіричне дослідження виконано на основі суцільної вибірки з матеріалів видання.

Серед 20 відділів “Сумського вісника” культурну панораму презентують відділи “Критика й бібліографія” та “Театр і музика” (у 1917 р. – “Театр і мистецтво”). Журналісти видання не могли обійти постановки, які в провінційному місті часто ставали головними сенсаціями дня поруч із земськими постановками, порадами ветлікаря чи зборами землевласників. Допомагають уявити театральне життя дореволюційних Сум чотири типи матеріалів, що з'являлися на шпальтах газети: 1) анонси-афіші вистав (друкувалися систематично з номера в номер і мали постійну рубрику – на першій сторінці під назвою, наприклад, такого змісту: *“Театр Корепанова. Українська група Льва Сабініна. В суботу, 7 листопада (октябрю) 1917 року выставлена буде: “Чорноморці” в 3-х діях Д. М. Старицького; “По ревизії” в 1 д. Кропивницького”* у № 214 за 7 жовтня 1917 р.) 2) замітки про нові постановки, майбутні бенефіси (наприклад: *“Сегодня первое представление новой пьесы известного писателя Семена Юшкевича “Драма в доме” в 6-ти картинах. Пьеса еще нигде не шла, за исключением Одессы, где прошла с крупным успехом более 20 раз. Пьесу ставит А. Н. Сколовский.”* у № 144 за 2 липня 1913 р.) 3) звіти,

переважно про благодійні вечори на користь сумських євреїв, незабезпечених учнів, облаштування шкільних їдалень, а в 1917 р. – на користь поранених та сімей загиблих солдатів (так, у № 253 за 26 листопада 1917 р. повідомляється, що *добročинна вистава в залі Громадських Зборів на користь “недостаючих учеников” Сумського реального училища принесла 2034 рублі чистого доходу*) 4) театральні рецензії (більше – у 1912 – 1913 рр., тоді як у номерах за 1917 р. зустрічаються вкрай рідко).

Слід зауважити, тогочасні рецензії мало нагадують сучасний жанр театральної рецензії. Це був час, коли рецензія переживала період становлення. Не були ще випрацювані єдині критерії, норми тощо. Рецензія – аналітичний жанр, у якому, як відомо, дається оцінка художніх чи наукових творів, загальнополітичної чи технічної літератури, театральних постановок, кінофільмів, художніх виставок, концертів тощо. Це – роздуми над прочитаним, почутим чи побаченим [1, с. 227]. Обов’язковими структурними елементами рецензії є:

1) повідомлення про твір мистецтва, його авторів, час і місце створення; 2) аналіз теми й ідеї – змісту твору мистецтва; 3) аналіз засобів вираження теми, ідеї, системи образів, майстерності – художньої форми; 4) визначення місця твору в творчості автора, у сукупності інших творів цієї тематики. “Відсутність хоч би одного з чотирьох елементів руйнує рецензію як жанр” [5, с. 204]. Ураховуючи ці вимоги, про рецензії на сторінках “Сумського вісника” можемо говорити хіба умовно, адже матеріалів, у яких були б наявні всі зазначені елементи не зустрічаємо.

Театральна рецензія “не зводиться тільки до переказу змісту п’єси й переліку зайнятих у ній акторів” [6, с. 283]. Рецензент мусить звернути увагу на характер гри акторів, декорації, роботу режисера, костюмерів, освітлювачів, гримерів, музичний супровід. “... писати слід дохідливо й конкретно, без шаблонних фраз на кшталт “вдалий образ”, “цікава думка”, “яскрава робота”, “сирий, невдалий твір” тощо” [2, с. 68]. У переважній більшості відібраних для аналізу публікацій цих вимог не дотримуються повністю. Автори нерідко дають загальну оцінку п’єси, подають переказ сюжету, а завершують матеріал якраз шаблонними словами: “*Играли продуманно, в обычных для передвижников тонах*” (№ 78 за 12 квітня 1913), “*Пьеса прошла хорошо и ровно, не смотря на кое-какие дефекты в сценической работе*” (№ 150 за 9 липня 1913 р.).

Трапляється й гостра, прониклива, спостережлива, досить високого професійного рівня оцінка (часто – іронічна й дотепна) як постановки, так і гри певних акторів: “... *играли дружно, – но какой-то неуловимый дефект придавал пьесе не тот тон, который требуется содержанием ее. Всюду чувствовалось отсутствие простодушия, сердечности, взамен чего было много деланности и игры*” (№ 144 за 2 липня 1914 р.), “*Г-жа Вобатинская при счастливой внешности не может похвалиться голосом. Верху у нее положительно отсутствуют...*” (№ 6 за 8 січня 1913 р.), “*Недурно умирал и просил о*

*прощени Дзбановский*” (№ 22 за 26 січня 1913 р.), “... г.г Брянский и Спрэнце старательно портили сцену за сценой, не потрудившись даже заучить своих ролей” (№ 151 за 10 липня 1913 р.).

Лише іноді автори фокусують увагу й на зовнішньому антуражі спектаклю: – грим акторів: “Единственным дефектом была плохая гримировка г-на Злагодь, игравшего роль старика Боруха: уж слишком была заметна искусственная борода и чересчур большой наклеенный нос” (№ 69 за 27 березня 1913 р.); – реквізит і декорації: “...труппа сразу показала нам свои силы, богатство костюмов, прекрасный реквизит и бутафорию, новые декорации” (№ 85 за 18 квітня 1913 р.), “Нам кажется, режиссер грешит против исторической правды, выпуская Баклушина в костюме нашего времени” (№ 158 за 18 липня 1913 р.); – освітлення й музичний супровід: “Ну не удастся нашему декоратору устроить так, чтобы свет луны падал не снизу вверх, а как следует, сверху вниз. Выходит некрасиво... Но зато как прекрасно за сценой играет кто-то на скрипке и на пианино!” (№ 124 за 6 липня 1913 р.).

Цікавими й доречними виглядають коментарі рецензентів “Сумського вісника” щодо вибору репертуару. Вони завжди стоять на позиціях модернізації театру, чутливо реагують на найменші анахронізми й у зовнішньому оформленні, і в ідейному спрямуванні. Ще одна аксіома – лише винятково талановиті перекладні п’єси мають право бути поставлені, в інших же випадках слід звертатися до творчості російських і українських авторів. Як на сьогоднішнього читача, оцінки журналістів початку минулого століття можуть здатися занадто категоричними. Сучасні теоретики наголошують: “Естетичні, пізнавальні, комерційні якості твору повинні бути викладені яскраво, оригінально, а недоліки – коректно й без образ” [2, с. 68]. Натомість у “Віснику” читаємо: “... неинтересная переводная пьеса, глупая по содержанию, мало сценичная, полная натяжек и бьющая на эффект изобилием старомодных мелодраматических преимов” (№ 136 за 20 червня 1913 р.), “Сюжет самый избитый – он любит ее; она любит его; родители не позволяют. Вот излюбленная тема для драматургов-ремесленников...” (№ 94 за 28 квітня 1913 р.), “... игра ... была бездарной, грубой, балаганной, без мельчайшей искры остроумия” (№ 94 за 28 квітня 1913 р.). Головним критерієм оцінки була злободенність і непатетичність. Під ці критерії часто не потрапляли твори драматургів, які згодом стали класикою. Якщо М. Гоголь здобувся на якнайхвалебніші відгуки, то в творчості М. Старицького рецензенти не примітили навіть іскри таланту, малоприємними характеристиками нагороджували й М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого.

Не витримує критики з погляду вимог сьогодення й рецензія на “Дядю Ваню” А. Чехова: “Не прошло и десяти лет с тех пор, как умер А. П. Чехов, а пережитое Россией за последнее время далеко отбросило от нас “чеховских типиков”, этих психопатов и неврастеников, порожденных реакцией 1880 – 1890-х годов! [...] Тип “Дяди Вани” – это

*не мы – это один из пройденных нами этапов* [виділення автора – Л. Я., О. Є.] *в нашем славном пути...*” (№139 за 23 червня 1913 р.). Відтак автор робить висновок про те, що п’єса не відповідає сучасності й повинна відійти на “смітник історії”. Такі умовисновки можна передусім пояснити політичною тенденційністю видання, яка у 1913 р. простежувалася досить чітко.

Комерційні якості твору, про які сучасні рецензенти якщо й обмовляються, то досить обтічно й некатегорично, у матеріалах “Сумського вісника” увагою ніколи не оминалися: оглядачі обов’язково зазначали, якщо комусь з акторів підносили букет (що було досить великою розкішшю), дарували подарунки; скільки глядачів прийшло на виставу і який збір від такої явки отримає антрепренер: “*Последний воскресный спектакль в театре Корепанова прошел с хорошим материальным успехом*” (№ 6 за 8 січня 1913 р.), “*Были ценные подарки. Были букеты цветов*” (№ 42 за 20 лютого 1913 р.), “... мы должны констатировать, что театр был почти пуст: сбор был, вероятно, менее 60 рублей” (№ 91 за 25 квітня 1913 р.).

Коментарі авторів стосуються й культури поведінки глядачів, і проблем в організації вистав, і недобросовісності адміністрації театру. Ці вставки звучали саркастично (“*К сожалению, местная публика еще не привыкла занимать свои места вовремя. Хождения по партеру во время действия, она, видимо, считает признаком хорошего тона*” (№ 33 за 10 лютого 1913 р.), а то й досить комічно (глядачі спотикаються, а дехто піввистави п’є в саду театру, бо не чує дзвінка про початок – усе це результат економії власника театру Д. Корепанова на електриці, № 81 за 14 квітня 1913 р.; “*Два слова Д. М. Корепанову. Нельзя ли как-нибудь устроить так, чтобы собаки г. Корепанова своим лаем во дворе театра не мешали слушать пьесы как раз в те патетические моменты, когда в театре водворяется мертвая тишина?*”, № 132 за 15 липня 1913 р.).

Не слід забувати про особистість рецензента, адже в аналітичних матеріалах постать автора є надзвичайно вагомою, він подає аналіз крізь призму власного світобачення, рівня освіченості, уподобань. О. Кузнецова зазначає, що “від нього певною мірою залежать художні смаки й соціальні орієнтири, громадська активність читача” [2, с. 66]. А В. Моїсєєв так визначає роль рецензента: “З одного боку, автор повинен комплексно сприймати аналізований твір, підходити до нього як дослідник, учений. А з іншого, – відгукуватися на актуальні проблеми суспільного життя й бути публіцистом” [4, с. 188]. Публіцистика ж неможлива без переломлення суспільного крізь призму особистісного.

На жаль, імена авторів “Сумського вісника” нам не відомі. Більшість матеріалів не мала підписів узагалі, решта ж були підписані псевдонімами чи криптонімами. Щодо відділу “Театр і музика”, то його оглядачі приховувалися під псевдонімами й криптонімами “Г.”, “Брут”, “Монокль”, “Е.”, “Г. Ш.”. Більше половини залучених нами до аналізу публікацій підписані чи то псевдонімом, чи то прізвищем “Афанасьєв”.

Цей журналіст дійсно не боявся бути орієнтиром у культурному просторі для свого читача й поставав у своїх матеріалах справжнім публіцистом. Про перше свідчать такий, наприклад, висновок: “*Заявляю, такие фарсы смотреть разборчивая сумская публика больше не пойдет!*” (№ 94 за 28 квітня 1913 р.).

Публіцистичне ж начало проявляється в переході автора від проблем, порушуваних у п'єсі, до хвороб сучасного йому суспільства (так, у № 55 за 9 березня 1913 р. Афанасьєв розмірковує про порожнечу й безцільність сучасного життя, брехливість суспільства й зрадливих жінок, які живуть тільки заради розкоші. “*Это кошмар какой-то, а не жизнь!*”, – вигукує він у № 128 за 11 липня, оцінюючи життя в місті. А в № 134 (18 червня) й 150 (9 липня) рецензент-публіцист обурюється тим, що інститут шлюбу перестав бути священним і тріщить по швах, “*як дитячий костюм на дорослій людині*”, а жінка попри це залишається мало не рабинею чоловіка й не може розлучитися навіть якщо він б'є її або витратив усі її гроші; автор залучає до аргументації досвід Англії й Франції й закликає йти шляхом цивілізованих країн).

У своїх рецензіях Афанасьєв постає як освічений, вдумливий критик театру, а також як гострий публіцист, що здатен виходити на обшири узагальнень і суспільно значимих міркувань.

У підсумку наголосимо, що театральна рецензія на сторінках “Сумського вісника” – це яскрава, гостра, полемічна, загалом здатна зорієнтувати читача у вихорі культурних подій. Вона формувала мистецьку культуру не лише глядачів-театралів, а й самих виконавців-акторів, відбивала мистецький (театральний і частково – літературний) процеси Сумщини й загалом – Слобожанщини. Але особливе значення рецензії в тому, що вона є важливим етапом розвитку преси регіону, засвідчила, що вже майже століття тому місцеві журналісти здатні були надати реципієнтові не просто відомості, а ґрунтовний аналіз, інтерпретацію подій, авторський погляд на проблеми. Театральна рецензія на шпальтах аналізованого видання засвідчила, що театральна журналістика Сумщини має глибоку традицію, і сьогодні можемо говорити про спадкоємність аналітичної культурної журналістики регіону.

### **Література**

- 1. Ворошилов В. В.** Журналистика. Базовый курс: [учебник] / В. В. Ворошилов. – 5-е изд. – СПб : Изд-во Михайлова В. А., 2006. – 640 с.
- 2. Кузнецова О. Д.** Аналітичні методи в журналістиці: [навч посіб.]. / Олена Кузнецова. – Львів : Видавничий центр Львів. нац. ун-ту ім. Івана Франка, 2002. – 120 с.
- 3. Манько М. О.** Суми та сумчани у документах сучасників. Книга перша (1655 – 1919) / М. О. Манько. – Суми : ВВП “Мрія – 1” ТОВ, 2005. – 388 с.
- 4. Моисеев В. А.** Журналистика и журналисты / В. Моисеев. – К. : Дакор, 2002. – 400 с.
- 5. Смелкова З. С.** Риторические основы журналистики. Работа над

жанрами газети: [учеб. пособие] / З. С. Смелкова, Л. В. Ассуирова, М. Р. Савова, О. А. Сальникова. – 5-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 320 с. **6. Справочник журналиста** / Н. Г. Богданов, Б. А. Вяземский. – 3-е изд, перераб. и расш. – Л. : Лениздат, 1971. – 688 с.

**Яременко Л. М., Євтушенко О. М. Театральне життя на сторінках “Сумського вісника” (1912 – 1917): театральна рецензія**

У статті розглядаються особливості жанру театральної рецензії у щоденній газеті “Сумський вісник”. Аналізується якісний рівень означених публікацій.

*Ключові слова:* газета, рецензент, театральна рецензія.

**Яременко Л. Н. Євтушенко Е. Н. Театральная жизнь на страницах “Сумського вестника” (1912 – 1917): театральная рецензия**

В статье рассматриваются особенности жанра театральной рецензии в ежедневной газете “Сумской вестник”. Анализируется качественный уровень этих публикаций.

*Ключевые слова:* газета, рецензент, театральная рецензия.

**Yaremenko L. M., Yevtushenko O. M. Theatre life on pages of “Sumskoi vestnik” (1912 – 1917): a theatrical review**

In the article the features of a theatrical review in the daily newspaper “Sumskoi vestnik” are esteemed. The quality level of these publications is analyzed.

*Key words:* the newspaper, reviewer, a theatrical review.

## **Література рідного краю**

УДК 821.161.2-1.09+929 Листопад

**В. Ю. Родигіна**

### **ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ МОДЕЛІ СВІТУ В ПОЕЗІЇ АНТОНІНИ ЛИСТОПАД**

Художній світ А. Листопад, такий імпресіоністично спрямований, близький і невидимий, духовний і земний, має свої витoki в реальному житті письменниці. Представниця літературних обривів Луганщини є лауреатом літературних премій імені Василя Стуса та Олени Пчілки. А. Листопад відома як витончений лірик та співець високої духовності, національної культури, проте дослідженням поезій А. Листопад відведено не так багато уваги сучасних літературознавців [2]. Не зважаючи на зроблені наукові розвідки А. Медведенка, О. Неживого, Л. Неживої, М. Ночовного поетичний доробок поетеси потребує детальнішого вивчення.

У заповненні цієї прогалини вбачаємо головну мету нашого дослідження, що полягає в реконструкції моделі світобачення в поезії Антоніни Листопад та дослідженні засобів її лінгвального втілення. У сучасному літературознавстві особливо актуальними є питання, що вимагають аналізу співвідношення мовних конструкцій художнього твору та позамовної дійсності, культурних цінностей, створених носіями мови певного регіону в процесі життєдіяльності, властивостей їх ментальності, національного характеру та світосприйняття. Фольклорні джерела мови Антоніни Листопад є визначальною рисою ідіостилу поетеси і знаходять своє втілення у зовнішніх ознаках мови: типових народнопоетичних епітетах, порівняннях, словосполученнях, але також і внутрішня семантична організація мови поезій багато в чому наближується до фольклорної традиції. При цьому спостерігаємо значне проявлення фольклорних поглядів на світоустрій, певні явища життя, що в інтерпретації А. Листопад створюють неповторних художній колорит.

Якщо спробувати вибудувати екзистенційно-словесну поетичну модель світу А. Листопад, то яскраво постане лексичний ряд фольклорно-світоглядних понять, які наполегливо звертають увагу читача до українських реалій: смерічка, любисток, калина, спориш, пшенично-золота земля, журавель, сонях, Золоті Стожари, Чумацький Шлях. Цей перелік далеко не є повним, але він засвідчує яскраву автентичність поезії А. Листопад.

Основними в ідіостилі Антоніни Листопад виступають загальнономвні, нормативно-літературні лексеми. У мовній тканині



твору ці поетикальні конструкції є своєрідним тлом, на якому повніше відображаються диференційні ознаки синонімічних, метафоричних, порівняльних одиниць, які містять у своєму значенні стилістичний компонент. Своєрідність використання лексичних маркованих конструкцій допомагає поетесі виокремити власний образ світу, який вона увиразнила в семантико-стилістичних узагальненнях поетичного полотна творів.

Ліричний герой поезій Антоніни Листопад репрезентує традиційні канонічні морально-етичні цінності, властиві характерним носіям народної моралі, проте поетеса надає цим критеріям авторських стилістично-семантичних ознак. Проблема втілення естетичного ідеалу авторки в поетичному творі через систему лексично-стилістичних маркованих конструкцій потребує уточнення через конкретні авторські етичні ідеали та життєві орієнтири, які їй послуговували базисом опертя при створення її власної картини художнього світу.

У поезії “Пісня про калину” тлом думки ліричного героя виступає опоетизований світ народної творчості, який А. Листопад інтерпретує як основу побудови сучасної моделі світу для української нації. Поетеса інтегрує архетипальний символ калини в різні рівні сучасного життя – школа, город, хата, тин, чисте поле, і врешті решт – людське серце. Калина в поезії А. Листопад є носієм гармонійної світобудови, якої так потребує індивід в переломні моменти власного життя.

Ставлення до батьків, віддання їм належної шани в поезії “Багата пісня” є уособленням семантичної лінії з символікою вищої сили, мірилом всіх вчинків людини, символом тих достойників, на яких вона має рівнятися в житті: “Багатство людини – у дітях, / що гідно шанують батьків” [6]. А. Листопад навмисно применшує, а то й зовсім нівелює значення одвічних людських матеріальних цінностей – срібла, золота, розкішного житла, на користь вічних моральних та естетичних орієнтирів – людського здоров’я та духовної довершеності, уваги до близьких. Поетеса порівнює дорогоцінні метали із глиною, важким тягарем, а дорогі палаци із хлівом, у якому немає порозуміння.

Водночас, художній образ світу поезії А. Листопад продуктивно втілюється в патріотично маркованих конструкціях, які тісно пов’язані з національною символікою. Поезія “Синьо-жовта фана” оспівує символіку кольорів державного прапора України: “Як душа в тих кольорах собі говорить. / Як їх розуміє наш Чумацький Шлях!” [6]. Синьо-жовта символіка надає ліричному героєві А. Листопад віри у власні сили, стверджує значення рідної землі, близьких до розуміння явищ оточуючої дійсності. Поетеса вдало використовує повтори “Сине небо, сине море, сині очі... Синя стрічка, синя річка, сині гори...” [6]. Досліджуючи семантику кольорів поезії, реалізовану в мові, спостерігаємо, що їх семантична структура є багатошаровим комплексом із фольклорних та літературних традицій. При цьому помітним і показовим складником поетичного ідіолекту А. Листопад виявляється

використання фольклорних образів-понять, що особливо наближують її поезії до народних ліричних пісень.

Поезія “Любисткова пісня” є цікавою з того огляду, що окрім традиційного національно маркованого смислового навантаження містить авторську філософську думку про призначення української архетипальної рослини: “Любисток – не просто любов, / А те Українське знамення, / Що душі поріднює знов” [6]. Саме листочок любистку, на думку поетеси, здатен підтримати українця під час перебування поза межами Батьківщини, також цій рослині надається цілюща властивість повертати життєві сили. У поезії згадуються такі традиційні назви українських етнічних ботанічних реалій як, власне, листок любистку, спориш, яким поетеса, на зразок народнопісенних жанрів, надає сакрального, майже міфічного значення у житті українців.

Вірш “Любисткова пісня” засвідчує такі естетично і стилістично марковані народнопоетичні лексеми, які позначають негативні явища: “сухі полини”, “перегнуті клини” [6], що в мовно-поетичній картині світу А. Листопад додають повноти образам. А. Листопад запозичує повні життєдайні символи із фольклору та реалізує їх світотворчій потенціал у власній поезій, що надає твору моральної глибини та етичної вишуканості.

Поезія “Катрусина колискова” також засвідчує міцний зв’язок естетичних поглядів поетеси з народною мораллю. Вірш містить характерні для жанру колискових повтори рядків “Гойда-гойда-гай” [6], що не тільки підсумовує зміст строф, але й надає спокійного, ніби елегійного настрою поезії. А. Листопад застосовує такі традиційні назви рослинних символи як “вранішня калина”, “золота смерічка” на позначення оточуючих дитину реалій, навколо яких вона має почувати себе захищеною та швидко засинає. Поетеса порівнює символи рослин із усміхненою Долею, яка надається дитині.

Таким чином спостерігаємо певну фольклоризацію поезії Антоніни Листопад на стилістично-семантичному рівні створення поетикальних конструкцій. Художня література завжди всотувала у себе найкращі здобутки жанрів усної народної творчості, яка була для письменників невичерпним джерелом поновлення творчих сил [3]. Але для художньої картини світу А. Листопад особливим є ставлення до загальнонародних етичних цінностей та традиційних українських символів, яке збігається із ставленням до зазначених реалій у фольклорі.

Характерною рисою поетичного мислення А. Листопад є тяжіння до вживання народнопоетичних елементів, моделювання поезій на основі фольклорної усталеної моралі, про що свідчить сюжетна побудова віршових творів. Також констатуємо, що поетеса навіть назви своїх творів обирає на основі жанрів народнопісенної творчості: “Катрусина колискова”, “Багата пісня”, “Любисткова пісня”.

Усе викладене свідчить про те, що картина художньої моделі світу А. Листопад ґрунтується на фольклорних традиціях сприйняття,

загальнонародній моралі, якій властива увага до одвічних морально-етичних цінностей українського менталітету. Отже, проаналізувавши домінуючі світотворчі символи в творах А. Листопад ми змогли наблизитися до творчого генія поетеси, а разом з тим увиразнити особливості її художнього таланту на літературній мапі Луганщини.

### **Література**

- 1. Анісімова Н.** “Із янголом на плечі: Духовні орієнтири поезії “вісімдесятників” / Н. Анісімова // Дивослово. – 2002. – № 4. – С. 44.
- 2. Жайвори над Луганщиною:** Літературні портрети членів Луганської обласної організації НСПУ: Антологія: У 2 т. / Упоряд. А. Медведенко, О. Неживий. – Луганськ : Світлиця, 2004. – Т. 2. – 284 с.
- 3. Лановик М. Б., Лановик З. Б.** Українська усна народна творчість / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик : [підручник, 3-тє вид., стереотипне]. – К. : “Знання-прес”, 2005. – 591 с.
- 4. Літературознавча енциклопедія:** У 2-х томах; [уклад. Ю. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”. – Т. 2. – 2007. – 624 с.
- 5. Лугарі:** Публіцистика, вірші / упоряд. Г. Гайворонська. – Луганськ : Світлиця, 1998.
- 6. Неживий О., Нежива Л.** Літературне краєзнавство. Луганщина: [Електронний підручник]. – Луганськ: ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2008.
- 7. Яструбецька Г.** Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? / Г. Яструбецька // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 39 – 45.

#### **Родигіна В. Ю. Особливості організації художньої моделі світу в поезії Антоніни Листопад**

Автор статті розглядає особливості створення художньої моделі світу в поезії письменниці Луганщини Антоніни Листопад. Аналізуються такі аспекти художньої світотворчості як лексичні та стилістичні мовні конструкції поезій. В статті вперше окреслюються фольклоризуючі моменти творчості письменниці. Також аналізуються запозичені поетесою з фольклору об’єкти народної символіки.

*Ключові слова:* художня модель світу, поетичні конструкції, фольклоризація, морально-етичні домінуючі.

#### **Родигина В. Ю. Особенности организации художественной модели мира в поэзии Антонины Листопад**

Автор статьи рассматривает особенности создания художественной модели мира в поэзии писательницы Луганщины Антонины Листопад. Анализируются такие аспекты художественной картины мира как лексические и стилистические языковые конструкции поэзий. В статье впервые очерчиваются фольклорные мотивы творчества писательницы. Также анализируются заимствованные поэтессой из фольклора объекты народной символики.

*Ключевые слова:* художественная модель мира, поэтические конструкции, фольклоризация, морально-этические доминанты.

**Rodygina V. Y. Organization features of artistic world's model in the poetry of Antonyna Lystopad**

The author of the article examines the features of creation of artistic model of world in the poetry of the authoress of Luganschna Antonina Lystopad. Such aspects of artistic world building as the lexical and stylistic linguistic constructions of poetries are analyzed. The folklores moments of creation of authoress are first outlined in the article. The objects of folk symbolism adopted by a poetess from folklore are also analyzed.

*Key words:* artistic model of world, poetic constructions, folklore, moral ethics dominants.

УДК [398.5:392.5] (477.54/.62)

**О. В. Скиба**

**ЖАНР ТОСТУ, ПРИВІТАННЯ, ПОБАЖАННЯ В СИСТЕМІ  
ВЕСІЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО КОМПЛЕКСУ ЛУГАНЩИНИ  
(НА ПРИКЛАДІ СМТ. ВРУБІВКА ЛУГАНСЬКОЇ ОБЛ.)**

В історії етнографії та вітчизняної фольклористики містяться відомості про весілля в “Описові України” Г.-Л. де Боплана. Він одним із перших докладно розповів про звичаї українців, коли дівчина першою сватається до парубка. Акцентується увага на весільних обрядодіях у виданнях Г. Калиновського, А. Метлинського, П. Чубинського, Я. Головацького, А. Свидницького, О. Марковича та ін. Видавництво “Наукова думка” з 1970 року розпочало презентацію описів весільних обрядів із багатьох регіонів України [1]. Сучасна українська дослідниця М. Шубравська доводить “живучість весільних пісень” [2].

Питання історії, культури, літератури, традицій Луганщини привертає увагу як наукового загалу, так і пересічного мешканця. Активно вивчається література рідного краю (створено Східний філіал Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України), досліджується багатовимірність та синтетичність фольклору Луганщини, основні пісенні символи весільного комплексу Луганщини, кольоративна символіка у структурі весільних обрядодій східної Слобожанщини. Викладачі, аспіранти, студенти кафедр теорії літератури та компаративістики і української літератури та методики її викладання співпрацюють у виконанні проекту “Сучасна весільна обрядовість як вияв фольклорної свідомості (на матеріалі Східної Слобожанщини)”. Увага до регіонального вивчення весільного фольклору пов’язана з тим, що воно дає “вагомні джерела для вирішення наукових проблем принципового значення – про долю фольклору та окремих жанрів,

міграції сюжетів, своєрідності та строкатості художньої культури етнічних регіонів та її історичного розвитку” [3, с. 5].

На нашу думку, аналіз змін у родинній обрядовості є важливим завданням сучасної науки. Отже, матеріал дослідження має не тільки регіональне значення, а й слугує інструментом для розкриття етнокультурних особливостей домінуючих жанрів фольклору.

Для вивчення весільного фольклору Луганщини в цілому склалася досить широка джерельна база, оскільки останнім часом помітно виріс інтерес до комплексу весільних обрядів, звичаїв, традицій. Це свідчення авторів-носіїв фольклору Слобожанщини, спостереження народознавців, етнографів над особливостями побутування весільної поезії даного регіону, спеціальні дослідження регіональних вчених (І. В. Магрицька, В. Д. Ужченко, Н. М. Філоненко, І. Л. Савенко та ін. ).

Фіксація весільних пісень регіону є важливим та актуальним напрямком дослідження усної народної творчості, оскільки досі відсутні фундаментальні студії, присвячені слобожанському весільному фольклору. Пропонована розвідка є спробою автора долучитися до цього процесу.

Мета цієї статті – визначення регіональних особливостей побутування різних жанрів весільного фольклору Слобожанщини на прикладі смт. Врубівка Луганської обл. Ця мета конкретизується в таких завданнях: на основі наукових досліджень розкрити особливості весільного фольклору, а саме: жанрів весільного тосту, побажання, привітання смт. Врубівка Луганської обл.

До весільного фольклорного комплексу входять, окрім пісенного жанрового масиву, що становить основну його частину, також не менш важливі за своєю роллю у весільному обряді жанри тосту, побажання та привітання (молодятам, батькам тощо).

Існує багато видів тостів та привітань. Вони супроводжують усе весілля: обряд дарування, привітання, поздоровлення. Є безліч видів тостів. І за молодих, і за їх батьків, за міцну сім'ю, за дітей, за щасливий дім, за дружбу. Ось деякі з них: 1. *“Мы вам желаем, молодые...”*: *“Надеты кольца золотые, / Стоит в свидетельстве печать... / Ну, что супруги молодые, / Нам в этот день вам пожелать?/ Чтоб в доме музыка звучала, / Чтоб скучно не было вдвоем, / Живите дружно, интересно, / Чтоб счастья был – полон дом! / Любовь берегите и мудро, зорко, / И только на свадьбе / Пусть будет вам “Горько!”*; 2. *Желаем вам мы счастья и любви, / Чтоб все мечты и чаянья сбывались, / С хорошим настроением чтобы вы / Нигде и никогда не расставались. / Здоровья вам на сотню добрых лет, / А это, право, очень много стоит. / В работе – производственных побед, / В семейной жизни мира и покоя!”*; 3. *“За счастливую совместную жизнь”*: *“Дорогие жених и невеста! / Нет – дорогие муж и жена! / Нету у судьбы прекрасней дара, / Чем своя единственная пара! / И теперь всю жизнь судилось вам / Все делить друг с дружкой пополам, / Не одну подушку с одеялом: / Будьте вместе и в*

большом, и в малом, / Все решайте сообща, без спора, / Вы друг другу радость и опора. / Я желаю вам счастливой доли – / Пусть же будет радости поболее!”.

Є тости від нареченого та нареченої: 1. “Тост від нареченого – за батьків”: “Дорогие мама и папа! Сегодня вас нужно торжественно: мать и отец. Но в моей душе атмосфера тепла, которое я помню с самых ранних лет своей жизни. И сейчас мне немного страшно. Не потому, что я не уверен в своих чувствах, а потому, что я осознаю, какой великий труд и какое подлинное искусство – создать настоящую крепкую семью, которую не смогут разрушить никакие ветры эпохи. Перед моими глазами прекрасный пример: мои мать и отец. Спасибо вам, мама и папа! Мы будем учиться у вас!”; 2. “Тост від нареченого – за матір нареченої”: Говорят: хочешь увидеть, какой будет твоя жена через двадцать лет – посмотри на тещу. Я посмотрел на тещу – и результатом ревизии остался доволен. Пью за тещу, что практична, обаятельна, умна. И с нее – удачный слепок: моя милая жена! Коль у нас родиться дочка – пусть бабулю повторит. Пью за тещу – чтобы меж нами в жизни не было обид!”; 3. “Тост нареченої – за дорогих батьків”: “Дорогие мои родители! Меня всегда немножко смешил старинный обычай: невеста на свадьбе должна плакать. Как же плакать в свой самый счастливый день? Но вот и на моих глазах слезы... Да, я счастлива, очень счастлива... И все-таки – непросто “жене прилепиться к мужу своему”. Ведь до этого дня вся моя жизнь была связана с мамой и папой – самыми дорогими людьми на свете. Все самое лучшее, чему вы меня научили, я вложу в нашу молодую семью. Надеюсь в свое время порадовать вас внуками. Клянусь, мы с Лешей (имя жениха) постараемся стать такими же хорошими родителями для них, какими были вы для меня!”.

(Інформатор: Шевченко Микола Олексійович, 1951 року народження, смт. Врубівка, директор школи).

Як свідчать зібрані фольклорні матеріали, на території смт. Врубівка переважають зразки російської усномовної традиції. Прикметою сучасних тостів та привітань є поєднання в текстовій структурі матеріалу, пов'язаного з народними традиціями, та елементів міського роману, віршів пісенного складу, ліричних замальовок.

До важливих обрядодій у системі слобожанського весілля належить обдарування молодої пари, що супроводжується урочистими побажаннями. Як зазначає інформатор Бордачова Олена Іванівна (збережено мовленнєві особливості носія фольклору – О. С.), “весілля не обходиться без подарунків. Їх приносять гості, друзі, родичі молодим, або молоді обдаровують один одного. Цінність подарунка залежить ні від грошей потрачених на нього, а від тепла, яке робить подарунок бажаним. Поскольку народилася нова сімья, то подарунком можуть стати любі речі, які є прикрасами для дома, посуд, постільні набори, вази тощо.

Після першого застілля гостей садовлять за столи і подають гарячі страви. У цей момент хрещена мати і хрещений батько просять у гостей

уваги і просять їх обдарувати молодих. Люди роблять це з радістю. Спочатку молодих обдаровують батьки молодого, а потім батьки молодої. Батьки вносять весомий вклад в сімейний бюджет молодих. Це можуть бути гроші, або любі інші подарунки. Потім обдаровують молодих близькі родичі, далекі і просто гості. Кожен гість устає із-за столу, бажає молодим щастя, здорових дітей, кріпкої сім'ї, добробуту, поваги до батьків тощо.

Побажання відповідає подарунку. Якщо, наприклад, дарується мікрохвильова піч, то гості кажуть, що ізба красна не углами, а пірогами і що у гарної хазяйки завжди знайдеться, чим пригостити гостей. Суть усіх побажань полягає у тому, щоб молоді своїм сімейним життям завжди радували своїх батьків. Обдаровування молодих – це дуже веселий момент на весіллі. Дуже багато є веселих побажань і “веселих” подарунків. Якщо молодим дарується подарунок, то вони повинні його розгорнути і подякувати. Молоді стоя приймають всі побажання, подарунки і дякують усім. Подарунки весільні повинні бути корисними у господарстві, оригінальними”.

*(Інформатор: Бордачова Олена Іванівна, 1969 року народження, смт. Врубівка, місцева тамада).*

Проте, якщо серед жанрових зразків тостів переважають тексти російською мовою, то побожання молодим ґрунтуються на українській обрядовій традиції. Художня система побажань засвідчує автентичність фольклорної свідомості, в якій виокремлені нами образи-концепти втілюють народні уявлення та риси ментальності українського народу. Образ-реалії “рушника”, “гречки”, “жита”, “борщу” є лінгвокультурними концептами, що вводять записані зразки побажань у систему власне української весільної обрядовості. Наприклад: “Даруємо тобі міх жита, щоб не була од чоловіка бита”, “Даруєм жита колоски, щоб було хліба повні бочки”, “Даруємо рушничок, щоб до року мали двох діточок”, “Дарую гречку, щоб не було суперечки”. Слід зазначити, що україномовні варіації позначені впливом народнопісенної поезики (образи калини, гречки, рушника, жита тощо).

Отже, на сучасному етапі набуває популярності століттями складена система весільних обрядів, важливою, колоритною складовою яких постають такі фольклорні жанри, як тост, привітання, побажання.

Перспективним для подальшого вивчення вважаємо поглиблене дослідження особливостей функціонування інших жанрів весільного фольклору Слобожанщини, сучасні трансформації та новітні версії.

#### **Інформатори**

**1. Бордачова** Олена Іванівна, 1969 року народження, смт. Врубівка, місцева тамада.

**2. Шевченко** Микола Олексійович, 1951 року народження, смт. Врубівка, директор школи.

### **Література**

**1. Весільні пісні.** У 2-х кн. / [упор., приміт. М. Шубравської. Нот. матеріал. упор. О. А. Правдюк, Н. А. Бугель; відп. ред. І. Березовський]. – К. : Наукова думка, 1988. – Кн. I. – 680 с.; Кн. II. – 872 с. **2. Шубравська М.** Українська весільна пісня і дійсність / М. Шубравська // Весільні пісні. У 2-х кн. – К. : Наукова думка, 1988. – Кн. I. – С. 7. **3. Выходцев П. С.** Современное состояние русского фольклора на Беломорье: проблемы регионального исследования / П. С. Выходцев // Русский фольклор. Полевые исследования. – Вып. XXI. – Л., 1989. – С. 5 – 14.

**Скиба О. В. Жанр тосту, привітання, побажання в системі весільного фольклорного комплексу Луганщини (на прикладі смт. Врубівка Луганської обл.)**

Тема дослідження, обрана О. В. Скибою, становить одне із важливих та актуальних питань вивчення усної народної творчості на регіональному рівні. У статті відображено органічний зв'язок фольклорного та лінгвокультурного компонентів.

*Ключові слова:* тост, привітання, побажання, весілля.

**Скиба О. В. Жанр тоста, поздравлення, пожелания в системе свадебного фольклорного комплекса Луганщины (на примере пгт. Врубовка Луганской обл.)**

Тема исследования, выбранная О. В. Скибой, составляет один из важных и актуальных вопросов изучения устного народного творчества на региональном уровне. В статье отображена органическая связь фольклорного и лингвокультурного компонентов.

*Ключевые слова:* тост, поздравление, пожелание, свадьба.

**Skiba O. V. The genre of toast, congratulation, wish in the system of wedding folklore complex of Luhansk region (on the example of village Vrubovka of Luhansk region)**

Research theme, that was chosen by O. V. Skiba, is one of important and actual questions of study of verbal folk creation makes at regional level. In the article organic connection of folklore and linguistic and cultural components is represented.

*Key words:* toast, congratulation, wish, wedding.



### ***Відомості про авторів***

**Бугайова Надія Анатоліївна** – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Веретейченко Ірина Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Національного університету “Києво-Могилянська академія”.

**Галич Катерина Олександрівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

**Даниленко Людмила Вікторівна** – здобувач кафедри української літератури Запорізького національного університету.

**Євтушенко Олена Миколаївна** – студентка кафедри журналістики та філології Сумського державного університету.

**Закутна Ілона Олександрівна** – аспірант кафедри української літератури Запорізького національного університету.

**Зенгва Вікторія Олександрівна** – аспірант кафедри історії української літератури філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

**Іващук Антоніна Анатоліївна** – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри журналістики Інституту масової комунікації Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Карачова Дар'я Володимирівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Кизилова Віталіна Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри філологічних дисциплін ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Клеймьонова Ірина Олегівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Комінярська Ірина Миколаївна** – асистент кафедри української мови та літератури Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка.

**Коновалова Олена Іванівна** – студентка IV курсу факультету української філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Корчагіна Оксана Володимирівна** – асистент кафедри журналістики та видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Кравченко Яна Павлівна** – кандидат філологічних наук, в.о. доцента кафедри німецької філології та перекладу Запорізького національного університету.

**Кравчук Олена Василівна** – магістрант спеціальності “Українська мова та література” ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Красненко Олена Вікторівна** – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Куцевол Ольга Вікторівна** – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Куянцева Оксана Олександрівна** – аспірант кафедри російської філології Запорізького національного університету.

**Лапко Олена Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Лихошапка Оксана Петрівна** – студентка V курсу філологічного факультету Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

**Максименко Олег Леонідович** – член Національної спілки краєзнавців України.

**Малахова Олена Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

**Негодяєва Світлана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Нестеренко Юлія Вікторівна** – асистент кафедри журналістики та видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Пархоменко Інна Іванівна** – аспірант кафедри історії зарубіжної літератури та класичної філології Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, викладач кафедри української мови, основ психології та педагогіки Харківського національного медичного університету.

**Пінчук Тетяна Степанівна** – кандидат філологічних наук, професор, декан факультету української філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Плужник Ольга Михайлівна** – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Помирча Світлана Вікторівна** – асистент кафедри теорії й практики початкової освіти Слов’янського державного педагогічного університету.

**Родигіна Валерія Юріївна** – асистент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Ротова Наталія Володимирівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри українознавства і політології Української інженерно-педагогічної академії.

**Сапожникова Галина Миколаївна** – кандидат філологічних наук, Лозівська філія Харківського автодорожнього технікуму.

**Семенець Ольга Сергіївна** – викладач кафедри латинської мови й медичної термінології Харківського національного медичного університету.

**Сиротенко Валерій Павлович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики початкової освіти Слов’янського державного педагогічного університету.

**Скиба Ольга Володимирівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Скуртул Ганна Сергіївна** – аспірант кафедри української літератури Запорізького національного університету.

**Слюніна Олена Вікторівна** – аспірант Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Стешенко Діана Вікторівна** – магістрант спеціальності “Літературна творчість” факультету української філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Усова Анжеліка Юріївна** – аспірант Криворізького державного педагогічного університету.

**Фетісова Олена Сергіївна** – магістрант спеціальності “Українська мова та література” філологічного факультету Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

**Філоненко Наталя Михайлівна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Хом’як Тамара Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури, декан філологічного факультету Запорізького національного університету.

**Шеховцова Ольга Володимирівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Яременко Людмила Миколаївна** – старший викладач кафедри журналістики та філології Сумського державного університету.

Наукове видання

**ВІСНИК**

Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(філологічні науки)

**Відповідальні за випуск:**

проф. Галич О. А.,  
доц. Бойцун І. Є.

**Коректор:** Кулініч О. О.

---

Здано до склад. 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. 28,71. Наклад 200 прим.  
Зам. № 13.

---

***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.*