

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 6 (217) БЕРЕЗЕНЬ

2011

2011 березень № 6 (217)

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина II

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

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

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).

ЗМІСТ

Актуальні проблеми літературознавства: українське літературознавство

1. **Габдукаєва О. С.** Психологізм прози Юрія Федьковича як крок до нової літератури 5
2. **Галич О. А.** “Теорія поля” П’єра Бурдьо як напрям вивчення літератури 11
3. **Дмитренко В. І.** Апокаліптичні візії у творчості Т. Осьмачки..... 16
4. **Кизилова В. В.** Жанрово-тематичні обрії прози Миколи Вінграновського для дітей 22
5. **Лапко О. А.** Екранізація літературного твору як адаптація до кіномови (на матеріалі драми І. Франка “Украдене щастя” та художнього фільму Ю. Ткаченка) 28
6. **Понасенко А. В.** Естетико-культурологічні концепції міста в поезиці Нью-Йоркської групи 36
7. **Філоненко Н. М.** Мотив інакшості як екзистенційна категорія в прозі Анатолія Дністрового 42
8. **Харлан О. Д.** Homo ludens як персонаж прози міжвоєнного двадцятиліття (Майк Йогансен – Ілля Еренбург – Вітольд Гомбрович) 47

Актуальні проблеми літературознавства: зарубіжне літературознавство

9. **Аулов А. М.** Сложность образа Понтия Пилата (первый акт кольцевой драмы в романе М. Булгакова “Мастер и Маргарита”) 54

Документалістика на порозі ХХІ століття

10. **Галич В. Н.** Большие и малые литературы в мемуарном и публицистическом творчестве Олесея Гончара 63
11. **Ігошев К. М.** Роман-спогад і автофікція: однакові чи різні жанри? 66
12. **Карачова Д. В.** Образ Й. В. Сталіна в літературі радянської доби 71

13. **Клеймьонова І. О.** Жанрові особливості літературного портрета 75
14. **Пустовіт В. Ю.** Питання права в українській письменницькій мемуаристиці ХІХ ст. 81
15. **Савенко І. Л.** Мемуаристика як метажанрова система в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. 88

Журналістика та видавнича справа

Сходу України

16. **Акіншина І. М.** Політична ситуація 30 – 40-х років у пресі Донбасу періоду німецько-фашистської окупації 94

Мовознавчі студії

17. **Галенко А. М.** Формування лінгвокраїнознавчої компетенції на матеріалі поетичних творів..... 100

Фольклористика

18. **Скиба О. В.** Кольоративна символіка у структурі традиційних весільних обрядодій на Луганщині..... 108

Рецензії

19. **Фёдоров В. В.** Новый вклад в далевское литературоведение (Рецензия на монографию: Юган Н. Л. В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. ХІХ в. – Луганск, 2011)..... 114
20. **Шестопалова Т. П.** Новела ergo подія (Рецензія на монографію: Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції. – Луганськ : Вид-во ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с.)..... 117

- Відомості про авторів** 121

Актуальні проблеми літературознавства:
українське літературознавство

УДК 82-32

О. С. Габдукаєва

**ПСИХОЛОГІЗМ ПРОЗИ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА
ЯК КРОК ДО НОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Однією з яскравих постатей доби романтизму в українській літературі був Юрій Федькович. Йому належить помітна роль у розширенні художніх обріїв української поезії та прози; з його творчим набутком пов'язані урізноманітнення стильових реєстрів і збагачення образних засобів художнього викладу, подальша розбудова жанрової системи поезії і малої прози. І хоча творчість митця не лишалися поза увагою літературних критиків, такий аспект його прози як психологізм, на нашу думку, досліджений недостатньо. Більш глибоке вивчення цього питання є необхідним, адже саме психологізм був тією ознакою прозових творів митця, яка головним чином визначила його новаторство у малій прозі.

Наслідуючи літературні традиції і традиції народної поезії, Ю. Федькович звернувся до форми розповіді від першої особи, бо усвідомлював, що саме так встановлюється особливо тісний зв'язок між автором і читачем. Невимушена розповідь робить розмову більш щирою і безпосередньою, дає можливість письменникові глибше відтворити переживання, настрої і почуття героїв. І хоча центром художнього зображення є епічна дія, у такому творі все забарвлено суб'єктивним сприйняттям оповідача.

Безперечно те, що за мистецьким обдаруванням Ю. Федькович був ліриком. Проте це не завадило буковинському кобзарю створити досконалі зразки прозових творів. На наше переконання, саме поетичним обдаруванням Ю. Федьковича зумовлено те, що у його прозі відчутний потужний ліричний струмінь, він про все писав схвильовано, з глибоким почуттям, виступаючи таким же суб'єктивним, таким же ліриком у прозі, як і в поезії.

Про оповідача Ю. Федьковича Є. Нахлік пише: "Сам оповідач більш чи менш інтенсивно переживає події, однак загалом не бере в них активної участі. Якщо б усунути його споглядальну "посаду", розвиток дії не змінився б" [1, с. 271]. Ми не погоджуємось із таким твердженням, адже, по-перше, оповідач Ю. Федьковича завжди схвильований, він переймається долею своїх героїв, по-друге, в оповіданні "Три як рідні брати" оповідач є головним героєм твору, отже бере активну участь у

подіях, по-третє, у повісті “Люба-згуба” оповідач картає себе за те, що не зміг змінити розвитку подій, бо був неуважним до свого друга, не зміг зрозуміти його горя. Тобто однією з важливих проблем, яка порушується у цьому творі є проблема непорозуміння між людьми, проблема людської черствості, неспроможності зрозуміти навіть дуже близьких людей. Ю. Федькович показав, що зосереджена на собі особистість часто поверхово сприймає оточуючих і лише трагічні події змушують її зрозуміти іншу людину. Між оповідачем і героєм є діалог, але оповідач не зрозумів і не намагався зрозуміти товариша. Василь – замкнена особистість, він не говорить про свої почуття, про те, що його турбує. Про свій намір каже ненароком, слова самі прориваються. До речі, таким чином авторові вдалося показати формування думки про самогубство. У нервових і різких репліках Василя відчувається внутрішній драматизм, який має прихований сенс. Оповідач не зміг відчути цього драматизму, розгадати дивні розмови друга. Розповідаючи про таку ситуацію, оповідач сповідує, визнає свою провину. Тільки після смерті Василя він зрозумів усю гіркоту і біль слів, які тоді вважав дивними і яким не надав значення. Цим твором Ю. Федькович стверджує, що людина не в змозі зрозуміти іншу, вона не може перейнятися її проблемами і відчути її біль.

За жанровими і художньо-стильовими особливостями оповідання Ю. Федьковича належать до “старої літературної школи”, засновниками якої були Г. Квітка-Основ'яненко та Марко Вовчок. Ця схожість полягає, у першу чергу, в будові оповідань, у введенні у твір оповідача. Проте оповідач Ю. Федьковича має й свої особливі риси. Адже ні у Квітки, ні у Вовчка не знайдемо безпосередньої участі автора в описуваних подіях як персонажа (“Стефан Славич”, “Кобзар та жовняри”), а в оповіданні “Три як рідні брати” оповідач є одночасно головним героєм твору. Це дало можливість автору розкрити цей образ зсередини, проникнути у його внутрішній світ.

При наявності спільних рис з оповідною манерою Марка Вовчка, на відміну від останньої, у Ю. Федьковича не прихована особа автора, він у численних ліричних відступах дає власну оцінку зображуваному, проявляє своє ставлення до нього. Цим він нагадує Т. Шевченка, бо як і Кобзар, дивиться на життя свого героя через призму власного почуття. Його творам притаманна Шевченківська манера авторської схвильованості і співчуття до зображуваного. Від повістей Квітки і оповідань Марка Вовчка твори Ю. Федьковича відрізняються також динамікою розвитку дії, вмінням автора різко окресленою деталлю охарактеризувати героя, подію. Це вміння стисло зображувати людські характери і вчинки поклало початок жанру новели, яка пізніше отримала розповсюдження у творчості Василя Стефаника, Леся Мартовича, Марка Черемшини та інших західно-українських письменників. Співзвучним з прозою О. Кобилянської, В. Стефаника та М. Коцюбинського є ліризм та драматизм прозових творів Ю. Федьковича.

Особливістю більшості творів Ю. Федьковича є те, що автор бере лише один момент з життя героїв, як правило, це екстремальна ситуація, у якій, на переконання письменника, всебічно проявляється характер особистості. Такий підхід до відбору художнього матеріалу зумовлений прагненням митця осмислити драматичні колізії у житті людей, розкрити їхню психологію. Тобто сюжет ґрунтується на драматичному психологічному конфлікті. Психологізм оповідань Ю. Федьковича полягає у зображенні раптових, несподіваних виявів людської природи. Найважливішим засобом розкриття характеру, внутрішньої суті образу для буковинського кобзаря є ситуація і вчинок. “Бажання у вчинках віднайти прихований підтекст, який може дати справжній ключ до розуміння природи конкретного персонажа, зумовило новаторство Ю. Федьковича в малому жанрі. Він одним із перших в українській літературі починає писати новели в сучасному розумінні цього терміну” [2, с. 87].

Важливою особливістю психологізму Ю. Федьковича можна вважати діючий характер. “До Федьковича в українській прозі не було таких рішучих, вольових натур. Вони виявляються по-різному, але найбільше в любові” [3, с. 219]. Саме кохання найчастіше стає рушієм твору і саме в коханні проявляється характер героя. Кохання Ю. Федькович розуміє як згубу, інтерпретує любовне почуття як поетичне й руйнівне водночас. На думку Є. Нахліка: “У “Любі-згубі” любовна пристрась виступає не просто як “згубна”, а навіть як фатальна (...) Людський розум, воля, можливість для індивіда альтернативного рішення виявляються обмеженими не лише свавільною пристрасстю, а й фатумом” [1, с. 262]. Звичайно, для романтиків характерна увага до фатуму, проте, ми вважаємо, що Ю. Федькович більше зацентрував на психології особистості. Розвиток подій саме такий, бо він зумовлений вразливим характером особистості. Невимовний душевний біль не дає Василеві тверезо оцінити ситуацію, він цілком зосереджується на своєму горі і йде на вбивство та самогубство, бо тільки таким чином може вгамувати душевний біль.

Ю. Федькович зазвичай не дає глибокого зображення процесу внутрішнього життя героя, психологічного мотивування тих чи інших його вчинків. Проте поведінку героїв і їхній внутрішній стан пояснюють іноді окремі деталі і факти, які, на перший погляд, не мають прямого відношення до зображуваних подій. Письменник нічого не розповідає про наміри Василя із “Люби-згуби” вбити себе і брата, але його розмова про смерть, підкреслена зацікавленість пістолетами, сумний настрій частково підводять до несподіваної трагічної розв’язки. Психологічне мотивування вчинків Василя подано сучасно, але виразно, в основному за допомогою жестів, обмовок. Тут письменник вперше зробив спробу перейти від засобів зовнішньої характеристики образу до характеристики внутрішньої, психологічної, що набула свого розвитку в пізнішій українській прозі.

У своїх творах Ю. Федькович зосереджує увагу на внутрішньому світі особистості, на родинно-побутових взаєминах між людьми. Трагічна невідповідність між дійсним і бажаним сприймається письменником як основа внутрішнього, драматичного і напруженого конфлікту особистості. Тому основною колізією є суперечливість між суб'єктивним прагненням індивіда до задоволення своїх абсолютних інтимних поривань і об'єктивною неможливістю досягти омріяного. Відповідно репрезентовано й тип героя, “котрий жадає безмежного особистого щастя і балансує між нездійсненою мрією і самознищенням” [1, с. 258]. Герой Ю. Федьковича – максималіст, для нього не існує золотієї середини, йому потрібне все або ніщо. У такому контексті зрозумілою є увага письменника до самогубства як варіанту вирішення проблеми.

Романтичного героя час не лікує, він не може подивитись на свою проблему відстороненим поглядом, не здатен об'єктивно оцінити ситуацію. Він не може чекати, вихід із ситуації потрібно шукати зараз, у даний момент, а у стані афекту єдиним виходом бачиться самогубство, адже у такий спосіб знімаються будь-які проблеми. Герой Ю. Федьковича зосереджений тільки на собі, для нього не існує нічого, окрім власного внутрішнього світу, власного горя. Можна стверджувати, що герой Ю. Федьковича – егоїст, бо, по-перше, йдучи на акт суїциду, він ніколи не думає про рідних і близьких людей, не задумується наскільки болючою буде для них його смерть, а, по-друге, герой або не може радіти щастю коханої людини (“Люба-згуба”), або його зовсім не цікавлять почуття коханої (“Серце не навчити”). Самогубець – егоцентрик, адже для нього більше не існує Бог, світ, інші люди, а лише він сам.

Закономірно, що у винятковій ситуації герой не здатен тверезо подумати, оцінити ситуацію. Рішення приймається серцем, не йде мова про те, чи буде воно правильним, бо рішення, прийняте серцем, не може бути неправильним, навіть якщо воно суперечить моралі, релігійним уявленням, про них у відчаї герой забуває, бо це те, що привнесене вихованням. Внутрішніх вагань нема. У трагічній ситуації перемагає інстинкт танатоса, самознищення. Герої Ю. Федьковича ідуть на самогубство, бо не мають надії, вони не можуть уявити собі інший стан, від безкінечного страждання вони звільняються шляхом накладання на себе рук. З одного боку, самогубство є втечею від дійсності, з іншого – ствердженням свободи особистості, свободи вибору, свободи закінчити життя, коли вважаєш за потрібне. Якщо у повісті “Люба-згуба” і повісточці “Серце не навчити” єдиною причиною суїциду є нещасливе кохання, то у повісті “Штефан Славич” до цього долучається ще й соціальний момент. Як вирок звучать слова оповідача: “Таже ти жовнір: що може з твого вірного кохання бути?” [4, с. 289]. Самогубство героя є протестом проти існуючих порядків. Штефан Славич – людина,

позбавлена зовнішньої свободи, але завжди є внутрішня свобода, свобода вибору: змиритися чи ні.

Щире захоплення художньою майстерністю Ю. Федьковича у дослідників викликають короткі оповідання, у яких, на переконання літературознавців, найповніше проявилась психологічна майстерність митця. Позначені психологічною концентрацією і лаконізмом “Таліанка” і “Побратим” стали першими в українській літературі зразками психологічної новели. Морально-психологічні колізії в них впливають з реальних людських взаємин. Характерно, що в оповіданні “Таліанка” ми не довідуємось із твору, як виникли почуття героїв, як вони розвивалися. Автор вводить нас у курс справи лише тоді, коли вони досягли найбільшого напруження. І хоча Ю. Федьковичу ще властиве затягування зачинів оповідань, техніка новелістичної напруги у нього вже вироблена. Йому вже властиві прийоми, які прокладають шлях до нового періоду розвитку малої прози.

Підтвердженням психологічної майстерності Ю. Федьковича може бути й відповідне визначення жанрової специфіки його творів. Так “Любу-згубу” Є. Нахлік назвав інтимно-психологічною повістю, про оповідання “Сафат Зінич” М. Шалата говорить як про психологічно-драматичний етюд, а І. Денисюк стверджує: “Перші художньо досконалі психологічні новели, хоча теж засновані на подійності, належать Юрію Федьковичу” [5, с. 50].

Проаналізувавши твори Ю. Федьковича, можна з упевненістю сказати, що він був неординарною особистістю в українській літературі, митцем з унікальною творчою манерою. Характерною рисою індивідуального стилю буковинського митця стало те, що простота зображувальних засобів поєднувалася з проникливістю й ліричністю; можна стверджувати, що кожен окремий твір розкриває цілісний етап “душевної” біографії героя, в якій проступають факти біографії і світовідчуття письменника. Важливу роль у творчості Ю. Федьковича відігравала почуттєва сфера. У своєму творчому доробку він звертається перш за все до почуттів, а не розуму читача. Психологізації його творів сприяли напружені драматичні ситуації, майстерно побудовані діалоги, нічим неприхована зацікавленість автора долею своїх героїв, ліризація оповіді. Усі ці моменти вигідно вирізняли Ю. Федьковича серед інших письменників того часу.

Література

1. Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20 – 60-х років XIX ст. / Є. К. Нахлік. – К. : Наукова думка, 1988. – 318 с. **2. Міщук Р. С.** Українська оповідна проза 50 – 60-х років XIX ст. / Р. С. Міщук. – К. : Наукова думка, 1978. – 257 с. **3. Шалата М. Й.** Юрій Федькович. Життєвий і творчий шлях / М. Й. Шалата. – К. : Дніпро, 1984, – 219 с. **4. Федькович Ю.** Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи / Юрій Федькович. – К. : Наукова думка, 1985. – 573 с.

5. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці. – Том 1. Літературознавчі дослідження. Книга 1 / І. О. Денисюк. – Л., 2005. – 187 с.

Габдукаєва О. С. Психологізм прози Юрія Федьковича як крок до нової літератури

Статтю присвячено дослідженню психологізму прозових творів Ю. Федьковича. Особливу увагу приділено вивченню оповідної манери письменника. Наголошується на вмінні Ю. Федьковича стисло зображувати характери і вчинки, що поклало початок жанру новели. Ліризм, драматизм, діючий характер, динамічний розвиток дії, увага до екстремальних ситуацій, психологічна концентрація і лаконізм – це ті особливості творчої манери письменника, які зумовлюють психологізм його прози.

Ключові слова: психологізм, ліризм, драматизм, новела, оповідач.

Габдукаева О. С. Психологизм прозы Юрия Федьковича как шаг к новой литературе

Статья посвящена исследованию психологизма прозаических произведений Ю. Федьковича. Особенное внимание уделено изучению повествовательной манеры писателя. Акцентируется на умении Ю. Федьковича кратко изображать характеры и поступки, что положило начало жанру новеллы. Лиризм, драматизм, действующий характер, динамичное развитие действия, внимание к экстремальным ситуациям, психологическая концентрация и лаконизм – это те особенности творческой манеры писателя, которые обуславливают психологизм его прозы.

Ключевые слова: психологизм, лиризм, драматизм, новелла, рассказчик.

Hadukaieva O. S. Psychological analysis of the prose by Yuri Fedkovich as a step to a new literature

The article deals with psychological insight of the prose works by Yuri Fedkovich. Special attention was payed to an elaboration of the narrative style of the writer. Y. Fedkovich's art of representation is emphasized as a unique impetus that provoked the rise of the short story genre. Those characteristics that provide the deep psychological basis of his prose are lyricism, dramatic qualities, an active character, dynamic succession of events, much prominence to extreme situations, psychological concentration and laconism.

Key words: psychological analysis, lyricism, dramatic qualities, short story, narrator.

УДК 82.02

О. А. Галич

“ТЕОРІЯ ПОЛЯ” П’ЄРА БУРДЬО ЯК НАПРЯМ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

Актуальність даного дослідження полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві аналізується теорія поля П’єра Бурдьо як один із перспективних напрямів вивчення художньої літератури. Автор ставить за мету висвітлити основні положення цього вчення з метою залучення його до аналізу літературного процесу у вітчизняній і зарубіжних літературах.

П’єр Бурдьо (Pierre Bourdieu, 1930 – 2002) – відомий французький учений, соціолог, філософ, літературознавець, належав до постструктуралістського напрямку в соціальній теорії. З 1975 року він очолював Центр Європейської Соціології і був засновником журналу “Учені праці в соціальних науках”. П’єр Бурдьо є автором таких наукових праць, як “Спадкості, студенти і культура” (1964), “Любов до мистецтва, художні музеї Європи та їх відвідувачі” (1966), “Відтворення. Елементи теорії системи освіти” (1970), “Різниця. Соціальна критика оцінки смаку” (1979), “Практичний погляд” (1980), “Нищість світу” (1993), “Соціальні звички в науці” (1997), “Про телебачення” (1997), “Чоловіче домінування” (1998), “Вага світу” (1999), “Роздуми про Паскаля” (2000).

Однією з найвідоміших його праць, що стосувалися дослідження художньої літератури, є “Поле літератури”. Ця досить розлога стаття була написана 1982 року. У передмові до неї автор зазначав, що в ній він “спробував викласти в систематичній формі метод аналізу твору культури, на який спирається ціла низка емпіричних досліджень, що були проведені мною самим і моїми колегами” [1, с. 1]. Послідовниками П. Бурдьо в розробці теорії поля є Ж. Мезос, А. Віала (Франція), А. Макмілін (Англія), К. Ван Ріс (Нідерланди), Г.-Б. Колер, М. Кандлін, З. Льюшен (Німеччина), П. Науменко (Білорусь) та ін. Теорія поля стала предметом представницької наукової конференції “Специфіка і типологія “малих” літератур і східно-західноєвропейському порівнянні”, що 17 – 18 червня 2011 року відбулася в Ольденбурзькому університеті імені Карла фон Оссецькі (Федеративна Республіка Німеччина), у якій взяли участь науковці з Німеччини, Великої Британії, Нідерландів, України, Білорусії, а також білоруси й українці, що працюють у Польщі.

На погляд П. Бурдьо, “літературне поле являє собою поле сил, які діють на всіх, хто вступає в поле, по-різному в залежності від позиції, що посідають (укажемо для прикладу найбільш віддалені одна від одної точки: позиція автора бестселера чи позиція поета-авангардиста).

Водночас літературне поле є ще й полем конкурентної боротьби, спрямованої на консервацію чи трансформацію цього поля сил” [1, с. 2].

Літературне поле невід’ємне від поля влади, “всередині якого літературне (і т. п.) поле посідає підпорядковану позицію. Поле влади являє собою простір силових відносин між агентами і інституціями, що мають капітал, необхідний для того, щоб посісти домінуючі позиції в різних полях (зокрема, в економічному і в культурному)” [1, с. 2].

П. Бурдьо вважає, що наука про твори культури немислима без трьох операцій, необхідних і взаємопов’язаних: по-перше, “аналізу позиції літературного (і т. п.) поля всередині поля влади, до якого воно відноситься як мікрокосм до макрокосму; по-друге, аналізу внутрішньої структури літературного (і т. п.) поля, – універсуму, що підкоряється власним законам функціонування і трансформації; іншими словами, аналізу структури відношень між позиціями індивідуумів чи інститутів, що ведуть суперництво за артистичну легітимність; по-третє, аналізу того, як сформувалися габітуси тих, що посідають ці позиції агентів – тобто аналізу становлення диспозицій, які, будучи продуктом певної соціальної траєкторії і певної позиції в середині літературного (і т. п.) поля, знаходять в цих позиціях більш чи менш сприятливу можливість реалізації” [1, с. 2].

Французький учений стоїть на тих позиціях, що літературне поле, перебуваючи в полі влади, завжди ставить автономію під загрозу. Це залежить від того, що літературне поле завжди посідає підпорядковану економічно чи політично позицію в полі влади. Будь-яке літературне поле, як би воно не позиціюнувало себе вільним, завжди перебуває в сфері дії законів навколишнього поля, пов’язаних з намаганням одержати економічний чи політичний прибуток. П. Бурдьо вважає, що поле виробництва культурного продукту в будь-який історичний момент є місцем, де ведеться боротьба між двома принципами ієрархізації: “гетерономним принципом, котрий сприяє тим, хто економічно і політично домінує в полі (наприклад, “буржуазному мистецтву”); і автономним принципом (наприклад, “мистецтво для мистецтва”); найрадикальніші прибічники котрого бачать в провалі знак обранства, а в швидкоплинному успіху знак компромісу з “століттям цим” [1, с. 3].

Баланс сил у такому протистоянні є залежним від того, наскільки автономним є дане поле взагалі. Найбільш гетерономними є ті письменники, що ближче стоять до поля влади, а їхні твори користуються успіхом. Як свідчить М. Кандлін, “рухомою силою активності в полі є “боротьба за владу”, яка особливо посилюється при зіткненні літературного поля з полем влади” [2, с. 16]. Естетична автономія можлива лише в полі, що є незалежним від поля влади. Ступінь же автономності поля є залежною від того, наскільки зовнішній, у нашому випадку, гетерономний принцип підпорядкований внутрішньому, тобто автономному принципу ієрархізації: “У відповідності з зовнішнім (гетерономним) принципом ієрархізації,

котрий діє в полі влади (і в економічному полі), тобто у відповідності з критерієм “однохвилинного” успіху, що вимірюється за допомогою показників комерційного успіху (таких як тираж книжки, кількість постановок п’єси) чи відомості в суспільстві (таких як нагороди, замовлення), першість віддається авторам, котрих знає і визнає “широка публіка”. Внутрішній (автономний) принцип ієрархізації, тобто ступінь специфічної “освіченості” (consecration), сприяючи тим авторам, котрих, крайньою мірою на перших порах, знають і визнають лише подібні ним же, і котрі зобов’язані своїм престижем тому факту, що вони йдуть на поступки запитам широкої публіки” [1, с. 3].

Кількість читачів, їх соціальна якість, на погляд П. Бурдьо, дозволяє досить точно виміряти ступінь незалежності чи залежності мистецтва. При цьому незалежне мистецтво він пов’язує з “мистецтвом для мистецтва”, а залежне – з комерційним прикладним мистецтвом. Письменники, що стоять на протилежних позиціях, не мають між собою майже нічого спільного, крім факту участі в боротьбі, де суспільству нав’язується часто протилежна думка, що ж таке є література чи мистецтво.

Французький науковець обґрунтовував свою позицію на матеріалі літератури кінця XIX століття, де різко протистояли одне одному “мистецтво для мистецтва” і комерційне мистецтво.

Ступінь автономності поля є різною на кожному історичному етапі. До того ж, на цей процес впливають ще й національні традиції. “У міру того, як виростає в символічній ціні статус письменника чи філософа і зміцнюється “належна за статусом” (statutaire), майже інституалізована, можливість оскаржувати владу, виробники культури відчують право і обов’язок ігнорувати запити і вимоги “швидкоплинної влади” чи навіть боротися з цією владою в ім’я власних принципів і норм. Коли свобода і зухвальство входять як об’єктивна потенція, чи навіть необхідність, в специфічній конструктивній принцип (la raison spécifique) поля, ці якості, неможливі чи просто немислимі в іншому стані поля чи в іншому полі, становляться нормальним, а іноді й тривіальним явищем” [1, с. 5].

Важливим елементом теорії П. Бурдьо є літературна легітимність. Інтелектуали (автор теорії називає їх агентами), а то й цілі інституції змагаються за право мати монополію на авторитетне визначення кола тих особистостей, яких можна назвати письменниками. Тобто на літературному полі ведеться непримиренна боротьба за право легімізації письменника. Ця боротьба триває навколо опозиції: гетерономія – автономія. Завданням вивчення літератури є збирання різних часто протилежних дефініцій, що пов’язані зі згаданою опозицією. Це можуть бути, на погляд П. Бурдьо, різні премії, номінації, списки рекомендованої літератури, що затверджуються державними інститутами – академіями, органами освіти, комісіями по номінації. Інший спосіб вивчення літератури “передбачає створення моделі процесу

канонізації, що перетворює письменників в інститути. Таку модель можна створити на основі аналізу того, які форми в різні епохи набуває літературний пантеон” [1, с. 6]. Матеріалом вивчення при цьому можуть бути документи (переліки лауреатів, підручники, посібники, антології тощо) чи монументи (статуї, портрети, бюсти, медальйони). Можна також комбінувати різні методи, що дасть можливість окреслити процес канонізації письменника, що знаходить своє вираження у відкритті пам’ятників та меморіальних дощок, найменуванні вулиць, уведенні до університетських програм, простежити продаж книжок, кількість написаних про них статей тощо.

Літературне поле передбачає домінування чи підпорядкування, взаємодоповнення чи антагонізм між позиціями. З. Льошен вважає, що “за розподіл влади, тобто за позиції в полі, ведеться постійна боротьба між агентами, що змагаються: “новачки” в полі прагнуть до певних позицій, а агенти, котрі вже посідають позиції, обороняють їх статус-кво чи прагнуть до нових позицій” [3, с. 25]. “Позиції можуть відповідати певному жанру (наприклад, роману) чи всередині жанру, частковим підрозділам (“світський роман”); згідно іншої логіки, до позицій відносяться журнали, салони, гуртки і т. п. Кожну позицію об’єктивно визначає її об’єктивне відношення до інших позицій” [1, с. 9]. П. Бурдьо вважає, що структура поля є структурою, що розподіляє капітал або владу. Ті ж, хто володіє капіталом чи владою отримують певні вигоди, наприклад, літературний престиж у полі. Цінність позиції обов’язково мусить змінюватися при зміні самого поля літератури. Можуть бути моменти, коли щось старе, вже відкинута в історію, може знову в результаті еволюції поля відродитися, отримати нове позиціонування. Коли в літературному полі з’являється нове угруповання, що має відмінності від існуючих, то поле також зазнає певних трансформацій. Попередні літературні угруповання становляться старими і витісняються з творчого процесу, або ж переходять у статус класики. “Історія поля – продукт боротьби між “утримувачами” і “претендентами”. Старіння авторів, шкіл і творів є результатом боротьби тих, хто уже склав епоху, “посів місце в історії” і бореться за його збереження, з тими, хто може “посісти своє місце” і “скласти свою епоху”, тільки виштовхнувши в минуле, тих, хто намагається “зупинити мить”, захистити і зберегти існуючий символічний порядок” [1, с. 13]. Нові автори, нові школи, нові твори, що відображають свою добу, примушують порушити сформовану ієрархію попередніх авторів, шкіл, творів, що ніби зсуваються на одну сходинку нижче. Кожен новий твір обов’язково вписується в історію поля. Цим самим він уводиться в історично конституйований простір творів, що суперничають один з одним. Взаємодія між творами, написаними раніше, дає простір для можливих маніфестацій: “продовження попереднього, розрив, витіснення в минуле” [1, с. 14].

Історія поля є відносно автономною і незворотною, продукти цієї історії наділені кумулятивністю. Якщо умовно здійснити синхронний зріз, то в ньому можна побачити всі попередні зрізи.

Завершальним етапом аналізу може бути побудова біографії письменника. Для цього треба провести реконструкцію тієї соціальної траєкторії, що виглядає як низка позицій, що їх послідовно посідає агент чи група агентів у просторах, що представлені послідовно. Події – це переміщення й розміщення в полі: “Не варто намагатися зрозуміти життя чи кар’єру як унікальну й самодостатню серію послідовних подій, не пов’язаних нічим, крім єдиного “суб’єкта”, постійність котрого – не більша чи постійність визнаного соціумом власного імені. Це настільки ж абсурдно як спроба зрозуміти смисл певного маршруту в метро, не беручи до уваги структуру сітки, тобто матриці об’єктивних відношень між різними станціями” [1, с. 23].

Подібний аналіз біографії письменника допомагає з’ясувати процес його творчої еволюції. П. Бурдьо впевнений: “Позитивні чи негативні санкції, успіх чи провал, заохочення чи попередження, котрі являють кожному автору – ансамблю його конкурентів – об’єктивну істину посідаємої ним позиції і його вірогідне майбутнє, являють собою один із медіаторів, через посередництво яких спрямовується безперервна ре дефініція “творчого проекту”: у той час як невдача підштовхує до реконверсії чи виходу з поля, “освячення” посилює і звільняє першопочаткові амбіції” [1, с. 24].

Такою постає в найзагальніших рисах теорія літературного поля французького дослідника П. Бурдьо, застосування якої до вивчення літературного процесу в конкретно-історичних умовах України допоможе глибше й докладніше з’ясувати його розвиток. Аналіз ученим літературного процесу у Франції в умовах переходу до модернізму в останні десятиліття ХІХ віку свідчить про плідність такого підходу.

Література

- 1. Бурдьё Пьер.** Поле литературы / Пьер Бурдьё // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://novruslit.ru/library/?=64>. – 38 с.
- 2. Кандлин М.** Автономия “малых” литератур с точки зрения теории поля / Маргарет Кандлин // *Specifics and typology of “small” literatures in eastern and western Europe by comparison*. – Oldenburg, 2011. – P. 15 – 18.
- 3. Лёшен З.** Позиции и формы позиционирования с точки зрения поля Бурдьё / Зюнна Лёшен // *Specifics and typology of “small” literatures in eastern and western Europe by comparison*. – Oldenburg, 2011. – P. 24 – 26.

Галич О. А. “Теорія поля” П’єра Бурдьо як напрям вивчення літератури

Дана стаття є першим в українському літературознавстві дослідженням, що розкриває сутність теоретичної моделі вивчення літератури, розробленої французьким пост структуралістом П. Бурдьо.

Ключові слова: теорія поля, малі і великі літератури, позиціонування, автономність.

Галич А. А. “Теория поля” Пьера Бурдьё как направление изучения литературы

Статья является первым в украинском литературоведении исследованием, раскрывающим сущность теоретической модели изучения литературы, разработанной французским постструктуралистом П. Бурдьё.

Ключевые слова: теория поля, малые и большие литературы, позиционирование, автономность.

Halich O. A. “Field theory” by Pierre Bourdieu as a direction of literary study

This article is the first in the Ukrainian literary study that reveals the essence of the theoretical model study of literature developed by French post structuralists P. Bourdieu.

Key words: field theory, small and big literatures, positioning, autonomy.

УДК 821.161.2.09 “19” Т. Осьмачка

В. І. Дмитренко

АПОКАЛІПТИЧНІ ВІЗІЇ У ТВОРЧОСТІ Т. ОСЬМАЧКИ

У часи соціальних і політичних криз та інших потрясінь людей завжди охоплювали апокаліптичні настрої, тому весь шлях людської цивілізації забарвлений постійним очікуванням кінця світу. Апокаліптичні картини спостерігаємо ще в міфології. Саме вони постійно впливають на літературу, будучи виявом есхатологічної свідомості. Перший найвідоміший апокаліпсис склався іще в іудео-християнській словесності, починаючи з кількох століть до Христа й закінчуючи I ст. н.е. “Він зумовлений атмосферою тривоги й зневіри, що характерно для ситуації державно-політичної нестабільності юдейського суспільства, яке пережило розпад царства, ряд кровопролитних війн, окупацію та катастрофу вавілонського полону, громадянську війну часів Макавеїв та експансію з боку гелліністичного оточення, вінцем якої став римський протекторат” [1, с. 36].

Апокаліптичні мотиви стають особливо актуальними в літературі ХХ століття. Це чітко простежується в жанрі антиутопії і у творах, що належать до наукової фантастики й кваліфікуються як романи-перестороги. Духовний вакуум, який намітився в свідомості людства у

XX столітті, відчуття катастрофізму, що знайшло концептуальний вияв у двотомній праці О. Шпенглера “Присмерк Європи” (1920 – 1922), поширився і на літературу. Жорстокі соціальні катаклізми, загострене відчуття трагізму людського життя призвело до розгортання мотивів, які навіювали й заповідали думку про неминучу історико-моральну катастрофу, що викликало розквіт експресіонізму в мистецтві. Гайдегер вважав, що Ніцше – це “поворотний круг” свідомості людства: “Ніцше сам розуміє свою філософію як своєрідний круг до початку нової доби. <...> XX сторіччя, згідно з його передбаченням, мало стати початком епохи, потрясіння якої не можна рівняти з будь-якими досі знаними катаклізмами” [2, с. 12]. Для українців відчуття непевності, постійної тривоги й катастрофізму буття є ментальними ознаками світовідчуття, що пов’язані перш за все з місцем розташування. Адже знаходження на межі між Європою й Азією було причиною постійної загрози зовнішньої агресії, коли щомиті могли з’явитись кочівники й відібрати й знищити все найцінніше, накопичуване поколіннями, убити, забрати в полон.

Це досить чітко спостерігаємо в українській літературі. Серед письменників, творчість якого просто просякнута мотивами передчуття кінця світу слід виокремити Т. Осьмачку. Саме з таких позицій творчість письменника ще не розглядалась у сучасному літературознавстві. У цьому вбачаємо актуальність публікації.

Хвиля відродження 20-х років і майже цілковите винищення української культури у 30-х – такий суворий час випав на долю Тодося Осьмачки, письменника, якому вдалося вижити в ті жорстокі роки й розповісти всім про трагедію свого покоління. Однією з тем, що чітко простежуються в творах Т. Осьмачки є тема руйнації душі й тіла людини, руйнації країни, руйнації Всесвіту.

Мета статті: аналіз апокаліптичних тенденцій у творчій свідомості Т. Осьмачки. Реалізація мети передбачає виконання таких завдань: визначити роль драматичної долі України у формуванні художнього світу письменника; окреслити основні апокаліптичні образи творчості Т. Осьмачки.

Мотив кінцесвітності був головним у формуванні художньої концепції світу М. Йогансена, Б.-І. Антонича, раннього Тичини та інших. Серед зразків світової літератури варто назвати такі твори німецьких і австрійських авторів: “Судний день” В. Верфель, “Кінець світу” Е. Ласпер-Шюллер, “Кінець віку” Я. ван Годдіс та ін. Апокаліптичні візії наявні і в польській літературі кінця XIX – початку XX століття: драма Я. Каспаровича “Кінець світу”, поезія Л. Стаффа “Справедливий гнів”, особливо в поезії “катастрофістів”: М. Яструна, Ю. Чеховича, Ч. Мілоша та ін. Їхня творчість насичена передчуттями кінця світу, ремінісценціями з Апокаліпсису. Такими ж візіями кінцесвітності наповнена поезія Т. Осьмачки, багато їх у творах Є. Плужника та І. Багряного. Як правило, катастрофічні мотиви у письменників пов’язані з темою руйни, занепаду, насильницької смерті.

У творчості Т. Осьмачки катастрофізм мислення виявляється у символах смерті, страху, війни, крові, трупів; через звукосимволіку, а також через кольорову палітру, яка супроводжує образи й увиразнює їх страхітливе тло. Поетичний талант Т. Осьмачки проявився і в наявності в художній структурі творів яскравих епітетів, несподіваних метафор та образів-символів.

Експресіонізм виявився в катастрофічності й хаотичності творчих репрезентацій, включає в себе бунтарський дух, стилістику гротеску, різкі чорно-білі фарби, поламани лінії, відчуття глибокого трагізму й хаотичності, катастрофічності світу. Всесвітньо визнаний теоретик експресіонізму Вільгельм Ворінггер зазначив, що в “художніх пошуках ХХ століття панує принцип так званої “абстракції”, який означає перевагу інстинкту над розумом, а головне – не життєствердження, а темного страху, нестерпного прагнення вирватися з царства дійсності. Підсумком розвитку культури є повернення до стихії сліпого інстинкту, але вже затьмарене рефлексією, усвідомленням власного безсилля перед жорстокою й нещадною дійсністю. Сучасна людина протистоїть образіві Всесвіту немічною й загубленою...” [3, с. 33]. Ці теоретичні постулати якнайкраще маніфестовані поетичною творчістю Т. Осьмачки. Модель світу, створена автором, ілюструє християнські уявлення про Апокаліпсис. Гіперболізована негативна картина дійсності, що чітко окреслена в його поетичних творах є з одного боку попередженням про катастрофу, а з іншого – чітким окресленням трагедії людини, що самотня, розгублена й нещасна в цьому світі.

Уже в одній з перших поезій “Хто” зі збірки “Круча” (1922) Т. Осьмачка репрезентує страшну картину:

З душі землі встають крики,
Тьмою птахів летять на хрест.
Голосінням там сповняє небо [4, с. 20].

Залита кров'ю земля, яке тече з ран розіп'ятої на хресті людини. Однак ключовим є слово “знов”: “Розп'яв хтось правду на Голгофі знов!”. Тобто таким чином письменник вибудовує основний тематичний вектор своєї майбутньої творчості, який дуже часто буде вибудовуватись на біблійних ремінісценціях, алюзіях і своєрідних інтерпретаціях біблійних сюжетів, серед яких присутня й тема апокаліпсису.

Глобальний конфлікт людини і світу особливо відчутним став на початку ХХ століття, коли капіталізм увійшов у вищу стадію свого розвитку. У творах “Земля” О. Кобилянської, “Камінний хрест” В. Стефаника, “Fata morgana” М. Коцюбинського авторами представлена тема відчуження людини від землі й деструктивні наслідки цього. Творчість Т. Осьмачки є продовженням класичної тематики. Показовою в цьому плані є поезія “Гуральня”. У ній образ гуральні гіперболізований, наділений деструктивними ознаками (“проломила небо, степ угнула”), який контрастує з образами степу, сонця. На нашу думку, цей образ є рецепцією нового рівня подібного образу з повісті

М. Коцюбинського “*Fata morgana*”. Відродилась гуральня, яку громив разом з односельцями Андрій Волик, як уособлення тих темних сил, що відривають людину від землі, не дають їй відчуття гармонії. У М. Коцюбинського насильницьки було відібране лише життя Андрія, візія Т. Осьмачки дає можливість говорити про глобальність катастрофи, що виникла внаслідок відчуження людини від землі, тобто від її первнів.

С. Короненко, дослідниця творчості Т. Осьмачки, робить висновок про те, що в поезії “Гуральня” панорамно розкрилася небезпечна для всього світу катастрофа на Чорнобильській АЕС [5, с. 7]. Така інтерпретація можлива, однак, на нашу думку, гуральня у творі конотує з індустріалізованим суспільством, яке дисонує з вічними українськими образами степу, яру, м’яких туманів, хлібу. Контраст підсилюється автором і через різне уявлення про землю на початку й у кінці поезії. Якщо початок твору подає порівняння землі з паскою на Великдень (омріяний, позитивний для кожного християнина образ), то у кінці – це руїна з хлібами, що гинуть на полях, чорним степом, отарами народу. Однак візії Т. Осьмачки є виявами катастрофізму у світосприйнятті митця.

Образи, представлені в поезії Т. Осьмачки, виведені з трансцендентної сфери поета. Тому картина світу, що виникає з його творчості, є деформованою, фантазмагоричною з гіперболізованими образами, що несуть негативну конотацію: “А з драних шибок порожніх домів // кажани, сичі вилетіли всі”, “А шляхами кров огненно димить // та вихри прядуть свистом веретен” (“Труни в гаях”). Людина в цьому світі засуджена на самотність і алієнацію. У ліричного героя Т. Осьмачки виникає безмежний відчай і езистенційне відчуття власного безсилля. О. Харлан, дослідниця катастрофізму в українській і польській літературах, з цього приводу зазначає: “Найбільш опрацьованою тема катастрофи людини проявилася в такому психологічно-орієнтованому філософському напрямі як екзистенціалізм. Екзистенційний катастрофізм став відповіддю на особливий стан людини, яка своє майбутнє бачить крізь призму існування та історії, а тому переживає метафізичний страх перед невідомим майбутнім” [6, с. 57]

О. Лапко, дослідниця творчості письменника, вказує на те, що основним принципом темпоральної організації художнього світу в поезіях Т. Осьмачки є опозиція “минуле-теперішнє”: “Актуальним для суб’єкта вислову виступає уявлення про минуле як про епоху усталеного світового ладу, гармонії й впорядкованості, а про теперішнє – як про час деструктивних перетворень і хаотизації світу” [7, с. 9]. (“Хто”, “Колісниця”, “Гуральня”, “Труни в гаях”, “На Ігоровім полі” та ін.), сприймається як узагальнений, універсальний, він не позбавлений деякої історичної та географічної конкретики, яка робить достатньо вираженим соціально-політичний і національний підтекст. “Усвідомлюваний ліричним суб’єктом руйнівний рух відбувається в національному вимірі й тому стає знаком національної катастрофи” [7, с. 10].

О. Астаф'єв висловлює таку думку щодо творчості митця: “У Годося Осьмачки розум є індексом відчаю і абсурду. Це сміливий, гордий, мужній і героїчний розум людини, що прагне вільного життя, достойної людини, яка хоче жити зараз, тепер. Вона хоче все знати, ясно бачити, гостро відчувати, словом, вона хоче жити, аби в неї “не боліла душа” і не цвіла “сухими пелюстками думи”. Тому її розум не боїться смерті (“Благословенне єсть безумство-хаос, Що дасть нам солодко ридать, Коли до нас літа впадуть снігами і пережитим завихрять!”), бо він осягає нерозривну єдність, взаємозв’язок і взаємозумовленість життя і смерті, бо смерть – межа усіх людських страждань, а життя – тільки їх початок” [8, с. 77].

Загадковий зміст тривожних візій-передчуттів у ранній поезії Т. Осьмачки спроектований на підтекстові натяків в аспекті біблійної символіки (“Хто”, “Колісниця”, “Казка”, “Містерія” та ін.). Переважають семантично-асоціативні варіації образу смерті в багатовимірності його інтерпретацій: криваві тумани, голосіння, рани (“Хто”), муки-катування, ридання (“Колісниця”), шляхи в крові, ягоди-кров, труни, сон кладовищ (“Труни у гаях”) і под. Зло в поезіях приходить у вигляді звіра, який бенкетує (“Хто”), “мов сторуке люте горе” (“Колісниця”) та ін. Анімалістичні та орнітологічні образи вовка, лева, кажана, сови, сича з усталеною фольклорною семантикою в поезії Т. Осьмачки інтертекстуально насичуються значенневими нашаруваннями, відомими у світовій літературі та біблійній міфології. Функціонування у творах митця специфічних образів (вогнь, пожежа) (“Колісниця”, “Труни у гаях”, “Синя мла”) дуже значиме, пов’язане з канонічним євангельським трактуванням Судного дня як світової пожежі. Подібні ремінісценції наявні й у творчості німецьких експресіоністів (Г. Гайм “Настане день – прийде велика згуба”) та польських катастрофістів (М. Яструн “Суд неостанній”), апокаліптичні візії яких, часом узагальнені до рівня позачасових планетарних масштабів, як правило, включені в релігійно-філософський контекст.

Апеляція письменника до почуттєвих пластів психіки реципієнта, характерна для експресіонізму, спроба викликати сильну емоційну реакцію на мистецький образ простежується в зображенні натуралістичних картин нічних жахів, використанні атрибутики смерті (мерці, скелети, труни, могили) (“Весна”, “Війна”, “Труни у гаях”, “Забутий”), превалюванні монохромності кольору з домінацією чорних відтінків. “В східнослов’янському красному письменстві нового часу мотиви й образи апокаліпсису є сильним засобом підвищення експресії” [1, с. 36].

Апокаліптичні візії спостерігаються й у прозі Т. Осьмачки. Його герої опиняються на межі життя й смерті, у ситуаціях розсіювання ілюзій, руйнації ідеалів. Екзистенціал смерті реалізується як філософсько-аксіологічне прагнення до акцентації абсурдності життя без смислу, як вирішальний підсумок подієвих вчинків героя.

Отже, суспільні обставини 1920-х років в Україні стали однією з причин того, що творчість Т. Осьмачки сповнена апокаліптичних візій. У поезіях письменника представлені картини, що нагадують пекло. Картини крові кісток, диких звірів, якими сповнені поезії митця створюють особливий містичний настрій. Загальна емоційна атмосфера, символічно забарвлені деталі, темні кольори передають настрій жаху, розгубленості, катастрофи. На нашу думку, витoki цього варто шукати в М. Гоголя, що може стати матеріалом для наступних досліджень.

Література

1. Абрамович С. Апокаліпсис / Семен Абрамович // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. Анатолія Волкова, Олександра Бойченка, Ігоря Зварича, Бориса Іванюка, Петра Рихла]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 36–38. **2. Рюс Ж.** Поступ сучасних ідей : панорама новітньої науки / Жаклін Рюс ; [пер. з фр. В. Шовкун]. – К. : Основи, 1998. – 669 с. **3. Worringer W.** Abstraktion und Einfühlung (Auszug) / W. Worringer // Expressionismus. Literatur und Kunst. – Moskau : Raduga, 1986. – P. 32 – 43 **4. Осьмачка Т.** Поезії / Тодось Осьмачка ; [упоряд. та прим. Л. Р. Світало ; передм. М. Г. Жулинського]. – К. : Рад. письменник, 1991. – 252 с. **5. Короненко С.** Самотній демон української літератури: 105 років від дня народження Т. Осьмачки // Літературна Україна. – 2000. – 25 травня. – С. 7. 262. **6. Харлан О. Д.** Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918 – 1939) / Ольга Харлан. – Київ, 2008. – 308 с. **7. Лапко О. А.** Авторський голос у художній структурі творів Тодося Осьмачки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / О. А. Лапко. – Кіровоград, 2007. – 20 с. **8. Астаф’єв О. Г.** Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі [Текст] : [наукове издание] / О. Г. Астаф’єв. – К. : Наукова думка, 2000. – 268 с.

Дмитренко В. І. Апокаліптичні візії у творчості Т. Осьмачки

У статті аналізується творчість українського письменника Т. Осьмачки з точки зору репрезентації в ній апокаліптичних візій, трагічних картин буття. Увага концентрується на окресленні письменником трагедії маленької людини, її екзистенційному відчутті власного безсилля. Автор робить висновок про засадничість мотиву кінцесвітності у формуванні творчої картини світу письменника.

Ключові слова: апокаліпсис, творча картина світу, маленька людина.

Дмитренко В. И. Апокалиптические видения в поэзии Т. Осьмачки

В статье анализируется поэтическое творчество украинского писателя Т. Осьмачки с точки зрения репрезентации в ней апокалиптических визий, трагических картин бытия. Внимание концентрируется на изображении писателем трагедии маленького человека, его экзистенциалистском ощущении собственного бессилия. Автор делает вывод о том, что мотив конечности мира является основным в формировании творческой картины мира писателя.

Ключевые слова: апокалипсис, творческая картина мира, маленький человек.

Dmytrenko V. I. Apocalyptic visions are in the poetry of T. Os'machka

The creative work of the Ukrainian writers T. Os'machka are analyzed in the article. This analysis is made up from the point of view of the apokalipsys and tragical pictures of existance representation. The attention is pitched to the tragedy of a small person, to his existencial feeling of personal inability to be strong. The auther comes up to the following conclusion. The motif of "the end of the world" plays the most important role in the creative world-picture among the majority of the T. Os'machka.

Key words: apokalipsys, creative world-picture, small person.

УДК 821.161.2-31.09+929 Вінграновський

В. В. Кизилова

**ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНІ ОБРІЇ
ПРОЗИ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО ДЛЯ ДІТЕЙ**

Українська література для дітей та юнацтва II половини XX століття є досить вагомим естетичним та історичним джерелом осягнення контурів епохи, в яку вона створювалась. Тривалий час вона перебувала під єдиним пресингом і диктатом тоталітарної радянської системи. Значна частина творів, написаних у цю епоху, була заідеологізованою; давалося взнаки повсюдно впроваджуване виховне "інтернаціональне", а фактично безнаціонально-радянське начало.

У цей складний і неоднозначний (з ідеологічного погляду) період на літературі для юного читача позначилась соціокультурна ситуація в країні (відкрита нівеляція особистості та руйнація духовних цінностей – з одного боку; з іншого ж – пробудження гуманістичної свідомості, свободи, духовного буття, абсолютної цінності особистості). Відтак твори "про щасливу радянську дійсність" паралельно співіснували

зі справжньою художньою літературою – незаангажованою, високохудожньою, спрямованою на формування тих чеснот, що узгоджуються з народним моральним кодексом.

Авторство останньої, безперечно, асоціюється з доробком шістдесятників – унікальним за своєю природою й естетичною сутністю явищем. Згряя молодих талантів, що увірвалася в культурне життя України, здійснила справжню революцію в найрізноманітніших мистецьких сферах: в літературі, кіно, малярстві.

Почесне місце в плеяді письменників-шістдесятників належить Миколі Вінграновському. Його творчість – небуденне явище в українській літературі. Перший з-поміж рівних, він витворив художній світ, законом якого є краса.

Серед дослідників прози М. Вінграновського – О. Климчук, В. Мельник, В. Марко, Т. Салига, Ю. Сердюк, М. Слабошпицький, Л. Собчук, М. Сулима.

Інтерес у нашій розвідці буде звернений на особливості творів письменника для дітей та юнацтва щодо їх жанрово-тематичної приналежності. Попри численні наукові нароби, цей аспект ще не був предметом пильного аналізу науковців.

Покоління шістдесятників прийнято називати «дітьми війни». Випробування, що випали на їхню життєву долю, безперечно, позначилися на формуванні світогляду, світосприйнятті, громадянському темпераменті, всьому характері творчості. Тому природно, що однією з центральних тем прозодоробку М. Вінграновського є війна, враження від лихоліття та перших повоєнних років.

В аспекті цієї проблематики творчості для дітей М. Вінграновського на особливу увагу заслуговують новела “Бинь-бинь-бинь”, повість “Первінка”. Сюжет новели має умовно відносну подієву основу й рухається завдяки почуттям головного героя. Із властивим цьому жанровому різновиду лаконізмом, яскравістю і влучністю художніх засобів автор передав емоційний стан дитини упродовж невеликого відрізка часу. “А тут ще мами нема, і вечір не вечір – одні румуни та німці. Та осінь сіра, хоч прикидається ще жовтуватою” [3, с. 424]. Завдяки використанню так званого образно-психологічного паралелізму (між життям природи й людини) автору вдалося показати читачеві персонажа як духовну субстанцію, передати ту психологічну напругу, в якій перебуває головний герой твору. Письменник відмовився від традиції своїх попередників (Ю. Збанацького, Ю. Яновського тощо) фактологічно й детально змальовувати події війни.

М. Вінграновському почасти достатньо лише натяку: “Їй богу, як буду рости, то виросту хлібом! Отоді вже наїмся. І мама наїсться. І Дмитрик, і Галинка наїсться....бабі Ратушнячці дам та сховаю ще – прийде батько з війни, а я йому хліба” [3, с. 425]. Автор майстерно передав складний перебіг думок і почуттів головного персонажа за допомогою монолога-розповіді. Структура реплік (часто вони являють

собою неповні й навіть обірвані речення), повтори, паузи, хаотичність думок наратора дають можливість уявити його складний душевний стан.

Спираючись на традиції психологізму класичної літератури (В. Винниченко, О. Довженко, І. Нечуй-Левицький, І. Франко та ін.), М. Вінграновський зазирнув у внутрішню сутність людини, її ставлення до навколишнього середовища, а відтак – до самої себе. Невипадково при зображенні воєнного лихоліття письменник намагається досягнути сфери співжиття людини та живої природи. Автор акцентує увагу на взаємодії живих субстанцій, показує взаємопроникненість цих двох, здавалось би, таких далеких, але дуже близьких світів. Людина сповнює природу своїми переживаннями й одухотвореністю, водночас любов до усього живого, прагнення героя допомогти вижити маленькому теляткові в роки поневірянь наснажують адресата почуттям любові до всього живого.

Справедливо зазначає А. Гурбанська: “Письменники-шістдесятники орієнтувалися на моральний абсолют, вони протиставили зовнішньому аспекту зображення трагедії втраченого на війні дитинства внутрішній, психологічній. Розцінюючи сутність вічних категорій (добро, пам’ять, совість, любов) як своєрідний вид духовної енергії людини, вони опредметнюють їх такими сюжетними ситуаціями воєнного та повоєнного лихоліття, що ілюструють духовну силу” [5, с. 94].

Головний герой повісті “Первінка” Миколка, вболіваючи за свою родину, йде на базар купувати корову, доглядає за нею, бере на себе обов’язки батька, що й допомагає родині вижити. Жанр повісті дає автору можливість подати більше поетичних подробиць, барвистіше передати спектр емоцій героїв твору. Незважаючи на тяжкі випробування, що випали на долю маленького хлопчика, він не втрачає душевної краси, почуття любові до всього живого навкруги. Невипадково автор наділяє Миколку вмінням бачити красу природи: “В сіро-блакитних тілах яблунь вже говорила весна, не голосно, але говорила. Яблуні наче прислухалися до самих себе, і особливо оця біля хати, волова мордочка, що доспіває тоді, коли косять жито” [3, с. 285]; “А над садом у синьому небі цвіли білі молоді хмари. Миколка зіперся на граблі і пішов очима до них, до їхніх білих і чистих облич...” [3, с. 287].

Придбавши корову, Миколка проникається до неї симпатією й співчуттям. Матері він описує Первінку так, аби вона їй, як і йому, сподобалася. “Чорненька. На весь базар вона одна така тільки й була. І роги віночком. Три стакани дає. І не б’ється” [3, с. 278]. Вельми життєстверджувально виглядає сцена підготовки до сну поруч з коровою (аби не вкрали, не з’їли вовки): “Глибоко і тепло дихала Первінка, від її тепла пахло літом, нагрітим літнім вечірнім камінням” [3, с. 274].

У повісті органічно поєднуються два світи – дорослий і дитячий, світ людини й тварини. Автор вводить у текст твору епізод повернення батька з війни. Його зустрічають усі: Миколка, мати, сестричка і братик, дід Ратушняк, Собака, Первінка. “І коли тато взяв на руки Миколчиного

братика і сестричку, і коли мати притулилась до татової спини, Собака ліг долі і почав розглядати свої зальопані в рип'яхах лапи ... А кризь відчинені двері сарая дивилась Первінка. По її чорненькому обличчю з темно-голубого, як слива, ока теж котилась темно-голуба, як слива, сльоза..." [3, с. 288]. У цій мовчазній сцені велику роль відіграють обійми, погляди, дотики й відчуття, за допомогою яких авторові вдалося максимально глибоко передати психологічне напруження, радість, щастя зустрічі близьких людей.

Подібні тенденції спостерігаємо в повістях Григора Тютюнника ("Климко", "Вогник далеко в степу"), оповіданнях Євгена Гуцала, що дає підстави наголошувати на еволюції висвітлення теми війни у прозі для дітей II пол. XX століття. Насамперед вона пов'язана з інтенсивним розвитком онтологічної тенденції – пріоритетом загальнолюдських цінностей, визначених аксіологічною тріадою "істина – добро – краса", із зосередженою увагою провідних письменників до індивідуального буття особистості, детального художнього дослідження моральних можливостей людини та її потенційної потреби в духовному єднанні з іншими людьми [6].

Як уже зазначалося, 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. Тому невипадковим є їх звернення до теми природи. У Миколи Вінграновського вона репрезентована насамперед повістями "Сіроманець", "Первінка", оповіданням "Гусенятко". Автор піднімає, здавалось би, вічну для літератури тему дружби дитини зі звіром, але інтерпретує її по-своєму. У дітях-героях творів Вінграновського відновлюється вічна єдність живого світу. Справедливо зазначає І. Дзюба: "Вінграновський наче сприймає дійсність не лише людськими чуттями, а й "чуттями" всього живого, – на якійсь грані, що єднає все суще у спільному для всіх відчутті життя... Звісно ж, це людське, але загострене розуміння своєї значущості, граничності для всієї сфери живого" [7, с. 21].

У повісті "Сіроманець" йдеться про дружбу хлопчика Сашка й вовка Сіроманця. Автор настільки глибоко відтворює вияви людської доброти, що вовк відповідає хлопцеві на його доброту добром, вчиться розрізняти зло, оминає його. Дитина й тварина не можуть існувати один без одного, відчують дискомфорт, якщо кілька днів пройшло без зустрічі. У творі спостерігаємо фактично казкові елементи (Сіроманець радіє, страждає, розмовляє з Сашком). Поведінка вовка почасти персоніфікована. Утім, автор майстерно психологізував "одухотворення" звіра, вибудував у такий спосіб художню модель "людина і природа" на основі змалювання найбільш вражаючих фактів. Хлопець неодноразово протягом розвитку сюжету рятує вовка від видимої смерті, від злих

людей. Витримуючи настрій повісті, письменник оптимістично малює смерть Сіроманця. Сірий степ лежав у нього перед лапами, коники стрибали через нього, і “синє небо продовжувалось в небеса”. Сашко обнімав Сіроманця за шию.

Химерний, часом дивакуватий світ природи у Миколи Вінграновського випромінює світло духовної свободи. Автор не занадто обтяжує сюжети оповідань дослідженням питань буття, але вони мовби навмисне випрозорюються в них. Зображуючи персонажі з фауни, письменник виступає не лише художником, але й оригінальним, спостережливим натуралістом. Герої оповідання “Гусенятко” багаті вдачею. Старий гусак – мудрий поважний господар, радіє за своїх дітей, опікується родинними проблемами. Микола Вінграновський у цьому творі з одного боку немовби намагається “вловити” психологію птаха, з іншого ж – акцентувати увагу на людському. Відчуття захищеності, родинного тепла передає автор у наступних рядках: “Мав тато і високі, м’які сірі груди, Гусенятко пірнуло в них, і так йому стало тепло, що воно відразу ж заснуло знову” [3, с. 400].

Варто відзначити ще одну прикметну рису анімалістичної прози М. Вінграновського: оптимістичність, любов до життя й до всього живого. Пристосовуватись до сучасного світу і звірам, і птахам (так само, як і людям) дуже нелегко. Автор, усвідомлюючи це, з почуттям розуміння, співчуття, інколи навіть болю немовби закликає їх (а, отже, і читачів) жити, триматися, любити.

М. Вінграновський – автор літературної казки “Козак Петро Мамарига”, що належить до першої групи літературних творів цього жанру (вільна інтерпретація сталих фабульних фольклорних схем) [4, с. 283]. У казці знайшли відображення героїчні події боротьби українського народу з татарсько-турецькими нападниками. Головним персонажем твору є козак Мамарига. З фольклору взято і прізвисько коня Мамариги – Гивор. Сюжет же рухається в іншому, ніж у фольклорній казці, напрямі.

Мамаригу наділено хороброю вдачею, сміливістю, винахідливістю, кмітливістю. Ці риси здебільшого гіперболізовані у творі. Образ головного героя виписаний в дусі української традиції. Кінь, кобза, срібна чарочка на колінах Мамариги – невід’ємні козацькі атрибути.

У казці відчувається гумористичне забарвлення (епізод з окунем, який відкусив вуса у Мамариги, коли той задрімав, сидячи на дні озера). “Треба ж тобі таке – зайшов в озеро!.. Отож ніколи, коли сидиш з очеретиною в зубах, ніколи не треба не те що спати, а навіть куняти!” [2, с. 41]. Гумористичне забарвлення – прикметна риса літературних казок (Андерсен).

І. Береза у своїй статті називає твір “Козак Петро Мамарига” оповіданням [1, с. 6]. На наш погляд, робиться автором це абсолютно безпідставно. Автором представлена у творі особлива художня картина

світу, в якій чудеса, фантастичні пригоди не усвідомлюються казковими персонажами як щось нереальне. Вони є нормою казкового життя й нікого не дивують.

Таким чином, ідея піднесення самодостатньої цінності людської душі, неповторності особистості, утвердження доброти, благородства, совісті, в основі якої – моральний досвід людства, його високі етичні норми, є однією з домінантних ідей прози Миколи Вінграновського для дітей. Подібно до гуманістів епохи Відродження, письменник основну роль відводив звичайній людині. Колом його творчих зацікавлень стали онтологічні проблеми, що виражають корінні аспекти буття людини та його основні цінності (проблеми смислу буття, життя і смерті, любові до всього живого, доброти та ін.). При цьому художнє світовідчуження часто набуває глибокого філософського змісту, суть якого визначається утвердженням духовних сил особистості, життєлюбства, оптимізму, краси.

Література

1. Береза І. Єдність тілесного і духовного у творах для дітей М. Вінграновського / І. Береза // Наукові праці : Філологія. Літературознавство. – Том 101. Вип. 88. – С. 4 – 6. **2. Вінграновський М.** У неквапи білі лапи / М. Вінграновський. – К. : Веселка, 1989. – 55 с. **3. Вінграновський М.** Вибрані твори / М. Вінграновський. – К. : Дніпро, 1986. – 463 с. **4. Галич О.** Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с. **5. Гурбанська А.** Світ дитинства у творчості Ю. Яновського та письменників-шістдесятників (до проблеми типології) / А. Гурбанська // Літературознавчі студії. Збірник наукових праць. Випуск 4. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. – С. 92 – 95. **6. Гурбанська А.** Жанровий поліцентризм української повісті 60 – 80 рр. ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література”, 10.01.06 “Теорія літератури” / А. Гурбанська. – К., 2010. – 38 с. **7. Дзюба І.** Духовна міра таланту / І. Дзюба // Вінграновський М. Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1986. – 463 с.

Кизилова В. В. Жанрово-тематичні обрії прози Миколи Вінграновського для дітей

У статті аналізується проза Миколи Вінграновського для дітей з погляду її жанрової приналежності (повісті “Первінка”, “Сіроманець”, новела “Бинь-бинь-бинь”, оповідання “Гусенятко”, літературна казка “Козак Петро Мамарига”). Акцентується увага на тематичному рівні осягнення художньої дійсності.

Ключові слова: Микола Вінграновський, оповідання, новела, літературна казка, тема, література для дітей та юнацтва.

Кизилова В. В. Жанрово-тематический диапазон прозы Николая Винграновского для детей

В статье анализируется проза Николая Винграновского для детей с позиций ее жанровой принадлежности (повести “Первинка”, “Сероманец”, новелла “Бынь-бынь-бынь”, рассказ “Гусенок”, литературная сказка “Казак Петро Мамарыга”). Акцентируется внимание на тематическом уровне освоения художественной действительности.

Ключевые слова: Николай Винграновский, рассказ, повесть, новелла, литературная сказка, тема, литература для детей и юношества.

Kizilova V. V. Genre and themes scope of the child fictional texts by Mykola Vingranovskyi

The article deals with the analysis of Mykola Vingranovskyi child fictional texts in terms of their genre assignment (narratives “Pervinka”, “Siromanets”, novel “Byn'-byn'-byn”, story “Guseniatko”, literary fairy-tale “Cosack Petro Mamalyga”). Thematic level of comprehending the literary reality is being emphasized.

Key words: Mykola Vingranovskyi, story, narrative, novel, literary fairy tale, topic, youth and child literature.

УДК 821.161.2-2.09 Франко+7.094

О. А. Лапко

**ЕКРАНІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ
ЯК АДАПТАЦІЯ ДО КІНОМОВИ
(НА МАТЕРІАЛІ ДРАМИ І. ФРАНКА “УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ” ТА
ХУДОЖНЬОГО ФІЛЬМУ Ю. ТКАЧЕНКА)**

З розвитком кіно, телебачення, комп'ютерних технологій слово друковане перестало бути єдиною домінантою інформаційного простору, поступившись аудіовізуальним “текстам”, які синтезують вербальні і невербальні елементи. “Світ з логоцентричного потужними темпами перетворився на екраноцентричний” [1, с. 6], що внесло суттєві зміни у сферу художньої культури. Відтак постає необхідність з'ясувати специфіку функціонування різних видів мистецтва в умовах “екраноцентричного” культурного простору, зокрема особливості взаємодії літератури та кіно у такій формі, як екранізація літературного твору. Вивчення окресленої проблеми сприятиме глибшому розумінню механізмів міжмистецького перекладу, у нашому випадку – переведення літературного тексту у формат аудіовізуального повідомлення.

Екранізація – “художня інтерпретація літературного твору, що полягає у перекладі його на екранну мову шляхом створення

різноманітних зображально-звукових образів (слово, музика, шуми у різному поєднанні з відеорядом)” [2, с. 8], – завжди передбачає певну (іноді суттєву) трансформацію художнього змісту першоджерела, адже втілює інтенції сценариста й режисера, сформовані в процесі суб’єктивної рецепції літературного твору. Ступінь такої трансформації зростає у випадку, коли між його появою та створенням його кіноверсії наявна значна часова дистанція. Відтак кінематографічне прочитання класики “постає специфічною інтерпретацією твору минулої епохи з точки зору сучасності, навмисно чи мимоволі реалізуючи нові естетичні критерії, ідеологеми, сучасні погляди на людину й суспільство тощо” [3, с. 3].

Притаманна реципієнту-інтерпретатору суб’єктивність творчого бачення, на якому неминуче позначається духовна атмосфера сучасної доби, поєднується із суто об’єктивними вимогами адаптації літературного матеріалу до специфіки художньої мови ігрового кіно. Екранне втілення твору письменства як “переклад словесного тексту в аудіовізуальний”, за словами А. Ткаченка, “неминуче тягне за собою інтерсеміотичне залучення кодів з інших знакових систем” [4, с. 30], тобто використання кіномови, зображально-виражальні засоби якої – побудова кадру та його предметне наповнення, монтаж, акторська гра, музичний супровід тощо – суттєво відрізняються від художніх засобів мистецтва слова. Неможливість тотожно передати художній зміст літературного першоджерела за допомогою мови іншого виду мистецтва спричинює його смислове переакцентування, внесення нових художніх значень у його екранну версію.

Досліджуючи специфіку художньої мови кіно, Ю. Лотман характеризує його сутність як “синтез двох оповідних тенденцій – зображальної (“рухомий живопис”) та словесної” [5, с. 50]. Відтак в екранізації нові смислові нюанси оприявнюються на двох рівнях кінонарративу: по-перше, на рівні словесної оповіді – через відбір і трансформацію фрагментів тексту першоджерела, які мають озвучити персонажі, через розподіл тексту наратора між дійовими особами, а іноді й “закадровим” голосом (його функцію можуть виконувати титри), і, по-друге, на рівні власне кіномови – через візуалізацію та невербальні елементи “озвучення” (специфіку інтонування висловлювань, шумові ефекти, музичний супровід тощо) словесних образів літературного твору.

Порівняльний аналіз літературного твору та його екранізації, який уможливує виявлення нових смислів, що виникають в процесі інтерсеміотичного перекодування, має характер інтердисциплінарного дослідження. Можливо, саме це зумовлює нерозробленість окресленої проблеми, якій присвячено лише поодинокі розвідки (зокрема праці О. Дубініної [6], О. Левицької [7], Н. Овчаренко [8]). Отже, наукове осмислення екранізації – як одного з видів міжмистецького перекладу – не лише в кінознавчій, але й в літературознавчій перспективі тільки розпочинається. Питання про специфіку екранного втілення творів

української літератури порушується у кінознавчих розвідках у зв'язку з вивченням “поетичного кіно”, зокрема фільму С. Параджанова “Тіні забутих предків” (праця О. Брюховецької [9]). Разом із тим поза увагою науковців залишаються досить успішні екранні втілення української класики, у тому числі одного з вершинних досягнень вітчизняної драматургії – п'єси І. Франка “Украдене щастя”. Кінематографісти тричі звертались до цього твору. Кінострічка І. Шмарука і Г. Юри (1952), майже дослівно відтворюючи літературне першоджерело, зберігає специфіку театральної вистави, про що свідчить і техніка акторської гри, і характер декорацій. Нову кіноверсію драми І. Франка створив Ю. Ткаченко 1984 року, знявши у головних ролях Н. Савиченко (Анна), Б. Ступку, який з 1976 року грав Миколу Задорожного в постановці С. Данченка, та Г. Гладія (Михайло Гурман). “Серіальна” адаптація твору, здійснена А. Дончиком 2004 року, переносить події в 90-ті рр. ХХ ст., що перетворює цю інтерпретацію п'єси на “фільм за мотивами”, у якому присутність літературної основи виявляється лише на рівні самої схеми розвитку подій. Кінострічка Ю. Ткаченка, на нашу думку, є тим варіантом екранного втілення, коли у фільмі “з'являються компромісні зміни, проте атмосфера першоджерела та винятковий стиль літературного автора збережено” [10, с. 16]. Л. Брюховецька, розглядаючи цю екранізацію, визначає основні смислові акценти, що постають у кіноінтерпретації п'єси, окреслює характер трансформації образів центральних персонажів, зіставляє сценічну й кінематографічну версії образу Миколи Задорожного у виконанні Б. Ступки [11, с. 58 – 69]. Разом із тим обраний авторкою жанр літературно-критичного нарису не передбачає ґрунтовного порівняльного аналізу художнього фільму та його літературного першоджерела. Отже, мета нашої роботи полягає у спробі дослідити екранізацію драми І. Франка, здійснену режисером Ю. Ткаченком, та в процесі зіставлення п'єси і кінострічки виявити нові смислові нюанси, зумовлені втіленням літературного твору у форматі кіномистецтва.

Специфіка словесної оповіді у кінострічці Ю. Ткаченка полягає в її дворівневій структурі: текст п'єси доповнюється текстом “Пісні про шандаря”, що, як зазначає сам письменник, послужила темою для “Украденого щастя” [12, с. 419] (щоправда, автори екранізації використовують не фольклорний твір в його автентичному вигляді, а, швидше, стилізацію, сюжетно наближену до перебігу подій у п'єсі). Її фрагменти, виконувані трьома музикантами, як своєрідний пролог, розпочинають обидві серії фільму; її останні рядки стають фінальним акордом усієї дії. Виступаючи обрамленням, пісня розгортає паралельно до основної дії другу оповідь, що є лаконічною версією сюжету твору. Хоча і в цьому варіанті текст пісні зберігає хронікальну “об’єктивність”, суб’єктивний момент моральної оцінки привноситься завдяки невербальним прийомам зображення. Елементи візуальної оповіді, які передають манеру виконання (жести, міміка), а також особливості

інтонувannya свідчать про те, що музики сприймають події пісні (а в перспективі – і події подальшої оповіді) не як трагічну історію, учасники якої заслуговують на співчуття, а лише як предмет для пліток і поговору, що дають можливість із жорстокою цікавістю заглибитися в подробиці чужої драми. Подібне обрамлення, на наш погляд, оприявнює ракурс бачення, властивий оточенню центральних персонажів, їх сусідам і односельцям, однак воно не переводить драму, що розгортається на екрані, “у реєстр трагікомедії” (як це стверджує Л. Брюховецька [11, с. 58]), адже виразно дисонує з авторським ракурсом її презентації. Пісня, виконувана музикантами, “немов коментує зображувані події” [11, с. 58], сегментує художній час, а на початку другої серії позначає часовий еліпсис. Відтак художня функція образу музик певною мірою уподібнюється до функції хору в античному театрі, з тією відмінністю, що їх погляд на події поєднується з авторським баченням за принципом контрапункту. Цей прийом вносить у кінонарратив певне “багатоголосся”, зіставляючи різні критерії моральної оцінки персонажів.

Екранізація драми І. Франка починається зображенням процесії, очевидно, пов’язаної з післявесільними обрядами. Її учасники: чоловік і жінка, які, зображуючи подружжя, йдуть у ярмі, що сприймається як символ спільної долі, нерозривності шлюбу; “шандар”, який займає місце чоловіка, одягаючи на себе ярмо; “смерть” із косою, від помаху якої падає “шандар”, – розігрують пантоміму, що з деталі етнографічного колориту перетворюється на іще один пролог до основної історії, репрезентований на рівні візуального нарративу.

Більшу частину тексту п’єси перенесено у фільм лише з незначними скороченнями і змінами. Найсуттєвішим втручанням у текст твору є майже повне вилучення третьої дії, що розгортається біля корчми. Ці сцени в екранізації редуковані до короткої розмови жінок, які пліткують про Анну. Окрім того, перенесено в інші епізоди кінострічки репліки, необхідні для збереження логічної цілісності сюжету, а розв’язку третьої дії (появу Миколи під час танцю Анни й Михайла) замінено епізодом, суголосним із “Піснею про шандаря”: Микола пересвідчується в подружній зраді так само, як і її герой (“Ой пішов же Николайко попід віконниці...” [12, с. 419]). Вилучення значного фрагменту авторського тексту, з одного боку, посилює драматичне напруження, ущільнює подієвий ряд, оскільки дозволяє майже не виводити дію поза межі хати Задорожних, весь час тримати в кадрі центральних персонажів і тим самим іще більше сконцентрувати перебіг подій навколо їх “любовного трикутника”. З іншого боку, таке художнє рішення зумовлює переакцентування драматичного конфлікту. За словами Л. Брюховецької, “автори фільму не надають особливого значення тому, що Михайло Гурман – жандарм... Драма замикається на психології головних персонажів. Соціальні мотиви майже обминаються” [11, с. 64]. Цьому сприяє не тільки “перевдягання” Михайла в цивільний одяг, але й вилучення тих епізодів, де продемонстровано переваги його

соціального статусу: в одній із сцен біля корчми сільська молодь, навіть за усієї зневаги до порушників моральних норм, змушена танцювати поряд із “цісарським слугою” та його коханкою.

Третя дія п'єси значуща для розкриття внутрішнього конфлікту Анни: з'являючись разом із Михайлом на людях, вона долає залежність від думки односельців і, кидаючи виклик оточенню, повністю віддається своєму почуттю. Через вилучення цього епізоду, а також Анниних монологів на самоті, у тому числі й тих слів, які виражають її неоднозначне ставлення до Михайла, а відтак не додають привабливості цьому персонажеві (“Чи дуже любила сього Михайла? ...Здається, що таки дуже. А може, більше боялася його, ніж любила” [12, с. 27]; “І боюсь його, і жити без нього не можу” [12, с. 46]), в екранізації її внутрішній конфлікт залишається здебільшого поза кадром. Психологічні перетворення героїні мають дещо інший вектор, ніж у її літературного прототипу.

Подана у діалогах дійових осіб інформація, яка дозволяє реконструювати досценічну історію героїв, в екранізації п'єси продубльована і розширена завдяки ретроспекції – спогадам Анни (побачення з Михайлом, смерть батька, весілля з Миколою). Їх доповнює епізод танцю героїні з коханим, змонтований таким чином, що сприймається одночасно і як щасливий спогад Михайла, і як нав'язний ревнощами сон Миколи. Зауважимо, що найбільше смислове навантаження тут не стільки словесна оповідь, скільки візуальний наратив. Ідилічні сцени минулого, витримані у сонячних, світлих барвах, за колористикою й освітленням протиставляються хатній напівтемряві, що є декорацією для перших епізодів фільму. Окрім того, емоційність Анни у сценах щасливого минулого контрастує із нинішньою застиглою маскою покірної байдужості. Внутрішня боротьба героїні не акцентується такою мірою, як у літературному творі, оскільки сильне, позбавлене двозначності (страх чи любов) почуття до Михайла в минулому для Анни виявляється достатнім аргументом, щоб прийняти коханого чоловіка таким, який він є тепер. До того ж, через відсутність у кінострічці вранішньої розмови Задорожних, у якій з'ясовується непричетність Миколи до змови Анниних братів, образ цього персонажа, зображеного у п'єсі такою самою жертвою обману, як Анна або Михайло, тут набуває відтінку деякої неоднозначності.

Автори екранізації значно скорочують перший епізод драми І. Франка, розпочинаючи дію відразу з діалогу Анни і Насті, однак залишають значущу сусідчину репліку: “Се одна хата на всім селі, де святий супокій, та злагода, та любов. Тут ангели Божі літають” [13]. У п'єсі цей образ, переосмислений Анною з гіркою іронією, з'являється наприкінці другої дії, після сцени арешту Миколи (Анна. От тобі й ангели божі понад хатою перелетіли! [12, с. 34]). В екранізації драми репліка звучить в іншому контексті, підсумовуючи лише діалог героїні із

сусідкою, завдяки чому, на наш погляд, увиразнюється невідповідність між видимою ідилією в родині Задорожних і справжнім станом речей.

Епізоди, подані у формі ретроспекції, свідчать не тільки про розширення сюжету драми на рівні візуального наративу, але й про “дописування” тексту літературного першоджерела. Принаймні два фрагменти словесної оповіді, відсутні у п’єсі, вносять певні корективи у сприйняття сюжету й характерів героїв. У день весілля сліпий старець, який вражає Анну своєю містичною схожістю з померлим батьком, звертається до неї з пророчими словами: “Плач, дитино, плач! Від тебе зараз ангели відлітають” [13]. Вже у фіналі твору героїня тлумачить їх як провіщення фатальної приреченості, наперед визначеної нещасливої долі. Передсмертні слова Анниного батька про її “золоте серце” (“...Крім добра, маєш найдорожче – золоте серце” [13]) ніби вказують на передумови подальшого розвитку характеру героїні, що суттєво відрізняє її від літературного прототипу. Підсумком її еволюції стає усвідомлення провини і каяття, до якого спонукає “золоте серце”, опираючись егоїстичному прагненню “відокрасти” своє щастя (“...Ліпше бути обкраденим, аніж злодієм” [13]).

Фінал екранізації становить значне відхилення від літературного твору. Автори фільму запозичують деякі репліки з рукописного варіанту завершення драми, який суттєво відрізняється від опублікованого тексту (дослідники вважають його одним із перших ескізів до п’єси, “від яких відмовився сам автор, відчувши їх недосконалість”, або ж висловлюють припущення про те, що він не належить письменникові [14, с. 96]), однак не відтворюють його повністю, пропонуючи власне прочитання фіналу п’єси. Смерть Михайла Гурмана у драмі І. Франка, за всієї невідворотності такої розв’язки, усе ж видається випадковою, оскільки Микола ранив його, перебуваючи у стані афекту, під час сутички. Учинок Гурмана, який бере його провину на себе, “розкриває не лише його потаєну добросердечність, а й те, якою мукою було для нього життя” [15, с. 6], оприявнює досі приховану внутрішню драму. У кіноінтерпретації твору смерть Михайла подається як його свідомо добровільна жертва, що має розв’язати створену ним самим безвихідну ситуацію. Як і Анна, він приходять до усвідомлення гріховності свого нестримного прагнення “відокрасти” щастя, навіть зруйнувавши чуже життя. Проте, хоча перед смертю Михайло, як і у творі І. Франка, дякує Задорожному, моральна колізія, на наш погляд, не дістає завершення. Убивство, скоєне не в розпалі сутички, як у п’єсі, стає більше схожим на страту, у вчинку Миколи менше спонтанності, афекту, він видається свідомо здійсненою помстою, хоча й за мить персонаж жахається скоєного. Оскільки Михайло визнає власну провину і прагне спокутувати її, Микола, завдаючи йому смертельного удару саме в цей момент, певною мірою перетворюється з “окраденого” на “злодія”. Нова версія фіналу, таким чином, ускладнює характери дійових осіб, іще більше

акцентує їх неоднозначність, парадоксально змінюючи їх ролі в конфлікті.

Нові художні значення в екранізації драми “Украдене щастя” виникають не лише через певну трансформацію подієвого ряду, але й в результаті розширення символічного підтексту завдяки наскрізним візуальним образам, серед яких ярмо, сокира, дерев’яна іграшка-маятник, біле ягня. Сокира або образи, пов’язані з нею (розколота колода, дерев’яний ведмедик із барткою), періодично потрапляючи в кадр, сприймаються як нагадування про невідворотність трагічної розв’язки. У день повернення Миколи, звільненого з-під арешту, в хаті Задорожних з’являється дерев’яний ведмедик, який, розхитуючись, як маятник, немовби починає відлік часу до неминучого фіналу, що увиразнюється завдяки звуковому ефекту. Біле ягня, яке неодноразово з’являється на екрані, а в останніх кадрах фільму опиняється на руках у Анни, може символізувати надію на “повернення ангелів” після каяття й очищення пережитим стражданням. Разом із словесним образом-символом “ангелів Божих”, художня семантика якого розширюється, порівняно з літературним першоджерелом, згадані візуальні образи утворюють іще один, підтекстовий, рівень оповіді, що символічно передає саму сутність зображуваних подій.

Отже, екранне втілення драми І. Франка “Украдене щастя” характеризується ускладненням структури наративу, певним переакцентуванням драматичного конфлікту (послабленням його соціальної і посиленням морально-психологічної складової), увиразненням неоднозначності центральних персонажів, розширенням символічного підтексту. Нові художні значення продукуються на рівні словесної оповіді та візуального наративу завдяки зверненню до фольклорного джерела сюжету драми, застосуванню ретроспекції, відбору епізодів і певній трансформації тексту п’єси (зокрема перенесенню реплік персонажів в інший подієвий контекст), введенню у художню тканину твору візуальних образів-символів.

Література

- 1. Бучко Р.** Конфлікти поза українським екраном / Роман Бучко // Кіно-Театр. – 2006. – № 3. – С. 6 – 9.
- 2. Решетникова В.** Телеекранізація: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.03 – “Кино-, теле- и другие экранные искусства” / Решетникова Валерия Вячеславовна. – М., 2009. – 25 с.
- 3. Арутюнян С.** Экранізація літературних произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук : спец. 09.00.04 : спец. – “Эстетика” / Арутюнян Славик Мравович. – М., 2003. – 20 с.
- 4. Ткаченко А.** Гоголь і кіно: інтертекстуальні та інтерсеміотичні моделі / А. О. Ткаченко // VII Міжнародні Гоголівські читання : [зб. наукових

праць]. – Полтава, 2004. – С. 29 – 33. **5. Лотман Ю.** Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 124 с. **6. Дубініна О.** Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті “Серце півми” Дж. Конрада та фільму “Апокаліпсис сьогодні” Ф.Ф. Копполи) / Дубініна Олена // Сучасні літературознавчі студії. – 2009. – Вип. 6 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Sls/2009_6/8.pdf. **7. Левицька О.** Екранізація роману Джона Фаулза “Жінка французького лейтенанта”: проблема “діахронічності” твору / Оксана Левицька // Вісник Львівського університету : серія філологічна. – 2008. – Вип. 44. – Ч. 2. – С. 346 – 353. **8. Овчаренко Н.** Поліфонічний світ Майкла Ондаатжі та роман-фільм “Англійський пацієнт” / Наталя Овчаренко // Слово і час. – 2003. – №4. – С. 46 – 55. **9. Брюховецька О.** До питання “поетичного кіно” / Ольга Брюховецька // Світова кінокласика : зб. статей : [упоряд. Лариса Брюховецька]. – Вип. 2. – К. : Редакція журналу “Кіно-Театр”; Видавничий дім “КМ Академія”, 2002. – С. 103 – 117. **10. Грешлик І.** Образ як доказ / Івана Грешлик // Світова кінокласика : зб. статей : [упоряд. Лариса Брюховецька]. – Вип. 4. – К. : Редакція журналу “Кіно-Театр”; Видавничий дім “КМ Академія”, 2007. – С. 11 – 23. **11. Брюховецька Л.** Література і кіно: проблеми взаємин : літературно-критичний нарис / Лариса Брюховецька. – К. : Рад. письменник, 1988. – 183 с. **12. Франко І.** Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Т. 24 : драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1979. – 447 с. **13. Украдене щастя** (реж. Ю. Ткаченко), 1984. **14. Пархоменко М.** Драматургія Івана Франка / М. Пархоменко. – Л. : Видавництво Львівського університету, 1956. – 128 с. **15. Мороз Л.** Драматургія Івана Франка / Лариса Мороз // Дивослово. – 1996. – № 5–6. – С. 3 – 8.

Лапко О. А. Екранізація літературного твору як адаптація до кіномови (на матеріалі драми І. Франка “Украдене щастя” та художнього фільму Ю. Ткаченка)

У статті подається компаративний аналіз драми І. Франка “Украдене щастя” та її екранізації, створеної режисером Ю. Ткачком. Авторка робить спробу виявити й описати окремі аспекти трансформації художнього змісту літературного твору, яка характеризує його втілення у форматі кіномистецтва.

Ключові слова: екранізація, інтерпретація, інтерсемиотичне перекодування.

Лапко Е. А. Экранизация литературного произведения как адаптация к языку кино (на материале драмы И. Франко “Украденное счастье” и художественного фильма Ю. Ткаченко)

В статье подается компаративный анализ драмы И. Франко “Украденное счастье” и ее экранизации, созданной режиссером

Ю. Ткаченко. Автор предпринимает попытку выявить и описать отдельные аспекты трансформации художественного содержания литературного произведения, которая характеризует его воплощение в формате киноискусства.

Ключевые слова: екранізація, інтерпретація, інтерсеmiotическе перекодування.

Lapko O. A. Screen version of literary work as adaptation to language of film art (on the material of I. Franko's drama "The Stolen Happiness" and motion picture by U. Tkachenko)

In the article comparative analysis of I. Franko's drama "The Stolen Happiness" and motion picture by U. Tkachenko, created on basis of this play, is made. The author makes an attempt to describe some aspects of the literary work content transformation, which takes place in the process of embodiment in the format of film art.

Key words: screen version, interpretation, intersemiotic re-coding.

УДК 821.161.2-3.09'6

А. В. Понасенко

**ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ МІСТА
В ПОЕТИЦІ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ**

Історія літературного життя української діаспори й еміграції постає багатоаспектним суспільно-культурним явищем. Вітчизняні дослідники вже звернули увагу на методологічні аспекти сучасного українського літературознавства в англomовному (Австралія, Канада, США) науковому світі. "Творчість поетів Нью-Йоркської групи виросла на ґрунті традицій двох українських культур – материкової і діаспорної, але мала одну дуже важливу особливість – всотала в себе і творчо опрацювала динамічно оновлювану традицію новочасної – ХХ століття – західної поезії і передусім американської", – писав М. Жулинський [1, с. 133]. Художня своєрідність цього мистецького явища була предметом наукової уваги О. Астаф'єва, Т. Антонюк, І. Жодані, М. Лівенко, Ю. Барабаша, А. Бондаренко, Т. Гундорової, Н. Зборовської, М. Ільницького, І. Котика, Р. Ліші, М. Москаленка, Т. Остапчук, С. Павличко, М. Ревакович, Т. Салиги, М. Чубінської, В. Моренця та інших. В. Моренець, аналізуючи лірику Б. Рубчака, помітив, що його поетика ніби перебуває на перетині модерної поезії 20 – 40-х років (В. Свідзинський, Б.-І. Антонич, Є. Плужник) та сучасного поетичного модернізму в ліриці І. Римарука, В. Герасим'юка, І. Малковича, О. Лишеги та інших [2, с. 183]. Л. Дударенко і Т. Пастух

наголошують на зв'язках поезики митців Нью-Йоркської групи та Київської школи.

Серед змістових та естетичних домінант творчості митців Нью-Йоркської поетичної групи можна відзначити художнє осмислення внутрішнього стану людини в мегаполісі, усамітнення міського мешканця в маленьких містечках, духовно-психологічні наслідки поширення урбанізації.

Метою цієї роботи є аналіз естетико-культурологічних проєкцій міста в ліриці поетів Нью-Йоркської групи на матеріалі віршів Б. Бойчука, Ю. Тарнавського, Б. Рубчака, П. Килини, Ю. Коломійця.

Світовідчуття людини в урбаністичному просторі було предметом художнього осмислення митців різних поколінь. Поетів цікавив стан особистості, відірваної від рідного коріння, екзистенційні виміри людини в місті, власне місто як топос і різноманітні варіації міських образів. Свого часу В. Коряк у статті “Місто в українській поезії” писав: “Місто цілком полонило собі інтелігенцію. Але дарма! В думках інтелігенція ще живе старими спогадами, що верне її до старих утертих форм, аж не помічає вона того, що є довкола неї” [3, с. 40]. В. Коряк писав, що формування нового покоління митців, цілком міську генерацію, що зросла “на ґрунті модернізму, який був власне сумарною назвою для них усіх” [3, с. 41]. До міського тексту зверталися й сучасні дослідники, зокрема, І. Набитович, Р. Мовчан, В. Фоменко, В. Дмитренко, В. Левицький та ін. Міські поети 20-х років не тільки оспівували місто, а й, за спостереженням В. Коряка, малювали природу, “яко люди міста, люди з новим складом душі” [3, с. 43]. Продовження цих традицій на новому образно-тематичному рівні наявне в поезії представників Нью-Йоркської групи. В. Махно пише: “Чи варто пригадувати поетів, для яких Нью-Йорк став частиною їх внутрішньої біографії і частиною міста про це місто, і мітом заради міста: Лорка, Маяковський, Бретон, Гінзберг, Нью-Йоркська Група: Ешбері, О’Гара, Коч, Шайлер, Бродський, українська НЙГ: Бойчук, Тарнавський, Рубчак ...” [4].

Екзистенційна заглибленість є емоційно-змістовою домінантою поезії Богдана Бойчука: “міста – асфальтом оперезані. / міста – шпаками металічними / заселені. у венах – стукіт часу і / мовчання передгрозове – у мозку. / крізь душу пролетів метелик / світанку (три – за ним – комахи вогняні). / за мною – тиша воскова чигає: / в моїй кишені – стружка шуму. / стежки поплутав сон за ніч. / стежки ведуть тебе у царство голубів, / мене – в безмежність божевілля. / в моїй кишені – колос святости” [6]. Ліричний цикл Б. Бойчука “Вірші про Мехіко” передає зовсім інше сприйняття міста. Історичний контекст постає своєрідним тлом для розгортання динамічних почуттів ліричного суб’єкта: “Попрощаймося сьогодні з містом, / хай воно повільно осідає споминами / і росте в душі пахучим тістом / нам зажурую утомленим. Залишім дітей, що мріють солодощами, киньмо вулиці прикрашені намистом, сплетеним з дівчат і молодощів – попрощаймося сьогодні з містом” [6]. Інтимні

почування переносять поезію урбаністичної тематики в еротичний дискурс: „ти торкнулася мене / тремтячою рукою, / і чудотворними були твої уста / під хлипанням свічок, під аналоєм – / і я схотів тебе. Зломити в берегах, / своєї плоті, на свої чуттях” [6].

У першій поетичній збірці Юрія Тарнавського “Життя в місті” переважають урбаністичні мотиви в поєднанні з зосередженням на темі смерті. І. Лівенко наголошує на тому, що в дебютному циклі “Життя в місті” позиції “мисливець” надано тотального характеру. Її сутність виражено через опозицію свій-чужий, одним із утілень якої є опозиція “природа-цивілізація”, що активно інтерпретується автором: “Образ цивілізації в названому циклі є домінуючою іпостассю навколишнього світу. Його ключові прикмети – образи каменю, одягу, статуї, машини, будинку, що взяті зі світу неживої природи або рукотворної дійсності. Аналогічні й означення світу цивілізації – твердий, холодний, тісний, гострий, – що увиразнюють риси його агресивності, тиску на людину, яка асоціативно постає жертвою, та наголошують фатальну приреченість останньої” [5, с. 15]. Порожнеча й механістичний спосіб життя в місті як утіленні нової моралі (радше руйнації традиційних етичних цінностей) в опозиції до природного довілля визначає специфіку образності поезії Ю. Тарнавського “Пісні міських дітей”. Схожі тенденції на матеріалі модерної лірики 20-х років помітив В. Коряк у вже згадуваній праці: “В місті оселилася Хвороба, ніби якась жива казкова хвороба як потвора. Діти в першу чергу гинуть від неї. Це показує статистика, це занотовують поети” [3, с. 42]. Образний світ “Пісні міських дітей”, на нашу думку, відображає соціальні суперечності та буттєві кризові явища, пов’язані з урбанізмом: “сонце, / сонце, / поцілуй наші руки, / засвіти наші очі, / загрій наші тіла, / бо наші матері сплять / в брудних ліжках, / як повії після важкої ночі, / бо наші батьки працюють / серед божевільних машин, / забувши нас, і навіть свої імена / сонце, / сонце, / світи нам ясно, / щоб ми пустили коріння / в мертвий череп асфальту” [6]. Значущими в розвитку драматизму цієї опозиції “свій – чужий”, за словами І. Лівенко, є також образи тіла й імені: “Перший співвіднесено з позицією “свій”, другий – утілення нав’язаного людині світом, непотрібного – “чужий”. Таким чином у циклі Ю. Тарнавського “Життя в місті” визначаються ціннісні пріоритети ліричного героя” [5, с. 16].

У творчості Б. Рубчака урбаністичні мотиви спостерігаємо в поезії “Подорожній” зі збірки “Особиста Клію”. Місто Б. Рубчака позбавлене типових урбаністичних прикмет, це – утопічне місто мрії, де ліричний герой прагне знайти перепочинок серед виру життя: “В дорозі в настольне місто / з хребтами мостів ребрастих, / в місто безвісте, без вістер / у вітру гучних тавернах, / без цвинтарів, страшно вірних, / без фресок репаних страстей, / без плюшів, без жовтих люстер, / на крок від пропасті в нерість, – / спинюсь, до кореня зморених, / спочину, до крику чорний” [6]. Замкнений простір цього міста перебуває в подвійних взаєминах із довіллям. Він позбавлений пристрастей і слугує

прихистком збуреній душі. Назва вірша є тим метатекстуальним кодом, що увиразнює мотив швидкого плину часу, тобто перед нами розгортається не тільки просторова, а й взагалі хронотопічна модель міста. Мелодика вірша ґрунтується на співзвучності, багатстві алітерацій. М. Нікула вважає, що “алітерація в Рубчака концентрується в межах двох-трьох слів, тим самим акцентується їхня семантична єдність <...> Рідше алітерація мережить звукопис цілого рядка” [7, с. 46]. Завдяки такому сплетінню засобів звукопису посилюється емоційно-естетичний вплив поезії “Подорожній” на читача: “Віти твої захистять, / не впустять нахабність простору; / пальців росисте листя / остудить гарячку стегон, / запестить пустинний стогін / піснями, від раю простими; / на мить проказа остигне / ледь-ледь помітними стигмами, – / і гість із дикого поля / засне у сірому погляді” [6].

Осмислення семантичних кодів міст-імен в етнокультурному смисловому полі – один із провідних мотивів лірики Патриції Килини. Як і в поезії Б. Бойчука, “місто як ім’я” теж сприймається з позицій попереднього досвіду, зокрема досвіду релігійно-міфологічного та культурного. Цикл “Рожеві міста” – це естетико-культурологічні замальовки, які передають враження від іспанських міст. Поетеса створює яскраві образи Сантьяго-де-Компостела, Толедо, Гранаді, Валенсії.

Ю. Лотман писав: “У системі символів, вироблених історією культури, місто посідає особливе місце. При цьому слід відокремити дві основні сфери міської семіотики: місто як простір, місто як ім’я” [8, с. 275]. Наприклад, у художньому відтворенні образу міста Валенсії переважають позалітературні чинники. Так, етимологічно сучасна назва міста Валенсія пов’язана з латинською лексемою “сила”. У період громадянської війни 1936 – 1939 рр. тут перебував республіканський уряд і, фактично, Валенсія була тимчасовою столицею Іспанії. Імовірно тому образ міста асоціюється з вогнем і драконом – універсальним і складним символом. Флористична символіка вірша теж багатопланова: анемони, як відомо, втілюють швидкоплинність життя і смуток, мають біблійне трактування, бо з’являються в сценах Розп’яття, а в грецькій міфології символізували смерть Адоніса [9].

Лірична героїня вірша “Толедо” захоплена історією міста, його духовною і мистецькою аурою. Вона раптом переживає стан розпачу й роздвоєння: “Я входжу в картину, немов крізь дзеркало: / на вулиці люди стають обнаженими святими, / і там, на червоних горбах за Толедо, / під олівами, непритомніють тисячі Христів” [6]. Створення цілісного ансамблю текстів, майстерно поєднаних у складну цілісність, ґрунтується на попередньому культурному досвіді ліричної героїні. Наприклад, Толедо художньо відтворено крізь призму сприйняття художника Ель Греко. Образність цього вірша на рівні інтермедіальних зв’язків закорінена в принади готичної архітектури й живописні полотна художника. Вірш побудовано на антитезі минулого й сьогодення Толедо:

“... такі прилітає крізь шати, трублячи страшно, / і лишаються вузькі вулиці, що тхнуть сечею і ладаном, / і базар, де продають арабський посуд, капусту і дзеркала” [6]. Як відомо, переїхавши до Іспанії, художник не зміг стати придворним живописцем короля Філіпа II, тому оселився в місті Толедо. Екзистенційне розщеплення свідомості ліричної героїні закорінюється в полотна Ель Греко, де П. Килина знаходить відповідь на питання про творчу загадку цього художника. “Недаром Ель Греко, коли хотів / малювати портрети апостолів, / шукав натурників у божевільні Толедо”, – читаємо у вірші [6].

Краса і велич Гранади постає в циклі П. Килини “Рожеві міста” через сприйняття природи й міської архітектури. Передусім увага ліричної героїні зосереджена на Алямбрі – величезній фортеці, яка поєднує палац, школи, мечеті, сади. Побудована за часів правління мусульманських емірів у XIII – XIV ст., Алямбра стала королівською фортецею. Вірш побудовано на контрасті статичної архітектури та розбурханих пристрастей ліричної героїні. “Бо кохання таке: гарячка в тілі, а довколо тіла / марна свіжість фонтанів, болісна зелень кипарисів / і звуки поцілунків, які роблять золоті риби / у зеленім ставку, ніжні та пожадливі. / Арабески карбовані не в алябастрі, а в глині. / Даремно сухі рожеві арки Двору Левів / обіймають свої свіжі тіні – хай буде так. / Кам’яні леви даремно стоять, з фонтаном на спинах: / стоїчні, чемні леви, що не ревуть і не живляться м’ясом, / тільки випускають з ротів марну, музичну воду” [6]. Як відомо, архетип води є проекцією первісного буття в єдності втіленого у світлі чоловічого і втіленого у воді жіночого начал. У працях з аналітичної психології воду асоціюють із коханням, любовним (хворобливим) “ярінням” (М. Новикова). У П. Килини цей образ-архетип є втіленням як суто жіночого начала, так антитезою “марної, музичної води”, штучності фонтанів у палаці Алямбри, на тлі яких особистісні переживання виглядають ще природнішими. У літературі архетип води часто вказує на те, що герой потребує душевного або духовного очищення. У цьому контексті можна знайти в цьому вірші і духовно-культурологічні інтертекстуальні нашарування, бо образ риб традиційно пов’язують із християнством, а зелений колір – із мусульманством, а саме ці дві світові релігії були визначальними в історії цього іспанського міста.

Особливо виразно такий підхід до урбаністичної теми розгортається в поезії Ю. Коломійця. Особистісні релігійно-духовні виміри сприйняття міста в поєднанні з національно закоріненою образністю визначають художню структуру вірша Юрія Коломійця “Мій Єрусалим”: “На моїх долонях / плаче / білий голуб. / З очей упала гілочка / мірти / під самісінькі ноги / Воскресіння. / Ніхто не торкнувся / твоїх / уст / на Великдень. / Бог облачив тебе / у поезію, / за яку ще раз / розіп’явся б / Христос / Калина стигне / тільки у глибокі / морози, / на вцілілім камені / мого Єрусалиму” [6].

Отже, у творчості Ю. Тарнавського і Б. Рубчака переважно постає образ міста як внутрішнього замкненого простору. У поетиці П. Килини, Ю. Коломійця і Б. Бойчука навколо імен Мехіко, Єрусалима, Толедо, Сантьяго-де-Компостела, Гранади, Валенсії передусім концентруються культурологічні й особистісні міфи. Звісно, аналізованими текстами не вичерпується урбаністична тематика поетів Нью-Йоркської групи, що ще чекає на подальше дослідження

Література

- 1. Жулинський М.** І в серце врізалося слово / Михайло Жулинський // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К. : Рось, 1994. – С. 128 – 135.
- 2. Моренець В.** Третій берег / В. П. Моренець // Сучасність – 1992. – №1. – С. 183 – 186.
- 3. Коряк В.** Місто в українській поезії / В. Коряк // Шляхи мистецтва. – Х., 1921. – № 1. – С. 40 – 47.
- 4. Махно В.** Парк культури та відпочинку імені Гертруди Стайн / Василь Махно. – К. : Критика, 2006 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.vasylnakhno.us/es_park.htm.
- 5. Лівенко І. М.** Модель світу та форми її художнього вираження в поезії Юрія Тарнавського: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “Українська література” / І. М. Лівенко. – Д., 2005. – 20 с.
- 6. Віртуальна антологія поезії Нью-Йоркської Групи** [Електронний ресурс] / [упоряд. і ред. Web-сайту Роман Бабовал, 2003]. – Режим доступу: http://users.belgacom.net/babowal/rubc_01.htm.
- 7. Нікула М.** Мова в поезії Нью-Йоркської групи / М. Нікула // Слово і час – 1995. – №2. – С. 42 – 48.
- 8. Лотман Ю. М.** Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман / Тартус. ун-т; [ред. Кузовкиной Т. Д.]. – М. : Яз. рус. культуры, 1996. – XIV, 447 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
- 9. Енциклопедія знаків и символів** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.znaki.chebnet.com/s10.php?id=773>.

Понасенко А. В. Естетико-культурологічні концепції міста в поетиці Нью-Йоркської групи

Стаття присвячена проблемі існування людини в урбаністичному суспільстві. Розкрито особливості образу міста в ліриці Ю. Тарнавського, Б. Рубчака, Б. Бойчука, Ю. Коломійця, П. Килини.

Ключові слова: естетика, поетика, образ міста, Нью-Йоркська група.

Понасенко А. В. Эстетико-культурологические концепции города в поэтике Нью-Йоркской группы

Статья посвящена проблеме существования человека в урбанистическом обществе. Раскрыты особенности образа города в

лирике Ю. Тарнавського, Б. Рубчака, Б. Бойчука, Ю. Коломийця, П. Килины.

Ключевые слова: естетика, поезика, образ города, Нью-Йоркская группа.

Ponassenko A. V. The aesthetic-culturological concepts of the city in poetry of New York Group

The article is devoted to a problem of existence person in the urban society. The features of appearance of city are exposed in the lyric poetry of Y. Tarnavskiy, B. Rubchak, B. Boychuk, Y. Kolomiec', P. Kylyna.

Key words: aesthetic, poetics, image of city, New York Group.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Дністровий

Н. М. Філоненко

**МОТИВ ІНАКШОСТІ ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНА КАТЕГОРІЯ
В ПРОЗІ АНАТОЛІЯ ДНІСТРОВОГО**

Ім'я Анатолія Дністрового, попри провокативний зміст кількох його романів (“Місто уповільненої дії”, 2003; “Пацики”, 2005; “Патетичний блуд”, 2005), переважно не згадують у контексті найвідоміших українських письменників сучасності, а його творчість не стала предметом активного зацікавлення критиків і літературознавців. Окремі ж дослідники (І. Андрусак [1], Р. Харчук [2]), чії розвідки присвячені названим романам, вбачають в А. Дністровому лише “побутописця”, дослідника “гопництва” в Україні кінця минулого століття, залишаючи поза увагою його поезії, новели та есе. Хоча, навіть якщо зупинятися виключно на “бандитській сазі”, перед нами постає письменник-філософ, твори якого мають виразний екзистенційний характер. Серед основних понять філософії екзистенціалізму таке поняття як “інакшість” переважно не згадується, проте воно закономірно впливає з суті самої філософії, оскільки існування, що, на думку Ж.-П. Сартра, є не що інше як переживання суб'єктом свого власного буття, передбачає й усвідомлення власної індивідуальності, або інакшості [3, с. 320]. Найвиразніше авторська концепція інакшості артикульована в алегоричній новелі А. Дністрового “Біла дівчинка”.

Отже, мета нашої студії – довести екзистенційний характер категорії інакшості в прозі А. Дністрового. Досягнення мети передбачає реалізацію таких завдань: з'ясувати аспекти вияву інакшості; визначити її значення для носіїв та оточуючих; проаналізувати сприйняття загалом інакшості окремих членів суспільства.

Науковим підґрунтям студії стала теорія Ж. Лакана “маленького іншого” (“a”) та “великого Іншого” (“A”), згідно якої “a” трактується як об’єкт бажання та дзеркальний об’єкт, видимість існування, тоді як “A” розглядається філософом як радикальна іншість, яка перевершує ілюзорну іншість уявного [4].

На думку філософів-екзистенціалістів, для повного осягнення справжнього сенсу свого існування, людина повинна пройти три етапи: 1) відчуття своєї вкинутості у цей світ і своєї покинутості в ньому; 2) етап “межової ситуації” – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й призводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих цінностей; 3) етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих цінностей у своєму житті. Якщо не існує конфлікту між існуючим становищем і бажаними цінностями, то людина вдається до самонегативу. На першій стадії вона незадоволена відсутністю повноти свого існування, і якщо хоче бути справді собою, то перед нею відкриваються дві перспективи: вибір автентичності або неавтентичності. Людська екзистенція має сенс тоді, коли людина обирає власні можливості й відповідає за результати вільного вибору й власної свободи [5, с. 325].

Герой трилогії А. Дністрового (“Місто уповільненої дії”, “Пацики”, “Патетичний блуд”) Толік постійно перебуває в екзистенційній ситуації. Його життя сповнене трагізму (мати, яка постійно “веде боротьбу за виживання”; вітчизняно-алкоголік; безглузда смерть друзів; нерозуміння іншими, відчуженість, самотність), відчуття незадоволення собою, постійної загрози смерті, відчаю, кризових ситуацій. Саме відчуття позазнаходжуваності й невключеності до соціуму тінейджерів (попри формальну причетність до нього) закономірно призводить героя до самоаналізу, який завершується висновком про потребу самореалізації (втеча з рідного міста й вступ до Ніжинського педагогічного інституту). Такий екзистенційний шлях героя трилогії відбиває загалом стан українського суспільства 90-х рр. ХХ ст.

У прозі А. Дністрового постає абсурдний, алогічний світ, побудований на приматі матеріального і майже повному виключенні духовного. Але його людина не відчуває незадоволення, відчуження, відчаю за такої ситуації. Сенс існування вона вбачає у збереженні цього абсурду, адже такий життєвий вибір дозволяє звільнитися від відповідальності перед іншими й перш за все перед собою.

Якщо в трилогії показано лише спробу усвідомити власну інакшість, спробу пошуку себе й сенсу буття, то в новелі “Біла дівчинка” викладено концепцію янакшості як моделі людини майбутнього. Біла дівчинка, яка приходить не до міста, а повз / крізь нього, приносить, чи радше актуалізує в людях, бажання оновлення, самовдосконалення. Не випадково квінтесенцію нового (справжнього?!) буття у творі А. Дністрового уособлює саме дівчинка, а не хлопчик. Це майбутня

жінка. Вона наділена життєдайною енергією, на відміну від войовничо-руйнівної енергії чоловіка. Тож саме дівчинка й стала провісницею змін.

Інакшість героїв А. Дністрового виявляється не лише в духовній вищості, але й на фізичному рівні. Біла дівчинка та люди, які з нею контактували, мали “білісінько-білосніжну, немов пломбір чи перший сніг, шкіру” [9, с. 58], “русяво-сніжне волосся” [9, с. 57], вони не відчували холоду, одужували самі й виліковували від недуг інших.

У творі прочитується виразна алюзія до новели Г. Г. Маркеса “Стариган з крилами”. Мешканці українського провінційного містечка також шукають лише користь від появи білої дівчинки: “Завдяки туристам і гостям ми зможемо поповнити наш скромний бюджет і налагодити інфраструктуру” [9, с. 59]. Священики різних конфесій вважають за потрібне висловити власний погляд на проблему й дати настанови своїм парафіянам, хоча переважно не розуміють справжньої суті явища: “... їх підтримав священик одного храму, сказавши своїм парафіянам після служби Божої, що хвороба, від якої люди біліють, є випробуванням Божим за гріхи, за відсутність добродетності, милості й терпіння. Він підтримав вимогу, щоб побілілим людям було заборонено з’являтися в громадських місцях, оскільки від них можуть заразитися інші мешканці містечка” [9, с. 72 – 73]. Як і світська влада, церква дбає лише про визиск, ставиться до явища вороже, вбачаючи в ньому загрозу для власного авторитету.

Проте, на відміну від твору Г. Г. Маркеса, новела А. Дністрового має оптимістичний зміст: автор сподівається на одужання суспільства, адже в його творі у білу дівчинку вірять літні люди й діти – мудрість і майбутнє суспільства, – “а діти, як відомо, ніколи не брешуть” [9, с. 58]. Загалом же не вірять не лише у диво (“Та хто її бачив, ту білу дівчинку? Ніхто! Наслухалися п’яних будівельників, а ті нарозказували всіляких дурниць!” [9, с. 70]), а й у можливість стати кращими (“Люди підхопили якусь невідому хворобу, і їх всіх треба лікувати та ізолювати, щоб не заразили інших!” [9, с. 70]).

Проблема героїв новели полягає в тому, що вони не усвідомлюють своєї інакшості й потреби змін для решти, а тому не проходять шляху до справжнього буття. Суспільство ж взагалі сприймає духовне очищення (а воно приносить і фізичне одужання) як загрозу для власного існування: “– Чувак, а ти хочеш побіліти? – кепкує таксист над своїм приятелем. – Ти що, здурів? Мені й без того важко живеться, а ще як побілію, тоді хіба купуй білі тапочки і лягай у гроб. – Зате кинеш курити й пити. Кажуть, усі, хто торкався до білої дівчинки чи до побілілих людей, одразу позбуваються хвороб і поганих звичок. – Ні, я краще буду пити й курити” [9, с. 66 – 67]. Пересічний громадянин боїться стати не таким, як усі (“Чому я повинен змінюватися?” [9, с. 71]), навіть якщо це сприятиме вдосконаленню (“– Ми повинні зібрати підписи, щоб побілілим людям було заборонено ходити вулицями [...], бо це загрожує благополуччю нашої громади, – каже чоловік із пожовклими гнилими

зубами” [9, с. 71]). Отже, суспільство ще не готове до змін, до оновлення й, врешті-решт, до самопорятунку: “Правильно, дитино, тут тобі нема чого робити. Сама бачиш – вони не готові” [9, с. 82].

Попри загальну алегоричність новели, автор чітко висловлює концепцію людини майбутнього: “... ці люди доброчесні, чисті, здорові і наділені даром зцілювати від недуг. Тільки той, хто не хоче змінюватися на краще, народитися знову для любові й віри, натомість воліє й надалі залишатися сліпим у пустелі з іншими сліпцями, може виступати проти них, наших братів і сестер” [9, с. 73].

Як бачимо, в алегоричній новелі “Біла дівчинка” А. Дністровий змалював модель українського суспільства останніх двох десятиліть. Суспільства, яке двічі (проголошення незалежності й “помаранчева революція”) мало можливість стати іншим, але так і не наважилося це зробити. Більше того, всі сподівання, спроби щось змінити мали лише формальний характер, а тому були зведені до банальної “шароварщини”: “В країні почався “білий бум”. Все біле стало модним. У магазинах повигрібали весь білий одяг, взуття, потім люди кинулися скуповувати білі меблі й посуд, білі килими, білих песиків і котиків, білих птахів і білих ручних пацюків та хом’ячків. [...] Тим часом, аби зняти напругу в містечку, міська рада оголосила про ярмарок промислових та продовольчих товарів із двадцятивідсотковими знижками і про фестиваль вареників” [9, с. 64 – 65, 77]. Проте на особистісному рівні герої А. Дністрового засвідчують здатність і бажання до вдосконалення, яке відбувається саме шляхом усвідомлення власної інакшості.

Література

- 1. Андрусяк І.** Педагогічний роман / Іван Андрусяк // Народне слово [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://slovo-unp.com/admin/print.php?subaction=showfull&id=1114790177&archive](http://slovo.unp.com/admin/print.php?subaction=showfull&id=1114790177&archive).
- 2. Харчук Р.** Чому роман А. Дністрового “Патетичний блуд” не пригорнув мого серця / Роксана Харчук // Вітчизна. – 2008. – № 3–4. – С. 153 – 155.
- 3. Сартр Ж.-П.** Екзистенціалізм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М. : Политиздат, 1989. – С. 319 – 344.
- 4. Лакан Ж.** Великий Інший / Маленький інший / Жан Лакан // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Великий_Інший.
- 5. Онишкевич Л.** Екзистенціалістська модель у теорії літератури / Л. Онишкевич // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Л. : Літопис, 1996. – С. 324 – 326.
- 6. Дністровий А.** Місто уповільненої дії : [роман] / Анатолій Дністровий. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
- 7. Дністровий А.** Пацики. Конкретний роман : [роман] / Анатолій Дністровий. – К. : Факт, 2005. – 392 с.
- 8. Дністровий А.** Патетичний блуд / Анатолій Дністровий. – Х. : Фоліо, 2005. – 287 с.
- 9. Дністровий А.** Біла дівчинка / Анатолій Дністровий // Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років

[Текст] : збірка / [укладання та післямова С. Жадана]. – Х. : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2010. – С. 54 – 82.

Філоненко Н. М. Мотив інакшості як екзистенційна категорія в прозі Анатолія Дністрового

Стаття присвячена дослідженню інтерпретації А. Дністровим інакшості як однієї з екзистенційних категорій. На матеріалі романів “Місто уповільненої дії”, “Пацики”, “Патетичний блуд” і новели “Біла дівчинка” розглянуто аспекти вияву інакшості, її значення для носіїв та оточуючих, проаналізовано сприйняття загалом інакшості окремих членів суспільства.

Ключові слова: новела, інакшість, екзистенційна категорія, життєвий вибір, сенс існування, духовне, матеріальне, абсурдність.

Филоненко Н. М. Мотив “отличительности” как экзистенциальная категория в прозе Анатолия Днистрового

Статья посвящена исследованию интерпретации А. Днистровым “отличительности” как одной из экзистенциальных категорий. На материале романов “Город замедленного действия”, “Пацики”, “Патетический блуд” и новеллы “Белая девочка” рассматриваются аспекты проявления “отличительности”, ее значения для носителей и окружающих, восприятия обществом.

Ключевые слова: новелла, “отличительность”, экзистенциальная категория, жизненный выбор, смысл бытия, духовное, материальное, абсурдность.

Filonenko N. M. The motif of differencity as an existential category in Anatoliy Dnistrovyy's prose

The article is devoted to A. Dnistrovyy's interpretation of differencity as one of the existential categories. On the materials of novels “City of delayed action”, “Pazyky”, “Overemotional fornication” and of short story “White girl” the aspects of differencity expression, its meaning for the bearer and surroundings are considered, the perception of certain society members differencity in general is analyzed.

Key words: short story, differencity, existential category, life choice, existence meaning, spiritual, material, absurdity.

УДК 821. 161. 2 (477) + 821. 162. 1

О. Д. Харлан

**НОМО LUDENS ЯК ПЕРСОНАЖ ПРОЗИ МІЖВОЄННОГО
ДВАДЦЯТИЛІТТЯ (МАЙК ЙОГАНСЕН – ІЛЛЯ ЕРЕНБУРГ –
ВІТОЛЬД ГОМБРОВИЧ)**

Гра як одна з найдавніших форм естетичної діяльності привертає увагу вчених з найдавніших часів і до сьогодні. Існує багато визначень і концепцій гри, починаючи з естетики Платона і закінчуючи сучасними філософськими, культурологічними, антропологічними, соціологічними, лінгвістичними, психологічними теоріями. Гра розглядається або як засіб звільнення, подолання обмежень серйозного життя, або як умовність, роль, зумовлена обставинами.

Дослідники визначають два підходи у вивченні феномену гри: перший – вивчення генетичних, онтологічних зв'язків гри й мистецтва, гри й літератури; другий – вивчення принципів ігрової поетики в різноманітних дискурсивних практиках.

Увагу до проблеми співвіднесення гри й мистецтва виявляли давньогрецький філософ Платон у працях “Політика” і “Закони”, європейські мислителі Нового часу (І. Кант, Ф. Шиллер, Ф. Шлейєрмахер, Ф. Шлегель, Ф. Ніцше та ін.). У “Законах” Платон осмислює дуалістичну природу гри, зазначаючи, що людина – “це якась видумана іграшка богів, і за суттю це стало кращим її призначенням”. Далі він продовжує: “Треба жити, граючи. Що ж це за гра? Жертвопринесення, пісні, танці, щоб, граючи, отримати милість богів і прожити відповідно до властивостей своєї природи; адже люди в більшій своїй частині ляльки і тільки небагато з них причетні до істини” [1, с. 967]. Російський дослідник М. Епштейн вважає, що саме від такого платонівського твердження простежується подвійне трактування феномену гри: “треба жити, граючи” і “людина – тільки іграшка” [2].

Феномен гри став об'єктом дослідження літературознавців в останні десятиліття. Але вивчення цього феномена почалося в 30-і роки ХХ ст. і розвивалося відповідно до загальної дедуктивної логіки. Перші значні монографії “Номо ludens” (1938) Й. Гейзинги (про гру як джерело культури) і “Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Відродження” М. Бахтіна (про ігрову природу і сутність народної культури того часу) визначили два полюси дослідження гри. Ця опозиція підкреслена М. Епштейном: “Для Гейзинги будь-яка культура відноситься до сфери гри, оскільки в ній долається залежність людини від природної нужди і виникає імпульс до свободи, що не поміщається в рамки серйозної, однозначно утилітарної поведінки”. “Для Бахтіна ж гра – справжня приналежність тільки народної, “низової” культури, що поєднується з природою на противагу соціальному порядку з його

ієрархічністю” [2, с. 276 – 277]. Сам М. Епштейн у статті “Гра в житті й мистецтві” цю опозицію знімає, розглядаючи обидві крайності як грані одного явища.

У 70 – 80-і роки зацікавлення феноменом гри з боку гуманітарних наук поновлюється. У працях Ю. Лотмана, К. Ісупова, М. Епштейна ставиться проблема співвіднесення гри й мистецтва. Ю. Лотман бачить принципіву їх подібність в умовному характері як гри, так і мистецтва: те й інше є відтворення, що замінює собою реальність, його специфікою є двоплановість. Межу цих явищ вчений виявляє в різній меті: “Дотримання правил у грі є метою. Метою мистецтва є істина, виражена мовою умовних правил. Тому гра не може бути засобом зберігання інформації і засобом вироблення нових знань (вона тільки шлях до оволодіння вже набутими навичками). Між іншим саме це є суттю мистецтва” [5, с. 91]. У цей час публікуються дослідження, в яких літературознавці торкаються різних аспектів проблеми ігрового начала в житті та мистецтві (статті Ю. Лотмана “Пікова дама” і тема карт і карточної гри в російській літературі початку ХІХ століття”, “Ляльки в системі культури”, “Театр і театральність в культурі початку ХІХ ст.”, “Сцена і живопис як кодуєчі пристрої культурної поведінки людини початку ХІХ століття”, “Семіотика сцени”, “Мова театру”, А. Тахо-Годі “Життя як сценічна гра в уявленні древніх греків”, Я. Білкінса “Війна і мир” Л. Толстого та історичні долі мистецтва, гри в ХІХ ст.”, статті В. Кам’янова “Мовою гри. Із спостережень над образною системою роману Л. М. Толстого “Війна і мир”, Ю. Манна “Ігрові моменти в “Маскарад” Лермонтова”, “Про поняття гри як художній образ”.

У 90-і роки центр уваги літературознавців, що займаються проблемами гри в художній творчості, переходить з літератури ХІХ ст. на дослідження феномену гри початку ХХ ст. (А. Бєлий, М. Гумільов, М. Цвєтаєва, М. Волошин, А. Ремізов, О. Вайльд, Гуго фон Гофмансталь). Аналіз гри як часткового елемента поетики того чи іншого автора змінюється вивченням (в традиціях Ю. Лотмана і Ю. Манна) гри як структуро-, а також стиле- і смислотвірною явища (мотив гри, поетика гри, художня концепція гри).

В українському літературознавстві першою спробою системного, концептуального підходу до феномену гри стало дослідження С. Жигун [6], в якому авторка розглядає гру як принцип організації художнього висловлювання. Зазначимо, що у працях М. Шкандрія [7], О. Боярчук [8], М. Зубрицької [9] гра розглядається як оригінальний спосіб організації художнього матеріалу.

Культура перших десятиріч ХХ ст. стала об’єктом зацікавлення літературознавців у силу свого “ігрового” характеру, коли, за твердженням Ю. Лотмана, “мистецтво владно вривається в побут, естетизуючи щоденний плін життя: Відродження, бароко, романтизм, мистецтво початку ХХ ст.” [5, с. 198]. ХХ століття стало своєрідною перманентною “ігровою” епохою, тому при дослідженні літератури цього

часу поняття “гри” виявляється досить продуктивним, навіть найбільш адекватним. У статті феномен гри будемо розглядати як “унікальну форму буття у світі, що розгортається на трьох рівнях: емпіричному, екзистенційному і комунікативному, та здійснюється в структурній єдності ігрової діяльності, ігрової свідомості та ігрових стосунків” [10, с. 11]. Отже, гра, поєднуючи в собі біологічне, психологічне й соціальне начала, “розгортається на межі суспільної й природної сфер, не співпадаючи ні з однією з них” [2, с. 277], набуваючи різних форм від строго регламентованої міметичної гри (game) до вільної імпровізаційної екстатичної гри (play) (за класифікацією М. Епштейна), виступаючи видом діяльності людини і категорій свідомості, вона є онтологічним феноменом. У сфері літературознавства сьогодні вже означені основні параметри цього поняття як категорії, що характеризує творчу індивідуальність в аспекті своєрідності художньої свідомості та творчої поведінки. Загальне визначення гри можна конкретизувати дефініцією “гри як авторської стратегії, яка являє собою особливий творчий закон, структурний принцип, що діє на різних рівнях художньої системи (від мовної гри до мовного образу світу). Суть цього творчого принципу полягає у вільному, нарочито незалежному поєднанні суб’єктом гри різнорідних елементів, умовно допускаючи неможливе як можливе, тобто дозволяючи уявити несумісне як аспекти цілого. В основі гри лежать механізми боротьби, підміни, деформації, метаморфози. Наслідком довільного поводження з матеріалом дійсності стає творення умовного світу зміщеної (витісненої) реальності”. Предметом дослідження в нашому випадку стає світоглядне спрямування на сприйняття й відтворення реальності в ігровому “очудненні”, що сформувався в художній свідомості трьох письменників: українського М. Йогансена (1895 – 1937), російського І. Еренбурга (1891 – 1967), польського В. Гомбровича (1904 – 1969).

Розглядаючи феномен гри як явище культури початку ХХ ст., дослідники пишуть про нього як одну з домінант, що визначає не тільки сам стиль художнього життя, але й стиль життя, поведінки її творців. Так, загальновідома ситуація в українському літературному процесі 20-х років ХХ ст. з журналом “Літературний ярмарок”, де вміщувалися “грайливі” прологи й інтермедії, а також містифіковані автобіографії письменників. М. Йогансен початки свого роду по лінії матері веде із зустрічі молодого козака Грицька і донни Анни Сааведро, сестри М. С. Сервантеса, коли український козак визволив її з турецького полону. Чи можна назвати поетичну творчість містифікатора К. Буревія – Е. Стріхи, публікації в журналі “Нова генерація” (1929) матеріалів “Справа про труп” (про умовну “смерть” М. Семенка) і “Трагічна смерть Едварда Стріхи”. У “Літературному ярмарку” (1929) було опубліковано вигадане інтерв’ю Е. Стріхи з П. Пікассо, в якому обговорювалися проблеми українського живопису [Див. 11].

На межі ХІХ – ХХ ст. твердження про високе призначення

культури не сприймалося як беззаперечне. Одним із наслідків цього була “реабілітація” трикстера. Термін введений в науковий обіг американським антропологом П. Радінім [12]. Пізніше він був інтерпольований на опис деяких міфологічних (Мелетинський, Леві-Стросс), психологічних (Юнг) і літературних (Жолковський, Халізов) феноменів. Трикстер відзначається лукавством, хитрістю, здатністю до трансформації чи перетворення. Він завжди творець і руйнівник, той, хто обманює – і жертва обману.

У літературі 20 – 30-х років ХХ ст. відбуваються зміни на різних рівнях художнього твору, в тому числі змінюється “обличчя” автора, який переживає своєрідне роздвоєння, прагнучи дати подвійне сприйняття абсурду реальності, щоб через зіткнення позицій розкрити своє бачення світу. М. Йогансен, І. Еренбург, В. Гомбрович як автори творів “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” (1932), “Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто” (1922), “Фердидурке” (1937) втілюють архетип трикстера: єдність опозиції Персона / Тінь (Юнг), роль деміурга, хулігана, блазня, в якому вживаються протилежності; іронічність, проникливість; виступання двійником персонажа, який здатний мандрувати за грань світів, вмирати й воскресати, порушувати закони простору, міняти “лики”. У своїх творах вони відображають тіньові ракурси суспільства, компенсуючи його односторонність, показуючи те, що інші не хочуть помічати, перетворюючи звичаї, що вже встановилися, у фарс. Увага зосереджена не на подіях та участі чи неучасті в них “найвного” оповідача, а на відношенні до них, на важливості другорядних фактів.

Письменники пропонують особливий тип лицедійства – трикстерський, вибудовуючи власний спосіб ставлення до інших: всі, хто став маскою, все, що застигло, піддається перевертанню, відмерле рухається до межі свого заперечення.

Твір М. Йогансена “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” [13] опубліковано в першому числі журналу “Літературний ярмарок” (грудень 1928 р.), у восьмому числі (1929) оприлюднені “Неймовірні авантюри дона Хозе Перейри у Херсонському степу”, а в окремому виданні 1930 р. письменник об’єднав два твори однією композицією та загальною назвою. У наступному виданні книги (1932) Йогансен додав до відомого вже тексту третю книгу-розв’язку, яка сюжетними лініями пов’язана з “Оповіданнями слюсаря Шарабана”. На думку Р. Мельникова, “цей експериментальний твір можна потрактувати як вершинний і у прозовій, і в поетичній творчості Майка Йогансена” [13, с. 20]. Роман Ф. Гомбровича “Фердидурке” [14], що вийшов друком у 1937 р., на думку дослідників, став творінням Майстра [14, с. 9]. Роман “Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто та його учнів” [15] написаний автором у французькому приморському містечку Ля Панн за

28 днів. Події розвиваються перед і в роки Першої світової війни, але сама подорож, описана у творі, дає можливість говорити про передбачення головних трагедій ХХ ст.

Авторська стратегія письменників включає широкий спектр прийомів, що відповідають різним типам гри. Йдучи за фундаментальною працею “Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий” [16], звернемо увагу на такі, як приховані алюзії, різноманітні “шифри”, неочевидні можливості прочитання, ходи сюжету, що виводять читача зовсім в інший бік; прийом “поміщення в безодню”, при якому аналогічні елементи різних рівнів подібні до спрямованих одне на інше дзеркала, що безкінечно відображають одне одного (“текст у тексті” тощо); введення метатексту (коментарі, післямови), що проблематизує смисл основного тексту і тим самим створює ефект ігрової невизначеності.

Ці прийоми наближають твори до того чи іншого типу гри, надаючи йому вигляду гри-загадки, гри-змагання (автор “змагається” з читачем, наприклад, приховуючи від нього справжній розвиток сюжету); комбінаторно-конструктивної гри (читач повинен “сконструювати” твір у процесі прочитання, взявши до уваги всі приховані тонкощі його формальної організації); гри-випадку (читач вибирає між варіантами читання, покладаючись на випадок). Майже всі ці типи зустрічаємо в названих творах, що сприяє загальному фоні ігрової ситуації.

У романах зустрічаємо й мовні типи гри, зокрема, мультимовність (епіграф мовою французькою в Йогансена з перекладом її у фіналі українською), оказіональний словотворчий експеримент (назва творів “Фердидурке”, “Хуліо Хуреніто”). Так, коментуючи праці Гомбровича, російський перекладач Ю. Чайников відзначає, що письменник увів у польську мову неологізм, який буквально співпадає з виразом “говіж гкве”, тобто робити кому-небудь страшне обличчя, натягувати жакливу міну, а в стилізованому під французьку мову вигляді цей вираз і став назвою роману “*fair d’hideurque*” [14, с. 8]. Ігрова ситуація виявляється у використанні паронимазії, що надає особливого художнього ефекту, як комічного так і серйозного (у Йогансена: Давид Перейра – Данько Перерва) гра слів, зокрема амфіболія (від гр. – неясність, двозначність), що виникає в результаті того чи іншого розташування слів чи використання їх у різних смислах, що створює ефект змішування понять. Ігровий модус існує проявляється в різних фонічних іграх (персонаж І. Еренбурга Хуліо Хуреніто) тощо.

Активізація вивчення ігрової поетики засвідчує розуміння гетерогенності, полісемантичності і поліструктурності художнього тексту, його креативних стратегій у створенні різних світів; визначає тенденцію до посилення ролі читача-реципієнта в художньому дискурсі через створення амбівалентних ситуацій відкритого вибору; підтверджує думку про інтелектуалізацію літератури та активні динамічні процеси естетичних пошуків.

Література

- 1. Платон.** Законы / Пер. с древнегреч. // Платон. Диалоги. Книга вторая. – М., 2008. – С. 767 – 1162. **2. Эпштейн М.** Парадоксы новизны / М. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с. **3. Гейзінга Й.** Homo ludens / Йоган Гейзінга / Пер. з англ. О. Мокровольського. – К. : Основи, 1994. – 250 с. **4. Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1965. – 423 с. **5. Лотман Ю. М.** Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2000. – 703, [1] с. **6. Жигун С. В.** Гра як художній прийом в епічному тексті: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – “Теорія літератури” / С. В. Жигун. – К., 2009. – 20, [1] с. **7. Шкандрій М.** Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового / М. Шкандрій // Хвильовий М. Твори: У 5-и т. / М. Хвильовий. – Нью-Йорк–Балтимор–Торонто : Смолоскип, 1978 – Т. 2. – С. 7 – 28. **8. Боярчук О.** Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “Українська література” / О. Боярчук ; Ін-тут літератури. – К., 2003. – 19 с. **9. Зубрицька М.** Homo Legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004 – 351с. **10. Ретюнских Л. Т.** Философия игры : [монография] / Л. Т. Ретюнинских. – М. : Вузовская книга, 2002. – 256 с. **11. Огнева Т.** Відбиток часу у дзеркалі буття : [монографія] / Тетяна Огнева. – К. : Академвидав, 2008. – 216 с. **12. Радин П.** Трикстер. Исследование мифов северо-американских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи / Пол Радин; [перевод с англ. Кирющенко В. В.] – СПб. : Евразия, 1999. – 288 с. **13. Йогансен М.** Вибрані твори / М. Йогансен; [передм. Р. Мельникова]. – К. : Смолоскип, 2001. – 516 с. **14. Гомбрович В.** Гомбрович В. Космос / Витольд Гомбрович; [предисл. и общ. ред. Р. В. Грищенкова ; пер. с польск.]. – СПб. : Кристалл, 2001. – 733, [3] с. **15. Эренбург И.** Необычайные происхождения Хулио Хуренито и его учеников / И. Эренбург. – М. : Юрид. лит., 1990. – 191 с. **16. Поэтика:** Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Интрада, 2008. – 358 с.

Харлан О. Д. Homo ludens як персонаж прози міжвоєнного двадцятиліття (Майк Йогансен – Ілля Еренбург – Вітольд Гомбрович)

У статті йдеться про основні тенденції вивчення ігрових стратегій у художніх текстах. Звертається увага на особливості виявлення феномену гри у творах М. Йогансена, І. Еренбурга, В. Гомбровича.

Ключові слова: homo ludens, феномен гри, ігрові стратегії, міжвоєнне двадцятиліття.

Харлан О. Д. Homo ludens как персонаж прозы межвоенного двадцатилетия (Майк Йогансен – Илья Эренбург – Витольд Гомбрович)

В статье рассматриваются основные тенденции изучения игровых стратегий в художественных текстах. Обращается внимание на особенности проявления феномена игры в произведениях М. Йогансена, И. Эренбурга, В. Гомбровича.

Ключевые слова: homo ludens, феномен игры, игровые стратегии, межвоенное двадцатилетие.

Harlan O. D. Homo ludens as the character of the intermilitary twenty-year's prose (Mike Yogansen, Iliya Erenburg, Vitold Gombrovich)

The article is devoted to the basic tendencies of study of playing strategies in artistic texts. Attention applies on the feature of exposure of the phenomenon of game in works of M. Yogansen, I. Erenburg, V. Gombrovich.

Key words: homo ludens, phenomenon of game, playing strategies, intermilitary twenty years.

Актуальні проблеми літературознавства:
зарубіжне літературознавство

УДК 821. 161. 1 – 3. 09+929 Булгаков

А. М. Аулов

**СЛОЖНОСТЬ ОБРАЗА ПОНТИЯ ПИЛАТА
(ПЕРВЫЙ АКТ КОЛЬЦЕВОЙ ДРАМЫ В РОМАНЕ
М. БУЛГАКОВА “МАСТЕР И МАРГАРИТА”)**

Взгляд на Пилата как на однозначный, односторонний образ характерен для булгаковедения. На этом останавливают внимание большинство исследователей, характеризующих его как труса. Чтобы убедиться в этом, достаточно привести несколько имен: Е. Михайлик [1], Д. Гарбар [2], Т. Поздняева [3, с. 323].

Но есть и видение этого образа как многозначного. М. Чудакова, авторитетный исследователь, соотнося Людовика из первых набросков “Кабалы святош” и Пилата из второй редакции романа “Мастер и Маргарита” и сравнивая реплику Пилата, прочитавшего донос, пришедший от Каифы, во второй редакции этого романа – “Кто эта сволочь?” и разговор в первых набросках “Кабалы святош” Людовика со Справедливым сапожником после визита Шаррона: “А ты не любишь доносчиков? *Справедливый сапожник*. Ну чего же в них любить? Такая сволочь, ваше величество!”, пришла к выводу, что “как и в романе, эти смутные симпатии не мешают Людовику погубить судьбу Мольера и, в сущности, самое его жизнь” [4, с. 420]. Таким образом, она, несмотря на утверждение Пилатом приговора о казни Иешуа, обращая внимание на его “смутные симпатии” к Га-Ноцри, видит некоторую противоречивость, сочетание проявлений зла и добра, сложность образа Пилата. Противоречивая сложность еще до начала его мук, вечного сожаления о своем поступке, ожидания второго разговора с погубленным им философом [4, с. 540]. Сложность Пилата не стала объектом пристального внимания – наблюдение оказалось незавершенным, не перешло в глубокий вывод: исследовательницу увлекла одна из сторон Пилата – способность к жестокому поступку.

Г. Лесскис видит более определенно многозначность Пилата: он “наиболее сложен... и даже несколько загадочен...” [5, с. 628]. Это образ, “не имеющий себе соответствия в романе о современности и допускающий наибольшее число самых противоречивых интерпретаций” [Там же]. С одной стороны, Пилат приказал отомстить за смерть Иешуа – убить доносчика Иуду, но, с другой – “убийство Иуды изображено как поступок отвратительный” [5, с. 629]. Но этому впечатлению опять

противоречит то, что двенадцать тысяч лун “мучит Пилата больная совесть за совершенное им зло, и то, что совесть его пробудилась” [Там же]. Наличие совести “не может не внушать к нему сочувствия” [Там же].

И. Галинская интерпретирует Пилата, не ставя акцента на трусости, как чаще всего это делают, как главным и завершающим, итоговым в нем, характеризуя как человека, в котором “сочетается трусость с желанием спасти арестанта” [6, с. 8], т. е. как сложный образ. Но аргументов для обоснования этой позиции у нее почти не приведено. Как видим, в булгаковедении одни предпочитают видеть в Пилате законченную простоту, другие незавершенную сложность.

От того, как понять в этом отношении Пилата, зависит дальнейшее осмысление его и связанных с ним персонажей. Настало время пристальнее всмотреться в образ этого до сих пор загадочного персонажа. Для решения проблемы: однозначности либо противоречивой сложности образа Пилата, проявленной не только после решения о казни Иешуа, в статье поставлены цели: выявить художественные средства выразительности, подтверждающие ту или иную идею, приблизиться к пониманию содержания негативного в Понтии Пилате.

Для достижения цели будем руководствоваться пониманием литературы как духовной культуры, имеющей многостороннее содержание: смысл из описания вещей и внутренних переживаний, и настроений – всех граней мира и человека, или мимезисом, полнотой, богатством мировых и человеческих смыслов, что выразил А. Фет, говоря об искусстве слова: “Можно ли трезвой то высказать силой ума, / Что опьяненному муза прошепчет сама? / Я назову лишь цветок, что срывает рука, / Муза раскроет и сердце, и запах цветка: / Я расскажу, что тебя беспредельно люблю, / Муза поведает, что я за муки терплю” [7, с. 342]. Исходя из этого, в качестве задач статьи уделим внимание смыслу описаний, эстетическому впечатлению, которое должно родиться у читателя, психологизму поступков и иных проявлений душевных движений Понтия Пилата, их соотношению для постановки следующих проблем, связанных с этим главным персонажем.

У Пилата есть для нас внешне ясная сторона души: сложившееся, осознанное отношение к миру, вполне определенные идеи. Обращение к нему Иешуа: “добрый человек” прокуратор отвергнет: “Это меня ты называешь добрым человеком? *Ты ошибаешься* (курсивом здесь и далее выделено нами. – А. А.). В Ершалаиме все шепчут про меня, что я свирепое чудовище, и *это совершенно верно...*” [8, с. 21] и приказал Крысобою “объяснить” человеку со связанными руками (избить, не калеча), как надо разговаривать с игемоном.

Далее он станет отвергать поразительное, удивляющее утверждение Иешуа, что все люди, даже убийцы, насильники и предатели, добры, и будет запальчиво утверждать, что царство истины никогда не настанет [8, с. 32 – 33]. Всем этим прокуратор отвергает

мысль и о себе как добром человеке.

Не только вслух произносимые мысли Пилата, но и средства описания, как будто, подчеркивают неприятие доброты, жестокость прокуратора. Даже через громадность кентуриона Марка Крысобоя, подчиненного ему, которому Пилат приказал вывести Иешуа и объяснить как надо разговаривать с игемоном: Крысобой был “на голову выше самого высокого из солдат легиона и настолько широк в плечах, что совершенно заслонил еще невысокое солнце” [8, с. 21]. Мрачная тень от фигуры кентуриона здесь связана с мраком в душе Пилата.

Особенно впечатляет далее в сравнении с рассеянным портретом Иешуа, его деталями в эпизоде избиения, и косвенным его портретом там же огромная физическая сила кентуриона: “Выведа арестованного из-под колонн в сад, Крысобой вынул из рук у легионера, стоявшего у подножия бронзовой статуи, *бич и, несильно размахнувшись, ударил арестованного по плечам. Движение кентуриона было небрежно и легко, но связанный мгновенно рухнул наземь, как будто ему подрубили ноги, захлебнулся воздухом, краска сбежала с его лица, и глаза обесмыслились.*

Марк *одною левой рукой, легко, как пустой мешок, вздернул на воздух упавшего, поставил его на ноги...*” [8, с. 22]. Все приемы подчеркивают физическую слабость Иешуа. Поэтому весь эпизод, построенный на развернутом сравнении портретов безжалостного гиганта и доброго, но тщедушного человека, эстетически воспринимается нами как подобие избиения взрослым малого ребенка, ужасающему своей несправедливостью. Сердце сжимается состраданием.

Это впечатление усилено полной немощью: физической и общественной беззащитностью, связанными по приказу власти руками Иешуа. В стране писателя с сильными моральными, морально-философскими идеями и идеями народности в литературе и искусстве, выросшими на противодействии деспотизму и связанном с этим состраданием к униженному положению народа; воспетыми в классической литературе традициями дуэльного кодекса, еще не забытого, где справедливость и проявление свободы человека доводились до абсолюта, чувство чести вошло в культуру дворян и интеллигенции, а гуманность подпитывала политические лозунги недавних трех революций, – эти подробности физической и общественной беззащитности были предназначены для восприятия читателем положения Иешуа как полнейшего бессилия, абсолютной униженности. Но именно это превращало чувство жалости в трепетное, незабываемо сладостное: в сочувствие, переросшее в доминирующую над всем любовь к Иешуа.

Сердечное влечение, глубокая привязанность читателя к этому персонажу становится пафосом благодаря еще одному усилению. Его эстетический смысл обнажается при сравнении с текстом “Жизни Иисуса Христа” В. ФARRARA – одного из источников Булгаковского “Мастера и

Маргариты”. Фаррар об одежде Иисуса сказал без особого эмоционального акцента, портрет дан расплывчато: “Иисус... хотя и не в “мягких одеждах”, хотя и не обитатель дворцов...” [9, с. 423]. Это облик не богатого, но и не бедного человека, впечатления бедности нет. У Булгакова же сострадание все более охватывает сердце потому, что мы с самого начала зримо представляем детали одежды Иешуа: “старенький и разорванный голубой хитон” [8, с. 20]. Созданные писателем подробности портрета конкретны, видимы: слова “старенький” и “разорванный” говорят о бедности (кроме того, слово “разорванный” одновременно свидетельствует о недавних избиениях), одна деталь утончена уменьшительным суффиксом “еньк”, поэтому они ударяют болью и обволакивают щемящей нежностью.

Утверждение приговора о смертной казни Иешуа – перипетия, поворот к худшему в происходящем с ним – еще одно средство создания необходимого чувства.

Чем более с каждой деталью, поворотом в происходящем мы видим слабость и незащитность Иешуа, тем более мы его любим, страдаем ему.

Вызванное телесной слабостью, общественной незащитностью и бедностью этого человека тончайшее наше сопереживание подчеркивает отсутствие ее подобия в душе прокуратора: его сердце не знает такого охватывающего все существо сострадания-любви, у него здесь, кажется, нет никакого подобия чувства сопереживания.

И вообще он представляется не только источником лишь выборочной жестокости к арестованному, но и самого зла на земле. Всем показалось, что на балконе потемнело из-за представшего перед Пилатом по его приказу кентуриона Крысобоя, своим ростом и шириной плеч заслонившего невысокое солнце. Тень от него сродни тому мраку, который накрыл землю после распятия Иешуа: и то, и то – символы зла на земле. Для утверждения мысли, что именно Пилат кажется источником зла на земле, важно, что Крысобой, как уже было сказано, только исполняет приказы Пилата.

Но так ли на самом деле, как кажется, что и Пилат – источник всего зла из-за того, что душа его – душа чудовища, что в нем нет боли за другого, что образ этот однозначен, что в нем нет никакого проявления добра или хотя бы противоречивой сложности: зла и добра, но есть только злое начало?

Пилат как представитель власти Рима утвердил смертный приговор Иешуа. Но, не понимая, что с ним происходит, вместо родившейся мысли изгнать с балкона этого странного разбойника, повалиться на ложе и пожаловаться собаке Бангй на гемикранию, уже после того, как Иешуа возразил ему, что “истина прежде всего в том, что у тебя болит голова... Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет” [8, с. 26], он думает принять решение: “...в светлой теперь и легкой голове прокуратора сложилась формула. Она была такова: игемон

разобрал дело бродячего философа Иешуа, по кличке Га-Ноцри, и состава преступления в нем не нашел. В частности, не нашел ни малейшей связи между действиями Иешуа и беспорядками, происшедшими в Ершалаиме недавно. Бродячий философ оказался душевнобольным. Вследствие этого смертный приговор Га-Ноцри, вынесенный Малым Синедрионом, прокуратор не утверждает. Но ввиду того, что безумные утопические речи Га-Ноцри могут быть причиной волнений в Ершалаиме, прокуратор удаляет Иешуа из Ершалаима и подвергает его заключению в Кесарии Стратоновой на Средиземном море, то есть именно там, где резиденция прокуратора.

Оставалось это продиктовать секретарю” [8, с. 30].

Здесь мы определенно видим, что прокуратор проявляет противоречащее своему самосознанию, пониманию, что он чудовище, желание, вылившееся в намерение не казнить Иешуа. Ранее, исходя из слов самого прокуратора, могло показаться, что он, возможно, прожженный негодяй, жестокосердное существо, от природы или нравственной привычки тяготеющее к насилию, но теперь его решение не казнить Иешуа опровергает эту мысль. Прокуратор – вовсе не однозначный, а сложный, противоречивый человек.

Такой подход к человеку вообще высказал прямо и сам М. Булгаков в период после ранней осени 1939, когда шла еще работа над “Мастером и Маргаритой” по воспоминаниям А. Файко: “...иногда вечерами мы играли в игры, которые выдумывал хозяин. Особенно он любил игру в отметки, когда мы, каждый от себя, должны были оценивать кандидатов той или другой степенью балла. “Так это же просто игра во “мнения”, – сказала моя жена в первый раз. “Нет, мадам, вы ошибаетесь, – отвечал Булгаков. – Это мнения, но не так уж это просто. Мы должны оценить человека не за какие-либо особые его качества, а за весь комплекс присущей ему личности. Дело не только в интеллекте, чуткости, такте, обаянии и не только в таланте, образованности, культуре. Мы должны оценить человека во всей совокупности его существа, человека как человека, даже если он грешен, несимпатичен, озлоблен или заносчив. Нужно искать сердцевину, самое глубокое средоточие человеческого в этом человеке и вот именно за эту “совокупность” ставить балл” [10, с. 351].

Здесь можно рассмотреть и некоторые гипотезы о смысле боязни Пилата.

Фраза из решения прокуратора “безумные, утопические речи” в некоторых изданиях написана через запятую [11, с. 401]. “Безумные, утопические” – значит несбыточные политические проекты, но направленные против существующей власти. В этих словах также есть смысл: речи, провозглашенные человеком в здравом уме, поэтому виновного, что не позволило бы Пилату освободить его, а освобождение вызвало бы гнев римского императора.

В пятитомном издании собрания сочинений М. Булгакова, в

котором подготовка произведения “Мастер и Маргариты” к печати проведена Л. Яновской, В. Гудковой и Е. Земской на основе текста, подготовленного “Е. С. Булгаковой в 1963 г., с уточнениями и исправлениями, обусловленными сравнением с ее же машинописной редакцией 1940 г. и новой сверкой по всем доступным авторским рукописям романа; использован также опыт текстологической работы с другими произведениями прозы Михаила Булгакова” [12, с. 669], эти слова без запятой [8, с. 30] значат, что это речи безумца, сумасшедшего, поэтому невинного, что позволяет освободить его от казни.

“Безумные утопические речи” и вообще прямое объявление Иешуа душевнобольным означает и такое: Пилат, вкладывая этот смысл, защитил себя от обвинений, от угроз, подобных угрозам Каифы. Прокуратор учел возможные обвинения и защитился от них в этом своем первом намерении еще до того, как они прозвучали. Таким образом, здесь им проявляется естественная осторожность, но никак не трусость из склонности к малодушию.

Л. Яновская говорит с некоторым отличием от тех авторов, кто сводит поступок Пилата к примитивной трусости из малодушия: Пилат может быть смелым (таким он был в битве при Идиставизо), но на решение прокуратора утвердить смертный приговор Иешуа повлияла трусость из-за отсутствия совести: “Читатель погружается в размышления о том, почему Пилат струсил теперь, предав самого себя... и о том, что это разные вещи... да, да, это, оказывается, совсем разные вещи... в горячке боя, на виду у товарищей, где все так ясно: Великан-Крысобою попался и нужно скакать на выручку и рубить!.. и в тишине, наедине с собой и со своей совестью...” [13]. Но эта мысль неверна, совесть у Пилата есть: по словам Воланда в главе “Прощение и вечный приют”, Пилат “...более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу” [8, с. 370]. Такая мучительная слава – есть совесть перед другими оттого, что поступок Пилата – на виду, вернее, здесь – на слуху у других, но и совесть как боль наедине с собой, ведь она не утихает, когда вокруг Пилата никого нет – он сидит один в горах. Не будь ее – не было бы и жгучих душевных мук.

Если ни трусости из склонности к малодушию, ни отсутствия совести у Пилата нет, то что же что же является источником его поступка?

Когда секретарь суда доложил прокуратору о доносе Иуды о разговоре с Иешуа, в котором говорилось, по словам прокуратора, о власти кесаря, Иешуа, не скрывая, высказал свои мысли, что “всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти” [8, с. 32]. После этого, не без драматической внутренней борьбы в душе: попыток Пилата о чем-то намекнуть, что-то подсказать Иешуа и одновременно произнесения громких, гневливых слов: “На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть

императора Тиверия!” [8, с. 32] и “...не тебе, безумный преступник, рассуждать о ней!” [Там же], и разговора один на один, он все же принял решение о казни Иешуа.

И здесь примитивной трусости не видно, но страх перед гневом императора Пилатом проявлен. Г. Лесскис верно определяет последовавшее решение прокуратора – утвердить смертную казнь Иешуа как трусость, “политическую трусость”, “пилатчину” [5, с. 628], то есть, уточним, обусловленность поступка не нравом, не сложившимся характером как совокупностью внутренних свойств человека, проявляющихся в его поведении независимо от внешнего мира – злодейством, а внешними, политическими, причинами – угрозой насилия со стороны деспотической власти.

В этом – конкретное содержание боязни не из нрава, но под внешним давлением. Но тогда Пилат выглядит уже не трусливым негодяем, но жертвой обстоятельств, преодолеть которые он не мог.

Но если исходить из этого, то в этом случае он не может претендовать на место одного из главных персонажей – героя, непосредственно с которым связано главное содержание произведения, не важно, положительного или отрицательного, но значительного человека, от которого зависит многое в происходящем. Правда, есть еще одно объяснение, сохраняющее мысль, что несмотря на то, что Пилат не герой, а жертва, ему отдано такое большое место потому, что он, возможно, средство обличения деспотизма римской и современной Булгакову власти, обличения устройства жизни, что было бы главным в понимании его жанровой природы, видя здесь, как чаще всего делают, только обличительное социальное или политическое содержание.

Но все же Понтий Пилат – только ли жертва политических обстоятельств, персонаж важный, но второго плана, исключительно ли он пассивная фигура? На этот вопрос неотвратимо наводит еще одна странность: и после первого утверждения приговора Иешуа Пилат уже втайне, чтобы не узнал император, но настойчиво проявляет активное желание освободить Иешуа. Этот факт влечет за собой постановку и других вопросов в отношении образа прокуратора. Разрешение всех их будет перспективой дальнейшего исследования, оно позволит не только продвинуться вглубь образа Понтия Пилата, но и уточнить жанровую природу “Мастера и Маргариты”.

Литература

1. Михайлик Е. Перемена адреса / Е. Михайлик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/mih9-pr.html>. **2. Гарбар Д.** Библейские герои. История тринадцатая: Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри / Д. Гарбар [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://saba34.narod.ru/berk.html> 06.04.2011. **3. Поздняева Т.** Воланд и Маргарита / Т. Поздняева. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2007. – 446 с. – (Серия “Новая Эврика”). **4. Чудакова М.** Жизнеописание

Михаила Булгакова / М. Чудакова. – 2-е изд. доп. – М. : Книга, 1988. – 672 с. **5. Лесскис Г.** Последний роман Булгакова: [коммент.] / Г. Лесскис // Булгаков М. Собр. соч.: В 5-ти т. – Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / [редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; коммент. Г. Лесскиса, В. Гудковой, Е. Земской]. – М. : Худож. лит., 1990. – 734 с. **6. Галинская И.** Неразрешимый спор в булгаковедении / И. Л. Галинская // Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ilgalinsk.narod.ru/bulgakov. **7. Фет А. А.** Вечерние огни / А. А. Фет; [изд. подготовили Д. Д. Благой, М. А. Соколова]. 2-е изд. – М. : Наука, 1979. – 816 с. – (Серия “Литературные памятники”). **8. Булгаков М.** Мастер и Маргарита // Булгаков М. Собр. соч.: В 5-ти т. – Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / [редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; коммент. Г. Лесскиса, В. Гудковой, Е. Земской]. – М. : Худож. лит., 1990. – 734 с. **9. Фаррар В. Ф.** Жизнь Иисуса Христа / В. Ф. Фаррар; [новый перевод с 30-го английского издания А. П. Лопухина]. – С.-Петербург : Издание книгопродавца И. Л. Тузова, 1885. – 666 с. **10. Файко А.** Михаил Афанасьич / А. Файко // Воспоминания о М. Булгакове: [сборник]. – М. : Советский писатель, 1988. – 528 с. **11. Булгаков М. А.** Пьесы. Романы / М. А. Булгаков; [сост., вступ. ст. и примеч. В. М. Акимова; ил. Е. М. Белоусовой]. – М. : Правда, 1991. – 768 с. **12. Яновская Л.** Послесловие / Л. Яновская // Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5-ти т. – Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / [редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; коммент. Г. Лесскиса, В. Гудковой, Е. Земской]. – М. : Худож. лит., 1990. – С. 665 – 670. **13. Яновская Л.** Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри. В зеркалах булгаковедения / Л. Яновская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kotlet.net/rukopisi/yanovsk_Pontyl.htm.

Аулов А. М. Складність образу Понтія Пілата (перший акт кільцевої драми у романі М. Булгакова “Майстер і Маргарита”)

У статті показана суперечливість образу Пілата у романі М. Булгакова “Майстер і Маргарита”, акцентовано увагу на його психологізмі, спростований підхід до нього як до однобічної людини, що виявила легководухість і відсутність твердості волі.

Ключові слова: образ, багатозначність, інтерпретація, психологізм.

Аулов А. М. Сложность образа Понтия Пилата (первый акт кольцевой драмы в романе М. Булгакова “Мастер и Маргарита”)

В статье показана противоречивость образа Пилата в романе М. Булгакова “Мастер и Маргарита”, акцентировано внимание на его психологизме, опровергнут подход к нему как к одномерному человеку,

проявившему малодушие и отсутствие твердости воли.

Ключевые слова: образ, многозначность, интерпретация, психологизм.

Aulov A. M. Difficulty of Pontius Pilate's character (the first act of the annular drama in the M. Bulgakov's novel "Master and Margarita")

In the article the author shows the inconsistency of Pilate's figure in the M. Bulgakov's novel "Master and Margarita". The author of the article accents attention upon his psychology, rejects the idea to regard this image as univariate person who became apparent absence of volition.

Key words: image, polysemantic, interpretation, psychological analysis.

Документалістика на порозі ХХІ століття

УДК 070: 821. 161. 2 – 92 + 929 Гончар

В. Н. Галич

БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ В МЕМУАРНОМ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Актуальность данного исследования заключается в том, что впервые в украинском литературоведении творчество Олесь Гончара анализируется через теорию поля французского постструктуралиста Пьера Бурдьё, которая является перспективным направлением в изучении художественной литературы.

Олесь Гончар (1918 – 1995) – выдающийся украинский писатель второй половины XX столетия, автор известных романов “Знаменосцы”, “Таврия”, “Перекоп”, “Человек и оружие”, “Тронка”, “Циклон”, “Собор”, “Твоя зоря”, многочисленных повестей и рассказов, публицистики. Уже после смерти писателя в начале ХХІ века увидели свет его дневники, которые предоставляют ключ к пониманию мотивов его творчества, помогают понять его мироощущения, мировоззренческие позиции, отношение к власти, раскрывают страницы литературной и околосредовой жизни 30-х – 90-х гг. XX века. А поскольку писатель, творя художественную литературу и публицистику, длительное время пребывал “внутри поля власти” [1, с. 2], занимая ответственные посты в Союзе писателей СССР и Украины, являясь членом ЦК КПСС, депутатом Верховного Совета СССР, что давало ему возможность ездить по миру, встречаться с известными писателями Европы, Азии, Америки, то определенный интерес представляют его размышления о различных литературах народов мира, больших и малых, интересных личностях, в том числе и крупных писателях, с которыми Олесь Гончар встречался на жизненном пути.

Литературный мир, согласно логике французского ученого Пьера Бурдьё, является достаточно автономным, поэтому и отношение к нему у Олесь Гончара не всегда совпадало с идеологией той страны, которую украинский писатель представлял. Возможно, поэтому в его дневниках можно найти положительные оценки тем литераторам и литературоведам, которые объявлялись врагами советской власти (В. Некрасов, Н. Руденко, А. Солженицын, И. Дзюба, И. Светличный, В. Стус), или пребывали в государствах с иной политической системой, нежели та, что сложилась в СССР в годы жизни украинского писателя (В. Винниченко, Ю. Шевелев, В. Барка, А. Галич, И. Кошеливец).

И вместе с тем Олесь Гончар наиболее рельефно представляет категорию тех “интеллектуалов”, которых П. Бурдьё назвал “агентами, занимающими политически и экономически подчиненные позиции в поле власти” [1, с. 1]. Дневники дают возможность проследить эволюцию взглядов Олесья Гончара на творчество различных писателей, в том числе и зарубежных, постепенно избавляясь от классовых идеологических оценок их творчества. Если в 50-е годы он больше внимания уделяет тем писателям других народов, которые были лояльными к СССР и полностью или частично стояли на позициях коммунистической идеологии, то позднее героями его дневниковых записей все чаще становились буржуазные писатели, политические эмигранты, которые занимали нередко противоположные идеологические взгляды. Например, в записи от 8 апреля 1954 года читаем о писателях, лояльно настроенных к СССР, представителях малых литератур, не способных выполнять формирующую роль в образовании наднациональных литературных мегаструктур: “Создать этюды: 1. О Нексе. 2. О Хикмете. Характерно, что оба – сыновья м а л ы х народов” [2, с. 165]. Интересен тот факт, что вскоре появился публицистический очерк Олесья Гончара о крупном датском писателе “Берег его детства” (1960). В то же время в записи от 17 февраля 1994 г. он достаточно пространственно пишет об Ю. Шевелеве, все послевоенные годы прожившем в эмиграции, обвиняя его в ренегатстве, тенденциозной оценке украинской литературы, в частности “в кичливо-пренебрежительных выпадах против... классиков (Нечуя, Олены Пчилки), а особенно же за то, с какой – просто преступной! – ненавистью поносит он Малышко...” [3, с. 512]. “Трудно объяснить, – продолжает Олесь Гончар, – откуда у него, рафинированного сноба, столько злобы к поэту, чьи песни пела вся Украина, а фронтовой цикл “Україно моя, мені в світі нічого не треба” принадлежит к шедеврам нашей лирики” [3, с. 512].

Сопоставляя публицистический и мемуарный дискурсы Олесья Гончара, приходим к выводу, что в публицистике, которая находилась во власти цензуры и идеологического прессинга тоталитарного государства, он чаще переносит акценты на анализ творчества писателей, представителей великих (русской, немецкой, французской, японской) и малых (белорусской, грузинской, польской, чешской, словацкой, казахской, эстонской и других) литератур, их мастерства и художественного своеобразия, т. е. порой воссоздавая их портреты как “автономных производителей” [1, с. 3]. Зато жанр дневниковых записей позволяет их автору смело переносить литературные проблемы в социальное поле, откровенно и без утайки позиционировать собственные оценки и подходы к политике, идеологии, творчеству. Сравнение этих двух уровней творчества Олесья Гончара с привлечением исследования Пьера Бурдьё “Поле литературы” позволяет построить “встречу двух историй” – “истории полей производства, обладающих своими

собственными, внутренними законами изменения, и истории социального пространства в его совокупности ...” [1, с. 20].

Обращение к мемуарному и публицистическому наследию Олеся Гончара дает возможность достаточно многогранно описать историю и социологию поля украинской литературы, начиная со времен Второй мировой войны, жестоких годов сталинского режима, трудностей послевоенного восстановления, первой попытки демократических преобразований во времена хрущевской оттепели, через застой брежневского правления, горбачевскую перестройку, и заканчивая развалом СССР и рождением независимого государства – Украина.

Теория “поля литературы” Пьера Бурдьё позволяет осуществить это с точки зрения социологии литературы в разрезе сопоставления “большая – малая” литературы, позиций и диспозиций, а также ввести их в контекст истории поля производства и истории социального пространства.

Украинская литература, истоки которой находятся в культурных пластах Киевской Руси, отмечена динамикой смены литературных эпох, направлений, течений, стилей, имеет древнюю историю, выработала оригинальную и самобытную эстетическую систему, основанную на общечеловеческих гуманистических ценностях. И в этом плане она не уступает большим литературам, но, учитывая многовековое подневольное существование украинской культуры, вследствие отсутствия собственного государства, запреты на природное ее проявление в национальной форме привели к тому, что она в течении нескольких столетий пребывала в тени великой русской литературы.

Литература

- 1. Бурдьё Пьер.** Поле литературы / Пьер Бурдьё // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://novruslit.ru/library/?=64>. – 38 с.
- 2. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т. : Т.1 (1943 – 1967) / О. Т. Гончар; [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар]. – К. : Веселка, 2002. – 455 с.
- 3. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т. : Т. 3 (1984 – 1995) / О. Т. Гончар; [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар]. – К. : Веселка, 2004. – 606 с.

Галич В. М. Великі і малі літератури у мемуарній і публіцистичній творчості Олеся Гончара

Актуальність дослідження полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві творчість Олеся Гончара аналізується через теорію поля французького постструктураліста П'єра Бурдьо, котра є перспективним напрямом у вивченні художньої літератури і публіцистики.

Ключові слова: теорія поля, постструктуралізм, щоденник, публіцистика, малі і великі літератури.

Галич В. Н. Большие и малые литературы в мемуарном и публицистическом творчестве Олеса Гончара

Актуальность исследования заключается в том, что впервые в украинском литературоведении творчество Олеса Гончара анализируется через теорию поля французского постструктуралиста Пьера Бурдьё, которая является перспективным направлением в изучении художественной литературы и публицистики.

Ключевые слова: теория поля, постструктурализм, дневник, публицистика, малые и большие литературы.

Galich V. M. Big and small literatures in Oles Gonchar's memoir and publicistic works

The topical meaning of this research is in that fact that for the first time in the Ukrainian literature studies Oles Gonchar's works are analyzed through the field theory of French poststructuralist Pierre Bourdieu. This theory seems to be perspective branch in studying of fiction literature and journalistic works.

Key words: field theory, poststructuralism, diary, journalism, small and big literatures.

УДК 82–312.6.09'6

К. М. Ігошев

**РОМАН-СПОГАД І АВТОФІКЦІЯ:
ОДНАКОВІ ЧИ РІЗНІ ЖАНРИ?**

Література як така базується на співвідношенні художньої та документальної тенденцій. Художність – творче конструювання дійсності, документальність – точне її відтворення. Ці два підходи покликані вирішити одне і те ж завдання: передати досвід письменника наступним поколінням. Бажання передати власний досвід стає домінуючим при створенні документальної літератури: роману-спогаду та автофікції (autofiction) зокрема.

Мета цієї статті визначити, чи є ідентичними поняття “роман-спогад” і “автофікція” (autofiction). Використовуючи за методичну основу теоретичні праці Ф. Лежена, С. Дубровського, В. Колонна, О. А. Галича, М. М. Бахтіна та деяких інших дослідників, ми спробуємо проаналізувати особливості обох цих жанрів документальної літератури.

Як вже було сказано вище, бажання передати власний досвід – це причина і мета створення будь-якої документальної літератури. Але навіть в рамках документалістики форми вираження цього досвіду дуже різняться. Серед “документів душі” присутні щоденник, біографічні

нотатки, листи, біографія, автобіографія, мемуари, різноманітні белетризовані жанри документальної літератури. Серед таких белетризованих жанрів найчастіше виділяють автобіографічний роман (мемуарний роман, роман-спогад), роман-пошук, роман-дослідження, роман у листах, белетризований роман [2, с. 43], а з сімдесятих років ХХ століття ще й автофікцію (autofiction).

Цікаво, що поняття “роман-спогад” вже досить давно побутує в українському літературознавстві, а чіткого визначення його немає. Взагалі, як зазначає А. Г. Цяпа, в українському літературознавстві чіткими є лише поняття автобіографічного роману та власне мемуарної літератури [5, с. 129]. Щодо поняття автобіографічний роман, то воно є досить схожим з поняттям роман-спогад. Ось, яке визначення ми знаходимо в літературознавчому словнику Р. Т. Гром’яка: “*Роман автобіографічний* – жанровий різновид роману, в якому головним персонажем виступає сам автор, а події, вміщені у фабулі, – достеменні події з його життя. Як образ головного персонажа, так і його сюжет – це художня обробка фактів, пережитих автором” [4]. При цьому зазначається, що “типим зразком” автобіографічного роману можна вважати “Сповідь” Ж.-Ж. Руссо. Ми вважаємо, що “Сповідь” Руссо може послужити також прикладом роману-спогаду, хоча в ній автор більше описує власне життя і переживання, що не характерно для роману-спогаду. У романі-спогаді більшу увагу автор приділяє саме історичній ситуації у суспільстві, він є свідком історичних подій і процесів. Хоча за існуючої ситуації в вітчизняному літературознавстві важко щось стверджувати однозначно [5].

Чому саме роман-спогад викликає таку полеміку в літературних і критичних колах усього світу? Причиною цього, на нашу думку є пластичність жанру роману, яку свого часу відзначав і російський літературознавець та філософ М. М. Бахтін. Зокрема, в своїй статті “Епос і роман” він пише: “Роман – не просто жанр серед жанрів. Це єдиний жанр, що ще формується, серед давно готових і частково вже мертвих жанрів. Це єдиний жанр, народжений та вигодуваний новою епохою світової історії і тому глибоко споріднений їй...” [1, с. 393] І хоч в тій же статті він і заявляє про те, що “зображення минулого в романі зовсім не передбачає модернізації цього минулого” [1, с. 417], на практиці ми бачимо зовсім інше. Апофеозом “самовигадування” і “самоміфологізації” в літературі ми можемо вважати теоретичні і літературні твори С. Дубровського (концепція “autofiction”, роман “Син”), роман Р. Барта “Ролан Барт” та докторську дисертацію В. Колонна “Автофікція (нариси з теми фікціоналізації власного “Я” в літературі)”.

Власне термін autofiction був винайдений французьким літературним критиком і письменником Сержем Дубровським. Уперше цей неологізм з’являється в передмові до його автобіографічного роману “Син”. Хоча цей “перший раз” був радше випадковим, французи взагалі полюбують цікаві іншомовні слова, а зміст терміну autofiction був

невідомий на той час нікому. Так, через деякий час С. Дубровський згадав цей свій неологізм у листі до “батька автобіографічної теорії” Філіпа Лежена: “Пам’ятаю, як, читаючи Ваше есе, що з’явилося тоді в “Поетиці”, я підкреслив це місце... Я був тоді саме в процесі редагування, і мене це зацікавило, зачепило за живе. Навіть зараз я не визначився з приводу теоретичного статусу мого твору, не мені це вирішувати, але я хотів заповнити те “місце”, яке ви в процесі аналізу залишили вільним, саме це настійне бажання раптово зв’язало Ваш критичний текст з тим, що я написав” [3, с. 10]. Щодо “місця”, яке Лежен залишив вільним, треба пояснити основні положення концепції “автобіографічного пакту” Лежена. Він виділяє такі характерні риси автобіографії:

- 1) Форма нарративу: а) розповідна; б) прозова
- 2) Тематичне коло: а) інтимне життя; б) історія розвитку автора, як особистості
- 3) Місце автора по відношенню до тексту: а) ідентифікація автора з оповідачем і персонажем; б) ретроспективна орієнтація розповіді [11].

Таким чином, якщо твір не збігається хоча б в одному критерії з визначенням Лежена, він не є суто автобіографічним, а цілком фікціональним. З цього листа Сержа Дубровського розпочалася полеміка, яка не вщухає ось уже більш як тридцять років і здається, закінчиться лише зі “смертю” постмодернізму.

У своїх теоретичних працях Серж Дубровський наполягає на тому, що автофікція – окремий жанр в літературі, а не просто жанрова модифікація автобіографії. Серж Дубровський своїм твором “Син” вказав на слабе місце в системі Ф. Лежена, яка, як і будь яка інша стала система, була не спроможна врахувати усі можливі модифікації. У своєму романі “Син” (щодо класифікації якого найбільш підходить у вітчизняному літературознавстві поняття “автобіографічний роман”) він зображує один день зі свого, Сержа Дубровського, життя. Він зміг ущільнити усі події свого життя до масштабів одного дня. Також велику роль у його прозовому стилі грають ономотопія (звукопис) та асоціативні ряди, за допомогою яких він намагається вивільнити реальні думки і почуття зі свого минулого. Для цього він спирається на теорію психоаналізу З. Фрейда. Виходячи з цього, його твір більше схожий на сеанс психоаналізу, ніж на автобіографію у традиційному (“леженівському”) розумінні цього слова. Як наголошував сам Дубровський, автобіографія – привілей великих людей, а автофікція – це автобіографія “бідної”, пересічної людини.

Йому заперечує Ф. Лежен, який спочатку відкрито ігнорував появу автофікції, але потім змушений був включити її у свою концепцію автобіографії: “Це [автофікція] дійсно жанр? Як можемо ми об’єднати під одним і тим самим ім’ям тих, хто обіцяє викласти усю правду (як Дубровський) і тих, хто вільно вдається до вигадки?” [10] “Мета автофікції, – як пише Ален Роб-Грійє, – полягає у тому, щоб встановити

середину між правдою і вигадкою, змусити нас приймати припущення, сумніви, багатозначність, купюри по відношенню до реального світу” [12]. У 1989 році в дискусію двох вчених-літераторів вступає Венсан Колонна зі своєю докторською дисертацією з теми “Автофікція” [7]. Цей молодий вчений будує свою, оригінальну концепцію autofiction, що лише частково базується на засадах Дубровського. В. Колонна проводить всеохватний аналіз світової літератури, і на основі його результатів стверджує, що автофікція існувала протягом усієї історії літератури людства. Він вбачає коріння автофікції в давньоримській літературі, традицію автофікції потім продовжують Данте Аліг’єрі (“Божественна комедія”, 1472) і Мігель де Сервантес (“Дон Кіхот”, 1615). В. Колонна продовжує цей ряд “Вигаданою біографією” Жана-Поля (1799) і творчими пошуками Марселя Пруста періоду з 1917 до 1927 роки [7, с. 323 – 324]. У той же час, піонер жанру, Серж Дубровський відстоює оригінальність своєї концепції і заявляє: “Моя концепція autofiction – не концепція Венсана Колонна” [9]. Дубровський радше схиляється до формалізму Ф. Лежена ніж до новаторства В. Колонна. Сам Лежен також скептично ставиться до праці В. Колонна, вважаючи його твердження про давню історію автофікції упередженим. Як ми бачимо, серед теоретиків автофікції немає єдності у думці, вони поділяються на два табори: прихильники Дубровського-Лежена і прихильники Колонна. Дискусія триває і зараз, хоча останнім часом ми можемо спостерігати дивне явище – колишні прихильники теорії Лежена і Дубровського починають схилитися на бік точки зору Венсана Колонна і навпаки.

Беручи до уваги ці два різні погляди, ми змушені констатувати, що єдиної концепції автофікції на сьогоднішній день ще не існує. Однією з суттєвих рис постмодернізму взагалі є потяг до стирання меж, і не важливо, чи це межі між правдою і фікцією, чи між жанрами в літературі.

На завершення потрібно відзначити, що поки автофікція не виробить канони жанру, вона не може претендувати на звання жанру як такого і її не можна порівнювати з концепцією роману-спогаду. Не фікція, не автобіографія, вона – і те й друге водночас, вона – синтез несумісного.

Таким чином, нам здається також неможливим визначити, чи є автофікція модифікацією автобіографії чи окремим літературним жанром. Але чи за автофікцією майбутнє автобіографії?

Література

- 1. Бахтин М. М.** Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 392 – 427.
- 2. Галич О. А.** Термінологія сучасної документалістики / О. А. Галич // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2006. – С. 42 – 44.
- 3. Левина-Паркер М.** Введение в самосочинение: autofiction / М. Левина-Паркер // НЛО. – №103. – 2010.
- 4. Літературознавчий словник-довідник** / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
- 5. Шумаєва Е. П.**

Проблема определения границ автобиографического жанра / Е. П. Шумаева // Вестник МГОУ. – 2008. – №2 (Серия “Лингвистика”). – С. 52 – 56. **6. Цяпа А. Г.** Термінологічна парадигма автобіографічного жанру / А. Г. Цяпа // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2006. – С. 129 – 132. **7. Colonna Vincent.** L'autofiction (essai sur lafictionalisation de soien Littérature) / V. Colonna // Doctorat de l'Е. Н.Е.S.S., 1989. – 594 p. **8. Doubrovsky Serge.** Autobiographie / Vérité / Psychanalyse / Serge Doubrovsky // Autobiographiques: de Corneille à Sartre. – Paris: PUF, 1988. **9. Doubrovsky Serge.** Textes en main / Serge Doubrovsky // Autofiction & Cie. – P. 212. **10. Lejeune Philippe.** Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes / Philippe Lejeune // Autofictions & Cie, op. cit. – P. 8. **11. Lejeune Philippe.** L'autobiographie en France / Philippe Lejeune. – Paris, Seuil, 1975. – P. 14. **12. Robbe-Grillet Alain** // Le Miroir qui revient, op. cit. – P. 146.

Игошев К. М. Роман-спогад і автофікція: однакові чи різні жанри?

У статті розглядаються концепції роману-спогаду і автофікції, що належать до мемуарної прози. Зроблено спробу порівняти ці близькі поняття з метою визначення спільних і відмінних рис.

Ключові слова: мемуаристика, автобіографічний роман, роман-спогад, автофікція, жанр.

Игошев К. М. Роман-воспоминание и автофикция: одинаковые или различные жанры?

В статье рассматриваются концепции роман-воспоминания и автофикции, которые принадлежат к мемуарной прозе. Делается попытка сравнить эти близкие понятия с целью определить степень их схожести и отличия.

Ключевые слова: мемуаристика, автобиографический роман, роман-воспоминание, автофикция, жанр.

Igoshev K. M. Memoir-novel and autofiction: same or different genres?

The article deals with the notions of a memoir-novel and autofiction, which both belong to the memoir prose. The author makes an effort to compare these two close terms in order to find out their possible similarities and/or differences.

Key words: memoir prose, autobiographical novel, memoir-novel, autofiction, genre.

УДК 82-3. 09 “1930\1950”

Д. В. Карачова

ОБРАЗ Й. В. СТАЛІНА В ЛІТЕРАТУРІ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

Актуальність теми полягає в зростанні зацікавленості в зображенні політичних діячів Радянської доби як відступу від традиційного ідеалізованого їх зображення.

Мета статті полягає у розкритті образу Вождя народів в творі Л. Д. Троцького “Сталін” на основі зображення формування його особистості.

Образ Сталіна можна назвати одним із найголовніших у радянській літературі 1930 – 1950 років, адже Сталін вважається найпомітнішою історичною постаттю Радянської епохи. Ще за життя навколо нього було створено образ великого та безстрашного вождя народу. Твори про нього писали навіть зарубіжні письменники-комуністи, чиї твори навіть перекладалися та видавалися в Радянському Союзі, наприклад Анрі Барбюс, автор книги “Сталін”. В 1950 році Г. С. Черьомін видав книгу “Образ Сталіна в Радянській художній літературі”, де також описував великого Вождя народів.

Відомо, що Сталін дуже заохочував письменників до ідеалізації свого образу. Наприклад, Микита Хрущов заявляв, що Сталін особисто редагував свою біографію, виправляв усе, що йому не подобалось, самотужки дописував речення, в яких називав себе вождем народу, геніальним вченим, полководцем, якому немає рівних. Зокрема, Хрущов стверджує, що наступний уривок був вписаний самим Сталіним: “Майстерно виконуючи завдання вождя партії і народу, маючи повну підтримку усього радянського народу, Сталін, проте, не допускав у своїй діяльності і тіні зарозумілості, самолюбства” [1, с. 3].

“Ім’я Сталіна живе в кожному творі радянської художньої літератури, в якому відображені велич і краса нашої соціалістичної дійсності, героїзм боротьби нашого народу за комунізм” [2, с. 2].

Велич культу особистості Сталіна набрала таких обертів в першу чергу завдяки тому, що він сам заохочував письменників до ідеалізації своєї особистості. Про це свідчить багато фактів, наприклад, проявом самовихвалювання та відсутності будь-якого почуття скромності є видання його “Короткої біографії” в 1948 році. Ця книга є вираженням найрізноманітніших лестоців, зразком канонізації людини, перетворенням її на святого мудреця, “найбільшого вождя” і “неперевершеного полководця усіх часів і народів”. Слід підкреслити, що усі лестоці схвалені і відредаговані особисто Сталіним, а деякі з них власноручно вписані ним до книги.

“Радянські письменники і поети прагнуть в першу чергу відобразити властиві товаришеві Сталіну в найвищій мірі, як і Леніну:

політичну ясність і визначеність, безстрашність у бою і нещадність до ворогів народу, щонайповнішу свободу від всякої паніки у моменти небезпеки, мудрість і неквапливість при вирішенні складних питань, найбільшу правдивість і чесність, беззавітну і самовіддану любов Сталіна до народу. Радянські письменники і поети намагаються відтворити зовнішність товариша Сталіна, дати відчутти властиву йому найбільшу чарівливість. До теперішнього часу створений ряд творів про Сталіна – поем, історичних повістей, п'єс, кіносценаріїв. Вони різні і за своєю творчою манерою, і за ступенем художньої майстерності, але вони єдині за своєю ідеєю і за тим почуттям, яким вони перейняті. У всіх них видно прагнення якомога яскравіше та правдивіше відтворити образ найбільшого генія сучасності” [2, с. 3 – 4].

“Радянські письменники у першу чергу відтворюють характерні особливості, властиві Сталіну як “новому вождеві нових мас” [2, с. 4]. Це ті ж риси, які сам товариш Сталін відзначив у Леніна: простота і скромність, “непереборна сила логіки”, непохитна упевненість в перемозі, здатність “тверезо зважувати сили супротивника”, найбільша принциповість, віра в маси, в творчі сили мас, “геніальна проникливість, здатність швидко схоплювати і розгадувати внутрішній сенс подій, що насуваються” [3, с. 55, с. 57, с. 64].

Коли радянські письменники писали про Сталіна, то вони намагалися висвітлити все те “героїчне, величне та нікому більше непідвладне”, що робив Сталін. Вони навмисне робили з нього ідеалізовану героїчну постать, яка спроможна на все, а не звичайну людину, якій притаманні людські слабкості. Художня біографія Сталіна не зовсім співпадає з історичною, тому що остання зображає також і недоліки героя, те, що так старанно приховувалося в біографії художній.

Але були у Радянському Союзі й винятки. Так, наприклад, Л. Д. Троцький поплатився власним життям за те, що не ідеалізував у своєму творі “Сталін” великого вождя народу. Цей твір значною мірою відрізняється від інших.

“Канонізації Сталіна, – відзначав Троцький, – парадоксальним чином сприяла майже повна відсутність згадок про нього у спогадах старих більшовиків та історичних роботах перших післяреволюційних років. Ні у яких мемуарах або дослідженнях, написаних до 1924, мабуть, навіть до 1926 року, ми не знайдемо яких-небудь слідів або відгомону керівної ролі Сталіна. Навіть після того, як у руках генерального секретаря зосереджується влада, фігура його не відразу починає відкидати тінь минулого. Традиції партії ще занадто живі у старшого покоління. Старі більшовики ще на волі і зберігають відносну незалежність. Навіть явні пройдисвіти не сміють ще відкрито торгувати брехнею зі страху стати посміховиськом та об'єктом презирства” [4, с. 3].

“У своїй “Історії” я всіляко усував елементи мемуарів і спирався тільки на ті дані, які були опубліковані і тому підлягають перевірці, у тому числі і на свої власні свідчення, які ніким не були розкритиковані у

минулому. Головна ідея оповідання спирається тут на документи, мемуари й інші об'єктивні джерела. Але в тих випадках, де ніщо не може замінити свідчення пам'яті самого автора, я вважав що маю право наводити ті або інші епізоди, особисті спогади, ясно обумовлюючи кожного разу, що виступаю у даному випадку не лише як автор, але і як свідок" [4, с. 3 – 4].

“Діяльність Сталіна, – як відзначав Троцький, – до початку 30-х років залишалася фактично невідомою не лише народним масам, але і партії. Ніхто не знав, що говорив і робив Сталін до 17-го і навіть 23 – 24-го років” [4, с. 155].

Троцький згадує також і те, що Сталін іноді переписував історію таким чином, як йому було вигідно, натякав на здатність Сталіна до фальсифікації.

“Спогади доповнювалися публікацією фольклорних творів, покликаних показати “любов” усіх народів Радянського Союзу до Сталіна. Природно, що це фальсифікована “народна творчість”, вірші і пісні оповідачів відрізнялися украй низькою художньою якістю” [4, с. 155]. Троцький писав: “Слід прямо сказати: ця поезія переходить у хрюкання” [4, с. 155].

У своїй книзі Троцький також згадував, що кожен професійний письменник чи поет повинен у своїх творах звеличувати Сталіна.

Важливо також зазначити, що Сталін особисто спостерігав за всіма публікаціями Троцького, адже дуже добре знав, що він ретельно коментує всі нові художні твори, засновані на фальсифікованих історичних джерелах.

Й. В. Сталін захищав не тільки себе, іноді він міг стерпіти зауваження, з часом він навчився використовувати їх для зміцнення власного авторитету. Але книга Троцького заважала Сталіну не детальними подробицями біографії, а тим, що вона могла підірвати основу, на якій стояв Сталін та сталінщина, тому дуже боявся цього. Віддаючи наказ про страту Троцького, Сталін не тільки намагався знищити його роботу, але й захистити свої інтереси. Адже цей твір міг значним чином зашкодити йому. Твір Троцького дуже відрізнявся від всіх інших творів про Сталіна. Книга була документована, автор також давав оцінку джерелам, які використовував. Однак у цій книзі Сталін не виглядає кровожерливим злодієм, автор просто акцентує увагу на формуванні особистості Сталіна, базуючись на мемуарах, та намагається розкрити мотиви його вчинків.

Як бачимо, Й. В. Сталін став найпомітнішим політичним діячем у художній літературі Радянської доби. Ще за життя вийшла велика кількість біографічних творів та творів, які зображали його політичну діяльність. Майже всі вони зображають Сталіна лише ідеалізовано, славлячи його самого та його політику, зображаючи великого, непереможного та безстрашного вождя народу, генія марксизму. Писати

про Сталіна означало писати про величність його дій, намагатися висвітлити яку-небудь дуже важливу сферу його діяльності.

Сталін був найпопулярнішим образом у Радянській літературі. Про нього створена незчисленна кількість творів найрізноманітніших жанрів різними мовами. Про нього писали не тільки у Радянському Союзі, але й за кордоном, що свідчить про високу популярність його образу для літератури. Навіть у наш час зацікавленість особистістю Сталіна не зникає. З року в рік з'являється все більше і більше художньої літератури, присвяченої цій видатній особі.

Перспектива даної статті – використання її як фрагменту дисертації.

Література

1. Хрущёв Н. С. О культе личности и его последствиях. Доклад / Н. С. Хрущев // Известия ЦК КПСС. – 1989. – № 3. **2. Черемин Г. С.** Образ И. В. Сталина в Советской художественной литературе / Г. С. Черемин. – М. : Правда, 1950. – 36 с. **3. Сталин И. В.** Сочинения / И. В. Сталин. – М. : ОГИЗ, 1952. – Т. 6. – 257 с. **4. Троцкий Л. Д.** Сталин / Л. Д. Троцкий. – М. : Терра, 1996. – Т. 2 – 324 с.

Карачова Д. В. Образ Й. В. Сталіна в літературі радянської доби

У цій статті розглядається образ Сталіна як відступ від традиційного ідеалізованого зображення Радянських політичних діячів. Зображується реальна історична особа, вплив Сталіна на літературу та письменників тієї доби. Аналізується робота Л. Д. Троцького “Сталін” як твір-вийняток серед одноманітних ідеалізованих творів політичного характеру.

Ключові слова: образ, героїчна постать, біографія, фальсифікація.

Карачева Д. В. Образ И. В. Сталина в литературе советской эпохи

В данной статье рассматривается образ Сталина как отступление от традиционного идеализированного изображения советских политических деятелей. Изображается реальная историческая личность, влияние Сталина на литературу и на писателей той эпохи. Анализируется работа Л. Д. Троцкого “Сталин” как произведение – исключение из однотипных идеализированных произведений политического характера.

Ключевые слова: образ, героическая личность, биография, фальсификация.

Karachova D. V. Image of Stalin in the literature of the soviet epoch

This article explores the image of Stalin as a departure from the traditional and idealized images of Soviet politicians. In the article it is

represented a real historical person, Stalin's influence to the literature and writers of that particular epoch. The work of L. D. Trotsky "Stalin" is analyzed as a work-exclusion of the typical literal works of idealized political context.

Key words: image, heroic personality, biography, falsification.

УДК 821.161.2 – 94.09

І. О. Клеймьонова

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА

Одним із центральних понять літературознавства є поняття жанру твору. Дослідження жанру дає можливість зрозуміти специфіку пізнання дійсності митцем, побачити своєрідність його світосприйняття. Т. Давидова і В. Пронін зазначають, що "в літературному жанрі найбільш повно проявляється змістовність форми, оскільки саме жанр – цілісна організація формальних властивостей і ознак. Жанр характеризує загальне, стійке, таке, що повторюється, в структурі творів..." [6, с. 59]. Уявлення про жанр дає можливість аналізувати твори, оскільки допомагає зрозуміти твір у цілому. У навчальному посібнику під редакцією А. Андрєєва зазначено, що жанр – це "вже не характеристика типу самої художньої цілісності (як метод, рід, метажанр), а характеристика типу організації художнього цілого. Це, якщо завгодно, момент безпосереднього переходу змісту у форму в художньому творі, момент відділення плану змісту від плану вираження" [11, с. 115].

О. Галич дає таке визначення жанру, в якому підкреслює здатність жанру еволюціонувати і розкривати специфіку змісту творів: "Жанр – це історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується" [5, с. 26].

Завдяки визначенням науковців ми маємо чітке уявлення про жанр художнього твору. Але жанрові особливості творів розуміються по-різному, і питання жанрової специфіки літературного портрета до нашого часу є актуальним.

Жанр літературного портрета досліджувався з різних позицій. З метою визначення особливостей жанру досліджувалися розвиток і становлення літературного портрета (В. Барахов, О. Маркова). У наукових працях портрет виступав як об'єкт дослідження у живописі та літературі і на такому порівнянні визначилися особливості словесного портрета (М. Андронікова, М. Гей, О. Маркова).

У статті ми розглянемо специфіку жанру літературного портрета з урахуванням комплексного підходу до визначення його особливостей на прикладі творів української мемуарної літератури.

Жанр літературного портрета є одним із суперечливих питань літературознавства, оскільки сам літературний портрет тлумачиться дослідниками по-різному. Відбувається це тому, що, як зазначав В. Барахов, саме поняття “літературний портрет” має на увазі досить широкий спектр творів, що суттєво відрізняються один від одного і навіть відносяться до різних сфер образного сприйняття конкретної особи, але споріднених, близьких один до одного за вираженою установкою автора на “портретне” бачення людини [1]. Дослідник говорить, що терміном “літературний портрет” часто “називають і мемуарно-біографічний нарис, і намічене біглими штрихами есе, і літературно-критичну статтю, і короткий репортаж, якщо вони присвячуються характеристиці конкретної реальної людини, що не претендує на повноту викладу” [1, с. 8 – 9].

З метою упорядкування знань про літературний портрет, визначення його жанрових ознак, дослідники намагаються розробити класифікацію і типологію літературного портрета. Так, В. Барахов розуміє літературний портрет у таких значеннях: 1) як засіб створення образу персонажа; 2) як складову частину, компонент більш складної жанрової структури; 3) як самостійний жанр [1, с. 11].

Інший погляд на літературний портрет у І. Велієва, який указує, що у своєму дослідженні ставить завданням довести, “що літературний портрет не є “жанр мемуарної літератури”, як це стверджують деякі дослідники, і не поверхова копія, але творче відображення письменником суттєвих сторін дійсності, що мають характерні, лише йому властиві естетичні параметри” [4, с. 9]. І. Велієв пропонує такий поділ портрета: 1) портрет як жанр; 2) портрет як художній образ; 3) портрет як зображення зовнішнього вигляду персонажа” [4, с. 14].

Різні погляди на розуміння літературного портрета спричинили визначення різних його жанрових особливостей.

Досліджуючи жанр, генезис, поетику літературного портрета, М. Уртмінцева пропонує визначати його жанрові особливості в залежності від декількох факторів: у залежності від того, в якій із жанрових систем (публіцистика, жанри художньої літератури) розглядається факт, що вивчається; жанрова своєрідність літературного портрета визначається об’єктом, характером досліджуваного матеріалу; визначення жанрових ознак портрета відображає особливості предмета зображення – характер реальної особистості, концепція якого вибудовується на перетині біографічного і автобіографічного пластів розповіді; жанрові особливості портрета залежать від мети, яку ставить перед собою дослідник [12, с. 61].

О. Маркова, порушуючи питання жанрової специфіки літературного портрета, зазначає, що відносно нього головними

елементами жанру можуть бути обсяг твору, спосіб відображення світу, принципи трактовки характеру, композиція [7, с. 33].

Специфічні особливості портрета проявляються в залежності від часу його створення, існуючих у той період естетичних концепцій. Це виразно виявляється в мемуарах українських письменників. Майже однолітками були Юрій Смолич (1900 р. н.) і Григорій Костюк (1902 р. н.). Обидва були свідками історичного, культурного, літературного життя першої половини ХХ століття. Григорій Костюк показав культурне життя українського народу в мемуарах “Зустрічі і прощання.” Юрій Смолич розповів про літературне життя 20 – 30-х років у трилогії під загальною назвою “Розповідь про неспокій”. Вимогою мемуарної літератури є правдивість і об’єктивність факту, і обидва письменники цього дотримуються. Але Григорій Костюк писав мемури, перебуваючи за межами України, його спогади здаються більш відвертими. Під партійно-комуністичною цензурою створені мемури Юрія Смолича. Через такі умови багато подробиць автор промовчує. Наприклад, створюючи портрет Олександра Довженка, письменник говорить про його зустрічі зі Сталіним. Про першу розповідає в деталях, навіть зауважує, що йому добре запам’ятався той день, коли Олександр Довженко йому про це розповів. Згадує автор і ще про одну розмову зі Сталіним, яка відбувалася під час підготовки до друку повісті “Україна в огні.” Цієї розмови автор не наводить: “Я не берусь переповідати: мені не запам’яталися деталі, я не спроможний відтворити точно критичні формулювання, які висловлював тоді Сталін і всі ті, хто був присутній при тій розмові, про повість “Україна в огні” [10, с. 156]. У спогадах Юрія Смолича подано багато різних подробиць, і навряд чи він міг не запам’ятати переказаної йому Довженком розмови зі Сталіним, яка мала для останнього трагічні наслідки і в кінематографії, і в літературі. Позиція автора, час, в якому він жив, і умови, в яких доводилося писати, відіграють важливу роль у створенні портрета. Від цього залежить стиль написання, індивідуально підібрані портретні деталі, що, у свою чергу, визначає жанрові особливості літературного портрета.

Літературний портрет можна розглядати у широкому розумінні, визначаючи його загальні особливості, і у вузькому, досліджуючи жанрову специфіку конкретного виду. У ряді робіт авторами досліджено особливості певного виду літературного портрета.

І. Велієв зауважує, що “у літературознавстві портрет досліджувався як зображення зовнішньої подоби героя і як жанр, як елемент зображення і як засіб зображення та ін.” [4, с. 8].

Так, у дослідженні Ю. Башкатової портрет розуміється як складова частина структури персонажа, яка, разом з іншими структурними складовими (описом внутрішнього світу персонажа, його внутрішньої і зовнішньої мови, стосунків з іншими персонажами та ін.), є одним із засобів розкриття характеру [3, с. 6]. І. Велієв розуміє портрет

як явище внутрішньої структури літературного твору, як його повноправний елемент.

Своєрідність літературного портрета у тому, що він знаходиться на межі художньої літератури і літературної критики. І хоча портрет завжди відображає об'єктивну дійсність і автор намагається показати цілісність, складність і багатогранність особистості, але принципи зображення цієї особистості різні.

Низка дослідників (М. Бахтін, О. Маркова, Ю. Тинянов) зазначають, що в системі жанру дуже важливою якісною характеристикою є обсяг твору. Дослідники жанру літературного портрета часто звертають увагу і на обсяг портретів. А. Сивогривова вказує, що “обсяг і характер літературних портретів може бути різним: в одному випадку на першому місці буде особистість письменника, в іншому – його творчість”. [9, с. 57]. О. Маркова уточнює, що те, що становить зміст портрета, може реалізуватися в двох-трьох епізодах або фрагментах, “і в цьому полягає один із специфічних способів окреслення людського характеру в портреті: він не орієнтує жанр на повноту інформації про ту або іншу дійсно існуючу особу, на відтворення всього життєвого шляху героя (на відміну від автобіографії, наприклад)” [7, с. 35].

Низку різних за обсягом літературних портретів подано в мемуарах Богдана Бойчука “Спомини в біографії.” Деякі портрети виписані детально і їх виділено в окремі підрозділи, наприклад, “Юрій Лавріненко”, “Тодось Осьмачка”, “Юрій Шевельов (Шерех)”, “Юрій Косач”, “Павло Вірський” та ін. Але у споминах перед нами проходить галерея портретів, які автор малює штрихами (наприклад, Оксана Лятуринська, Олександр Семененко, Богдан Нижанківський та ін.). Ці портрети є важливими для відтворення автобіографічної лінії твору та об'єктивного зображення минулого.

О. Маркова зазначає, що для визначення жанрового змісту сучасного портрета необхідно виділити тематику твору [7]. Найчастіше об'єктами літературних портретів є визнані люди, долі яких цікавлять читачів. Але часто письменники зображують і портрети тих людей, з якими їм доводилося зустрічатися і які відіграли якусь роль в їхньому житті. Буває, що за допомогою портрета, розкриваючи історію країни у певний історичний час, автор хоче передати життя людей у тих соціальних, історичних, культурних умовах.

Про особисте, суспільне життя видатних українських письменників розповідає у трилогії Юрій Смолич. Серед таких постатей М. Куліш, О. Довженко, Я. Галан, М. Хвильовий, А. Любченко, М. Бажан та ін.

У мемуарах Григорія Костюка “Зустрічі і прощання”, крім визнаних історією сучасників (М. Зеров, І. Кавалерідзе, А. Любченко, Г. Журба, Т. Осьмачка та ін.), проходить цикл портретів багатьох людей, які не відомі широкому загалу (гімназисти, в'язні Лук'янівській тюрмі,

засуджені воркутинських таборів). У пам'яті оповідача вони залишили помітний слід, їх змалювання необхідне для створення об'єктивної картини тієї епохи.

Літературний портрет не передбачає зображення всього життєвого шляху людини. Основним його призначенням є зображення таких рис особи, що визначають її неповторність, індивідуальність. Літературний портрет відрізняє мозаїчність, що інколи тільки підкреслює те, заради чого створює портрет автор. У самій фрагментарності виявляється принцип жанру портрета.

Часто дослідники говорять про роль характеру в мемуарах і автобіографічній літературі (Л. Гінзбург, І. Велієв). О. Маркова зазначає: “У портретних формах – характер важливіший елемент змісту і структури, що підпорядковує всі інші компоненти (обсяг, проблематику, композицію, сюжет та ін.), обумовлює перевагу образу, іноді на шкоду його зовнішній динаміці” [7, с. 49]. Характер у літературному портреті завжди показаний у розвитку. Він тоді стає повним і змістовним, коли зображений у різних ситуаціях, взаємозв'язках, тобто у русі. Таким є, наприклад, літературний портрет Йосипа Гірняка у споминах Богдана Бойчука. Автор створює портрет вже немолодої людини, відомого на той час актора, режисера, автора книг і статей у періодиці. Цілісність об'єкта зображення досягається тим, що Богдан Бойчук підкреслює внутрішню динаміку образу. Автор звертає увагу на інтелектуальність, розум Гірняка, вміння переконувати. Сам Бойчук говорить, що після розмов з ним почав задумуватися над тим, що спочатку викликало сумніви: “Мусило ж бути трохи правди в тому, що Гірняк розповідав мені, – він же далеко не пересічного рівня людина” [3, с. 107].

Літературний характер – це художня структура створення образу людини, але це не тільки зовнішнє чи внутрішнє зображення людини у словесному мистецтві, це і специфічна авторська манера його побудови. Зображення героя завжди пов'язано з проявом авторського ставлення. Протягом усієї розповіді про Йосипа Гірняка відчувається повага автора до нього. Із вдячністю Бойчук говорить про допомогу Гірняка і його дружини Олімпії Добровольської, яка, за словами автора, була “ідеалом організованості”, у підготовці книжки під назвою “Театр-Студія Йосипа Гірняка й Олімпії Добровольської”, що вийшла у 1975 році. Розповіді про тетральне життя, про Театр-студію імені Івана Франка, театр Гната Юри та ін. були цікавими для обох співрозмовників, і особливо для Бойчука. Автор зауважує: “Упродовж довгих років співпраці з Гірняком, я проходив по суті високу театральну школу” [3, с. 109]. З деяким гумором автор розповідає про роботу Гірняка над споминами, яку той почав “після вісімдесятки” і яка тривала сім років: “Я сказав йому, що заздалегідь домовився з властями в небесах, і вони запевнили мене, що він не тільки доживе до появи споминів, але й переживе їх” [3, с. 109]. Характер вимальовується у взаємовідношеннях між героєм і автором, і у цих відносинах проявляється жанровий аспект портрета.

Специфікою жанру літературного портрета є особливість художнього часу. Так, Н. Осипова зазначає: “Специфіка хронотопу в літературному портреті надзвичайно важлива як жанроорганізуюча ознака, оскільки система хронотопу визначає своєрідний ракурс героя літературного портрета, створює ту “монтажність” у структурі жанру, яка дозволяє розширити епічні рамки розповіді без шкоди для розкриття глибокої особистої характеристики персонажа” [8, с. 178].

У документально-художній прозі хронотоп відіграє важливу роль у розвитку сюжету. В основу часової структури мемуарних творів покладено хронологічний принцип. Зображення художнього простору пов’язане зі змістом твору, підпорядковане йому. Наприклад, Григорій Костюк у мемуарах, охоплюючи велику часову і просторову площу, пропонує майже дев’яносторічну історію політично-громадського життя та літературно-культурного процесу, що відбувається і в Україні, і далеко за її межами. Більше сімдесяти років охоплено в мемуарах Богдана Бойчука і події розгортаються також на різних територіях. Зображені у мемуарах події охоплюють тривалі періоди, під час яких відбуваються певні зміни як у житті автора, так і в житті його героїв і країни. Часопростір з’єднує весь твір у композиційно-сміслову ціле і також визначає специфіку літературного портрета.

Отже, необхідність вивчення жанру літературного портрета визначається тим, що його типологія і поетика досліджені не повною мірою. Підставою визначення жанрових особливостей літературного портрета є врахування низки ознак, основними з яких є визначення жанрової системи самого твору, час створення оповіді, мета, яку ставить перед собою автор, методи зображення особистості.

Література

- 1. Барахов В. С.** Литературный портрет: (Истоки, поэтика, жанр) / В. С. Барахов. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1985. – 312 с.
- 2. Башкатова Ю. А.** Интертекстуальность словесно-художественного портрета: [учеб. пособие] / Ю. А. Башкатова. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2006. – 143 с.
- 3. Бойчук Богдан.** Спомини в біографії / Богдан Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с.
- 4. Велиев И. О.** Литературный портрет: его функция и типология / И. О. Велиев. – Баку, Элм, 1986. – 160 с.
- 5. Галич О. А.** Метажанр у системі вчення про роди та жанри / О. А. Галич // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 18 (181). – С. 25 – 28.
- 6. Давыдова Т. Т.** Теория литературы: [учеб. пособие] / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин. – М. : Логос, 2003. – 232 с.
- 7. Маркова О. В.** Литературный портрет в системе биографических жанров: [монография] / О. В. Маркова. – Хабаровск : Изд-во ДВГУПС, 2007. – 116 с.
- 8. Осипова Н. О.** Жанр литературного портрета в современной советской литературе и горьковская традиция / Н. О. Осипова // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века : [сборник научных трудов, эссе и комментариев]. –

Грозный: Чечено-Ингушский государственный университет им. Л. Н. Толстого, 1991. – С. 177 – 190. **9. Сивогривова А. А.** Литературный портрет // Основы литературной критики: [пособие по факультативному курсу для студентов филологического факультета] / А. А. Сивогривова. – Ростов-на-Дону, 1975. – С. 55 – 57. **10. Смолич Ю. К.** Твори: У 8 т. Т. 7 / [Упорядн. О. Смолич; приміт. К. Волинського] / Ю. К. Смолич. – К.: Дніпро, 1986. – 702 с. **11. Теория литературы:** личность, произведение, художественное творчество: [учеб. Пособие]. – В 2 ч. – Ч. 1. Теория литературно-художественного произведения / А. Н. Андреев. – Мн.: БГУ, 2004. – 187 с. **12. Уртминцева М. Г.** Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века. Генезис, поэтика, жанр: [монография] / М. Г. Уртминцева. – Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 2005. – 232 с.

Клеймьонова І. О. Жанрові особливості літературного портрета

У статті розглянуто специфіку жанру літературного портрета з урахуванням комплексного підходу до визначення його особливостей на прикладі творів мемуарної літератури.

Ключові слова: літературний портрет, жанр.

Клейменова И. О. Жанровые особенности литературного портрета

В статье рассмотрена специфика жанра литературного портрета с учетом комплексного подхода к определению его особенностей на примере произведений мемуарной литературы.

Ключевые слова: литературный портрет, жанр.

Kleymenova I. O. Genre features of the literary portrait

The article describes specific genres of the literary portrait based on an integrated approach to the determination of its features as an example of works of memoir literature.

Key words: literary portrait, genre.

УДК 821. 161.2 – 94.09 “18”(043)

В. Ю. Пустовіт

**ПИТАННЯ ПРАВА В УКРАЇНСЬКІЙ ПИСЬМЕННИЦЬКІЙ
МЕМУАРИСТИЦІ ХІХ СТ.**

Мемуарна спадщина письменників різноаспектна за тематикою: від побутових тем до суспільно-громадських. Українська мемуаристика є

автентичним джерелом, яке дає наступним поколінням читачів і дослідників уявлення про епоху, зокрема національно-культурну атмосферу XIX ст., політичну ситуацію тощо. Письменницька мемуаристика досліджуваного періоду зростала в умовах духовної блокади, пов'язаної з цензурними утисками щодо українського слова. Епістолярне спілкування за часів заборони українського друку в Україні було чи не єдиним засобом інформації про літературний процес, тогочасні видання, національно-культурну атмосферу тощо. Саме письменники, які мали широке коло дописувачів, у майбутньому сформували національний образ української літератури.

Не випадково нами обрано аспект права в мемуаристиці, бо XIX століття – це час, коли ні мова, ні література, ні мистецтво (музика, театр), не мали ПРАВА на повний голос заявити про націєтворчі здобутки.

Цікавим є лексичне значення слова “право”. З огляду на специфіку дослідження варто звернутися до тлумачних словників XIX століття. У словнику Б. Грінченка – це синонім до слів “прямо” й “істинно”, у В. Даля – “сила, воля, свобода действия, власть и воля в условных пределах”. У тлумачному словнику української мови (в 11 т.) міститься більше 10 лексичних значень. Отже, бачимо наскільки різними є ці тлумачення. Ми поділяємо думку В. Даля, що дійсно письменники виявляли й духовну силу, волю у відстоюванні права на існування української нації, на вільний розвиток рідної мови й літератури, сценічні вистави й музику тощо. Виходячи з того, що мова – це найперший і найголовніший чинник формування нації, все робилося для того, щоб не дати українській мові розвиватися. У спогадах Т. Селіванова знаходимо факт такого знищення мови: “Так помещик сумского уезда Хрущов, в конце XVIII века, обратился к архиерею с просьбой об учителе, прибавляя, чтоб выслать такого, “который бы учил детей говорить по-русски, а не по-малороссійски” [1, с. 298]. У 1807 р. в училищах Харкова учителів, які розмовляли з учнями українською, змушували переходити на російську мову. На підтвердження права на існування української мови в літературі з'являються поетичні переклади, переспіви надбань світової літератури. У цій галузі активно працював ректор Харківського університету П. Гулак-Артемівський, який вільно перекладав поезію французького класицизму і викладав студентам польську мову та літературу. Чимало місця в листах письменника приділено питанню статусу польської мови, зокрема він писав, що це “язык единобратный, умевший воспользоваться всеми сокровищами древней учености и нашего собственного языка и в благодарную замену сему отверзающий богатства свои нашему” [2, с. 8]. До цієї справи активно залучав ректор і студентство, про що повідомляв у листі до З. Доленги-Ходаковського: “Ми збільшуємо наше бажання вчитися польської мови, захоплюємось нею до такої міри, що тільки протягом одного року студенти університету переклали віршами й прозою

біля восьми-десяти уривків з різних польських авторів; значна частина цих перекладів з'явилася в російських журналах; крім того перекладено твори Красіцького, Нарушевича, Карпінського, Яна Сидецького, К. Швейковського, графа А. Потоцького та інших. Щодо мене особисто, то скажу лише одне: ніколи я не перестану пишатися з того, що, будши росіянином, а не поляком, я ледве не перший у російському університеті поставив собі за мету познайомити своїх одноплемінників з красою та багатством польської мови" [2, с. 211 – 212].

Національних рис набуває театральне мистецтво, музичне й живопис, де особливе місце посідала творчість живописця Т. Шевченка і композитора М. Лисенка, який був членом Київської громади. І цьому прислужилися аматори-драматурги. Діячі сцени змушені були в 1880 р. звернутися з листом до О. Пипіна щодо захисту мови й театру: "В настоящее время происходит пересмотр действующих законов о печати. Это самый удобный момент поднять вопрос о правах малороссийского языка.

И так как Вы один из самых компетентных людей в этом вопросе, то поэтому и всякое заявление Ваше в газетах и журналах будет иметь несравненно больший успех, чем заявление лиц известных в литературе.

Взяв все это в соображение, мы просим Вас, Милостивый Государь, поднять в литературе вопрос о правах на существование малороссийского языка в пределах возможных по духу времени.

А также, не найдете ли уместным поговорить об этом деле с литераторами, приглашенными в комиссию для пересмотра законов о печати, и просить их принять на себя труд поднять этот вопрос и в самой комиссии" [3]. Таким чином провідні українські письменники-драматурги боролися з існуючою системою проти заборони всього українського. У Єлисаветграді під керівництвом М. Кропивницького виникає український професійний театр. Після Емського указу явище парадоксальне, але новопризначений міністр внутрішніх справ Росії, граф, вірменин за національністю М. Лоріс-Меліков, відзначався рисами "хитрого лиса", що працював "батогом і пирогом", тому дозволялося ставити українські п'єси поряд з російськими в той самий день. Це був зірковий час українського театру, коли протягом кількох тижнів було виставлено 17 п'єс. Українське мистецтво збагатилося такими прізвищами, як М. Садовський, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський, Марія Заньковецька та ін.

XIX століття по праву вважають "жіночим ренесансом" (М. Крупка), бо гроно письменниць, таких як Марко Вовчок, Олена Пчілка, Леся Українка, О. Кобилянська, Х. Алчевська, Н. Кобринська, Ганна Барвінок, Марія Загірня, заявили про себе не лише як митці, а й як громадські діячки, які розвивали національну ідею, виховували національну самосвідомість, брали участь у формуванні держави й нації.

Цікаву й багату мемуарну спадщину залишили О. Кобилянська (автобіографії, щоденник, численні листи), Леся Українка (величезний

епістолярій), Ганна Барвінок (листи, спогади), Н. Кобринська (листи та автобіографія) тощо, тут маємо відображення внутрішнього світу, мрій та переконань письменниць.

Ранній І. Франко у листі до О. Рошкевич просив її вдатися до літературної роботи, мотивуючи це тим, що “тота робота щонайбільше веде з собою свободи, розвою думки, незалежності, вона для жінчини отвирає далеко ширше, краще і надійніше поле до самостійного життя, як усякий другий заробок, усякий другий уряд, до котрого вони тепер бувають допущені” [4, с. 134].

Важко переоцінити роль Наталії Кобринської, - жінки, письменниці, громадської діячки в історії культурного розвитку України другої половини XIX ст. Саме їй належить першість у започаткуванні феміністичного руху, саме її особистий приклад заохотив до праці О. Кобилянську, Є. Ярошинську та інших видатних жінок, які довели, що жінка має право бути на цьому світі особистістю. На ідейне зростання Н. Кобринської великий вплив мав І. Франко, з яким особисте знайомство відбулось у 1885 р. на вічі в Коломиї. Він добре знав громадську та літературну діяльність Н. Кобринської і належно оцінював її, а їхня дружба і співробітництво протягом багатьох років дали йому право назвати її “піонеркою жіночого руху”. Франко також був рецензентом першої книжки Н. Кобринської “Наша доля” (Стрий, 1893), де зазначав: “...Симпатизуємо вповні з її поглядами і з тою діяльністю, яку вона розвиває” [4, с. 193].

З ініціативи Н. Кобринської 1884 р. було створено “Товариство руських жінок у Станіславі”, першорядним завданням якого була популяризація нових ідей та розвиток жіночого руху засобами літератури. Авторка наголошувала: “Ми покладали собі метою впливати на розвій жіночого духу через літературу, бо література була все вірним образом ясних і темних сторін суспільного ладу, його потреб і недостатків” [5, с. 298].

Відома як письменниця і як діячка жіночого руху, багатьма виступами на зборах “Н. Кобринська заслужила глибоку повагу в літературних і громадських колах того часу” [6, с. 122]. Для закріплення діяльності товариства, з метою єднання літературних сил Галичини зі Східною Україною, Кобринська виступає з пропозицією про видання першого жіночого альманаху. І. Франко допоміг з його укладанням та редагуванням. Завдяки такій підтримці (до цієї праці долучили й Олену Пчілку, яка допомогла коштами) в альманасі взяли участь 17 авторок із Галичини та України. Видання побачило світ у 1887 р. під назвою “Перший вінок” і відразу викликало дискусію. Відгуки були контравесійні: так, наприклад, Г. Цеглинський у цілому позитивно оцінює вихід видання, але йому не до вподоби певні риси поетики й естетики, зокрема “недостатня національна заангажованість творчості письменниць і радить відмовитись їм від космополітичних мрій і звернути увагу на батьківську ниву” [7, с. 308]. У листі Наталії

Кобринської до Олени Пчілки підкреслюється важливість і необхідність цієї справи: “Загальнозвісно, що ми тогідного року зав’язали в Станіславові товариство в цілі розбудження життя через літературу межі нашим жіноцтвом. Першим плодом товариства має бути жіночій “Альманах”, з праць самих жінок зложені”. На цьому вона не зупинилася, згодом побачили світ ще три випуски альманаху “Наша доля” (1893 – 1896 рр.) та “Жіноча бібліотека” (два випуски, 1912 р.). Діячка намагалася переконати суспільство, що організація жінок потрібна для їхнього самовдосконалення і кращої праці в громаді, а також для поступу української справи. Взагалі періодичні видання для жінок в Україні означеного часу мали велике значення. Наприклад, у Галичині в середині XIX ст. з’являються часописи “Лада” та “Русалка”, редактором яких був Северин Шехович. Ці видання призначалися тільки для заможного жіноцтва і мали просвітницький характер. 1853 рік вважають часом становлення преси для жінок. Усі згадані “видання характеризуються такими особливостями: виконували культурно-просвітницьку та організаційну функції; формували образ жінки, яка виконувала певну роль у соціумі; порушували специфічні, суто жіночі проблеми; створювалися та видавалися зусиллями самих жінок, які були редакторами, авторами, дописувачами” [8, с. 6].

Високо цінуючи діяльність Ганни Барвінок, Н. Кобринська звертається до неї в листі з проханням дозволити опублікувати біографію письменниці та розкриває мету своєї діяльності: “Заміром моїм було розбудити галицьке жіноцтво і зібрати під штандарт найновішого літературного напрямку”. У тому ж листі авторка наголошує на своїй діяльності: “Я принаймні роблю що можу і певне, якби я збрала усі написані в тій справі листи, то чи не більшу вчинила би книжку, як тота, що гадаю видати” [5, с. 396].

У листах до О. Кобилянської Наталія Іванівна повідомляє про діяльність чеських жінок щодо навчання в університетах і звертається з пропозицією подати таку петицію від українських жінок і передати її до Віденського парламенту.

У листуванні Н. Кобринська висловлювала передові погляди на життя, на літературний процес, оцінювала художні твори письменників, ділилася власними планами. Але в усьому залишалось для неї головним “питання жіноче”. У її доробку спостерігаємо прагнення вивести українське жіноцтво на широку дорогу нових ідей, праці та суспільної діяльності.

Епістолярій Н. Кобринської доводить, що діяльність цієї людини була спрямована на відродження культури й літератури, виборювання прав жінок нарівні з чоловіками в усіх сферах суспільного життя. Її серце боліло за всі ці справи, у кожному листі вона говорила про це, тому й виправданим є напис над її могилою: “Мене вже серце не болить”.

Діяльність Н. Кобринської значною мірою доповнює внесок у національне відродження України її товаришки Євгенії Ярошинської.

Певний час ці дві постаті трактувалися як “галицькі емансипатки”, “письменниці “другого ряду”, тривалий час твори Є. Ярошинської були бібліотечною рідкістю, але сьогодні розставляє нові пріоритети, акценти в дослідженнях спадщини минулого, тому на часі висвітлення діяльності національно свідомої представниці української інтелігенції. Слушними є думки науковців щодо творчості діячки: “То яскравий приклад свідомого духовного змагання за формування насамперед із себе, а так і з оточення особистостей такого гатунку, які склали б основу нової нації, гідної зайняти рівноправне місце у світовому співтоваристві” [9, с. 3]. Письменниця вбачала розвиток нації через освіту простого люду на його рідній землі прабатьківською мовою і піднесення ролі інтелігенції в цьому поступі: “До такої згоди на Буковині певне прийде, і коли і в одних, і в других буде на думці тільки нарід і його просвіта. Нехай ті всі чесні москальофіли та й українофіли з інтелігенції, мов за тою крицею, що притягає залізо, за магнесом звертають свої очі і своє серце до простого народу, то ніхто з них ніколи в своїм життю не заблудить. Завше виведе їх на просту дорогу той нарід, що від віків гине в біді та в темноті” [10, с. 356]. Вона не дочекалася омріяного часу, але за свій короткий вік багато встигла зробити у справі національного відродження. Так, в одному з листів до бібліографа І. Левицького читаємо: “В мені пробудилась національна самосвідомість, я сказала, що краще трудитись для свого народу, як для чужого, і під впливом таких думок написала-м повісточку: “Уроена слабість”, котру “Буковина” видрукувала. Се було для мене заохотою для написання по-руськи, бо хоть німецьке образование відчужило мене від свого, то все-таки на дні серця тліла любов до мого народу, его мови і пісні” [10, с. 405]. Дружба з Н. Кобринською, участь у просвітницькій роботі – усе це було поштовхом до вироблення в Є. Ярошинської власних національних інтересів. Спочатку сама жінка розпочала з вивчення української мови й читання класиків української літератури. Великий вплив справила на неї творчість Т. Шевченка, який “так любив свій нарід, натерпівся тільки за нього, а все-таки ніколи йому не споневірився. Я подивляю його як поета, але його характерові, як чоловікові, належиться також повне визнане. Подумай лиш, та велика любов до народу, та сильна воля, бажане принести йому поміч, та страшна мука за переконане і, незважаючи на те, – видержане таки при них до смерті, – чи не заслуговує все те нашого подиву?” [10, с. 278]. З метою кращого розуміння національного характеру, духу народу Є. Ярошинська збирала народні пісні Буковини: “Я пізнала, що сей наш народ, котрий другі народи називають некультурним, має великі інтелігентські здібності, котрі нема кому розвивати, бо ледве хто йому сприяє” [10, с. 369].

Короткий огляд мемуарної діяльності письменників засвідчив, що у виборюванні права на вільний розвиток рідної мови, української літератури, культури, освіти всі були спільні в одному: українцям слід об’єднуватися для досягнення поставленої мети.

Література

1. Націоналізм: [антологія] / Упор. О. Проценко, В. Лісовий. – К. : Смолоскип, 2000. – 872 с. **2. Гулак-Артемівський П. П.** Поезії / П. П. Гулак-Артемівський ; [упоряд., авт. передм., приміт. Б. А. Деркач]. – К. : Дніпро, 1989. – 262 с. **3. Кропивницький М.** Листи / М. Кропивницький // ЦДАМ. – Ф. 41. **4. Франко І.** Листи // Франко І. Зібрання творів: 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 48. **5. Кобринська Н. І.** Вибрані твори / Н. І. Кобринська. – К. : Дніпро, 1980. – 446 с. **6. Кріль К. А.** Листування Н. Кобринської з Нечуєм-Левицьким та Борисом Грінченком / К. А. Кріль // Українське літературознавство. – Л., 1970. – Вип. 10. – С. 120 - 128. **7. Цеглинський Г.** Заметки критичні / Г. Цеглинський // Зоря. – 1887. – № 18. – С. 307 - 308. **8. Сушкова О. М.** Періодичні видання для жінок в Україні: динаміка розвитку та концептуальні особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.08 “Журналістика” / О. М. Сушкова. – Л., 2005. – 17 с. **9. Козачок Я.** Дві долі – дві зорі: Наталія Кобринська, Євгенія Ярошинська / Я. Козачок, М. Козачок. – Тернопіль, 1997. – 55 с. **10. Ярошинська Є.** Ще про руську інтелігенцію та про нарід на Буковині // Ярошинська Є. Твори / Є. Ярошинська. – К., 1963.

Пустовіт В. Ю. Питання права в українській письменницькій мемуаристиці XIX ст.

У статті розглядаються як українські письменники відстоювали права на вільний розвиток рідної мови, літератури, мистецтва в усіх галузях життєдіяльності народу.

Ключові слова: право, мемуаристика, національна свідомість.

Пустовіт В. Ю. Вопросы права в украинской писательской мемуаристике XIX века

В статье рассматривается деятельность украинских писателей в вопросах свободного развития родного языка, литературы, искусства во всех сферах жизнедеятельности народа.

Ключевые слова: право, мемуаристика, национальное самосознание.

Pustovit V. Y. The right's question in the Ukrainian writer's memoiristics of the 19-th century

It is regarded how Ukrainian writers asserted their rights for free development of Native language, literature and art in all branches people's social activities in the article.

Key words: right, memoiristics, national mentality.

УДК 821.161.2 – 82-94

І. Л. Савенко

**МЕМУАРИСТИКА ЯК МЕТАЖАНРОВА СИСТЕМА
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

В останні роки в науці ведуться дискусії щодо виникнення і розвитку “метакультури”, яка постає в якості альтернативи постмодерному карнавалістичному дискурсу, що проявляє себе крізь руйнування онтологічно-гносеологічних структур світогляду людини. У зв’язку із цим актуальними виступають пошуки певних стійких моделей, які б змогли цілісно відтворити структурну культурологічну матрицю буття.

Сучасна соціокультурна ситуація активізує необхідність пошуку певних об’єднуючих констант та смислових одиниць, які б змогли вповні охопити складну і багатокомпонентну реальність існування людини.

Не обійшли подібні пошуки й літературу. Проблеми циклізації творів, об’єднання їх у певні системи й структури постають одним із найважливіших аспектів сучасного літературознавства.

Цивілізаційно-культурологічний підхід, який сьогодні пропонується в якості одного із провідних в науці щодо осмислення явищ і подій людської історії, зумовлює посилення уваги дослідників до мемуарної літератури, як своєрідної концентрації історичної-суспільної культури людства та суб’єктивного вираження свого погляду на внутрішній світ окремої людини.

Літературна ситуація кінця ХХ – початку ХХІ ст. характеризується тенденцією до автобіографізму в різних його проявах, що охопила майже всі сучасні літературні течії та стилі. Початок ХХІ ст. – це час надзвичайної популярності мемуарної літератури, яка допомагає заповненню білих плям в історії українського письменства та залучення його до європейського і світового контексту. Мемуаристика дійсно стає однією із домінуючих тенденцій у жанровій системі документально-біографічної літератури.

Можна з упевненістю твердити, що сьогодні українська мемуаристика посідає важливе місце в національному культурно-гуманітарному та літературному просторі України. Сучасні мемуарні твори успішно використовуються для реконструкції ментальності та різноманітних історичних досліджень, тому що діяльність письменника-мемуариста зумовлюється подіями національної історії, суспільними чинниками епохи, в яку вони живуть. Інформаційний потенціал мемуарів використовується дослідниками в галузі історії, історіографії, біографістики, політології, соціології, психології та представниками інших наук.

Таким чином, метою даної статті є розгляд мемуаристики як метажанрової системи в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Варто наголосити на тому, що в мемуаристиці відображаються найважливіші етапи розвитку свідомості людства, розуміння людини свого місця в історії, специфіка духовного освоєння оточуючої дійсності. Як слушно зазначає А. Тартаковський, що пам'ять виступає основою для будь-якої культури, а мемуаристика – це “матеріалізована історична пам'ять, один із засобів духовної спадкоємності поколінь і один з показників рівня цивілізованості суспільства, його свідомого відношення до свого минулого, а отже, і до свого буття взагалі” [1, с. 35].

Сучасна українська документальна література містить у своїй основі парадоксальне поєднання: з одного боку, мистецькі пошуки власного стилю, а з іншого – вона відкрита для строкатої і життєвої реальності, яка вкраплена у художній текст.

Посилення уваги до мемуарної літератури в українському письменстві можна пояснити тим, що українське суспільство вступило у період надзвичайно важливих епохальних змін у свідомості нації, прагнення підведення певних підсумків у своїй історії. Криза історичної науки, перегляд існуючих концепцій минулого і тенденцій майбутнього зумовили посилення цікавості до цього минулого. Внаслідок цього закономірним виступає цікавість до мемуаристики, яка посідає особливе місце в культурному розвитку української нації.

Мемуари цілком можуть виступати як один із засобів самопізнання, самоідентифікації особистості в історії епохи та нації. Отже, сьогодні літературна мемуаристика виступає своєрідним універсальним “метаутворенням”, яке не варто не дооцінювати, і яке здатне якнайширше відтворити життя людини в певній епосі, змалювати широке коло життєвих явищ, дослідити еволюцію творчої особистості, звернутися до актуальних проблем духовного, морально-етичного, екзистенційного, метафізичного, суспільного та інших планів буття людини.

Новітні дослідження з питань мемуаристики (С. Білокін, І. Василенко, І. Войцеховська, Т. Гажа, О. Галич, Н. Ігнатів, А. Костенко, Н. Миронець, Л. Мороз, Г. Маслюченко, М. Федунь та ін.) стверджують, що існуючі канони жанрів документального письма, відгалуженням якої є мемуарна література, вже виявляються завузьким для сучасної мемуаристики, і не можуть вповні охопити її складну жанрово-стильову систему та схарактеризувати її включеність до культурно-літературного контексту сучасності.

На нашу думку, до визначення специфіки жанрових меж сучасної української мемуаристики доцільно буде використовувати таке поняття, як “метажанр”, що в останні роки почало активно входити до новітнього літературознавства.

До розгляду поняття “метажанр” у свій час зверталися М. Бахтін, Н. Лейдерман, Г. Поспелова, Р. Співак, Ю. Тинянов тощо; проблемами

розвитку поняття літературний “метажанр” сьогодні займаються Т. Бовсунівська, Т. Гажа, О. Галич, Е. Кирилова, О. Стужук, А. Тартаковський, В. Черненко та ін.

У сучасних літературознавчих дослідженнях метажанр виступає позародовим жанром (“Літературна енциклопедія” (2007 р.) [2]; способом функціонування жанру в культурі не через канони, а через концептуальну позицію (О. Бурліна) [3]; провідним жанром епохи (Н. Лейдерман) [4]; стійким інваріантом багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об’єднаних загальним предметом зображення (Р. Співак) [5]; синтетичним міжродовим і суміжним утворенням, яке має ознаки трьох літературних родів, дотичних до кількох видів мистецтва, що об’єднані за певною ознакою (О. Галич) [6] тощо.

Зокрема, для мемуаристики, як метажанрової системи, такими спільними ознаками можуть виступати пам’ять, суб’єктивність авторської точки зору, подвійність хронотопу (тоді-тепер), виокремлення часопростору мемуарної особистості, ретроспективний характер викладу подій тощо. Наприклад, такими можуть виступати “Спомини в біографії” Б. Бойчука, “Прожити і розповісти” А. Дімарова, “Зустрічі і прощання” Г. Костюка, “На калиновім мості” П. Панча, “На білому коні” та “На коні вороному” У. Самчука.

Л. Гінзбург зазначає, що “маргінальність мемуаристики, тобто свобода від канонів і правил, надає їй експериментальній сміливості і широті, невимушене й інтимне відношення до читача, а відкритою й наполегливою присутністю автора література спогадів, автобіографій, сповідей і думок подібна до поезії” [7, с. 137]. Це можна побачити у спогадах Р. Гром’яка “Вертеп, або Як я став народним депутатом СРСР і що з того вийшло”, Р. Дідули “Час і пора”, Р. Іваничука “Дороги вольні і невольні”.

Мемуарист – автор мемуарних творів і спогадів, який безпосередньо бере участь в описуваних подіях, або ці події йому відомі від очевидців. Тому важлива особливість мемуаристики як метажанрової системи – це настанова на документальний характер творення тканини твору, який цілком може претендувати на достовірність відображення минулого, що відтворено у мемуарному творі. Саме цим мемуари відрізняються від хронік, бо у них на перший план висувається авторська особистість, яка характеризується власним поглядом на події, висловлюванням своїх думок і міркувань. Проте не варто вважати мемуари менш вартісними, ніж хроніки, тому що мемуари можуть належати відомим та видатним особистостям в історії народу (наприклад, О. Довженко, О. Гончар, Г. Костюк тощо), органічно поєднуючи великий відрізок історії із повсякденними побутовими дрібницями, стаючи важливим історичним матеріалом.

Жанрова природа сучасних українських мемуарних творів як метажанрової системи може бути свідченням тих глибинних процесів, що почалися в останній третині ХХ століття, коли горизонт розгляду наукового

літературознавства зміщується у бік вивчення наджанрових метаструктур. У зв'язку із цим і виникає поняття “літературний метажанр” або “метажанр”.

Проте сьогодні ці категорії вивчені недостатньо і виступають дискусійними, відкритими до подальших активних досліджень у галузі літературознавства. Існує певна кількість теорій літературного метажанру (Е. Бурліна, Н. Лейдерман, Р. Співак, А. Тартаковський, Ю. Тинянов та ін.), які, внаслідок того, що мемуаристика як складна понаджанрова система продовжує формуватися і сьогодні, не можуть бути остаточними та канонічними.

Погодимось із думкою О. Галича про те, що метажанр у системі родо-жанрових взаємин виступає “синтетичним міжродовим й суміжним утворенням, що має ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою” [6, с. 27].

У нашому дослідженні ми виходимо із розуміння мемуаристики не тільки як системи жанрів мемуарної літератури, але й як метажанру, тобто своєїрідної специфічної системи жанрів з певними характерними ознаками, які об'єднані способом художнього мислення, предметом власного зображення, способом відображення дійсності тощо. Це надає можливість глибше зрозуміти широкий спектр концептуальних пошуків автора-мемуаристи в художньому осмисленні матеріалу, у виборі засобів втілення авторського задуму. Внаслідок цього, суб'єктивність і ретроспективність, як головні ознаки мемуарних творів, можна розглядати не як недоліки документалістики, а як специфічні літературні засоби. А самі мемуари розуміти як феномен культурно-літературного буття сучасної людини. Прикладом цьому можуть виступати щоденники О. Гончара (“Щоденники”), О. Довженка (“Щоденник”), Р. Іванчука (“Нещоденний щоденник”) тощо.

Можна із впевненістю твердити, що мемуари одночасно можуть виступати, як документом доби, так і документом людини. Специфіка сюжетної побудови образу дійсності та образу людини, поєднані ретроспективною динамікою, виступають подібними до романної оповіді. Мемуарист, який відтворює дійсність, що потрапила до його виднокола, базується на власних безпосередніх враженнях і спогадах, які висувуються на передній план, а отже – і його точка зору на описувані події.

Крім націленості на достовірність, варто відмітити естетичну організацію мемуарного твору, бо характер особистості в автобіографії, спогадах, щоденниках тощо може набувати художнього значення внаслідок того, що він є результатом творчого авторського процесу, який підсилюється самопізнанням мемуариста і пізнання ним оточуючої реальності.

Внаслідок цього мемуаристику можна віднести не тільки до “проміжних жанрів”, але й тлумачити яке своєрідний метажанр, який

відділений від власне художніх творів лише особливою спрямованістю на справжність відображення подій.

Метажанр виступає специфічним структурним принципом побудови художнього образу для мемуариста, який виникає в межах мемуаристики, і стає концептуальним центром її жанрової системи. Внаслідок цього сучасне українське мемуарне письмо виступає розгалуженою системою жанрів, що знаходиться в постійному розвитку. Причому, кожен жанр у її структурі так само продовжує формування своєї моделі. Принцип побудови художнього світогляду мемуариста розповсюджується на всі споріднені жанри і жанрові різновиди в системі мемуаристики.

Мемуаристика, в якості метажанрового утворення, використовує синтез різних жанрів, наук (історія, географія, політика, соціологія тощо). Мемуаристика може вважатися літературним віддзеркаленням, архетипом культурно-історичного становища України, феноменом культури, розвиток якого завжди пов'язаний не тільки із пошуками своєї внутрішньої сутності, але й є проекцією цих внутрішніх поривань на культурно-літературний контекст сучасності письменника-мемуариста. Це можна побачити у мемуарних творах Ю. Андруховича (“Таємниця”), А. Москальця (“Келія чайної троянди”), Т. Прохаська (“З цього можна зробити кілька оповідань”), В. Дрозда (“Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок”), І. Жиленко (“Номо feriens”), І. Кошелівця (“Розмови в дорозі до себе”), Л. Крушельницької (“Рубали ліс...”), І. Ле (“Борозною віку”).

Отже, українські мемуарні твори та окремі питання, пов'язані із їх характеристикою, вже були предметом розгляду українських дослідників (Т. Гажа, О. Галич, Н. Ігнатів, Л. Мороз, Г. Маслюченко, М. Федунь та ін.), проте в українському літературознавстві досі немає жодної ґрунтовної наукової роботи, яка б систематично й всебічно підійшла б до розуміння мемуаристики як складної системи, що постає віддзеркаленням складного буття сучасної людини.

Набувши вповні самостійного значення, мемуаристика, як складна метажанрова система, потребує глибокого вивчення в аспекті самодостатньої складової сучасного літературного процесу в Україні. Існує нагальна потреба комплексного дослідження сучасної української мемуаристики в єдності її наджанрових структурних одиниць.

Література

- 1. Тартаковский А. Г.** Мемуаристика как феномен культуры / А. Г. Тартаковский // Вопросы литературы. – 1999. – №1. – С. 35 – 55.
- 2. Літературознавча енциклопедія:** У двох томах. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с.
- 3. Бурлина Е. Я.** Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Е. А. Бурлина. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1987. – 165 с.
- 4. Лейдерман Н. Л.** Движение времени и законы жанра : Монография / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
- 5. Спивак Р. С.** Русская философская лирика : Проблемы

типологии жанров / Р. С. Спивак. – Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1985. – 140 с. 6. Галич О. А. Метажанр у системі вчення про роди та жанри / О. А. Галич // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 18 (181). – С. 25 – 28. 7. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1971. – 463 с.

Савенко І. Л. Мемуаристика як метажанрова система в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

У статті були розглянуті специфічні риси сучасної української мемуаристики як метажанрової системи, схарактеризовано значення мемуарної літератури для історико-культурного та літературного розвитку української нації.

Ключові слова: мемуаристика, мемуарна література, метажанр, метажанрова система, мемуарист.

Савенко И. Л. Мемуаристика как метажанровая система в украинской литературе второй половины ХХ – начала ХХІ в.

В статье были рассмотрены специфические черты современной украинской мемуаристики как метажанровой системы, охарактеризовано значение мемуарной литературы для историко-культурного и литературного развития украинской нации.

Ключевые слова: мемуаристика, мемуарная литература, метажанр, метажанровая система, мемуарист.

Savenko I. L. Memoir literature as a meta-genre system in Ukrainian literature of the second half of XX – in the beginning of the XXI centuries

The article is devoted to the modern memoir literature as a meta-genre system in Ukrainian writing and it's pays attention to the value of memoir literature for historical, cultural an literary development of Ukrainian nation.

Key words: memoir literature, meta-genre, meta-genre system, memorialist.

Журналістика та видавнича справа
Сходу України

УДК 821.161.2 – 92.09'06

І. М. Акіншина

**ПОЛІТИЧНА СИТУАЦІЯ 30 – 40-х РОКІВ
У ПРЕСІ ДОНБАСУ
ПЕРІОДУ НІМЕЦЬКО-ФАШИСТСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ**

Події періоду Другої світової війни вже протягом багатьох десятиріч є об'єктом вивчення як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. На сучасному етапі розвитку науки дослідження з указаної проблематики набувають особливої гостроти та актуальності, потребують поглибленого осмислення та висвітлення. Це пов'язано з розширенням кола досліджуваних питань, відходом від старих ідеологічних штампів і стереотипів в оцінці подій, появою та розвитком нових концептуальних положень.

У будь-які епохи незмінним флагманом та індикатором суспільних подій і виразником думок громади виступала журналістика. Але є часи, коли правда замовчується, а документи, фактичні матеріали приховують у архівах. Так народжуються “білі плями” в історії народів, країн, людей. Однією з подібних лакун в історії української журналістики є питання існування вітчизняних друкарських органів на території окупованого Донбасу. Слід зазначити, що ця проблема не знаходила свого вирішення в журналістикознавстві, історії, культурології, літературознавстві, лінгвістиці, соціології. У ліквідації прогалин історичного й культурного минулого нашого краю шляхом упорядкування й систематизації тематики періодичних видань вбачаємо актуальність обраної теми.

Метою розвідки є дослідження матеріалів лише одного тематичного блоку – викриття й звинувачення сталінсько-беріївського режиму в пресі Донбасу періоду німецько-фашистської окупації. Робота має описовий характер. Використані матеріали друкуються вперше й мають журналістикознавчу, історичну та культурологічну цінність. У спробі аналізу журналістських текстів заданого періоду полягає наукова новизна роботи.

Під час окупації німецько-фашистськими військами України на захопленій території відроджувалась і функціонувала українська преса. У Донбасі видавалось близько десятка газет (“Нове Життя”, “Ранок”, “Маріупольська газета”, “Донецька газета”, “Бахмутський вісник” тощо).

Усі видання україномовні. Будь-які події, що відбувалися в країні, залишали свої сліди на сторінках газет.

Провідною темою в періодиці, котра збереглася після війни, була політична тема. Українці одними з перших зрозуміли підступність радянських гасел. Процес колективізації, голодомор 1932 – 1933 років, численні знищення діячів культури, науки, “старої гвардії” – героїв громадянської війни – виступали антиподами запропонованим політичним лозунгам. Чи не тому українці створюють власну визвольну армію, котра прагне воювати на боці Німеччини, про що свідчать публікації та історична хроніка.

У газеті “Ранок” (м. Попасна) у статті “Не погас козацький дух”, один заголовок котрої говорить про визвольні настрої українського народу, повідомляється: “Україна переживає незабутні дні всенаціонального зриву. Полум’яна ідея Українського Визвольного Війська, ідея збройної боротьби українського народу за свою кращу долю на боці Німеччини і Європи у великому й вирішному на цілі століття змаганні проти лютого большевицького ворога, окрилює й сковує в один моноліт увесь народ. З усіх міст, осель і сіл України надходять радісні вістки про те, що народ України відчуває й розуміє особливу вагу тієї неповторної переломної доби, де невільно втратити ні одного дня, ні одної нагоди” [1, с. 4]. Далі лінія сюжету статті підводить нас до основного – до гасла, під яким йшли до військ молоді й старі, маючи в серці віру в перемогу. “Тисячі молодих і старих чоловіків з Правобережжя, Лівобережжя, з Донбасу і Чорноморщини, з Полісся і Галичини зголошуються до лав УВВ, відповідаючи на поклик Матері-України могутнім козацьким: ми чуємо, ми йдемо, ми будемо бити ворога аж до перемоги, бо ще не вмерла козацька слава, є ще порох в порохівницях. Доки живе Сталін, доки живе большевізм – не бути вільній Україні!” [1, с. 4].

Люди, які розуміли реальну ідеологію комунізму і бачили справжнє “обличчя” Сталіна, відчувши за часів німецько-фашистської окупації тимчасову свободу від тоталітарного ладу, писали про те, що було в серці. У другій світовій війні стикнулися дві найжахливіші й тотожні ідеології, вибирати з котрих було важко.

Українські журналісти працювали не на німців і не проти “советів”, вони працювали за правду, за права власного народу. Не дивно, що після визволення окупованої території їх визнали ворогами народу й розстріляли. По собі вони залишили публікації, котрі допомагають відкрити сторінки історії, що досі тримають у таємниці. Усе, про що наш народ дізнається поступово з часів перебудови, міститься на сторінках українських газет 1942 – 1943 років.

Панівною темою публікацій була тема антирадянського спрямування. Новій владі імпонувало невдоволення корінного населення більшовицькою владою. Після окупації гітлерівськими військами території України місцеві газети мали тісний зв’язок з періодичними

виданнями Європи, з досвідченими журналістами світу. Використовуючи їх матеріали щодо країни Рад, українські журналісти могли дізнаватися правду, котру радянська цензура ніколи не допускала до масової аудиторії.

У випусках газети “Нове Життя” (м. Первомайськ) часто зустрічається інформація, що спочатку була надрукована за кордоном, а лише потім доходила до Донбасу. У статті “Масова нужда в Советському Союзі” описані враження американського журналіста Вальтера Грибнера після кількомісячного перебування в країні Сталіна. “Сірий, бідолашний, нужденний край”, – це загальне враження Грибнера. Він зазначив, що в демократичних країнах ледве чи хто уявляє дійсний стан нужди Советського Союзу. Все, що ми розуміємо під воєнною нуждою є зникаючим перед обмеженням, бідною та масовою нуждою тієї країни. “Ціле життя робить враження чорного, тяжкого сну” [2, с. 3].

У статті “Що діється в Советському Сюзі?” автор намагається пояснити чому “совети” йдуть у наступ, не жаліючи солдат, використовуючи недосконалі й шкідливі для власного народу стратегії й тактики, чому продовжують безглуздо витратити свої сили. А потім робить висновок, що змушує задуматись кожного, хто його прочитає: “Незважаючи на нужду населення, можновладці московського Кремля двадцять років озброювалися для нападу на Європу, і також сьогодні з брутальною енергією і без всякої надії на людське життя кидають вони все, щоб лише змінити своє розбите воєнне щастя. Лише цим можна собі пояснити, що совети, незважаючи на великі втрати, все ще розпоряджаються силою до наступів, які шаліють тепер в головних пунктах східного фронту. Більшовицький режим вже не раз доказав, що у нього нічого не значить голод, або навіть жертви мільйонів людських існувань, коли йде про цілі, які для нього важні” [3, с. 1].

Неодноразово журналісти окупаційних часів підкреслюють, що панування сталінсько-беріївського режиму – це смерть та голодна страта. Свідченням цього є “Советське надзвичайне повідомлення про Вінницькі масові могили”, факти знищення більшовиками українців, яких замордували та вбили не розбираючи чи офіцер, чи рядовий солдат. Загибло 10000 чоловік: “РІВНЕ. – Вінницькі масові могили – документ, який вимовно обвинувачує не лише Сталіна і його бандитську кліку, але також і всю ту забріхану комуністичну ідеологію, що зародилася у хворобливих жидівських мізках, і яка 25 років безкарно виконувала найжахливіші злочини. Більшовизм – це руїна, смерть, ожебрачення і голод, неволя і фізичне винищення народу” [4, с. 2]. Далі в статті описано, як українське громадянство Вінниці, довідавшись про нечуваний злочин, звернулося з повним довір’ям до німецької влади, просячи її дозволу на ексгумацію трупів нещасних жертв із ганебних ям та дозвіл на християнське людське поховання мучеників за віру й батьківщину. А коли німецька влада пішла назустріч проханню українців, тоді почалось у Вінниці справжнісіньке пекло. Автор статті не

знаходить остаточної відповіді заради чого гинули люди, але переконує, що всі “гарантії” сталінської влади лишалися лише словами. Люди, які були елітою українського селянства Вінничини, повинні були загинути в ім’я “імперіалістичних прагнень більшовицького Кремля”. Повинні були загинути безслідно. І для цього “сталінські посіпаки” вдалися до всіх можливих насильницьких заходів: “У Вінниці лежали трупи замордованих советських громадян, яким “найдемократичніша в світі” сталінська конституція гарантувала життя і безпеку” [4, с. 3].

На окупованій території Донбасу не існувало радянських видань, але це не означає, що українці не знали про що пишуть “совети” у своїх газетах. Вони мали змогу порівняти, переконатися в правдивості чи обмані радянських періодичних видань. А листівки, котрі інколи з’являлися на деревах у лісі, не приносили бажаного результату. В одному з номерів “Нового Життя” надруковано досить цікаву розвідку про те, що пише радянська преса і як на це реагує український народ. Стаття під назвою “Що пише “Правда”?” одразу привертає увагу: “Що пише сьогодні, в другому році війни на сході більшовицький офіціоз? А в тім “пише”, це забагато сказано. “Правда” перш за все публікує. Вона опубліковує без кінця-краю “привітання”, “заяви вірності” й обіцянки “трудящего населення ССРСР”, адресовані “мудрому батюшці” Сталінові. Потреба більшовицького режиму переконуватись раз у раз в “любові” і вірності своїх підданих, які нишком стогнуть, видно ще зростає” [5, с. 3]. І далі: “З 16 сторінок “Правди” половина вкрита цими заявами “вільної народної волі”. Складається враження, що потрапив на кладовище: тільки надгробні камені, на яких великими літерами виведено напис: “Нашому мучителеві Сталіну. Ми твої піддані. Ми послухно поховали свою честь, наші душі, нашу волю! Народ” [5, с. 3].

Відповідь на питання – чи справедливо називає автор статті Сталіна мучителем – знаходимо в статті “Черчілль про масове більшовицьке вбивство”: “Іспанська газета “Ель Еспаноль” згадує про встановлення теперішнього англійського міністра Вінстона Черчілля, який писав у своїй книзі “Світова криза”, що більшовицька революція коштувала життя 28 єпископів, 1219 священників, 6000 вчителів, 9000 лікарів, 12950 поміщиків, 54000 офіцерів, 70000 поліцейських, 193290 робітників, 260000 солдат, 355250 інтелігенції та 815 жінок. Одночасно газета нагадує читачам, що в вересні місяці 1939 року при окупації советами Польщі, невідомо де ділися 1,5 мільйона поляків” [6, с. 2].

Про розгул сталінського терору свідчить ще одна стаття під назвою “Звірства більшовиків в Краснодарі”: “Під час обслідування німцями будинку, де містилося колись НКВД, після вступлення їх 9-го серпня в місто, 15-го серпня в каналізації НКВД було знайдено шість трупів. При лікарському огляді було встановлено, що нещасні були задушені в каналізації. Трупи, в числі яких знаходився один інвалід та одна жінка, були покладені на подвір’ї НКВД і через спеціальне оголошення були закликані мешканці міста для пізнання рідних чи

знайомих в числі замучених. Двох з них пізнали родичі, які розповіли, що вбиті були захоплені НКВД 10-го та 12-го липня 1942 року.

Похорони відбулися 25-го серпня. На могилі по-звірськи замучених більшовиками мешканців міста, було складено багато квітів та вінків” [6, с. 3].

У статті “Політичне жонглерство” висувається думка про те, що надання царських відзнак – це лише ще одна спроба Сталіна втримати владу у своїх руках: “Під заголовком “По шляху політичного жонглерства” обговорює український часопис “Миргородські вісті” введення царських відзнак в большевицькій армії та, між іншим, заявляє, що було б помилково витягати з цього заходу далекосяжні висновки, якщо не прийняти до уваги дотеперішньої советської політики” [7, с. 3].

Автор розвідки відштовхується від реальних фактів з нещодавнього минулого країни Рад – перших років керування Сталіна багатонаціональною державою, тому стаття є досить об’єктивною: “Більшовики, наміряючись виконати в їх країнах комуністичні перевороти, початково почали свою політику лозунгом – пролетаріат не має своєї батьківщини. Коли ця політика не принесла бажаних успіхів, прагнення більшовицьких вождів залишитися за всяку ціну при владі у власній країні висунулись на перший план та спричинили зміну гасел. Відтепер почалась “обробка” мас гаслами “советського патріотизму” і “любов до соціалістичної батьківщини”. Одночасно з розвінчанням советської історіографії, так званої Школи Покровського почалась апеляція до історичного минулого Росії, до тіней різних “народних героїв”, витягнених з архівів царської державної пропаганди” [7, с. 3].

І знову підкреслюється бажання “головного більшовика” – єдиновласне керування величезними територіями СРСР. Усе, на що йде Сталін має одну мету – влада. “Це намагання втримати владу в своїх руках і пожертвувати за це улюбленими основами показує, що всі засоби для досягнення їхньої мети були добрі. Колосальні поразки на фронтах, втрата багатих територій Советського Союзу примушують тепер Сталіна і далі жонглювати політичними принципами. Цим треба пояснити також останні заходи в армії, які ще перед кількома роками виглядали цілковито неможливими. Але де ж той патріотизм і та любов до соціалістичної вітчизни, де її знайти, коли доводиться приносити жертви чужим, нездійсненим ідеям частини країни, перетворюючи їх в одне руйновище, а цілий народ – у бездомних жебраків?” [7, с. 3].

Автор викриває той “патріотизм” та “любов до вітчизни” і застерігає, що така політика більшовиків ніколи не зміниться, що нові заходи – це лише фокус: “Коли дехто тепер думає, що нові заходи Сталіна є відновленням більшовиків від їхньої попередньої політики, він глибоко помиляється. Ми маємо тут справу з новим трюком Сталіна, розрахованим на те, щоб будь-якими новими зарядженнями, обманувши народ, втриматися при владі” [7, с. 3]. А багатопромовляючий висновок

ніби виривається з самого серця автора: “За золотими погонами стоїть викривлене злочинне обличчя Сталіна та його помічників” [7, с. 3].

Таким чином, однією з провідних тем українських газет Донбасу 1942 – 1943 було розвінчання культу особи Сталіна і його політики, засудження сталінсько-більшовицького режиму, наслідки котрого ще довгі десятиліття будуть даватися взнаки українському народу та українській державності. Отже, архівні матеріали свідчать про існування величезних лакун в історії журналістики та видавничої справи, котрі потребують подальшого вивчення.

Література

1. “Ранок”. – 1943. – 29 серпня (неділя). – С. 4. 2. “Нове Життя”. – 1943. – 28 січня (четвер). – С. 3. 3. “Нове Життя”. – 1943. – 9 лютого (вівторок). – С. 1. 4. “Нове Життя”. – 1943. – 31 серпня (вівторок). – С. 2 – 3. 5. “Нове Життя”. – 1943. – 19 червня (субота). – С. 3. 6. “Нове Життя”. – 1943. – 18 березня (четвер). – С. 2. 7. “Нове Життя”. – 1943. – 20 лютого (субота). – С. 3.

Акіншина І. М. Політична ситуація 30 – 40-х років у пресі Донбасу періоду німецько-фашистської окупації

У статті розглянуто особливості зображення політичної ситуації 30 – 40-х років на сторінках преси Донбасу періоду німецько-фашистської окупації.

Ключові слова: журналістика, періодичні видання, політична тематика.

Акиншина И. Н. Политическая ситуация 30 – 40-х годов в прессе Донбасса периода немецко-фашистской оккупации

В статье рассмотрены особенности изображения политической ситуации 30 – 40-х годов на страницах прессы Донбасса периода немецко-фашистской оккупации.

Ключевые слова: журналистика, периодические издания, политическая тематика.

Akinshina I. M. Political situation of 30 – 40th years in the Donbass press during the period of german-fascist occupation

The article examines the peculiarities of representation of the political situation of 30 – 40th years in the Donbass press during the period of german-fascist occupation.

Key words: journalism, periodical press, political themes.

Мовознавчі студії

УДК 811.161.2'243:378.147

А. М. Галенко

ФОРМУВАННЯ ЛІНГВОКРАЇНОЗНАВЧОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ НА МАТЕРІАЛІ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ

Процеси інтеграції України в європейське й світове товариство, тенденції гуманізації та модернізації освітньої галузі, ідеї культурознавчої соціалізації сучасної освіти зумовили потребу вдосконалювати навчання іноземних студентів. Іноземні громадяни, які здобувають вищу освіту в Україні, вивчають українську мову як засіб спілкування. Іноземна мова потрібна їм для задоволення власних комунікативних потреб.

Як відомо, мова є вираженням культури, тому більшість слів у ній мають особливі семантичні наповнення, які є характерними саме для певного народу. Навіть наявність відповідного слова в іншій мові не означає однозначності цих слів. Мовна система кожного етносу формує лексеми на позначення тих саме понять по-своєму, відповідно до власного досвіду.

Вивчення живої мови як засобу спілкування нерозривно пов'язане з вивченням культури країни, де говорять цією мовою. Мова існує в світі її носіїв, для яких є спільними певні національно-культурні особливості, так звані фонові знання [2]. Тож володіння фоновими знаннями дає можливість продуктивно вести комунікацію. Навпаки ж, відсутність їх, робить мову мертвою в устах того, хто вивчає її як іноземну, адже неправильне розуміння лінгвокраїнознавчих відомостей створює бар'єр у спілкуванні. У сучасних концепціях навчання іноземну мову розглядають як відображення культури народу, а оволодіння іноземною мовою – як оволодіння іншомовною культурою і як засвоєння світових духовних цінностей [2; 3; 5].

Навчання студентів адекватної поведінки відповідно до культурних норм народу – носія мови – готує їх до повноцінного спілкування іноземною мовою. Щоб набути іншомовної комунікативної компетенції, необхідні знання з лінгвокраїнознавства. Тому формування лінгвокраїнознавчої компетенції є одним із головних завдань у навчанні української мови як іноземної.

Питання взаємодії мови і культури досліджують мовознавці, культурологи, етнологи, фольклористи, психологи, філософи та міфологи (Б. Уорф, В. фон Гумбольдт, О. Потебня, В. Костомаров, А. Вежицька, Д. Гудков, В. Жайворонок, В. Красних, А. Шмельов та ін.). За допомогою

лінгвістичних методів дослідники опрацьовують широке поле питань лексичної компетенції народної культури, народної психології, міфотворчості, розглядаючи об'єкти позамовної дійсності (побут, природу, традиції, обряди, міфічні образи тощо) в категоріях мовленнєвих стереотипів.

Лінгвокраїнознавчим аспектом вивчення іноземної мови займаються як зарубіжні, так і вітчизняні науковці. Учені одноставні в тому, що опанування мовою, набуття комунікативної компетенції неможливе без володіння лінгвокраїнознавчими знаннями (Н. Бориско, О. Миролубов, В. Топалов, Ю. Пассов, С. Ніколаєва, С. Пілішек, В. Дорож, О. Мацюк та інші). Лінгвокраїнознавство вирішує низку мовних проблем, зокрема головної філологічної проблеми – адекватного розуміння тексту.

Більшість учених розкривають окремі аспекти лінгвокраїнознавства в процесі навчання іноземної мови. Серед останніх досліджень є праці, присвячені темі формування лінгвокраїнознавчої компетенції при вивченні іноземної мови учнями-білінгами (татарами) на матеріалі категорій роду російської мови (Г. Нуруллина), на матеріалі текстів етнокультурознавчого змісту (М. Киселева), у процесі підготовлювання військовослужбовців (М. Мигненко), на матеріалі російських паремій (Д. Башурина), у навчанні французької мови старшокласників (Н. Саланович), у підготовлюванні педагогів (Ф. Хубієва), в інтенсивному курсі навчання іноземної мови (Н. Ішханян) та інші.

Останнім часом, досліджуючи методику викладання української мови як іноземної, серед інших проблем, розглядають і лінгвокраїнознавство й міжкультурну комунікацію. Науковці досліджують різні аспекти цієї проблеми: засоби формування лінгвокраїнознавчої компетенції, зокрема за допомогою української пісні (В. Бадер, О. Антонів), топонімів (В. Бадер, В. Шевцова, М. Тишковець), назв пам'ятних місць України (З. Василько), біблієконотонімів, назв свят, ярмарків (Г. Тимошик), назв українських оберегів (О. Андрусишин), історичної лексики (З. Кровицька), фразеологізмів (Г. Наконечна, Н. Ядловська), орнітонімів (Д. Добрусинець), прохань у казках (М. Баліцька), називання співрозмовника (О. Шпитель) та інші.

Проведений аналіз науково-методичної літератури свідчить, що пошук шляхів удосконалення формування лінгвокраїнознавчої компетенції студентів є актуальним та потребує та потребує детальнішого розгляду відповідно до сучасних реалій.

У зв'язку з упровадження мультимедійних технологій у навчальний процес, з'являються нові можливості ефективнішого використання поетичних творів для засвоєння лінгвокраїнознавчих матеріалів.

Мета статті – розглянути дидактичні можливості поетичних творів у процесі формування лінгвокраїнознавчої компетенції іноземних

студентів на прикладі поезії Тараса Шевченка “Садок вишневий коло хати” із використанням мультимедійних технологій.

Завдання:

- обґрунтувати доцільність використання поетичних творів, зокрема поезій Т. Шевченка у навчанні української мови як іноземної;
- розглянути особливості використання комп’ютерної мультимедійної презентації з метою засвоєння лінгвокраїнознавчої лексики;
- представити поетапну методику формування лінгвокраїнознавчої компетенції іноземних студентів засобами поетичних творів.

У навчанні іноземної мови важливе місце належить тексту. Він створює атмосферу іншомовного спілкування, дає нову інформацію для запам’ятовування та розвитку мовлення, стає зразком для побудови власного вторинного діалогічного або монологічного тексту зі зміненою змістовою чи структурною основою. Розглянемо детальніше використання поетичного твору як зразку автентичного розмовно-літературного мовлення в навчанні української мови як іноземної.

Поетичні твори є частиною культури, вони якнайкраще передають специфіку мови й особливості народу, який нею розмовляє. Вони є невичерпним джерелом соціокультурної інформації та лінгвокраїнознавчого матеріалу, який у поетичному контексті краще сприймають носії інших мов.

Поетичні твори своєю виразністю, експресивністю, емоційністю, а деколи й урочистістю створюють умови для активізації мисленнєвих процесів студента. Поезії пробуджують емоції, власний життєвий досвід того, хто навчається, що неодмінно позитивно відображається на якості запам’ятовування лінгвокраїнознавчої інформації.

Українські поетичні твори мало кого залишають байдужими. Поезії Тараса Шевченка відзначені неймовірною мелодійністю та красою слова. Їх перекладено багатьма мовами світу. І, як засвідчує досвід, ними захоплюються представники інших національностей, які здобувають освіту в Україні.

Поезії сприяють залученню студента до надбань української культури. Вивчання поетичних творів народу – це дотик до його духовного спадку, наближення до розуміння культурних особливостей, а отже й збагачення новим корисним досвідом і розширення власного світогляду. Поезії Кобзаря насичені країнознавчими лексемами, яскраво й мальовничо зображують природу України та національні особливості українців. Відповідно, поезії є незамінними у формуванні лінгвокраїнознавчої, а отже й комунікативної компетенції іноземного студента.

Використання поетичних текстів реалізує низку дидактичних принципів. Прослуховування поетичного твору мотивує до вивчання

мови. Робота безпосередньо з текстом сприяє розвитку усіх видів мовленнєвої діяльності: аудіювання, читання, письма та говоріння.

Ефективність використання поетичних творів залежить від правильної послідовності роботи з ними, вибору вправ, які стимулюють та розвивають мотивацію вивчення мови.

Для набуття лінгвокраїнознавчої компетенції необхідне володіння певними фонетичними знаннями, які містять у собі безеквівалентна лексика (слова-реалії, фонетичні слова). Ми спираємось на загальноприйняті у вітчизняній методиці навчання іноземних мов етапи процесу засвоєння лексичних одиниць:

1) ознайомлення з новими лексичними одиницями, їхня семантизація;

2) автоматизація дій студентів з новими лексичними одиницями:

а) автоматизація на рівні словоформи, вільного словосполучення, фрази та речення,

б) автоматизація на понадфразовому рівні – діалогічної або монологічної єдності;

3) удосконалення дій студентів з лексичними одиницями: ситуативне вживання засвоєних лексичних одиниць при висловленні власних думок та контекстне розуміння при читанні й аудіюванні [3, с. 95].

Увиразнити процес сприйняття лексики допомагає використання новітніх технологій навчання. Для забезпечення повноцінної й ефективної організації роботи студентів із метою набуття лінгвокраїнознавчої компетенції використовуємо мультимедійні програми, насамперед комп'ютерні презентації.

Пропонуємо розглянути методику засвоєння лінгвокраїнознавчих лексем з теми “Рослинні символи України. Вишня”, на прикладі комп'ютерної мультимедійної програми (виконаної у програмі Microsoft Power Point) з використанням поезії Т. Шевченка “Садок вишневий коло хати”.

Використання сучасних комп'ютерних мультимедійних засобів підвищує якість вивчення іноземної мови, адже впливає на зорові та слухові канали сприйняття інформації, а головне впливає на емоційний стан інофона, створюючи мотивацію до засвоєння нової інформації. Наочна семантизація з дефініцією сприяє засвоєнню безеквівалентної та фонетичної лексики. Прослуховування, повторення за диктором виучуваного матеріалу, який супроводжується унаочненням (показ слайдів) сприяє виробленню та удосконаленню орфоепічних умінь і навичок. Завдання на використання нових лексичних одиниць у власному монологічному або діалогічному мовленні сприяють розвитку комунікативних умінь і навичок.

На орієнтовно-підготовчій стадії процесу формування лексичних навичок проводимо презентацію, семантизацію та організацію

первинного відтворення лексем. Використовуємо тренувальні вправи на формування здогадки (вербальної та невербальної), розкриття змісту, виявлення ядерного значення (через поняття) та усвідомлення комбінаторики (через розкриття форми).

Презентацію нових лексичних одиниць проводимо за допомогою вербальної та невербальної наочності. У різнонаціональній аудиторії, на нашу думку, наочна семантизація фонові лексики із подальшою дефініціяцією є найдоречнішою. Пропонуємо розглянути слайди із зображенням вишні, вишневого саду та спробувати дати назву побаченому. Кожен слайд супроводжуємо текстами, в яких розкрито значення та культурне наповнення безеквівалентної лексеми, яке стало традиційним для української мови. *Наприклад: Вишня – символ світового дерева, життя; символ України, рідної землі; матері; дівчини-нареченої...*

Здебільшого студенти, які вивчають українську мову як іноземну, майже не знайомі з історією, географією, культурою України. Тому доцільно використовувати різні види коментарю: історичний, лінгвістичний, культурологічний.

Тексти виступають підготовчим матеріалом до сприйняття смислу поезії. З них студенти дізнаються про значення лексем та особливості поєднання їх у словосполученні, реченні, тексті. Текст не лише розкриває символіку лінгвокраїнознавчих лексичних одиниць, а й сприяє збагаченню мовлення образними словосполученнями. Такі тексти стають матеріалом для спостереження мовностилістичних особливостей наукового та художнього текстів. Завершуємо опрацювання тексту репродуктивною бесідою. Питання щодо змісту спрямовані на виявлення якості розуміння нового матеріалу.

На другій, ситуативно-стандартизувальній стадії формування лексичних навичок потрібно створити міцні мовленнєві зв'язки в межах однотипних мовленнєвих ситуацій на базі знайомого граматичного матеріалу. Для цього використовуємо імітаційні, тренувальні й умовно-мовленнєві вправи. Для автоматизації використання в мовленні (фразі, реченні, висловлюванні) використовуємо завдання на імітацію, підстановку, завершення, розширення, трансформацію й перефразування нового матеріалу. *Наприклад:*

1. Підставте слово до його визначення (вишня, хата, садок):

*а) ... – український сільський одноповерховий житловий будинок.
б) ... – символ світового дерева, життя; рідної землі; матері; дівчини-нареченої. в) ... – ділянка землі, де вирощують плодів дерева, куці тощо.*

2. Завершіть речення: *а) Символом світового дерева, життя в Україні є б) Для оброблення землі використовують*

3. 1) Утворіть зі слів словосполучення: *Вишня, садок. Вечір, зіронька. Молодий, дівчина. Маленький, діточки.*

2) Одне словосполучення провідмінійте.

З метою фонетичного опрацювання нових лінгвокраїнознавчих лексем використовуємо мікротексти. Пропонуємо прочитати й швидко розповісти скоромовки. *Наприклад: Вишневий цвіт з вишневих віт, вишневий вітер звіває з віт.*

Перед безпосередньою роботою з поетичним твором подаємо короткі відомості про автора поезії, які супроводжуються фотографією. *(Тарас Григорович Шевченко. Український поет, письменник, художник, графік, громадський діяч, філософ, політик, фольклорист. З точки зору багатьох українців – духовний батько сучасного українського народу, людина, яка присвятила своє життя збереженню і поширенню самобутньої народної мудрості, тісно пов'язаної зі стародавньою православною козацькою культурою і звичаями України).*

Для створення відповідного впливу на реципієнта декламування поезії актором відбувається під час показу слайдів із відповідними ілюстраціями змісту твору. Яскраві картини української природи під звучання мелодійної поезії “Садок вишневий коло хати” Тараса Шевченка створюють відповідний емоційний настрій для залучення іноземного громадянина до української культури через поетичні твори. Аудіовізуальна семантизація лінгвокраїнознавчої лексики покликана підготувати до розуміння глибинного смислу поезії.

Під час прослуховування тексту у студента розвиваються навички аудіювання, тобто адекватного сприйняття мовлення на слух. Паралельно студенти можуть бачити надрукований текст, що є необхідним для запам'ятовування написання нових культурознавчих лексичних одиниць та їх уживання у тексті.

Після прослуховування тексту передусім звертаємо увагу студентів на загальний настрій вірша та його ідею. Наприклад, пропонуємо запитання: *Які думки, емоції викликає поезія? Що зображено у творі?* Запитання такого типу спрямовані не лише на контроль за розумінням прослуханого й прочитаного, а й на звернення до особистісних переживань реципієнта, осмислення нової інформації.

Читання поезії можна організувати за диктором, зупиняючи запис у кінці кожного рядка тексту, даючи змогу студентам повторити, дивлячись на текст. Такий вид роботи розвиває вимовні та інтонаційні навички.

На ситуативно-варіовальній стадії засвоєння фонової лексики пропонуємо післятекстові завдання, спрямовані на контроль за розумінням, відтворення нового лексичного матеріалу та практики вживання його в усному й писемному мовленні. *Наприклад, пропонуємо такі запитання: Чи ростуть у вашій країні вишні? Які види вишень у вас поширені? Що символізує вишня в українців? Чи є вона символічною у вашій культурі? Які дерева є символічними у вашій країні? Прочитайте народні приказки та повір'я: “Якщо з вишні листя опаде до 14 жовтня, до Покрови, зима буде тепла, якщо до цього дня вишня зелена, зима буде люта”. “Поки листя з вишень не обсіплеться, скільки б снігу не випало –*

не надовго: відлига зжене”. Які прикмети, пов’язані з вишнею, є у вашого народу?

Пропонуємо студентам вдома ознайомитися з “Кобзарем” Т. Шевченка та за бажанням вивчити обрану поезію напам’ять або підготуватись до виразного читання.

Використання поезій з лінгвокраїнознавчим компонентом у навчанні української мови як іноземної виконує такі функції: пізнавальну, ціннісно-нормативну, виховну та комунікативну.

Пізнавальна функція стимулює прагнення студента до одержання та розширення знань про культуру, мову народу, його сучасне та минуле, національні традиції, звичаї, обряди.

Ціннісно-нормативна функція передбачає шанобливе ставлення до чужої мови, історії, культури, звичаїв і психології інших народів, підпорядкування своїх дій вищим моральним нормам.

Виховна функція через власне сприйняття за допомогою впливу на емоції та на досвід того, хто вивчає мову, перетворює морально-етичні норми поведінки щодо представників інших національностей на особисті моральні переконання.

Комунікативна функція є дуже важливою, адже покликана створити умови для міжкультурного спілкування, діалогу культур.

Отже, використання автентичних поетичних творів у процесі навчання української мови як іноземної сприяє підвищенню мотивації навчання, позитивно впливає на емоційний стан студентів, їхнє ставлення до іншої культури, мови, звичаїв. Ознайомлення іноземних студентів з українською поезією сприяє не лише накопиченню лінгвокраїнознавчих знань, а й досягненню духу, культури, психології, світосприйняття українського народу, що сприятиме покращенню міжкультурної комунікації та діалогові культур.

Література

1. Бадер В. Українська пісня як засіб формування лінгвокраїнознавчої компетенції іноземних студентів / В. Бадер // Наукова скарбниця освіти Донеччини: науково-методичний журнал. – Донецьк : ДОППО, 2009. – С. 104 – 107. **2. Верещагин Е.** Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е. Верещагин, В. Костомаров. – М. : Рус. яз, 1976. – 248 с. **3. Методика** навчання іноземних мов у середніх навчальних закладах : [підручник] / кол. авт. під керівн. С. Ніколаєвої. – К. : Ленвіт, 1999. – 320 с. **4. Мороз Л.** Соціокультурний аспект у вивченні іноземної мови як чинник розвиваючого навчання / Л. Мороз, І. Пашко // Вісник Житомирського державного університету. Педагогічні науки. – 2009. – Вип. 44. – С. 38 – 42. **5. Пілішек С.** Психосемантичні особливості лінгвокраїнознавства при вивченні іноземної мови у вищому навчальному закладі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук : спец. 19.00.07. – Хмельницький, 2006. – 20 с.

Галенко А. М. Формування лінгвокраїнознавчої компетенції на матеріалі поетичних творів

У статті обґрунтовано використання поетичних творів, зокрема поезій Тараса Шевченка, у процесі формування лінгвокраїнознавчої компетенції студентів, які вивчають українську мову як іноземну. Запропоновано систему завдань для засвоєння фонових знань на основі комп'ютерної презентації.

Ключові слова: поетичний твір, лінгвокраїнознавча компетенція, безеквівалентна лексика, фонові знання, комп'ютерна презентація.

Галенко А. М. Формирование лингвострановедческой компетенции на материале поэтических произведений

В статье дано обоснование целесообразности использования поэтических произведений, в частности поэзий Тараса Шевченко, в процессе формирования лингвострановедческой компетенции студентов, изучающих украинский язык как иностранный. Предложено систему заданий на основе компьютерной презентации для усвоения фоновых знаний.

Ключевые слова: поэтическое произведение, лингвострановедческая компетенция, безэквивалентная лексика, фоновые знания, компьютерная презентация.

Galenko A. M. Forming lingvocountrystuding competence by material of poetries

The article grounds the use of poetry, in particular of Taras Shevchenko's poetries, in the forming lingvocountrystuding competence process of students, studying Ukrainian as foreign. The author suggests a complex of tasks by computer presentation for mastering of base-line knowledges.

Key words: poetry, lingvocountrystuding competence, culture-specific vocabulary, base-line knowledges, computer presentation.

Фольклористика

УДК 398.83 (477.61)

О. В. Скиба

КОЛЬОРАТИВНА СИМВОЛІКА У СТРУКТУРІ ТРАДИЦІЙНИХ ВЕСІЛЬНИХ ОБРЯДОДІЙ НА ЛУГАНЩИНІ

Аналіз символіки фольклорних скарбів дозволяє розширити розуміння мовно-культурного комплексу українців, сприяє розкриттю семантики поетичних образів, обрядових дій. Весільний ритуал конденсує первісну цілісну семантичну систему на рівні символів (знаків). Образи-символи весільних пісень поглиблюють змалювання психічного стану людини, її безпосереднього зв'язку з довкіллям, набувають характерних рис і надають можливість різного трактування залежно від ролі у творі і функції в обряді.

Мета пропонованої розвідки – дослідити символічні значення кольоративів у весільній поезії Луганського регіону, визначити їх роль у структурі традиційного весільного обряду.

Проблема кольоративної символіки є однією з найцікавіших у процесі вивчення народної культури в цілому та весільного обряду зокрема. Їй присвячено наукові праці Л. Раденкович, А. Іпполітової, Н. Пастух, частково вона артикульована у дисертаційних дослідженнях С. Маховської, О. Слюсарєвої та ін.

У традиційній народній культурі колір постає одним з елементів, за допомогою якого створюється модель світу. На Україні символіка кольорів відігравала величезну роль і варіювалася залежно від означуваних предметів, регіональних особливостей, традицій. Як зазначає Н. Б. Пастух, “локальний колорит пейзажів, без сумніву, впливає на символічний “репертуар” у піснях з різних теренів. Найяскравіше регіональна оригінальність символіки виявляється не стільки в характерному саме для тієї чи іншої традиції наборі символів, скільки в своєрідній ієрархічно структурованій системі значущості її складових. Тобто весільний фольклор усіх регіонів послуговується, зазвичай, спільним символічним фондом, проте магістральні та периферійні символи у локальних традиціях часто не збігаються” [5, с. 119]. В цілому ця тенденція прослідковується і у специфіці побутування весільної кольоративної символіки на Луганщині, що, зберігаючи традиційні для української національної символосистеми виражальні, функціональні особливості тощо відрізняється переважно

частотністю їх (кольоративів) вжитку у художній системі весільної поезії.

Серед кольорів, що мають символічне значення і є найбільш часто вживаними, виділяємо насамперед давніші, “архаїчні”. У весільних текстах і обрядодіях Луганщини вони є доміантними і несуть у собі основне семантико-символічне навантаження. Серед таких кольорів ми виділили білий, червоний, зелений.

Серед епітетів-кольоративів, пов’язаних із флорою, природним світом найбільшою частотністю відзначається *зелений* як загальний символ молодості, життєдайних сил. Цим кольоративом у весільно-обрядових піснях означаються найчастіше *вінок* молодої та елементи прикрашання інших весільних атрибутів – *гільця*, *короваю*. Цей епітет разом із співвідносними *рутяний*, *барвінковий* і т.ін. традиційно символізує торжество життя.

Нема Марусі вдома, десь погнала стадонько,
Десь погнала стадонько на *зелене* зіллячко.
Стадо моє воронее, зілля моє *зеленеє*,
Нехай воно не зостанеться по моїй *молодості*,
Нехай воно не зостанеться татонькові на жалощі,
Бо він досить мало має, мене молоду заручає.

(Інформатор: Скоробагатько Олег Павлович, 1949 р. н., пенсіонер, в минулому шахтар і тракторист, мешкає в с. Михайлівка).

Короваю, короваю,
Мені до тебе кошту треба:
Корець муки пшеничної,
Відро води криничної,
Грудку масла свіженького,
Копу яєць з – під молодих курей
Горнятко солі льодової,
Горнятко рути *зеленої*,
Корч калини червоної.

(Інформатор: Логвиненко Антоніна Володимирівна, 1949 р. н., с. Коломийчиха Сватівського району Луганської області, пенсіонерка).

Білий колір традиційно асоціюється зі світлом, чистотою, невинністю, істиною, жертвністю та божественністю, сакральністю. У культурах різних народів цей кольоратив постає універсальним символом посвяти, духовного одкровення, у християнстві він супроводжує усі найважливіші обряди та ритуали – хрещення, конфірмації, також шлюбу, що символізувало перехід людини до іншого духовного стану. Відтак у структурі традиційних весільних обрядодій, весільної поезії кольоратив *білий* найчастіше виступає символом дівочої

цнотливості й чистоти подружніх взаємин, переходу нареченої у новий соціальний статус – заміжньої жінки.

Ой батеньку, голубоньку, (2)
Перейди нам доріженьку.
Перейди нам доріженьку, (2)
Бо ми ідем до шлюбоньку.
Ой там же нам ручки зв'яжуть (2)
Та щирее слівце скажуть,
Ой *білою* хустиною (2)
Та з вірною дружиною.

(Інформатор: *Купріянова Надія Олександрівна, 1973 р. н., тамада, мешкає в с. Держинка, м.Ровеньки).*

Ганнусю, Ганнусю, мусиш вже ти
Сукню одягати.
Бо не будеш, молоденька,
З нами діувати.
Білу сукню й на голівку
вельон закладати,
ще й на ніженьки *біленькі*
туфельки взувати.

Ой коси, коси, ви мої,
ой коси, коси, ви мої,
довго служили ви мені, довго служили ви мені.
Під *білий* вельон підете,
Під *білий* вельон, під хустку –
Вже не підете за дружку.

(Інформатори: *Мельниченко Ольга Пилипівна, 1936 р.н., с. Карла Лібкнехта Луганської обл., пенсіонерка;*
Артеменко Надія Пилипівна, 1940 р.н., с. Карла Лібкнехта Луганської обл., пенсіонерка;
Коваленко Параска Миколаївна, 1927 р.н., с. Карла Лібкнехта Луганської обл., пенсіонерка).

Досить широким за вжитком постає кольоратив *червоний (красний)*, що у текстах весільної поезії часто актуалізує розгортання мотиву зовнішньої та внутрішньої краси одружуваних і привабливість весільного обрядового дійства.

Червона калина (2)
Вікно нам заслонила.
Пішли дружки ламати (2),

Не далася їм взяти.
Пішла Маруся сама (2)
Калини наламала,
До личка приклала (2),
Матінка питала:
– Ой, чи буду я така, (2)
Як калина *красна*?

(Інформатор: Купріянова Надія Олександрівна, 1973 р. н., тамада, мешкає в с. Дзержинка, м. Ровеньки).

Ми під гору йдемо,
Молоду ведемо.
А наша й молодая,
Як ягідка *червоная*.

(Інформатор: Семіненко Людмила Олексіївна, 1939 р.н., викладач, с. Кримське).

Червоная калина,
Червоная калина
Край віконця зацвіла
Вийшли дружки ламати,
Вийшли дружки ламати,
Не дається в руки взяти.
Вийшла молода Галя,
Вийшла молода Галя,
Нарвала й наламала...
Калина *червоненька*,
Калина червоненька,
А Галя *молоденька*.

(Інформатор: Бережна Олександра Володимирівна, заслужений вчитель укр. мови та літератури с. Кримське Луганської обл.).

Ой чия ж то дружина,
Кругом діжі ходила
Та все в квітках
В *зелен*-вінках, в *червоних* чоботях?
Галинчина дружина
Кругом діжі ходила
Да все в квіточках, в *зелен*-вінках,
В *червоних* чоботях.

(Інформатори: Мельниченко Ольга Пилипівна, 1936 р.н., с. Карла Лібкнехта Луганської обл., пенсіонерка;

Артеменко Надія Пилипівна, 1940 р.н., с. Карла Лібкнехта Луганської обл., пенсіонерка;

Коваленко Параска Миколаївна, 1927 р.н., с. Карла Лібкнехта Луганської обл., пенсіонерка).

Отже, у побутуванні кольоративної символіки в структурі традиційних весільних обрядодій на Луганщині в цілому збережено традиційні для української національної символосистеми виражальні та функціональні особливості. В аналізованих зразках весільної поезії регіону засвідчено найбільш частотне вживання кольоративів давнього походження – зелений, червоний, білий.

Перспективним вважаємо подальше дослідження регіональних особливостей весільної обрядовості Луганщини.

Література

- 1. Афанасьев А. Н.** Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3-х томах / А. Н. Афанасьев. – М. : Современный писатель, 1995. – Т. 1. – 257 с.
- 2. Ипполитова А. Б.** Символика цвета в русских народных травниках XVIII века / А. Б. Ипполитова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/ippolit.htm>.
- 3. Пастух Н. Б.** Символи дерева у весільній обрядовій пісенності українців: регіональний аспект / Н. Б. Пастух // Науковий вісник. – 2006. – вип. 16. 4 / Національний лісотехнічний університет України. – С. 119 – 124.
- 4. Раденкович Л.** Символика цвета в славянских заговорах / Л. Раденкович // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. – М. : Наука, 1989. – С. 122 – 148.
- 5. Тресиддер Дж.** Словарь символов / Дж. Тресиддер; [пер. с англ. С. Палько]. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

Скиба О. В. Кольоративна символіка у структурі традиційних весільних обрядодій на Луганщині

У статті досліджено символічні значення кольоративів у весільній поезії Луганського регіону, визначено їх роль у структурі традиційного весільного обряду.

Ключові слова: колір, символіка, весілля, обряд, функціонально-семантичні аспекти.

Скиба О. В. Колоративная символика в структуре традиционных свадебных обрядов на Луганщине

В статье исследованы символические значения колоративов в свадебной поэзии Луганского региона, определена их роль в структуре традиционного свадебного обряда.

Ключевые слова: цвет, символика, свадьба, обряд, функционально-семантические аспекты.

Skyba O. V. Colour symbolism in the structure of traditional wedding rites in the Luhansk region

The article examines symbolic senses of colours in the wedding poetry of the Luhansk region, defines their role in the structure of traditional wedding rites.

Key words: colour, symbolism, wedding, rite, functional and semantic aspects.

Рецензії

УДК УДК 82.0 – 32.09

В. В. Фёдоров

НОВЫЙ ВКЛАД В ДАЛЕВСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ (Рецензия на монографию: Юган Н. Л. В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в. – Луганск, 2011)

Монография Н. Л. Юган посвящена малоизученной теме – творчеству В. И. Даля в литературном контексте 1830 – 1860-х гг. Для исследования взят значительный литературный и литературоведческий материал, применены разнообразные приёмы изучения, полученные результаты отличаются научной новизной.

В работе четко обоснована методология, очерчен круг работ по проблемам поэтики текста, сравнительно-историческим исследованиям русской литературы, текстологии и др. Полученные знания по теории литературы и вспомогательным дисциплинам Н. Л. Юган применила при анализе конкретного литературного и фольклорного материала.

В монографии впервые использован комплексный подход к анализу творчества В. И. Даля. Здесь исследуются особенности восприятия далевских произведений критиками и литературоведами XIX – начала XXI вв. Впервые рассмотрена идейно-художественная специфика текстов писателя в литературном контексте, взаимосвязи с другими подобными произведениями (близкими по теме, идее, проблематике, композиционному своеобразие, стилю, эстетическим принципам авторов). Тема изучается в таких аспектах: история личных и творческих контактов, эволюция критических оценок сопоставляемых писателей, анализ возможных параллелей (сходства и отличия тем, идей, мотивов, образов, жанрово-стилевой специфики и др.) с произведениями современников, взаимовлияния художественных систем литераторов. В монографии значительно уточнены роль и место текстов, циклов, сборников В. И. Даля в развитии определенного литературного направления, жанра, стилового приема и др.

Н. Л. Юган существенно дополняет представления о взаимоотношениях В. Даля с А. Пушкиным, Н. Гоголем, В. Жуковским, Н. Языковым, А. Воейковым, А. Зонтаг, Антонием Погорельским, О. Сомовым, В. Одоевским, писателями “натуральной школы” (Я. Бутков, И. Панаев и др.); М. Салтыковым-Щедринным, А. Островским, П. Мельниковым-Печерским, семьей Аксаковых, братьями Киреевскими; Г. Квиткой-Основьяненко, Т. Шевченко: рассматривает контактные связи с данными авторами, выявляет не отмечавшиеся ранее

сближения между произведениями В. Даля и А. Ф. Вельтмана, А. Писемского, Н. Успенского, Марко Вовчка, Л. Толстого. В работе впервые рассмотрено воздействие отдельных новаций В. И. Даля на последующую русскую литературу (И. Шмелёв, Саша Чёрный, А. Ремизов, А. Толстой и др.). Прозаические жанры творчества В. И. Даля исследуются в их становлении, развитии, взаимосвязи. В монографическом исследовании охарактеризована жанрово-стилевая специфика далевского творчества, предложена классификация произведений с учетом особенностей проблематики, жанра и стиля, определены основа и принципы жанрово-стилевого новаторства писателя. Кроме того, в работе расширен существующий в научной литературе перечень фольклорных сказочных сюжетов, которые В. Даль использует в литературных сказках, дан детальный анализ способов их обработки, что позволяет уточнить сделанные в литературоведении выводы о принципах авторского использования фольклорного материала. Н. Л. Юган рассмотрена творческая история отдельных произведений, сборников, циклов, созданных автором в 1830 – 1860-х гг. Попутно в научный оборот вводятся рукописные источники и архивные материалы. Также автором были выявлены основные особенности работы В. И. Даля над художественными произведениями.

В монографии определено влияние далевских новаций на творческую эволюцию писателя, на современную ему прозу и на русскую литературу в целом. Работа переосмысливает роль и место произведений В. И. Даля в историко-литературном процессе 1830 – 1860-х гг. Например, удачно были подобраны параллели произведений В. И. Даля с мировой литературой: “Бикей и Мауляна” – казахские Ромео и Джульетта, герои пьесы-сказки “Ночь на распутье” – персонажи шекспировской комедии “Сон в летнюю ночь”. В целом Н. Л. Юган удалось “вписать” творчество В. И. Даля в широкий литературный контекст.

Основная часть исследования посвящена рассмотрению личных и творческих отношений В. И. Даля со своими современниками. Это дает возможность увидеть место В. И. Даля в литературной жизни эпохи, отличить контактные влияния и типологические сближения в его творчестве в целом и в отдельных текстах.

Особенно интересными, на мой взгляд, являются разделы “В. И. Даль в общественно-культурной жизни 1850 – 1860-х гг.” и “Циклы “Картины из русского быта” и “Новые картины русского быта” в творчестве В. И. Даля и историко-литературном процессе второй половины XIX в.”, в которых рассмотрено позднее творчество автора. Здесь проанализованы нижегородский и московский периоды жизни В. И. Даля, выявлен круг его знакомых и собеседников, внимание уделено далевским публицистическим выступлениям и исследованиям. Материалом для анализа стали циклы “Картин...” (главы “Идейно-тематическая специфика авторских циклов о народной жизни”, “Картины из русского быта” В. И. Даля в контексте русской и украинской

литературы конца 1850 – начала 1860-х гг.”). Почему такой важной является именно эта часть работы? Здесь изложены результаты анализа того литературного материала из творческого наследия В. И. Даля, который в советское время давал право критикам и литературоведам считать писателя консервативным, монархичным и застойным, а произведения этого периода не включать в сборники избранного.

Импонирует то, что Н. Л. Юган использовала в своей работе документы рукописных фондов России (незаконченные тексты, переписка и др.), получив новые интересные выводы. Также необходимо отметить, что автор на руках имеет значительно большее количество писем, документов, которые со временем нужно вводить в научный оборот.

Н. Л. Юган удалось внести коррективы в существующие литературоведческие термины “этнографическая школа Даля”, “очерковая школа Даля” и подобные. Анализ значительного литературного материала с точки зрения текстологии дал возможность сделать некоторые обобщения при выявлении особенностей подобной работы для текстов русской прозы XIX в. Теоретического аспекта монографии касается и рассмотренная на конкретном примере проблема цикла (еще много в чем противоречивого и невыявленного явления в современной теории литературы, особенно по отношению к прозаическим произведениям первой половины XIX в.). В работе Н. Л. Юган на материале творчества В. И. Даля изучаются механизмы взаимодействия писателей так называемого “первого” и “второго” рядов литературы (беллетристика и “изящная словесность”).

Однако, данная монография не лишена и недочётов. На мой взгляд, среди множества рассмотренных в работе творческих контактов, связей и параллелей между художественным творчеством писателей недостаточно внимания уделено сопоставлению В. И. Даля и И. С. Тургенева. В частности плодотворным было бы сравнительное исследование далевских народных рассказов и тургеньевских “Записок охотника”.

Таким образом, тема рецензируемой монографии актуальна и нова, материал достаточно хорошо систематизирован и структурирован, примеры, что приведены, убедительны и интересны. Список источников оформлен в соответствии с государственными стандартами. Уверен, что монография Н. Л. Юган “В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в.” станет заметным вкладом в далевское литературоведение, особенно накануне празднования 210-летия со дня рождения великого филолога и народолюбца, которое пройдет на родине писателя и в других регионах СНГ в ноябре этого года.

УДК 82.0 – 32.09

Т. П. Шестопалова

НОВЕЛА ERGO ПОДІЯ
(Рецензія на монографію: Бровко О. О. Новела в структурі
української прози: модифікації та функції. – Луганськ :
Вид-во ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с.)

*Є знання або думка як зміст,
а є знання або думка як явище,
себто реальна подія у світі.*
М. Мамардашвілі

Ошатна книжка волошкового кольору інтригує вже своїм зовнішнім оформленням: сюрреалістична “шафка з пригодами” на тлі неба й хмарок навряд чи є простою ілюстрацією до витриманої в добрих старих традиціях вітчизняного літературознавства назви монографії. Око, затримуючись на окремих деталях картини Т. Сетовського, передає свідомості, перейнятій назвою, враження, висловлене колись поетом у рядках: “нам зовсім не так уже й затишно в світі значень та знаків”. Сама ж книжка під час знайомства з нею наводить на думку, що забезпечення такого затишку – справа в принципі досяжна, хоча й виключно особиста й залежна від того, наскільки в нас укладене й розвинене “почування розумом” та “розуміння серцем”.

Характерною рисою викладу Олени Бровко стало, на мою думку, увиразнення складного й напруженого інтелектуального пошуку – своїм ставленням, емоцією, що викликана глибоким проникненням в єство наукового предмета, своєрідне “олюднення” останнього. Це дало головний результат: книжка читається легко й цікаво, а вузька літературознавча проблематика розкриває свій універсальний бік у питанні про екзистенцію оповіді. “Тоді я спробував зібрати всі шматки разом і вивести ще одного оповідача, самого себе, сподіваючись, що лакуни будуть таким чином заповнені. Але історія залишилася все-таки нерозказаною...” – це епіграф із “Шуму й люті” В. Фолкнера до частини дослідження, присвяченої нарративному виміру поняття “вставна новела”. Такі епіграфи – вибрані не лише з художніх, а й наукових текстів – створюють найкоротший шлях до встановлення когерентності між дослідником і читачем. Перший таким чином вказує на ідейне ядро окремого фрагмента свого наукового сюжету, другий оперує наданим йому паратекстуальним пуантом як каталізатором сприйняття цього сюжету.

Новела, її довгий та широкий шлях різнотеренням національних літератур (переважно авторка пише про українську, але й зарубіжний контекст представлений дуже добре) стала головним об’єктом роздумів,

аналізів, зіставлень та узагальнень у цій праці. Необхідність такого дослідження нині є зрозумілою: література від найдавніших часів знає новелу як одну з прецедентних жанрових форм. На підтвердження цього О. Бровко пише: “Пам’ять жанру”, виокремлена М. Бахтіним, несподівано (навіть сама для себе) виявляє нові модуси, презентуючи встану новелу то в якості художнього прийому, то в якості жанру (приміром, колаж, вставний жанр видіння, емблематична поема тощо)” [с. 74].

Монографія складається з чотирьох розділів, що зумовлюють системне вивчення новели в літературі Нового часу. Перший розділ “Вставна новела: проблеми теорії та історії” розглядає основне поняття в сукупності його внутрішніх якостей та зовнішніх контактів. Виходячи з того, що “будь-яка жанрова структура є концентрованих творчим досвідом багатьох майстрів, до того ж частіше всього багатьох епох”, дослідниця робить висновок, що “внутрішня жанрова типологія новели характеризується низкою сталих ознак, що сприймаються в їхній єдності” [с. 110]. Що ж до взаємодії основних текстів та інкорпорованих новелістичних елементів, то вона підпорядована поетологічним, семантичним, прагматичним завданням: “вставна новела сприймається літературознавцями як один із засобів формування категорії художнього часу, феномен поетичного тексту, елемент внутрішньої композиції” [с. 110].

Другий розділ, присвячений проблемі структуротвірного потенціалу української прози XVIII – XX століть, вражає розмаїттям залученого до розгляду художнього матеріалу і надзвичайно цікавий використаними авторкою параметрами його типології та систематизації. Усвідомлення характеру цієї доби як “формування різноспрямованих тенденцій”, “комплексів домінантних вставних новел”, “процесів трансформацій і креацій нових моделей” зумовило виокремлення підрозділів про геральдичні конструкції в літературі українського бароко, художні модифікації вставних новел у романтичній та реалістичній прозі XIX століття, “прості форми” у структурі модерної епіки, про новелу-казку як інкорпорований текст у прозі 20 – 30-х років XX століття, про геміністичний (від лат. “близнюк”) прийом структурування художнього матеріалу, трансгресивні новелістичні сюжетні схеми, про функції новелістичних складових у творах соцреалізму тощо. Спостереження й висновки в розділі забезпечені аналізом та переконливими відсиланнями до презентативного корпусу літературних зразків. Наведу лише один приклад з багатьох можливих: питання про інкорпоровані тексти в давній українській літературі дослідниця розглядає на підставі “Історії Русів”, літопису Л. Боболинського, літопису С. Величка, літопису Г. Граб’янки, притчі “Убогий Жайворонок” та ін., а далі простежує трансформацію барокового досвіду в романах В. Шевчука “Дім на горі” та Ю. Андруховича “Дванадцять обручів”, у повісті Г. Тарасюк “Храм на болоті” та ін.

Третій розділ “Новела як інтертекст літературного порубіжжя ХХ – ХХІ століть” та четвертий “Епічний контекст новели: варіації жанрово-структурної взаємодії”, на мою думку, становлять комплексний інтерес не тільки для літературознавців, а й усіх тих, сказати б, активних читачів, хто хоче вправно орієнтуватися в новітній літературі. Матеріал обох розділів аж ніяк не втрачає на науковості, концептуальності, логічності, оптимальній організації викладу, але до цих рис додається ще одна – енциклопедична обізнаність дослідниці зі станом сучасного письменства в його генетико-контактних, типологічних, інтертекстуальних зв'язках із попередніми художніми надбаннями. У цьому відношенні книжка цілком заслуговує на роль вагомого читацького путівника, який, називаючи й аналізуючи літературні тексти, одразу визначає їхнє місце в сучасному теоретико-критичному дискурсі. Так, досліджуючи тільки художню трансформацію принципу фрактальної цілісності окремих елементів в алфавітних конструктах постмодерної прози, О. Бровко відштовхується від прецедентів “Іліади”, “Одиссеї”, “Анналів”, “Алфавіту, або Букваря світу”, романів Ф. Бегбедера та В. Пелевіна й показує теперішній розвиток прийому каталогізації речей чи істот у творах М. Павича, О. Сивуна, Т. Толстой, Т. Прохаська, Ю. Винничука, Т. Малярчук, С. Дам'янова, Ю. Іздрика, В. Єшкілева. Відкривавчий характер, серед іншого, має спроба О. Бровко систематизувати новелістичний компонент художніх творів з характеристиками тварин. Навіть добре усвідомлюючи, що увага авторки є селективною, не можна не захопитися вибудованим нею рядом європейських творів на згадану тематику різних часів. Тут “Фізіолог” і “Bestium vocabulum”, твори Р. Кіплінга й М. Гоголя, Л. Керола, Я. Гашека, М. Булгакова й В. Куніна, літературні фентезі кінця ХХ століття А. Сапковського, К. Буличова, Дж. Ролінг, твори Х. Л. Борхеса та Ю. Винничука, Т. Малярчук, Б. Карасу, Г. Пагутяк та багато іншого.

У розділах роздиференційовано такі, зокрема, проблемно-змістові рівні теорії новели: “Літературні фрактали в смисловому просторі постмодернізму”, “Сучасний новелістичний конструкт крізь призму культурних парадигм”, “Поліфонізм фрагментарної постмодерної прози”, “Новелістичний текст як внутрішній чинник епічної та драматичної інтеграції”, “Новелістичні включення в структурі літературно-критичної есеїстики”. Тут дослідниця так само успішно впоралася із завданням розглянути зібраний художній та художньо-критичний матеріал крізь призму теоретичної концепції так, щоб не викликати в читача враження недостатності, однобічності чи тенденційності його потрактування. Навпаки, новела в літературі, з точки зору авторки включена в складну систему подій у світі.

Наостанок зазначу, що монографія О. Бровко – якісний науковий продукт, і як такий, вона, безперечно, викличе полеміки й різночитання. Моя рецензія за принципом “симпатизуючої критики” (вислів

Ю. Лавріненка) мала на меті сповістити потенційного читача про нове дослідження проблемного поля, витвореного новелою, і переконати його в тому, що від знайомства з книгою він матиме справжнє інтелектуальне задоволення.

Відомості про авторів

Акіншина Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики та видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Аулов Анатолій Михайлович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Габдукаєва Оксана Салаватівна – аспірант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Галенко Ганна Миколаївна – магістр, викладач кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Галич Валентина Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики та видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”, директор Східного філіалу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Ігошев Кирило Михайлович – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет 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”.

Лапко Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Понасенко Артем Васильович – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Пустовіт Валерія Юріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Савенко Ірина Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Скиба Ольга Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Федоров Володимир Вікторович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської літератури Донецького національного університету.

Філоненко Наталя Михайлівна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Харлан Ольга Дмитрівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Скиба О. В.

Коректор: Кулініч О. О.

Здано до склад. 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. 14,30. Наклад 200 прим.
Зам. № 129.

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.