

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 3 (238) ЛЮТИЙ

2012

2012 лютий № 3 (238)

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина III

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

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

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

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 6 від 27 січня 2012 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 № ** (***), 2012.

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

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

Посилання на цитовані джерела подаються в квадратних дужках після цитати. Перша цифра — номер джерела в списку літератури, який додається до статті, друга — номер сторінки, наприклад: [1, с. 21] або [1, с. 21; 2, с. 13–14]. Бібліографія і при необхідності примітки подаються в кінці статті після слова “Література” або після слів “Література і примітки” (без двокрапки) у порядку цитування й оформляються відповідно до загальноприйнятих бібліографічних вимог. Бібліографічні джерела подаються підряд, без відокремлення абзацем; ім'я автора праці (або перше слово її назви) виділяється жирним шрифтом.

Статтю закінчують 3 анотації обсягом 3 – 4 рядків українською, російською та англійською мовами із зазначенням прізвища, ім'я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів).

Стаття повинна супроводжуватися рецензією провідного фахівця (доктора, професора).

На окремому аркуші подається довідка про автора (прізвище, ім'я, по батькові; місце роботи, посада, звання, учений ступінь; адреса навчального закладу, кафедри; домашня адреса; номери телефонів (службовий, домашній, мобільний).

© ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2012

ЗМІСТ

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

1. **Ковпик С. І.** Поступ мікропоетики авторської нарації української драматургії першої половини ХІХ століття 6
2. **Медоренко О. М.** Перспективи жанрової ідентифікації автокоментаря в контексті записників та нотаток 17
3. **Савенко І. Л.** Жанрова специфіка сучасної української літературної мемуаристики 25

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

4. **Бородінова М. В.** Специфіка художнього осмислення античних джерел у творах М. Костомарова “Пантікапея”, “Юпитер светлый плывет по зеленым водам кеммерийским” 31
5. **Галич В. Н.** От “поля власти” к “полю литературы”: публицистика и мемуаристика Олеса Гончара с точки зрения теории поля Пьера Бурдьё 36
6. **Коновалова О. І.** Світоглядний концепт В. Сосюри: авторська проекція 49
7. **Пройдаков А. І.** Екзистенційні мотиви в романах “Депеш Мод” та “Ворошиловград” Сергія Жадана 54
8. **Скиба О. В.** Східнослобожанське весілля: традиції та еволюція 59

Інтерпретація літературних творів

9. **Бородавкіна В. С.** Міфопоетичний світ природи у творчості Лесі Українки 68
10. **Ванденко О. А.** Художня гелдерлініана в німецькомовній літературі ХХ століття 74

11.	Галич А. О. Елементи словесного портрета в мемуарах Юрія Шевельова	80
12.	Єрбоменко Н. Г. Фольклорно-міфологічна основа твору М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”	88
13.	Кіяшко К. В. Жанрові особливості “Щоденного щоденника” Романа Іваничука	94
14.	Колеснікова А. Ю. Наративна технологія в романі Олеся Лупія “Падіння давньої столиці”	99
15.	Лапко О. А. Художня функція вокально-музичних номерів у комедії М. Старицького “За двома зайцями” та її екранних версіях	105
16.	Мазнева Н. В. Засоби психологізації повісті Василя Слапчука “Калюжа пізнання”	111
17.	Михальська Н. О. Бінарний зміст та естетичні функції асоціонімів у романі Ірен Роздобудько “Амулет Паскаля”	117
18.	Саган Г. В. Проблема формування духовних цінностей у романі Г. Штоня “Суд”	123
19.	Ткалич А. М. Відтворення образу жінки у творах сучасних українських жінок-драматургів	128
20.	Філоненко Н. М. Новели А. Дністрового “Біла дівчинка” та Г. Маркеса “Стариган із крилами”: типологічні паралелі	133
21.	Цалапова О. М. Казки Михайла Коцюбинського в контексті розвитку жанру кінця ХІХ – початку ХХ століття	137
22.	Черткова О. В. Есхатологічні мотиви в поезії Тараса Федюка	144
23.	Шаталова І. О. Особливості української психобіографічної прози (на прикладі роману Степана Процюка “Троянда ритуального болю”)	151
24.	Яровенко Т. С. “Федько-халамидник” Володимира Винниченка: роздуми над раритетним виданням	155
25.	Ященко Ю. В. Асоціонім Історія в романі Ліни Костенко “Записки українського самашедшого ”	164

Література рідного краю

26. **Вечоркін І. О.** М. Малахута і шістдесятництво. Сильові взаємозв'язки 169

Методичні аспекти використання потенціалу художньої літератури

27. **Родигіна В. Ю.** Естетичні орієнтири художньої літератури при навчанні іноземної мови у ВНЗ 181

Рецензії

28. **Галич А. А.** Серьезный вклад в далеведение [В. И. Даль. Биография и творческое наследие : биобиблиографический указатель / сост. Н. Л. Юган, К. Г. Тарасов; науч. ред. Р. Н. Клейменова; библиогр. ред. Л. М. Кулаева. – Москва : ФЛИНТА; Наука, 2011. – 812 с.] ... 188

- Відомості про авторів** 193

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

УДК 821. 161.2 – 2

С. І. Ковпик

**ПОСТУП МІКРОПОЕТИКИ
АВТОРСЬКОЇ НАРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Беручи до уваги передусім “остаточні тексти” й остаточні форми нарації, зупиняємося на тій частині тексту п’єси, яка передуює структурованій репліками дійових осіб його частині, супроводить і закриває її, тобто складає всю паратекстову інформацію твору та разом з тим виступає невід’ємною облігаторною його частиною. Структурно-перманентними й по-своєму визначальними компонентами авторської нарації є назви п’єс, визначення часопростору та жанру, представлення дійових осіб, описи умов дій і подій актів, дій, сцен, яв, а епіграфи, аргументами (короткі виклади змісту), присвяти, прологи, епілоги, інтерлюдії є суто факультативними компонентами. Несучи визначальну інформацію, перманентні й факультативні компоненти авторської нарації привертають увагу реципієнта передовсім до змісту п’єси, адже саме в них містяться всі основні ключі та засоби декодування й інтерпретації змістоформи твору.

Так, у перші десятиріччя ХІХ ст. українські драматурги давали своїм творам лише два типи назв: у першому випадку до складу назви майже обов’язково вносилися лексема з указівкою на місце проживання чи діяння головної дійової особи (І. Котляревський до попередньої назви “Полтавка” додав пізніше ще виразне ім’я героїні Наталка, а до назви суспільної акції “вибори” Г. Квітки-Основ’яненка додає ще й соціальне визначення “дворянські” (“Дворянские выборы...”). У другому випадку вживалися такі подвійні назви, у яких першу половину складають іменник з прикметником або словосполучення, а другу – такі словосполучення, сентенції чи примовки, які значно образніше й точніше розкривають зміст твору: “Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем” В. Гоголя; “Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе”, “Турецкая шаль, или Так водится” Г. Квітки-Основ’яненка. У цьому випадку помітні й небажана одноманітність, і звичайна данина традиції драматургії ХVІІІ ст., коли в багатослівних назвах п’єс друга частина служила своєрідним прологом твору. Тобто загалом усі ці назви

були змістово й досить спрощені, й невиразні. Звичайно, тут можна говорити про додавання до “Полтавки” імені “Наталка”, яке означає латиною “рідна”, тож, відповідно, максимально сконцентровує увагу на головній дійовій особі – Наталці, яка заради порятунку своєї родини готова пожертвувати собою. У цьому плані цікавий роздум П. Хропка: “Анюти, Розани, Милени тільки називалися у комічних операх селянами, а власне діяли, розмовляли як панянки” [8, с. 8], до того ж їхні імена не були сільськими, продовжує дослідник, а ім’я Наталка “надавало образу дівчини-селянки ще більшої реалістичності” [8, с. 8].

У назві п’єси Г. Квітки-Основ’яненка “Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе” саме друга частина назви знаходиться в сильній позиції, оскільки ключовим словом для цього твору є “суматоха” – воно й повторюється декілька разів: перший раз його промовляє Спалкін (“Эка суматоха!” [3, с. 42]), – чим дає виразну характеристику стану міста; і вживається в авторських поясненнях, у ремарках, завдяки чому виразно передає атмосферу загального стану “суматохи”.

У 30-х рр. зміст, форми назв українських п’єс досить різко міняються: “Ясновидящая”, “Купала на Івана”, “Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия”, “От так ти москаля одури!”, “Шельменко-денщик”, “Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских”, “Сватання на Гончарівці”, “Любка, або Сватання в с. Рихмах”, “Чорноморський побит”, “Руське весілля”, “Знімчений Юрко”, “Скупой”, “Сава Чалий”, “Запорізька Січ”, “Шельменко – волостной писарь”, “Бой-жінка”. По-перше, із сімнадцяти назв лише дві залишилися подвійними, а решта – дві однослівні та тринадцять словосполучних. По-друге, зміст більшості назв стає дуже багатим і різноманітним: від психомістичної асоціації “Ясновидящая” Г. Квітки-Основ’яненка до характеристичного психоштампу “Бой-жінка” того ж автора; від обрядово-язичницької номінації (“Купала на Івана” Г. Квітки-Основ’яненка) до імені та прізвища історичної особи (“Сава Чалий” М. Костомарова) і від помітно примітивного й водночас дуже масштабного в часі та просторі локусу (“Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия” Р. Андрієвича), а також до зовсім необмеженого в часі “Чорноморського побиту” Я. Кухаренка і т. ін. По-третє, ще різноманітнішими видаються якісно-функціональні назви п’єс цього десятиліття: від настроювання реципієнта на щось містичне (“Ясновидящая” Г. Квітки-Основ’яненка та “Чары...” К. Тополі) до вказівок автора на соціальний статус і характер антигероя (“Шельменко-денщик” та “Шельменко – волостной писарь” Г. Квітки-Основ’яненка); від спроб розкрити етнологічні особливості одного й того ж обряду (“Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка і “Любка, або Сватання в с. Рихмах” П. Котлярова) до іронічної “поради” реципієнтові “От так ти москаля одури!” Г. Квітки-Основ’яненка тощо.

Ще багатшими змістом, формою, ознаками та функціями стають назви українських п'єс 40-х рр. XIX ст.: “Щира любов, або Милий дорогше щастя”, “Стецько, завербований в улани”, “Мертвец-шалун”, “Украинские сцены из 1649 года”, “Переяславська ніч”, “Поворот запорожців з Трапезунда”, “Назар Стодоля”, “Вояжери”, “Чур-чепуха”, “Явтух Горимиха, або Спадок і прокляття”, “Муж старий, жінка молода”, “Оказія з Микитою”, “Тоді скажеш гоц, як вискочиш”, “Один дарував, другий утішав”, “Иди, жінко, в солдати”, “Оглядівся, як наївся”, “Гриць Мазниця, або Муж затуманений”, “Розпука орендарська”, “Справа в селі Клекотині”, “Терпен-спасен”, “Дівка на виданню, або На милування нема силування”, “Весілля, або Над цигана Шмагайла немає розумнішого”. На цей раз, як бачимо, до всього сказаного про назви 20-х і 30-х рр. додаються ще й назви суто психологічно-сентиментального наповнення (“Щира любов, або Милий дорогше щастя” Г. Квітки-Основ'яненка, “Муж старий, жінка молода” С. Петрушевича, “Розпука орендарська”, “Терпен-спасен” Р. Моха); назви історичних подій (“Украинские сцены 1649 года”, “Переяславська ніч” М. Костомарова, “Поворот запорожців з Трапезунда” К. Гейнча); вказівки на появу таких людей, котрі вслід за модою стали мандрувати іншими землями (“Вояжери” Г. Квітки-Основ'яненка), або назви, утворені за допомогою оксюмору, котрий підсилює суперечливу сутність позначуваного, адже поєднання слів “мертвец” і “шалун” саме по собі є алогічним (“Мертвец-шалун” Г. Квітки-Основ'яненка).

У 40-х рр. XIX ст. все помітнішими стають назви, у яких є вказівки на час або місце дії, тобто назва бере участь у відтворенні реального часу й простору твору (“Украинские сцены 1649 года”, “Переяславська ніч” М. Костомарова, “Поворот запорожців з Трапезунда” К. Гейнча). Незначну групу серед назв цього періоду складають такі, які можна віднести до типу “*назв-паремій*”, тобто назв, що за формою й змістом належать до приказок, прислів'їв, примовок, пустомовок, небилиць, нісенітниць тощо: “Дівка на виданню, або На милування нема силування” І. Озаркевича, “Тоді скажеш гоц, як вискочиш” О. Ващенко-Захарченка та ін. Саме у 40-х рр. з'являються такі назви п'єс, які були інтертекстом. Так, М. Шаповал у монографії “Інтертекст у світлі рампи...” вказує на те, що назва п'єси І. Бужаненка “Гриць Мазниця, або Муж затуманений” є елементом інтертексту, оскільки “українізованою назвою “Гриць Мазниця, або Муж затуманений”... І. Наумович перетлумачив французьке, яке дослівно означає “йолоп”. Тому заголовок імплікує це значення і виконує іронічну функцію” [11, с. 146]. Подібні елементи інтертексту мала назва п'єси Павлина Свінціцького “Гаврило Бамбула”.

У 50-х рр. п'єс написано майже втричі менше, ніж у кожне з попередніх десятиліть та й назви помітно спростилися: “Бувальщина, або На чужий коровай...”, “Добродетель превышает богатство”, “Кум-мірошник”, “Бандурист”, “Головний тарабанщик”, “Мотря Кочубеївна”,

“Козак и охотник”, “Чумак”. Серед назв є ті, у яких відчувається іронічне номінування (“Головний тарабанщик” О. Духновича), хоча все ще були й указівки на історичні постаті (“Мотря Кочубеївна” М. Онука).

Тобто така складова поетики авторської нарації п’єси, як назва, упродовж першої половини ХІХ ст. зазнала дуже помітних історичних змін: від поступового формування назви з характеристичною приналежністю героїні до одного з етносів України (“Полтавка”) й виразно значущого імені (Наталка), через досить бурхливе збагачення багатьох назв змістово, формально, якісно й функціонально до помітного спрощення змістоформ і функцій у 50-х рр. І тут, мабуть, лише змінами в суспільстві й особливо ставленням царату до передової української інтелігенції, зокрема до членів Кирило-Мефодіївського братства, таке явище не пояснити – після повстання декабристів подібні гоніння були не поодинокими. Мало пояснює й розуміння тодішньої ситуації, породженої очікуваннями творчою інтелектуальною елітою 50-х рр. обіцяної реформи – скасування кріпацтва, – прогресивні митці того часу все ще були досить активними, а творчий запал українських драматургів почав, як бачимо, помітно слабнути.

Мало зарадив цьому процесові прийнятий у Західній Україні “Проект зорганізації вандрованої трупи” Лева Трещаківського, поданий на засіданні Головної Руської Ради 15 червня 1849 року, та матеріали обговорення цього проекту в пресі з 1849 по 1851 рр., унаслідок чого Комітет українського театру 1855 року оголосив конкурс на кращу п’єсу [1, с. 19 – 21], та врешті справа особливо не зрушилася.

Щось подібне спостерігається й у системі формувань авторських визначень жанрів п’єс. Так, досить добре обізнаний із тодішнім театром І. Котляревський назвав “Наталку Полтавку” (на кшталт досить популярних в аматорському театрі України російських і російськомовних “опер”) “малороссийской” (а був іще й варіант “комической”) “оперой”. Та й В. Гоголь-Яновський “застосував перевірений театральною практикою жанр водевілю” [8, с. 42] до свого “Простака...”. Лише Г. Квітка-Основ’яненко, визначаючи жанри своїх п’єс 20-х рр. за класичною схемою, назвав п’єсу “Приезжий из столицы...” “оригинальной комедией в трех действиях”, “Турецкую шаль” – “комедией в трех действиях”.

У 30-х рр. усе повторюється, але до жанрового визначення “опера” (яке пізніше переномінується в “мелодраму”) стали додавати ще й такі означення, які вказували на національну особливість твору: Г. Квітка-Основ’яненко п’єсу “Сватання на Гончарівці” назвав “українською оперою у трьох діях”; С. Писаревський “Купала на Івана” – “малороссийской опереттой...” та ін. Саме це десятиліття принесло в українську драматургію й перше жанрове визначення “драматичні сцени в п’яти діях” – так представив свою п’єсу “Сава Чалий” М. Костомаров.

40-і рр. ХІХ ст. розпочалися з написання Г. Квіткою-Основ’яненком “драми в п’яти діях” “Щира любов, або Милий дорожке

щастя”, з-під пера того ж таки драматурга вийшли “шутка-оперета” (“Стецько, завербований в улани”) та “шутка в двух действиях” (“Мертвец-шалун”). 1841 року була написана й п’єса “Переяславська ніч”, ідейно-естетичний потенціал якої був скоріш трагічно-драматичним, аніж трагічним, але автор назвав її все-таки “трагедією”. Та попри неточність це було перше такого типу жанрове визначення.

Так, п’єси Г. Квітки-Основ’яненка “Бой-жінка”, Стецька Шерепері “Купала на Івана” все ще визначалися як “малороссийские оперы”, але тепер у сильну позицію все частіше потрапляла головна визначальна лексема – “малороссийская”. Саме в 40-і рр. західноукраїнські автори стали активно переробляти вже відомі українські п’єси (“Дівка на виданні, або На милування нема силування” І. Озаркевича), деякі з них почали так видозмінювати жанрові визначення п’єси, що в них з’явилися ознаки жанрових доміант, тобто розпочався процес “жанрової переробки”, адже умови буття дійових осіб на заході України дещо відрізнялися від тодішнього “жанрового канону”.

І вже зовсім помітне нехтування жанровими визначеннями по всій Україні спостерігається в 50-х рр. – тоді, окрім “ігри в трьох дійствах” (“Добродетель превышает богатства” О. Духновича) та “українських шуток-водевілей” (“Кум-мірошник” В. Дмитренка), нібито фактично ніхто з драматургів про інші жанри й не знав. Оригінальним виявилось тільки формулювання жанру п’єси С. Руданського “Чумак” – “український дивоспів на штирьох місцях”. Така вказівка на жанр “переходової п’єси” свідчила про відхід від більш-менш усталених традицій номінування творів української драматургії першої половини ХІХ ст. У цей період зовсім рідко фігурують суто авторські визначення жанрів “жарт”, “происшествие”, “сумогляд”, “ігра”, “домовая забава в одно действие”, “дивертисмент” тощо.

Тобто упродовж дослідженого часу спостерігаються такі тенденції: у перші тридцять років жанрові визначення дещо урізноманітнюються, у 30 – 40-і рр. починають по-різному виражати найважливіше – ідейно-естетичний потенціал твору, а в останні десять років автори скоріш “нагадують” реципієнтам про те, що ці твори призначаються для “гри” (чи “розігрування”), або про те, що твір має жартівливий характер.

Особливу значущість, як уже було сказано, мають “переліки” й перш за все представлення дійових осіб – вони виконують особливі функції декодування власне художньої інформації та рецепції, інформативності, виклику зацікавленості, прогностичності.

Так, І. Котляревський у представленнях обійшовся подачею здебільшого або тільки етно-імен (“Наталка Полтавка”), або соціальних унікумів (“Москаль-чарівник”), або вказівками на соціальний статус і деякі вікові ознаки й указівками на родинні чи родові зв’язки між дійовими особами. Тоді як В. Гоголь-Яновський із п’яти дійових осіб лише двох назвав по імені, а решті визначив або соціальний статус, або

родинну чи любовну пов'язаність. Та чи не найцікавішим є представлення безіменного “москаля з перехожого війська” [10, с. 54] – зовсім безлика (і тим самим максимально типізована) особа. Імена дійових осіб уже далеко не є характеристичними: якщо Наталка й справді має характер поступливої, ніжної, жалісливої (“рідної”) дівчини, то значно виразніше характеризує автор іменем матір Наталки – Горпина: це така жінка, яка своєю поведінкою (і це виявиться потім), своїм настирливим егоїзмом може довести рідну дитину до готовності на самогубство. Досить вдало підбрані імена Петро й Микола – вони вже з самого початку вказують на типи поведінки обох цих чоловіків.

Значно складнішими й багатшими за змістом, формами й особливо функціями постають авторські представлення дійових осіб у п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка. По-перше, тут різко міняється сама кількість дійових осіб (від максимальних шести в попередніх п'єсах, до двадцяти трьох – у другій частині “Дворянских выборов”), що більш ніж переконливо підтвердило прагнення автора призначити п'єсу вже не стільки для аматорського, скільки для професійного театрального втілення. До того ж, майже кожне представлення дійових осіб закінчується називанням безіменних дійових осіб: “солдати”, “слуги”, “его слуги” та ін. І таке (досить різке) “перенаселення” творів для сценічного втілення свідчить передусім про помітне розширення соціальних і загальносуспільних масштабів авторського світобачення – у цих творах Г. Квітки-Основ'яненка й справді подаються вже цілі суспільні зрізи. Особливо це помітно в змісті своєї “трилогії” “Дворянские выборы...”. По-друге, серед дійових осіб появляються вже не окремі представники різних соціумів (від “слуг” до “дворян”), а й групи “дворян” (вісім дійових осіб дворян у “Дворянских выборах” і десять із “Дворянских выборов, часть вторая...”), чотири чиновники “рекрутського присутствія” (із “Шельменка – волосного писаря”) та інші, чим підкреслюється і різноманітність, і в той же час типовість домінуючих тоді соціумів. По-третє, соціальний статус автор визначає для абсолютної більшості дійових осіб. По-четверте, Г. Квітка-Основ'яненко, як ніхто інший, скористався модною ще до його часу тенденцією характеризувати дійову особу надзвичайно виразними суто характеристичними іменами, по батькові, але перш за все прізвищами: Трусілкін, Спалкін, Пустолобов (“Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе”), Угодкін (“Турецкая шаль”) і десятки інших. Тобто така складова мікропоетики п'єси Г. Квітки-Основ'яненка, як представлення дійових осіб, справді дещо традиційна, але дуже багата характеристичними навантаженнями слів і словосполучень, виразна естетично й етично.

У 30-ті рр. XIX ст., крім Г. Квітки-Основ'яненка, Р. Андрієвича, К. Тополі, П. Котлярова, Я. Кухаренка, О. Лозинського, С. Писаревського, А. Стороженка поступово, але досить помітно почали впроваджувати й зміцнювати прив'язаність дії до українського села, а

відповідно, й використовувати прості українські імена: Іван Лопата, Домаха, Зміїха (“Чары...” К. Тополі), – що своєю чергою позитивно позначилося на призначеності твору для спрощеного театрального втілення, на помітній національно-ментальній забарвленості тощо. Поступово Г. Квітка-Основ’яненко уже в комедії “Ясновидящая” почав так само поволі позбавлятися і надто прямолінійного білінгвізму, і характеристичних номінувань дійових осіб – у представленні дійових осіб комедії “Ясновидящая” не так “людно” (всього чотирнадцять імен, один “частный пристав” та два узагальнення – “солдаты” і “полицейские”). У цей час траплялися й такі екзотично-міфічні дійові особи, як “Ігнатко-безпятко, невидимка – его хлопец”, “видьмино дитячко”, “упыри, вовкулаки, скарбы, жабы и другие разные чудовища” (“Купала на Івана” Г. Квітки-Основ’яненка). У “Сватанні на Гончарівці” дійових осіб ще менше – вісім. Із них три “обывателя”, один “крестьянин” і один “отставной солдат”. У такому ж дусі витримані й представлення дійових осіб решти п’єс цього автора 30-х рр. з помітною тенденцією до зменшення їх кількості, до спрощення характеристик, адже всього того вимагав “партикулярний” театр України 30-х рр. XIX ст. Крайнощі в представленні дійових осіб помітні й у п’єсі Р. Андрієвича “Быт Малороссии...”, де взагалі немає примітивного переліку дійових осіб. Інше зустрічаємо в п’єсі К. Тополі “Чары...”, де автор представив їх 38, половина з яких “декоративні”.

П. Котляров (“Любка, або Сватання в с. Рихмах”) подає вісім дійових осіб, сім з яких мають лише імена, а один з характерним прізвиськом Крутій та ще й на ім’я Петро Терешкович. Я. Кухаренко (“Чорноморський побит”) з усіх одинадцяти дійових осіб лише одного сотника “обізвав” Тупицею, а більшість селян і козаків не отримали навіть вказівки на соціальний статус; зрідка зазначено родинно-родові зв’язки – тож усе помітно спрощується.

С. Писаревський (“Купала на Івана”) з 19 дійових осіб характеристичні прізвиська дав старості (Прылипка) та шинкареві – (Дурысвит). У представленні восьми інших дійових осіб є лише одна вказівка на родинний і соціальний статус: “Федько – двоюрідний брат”.

Помітно спрощують представлення дійових осіб М. Костомаров і А. Стороженко. Так, М. Костомаров у “драматичних сценах” “Сава Чалий” з 19 дійових осіб десятьом дав історичні імена козацької старшини, а решта просто представляють інші соціуми. Будь-які характеристичні функції представлення дійових осіб тут фактично втрачає.

У 40-х рр. Г. Квітка-Основ’яненко в “Щирій любові...” виводить на тодішню сцену найбільш ефективну кількість дійових осіб – сім (серед яких можна зустріти “сусідський народ”, “розсильних із губерньської канцелярії”). Та й серед цих семи – два “обыватели” з “города Харкова” та з “підгороддя Гончарівки”, один “офіцер” і жодного селянина, окрім цього, жодна дійова особа не отримала ні характеристичного імені, ні

попередньої характеристики, хоча б ознаки чи вказівки на соціально-родинні стосунки. Таке спрощення цієї складової поетики авторської нарації свідчить, з одного боку, про намагання авторів відійти від запозичень, а з іншого, про початок формування ще невиразної, але вже нової традиції. Адже того ж року Г. Квітка-Основ'яненко одноактівку “Стецько, завербований в улани” наповнив дев'ятьма родинно чи соціально означеними дійовими особами, вісьмома безіменними уланами й одинадцятьма “малоросійськими дівчатами”. Хоча деякі з представлених дійових осіб не виголосили жодної репліки, як, наприклад, “Феська – сельская дурочка” (вони по суті залишилися “декоративними”), тобто “є заповнюючим матеріалом п'єси, який не впливає на розвиток її дії” [4, с. 97]. А це вже не вписувалось у жодні традиції – ні в драматургічні, ні тим більше в театральні.

1840 року автор завершив двоактного “Мертвеца-шалуна”, якого він “заселив” уже людьми з дворян-поміщиків (чотири) та їхнього оточення й обслуги – усього тринадцять названих по іменах, дехто – з прізвищами, безіменним лишився “частный пристав”. І завершив Г. Квітка-Основ'яненко свою драматургічну діяльність “происшествием в трактире” “Вояжерами”: шість поміщиків з маловиразними іменами й по батькові та корчмар з облогою. Перелік дійових осіб тут мало нагадує їх представлення й особливої художньо-інформаційної цінності не має.

Дійові особи “трагедії” “Переяславська ніч” подані М. Костомаровим майже звичайним переліком імен (чотири), посад чи соціальних станів (три) й узагальненнями “козаки”, “польські жовніри” й “хор”, а до “Украинских сцен из 1649 года” не подано й того. М. Костомаров увів хор як дійову особу в “Переяславській ночі” хіба що як данину традиції початку ХІХ ст., яка існувала в п'єсах російських драматургів В. Озерова, Я. Княжніна та ін., хоча, на думку В. Івашківа, “це було абсолютно оригінальним у новій українській драматургії”, “тим більше, що хор у трагедії Костомарова відрізняється від хору античних трагедій, який майже завжди оспівував велич і могутність богів або виняткового героя” [5, с. 42], адже хор є дійовою спільнотою в трагедії “Переяславська ніч” і його “засадничо двозначний характер пояснює причину присутності його в історичні моменти, коли гинула віра у сильну особистість...” [5, с. 57].

Дійові особи п'єси “Назар Стодоля” Т. Шевченка представлені досить поверхово: п'ять поіменно (деякі з характеристичними прізвищами), а в більшості випадків указано тільки на родинно-дружні зв'язки, дві безіменні дійові особи (“Хозяйка на вечорницях”, “Слепой кобзар”) та деякі групи людей. У незакінченій п'єсі “Никита Гайдай” Т. Шевченко не представив дійових осіб зовсім. К. Гейнч (“Поворот запорожців з Трапезунда”), навпаки, представив дійових осіб багатозначно: серед п'ятнадцяти осіб – десять чоловіків і п'ять жінок – усі вони або козачки, окрім циганки Герди, або доньки козаків. Два

козаки мають імена з прізвищами, один – прізвисько “Різун-Сила”, а решта – лише імена; крім того, один “*малий хлопчик*”. Тобто козацтво справді представлене багатогранно, що також свідчить про ґрунтовну обізнаність авторів з його життям. Набагато “бідніше” представив дійових осіб автор одноактної “домової забавки” ”Муж старий, жінка молода” С. Петрушевич: три з чотирьох мають імена, а “*Жовняр – вислужений*” безіменний. А. Велісовський подав такий реґістр дійових осіб “жарту” “Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай” уже за новою традицією: трьох – іменами з характеристичними прізвищами, двох – по імені, а загалом – за родинно-професійною приналежністю. Подібне спостерігаємо й у реґістрі дійових осіб п’єси “Добродетель превyšаєт богатство” О. Духновича, де два з шістнадцяти дійових осіб мають імена й дещо характеристичні прізвища, решта – просто імена. Ще простіше подані п’ять дійових осіб “Головного тарабанщика”: є вказівки на соціальний стан або родинну приналежність. Те ж саме робить І. Наумович у п’єсі “Знімчений Юрко”. А от І. Бужаненко в “уривку” “Бандурист” не представив дійових осіб навіть у вигляді списку. Уперше в українській драматургії зазначеного періоду в переліку дійових осіб п’єси “Чумак” С. Руданський зробив акцент на вікових особливостях “дільців”: вік усіх восьми дійових осіб чітко визначений, наприклад, “*Чумак, молодий хлопець, літ 25. Мати чумакова, літ 40*” та ін.

Тобто українські драматурги першої половини ХІХ ст., розпочавши представляти дійових осіб їхніх п’єс за досить спрощеною схемою (імена, рідше – по батькові та ще з вказівками на родинні чи соціальні стани), у 30-х і на початку 40-х рр. не раз удавалися й до характеристичних, досить розлогих описів і родових та соціальних стосунків, і навіть окремих рис характерів дійових осіб одночасно, тобто почали виробляти свою, хоча й оперту на досвід попередників, традицію. Але цей спосіб став зустрічатися все рідше й рідше в 50-х рр. – тоді українські драматурги максимально спростили представлення дійових осіб, іноді такі спрощення доходили до звичайних переліків чи списків імен, а іноді були відсутніми й зовсім. Так цей елемент мікропоетики авторської номінації української драматургії першої половини ХІХ ст. лише в 30-х і 40-х рр. набрав справжньої художньої (хоча й “мінімальної”) сили та цінності.

Важливим фактором авторської нарації, а отже, й мікропоетики української драматургії першої половини ХІХ ст. стали вказівки авторів на часопростір чи на суто історичний хронотоп подій твору, оскільки в ньому (та особливо у формах його подачі) виявилися ще й поетапні зміни ставлення українських драматургів не стільки до класицистичної “єдності часу, місця та дії” твору, скільки до реальної історії народу. Українські драматурги першої половини ХІХ ст., а досить значна їх частина виходили далеко за межі й власної сучасності, і того села, про яке так любили писати деякі дослідники. Вони зуміли надати подіям (а тим самим і проблемам) своїх п’єс значних масштабів і вагомості, решта

ж драматургів і справді, поступаючись можливостями тодішнього сценічного втілення, помітно обмежували часові й особливо просторові масштаби подій, а отже, і значимість творів – натомість намагалися проникнути в глибини психіки хай і помітно обмежених життям людей, у начебто й не складну, але в той же час іноді неосяжну логіку людських стосунків, намірів і дій, в умови, які їх породили.

Аналіз ремарок п'єс 20-х рр. XIX ст. показав, що в більшості творів їх кількість почала дещо зростати й вони стали виражатися словосполученнями й реченнями. А в 30 – 40-х рр. цей процес і справді настільки розвивався, що почали траплятися й деякі перевантаження п'єс ремарками, що призводило до розриву діалогічної єдності, проте слід зазначити: подібні випадки були поодинокими. В українських одноактівках 40-х рр. XIX ст. авторське мовлення почало вже набирати україномовного характеру, але розпочався цей процес саме зі своєрідної “українізації” ремарок. Ремаркам українських п'єс 50-х рр. XIX ст. відведено було хіба такі основні функції: уточнення змісту сказаного – указівки на психологічні стани дійових осіб, спроба розкриття або розкодовування деяких рис характерів дійових осіб, здійснення конотативної чи інтроспективної функцій, викликати зацікавлення реципієнта або спрогнозувати якусь дію чи подію тощо. Саме в останнє десятиліття XIX ст. чи не вперше в українській драматургії О. Духнович використав мімічну ремарку, яка повністю замістила висловлювання дійової особи, краще самої дійової особи розкрила її внутрішній стан. Загалом же в п'єсах української драматургії зазначеного періоду ремарки виконували модулятивні, вербальні, комунікативні й інші функції. У деяких одноактівках (наприклад, Г. Квітка-Основ'яненка “Бой-жінка”) використовувались так звані “варіативні ремарки”, тобто такі, що давали можливість акторам, режисеру самостійно обирати дії, які буде виконувати дійова особа. При цьому більшість ремарок виражалися одним словом (дієсловами й дієприслівниками) або короткими словосполученнями, рідше – реченнями й зовсім рідко – складними синтаксичними конструкціями. Лише під кінець першої половини XIX ст. ремарки фактично втрачають виключно художньо-естетичні функції. А головне – це те, що більшість паралінгвізмів, маніфестованих авторськими ремарками в українській драматургії першої половини XIX ст., визначали не стільки умови вчинків, а перш за все внутрішню площину переживання, мислення й мовлення дійових осіб.

Література

1. Возняк М. Українські драматичні вистави в Галиччині в першій половині XIX століття / Михайло Возняк. – Львів : Друкарня Наукового товариства імені Т. Шевченка, 1909. – 63 с. **2. Духнович О.** Твори / Олександр Духнович. – Ужгород : Карпати, 1993. – 192 с. **3. Квітка-Основ'яненко Г.** Зібрання творів у семи томах / Г. Квітка-Основ'яненко. – Т. 2. Драматичні твори. Рання проза. – К. : Наукова

думка, 1979. – 568 с. **4. Квітка-Основ'яненко Г.** Зібрання творів у семи томах / Г. Квітка-Основ'яненко. – Т. 7. Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи – К. : Наукова думка, 1981. – 568 с. **5. Костомаров М.** Твори : у 2 т. / Микола Костомаров; [упоряд., авт. передм. та приміт. В. Л. Смілянська]. – Т. 1. : Поезія. Драми. Оповідання. – К. : Дніпро, 1990. – 538 с. **6. Котляревський І.** Поетичні твори. Драматичні твори. Листи / Іван Котляревський. – К. : Наукова думка, 1982. – 318 с. **7. Халізев В.** Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Владимир Халізев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с. **8. Хропко П.** Українська драматургія першої половини XIX століття : [навчальний посібник] / Петро Хропко. – К. : Держ. пед. інститут, 1972. – 131 с. **9. Тополя К.** Чары, или Несколько сценъ изъ народныхъ былей и рассказовъ украинскихъ / Кирило Тополя. – М. : Типография А. Евреинова, 1837. – 100 с. **10. Українська** драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п'єси / Вступна стаття, підготовка текстів та примітки В. Шубраського. – К. : Держлітвидав, 1958. – 428 с. **11. Шаповал М.** Інтертекст у світлі рампи : [монографія] / Мар'яна Шаповал. – К. : Авторграф, 2009. – 351 с.

Ковпик С. І. Поступ мікропоетики авторської нарації української драматургії першої половини XIX століття

У статті проаналізовано з точки зору мікропоетики визначальні компоненти авторської нарації української драматургії першої половини XIX ст. Аналіз вказаних п'єс показав, що визначальні компоненти авторської нарації (назва, вказівки на жанр, реєстр дійових осіб, декорації до яв, ремарки) зазнали помітних змін. Українські драматурги указанного періоду удосконалили усі види авторської нарації.

Ключові слова: мікропоетика, п'єса, авторська нарація.

Ковпик С. И. Поступь микропоэтики авторской наррации украинской драматургии первой половины XIX века

В статье проанализированы с точки зрения микропоэтики основные компоненты авторской наррации украинской драматургии первой половины XIX в. Анализ указанных пьес показал, что основные компоненты авторской наррации (название, указания на жанр, реестр действующих лиц, декорации к явлениям, ремарки) подверглись существенным изменениям. Украинские драматурги указанного периода усовершенствовали все виды авторской наррации.

Ключевые слова: микропоэтика, пьеса, авторская наррация.

Kovpik S. I. The tread of micropoetics of author's narration in Ukrainian drama of the first half of XIXth century

The main components of author's narration in Ukrainian drama of the first half of XIXth century from the point of view of micropoetics were analysed in the article. It is found out, that main components of author's

narration (such as names, genre indications, list of dramatis personae, sceneries to scenes, stage directions) were considerably changed. Ukrainian dramatists of that period improved all the types of author's narration.

Key words: micropoetics, play, author's narration.

УДК 82.09

О. М. Медоренко

ПЕРСПЕКТИВИ ЖАНРОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ АВТОКОМЕНТАРЯ В КОНТЕКСТІ ЗАПИСНИКІВ ТА НОТАТОК

Вважається, що панорама ХХ – перших десятиліть ХХІ століття стала уособленням якісно нового, еволюційного етапу в галузі літератури, який позначився уведенням до її контексту невігданих ситуацій, які мали своє місце в нашій та зарубіжній історії. Щоденники, листи, нотатки, записні книжки та художні портрети стали користуватися великим попитом серед сучасних реципієнтів, зводячи на другий план літературу у вимірі fiction. Як наслідок, зміна таких літературних пріоритетів призвела не лише до збільшення художньо-документальних джерел, але й до еволюції інших, часто вторинних жанрів, одним з яких і став автокоментар. Актуальність даної статті полягає у спробі ідентифікувати жанровий стрижень сучасного автокоментаря в контексті записних книжок та нотаток ХХ – ХХІ століття, показати специфіку авторських втручань, їхню неповторність та пізнаваність.

Серед дослідників автокоментаря можемо назвати С. Зенкіна, М. Колерова, С. Костова, М. Литовську, В. Лехциера та інших. Втім, Л. Гінзбург, М. Бахтін, О. Галич, Жак Неф, представники генетичної критики, на відміну від перших літературознавців, досліджували специфіку авторських інтерпретацій у мемуарному контексті.

Проблематика мемуарного автокоментаря підіймається і в нашому дослідженні, основною метою якого є аналіз жанрових ознак авторського коментаря у порівнянні з записниками та нотатками. Тому нашим завданням є спроба подивитися на природу взаємодії мемуарних систем, проаналізувати їхню жанрову специфіку як в теоретичному, так і практичному аспектах. На наш погляд, поставлені завдання допоможуть нам глибше вивчити жанрову сутність дослідженого концепту.

Записна книжка та автокоментар. Записну книжку нерідко називають “щоденниковою чернеткою”, “творчою лабораторією письменника”, “коморою заготовок”, не призначених для публікації. При цьому її “чернетковість” виявляється в невпорядкованості: в асистемному, часто не датованому розташуванні записів, у їхній сюжетній розірваності, писемній нерозбірливості та жанровій компіляції,

що позначається мікшуванням “інших” текстів зі “своїми” (листів, щоденникових записів, художніх портретів, нотаток, начерків, цитат, афоризмів, анекдотів, діалогів у поєднанні з власними думками, спостереженнями, репліками та ін. текстами). Усе нагадує жанрове нагромадження, що не піддається легітимації у межах одного тексту. Треба зауважити, що всі названі вище тексти становлять переважно самостійні жанри, які входять до записника в дещо скороченому/стислому/уривчастому, але сконденсованому вигляді. Усі вони виражають не стільки текстову завершеність (оскільки записні книжки “часто містять різний “робочий матеріал” [1, с. 517]), скільки експресію – “вибух свідомості” [2, с. 242], що не сприймає текстової сірості. На відміну від простих жанрів, спрямованих на репрезентацію персонажів (у вигляді звертань до конкретного адресанта, називання імен/прізвищ, надання портретної характеристики персонажу тощо), герої записних книжок є часто анонімними.

Записи, на відміну від щоденника, не зорієнтовані на окрему публікацію (саме тому вони видаються переважно після смерті письменника), основним реципієнтом їхніх прочитань є сам автор. Саме тому він не кокетує з цими сюжетами: часто не датує їх, не розширює, не класифікує; зводиться до нотування фраз особистого, а часто й відвертого характеру. При цьому уставлення неретроспективних автокоментарів є явищем доволі поширеним. Треба зазначити, що порівняно з самим фрагментарним першотекстом вони є більш локалізованими та маргінальними за змістом та формою, складаючись переважно зі слова-фрази-речення. У більшості випадків автокоментарі несуть відтінок пояснення, доповнення, уточнення, конкретизації, розкодування, аргументації, деталізації та бібліографічної довідки. Інколи вони використовуються у вигляді авторських ремарок. На наш погляд, додаткові автометатексти вводяться до меж записника перш за все для пам’яті. Однак вони також можуть виступати своєрідними художніми документами для інших, коли автор усвідомлено готує їх до друку, компілюючи з іншими мемуарними жанрами.

Записні книжки разом із щоденниками та листами дослідники відносять до легких та сталих жанрів, таких, що сформувалися й осіли в прототекстовому чи метатекстовому закуточку книги. Треба зазначити, що сепаративні автокоментарі до них у “чистому” вигляді зустрічаються доволі рідко, віддаючи перевагу неретроспективним. Наведемо приклади з записників С. Довлатова: “Однокімнатна комуналка – адже й таке буває” [3, с. 473]; “Коли ми щось невиразно відчуваємо, писати, начебто, зарано. А коли нам все ясно, залишається тільки мовчати. Так що немає для літератури влучного моменту. Вона завжди недоречна” [3, с. 506] або Ф. Раневської: “Для мене завжди було загадкою – як великі актори могли грати з артистами, від яких нічим було заразитися, навіть нежиттю. Як би розтлумачити бездарі: ніхто до вас не прийде, тому що від вас нічого взяти. Зрозуміла моя думка неглибока?” [4, с. 20]. І. Дзюба у “Спогадах

та роздумах на фінішній прямій” використовував фрагментарні записки шістдесятих, сімдесятих та вісімдесятих років ХХ століття (“з маминої мови”, “з почутого”, зі своїх записів) й додавав до них сучасний автокоментар. Незважаючи на його маргінальний характер, дописаний текст сприяв розкодуванню та розширенню смислу першотексту: “Він з малку джалий” (миршавий, слабкий), “І м’ясо було заворушилось” (пішли чутки, що підвищать ціни й на м’ясо), “Ходять, як індики” (радгоспне начальство)” [5, с. 58 – 59]. Ретроспективне начало більш яскраво виражалось в автотекстових відступах та передмовах до записів, даючи змогу позатекстовому деміургу оцінювати тодішню дійсність і себе у ній.

Записні книжки становлять вагомий документ для автокоментатора, творця, здатного легко розширювати мемуарне минуле новими додатковими повідомленнями.

Нотатки та автокоментар. Форма нотаток порівняно з формою записних книжок (або “товстих зошитів”), вважається більш складною та менш дослідженою. Деякі дослідники, такі як О. Лекманов, М. Свердлов, знаходять спорідненість нотаток з коментарем. За словами науковців, “нотатки – жанр достатньо вільний, то наближається до коментаря, то віддаляється від нього у напрямку, скажімо так, попереднього висловлювання” [6, с. 322]. У цьому випадку сам жанр коментаря близько співставляється з жанром нотаток, репрезентуючи “коментаторські нотатки”, спрямовані на тлумачення тексту з метою його повного розуміння. Незважаючи на те, що в статті “Малий філологічний жанр: від “коментаря” до “мемуарів” розглядається жанр коментаря (а не автокоментаря, що передбачає уведення до мемуарного контексту “чужих” текстів інших авторів), існує певна неточність у співвіднесенні жанрової природи коментаря з жанровою природою нотаток. Насправді ці жанри об’єднує неканонічність, ретроспективність, фрагментарність письма, сюжетна аструктурність. Однак, диференційна роль криється у самій жанровій специфіці: автокоментар – підпорядкований жанр, спрямований на роботу з першотекстом з метою його конструктивно-реконструктивно-деструктивної легітимації, на основі якої можуть створюватися (нарощуватися) нові провідні автотекста-, автогіпертексти (коментарі найчастіше спрямовані на конструкцію та реконструкцію першотексту). У цьому випадку фрагментарність автокоментаря “дозволяє читачу “включитися” в моментальне сприйняття автора тексту, побачити світ його очима, зрозуміти, як працює його свідомість на сирому, невідлакованому сюжетним чи іншим розвитком цільного тексту рівні” [7, с. 240]. Виникає парадокс: будучи зовнішньо-підпорядкованим жанром відносно нотаток (і будь-якого мемуарного тексту), він є внутрішньо-самостійним жанром, про що свідчить його здатність бути ретроспективним, усеобізнаним, довершеним, вільним, динамічним та впливовим.

Треба зазначити, що за метою ведення ці жанри різняться через відсутність збігу авторських акцентів. Якщо автор блокноту на перше місце ставить ведення записів “для себе”, “майбутніх творів” та “пам’яті”; автор нотаток – “для себе”, “пам’яті”, “майбутніх творів”, “людей”, “історії”; автор коментаря – для “людей” та “історії” (класифікаційні різновиди для “себе”, “пам’яті”, “інших творів” також зберігаються, займаючи другорядну позицію у своєрідному рейтингу жанрових призначень). Отже, залежно від мети фіксування нотаток і варіюється тип авторського коментування до них. Автобіографічні нотатки, як відомо, можуть охоплювати великий період життя письменника (починаючи від його ранніх спогадів і хронологічно йдучи до часу їхнього укладання), бути більш розірваними, а також поділятися на нотатки автобіографічні та власно мемуарні; нотатки-штрихи, нотатки-спостереження, нотатки-очерки, нотатки-роздуми; дорожні та портретні нотатки, нотатки соціальні та історичні тощо. У свою чергу, автокоментар адаптується під конкретну жанрову диференціацію і по-різному самореалізується в окремих випадках тощо.

Розпочати аналіз хотілося б з автокоментарів до більш цілісних нотаток (нотаток-хронік) І. Дзюби, життєпис яких торкається найперших письменницьких спогадів, скритих в підвалинах його дитячих років. Автокоментар у мемуарах митця є вагомим документом, здатним дати нове прочитання окремим прототекстовим фрагментам. Але інколи й він сприймається неоднозначно. Наприклад, коли мова йде про велику часову відстань у двадцять-тридцять-сорок років, більш правдивими підтвердженнями до спогадів стають не автокоментарі, а тогочасні записники, чернетки, неретроспективні авторські вкраплення. Адже виникнення автотексту в процесі ведення оповіді може призвести до помноження помилок пам’яті, аніж до їхньої утилізації. Особливо це стосується аналізу ранніх років. Саме тому автор обережно натякає на можливі неточності, часом відгороджуючись від конкретики: “Одного разу дівчора наробила якоїсь шкоди (вже не згадаю, якої саме)...” [5, с. 13]; “Якогось року – може, 38-го, може 39-го <...> батька брали до армії, мабуть, на перепідготовку. Не знаю, чи довго його не було – в дитячій свідомості час розмивається” [5, с. 14].

Треба зазначити, що сучасний автокоментар, на відміну від авторських нотаток, має особливе відношення до категорій часу та простору. Якщо у спогадах час завжди звернений у минуле, то вектор автокоментаря у спогадах (зокрема й І. Дзюби) коливається в різних часових площинах, занурюючись у минуле, підсумовуючи сучасне (нерідко в поєднанні з минулим), виходячи в простір здійсненого майбутнього та прогнозуючи невизначене майбутнє (у мемуарах І. Дзюби цей прийом зустрічається рідко). В усіх випадках автокоментар письменника поділяється на неретроспективний (той, що лінійно співіснує з першоджерелом у часі та просторі і уводиться до контексту у вигляді відокремлених/невідокремлених тлумачень, вставних

конструкцій): “... Текла річка Суха Волноваха. (Суха, бо в посушливе літо пересихала, втім, казали, йшла під землю)...” [5, с. 12]; “В Комишувасі я потрапляв під опіку бабки Палажки – другої дружини діда Никифора, маминого батька” [5, с. 21] та ретроспективний, який повсякчасно виходить з текстових берегів, віддаляючись до вже пройденого минулого, передбаченого чи непередбаченого майбутнього: “Мамине дівоче ім’я – Гнітько”... (основний текст). “(Кумедний спомин. Десь у другій половині 60-х років, коли мене перестали друкувати під власним прізвищем, я почав удаватися до псевдонімів і одну зі статей підписав маминим прізвищем: Гнітько)” [5, с. 10]; “Я вже згадував про цей хутір, але мушу дещо додати – це ж значна частка мого дитинства” [5, с. 21].

Не менш розхитаним у часопросторі та різномасштабним за структурою виявляється автокоментар у спогадах В. Шевчука. У творчості митця вони набувають вагомого значення, уводячись у самостійних міжтекстових розділах та підпорядкованих метатекстових примітках, які несуть характер уточнення, конкретизації, підсумку, полеміки. Наприклад, самостійним прокоментованим текстом можна назвати вступ до розділу II “Родоводи”, у якому автор робить екскурс до сімейних хронік. Тут митець вдається до розлогої гіпертекстової оповіді, що більше нагадує історико-філософський монолог наратора перед реципієнтом, аніж аналіз конкретної частини першоджерела: “Як історик та письменник я вивчав старовинні родинні хроніки і прийшов до висновку, що вони творилися з метою установаження не так пам’яті, як власної родової чи станової пихи, отже, знову-таки своєї сутності в часі...” [8, с. 32]; “В цьому процесі окрема одиниця й справді не мала великого значення, але для творення цілого без тих одиниць не обійтись. Тому я ніколи не гребував малими людьми цього світу і шанував їх однозначно з великими, якщо вони були достойними людьми...” [8, с. 32]. Коли ж автор переходить до висвітлення самого родоводу, автокоментар зменшується, надаючи місця спогадам, занотованим уривкам з родоводу, магнітофонним записам. Втім це не позначилося на повній відсутності авторських вставок, навпаки, вони нагадали про себе злитими з текстом фрагментами: “Одружився він (дід Іван – *О. М.*) на Олександрі Поліщук, родом з м. Романова (тепер м. Дзержинськ)” [8, с. 34], самостійними метатекстовими відступами: “На цьому завершується родовід, писаний моєю рукою в 1977 році. Продовження – рукою Мирослави десь від 1982 року, бо така остання дата тут згадується. І це писалося до травня 1983 року, бо тоді мій батько помер та й інші його сестри: врізночас, але купно” [8, с. 35]. Цікавим моментом став аналіз автором плівки з голосом його матері. Тут жанр проявляє себе по-іншому, вдаючись більше до корекції, деструкції та розкодування тексту, аніж його звичайного доповнення: “Ну, дід у мене був” – запис маминих слів. (“Мати спочатку заплуталася, бо я поставив методологічно неправильно поруч два запитання: про того найдавнішого з роду, кого вона пам’ятала, а це був

справді її прадід, і найдавнішого відомого предка – В. Ш.)” – авторський коментар” [8, с. 36]; “Тридцять третій. Батько помер на три місяці раніше” – запис маминих слів. (“Знову неузгодження. У “Справжньому родоводі” рік смерті материних батьків подано як 1932...) – авторський коментар” [8, с. 37]. Як бачимо, залучення “Справжнього родоводу”, як це було проілюстровано в останньому прикладі, свідчить про додаткову документальність коментаторських аргументів, підносячи їх над аргументи матері.

Начерки літературного життя О. Солженіцина “Буцалося теля з дубом” уособлюють фрагментарні нотатки соціального характеру. Структура цього твору є складною для дослідження, адже повною мірою відображає постмодерну концепцію розмитості внутрішніх берегів, компіляції текстів та авторських дискурсів у них. Відкрите письмо (текст як письмо) неодноразово впроваджується автором у поверненні до написаного з метою його дописання (переписання, корекції). Зазвичай таку функцію виконував ретроспективний автокоментар, з характеристики якого (хоч і приховано) розпочав свою передмову наратор: “Є така немала, вторинна література: література про літературу; література біялітератури; література, народжена літературою <...>. Сам я, з професійної точки зору, таку почитати люблю, але ставлю значно нижче літератури первинної...” [9, с. 5]. Втім, саме ця, другорядна “біялітература” займає чи не найважливіше місце в контексті спогадів письменника, виступаючи вагомим документом до власних (та інших) висловлювань. Як і в текстах попередників, автокоментар не має окремого канону укладання: то він розсіяно вкрапляється всередину спогадів, то виступає в контексті автантексту, то спускається до паратекстових низин. Втім, його паратекстуальний характер не є локальним, він також може розширюватися авторськими метаструктурами, діалогізувати з прототекстом, бути конотативним за змістом та розширеним за обсягом: “... Запропонували мені “для ваги” назвати розповідь повістю – ну, і хай буде повість”... (текст спогадів з конструктивним автокоментарем). “Не знав я їхньої пристрасті до пом’якшувальних, розводящих перейменувань, і теж не став відстоювати” (метатекстовий розкодувальний автокоментар). “[Даремно я поступився. У нас змиваються кордони між жанрами і відбувається знецінення форм. “Іван Денисович” – звичайно, оповідання, оповідання, хоч і велике, навантажене. Менше оповідання я би виокремлював новелу – легку в будові, чітку у сюжеті та думці <...>. А роман (мерзотне слово! Чи не можна інакше?) відрізняється від повісті не стільки обсягом, і не стільки протяжністю в часі (йому навіть пристала стислість і динамічність), скільки – захопленням безлічі доль, обрієм огляду та вертикаллю думки]” [9, с. 31] – (паратекстовий автокоментар-роздум, самокритика). Цей приклад є цікавий щодо аналізу метатекстових та паратекстових авторських висловлювань. З одного боку, їх єднає ретроспективність (мають дистанцію від згаданих автором подій),

тематика (мова йде про книгу “Один день з життя Івана Денисовича”) та незмінність авторського “Я” (автор говорить від першої особи, не дистанціюючись у жодній версії від себе). Втім, між ними є й помітні відмінності. Одна з них – тип автокоментаря, який у першому випадку є конструктивним, в другому – розкодувальним, а в третьому – самокритичним з елементами авторських роздумів. Різняться вони й за приналежністю: перший саморефлексує на текст спогадів, другий – на спогади та злитий з ним автокоментар (з акцентом на текст спогадів); останній – та всі три тексти (з акцентом на перший автокоментар, що змістовно становить його опозицію). Крім того, останній ускладнюється додатковими вставками, які ми вправі назвати метатекстовими. Не однаковим постає й сам автор у генетично пов’язаних автокоментарях, тон якого аритмічно змінюється від номінативного до конотативного. Треба зазначити, що така автокоментаторська роздвоєність письма зберігається протягом усього тексту. Втім, автокоментарі О. Солженіцина є часто складними для диференціювання від прототексту. Стертість меж, яка активно застосовується в мемуарах, нерідко ускладнювала нашу дослідницьку мету виявлення автокоментаря в мікрокліматі певних авторських систем. Адже нерідко нотатки чергувалися з автокоментарями, а автокоментарі з нотатками, будучи злитими безперервністю письма, сюжетною та часовою однолінійністю. Така спільність часто не направляла читача у бік витоків коментувань, здаючись однокольоровою до прототексту. Надалі автокоментарі, адаптуючись до тексту, набували самостійних відтінків, так що перехід автокоментаря назад до тексту спогадів відчувався сильніше.

Як бачимо, автокоментар в контексті складних мемуарних жанрів має свою нішу, з висоти якої автор може йти з прототекстом в унісон, а може діяти дисонансно. Втім це не говорить про те, що досліджені нами жанри не мають точок дотику. Спільні риси криються в авторській суб’єктивності, в меморіальності, в ретроспекції тощо. Однак трапляються й жанрові розходження: це і спроможність автокоментаря перебувати у чотирьох вимірах: минулому, майбутньому в минулому, сучасному, прогнозованому майбутньому; встановлювати автокомунікацію (Я – Я; Я – Він/Вона); набувати самостійних ознак у межах прототексту; вводитися до будь-якої текстової структури; вносити до прототексту деконструктивні елементи; виводити штучний текст, що усвідомлено пишеться для реципієнтів тощо.

Дана праця є фрагментом дисертаційного дослідження.

Література

- 1. Луцевич Л.** В поисках аутентичности: Международная научная конференция “Дневники, письма, записные книжки русских писателей” / Людмила Луцевич // Новое лит. обозрение. – 2007. – № 87. – С. 516 – 525.
- 2. Холмогоров М.** Из какого сора... / Михаил Холмогоров // Вопр. лит. – 2001. – № 4. – С. 239 – 252.
- 3. Довлатов С. Д.**

Заповедник : [избранная проза] / С. Д. Довлатов. – СПб. : Издат. дом “Азбука – классика”, 2007. – 560 с. **4. Раневская Фаина.** Случаи. Шутки. Афоризмы / [сост. и ред. И. Захаров] ; [худож. П. Маслов]. – Переизд. – М. : Захаров, 2008. – 160 с. **5. Дзюба І.** Спогади і роздуми на фінішній прямій / І. Дзюба // Рукопис : Український альманах спогадів, щоденників, листів, документів, світлин : у 2 т. / під заг. ред. І. М. Дзюби. – К., 2004. – Т. 1. – С. 8 – 264. **6. Лекманов О.** Малый филологический жанр: от “комментария” к “мемуару” / О. Лекманов, М. Свердлов // Вопр. лит. – 2005. – № 5. – С. 322 – 323. **7. Горалик Л.** Собранные листья / Линор Горалик // Новое лит. обозрение. – 2002. – № 54. – С. 236 – 245. **8. Шевчук В.** На березі часу. Мій Житомир / Валерій Шевчук // Березіль. – 2004. – № 6. – С. 3 – 49. **9. Солженицын А. И.** Бодался теленок с дубом : очерки лит. жизни / А. И. Солженицын. – Paris : YMCA-PRESS, 1975. – 629 с.

Медоренко О. М. Перспективи жанрової ідентифікації автокоментаря в контексті записників та нотаток

Специфіка розвитку авторського коментаря серед інших жанрів художньо-документальної літератури розглядається в нашій статті. Під час компаративного аналізу автокоментаря з записними книжками та нотатками було зроблено спробу виявити автономність першого, сформуванню його жанрову ідентичність

Ключові слова: жанр, специфіка, аналіз, мемуарна література, авторський коментар.

Медоренко Е. М. Перспективы жанровой идентификации автокомментария в контексте блокнотных записей и заметок

Специфика развития авторского комментария среди других жанров художественно-документальной литературы рассматривается в нашей статье. В ходе компаративного анализа автокомментария с блокнотными записями и заметками была произведена попытка выявить автономность первого, сформировать его жанровую идентичность.

Ключевые слова: жанр, специфика, анализ, мемуарная литература, авторский комментарий.

Medorenko O. M. The perspectives of genre identification of the author commentary in the context of scribbling diary and notes

The specificity of the development of the author commentary among other different genres of the non-fiction literature is observed in our article. In the process of the comparative analyzing of the author commentary with scribbling diaries and notes an attempt was made to find out the autonomy of the first, to form its genre identity

Key words: genre, specificity, analyzing, non-fiction, author commentary.

УДК 821.161.2 – 82-94

І. Л. Савенко

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МЕМУАРИСТИКИ

Мемуарна література, маючи давню історію, постає як своєрідний відгук на певні соціально-політичні та культурно-історичні події, що актуалізуються у свідомості мемуариста.

Ще з часів Київської Русі та рукописно-книжної традиції ми можемо спостерігати різного характеру автобіографічні та мемуарні записи, що являли собою погляд на сучасні події очевидців тих років (літописи, паломницька література, ходіння тощо), в яких були присутні початки особисто-суб'єктивного оцінювання змальовуваних подій (“Повчання” Володимира Мономаха, Ілля Турчиновський, Петро Могила, Дмитро Туптало тощо). Проте окремими жанрами мемуарної літератури подібні вкраплення назвати ще важко.

Перші більш-менш окреслені самостійні жанрові зразки мемуарів, які базувалися на життєписі автора спогадів, з'являються наприкінці XVIII – на початку XIX ст. (“Щоденник” Т. Шевченка, спогади та автобіографічні нотатки О. Барвінського, М. Драгоманова, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, І. Франка та ін.). Переважно, це були малі жанрові форми: листи, епістолярій, записки, щоденникові нотатки. Новиною для подібних творів стало те, що вони яскраво показували особистість автора через стиль його письма, який включав у себе як розмовну лексику, так і публіцистичний та діловий стиль. Особисте життя автора та побут виходили на перший план, співвідносячись із історичними подіями певної доби. Проте мемуари, тим більше літературі, не виокремлювалися в самостійний жанр.

Початок XX ст. характеризується виокремленням мемуарних жанрів в окремий різновид документально-біографічної літератури, що представлений творами різних жанрів: листи Лесі Українки, М. Рильського, В. Стуса, М. Хвильового, записники та нотатки І. Багмута, В. Симоненка, В. Чередниченко, есе та мемуарні романи Ю. Клена, Є. Маланюка, В. Сосюри, З. Тулуб, Ю. Шереха тощо. Одним із найпоширеніших жанрів літературної мемуаристики стає щоденник та щоденникові нотатки (В. Винниченко, О. Довженко, Остап Вишня, У. Самчук, П. Тичина). У цих творах автобіографічна складова обумовлює сюжет, спричиняє систему художніх засобів та прийомів вираження авторської позиції, використовуваних мемуаристом, зумовлює акцентуації образу біографічного автора. Саме ці параметри та цікавість письменників до опису власного життя призвело до подальшого розвитку мемуарних жанрів.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. літературна мемуаристика, яка постає об'єктом пильної уваги літературознавців, біографів та істориків, осмислюється дослідниками як самостійне відгалуження документально-біографічної літератури, проте вивчення її жанрової специфіки потребує ретельних досліджень і розвідок.

В перші десятиріччя ХХ ст. досить популярними стають літературні мемуари, тобто спогади, написані безпосередньо письменниками, формується літературна мемуаристика.

Наступна хвиля популярності письменницьких мемуарів починається в останній третині ХХ ст., яка була пов'язана із суспільно-політичною та культурно-історичною ситуацією в Україні.

На початку ХХІ ст. письменницькі мемуари стають частиною суспільного життя, виходячи за межі суто літератури.

За останні роки художньо-документальна і біографічна проза виробили власну парадигму жанрів та систему жанрово-стильових різновидів. Можна також назвати напрями, в яких конкретизуються жанри документально-біографічного письма: історичний, біографічний, автобіографічний, мемуарний, епістолярний, есеїстичний, публіцистичний тощо. Кожен напрям має свою специфіку, взаємодіє із суміжними жанрами та його різновидами, але потребує вивчення не відокремлено, а в системі жанрів документального письма.

Тому характеризувати жанрову специфіку сучасної літературної мемуаристики уявляється можливим із співвіднесеністю із жанрово-стильовою парадигмою документальної прози.

Загалом, визначення жанрової природи мемуарів збігається в основних позиціях.

Наприклад, О. Галич зазначає, що мемуари – це “суб’єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху конкретно-історичної постаті, здійснене письменником у художній формі із залученням ним справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду з внутрішнім світом свої героїв, соціальною та психологічною природою їхніх учинків” [2, с. 333].

Автори літературознавчого словника-довідника пишуть, що мемуари – “це оповідь у формі записок від імені автора про реальні події минулого, учасником або ж очевидцем яких він був” [4, с. 448].

Л. Левицький наголошує на тому, що мемуари – це “саме літературний твір, який написаний від особи автора про минулі події, учасником яких був сам автор” [3, с. 216].

Жанрова природа сучасної української літературної мемуаристики виступає своєрідним видом сповідальної прози й характеризується грою із традиційним сюжетом, введенням анахронізмів, ретроспекції та постмодерних художніх прийомів, які поєднуються із фактографічністю оповіді.

Мемуари, маючи спільність із історичною прозою, біографією, документальним та науковим дослідженням, тим не менше відрізняються

спрямованістю (або, швидше, причетністю автора) авторської позиції на відображення культурно-політичних та суспільно значущих реалій доби. Передбачаючи активне втручання авторського хронотопу у розвиток подій і авторську суб'єктивність, мемуари відрізняються від суто академічних біографічних досліджень. Таким чином, однією з провідних рис жанрової специфіки сучасної літературної мемуаристики, яка відрізняє її від інших документальних жанрів виступає авторська суб'єктивність.

Сучасні спогади активно використовуються істориками й виступають важливим джерелом історіографії. Проте мемуари не дають фактографічної точності передачі документального матеріалу.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. мемуарна проза осмислюється як специфічний засіб історичних та псевдоісторичних реконструкцій, балансує на межі вимислу і домислу.

Подієвість, ретроспективність, суб'єктивність, часто “не фактографічна фактографічність” зумовлюють рухомість жанрових кордонів мемуарної літератури. Тому іноді буває важко встановити, до якого саме жанру варто відносити той чи інших твір. Так у романі Ю. Андруховича “Таємниця” із самих перших сторінок розуміємо, що це не роман як такий, а суміш із диктофонних записів, щоденників, життєписів, яку можна вкласти в жанр “біографічного роману-таємниці”. Спогади письменника “розповзаються” по канві твору, як павутиння, спрямовані думками автора. Численні міркування, відступи, філософські роздуми, якими обрамлене минуле і сучасне письменника, будують інтелектуально забарвлену оповідь.

На початку твору автор попереджає, що все це – лише інтерв'ю із містичним німецьким журналістом, якого вже не має на світі – він загинув. Використовуючи ретроспекцію, постійно поглядаючи у минуле, автор, проте, спрямовує свою увагу на власне сприйняття своєї біографії “тут і зараз”, своїх спогадів, підсумуванні того, що вже було ним зроблено, акцентування на своєму письменницькому індивідуальному досвіді.

В мемуарній літературі початку ХХІ ст. втілюється своєрідна біографія людства, яка досягається поєднанням жанрових ознак автобіографії, спогадів та публіцистики, щоденників, белетристичного роману та науково-документальної фактографічності. В результаті мемуаристика має рухому літературну форму, яка трансформується відповідно до авторського задуму й ходу його думок.

Сучасні літературні мемуари виступають важливою складовою літературного процесу. Вони несуть із собою унікальний і неповторний досвід особистості письменника, його уявлення про історичні події епохи і мають художнє втілення.

Рухомість мемуарного жанру пов'язана із його стилістичною варіативністю. Досить часто оповідь письменника мемуариста постає у вигляді яскравої художньої прози (А. Дімаров “Прожити і розповісти”,

В. Дрозд “Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок”), публіцистичного фейлетону (О. Гончар “Щоденники”), документальним обґрунтуванням подій, що відбуваються (Є. Баран “Наодинці із літературою”, І. Жиленко “Homo feriens”) тощо.

Жанрова специфіка мемуарів балансує на межі художності, історичності й словесності (філології). Саме ці фундаментальні ознаки лежать в основі жанрових дефініцій літературної мемуаристики. Спогади і художній твір (ця подвійність) – одна з основних ознак мемуарних творів. Проте, якщо для історика важливий зафіксований документ, то, для філолога достовірності документу не досить. Його цікавлять художні властивості, художня виразність твору. Тому твори мемуарних жанрів по різному розподілені між словесністю та історією. Мемуари – це “оповідь про минуле, яке ґрунтується на особистісному досвіді і власній пам’яті автора” [5, с. 9].

Важливим для визначення жанрової специфіки мемуарного твору виступає автор та його біографічний герой у системі художнього зображення. Слушно зазначає М. Бахтін, стверджуючи, що “біографічна форма найбільш реалістична” [1, с. 210]. Саме вона виступає об’єднуючим началом між життям і мистецтвом.

Багато сучасних письменників-мемуаристів (Б. Бойчук “Спомини в біографії”, А. Дімаров “Прожити і розповісти”, В. Дрозд “Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок”, “Нещоденний щоденник”, Г. Костюк “Зустрічі і прощання”, І. Кошелівець “Розмови в дорозі до себе”, Т. Прохасько “З цього можна зробити кілька оповідань”, Володимир Дрозд “Бог, люди і я”) використовують романний жанр для втілення власних спогадів, а біографічна форма найбільш відповідає цим завданням, даючи простір автору, його герою та біографічному часу.

Основною провідною рисою у багатьох визначеннях мемуарів виступають такі параметри: записки про минулі події, очевидцем або учасником яких був автор; суб’єктивність авторської позиції, співвіднесення власного досвіду із історичними реаліями доби, пропущення їх крізь призму власного розуміння. Саме ці параметри залишаються незмінними для мемуарних творів (ретроспективність, суб’єктивність, документальність, індивідуальне авторське проявлення).

Саме тому жанр у розумінні жанрової парадигми сучасної літературної мемуаристики виступає багатоплановим поняттям, яке вміщає вище означені параметри.

Наприклад, внаслідок використання прийомів ретроспекції мемуаристика наближається до історичної прози (У. Самчук “На білому коні”, Р. Іваничук “Дороги вольні і невольні”), об’єктом зображення якої стає історичне минуле. Авторський хронотоп, концентруючись між відображенням історичних та автобіографічних подій постає повноправним учасником оповіді, який може вільно вступати в контакт із іншими персонажами у просторі й часі. Документи часто використовуються в якості допоміжної ролі.

Зіставлення літературних мемуарів із різними жанрами художньо-документальної та біографічної літератури дало нам можливість стверджувати, що письменницька мемуаристика у жанровому відношенні має багато спільного із біографіями, історичною прозою, щоденниками, романом.

Загальними ознаками специфіки мемуарних жанрів виступає документальність (ступінь відображення навколишньої дійсності), пам'ять (здатність зберігати минуле в особистісній пам'яті письменника), ретроспекція (заглиблення в минуле), художність (засоби втілення письменником біографічного матеріалу). Ці ознаки мають рухомі межі і внаслідок їх зближення або віддалення мемуарні жанри отримують свою специфіку. Тому зауважимо, що мемуари – один із найскладніших жанрів документального письменства: вони можуть накладати на мемуарну основу елементи автобіографії, щоденникових записів, нотаток, епістолярію, історичної прози, публіцистики тощо.

Крім того, жанрова природа мемуарів тісно пов'язана із тенденціями розвитку певної епохи, філософією розвитку людської свідомості.

На сьогодні жанрова специфіка літературних мемуарів не до кінця розроблена. Врахування всіх цих особливостей дозволяє визначити жанрову специфіку сучасної української літературної мемуаристики та схарактеризувати її виняткове значення для історико-літературного розвитку нації.

Жанри літературної мемуаристики демонструють можливість сприйняття оточуючого світу на перетині минулого і сьогодення.

Література

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; [сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. **2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури : [підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с. **3. Левицкий Л. А.** Мемуары / Л. А. Левицкий // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; Редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с. **4. Літературознавчий словник-довідник** / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – 752 с. **5. Тартаковский А. Г.** 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения / А. Г. Тартаковский. – М. : Наука, 1980. – 310 с.

Савенко І. Л. Жанрова специфіка сучасної української літературної мемуаристики

У статті були розглянуті жанрові риси сучасної української літературної мемуаристики. Загальними ознаками специфіки мемуарних

жанрів виступають документальність, пам'ять, ретроспекція, художність. Ці ознаки мають рухомі межі і внаслідок їх зближення або віддалення мемуарні жанри отримують свою специфіку.

Ключові слова: мемуаристика, літературна мемуаристика, жанр, документальність, пам'ять, ретроспекція, художність.

Савенко И. Л. Жанровая специфика современной украинской литературной мемуаристики

В статье были рассмотрены жанровые черты современной украинской литературной мемуаристики. В качестве общих признаков специфики мемуарных жанров выступает документальность, память, ретроспекция, художественность. Эти признаки имеют подвижные пределы и в результате их сближения или отдаления мемуарные жанры получают свою специфику.

Ключевые слова: мемуаристика, литературная мемуаристика, жанр, документальность, память, ретроспекция, художественность.

Savenko I. L. Genre specific of the modern Ukrainian literary memoirs

The genre specific of the modern Ukrainian literary memoirs were considered in the article. The documentary, memory, retrospective view, artistic value comes forward as general signs of specific of memoir genres. These signs have movable limits and as a result of their rapprochement or removal memoir genres get the specific.

Key words: memoirs, literary memoirs, genre, documentary, memory, retrospective view, artistic value.

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

УДК 821.161.2 Костомаров

М. В. Бородінова

**СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ
АНТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ У ТВОРАХ М. КОСТОМАРОВА
“ПАНТИКАПЕЯ”, “ЮПИТЕР СВЕТЛЫЙ ПЛЫВЕТ
ПО ЗЕЛЕНИМ ВОДАМ КИММЕРИЙСКИМ”**

Поезія є важливою складовою творчого доробку М. Костомарова-письменника. Він пише поетичні твори із яскраво вираженою стильовою романтичною домінантою на різних етапах творчого життя. Досить цікавими щодо художніх особливостей є вірші, у яких виявлений зв'язок із античною культурою: “Пантікапея” (1841), “Із антології: I. Еллада. II. Давнина” (1842), “Юпитер світлий пливет по зеленим водам киммерийским” (1852).

Предметом аналізу обираємо поетичні твори “Пантікапея” (1841), “Юпитер світлий..”. (1852), які належать до різних періодів: Харківського та Саратовського. Між ними існує значна часова дистанція, але їх об'єднує “присутність” античних елементів, своєрідна їх трансформація. Враховуємо також думку дослідників (М. Зерова, В. Смілянської, Н. Чамати) і про іншу форму зв'язку між цими творами – “Юпитер світлий...” є своєрідним варіантом “Пантікапеї”. При цьому автор вносить суттєві корективи у зміст і форму твору.

Проблема “Поезія М. Костомарова й антична культура” є актуальною, це зумовлено значимістю явищ такого типу у доробку творчої індивідуальності, також і тим, що автор пропонує цікаві форми “діалогу” із “античним світом”.

Окремі аспекти цієї проблеми представлені у наукових дослідженнях М. Зерова [1], Д. Чижевського [2], М. Яценка [3], Є. Шабліовського [4], В. Смілянської [5], Ю. Микитенка [6], Н. Чамати [7], але поезія такого типу ще не стала предметом спеціального дослідження.

Становлення М. Костомарова як письменника-поета і драматурга – відбувається у 30 – 40 роках XIX століття. Протягом 1833 – 1837 років навчався у Харківському університеті, М. Костомаров захопився історією, зокрема під впливом лекцій М. Луніна. У 1837 році він їде до Москви, відвідує лекції М. Погодіна та М. Каченовського і

знову повертається до Харківського університету, щоб слухати лекції М. Луніна та А. Валицького. М. Костомаров усвідомлює, що історія – це його покликання: “История сделалась для меня любимым до страсти предметом” [8, с. 101].

Пошуки власних підходів до осмислення історичних подій зумовили звернення Костомарова до фольклору: “Скоро я пришел к убеждению, что историю нужно изучать не только по мертвым летописям и запискам, а и в живом народе... Эта мысль обратила меня к чтению народных памятников” [8, с. 101].

Інтерес до фольклору, передусім українського, вплив І. Срезневського та очолюваного ним гуртка, перебування в літературному контексті (П. Гулак-Артемівський, А. Метлинський) – все це сприяє активним заняттям українікою, формуванню його як митця.

Він пише поетичні та драматичні твори українською мовою, які мали яскраво виявлений романтичний характер. У 1838 році був опублікований драматичний твір “Сава Чалий”, у 1841 – трагедія “Переяславська ніч”. У 1838 році була видана збірка поетичних творів “Українські балади” під псевдонімом Ієремія Галка, у 1840 – збірка віршів “Вітка”. На цьому етапі дослідники розглядають творчість М. Костомарова в контексті Харківської школи.

М. Костомаров-історик виявляє інтерес до релігійних факторів, вважаючи їх важливим чинником суспільного буття. Підготував магістерську дисертацію “О причинах и характере унии в Западной России” (1841), захист якої заборонили. У 1843 році він успішно захистив іншу дисертацію “Об историческом значении русской народной поэзии”.

У цей же період, який ми називаємо Харківським, М. Костомаров цікавиться античною культурою, літературою.

Інтерес до античної культури, літератури формується у М. Костомарова під час навчання у Харківському університеті. У перший рік навчання він студіює загальну й російську історію, грецьку, латинську, французьку мови. Пізніше він напише у “Автобіографії”: “В первый год моего пребывания в университете я усиленно занялся изучением языков, особенно латинского, который я очень любил, и вообще меня стал сильно привлекать античный мир. Воображение мое постоянно обращалось к Греции и Риму, к их богам, героям, к их литературе и памятникам искусств” [8, с. 92].

Перші поетичні спроби Костомарова – вірші російською мовою, наслідування античних авторів: “с большим постоянством я испытывал свои силы в стихотворстве ..., получил вкус к античному изображению сельской природы и писал на русском языке идиллические стихотворения, употребляя гекзаметр, который из всех размеров мне особенно нравился” [8, с. 95].

Своєрідним каталізатором, який ініціює включення “античного світу” у світ поезії Костомарова, стала поїздка до Криму з метою

поправити здоров'я. Він відвідав Феодосію, Ялту, Алушту, Бахчисарай, Керч. Як зазначив автор пізніше, “Здесь (у Керчі – М. Б.) я с любопытством осматривал боспорские могилы и музей, керченские могилы и найденные в них останки сильно заняли мое воображение” [8, с. 108]. Саме у Керчі він пише поезію “Пантікапея” (1841), яка була вперше надрукована у альманасі “Молодик” (1843). Автор таким чином визначає задум твору: “Я изобразил блуждающую тень одного из боспорских царей, которого прах выбросили из могилы древлеискатели, и тень не находит себе покоя, что представлено сообразно известному антическому верованию о беспокойном блуждании умерших, лишенных погребения” [8, с. 108].

В. Смілянська називає цей твір драматичною поемою: “Кілька поезій із античною тематикою нав'язні мандрівкою по Криму в 1841 році. Це насамперед драматична поема “Пантікапея”...” [5, с. 9]. Схожим є визначення у статті Н. Чамати з акцентацією романтичного елемента: “фантастична драматична поема” [7, с. 105]. Очевидно, мова йде про перевагу драматичного над ліричними і епічними елементами. Твір починається пейзажем: “Місяць блідий сумно пливе / По водах морських...” [9, с. 105], що сприймається як романтична декорація.

Странній (подорожній) виходить із міста, потрапляє на кладовище, де зруйновані могили, кургани (“порозорені, розриті царські тереми”). Входить у склеп і зустрічається із тінню (марою). Далі основне смислове навантаження несе діалог між странним і тінню.

Мара (тінь) репрезентує себе таким чином: “Я сам був цар над берегом і морем, / Покірний мій народ мене любив ...” [9, с. 107].

Дух царя не знаходить спокою після осквернення могили. Странній виявляє співчуття: “Я жалкую об тобі, нещасний царю” [9, с. 108].

На нашу думку, досить цікавою в аспекті античних впливів є поезія “Юпитер светлый плывет по зеленым водам киммерийским”, написана під час перебування на засланні у Саратові. Заслуговує на увагу такий факт: у 1852 році Костомаров отримав дозвіл виїхати на деякий час до Криму, щоб поправити здоров'я. Подібна ситуація – подорож до Криму – ініціює нову редакцію “Пантікапея”, але вже російською мовою. Відбувається своєрідне “повернення” до античної тематики. І. Франко, високо оцінивши цей твір, переклав його українською мовою у 1815 році під назвою “На руїнах Пантікапеї”.

Дослідники, характеризуючи цей твір, наголошують (належним чином не аргументуючи), що це “драматична поема”.

Твір, як і поезія “Пантікапея”, починається пейзажем: “Юпитер светлый плывет по зелёным водам / киммерийским. / Сон туманный покрыл и город, и порт” [9, с. 133]. Далі автор-розповідач окреслює романтичну ситуацію: “в селеньях / Сильных Пантикапеи бродит странник унылый” [9, с. 133]. Подорожній (“странник”), як і персонаж твору “Пантікапея”, споглядає руїни на старовинному кладовищі й

зустрічається із тінню (привидом): “Облик бесплотный, легкий, но темный, струйке / подобный / Дыма” [9, с. 134]. В образі тині акцентується темне начало (“но темный”), це має важливе смислове навантаження.

Як і в творі “Пантікапея”, між подорожнім і тінню відбувається діалог. Тінь, вдаючись до прийому самохарактеристики, говорить про себе: “Был я царем и приморья, и моря, и всей Меотиды, / Гордых жестокий каратель, смиренных благой утешитель” [9, с. 135]

Якщо порівняти цей твір із поезією “Пантікапея”, то можна помітити, що характеристика боспорського царя поглиблюється. Виникає, як і у попередньому творі, мотив осквернення могил: цар після смерті не має спокою, бо “Царственный склеп мой разрушен” [9, с. 135].

Діалог у творі виконує важливу роль. Далі автор-розповідач окреслює реакцію подорожнього на розповіді царя: “Весь потрясенный, проникся участием к царственной тени” [9, с. 135]. Через прийом діалогу виникає новий мотив: цар не має спокою, тому що “Роем грехи мои вышли из бездны забвенья...” [9, с. 136].

Подорожній зустрічається з іншим персонажем – тінню поета. У його зовнішності підкреслюється світле начало. Тінь поета розповідає драматичну історію про те, як цар-тиран, повіривши доносу: “... тирану / Ложно донес на меня, будто я, старину воспевая, / Ненависть к власти его разношу...” [9, с. 140], – страшно покарав його, замурувавши у башті-в’язниці.

У творі “Юпитер светлый...” виразніше окреслюється антимонархічна тенденція. Слушними є міркування В. Смілянської про алузійність, автобіографізм другої частини: “твір алегорично зображує власну долю поета-кириломефодіївця, тяжко покараного тираном-Миколою І. Спершу ув’язненням в Петропавлівській фортеці, тоді засланням і розлукою з нареченою А. Крагельською, – арешт відбувається напередодні їх весілля” [5, с. 518]. В образі тині поета розкривається сам М. Костомаров, Евфросина – його наречена Аліна Крагельська.

Твори М. Костомарова демонструють цікаві форми синтезу античних і національних джерел, є значними художніми явищами.

Література

1. Зеров М. Українське письменство XIX ст. / М. Зеров // Твори : У 2 т. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1990. – 139 с. **2. Чижевський Д.** Історія української літератури: Від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 470 с. **3. Яценко М.** Микола Костомаров / М. Яценко // Історія української літератури XIX ст. : у 3 кн. – Кн. 2. – К. : Либідь, 1996. – С. 105 – 116. **4. Шабліовський Є.** Микола Іванович Костомаров, його життя і творчість / Є. Шабліовський // Костомаров М. І. Твори : У 2 т. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1967. – С. 236 – 271. **5. Смілянська В.** Літературна творчість М. Костомарова /

В. Смілянська // Костомаров М. Твори : у 2 т. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5 – 37. **6. Микитенко Ю.** Антична спадщина і становлення нової української літератури / Ю. Микитенко. – К. : Наукова думка, 1991. – 156 с. **7. Чамата Н.** Особливості раннього українського гекзаметра / Н. Чамата // Слово і час. – 2010. – № 6. – С. 105 – 116. **8. Костомаров Н.** Автобіографія / Н. Костомаров // Костомаров Н. Автобіографія. Бунт Стеньки Разина. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 78 – 327. **9. Костомаров М.** Твори : у 2 т. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1990. – 535 с.

Бородінова М. В. Специфіка художнього осмислення античних джерел у творах М. Костомарова “Пантікапея”, “Юпітер світлий пливе по зеленим водам киммерійским”

У статті розглядаються поетичні твори М. Костомарова “Пантікапея”, “Юпітер світлий пливе по земним водам киммерійским” з погляду рецепції античних джерел. З’ясовується специфіка художньої інтерпретації античних елементів, включення їх у романтичний контекст. Враховуються зв’язки між цими творами.

Ключові слова: античність, рецепція, інтерпретація, романтичний контекст, алюзія.

Borodinova M. V. Specifics of artistic interpretation of antique elements in the works of N. Kostomarov “Pantikapeya”, “Jupiter light floating in the Cimmerian green waters”

В статті розглядаються поетичні твори М. Костомарова “Пантікапея”, “Юпітер світлий пливе по зеленим водам киммерійским” з точки зору рецепції античних джерел. Виявляється специфіка художньої інтерпретації античних елементів, включення їх у романтичний контекст. Учитуються зв’язки між цими творами.

Ключевые слова: античность, рецепция, интерпретация, романтический контекст, аллюзия.

Borodinova M. V. The specifics of artistic interpretation of antique elements in the works of N. Kostomarov “Pantikapeya”, “Jupiter light floating in the Cimmerian green waters”

In the article considers poetry of N. Kostomarov “Pantikapeya”, “Jupiter light floating in the Cimmerian green waters” in terms of receptions of antique sources. Find out the specifics of artistic interpretation of antique elements, including them in a romantic context. Takes into account the relationship between these works.

Key words: antiquity, reception, interpretation, a romantic context, allusion.

УДК 070: 821. 161. 2 – 92 +929 Гончар

В. Н. Галич

**ОТ “ПОЛЯ ВЛАСТИ” К “ПОЛЮ ЛИТЕРАТУРЫ”:
ПУБЛИЦИСТИКА И МЕМУАРИСТИКА ОЛЕСЯ ГОНЧАРА
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТЕОРИИ ПОЛЯ ПЬЕРА БУРДЬЁ**

Теория поля французского социолога-постструктуралиста Пьера Бурдьё является перспективным направлением в социологии, культурологии, литературоведении, языкознании, психологии, потому что она способствует формированию метатеории социальных коммуникаций, которая является следствием современных глобализационных процессов в мире. Поскольку изучение непосредственно художественных текстов слабое место в модели “литературного поля” П. Бурдьё, мы обращаем внимание на проблему рецепции в дневниках и публицистике функционирования художественной литературы в социальном пространстве и времени, а также роли ее представителей в поле “больших” и “малых” литератур. Актуальность нашего исследования заключается в том, что впервые в украинском литературоведении дневники и публицистика выдающегося украинского писателя Олесь Гончара анализируется через теорию поля П. Бурдьё.

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. В начале 90-х годов XX столетия издан наиболее полный сборник публицистики Олесь Гончара, уже после смерти писателя в начале XXI века увидели свет его дневники, которые предоставляют ключ к пониманию мотивов его творчества, помогают понять его мироощущения, мировоззренческие позиции, отношение к власти, интерпретируют страницы литературной и окололитературной жизни 30-х – 90-х гг. XX века, раскрывая секреты создания произведений (зарождение замыслов, объективные и субъективные факторы эволюции текста, отзывы читателей, общение с редакторами и др.), вводят творческий процесс в пределы социального времени и социального пространства. Кроме того, писатель, творя художественную литературу и публицистику, длительное время был активным деятелем самого “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, поэтому 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.

Литературная система, согласно логике французского ученого Пьера Бурдьё, является условно автономной. Отношение Олесь Гончара к ней не всегда совпадало с идеологией той страны, которую украинский писатель представлял. Уже в фронтовых дневниковых и отдельных послевоенных записях заметна ревизия официальной идеологии, которая существенно усилилась в 60-е годы, когда начались ярые нападки на его роман “Собор” и окончательно стала доминирующей во второй половине 80-х годов, особенно после Чернобыльской трагедии, о чем свидетельствуют также публицистические произведения (“Писать правду”, “Думайте о великом”, “Откуда ж явилась “звезда Полюнь”?”, “Колокола Чернобыля”, “Народ понимает, что делают писатели” и др.) (“Писати правду”, “Думайте про велике”, “То звідки ж явилась “звізда Полин”?”, “Дзвони Чорнобиля”, “Народ розуміє, що роблять письменники” та ін.). Возможно, поэтому в его дневниках и публицистике можно найти положительные оценки тех литераторов и литературоведов, которые объявлялись “врагами” советской власти (В. Некрасов, Н. Руденко, А. Солженицын, И. Дзюба, И. Светличный, В. Стус), или вынужденно пребывали в эмиграции, 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). С одной стороны, это была субъективная позиция Олесь Гончара, что соответствовало природе дневника как мемуарного жанра, а, с другой, – в публицистических выступлениях, обращенных к массовой аудитории, имена упомянутых писателей, ассоциативно связанные с их “антисоветским творчеством”, содействуют формированию общественного мнения, оппозиционного к существующей власти.

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 Олесь Гончара на творчество различных писателей, в том числе и зарубежных. Они свидетельствуют, как писатель постепенно избавлялся от классовых идеологических оценок их творчества. Если в 50-е годы он больше внимания уделяет тем представителям 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 придерживались нередко противоположных идеологических взглядов. Например, в записи от 8 апреля 1954 года читаем о представителях “малых” литератур, лояльно настроенных к СССР, писателях, которые не способны 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 (графическое выделение Олесь Гончара. – В. Г.) народов. Ни один из них, чье творчество было осквернено шовинизмом, не вышел на мировую арену (напр., Д’Аннунцио да и Гамсун)” [2, с. 165]. Интересен тот факт, что вскоре появился публицистический очерк Олесь Гончара о крупном датском писателе “Берег его детства” (1960).

Примечательно, что авторское акцентирование на социальном подтексте словосочетания “малых народов” указывает на то, что писатель задумывался над его содержанием, связывал его с понятием “малые литературы”, однако жанр дневника не предполагает научных дефиниций, также как и публицистический текст, обращенный к массовой аудитории. Поэтому концептуализация терминов “малые” и “большие” литературы в мемуарном и публицистическом творчестве находится на эксплицитном уровне. Кроме того, многолетняя общественная и литературная деятельность писателя в социальном пространстве тоталитарного советского государства, где “великой” считалась только русская литература, дает возможность предположить, что писатель сознательно избегал определений “большая” и “малая” относительно литератур народов, которые не имели собственной государственности в СССР. И эта же позиция переносилась на литературы малочисленных народов, имеющих свою государственность. Поэтому в дневниковых записях, указывая на замысел создать публицистические произведения о датском писателе Нексе и турецком – Хикмете, Олесь Гончар не употребляет термин “малые литературы”, а говорит о них, как представителях “малых народов”, чье творчество стало достоянием всего мира.

Олесь Гончара глубоко возмущала позиция отдельных украинских эмигрантов, которые охаивали национальную литературную классику, считая ее провинциальной, малохудожественной. В частности, в записи от 17 февраля 1994 г. он достаточно пространно пишет о Ю. Шевелеве, все послевоенные годы прожившем в эмиграции, обвиняя его в ренегатстве, тенденциозной оценке украинской литературы, в частности “за кичливо-пренебрежительные выпады против... классиков (Нечуя, Олены Пчилки), а особенно ж 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]. Созвучной из содержанием этой дневниковой записи была и запись, сделанная за 19 дней до смерти писателя 2 июля 1995 года, которая впервые публиковалась в первом издании дневников военных лет “Катарсис” (2000) как отдельное произведение – психологический очерк под названием “Непридуманная новелла жизни”.

Сопоставляя публицистический и мемуарный дискурсы Олесь Гончара, приходим к выводу об особенностях рецепции личности и творчества писателей “больших” и “малых” народов. В публицистике, которая находилась во власти цензуры и идеологического прессинга тоталитарного государства, Олесь Гончар чаще переносит акценты на анализ творчества писателей, представителей “больших”, имеющих собственную государственность литератур (русской, немецкой, французской, японской), то есть “гетерономных” [1, с. 3], а в дневниках, что значительно меньше были подвержены идеологическому давлению государства, а больше – самоцензуре, чаще обращается к отражению своих взаимоотношений с представителями “малых” литератур народов, большинство с которых имело колониальное прошлое (белорусской, грузинской, польской, чешской, словацкой, казахской, эстонской и других), отмечая их мастерство и художественное своеобразие, т. е. воссоздавая их портреты как “автономных производителей” [1, с. 3]. Мемуарный жанр дневниковых записей позволяет их автору смело рассматривать литературные проблемы в пространстве социальных коммуникаций, откровенно и без утайки давать собственные оценки политики, идеологии, творчества. Сравнение этих двух уровней творчества Олесь 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].

Интересно в качестве примера проследить оценки украинским автором такой “малой” европейской литературы, как белорусская, что нашли отражение в его дневниковых записях и публицистике. Там встречается множество имен писателей из соседней Беларуси, многих из которых он знал лично, а с некоторыми дружил (А. Адамович, В. Быков, Я. Брыль, П. Бровка, Н. Гилевич, П. Глебка, И. Мележ, И. Шамякин и др.). Например, вместе с Петром Глебкой Олесь Гончар в июне 1955 года совершил путешествие на пассажирском лайнере “Куин Элизабет” через Атлантический океан в составе украинской делегации, что направлялась на сессию Генеральной Ассамблеи ООН. П. Глебка был членом белорусской делегации. Об этой поездке через много лет расскажет повесть Олесь Гончара “Воспоминание об океане”, в одном из героев которой (“сябро”, “белорусский друг”, “Петро-белорус”) будет легко угадываться белорусский писатель. Имя Петра Глебки не раз упоминается в публицистических выступлениях “Славные наши белорусские друзья” (“Славні наші білоруські друзі”), “Синеглазая сестра Украины” (Синьоока сестра України), очерке “Человек светлой души” (“Людина світлої душі”) как знаковая личность в культуре соседнего народа.

Ключевым понятием в оценке Олесем Гончаром литературного творчества каждого писателя является категория “гуманизма”.

Содержание этого понятия он раскрыл в выступлении “Писать правду” на юбилейном вечере 3 апреля 1968 года, отвечая на идеологические обвинения, в связи с публикацией романа “Собор”: “Трудимся с вами во имя человека, чтобы ему было лучше сегодня, во имя гуманистических идеалов того взлелеянного в мечтах будущего, что представляется нам не царством казенного обездуховленного стандарта, а семьей вольных народов с цветением их ярких не нивелированных культур...” [4, с. 12].

Творчество отдельных белорусских писателей в дневниках Олесь Гончара находило довольно критическую оценку, особенно там, где речь шла об отступлениях от гуманистических ценностей в литературе. Прежде всего, это касается Алесь Адамовича. Автору дневника казалось, что произведения белорусского писателя, особенно позднего его творчества, далеки от гуманизма, поскольку разжигают вражду, сеют зерна ненависти среди людей. В записи от 11 марта 1987 года Олесь Гончар отмечает: “Есть такие, которые свихнулись на ненависти и в писаниях своих культивируют только ненависть, что, собственно, является разновидностью расизма. Таков, например, Адамович со своими “Карателями” и фильмом. Никакого проблеска человечности, а она же, нужно думать, была” [3, с. 135]. В другом месте Олесь Гончар записал по этому поводу: “Искать то, что объединяет людей, сближает и, возможно, даже роднит, – вот что достойно писательского пера” [3, с. 62]. В записи от 26 марта 1987 года автор дневника дает отрицательную оценку очередному произведению А. Адамовича: “Новый мир” открывается (№3) истерично кричащим опусом Адамовича” [3, с. 137]. И здесь же с иронией добавляет: “Вот это и есть “суперлитература” [3, с. 137]. По убеждению Олесь Гончара антигуманизм не может быть свойственным настоящей литературе и поведению ее представителей. В связи с этим отрицательную оценку у Олесь Гончара заслужили действия Адамовича в момент смены руководства Союза писателей СССР: “...Приехали Адамович, Евтушенко, Бакланов, Шатров и буквально в бешенстве гонялись по двору за старыми секретарями. Черносотенцы – только наоборот. Это – интеллигенты. Это “гуманисты...” [3, с. 375]. Хотя документальная книга “Я – из огненной деревни” о злодеяниях фашистов на белорусских землях, одним из авторов которой был А. Адамович, получила у Олесь Гончара положительную оценку в рецензии “Голоса огненных сел”.

Более сложной и противоречивой является оценка Олесем Гончаром личности и творчества Василя Быкова. Запись в дневнике от 30 мая 1976 года свидетельствует, что автор присутствовал на выступлении белорусского писателя в Гродно, который говорил о древних белорусско-украинских литературных связях. Его речь звучала по-белорусски. Это выступление изменило в позитивную сторону мнение Олесь Гончара о личности Василя Быкова, которое у него сложилось ранее под влиянием кого-то из неназванных знакомых. На изменение взглядов Олесь Гончара повлиял и факт биографии белорусского

писателя, что он во время Второй мировой войны получил ранение на Украине вблизи Кировограда, где неподалеку стояла и часть, в которой служил сам Олесь Гончар: “Вечер в Гродно. Торжественная встреча с “рушниковыми арками”, выступление Василя Быкова (о Шевченко и Каменяре, о древних связях). Оказалось (выступление. – В. Г.) не таким простым, как некоторые говорили. Выступал на белорусском языке. Об одном из общих знакомых говорит: “Ренегат”. Тяжело ранен был под Кировоградом, стояли тогда где-то почти рядом” [5, с. 265]. Однако и позднее чье-то мнение, когда-то услышанное Олесем Гончаром о Василе Быкове, продолжало находить свой отклик в дневниковых записях классика украинской литературы. В частности, говоря о докладе последнего на съезде писателей в Москве, Олесь Гончар счел тенденциозным его мнение о военной прозе, поскольку в докладе не были названы произведения белоруссов И. Мележа, А. Кулешова и др., а ведь Мележ “так много делал, чтобы открыть ему дорогу. Не назвал Кулешова, Вершигору, хотя говорил специально о литературе военной темы” [5, с. 469]. И хотя дневниковые записи всегда несут субъективную оценку, они все же свидетельствуют об определенной позиции их автора.

Еще раз имя Василя Быкова нашло отражение в записи от 13 ноября 1990 года, когда Олесь Гончар обнаружил свою фамилию под письмом, осуждающем деятельность академика Сахарова и писателя Солженицына. Среди тех, чьи подписи стояли под письмом, было и имя Василя Быкова. Размышляя над этим фактом, украинский писатель подчеркнул: “Как это случилось? Знаю, что и в глаза я того письма не видел, никто моего согласия не спрашивал – таков был стиль жизни. Но докажи теперь...” [3, с. 330]. Вероятно, что и белорусский писатель подобное письмо вряд ли читал, а подпись была поставлена тогдашними идеологами для того, чтобы сделать этот документ более весомым в глазах обывателей. Олесь Гончар почувствовал солидарность с Василем Быковым, имя которого так, как и его собственное было использовано властью для политического позиционирования.

Последние записи в дневнике Олеся Гончара, в которых упоминается имя Василя Быкова, достаточно позитивны: “В кулуарах встретились с Василем Быковым, который – неожиданно! – наговорил мне много теплых слов (раньше ко мне он относился с подачи, наверное, Адамовича – с холодком)” [3, с. 335]. Это записано в декабре 1990 года. А в феврале 1993 года Олеся Гончару вспомнился съезд украинских писателей почти тридцатилетней давности, на котором он в своем докладе впервые заговорил о неотложной потребности демократизировать общественную жизнь в стране, что имело большой резонанс в тогдашнем СССР: “За Украиной и на белорусском съезде против великодержавных ассимиляторов выступил Быков, а на грузинском – Абашидзе” [3, с. 457]. Ассимиляторами Олесь Гончар называл тех партийных идеологов и отдельных писателей, которые повязывали будущее национальных литератур в СССР с их переходом на

русский язык. С Олесем Гончаром, что впервые открыто об этом заговорил на съезде писателей Украины еще в середине 60-х годов, были солидарны представители литератур, которые согласно учению П. Бурдьё вкладываются в определение “малые”.

Положительные оценки в дневнике Олеся Гончара получили белорусские писатели Петрусь Бровка, Янка Брыль, Иван Мележ, Рыгор Бородулин. Эти художники слова, а также Максим Танк, Иван Шамякин и др. получили высокую оценку и в публицистических выступлениях украинского писателя “Синеглазой сестре Украины” “Приветствуем певцов твоих, Беларусь!”.

Особое внимание автора дневника в последние годы существования СССР привлекла борьба белорусских писателей в защиту родного языка, права соседнего народа получать образование на белорусском языке. Фактически, речь шла о праве белорусов на сохранение своей национальной идентичности, выживании собственной литературы. Максим Танк с болью в 1985 году говорил о том, что в республике “все школы белорусские позакрывали” [3, с. 60]. Нил Гилевич в 1987 году на пленуме Союза писателей Белоруссии подчеркивал, “что и в Минске, и во всех областных центрах – ни единой белорусской школы” [3, с. 145]. Для Олеся Гончара эти выступления белорусских побратимов были принципиальными, поскольку он сам в своей публицистике отстаивал право на обучение и культуру украинского народа на родном языке еще с середины 60-х годов, и такие его публицистические произведения, как “Думаем о великом” (1966), “Родному языку – почет всенародный” (1988), “Степной мальчишка, который дает урок взрослым” (1988), “Саморасцвет нации” (1989), “Нашему языку жить!” (1989), “Язык – это любовь” (1992) и др., вошли в классику украинской оппозиционно настроенной к власти публицистики. Повелительные конструкции в названиях упомянутых произведений свидетельствуют о могущественной силе влияния слова автора на формирование общественного сознания украинцев.

Сопоставляя дневниковые записи Олеся Гончара с публицистикой относительно интерпретации их автором гуманистического потенциала белорусской и украинской литератур, в частности в вопросах языка, видно, что в целом писатель в дневниках рассматривает представителей соседней литературы как побратимов по перу, с которыми его объединяют творческие связи, борьба за свободу творчества, право на использование родного языка, что нами воспринимается как платформа, где формируется публицистическая риторика и философское осмысление этих же проблем в выступлениях, статьях, интервью и очерках писателя. При этом, не прямо, а эксплицитно рассматривается белорусская, как и родная литература, как “малая” (поскольку нигде не называется так), что в тоталитарных условиях обречена на исчезновение.

Определенный интерес представляют взгляды Олеся Гончара на другие соседние литературы, в частности польскую, чешскую и

словацкую, которые также можно отнести к “малым” литературам Европы, что нашло свое отражение в дневнике, а также в отдельных публицистических произведениях – очерках о Чехословакии “Встреча с друзьями” (1950), интервью “Сердечный привет читателям Пряшевщины” (1968), интервью чехословацкому журналу “Литературный ежемесячник” “Созидать, а не разрушать” (1980), предисловии к изданию романа “Собор” на словацком языке “К словацкому читателю” (кон. 80-х гг.)

С бывшей Чехословакией Олеся Гончара повязала война. Там автор дневника впервые побывал еще в 1945 году, освобождая Прагу от фашистов. Позднее, став известным писателем, он неоднократно сам и в составе писательских делегаций посещал Чехословакию и Польшу. Среди писателей этих государств у него было немало друзей и знакомых. В дневнике имеется запись от ноября 1949 года, которая свидетельствует о том, что Олесь Гончар выступал перед студентами Братиславского университета, где речь вел о своем отношении к классической литературе, при этом в качестве примера назвал творчество известного чешского писателя Ярослава Гашека.

В апреле 1954 года украинский писатель вновь побывал в Чехословакии, где познакомился с известным чешским мастером кино Иржи Трнкой. Последний оказал на Олеся Гончара необычайное впечатление своим мировосприятием искусства, на что указывает дневниковая запись от 4 апреля: “Трнка – сам режиссер, и художник, и постановщик. Перед глазами льется поток образов, находок необычной силы...” [2, с. 163]. Здесь же автор дневника оставил краткую портретную характеристику чешского деятеля искусств, сравнив его с гоголевским Тарасом Бульбой: “Внешне Трнка – богатырь средних лет, усадый, типом лица похожий на Тараса Бульбу. Скромный” [2, с. 163].

Во время этого пребывания в Чехословакии Олесь Гончар познакомился с чешской писательницей М. Майеровой, беседа с которой вылилась в творческий замысел “написать драму о евшане” [2, с. 164]. Имя этой писательницы вместе с именами других известных представителей культуры братского народа вспомнилось классику украинской литературы в феврале 1978 года, когда он фиксировал впечатления от недавней поездки по Закарпатья: “В 1932 г., когда верховинским селам Закарпатья грозила голодная смерть, чешские писатели Иван Ольбрахт, Ванчура и др. создали Комитет помощи трудящимся Подкарпатской Руси, в который входили все известные деятели чешской культуры – З. Неедлий, С.-К. Нейман, М. Майерова, К. Чапек... Комитет осуществлял сбор продуктов и вещей для голодающих. Вот пример братства, гуманности, интернационализма” [5, с. 331]. Как видим, в представлении Олеся Гончара, братство, гуманизм, интернационализм – это были основополагающие качества “малых” литератур Европы, которые помогали им выстоять в условиях экспансии “великих” литератур – немецкой, русской.

Отмечая ту огромную помощь, которая была оказана чешскими писателями закарпатским украинцам, Олесь Гончар с глубокой печалью отмечал, что о голоде в Советской Украине 1932 – 1933 гг. “Европа, наверное, и представления не имела” [5, с. 331]. Европа, в понимании Олесь Гончара, – это высокоразвитые государства Запада.

26 августа 1978 года в Киеве находился председатель Союза писателей Чехии Йозеф Рыбак. Его пребывание натолкнуло Олесь Гончара на мысль о породненности украинских и чешских писателей его поколения, “которое творило действительно одну из прославленных литератур XX века, литературу, что сияла именами Чапека, Неймана, Незвала, Ольбрахта, Новомесского, Майеровой и, конечно, Зденека Неядлого...” [5, с. 344]. Особенно украинский писатель в этом поколении представителей “малой” литературы Чехословакии ценил то, что “с ними легко было найти взаимопонимание” [5, с. 344].

В мае 1980 года Олесь Гончар вновь посетил Прагу. Он снова имел множество встреч с местными писателями. 7 мая в дневнике появилась такая запись: “В Праге. Литературный музей посетили. Прием в Союзе чешских писателей (Йозеф Рыбак, Ян Козак, Богумыл Ржига и др.). Встреча с послом. Встречались с Вацлавом Жидлицким” [5, с. 412].

Олесь Гончар постоянно читал. Среди прочитанного многое – это произведения чехов, словаков, поляков. Некоторые из них нашли оценку в дневниковых записях украинского писателя. Особенно теплый отзыв о творчестве Лацо Новомесского находим в записи от 14 октября 1975 года: “Могучий поэт! Сожалею, что мы с ним не встретились, когда я еще бывал в тех краях. А побываю ли еще? Увижу ли Татры суровые? И загадочные словацкие местечка ночью, где безлюдно, где только часы не спят на старинной ратуше? Или, может, и до сих пор ждет меня там тополиная в туманах дорога, похожая на юность...” [5, с. 232]. Отзыв заканчивается строкой из стихотворения словацкого писателя: “У нас в саду отдыхает день” [5, с. 232]. Силу поэтического слова Ладо Новомесского Олесь Гончар видит в умении мыслить ментальными знаками, созвучными его творчеству, где очень часто мотивы родного края, неповторной его природы представлены в образах сада. Может, именно в Словакии в конце войны родились такие строки стихотворения “Дума о Родине” Олесь Гончара:

Слово, в бою огрубіле,
У тому краю забрини,
Де вишні в убранні білім
Мене виглядають з війни [6, с. 43].

Кроме того, интерпретация Олесем Гончаром поэтических строк словацкого писателя Лацо Новомесского ассоциативно связанная с дневниковыми записями фронтовых лет, засвидетельствовавшими пребывание украинского писателя в апреле 1945 года в Гринаве (позже переименованной в Мысленице), и его юношескую, романтическую

влюбленность в словачку Юлию. Этот факт из жизни Олесь Гончара, лег в основу новелл “Модры Камень” и “За миг счастья”, написанных в послевоенные годы, за которые писателя вскоре обвинили в идеологической “диверсии”, поскольку он отстаивал право советского солдата на любовь к иностранке.

Среди словацких писателей, нашедших отображение в дневнике Олесь Гончара, несколько раз упоминается имя А. Плавки. С ним Олесь Гончар встречался на координационной встрече писателей восточной Европы в Бухаресте в 1970 году, затем в Москве в 1971 году. Особенно лирическим является запись-некролог от 21 августа 1982 года, когда Олесь Гончар узнал о безвременной кончине своего словацкого товарища: “Умер Андрей Плавка. Еще в позапрошлом году виделись с ним в Братиславе. Чистая душа! Уже и тогда чувствовалось, что он нездоров, однако и в том состоянии его не покидала тихая улыбка, искренность, приветливость. Что-то было в нем от Остапа Вишни, ласковое, душевное... и вот нет. Все меньше остается тебе дружественных людей, с кем пришлось идти по жизни в одно время... Нет им замены” [5, с. 531]. В марте 1985 года Олесю Гончару вновь вспомнился Андрей Плавка. Поводом стала встреча в Генеральном консульстве Чехословакии в Киеве по случаю пребывания делегации писателей с этого государства: “В Генконсульстве вечером прием в честь Мирослава Валека, руководителя делегации. Умный он человек. Сидели рядом, вспоминали Андрея Плавку, Яна Поничана – это все его друзья” [3, с. 48].

Нередко в дневниках Олесь Гончара встречаются записи, в которых он сравнивает произведения украинских писателей с произведениями писателей других народов. В частности, 2 октября 1981 года он сравнивает творчество писателя с западной Украины А. Гаврилюка с известным публицистическим произведением чеха Юлиуса Фучика “Репортаж с петлей на шее”: “Гаврилюкова “Береза” не меньшей силы, нежели Фучиков “Репортаж”. Гаврилюк каждый раз достигает вершин психологических” [5, с. 486]. Акцент Олесь Гончара на психологизме произведения Гаврилюка свидетельствует о том, что автор дневника в своем художественном творчестве сам исповедовал поэтику психологизма.

В дневнике украинского автора нашлось место и для Вацлава Гавела, чешского писателя, правозащитника и впоследствии президента европейского государства. 10 июля 1990 года, говоря о принятии Верховным Советом Украины Декларации об ее суверенитете, он записал: “А почему бы, например, Головатому не быть, как Гавелу, президентом республики?” [3, с. 303].

Из польских писателей особенно тепло Олесь Гончар отзывался в дневнике о Ярославе Ивашкевиче. 23 апреля 1977 года автор дневника отметил выступление польского классика в Дни польской литературы в киевском дворце “Украина”: “Взволновал многих Ярослав Ивашкевич

своим словом во Дворце “Украина”. Говорил, что эта земля для него родная и Киев родной. И что Киев не был и тогда таким провинциальным, глухим городом, как некоторые рисуют. И что нет уже никого здесь из товарищей его молодости. Так все это было давно” [5, с. 299].

Ниже Олесь Гончар цитирует слова польского классика о том, как он “ездил на могилу отца, на Винничину, увидел места, где не был 75 лет! И что сохранились некоторые дома” [5, с. 299]. Украинского писателя поразили слова поляка, в которых тот отразил свое отношение к земле: “Ч е р н а я (выделение Олесь Гончара. – В. Г.), ухоженная, взлелеянная, любимая земля” [5, с. 299]. В продолжении этой записи Олесь Гончар отметил, что Ивашкевич вспомнил свое стихотворение о белых волах: “...Их когда-то много было на Украине, а сейчас нет. И что это стихотворение наши издатели изъяли из его цикла” [5, с. 299]. Позитивные аксиологические концепты “земля”, “вол”, как и семантически связанный, упомянутый выше “сад”, являются общей чертой “малых” славянских литератур, указывающей на среду обитания их народов, стремление к выживанию в условиях колониального прошлого.

Олесь Гончар считал Ярослава Ивашкевича такой личностью, которая, несмотря на разные, довольно непростые периоды в истории отношений украинцев и поляков, был примером братства. Особенно же он ценил польского писателя за любовь к украинскому слову, процитировав при этом слова Ярослава Ивашкевича про украинское чудо – арбуз: “Арбуз – это то, чем можно наесться, напиться, и умыться...” [5, с. 300]. Следующая запись в дневнике, где упоминается имя польского классика, сделана 28 ноября 1980 года, после получения награды в польском консульстве в Киеве, где все приглашенные посмотрели фильм известного режиссера Вайды “Панны с Вилькова”, поставленный за сценарием Ярослава Ивашкевича: “При вручении награды Генеральный консул после церемонии вынес и показал присутствующим польское издание... “Собора” [5, с. 439]. Это произведение в то время было запрещенным в СССР. Польский консул рассказал о роли Ивашкевича в издании опального романа. Об этом же Олесь Гончар запишет 4 июля 1992 года: “Трогательно, что взгляды в сторону “Собора” обратили вновь именно поляки, которые первыми – по совету Ярослава Ивашкевича – когда-то перевели произведение на польский язык (все другие переводы в соцстранах Москва тогда заблокировала)” [3, с. 424].

Украинская литература, истоки которой находятся в культурных пластах Киевской Руси, отмечена эволюцией литературных эпох, направлений, течений и стилей. Она имеет древнюю историю, выработала оригинальную и самобытную эстетическую систему, основанную на общечеловеческих гуманистических ценностях. И в этом плане украинская литература не уступает “большим” литературам, но

многовековое ее подневольное существование, запреты на природное проявление в национальной форме, вследствие отсутствия собственного государства привели к тому, что она в течении длительного времени пребывала в тени “великой” русской литературы. Эти исторические факторы послужили определению ее как “малой” литературы,

Обращение к мемуарному наследию Олесь Гончара дает возможность открыть перспективу для дальнейших исследований истории и социологии поля украинской литературы в ее взаимосвязях с “большими” и “малыми” литературами бывшего СССР и Европы, 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. Модель “малых” литератур (восточно- и западнославянских) отличает укорененность концептов, которые группируются вокруг ключевого – “земля”, в ментальные коды, иллюстрирующих желание “малых” народов сберечь собственную идентичность и выжить в колониальных условиях. Интерпретация “больших” и “малых” (белорусской и западнославянских) литератур и ее “агентов” в публицистике писателя представляет заявленную проблему в контексте теории социальных коммуникаций, которая рассматривает общественные отношения в социальном пространстве и социальном времени.

Использование теории “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.

Литература

1. Бурдьё П. Поле литературы / Пьер Бурдьё [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://novruslit.ru/library/?=64>. **2. Гончар О. Т.** Щоденники: у 3-х т. : Т. 1 (1943 – 1967). – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 455 с. **3. Гончар О. Т.** Щоденники: у 3-х т. : Т. 3 (1984 – 1995) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 646 с. **4. Гончар О.** Чим живемо: На шляхах до українського Відродження / Олесь Гончар. – К. : Укр. письменник, 1992. – 400 с. **5. Гончар О. Т.** Щоденники: у 3-х т. : Т. 2 (1968 – 1983) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 607 с. **6. Гончар О.** Поетичний пунктир походу: [поезії] / Олесь Гончар. – К. : Просвіта, 2000. – 120 с.

**Галич В. М. Від “поля влади” до “поля літератури”:
публіцистика і мемуаристика Олесея Гончара з точки зору теорії поля
П'єра Бурдьйо**

Актуальність дослідження полягає в тому, що в українському літературознавстві вперше творчість Олесея Гончара аналізується через теорію поля французького постструктураліста П'єра Бурдьйо, котра є перспективним напрямом у вивченні художньої літератури та публіцистики. Інтерпретація “великих” і “малих” літератур і діяльності її агентів у щоденниках і публіцистиці українського письменника репрезентують заявлену проблему в контексті соціології літератури й теорії соціальної комунікації.

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

**Галич В. Н. От “поля власти” к “полю литературы”:
публицистика и мемуаристика Олесея Гончара с точки зрения теории
поля П'єра Бурдьё**

Актуальность исследования заключается в том, что в украинском литературоведении впервые творчество Олесея Гончара анализируется через теорию поля французского постструктураліста П'єра Бурдьё, которая является перспективным направлением в изучении художественной литературы и публицистики. Интерпретация “больших” и “малых” литератур и деятельности ее агентов в дневниках и публицистике украинского писателя представляют заявленную проблему в контексте социологии литературы и теории социальной коммуникации.

Ключевые слова: теория поля, постструктуралізм, дневник, публицистика, “малые” и “большие” литературы.

**Halych V. M. From the “field of power” to the “field of literature”:
Oles Gonchar’s publicism and memoirs from the point of view of Pierre
Bourdieu’s field theory**

Research actuality consists in that fact that in the Ukrainian literary criticism for the first time Oles Honchar’s works are analysed through the French poststructuralist Pierre Bourdieu’s field theory, which is considered to be perspective direction in the studies of artistic literature and publicism. Interpretation of the “large” and “small” literatures and activity of its agents in diaries and publicism of the Ukrainian writer present the declared problem in the context of literature sociology and theory of social communication.

Key words: field theory, poststructuralism, diary, publicism, “small” and “large” literatures.

УДК 821.161.2 – 09+929 Сосюра

О. І. Коновалова

**СВІТОГЛЯДНИЙ КОНЦЕПТ В. СОСЮРИ:
АВТОРСЬКА ПРОЕКЦІЯ**

Історико-культурний дискурс Слобожанщини сьогодні неможливо уявити без постаті В. Сосюри, факти життя та творчості якого вже багато років залишаються предметом досліджень українських та закордонних учених-літературознавців. Постать В. Сосюри у контексті літературного дискурсу минулого століття розглядалася неоднозначно: спочатку його відносили до пантеону творців нової радянської літератури (як П. Тичину та М. Бажана), пізніше називали “буржуазним націоналістом”, виключали з партії, забороняли публікувати твори. Така полярність життєвих і творчих колізій була зумовлена багаторічним пануванням канонічно-інтерпретаційних підходів до історії та культури, зорієнтованих на соціально заангажовані й політичні стереотипи попереднього століття.

Необхідною умовою ґрунтовного й усвідомленого вивчення постаті будь-якого письменника, культурного чи політичного діяча є дослідження його естетичних поглядів та ціннісних орієнтацій. Такий підхід дає можливість комплексного аналізу з елементами причинно-наслідкових зв'язків та контекстуального дослідження.

Метою наукової розвідки є дослідження світоглядного концепту В. Сосюри та його проекції на поетичну творчість.

Постать письменника неодноразово була об'єктом дослідження (Ю. Бурляй, М. Доленго, О. Килимник, О. Кудін, Є. Радченко), але з точки зору сучасного літературознавчого дискурсу питання висвітлено недостатньо. Варто згадати дослідження В. Подова (“Любовь и слезы (новое о Владимире Сосюре)”), В. Пастуха (“Поет ніжності, тривоги і болю”), М. Неврлого (“Сосюра під обстрілом критики”), В. Моренця (“Володимир Сосюра: нарис життя і творчості”), В. Краснікової (“Заборонена епіка В. Сосюри”). Кожне із цих досліджень має свою історико-культурну та літературознавчу цінність і дає можливість говорити про багатоаспектність вивчення постаті та творчого доробку В. Сосюри.

Концептуальна основа дослідження побудована на поглибленому вивченні ментальних та психологічних особливостей загальнонародного й глибоко індивідуального характеру.

Творчість В. Сосюри неможливо розглядати осібно від життєвого шляху й культурно-історичного тла епохи. За словами Б. Олійника “...коли істинно те, що поет – передовсім його біографія, то стосовно Володимира Сосюри це істинно тричі: особа, характер поета прямо і яскраво рефлексують на всю його творчість” [1, с. 9]. Саме тому під час

аналізу становлення світоглядної парадигми автора методи ретроспекції та біографічності – невід’ємні умови дослідження.

Одним із ключових концептотворчих світоглядних чинників є причетність (якщо не повна належність) В. Сосюри до митців “втраченого покоління” (термін Г. Стайн). Але національний феномен “втраченості” має відмінний від класичного значення характер. Перша світова війна, Жовтнева революція, громадянська війна, активна українізація, голодні 30-ті рр., колективізація, хвиля жорстоких репресій, Друга світова війна, роки повоєнної відбудови, відлига часів М. Хрущова, оновлений рух “шістдесятників” – це лише побіжний перелік культурно-історичних подій, які у часовому ракурсі дотичні до процесу самоусвідомлення, становлення та трансформації світоглядної парадигми В. Сосюри. Національний феномен “втраченості” залишив глибокий відбиток у свідомості, адже “...письменник переживає те саме, що й звичайні люди, не-письменники, лише, як правило, сильніше” [2, с. 312]. Можна припустити, що це стало причиною трагічної роздвоєності у свідомості В. Сосюри, роздвоєності між світлим романтизованим ідеалом вільної України, вірою у мирний характер революційного оновлення життя та жорстокою реальністю братовбивчої війни. Сам поет пізніше дасть оцінку громадянській війні як “гризні брата з братом”. Спогади “...про той кривавий період, крізь який я пройшов з грудня 1918 року по лютий 1920 року” [3, с. 16] стануть каталізатором багаторічної полярності автора, його трагічної роздвоєності: “Довго, довго я був із собою в бою... / Рвали душу мою / два Володьки в бою; / і обидва, як я, кароокі, / і в обох ще незнаний, невиданий хист, – / рвали душу мою / комунар / і червоний фашист ... Довго був чорний бій: / то один відступав, / то хитався другий” [4, с. 187]. У спогадах М. Неврлого знаходимо авторський коментар: “...вірш “Два Володьки” – не лишень про себе... Там сказано про все моє пореволюційне покоління... Саме життя підказало таку тему... Задля цього вірша довелося немало витерпіти...” [5, с. 732].

Трагедія роздвоєного “Я” пройшла через усе життя В. Сосюри. Рятівним для нього стало те, що етап протиборства двох “Я” перейшов у стадію творчого й морального компромісу, побудованого на ґрунті поділу сфер вияву та домінування: Сосюра-комуніст – сфера свідомості, розумового сприйняття дійсності; Сосюра-українець – сфера чуттєвого, підсвідомого. Але поет “...від першої до останньої збірки перебував ближче до ідеї незалежної України, ніж до комуністичної ідеї України в “Союзі неділимому”...” [6, с. 5].

Модерна українська нація, що постала після буремних подій 20-х рр., прагнула віднайти себе, відновити націєтворчі орієнтири. Домінуючою характеристикою стала маргінальність української нації: “...українство сформувалося у тому географічному просторі, який в усіх аспектах характеризується межовістю: лісостеп і степ, північний і південний антропологічні типи (індоєвропейці та трипільці), порубіжжя

західної і східної культур, католицизму і православ'я, роздвоєність між традиційною середземноморською і балтійською торгово-економічними циклоферами" [7, с. 98]. Така маргінальність не могла не вплинути на рівень самоусвідомлення і, як наслідок, – витворення концептуальної картини світу всенационального характеру, в якій домінуючим стало відчуття меншовартості, розгубленість, відсутність національного моноліту на мисленневому рівні, трагічність долі (жертвність, катастрофізм). В. Сосюра як ретранслятор народної світоінтерпретації поєднує у собі роздвоєність "Я" та національну маргінальність. Усе це зумовлює постійний пошук рятівних констант-ідеалів, непослідовність, часто нераціональність дій і вчинків. Наприклад, за брак твердого громадського характеру його не раз доброзичливо критикував щирий друг Микола Хвильовий. Маргінальний стан В. Сосюри на межі між нормальним життям та граничним психічним напруженням вплинув на творчість і оголене чуттєве бачення світу.

Всепроникаючий ліризм, що є своєрідною візитною карткою усієї творчості В. Сосюри став ключовим чинником формування світоглядної парадигми та орієнтиром життєвого і творчого шляху. Із психологічної точки зору кожна людина у певний період свого життя схильна до орієнтування на внутрішнє або зовнішнє, що зумовлює органічну зміну коливань "інтроверт – екстраверт". "Психологічний тип, – зазначає М. Моклиця, – який утворюється завдяки природній домінанті у внутрішньому світі розуму або емоцій, увиразнюється в процесі рефлексії і на якомусь етапі починає виражати стосунки людини зі світом" [8, с. 237]. В. Янів [9] характеризує інтровертність українців з точки зору географічного розташування: степ, який займає більшу частину прощі України, позначений одномантністю флори та фауни, суворістю природних умов, скеровував увагу із зовнішнього (споглядання) до внутрішнього (самозаглиблення). Як наслідок, мрійливість, примат почуттів (чуттєве складає фундаментальний пласт світовідчуття): "Я так люблю в той час без краю / і землю теплу й молоду, / коли над квіткою зітхає / липневий вітер у саду" [4, с. 204]; "Я не злечу понад землю, / не визнаю радості ніде, / бо не мені цвіте зорею / твоє обличчя молоде" [4, с. 227]. У випадку В. Сосюри такі коливання дуже часто мали стрибкоподібний вияв, характеризуючись крайніми межами вираження – від глибинного занурення у внутрішній світ, до хворобливої потреби спілкування.

Трансформаційні тенденції українського духу завжди перебувають у постійному русі – народна душа шукає констант-орієнтирів, потребує витворити новий національний міф, нові модуси, ціннісні системи та норми світобудови у новому часі. У світоглядній концепції поета центром творення стала всепоглинаюча чуттєвість та відвертість. Сосюра дає народові орієнтири для подальшого розвитку – любов, поєднання всенародного і глибоко особистого. Поетичні твори матеріалізують авторську "філософію кордоцентризму",

чуттєвоцентризму творчості: “Не кожному дана, точніше – дозволена оця вражаюча довірливість” [1, с. 8]. Ключовим у творчій манері В. Сосюри стало отримання інформації від світу через відчуття та інтуїцію: “Вони пройшли, зими тумани, / пташки щебечуть край вікна... / Ти усміхаєшся, кохана, – / і на душі моїй весна” [4, с. 209]. Ліричність стає основною засадою творчого методу митця, переростаючи у надмірну відвертість та лакмусовість: “Треба дивуватися, яке багатство почуття й думки випромінює творчість цього поета... В його поезії немає штучного хисту, дешевого пафосу. Вона велика своєю людською чистотою й простотою” [10, с. 122].

Синкретизм світоглядної парадигми поета ретранслюється у площину його художнього мислення й відіграє консолідуючу роль у процесі витворення законів та принципів авторської рецепції, пошуку шляхів вираження власного досвіду. Імпресіоністична манера та романсова традиція ілюструються мелодійністю, глибинністю зображуваних почуттів. Антропоцентризм і філософія серця ретранслюються через утвердження неповторності людської особистості (що заперечувало тезу радянського режиму про людину як “ланку суспільства”) як частини космічного колообігу, примату почуттів. За словами Ю. Лавріненка “...Сосюра пережив чимало різних літературних впливів; зокрема сильні в нього сліди імажинізму. Але всі ті впливи тонуть у романтичній стихії його поезії, в його здібності дати тепло і романтичне піднесення та освітлення кожній, навіть найбуденнішій речі” [11, с. 175]. Так проявляється майстерність автора у поєднанні суб’єктивного й загальнонародного, “Я-героя” та “МИ-читача”.

Отже, світоглядна парадигма В. Сосюри формувалася під впливом низки чинників як глибоко індивідуальних, так і загальноісторичних та культурних. Ключовими стали причетність (якщо не повна належність) В. Сосюри до митців “втраченого покоління”; трагедія роздвоєності “українець – комуніст”, поглиблена національною маргінальністю; всепроникаючий ліризм; коливання екстравертних та інтровертних рис з тяжінням до екстравертності; “філософія кордоцентризму”; інтуїтивність; чуттєвоцентризм творчості. За словами Б. Олійника “...це скорочувало відстань між ним [поетом] і читачем до того ступеню близькості, коли вже серце серцю промовля” [1, с. 9]. Такі концептуальні риси світоглядної парадигми митця відіграли неабияку роль у витворенні мистецтва нового типу, у якому думка виходить за рамки осмислених слів.

Література

1. Сосюра В. Твори : у 4-х т. / В. Сосюра / [упоряд. В. В. Сосюри; передм. Б. Олійника]. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 1 : Поезії 1916 – 1930. – К. : Дніпро, 1986. – 373 с. **2. Чхартишвили Г.** Писатель и самоубийство / Г. Чхартишвили. – М. : Захаров, 2007. – 463 с. **3. Подов В.** Любовь и слезы (новое о Владимире Сосюре) : научно-популярное издание /

В. Подов. – Лисичанск, 1995. – 65 с. **4. Сосюра В.** Всім серцем любіть Україну... : [вибр. твори] / В. Сосюра / [вступ. слово С. А. Гальченка]. – К. : Криниця, 2003. – 608 с. **5. Неврлий М.** Минуле і сучасне : збірник слов'язознавчих праць / М. Неврлий / [передм. І. Дзюби]. – К. : Смолоскип, 2009. – 956 с. **6. Краснікова В.** Заборонена епіка В. Сосюри : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / В. Краснікова. – Львів, 2000. – 19 с. **7. Шестопалова Т. П.** Міф степу (міфопоетика П. Тичини в контексті націософських ідей доби) / Т. П. Шестопалова // Вісник ЛДПУ ім. Тараса Шевченка. – 2001. – № 2. – С. 97 – 104. **8. Моклиця М.** Модернізм як структура : Філософія. Психологія. Поетика : [монографія] / М. Моклиця. – Луцьк : Вежа, 2002. – 390 с. **9. Янів В.** Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. – Мюнхен : Видавництво УВУ, 1993. – 217 с. **10. Володимир Сосюра** : життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях / [упор. : Ю. С. Бурляй, І. І. Гончаренко, Є. Є. Радченко, В. В. Сосюра]. – К. : Рад. школа, 1978. – 143 с. **11. Розстріляне відродження** : Антологія 1917 – 1933 : Поезія – проза – драма – есей / упоряд., передм., післям. Ю. Лавріненка. – К. : Смолоскип, 2008. – 976 с.

Коновалова О. І. Світоглядний концепт В. Сосюри: авторська проєкція

У статті досліджено витoki світоглядної парадигми В. Сосюри та її проєкцію на поетичну творчість митця. Проаналізовано ключові світоглядні чинники (роздвоєність особистості, маргінальність, ліризм, кордоцентризм) та шляхи їхньої ретрансляції на рівні тексту.

Ключові слова: концепт, кордоцентризм, ліризм, маргінальність, парадигма, світогляд.

Коновалова Е. И. Мировоззренческий концепт В. Сосюры: авторская проекция

В статье исследованы истоки мировоззренческой парадигмы В. Сосюры и ее проекция на поэтическое творчество художника. Проанализированы ключевые мировоззренческие факторы (раздвоенность личности, маргинальность, лиризм, кордоцентризм) и пути их ретрансляции на уровне текста.

Ключевые слова: концепт, кордоцентризм, лиризм, маргинальность, мировоззрение, парадигма.

Konovalova O. I. V. Sosura's vision concept: writer's view

In the article the origins of V. Sosura's vision paradigm and their projection of artist's works are studied. The main concept forming vision factors (alternating personality, marginality, lyricism, "cordocentrism") and the ways of their retranslation on the level of text are analyzed.

Key words: concept, "cordocentrism", lyricism, marginality, paradigm, vision.

УДК 821.161.2 – 31.09+929 Жадан

А. І. Пройдаков

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ
В РОМАНАХ "ДЕПЕШ МОД" ТА "ВОРОШИЛОВГРАД"
СЕРГІЯ ЖАДАНА**

Проза сучасного харківського письменника Сергія Жадана протягом тривалого проміжку часу приваблює найвибагливіших читачів нетрадиційною композицією, глибоким ідейним змістом, розмаїтістю тематичних рамок, відверто антицензурним спрямуванням, полістилістичністю, неприхованою критикою усіх ланок суспільного життя, сатиричним підтекстом та епатажністю.

Метою нашої наукової розвідки є визначення екзистенційних мотивів у романах "Депеш Мод" та "Ворошиловград". Філософія екзистенціалізму, тобто філософія існування, є доволі характерним та знаковим смисловим домінантом творчості Жадана, що найбільше відображення знаходить в його епічних творах.

Поставлена мета передбачає наступні завдання:

- 1) виокремлення екзистенціалів у творах "Депеш Мод" та "Ворошиловград";
- 2) виявити вплив екзистенційних мотивів у художній структурі твору.

Актуальність дослідження полягає у визначенні цих творів Сергія Жадана у сучасному літературно-мистецькому процесі.

На сьогодні проведено небагато досліджень особливостей творчості письменника з цієї точки зору. Деякі аспекти розглядав Я. Голобородько (праця "Артеграунд. Український літературний істеблїшмент").

Для того, щоб виявити екзистенціали, зазначимо: "Екзистенціалізм – філософський напрямок, що висуває на чільне місце абсолютну унікальність людського буття" [1, с. 45].

Слід зауважити, що екзистенціалізм є однією з найвпливовіших філософських течій ХХ століття, що позначилася впливом на розвиток

літературного процесу у різноманітних країнах світу. “Екзистенціалізм звернувся до проблем кризових критичних ситуацій у межах, що вивчають матриці трагічного відчуття сучасної епохи, глибоких психічних переживань і потрясінь. Він сформувався як відповідь на девальвацію прогресистсько-оптимістичної картини світу” [1, с. 44]. Філософська течія “існування” трактує сутність людської поведінки у контексті відображення особливостей її внутрішнього світу, передачі певних вражень, фіксацій, думок. Максимальна концентрація уваги приділяється особистості людини, уславленні її унікальності та незвичайності.

“Одна із центральних проблем в екзистенціалізмі – проблема життя і смерті: сутністю екзистенції є народження, смерть, любов, доля, розпач, каяття. Модусами існування людини є такі категорії, як турбота, страх, рішучість, совість, ненависть, туга, віра. Загроза смерті, скінченність буття змушує людину задуматися над сенсом життя, повернутися до самого себе і свого буття, тобто до екзистенції” [1, с. 44]. У творах, що містять екзистенційні мотиви, можемо спостерігати цілковите заперечення тези про вплив соціального середовища на діяльність та вмотивованість вчинків індивіда. Натомість особистість самостійно приймає рішення та керується лише елементами несвідомого у здійсненні власної діяльності.

В епічних творах Сергія Жадана можемо простежити своєрідний процес формування особистості та духовної зрілості головних героїв, визначаємо екзистенціали абсурдності буття, невизначеності, самотності. У романі “Депеш Мод” персонажі Вася Комуніст, Чапай, Вова і Володя, Какао, Собака Павлов – представлені як 18 – 19 річні юнаки. Сам автор досить скептично зображує свою компанію товаришів: “Друзів у мене досить багато, це навіть не компанія, скоріше такий дружній колектив симулянтів, які намахують усіх вербувальників і роботодавців... Нам усім по 18 – 19, переважну більшість моїх друзів уже повиганяли з навчання, вони тепер або безробітні, або займаються нікому не потрібними речами...” [3, с. 41]. У цей час вони не мають жодних життєвих орієнтирів та заповітних мрій. Життя уявляється стрімкою річкою, що нестиме людей своєю могутньою течією. Усі гуманістичні і об’єктивні принципи справжніх приятелів та дружніх стосунків порушено. Письменник не порушує питання перспективності подальшого життя персонажів. Усі події подаються у контексті існування людини, що не передбачає створення ціннісних орієнтацій.

Персонаж представлений перед читачем як самотня особистість, яка опиняється у безвихідному становищі і не потребує допомоги інших. “Гарна, вічно голодна компанія, котру незрозуміло що тримає разом, бо в принципі всі одне одного недолюблюють, ну, але це ще не причина, аби ігнорувати здорове спілкування. Робити нам, за великим рахунком, немає чого, хоча у кожного свої стосунки з дійсністю, в нашому віці вони зводяться до якихось простих примх і побажань” [3, с. 45]. Варто

зауважити, що у даному випадку єдиним фактором, що об'єднує групу людей у романі “Депеш Мод”, є урбанізований соціум, в якому перебувають персонажі.

Герої мають здійснити вибір, що полягає у повідомленні Сашкові Карбюратору звістки про смерть його вітчима. Надалі долаючи різні перешкоди та опиняючись у скрутних ситуаціях, вони намагаються певним чином досягти своєї мети. Це підтверджує одну з основних засад екзистенціалізму, адже “сутність людини особливо виразно виявляється в екстремальних ситуаціях, коли перед людиною встає проблема вибору, через який людина реалізує свою свободу” [1, с. 46]. Адже слід зазначити, що цю важливу місію вони уявляють немов незвичайну цікаву пригоду, що здатна внести нові відтінки у їхнє даремне та безнадійне існування і з великим задоволенням розпочинають мандрівку.

Здійснюючу свою подорож сірими та похмурими просторами Харкова та Слобожанщини, автор ніби підкреслює абсурдність усіх вчинків персонажів (викрадення бюста Молотова, поїздка до ромів, контрабандистські плани Васі Комуниста, присутність Какао на проповіді Джонсона – і – Джонсона). Яскраво подані індивідуальні характеристики кожного героя, розкрито його своєрідне “я”. “Я весело прожив ці свої 15 років дорослого життя, не беручи участі в побудові громадянського суспільства, не приходячи на виборчі дільниці й успішно уникаючи контактів із антинародним режимом, якщо ви розумієте, що саме я маю на увазі; мене не цікавила політика, не цікавила економіка, не цікавила культура, навіть прогноз погоди мене не цікавив, хоч це була чи не єдина в цій країні річ, яка викликала довіру, але мене вона все одно не цікавила” [3, с. 7]. Герої не відчують моральної чи навіть соціальної відповідальності за свої вчинки, їм взагалі не потрібно навколишнє суспільство, соціальні відносини. У творах спостерігаємо абсолютне занурення у власний внутрішній світ, думки, переживання, бажання та потреби.

Реалізації втілення ідей екзистенціалізму сприяє використання відповідних описів міста Харкова та його провінцій (роман “Депеш Мод”), невеличких міст Луганської області (“Ворошиловград”), що постають крізь призму авторського світогляду песимістично та буденно.

Харків подається автором як великий урбаністичний центр, що збирає людей різних національностей і різних переконань, приваблюючи їх можливістю фінансової стабільності та гарантованого задоволення усіх потреб. “Коли перед тобою стільки дверей, ти ніколи не знаєш, в які саме потрібно ввійти... Це вже третій чи четвертий тролейбус, який я пропускаю, я ніяк не можу сконцентруватись і вирішити, що саме мені потрібно і для чого. Себто куди я маю їхати і хто на мене там чекає” [3, с. 61]. Таким чином, замість ілюзійного покращення життя, герої опиняються у заплутаному лабіринті, звідки фактично неможливо знайти вихід.

Змальовуючи провінційні території Донбасу, Сергій Жадан називає символічні образи, що стали знаковими для цих географічних та територіальних просторів: терикони, порожні залізничні станції, соняшникові поля. “Потяг, яким ми їхали, я знав із дитинства, можна навіть сказати, що це був перший потяг у моєму житті... я дотепер пам’ятаю ті плацкарти, вогкі, як намоклий папір, простирадла радянських сталевих колій, дим тамбурів, чорні засніжені поля за вікном, ландшафти кольору чорної жіночої білизни” [3, с. 233]. Ці символи створюють відповідний колорит, який допомагає усвідомити і віднайти екзистенціали небуття та невизначеності, що підсилюються зміщенням часово-просторових площин у текстах епічних творів Сергія Жадана.

З кожним новим твором письменник все глибше й детальніше розкриває світогляд своїх персонажів, формулює переконання у взаємопов’язаності усіх обставин та дій, що оточують людину та впливають на неї. Говорячи про екзистенціалізм у романі “Ворошиловград”, маємо визначити локальність подій, що відображаються у творів. Дія відбувається у невеличкій провінції протягом нетривалого проміжку часу. Проте слід відзначити, що саме місто Ворошиловград постає у якості міста-фантома, який перетворився на певний катализатор різних епох, часів, вірувань. Воно продовжує зберігати у собі поняття “історичної пам’яті”, яке не дозволяє головному героєві залишити цю обмежену локалізацію і обумовити вчинки. “Я ніколи не буду думати про те, що все могло бути інакше, що все залежало від мене і було в моїх руках, що це насправді я формував свій шлях і правив обставини навколо себе, ось про це я не подумаю ніколи в житті” [3, с. 219]. Герой роману “Ворошиловград” Герман Корольов випадково стає учасником боротьби за станцію, що раніше належала його братові. Він приймає цю нову для себе роль і виконує усі необхідні обов’язки, здійснивши таким чином власний вибір щодо наслідування усіх явищ та факторів, які супроводжують його життя. “Адже коли ти виростаєш із цим усім, коли це вкладається в твою свідомість ще з дитинства, багато речей сприймаєш простіше й спокійніше. Є життя, яким ти живеш і яким ти не маєш права поступатись, і є смерть – місце, куди ти завжди встигнеш, тому не потрібно туди поспішати” [4, с. 407]. У романі певну увагу автор приділяє акцентації ціннісних орієнтацій, що знаходять своє відображення наприкінці роману в епізодах, коли герої об’єднують свої зусилля заради спільного успіху.

Таким чином, екзистенційні мотиви в романах “Депеш Мод” та “Ворошиловград” втілюють естетичні та світоглядні позиції письменника. Зазначена тема є надзвичайною важливою у вітчизняному літературознавстві і стане предметом наших подальших розвідок.

Література

1. **Воронкова В. Г.** Філософія: [навчальний посібник] / В. Г. Воронкова. – К. : ВД “Професіонал”, 2004. – 464 с.
2. **Голобородько Я.** Артеграунд. Український літературний істеблїшмент: збірка статей / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.
3. **Жадан С. В.** Капітал / С. В. Жадан. – Харків : Фоліо, 2007. – 797 с.
4. **Жадан С. В.** Ворошиловград / С. В. Жадан. – Харків : Фоліо, 2011. – 442 с.

Пройдаков А. І. Екзистенційні мотиви в романах “Депеш Мод” та “Ворошиловград” Сергія Жадана

В статті розглядаються екзистенційні мотиви, що знайшли своє відображення у романах “Депеш Мод” та “Ворошиловград” Сергія Жадана. Автор звертає увагу на особливу роль екзистенціалів, що втілюють естетичні і світоглядні позиції письменника. Вагому увагу автор приділяє акцентації ціннісних орієнтацій нашого суспільства.

Ключові слова: екзистенціалізм, екзистенціал, філософія існування, формування особистості.

Пройдаков А. И. Экзистенциальные мотивы в романах “Депеш Мод” и “Ворошиловград” Сергея Жадана

В статье рассматриваются экзистенциальные мотивы, которые нашли свое отображение в романах “Депеш Мод” и “Ворошиловград” Сергея Жадана. Автор акцентирует внимание на особой роли экзистенциалов, которые воплощают эстетические и мировоззренческие позиции писателя. Значительное внимание автор уделяет акцентации ценностных ориентаций нашего общества.

Ключевые слова: экзистенциализм, экзистенциал, философия существования, формирование личности

Proydaikov A. I. Existential motifs in the novels “Depeche Mode” and “Voroshilovgrad” of Serhiy Zhadan

Existential motifs are examined in the article, they are reflected in the novels of Serhiy Zhadan “Depeche Mode” and “Voroshilovgrad”. An author pays attention to the special role of existentialists, which realize aesthetic and world view positions of the writer. The main attention author gives to value orientations of our society.

Key words: existentialism, existential, philosophy of existence, formation of personality.

УДК [392.5 + 398.838] (477.61)

О. В. Скиба

СХІДНОСЛОБОЖАНСЬКЕ ВЕСІЛЛЯ: ТРАДИЦІЇ ТА ЕВОЛЮЦІЯ

Останнім часом стає популярним весілля в етнокультурному стилі. Воно починається зі сватання, включає запросини, торочини та дівич-вечір, гостину, розподіл короваю, обдарування. Завершується традиційне українське весілля колачинами, а сучасне, в європейському стилі, – феєрверками. “Сценарій” традиційного народного весілля в основних рисах зберігся й дотепер – більшою мірою в сільській місцевості та у значно трансформованому вигляді в умовах міста.

Метою дослідження є визначення особливостей побутування традицій та звичаїв весільної обрядовості в селі Оріхівка Лутугинського району Луганської області; здійснення порівняльного аспекту весільних обрядодій радянського та пострадянського періодів.

У сучасній вітчизняній фольклористиці дослідженню основних аспектів (особливості побутування, еволюція, поетика, образно-символічна структура тощо) побутування весільної пісенності різних регіонів нашої держави присвячені наукові студії С. В. Маховської (“Весільні пісні Поділля: функціонування, поетика, символіка”, Київ, 2004), І. В. Щербіної (“Українське весілля як етнокультурний феномен (на матеріалі слобожанської обрядово-пісенної традиції”, Харків, 2001), В. В. Телеуці (“Поетика української весільної поезії Придунав’я”, Київ, 2006), Н. О. Петрової (“Українська традиційна весільна обрядовість Одещини (20 – 80-ті рр. ХХ ст.)”, Київ, 2004), В. Б. Магушенка (“Сучасне весілля в контексті української обрядової культури”, Київ, 2009), Т. В. Саварин (“Лемківські весільні обрядові пісні в міжетнічному контексті”, Львів, 2003) та ін.

Для вивчення весільного фольклору Луганщини в цілому склалася досить широка джерельна база, оскільки останнім часом помітно виріс інтерес до комплексу весільних обрядів, звичаїв, традицій. Це свідчення авторів-носіїв фольклору Слобожанщини, спостереження народознавців, етнографів над особливостями побутування весільної поезії даного регіону, спеціальні дослідження регіональних науковців.

Щодо процесу вивчення весільної обрядової пісенності Луганщини, то він не є достатньо ефективним. На сьогодні збиранням, систематизацією весільних пісень регіону займаються науковці кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”. Дослідженню символіки, елементів поетики, характеристики окремих обрядодій, що супроводжують сучасні весільні церемонії, присвячені студії С. А. Негодяєвої, Н. М. Філоненко, І. Л. Савенко. Проблемами вивчення весільної пісенності краю в аспекті етнолінгвістики,

лінгвоконцептології займається К. Д. Глуховцева. Величезний масив весільної лексики, фразеологізмів, пов'язаних із весільним обрядом, містить фразеологічний словник, укладений В. Д. Ужченком та Д. В. Ужченком.

Особливостями весільного обряду у післявоєнні роки (50 – 60 рр. ХХ ст.) були так звані комсомольсько-молодіжні весілля, що виникли у 20-ті роки, відродилися у 50 – 60-х роках ХХ ст. як форма громадських урочистостей і мали усталений сценарій. Він передбачав участь представників громадських організацій та трудових колективів, їхні накази, клятви молодих на вірність, обдарування тощо. Крім таких новацій, молодіжне весілля містило і ряд традиційних обрядів, але, як правило, у переосмисленому вигляді: “рушничок щастя”, поздоровлення молодих хлібом-сіллю, обсіпання зерном, відзначення весільних чинів традиційними атрибутами, обрання почесних батьків, рядження.

Починалося весілля зі сватання, коли послі від молодого (старости, свати, сватачі, посланці) йшли до батьків обранки укладати попередню угоду про шлюб. Свататися було прийнято у вільний від польових робіт час (на М'ясниці та від Паски до Трійці). Зі старостами до дівчини йшов парубок, на Східній Слобожанщині – ходили його батьки, брат або сестра, тобто близькі й рідні.

Весілля та сватання в післявоєнні роки не відзначалося пишністю та все ж проводилося за сталими традиціями та обрядами, хоч і дещо трансформованими до тогочасного життя.

Сватання було першим етапом на шляху до шлюбу. Респондент Любов Андріївна Рябцева стверджує, що у більшості випадків воно проводилося так: сватати йшли не раніше четвертої години дня, можливо це пов'язано з тим, що раніше свати йшли вже затемна, бо якщо дівчина відмовить, то про це не повинні знати на селі, й насміхатися з парубка. Першими до дівчини йшли свати та наречений, могло бути й більше людей, але обов'язково непарна кількість. Сват та сваха вже мали бути перев'язані рушниками або тканиною, щоб всі знали куди та для чого вони йдуть. Зайшовши до нареченої в оселю, починався діалог (подається мовою респондента):

– Йшли ми з мисливцем вулицею, дивимось до вас у двір
куниця забігла. Віддасте її нам?

– Віддамо, якщо погодиться.

– (до дівчини) Приймаєш наш хліб-сіль?

– Приймаю.

Після того як дівчина дала згоду, когось посилали за батьками нареченого (до того вони не мали приходити до дівчини). Як вони приходили, молоді починали різати хліб та частувати батьків. Після цього дівчина пов'язувала на руку хлопця хустку, що свідчило про її остаточну згоду.

Наступного дня батьки дівчини обов'язково мали прийти на оглядини до нареченого. Після цього починали домовлятися про весілля.

Функцію розпорядника весілля виконував староста (сват). Він починав сватання, ділив коровай, виголошував прощі, у східнослов'янському краю виконував і деякі обряди, що мали правове значення. Не даремно старосту вважали за представника громади. У парі зі старостою виступала його дружина – старостиха (сваха, свашка), яка брала участь в обміні подарунками, хлібом, в обрядах покривання молодої.

Весілля було одним з найбільших та найурочистіших свят. З ним пов'язано багато традицій, обрядів та забобонів.

Найкращим часом для проведення весілля вважався серпень та вересень, бо вже скінчилася польова праця. Оскільки святкування тривало обов'язково три дні, то починалося весілля найчастіше в суботу. З самого ранку наречений гарно вбирився, прикрашав капелюха квітами, брав квіти та з друзями йшов по молоду. Дружби, як і всі гості, теж прикрашали одяг стрічками та квітами.

Разом з нареченим приходив і музика, який уважався чи не найголовнішою особою на весіллі. Він стежив, щоб ніхто на святі не сумував, піднімав усім настрій.

На розпис йшли не всі гості, а тільки молоді та дружби. Родичі чекали молодих вдома, накриваючи стіл.

Подружжя могло не мати обручок, або якщо ж вони були, то не золоті, все проходило швидко та без зайвої урочистості. Потім молоде подружжя зустрічали гості та музика біля порогу, саме тоді й починалося справжнє свято.

Перший день обов'язково гуляли в молодого, другий – у дівчини. Головною подією першого дня були дари, коли всі гості вітали молодят та щось їм дарували. Частими подарунками були посуд, рушники, постільна білизна, гроші.

Другий день був більш насичений на події. Молоду в домі у свекрухи зранку не годували, чекали послів від тещі. Мати дівчини збирала їй харчі (курка, картопля тощо), а сваха з дівчатами несла цей сніданок молодиці. Прийшовши, казали такі слова (враховуючи російськомовний контингент району):

– Как тебе тут ночевалось? Твоя мама переживает, вдруг тебя тут утром и не накормят. Вот она тебе завтрак передала.

Дівчина повинна цими харчами нагодувати чоловіка та себе. Ті, хто приносив сніданок, повинні розбити весь посуд, що з ними був, та ще й вкрасти у сватів декілька тарілок, щоб принести назад та показати, що дійсно були в дівчини.

Потім всі гості хлопця запрошувалися до батьків молодої і починали гуляти другий день. На весільному столі обов'язковим був коровай прикрашений колосками жита, калиною, маком.

Усіма веселощами повинні були заправляти сват та сваха, найчастіше хрещені молодят. Вони розпоряджалися всіма діями на весіллі. Пізнати їх було не важко, адже свати були перев'язані

рушниками та стрічками, і виглядали так: зліва направо перев'язані стрічкою, а з права наліво рушником.

Десь пообіді другого дня починалися справжні веселощі: влаштовували жебрацьке весілля. Одного з парубків наряджали нареченою, а дівчину-нареченим. Інші гості за бажанням наряджались у старий подраний одяг, розмальовували обличчя, наклеювали вуси, одягали капелюхи, хустки поверх капелюх тощо. Накривали і “святковий” стіл: гарбуз, сира картопля, кістки риби або курки тощо. Усе це робилося для того, щоб показати лиху як їхнім молодим і так погано живеться, щоб воно їх не чіпало в подружньому житті. Потім починалося купання тещі та свекра. Для цього якусь тачку прикрашали різнобарвними стрічками, запрягали в неї коней (молодих парубків), саджали тещу та свекра і везли до найближчої річки купати. Усе це супроводжувалося співами (частівки, коломийки, жартівливі пісні), танцями, попереду йшли ряжені молодята та гості. Усіх, кого зустрічали по дорозі, обов'язково частували горілкою. На річці тещу та свата кидали у воду, а разом з ними і тих, хто потрапить до рук.

Третій день святкували обов'язково, але по-різному. Кожен учасник свята ніс або курку, або пляшку горілки чи хлібину. Щоб підкреслити повагу до родин молодих намагалися прийти усі запрошені гості. Якщо парубок у родині був останнім неодруженим хлопцем, то на третій день у нього на подвір'ї забивали чоп (дерев'яний кіл), це робилося для того, щоб це був його єдиний шлюб.

Вінчання в цей час було рідким явищем. Це було пов'язано як з особистими поглядами молодих на цей обряд, так і суспільними.

(Інформатор: Рябцева Любов Андріївна, 1947 р.н., пенсіонерка, середня освіта, мешканка с. Орхівка Лутугинського району Луганської обл.).

Відзначалося весілля своїми особливостями і в радянський період (70 – 80 рр. ХХ ст.).

Передвесільна обрядовість включала сватання, умовини, оглядини, заручини, бгання короваю і дівич-вечір. Власне весілля складалося із запросин, обдарування, посаду молодих, розплітання коси, розподілу короваю, перевезення посагу, перезви, рядження. Післявесільний цикл присвячувався вшануванню батьків молодими, прилученню невістки до родини чоловіка. Це обряди хлібин, свашин та гостин.

Сватання у радянські часи майже нічим не відрізнялося від попереднього. Різниця була лише в тому, що батьки хлопця йшли сватати разом із сватами, а не приходили пізніше, як це було раніш. Взагалі сватання в ті часи не вважалося обов'язковим і досить часто обходилися без нього. Батьки наречених просто зустрічалися, щоб домовитися про весілля.

Саме ж весілля стало більш урочистим: персонально запрошували фотографа, музикантів. Гуляли так само три дні. Наречений з

запрошеними йшли до дівчини. Батьки хлопця, доки він проходить випробування та викуп нареченої, стоять надворі, їм не дозволялося заходити до оселі молодої, але іноді допомагають молодому підказками. Подруги нареченої отримують викуп (цукерки, шампанське, гроші) і передають наречену в руки молодому. Потім усі гуртом (нагадаємо, що раніше тільки молоді та дружби) йшли на розпис. Церемонія проходила дуже урочисто, звучав гімн країни, представники місцевої влади, партійні керівники вітали молодят. Реєстратор оголошувала промову з найкращими побажаннями молодим. Важливим і обов'язковим символом стали обручки. За ними можна було визначити рівень заможності родини. На той час дуже модними були широкі обручки. Свати стелили перед майбутнім подружжям рушник, давали факел – символ вічного полум'я у радянські часи. Дружби були перев'язані червоними стрічками з надписом “свідок” і стояли поряд із молодими, а батьки в цей час були поряд з іншими гостями. З'являється на весіллі поважний гість, якого називали весільним генералом.

На фотографіях того періоду найчастіше наречена була зображена в білій сукні, обов'язковим атрибутом був віночок з фатою, стрічки, квітки. Наречений – у чорному чи сірому костюмі. Подружжя мало символічні квітки, закріплені на лівому боці святкового вбрання.

Проголосивши свою згоду на шлюб, вони обмінювалися обручками та підтверджували усну згоду особистим підписом у реєстраційному журналі.

Після церемонії всі учасники свята фотографувалися на згадку: по центру стояли чи сиділи молодята, з боку молодої – старша дружка та мати дівчини, з боку нареченого – дружок, мати нареченого, батьки молодих стояли позаду своїх дружин.

Перший день як і раніше гуляли у нареченого. Батьки заздалегідь домовлялися з поварами, замовляли страви, узгоджували меню. По закінченню свята поварів обдаровували відрізками тканини, харчами та грошовими винагородами. Обов'язковими атрибутами святкового стола були коровай, бики, шишки (здобні булочки особливого плетіння, які роздавалися гостям під час обдарування), горілка, калина, рушники, невеличкий сніп жита.

Задля розваги почали красти наречену, її черевичок, коровай. А свідки повинні були відпрацювати все це танцями, піснями чи чимось іншим, що пропонували гості.

Другий та третій день святкували як і раніше без суттєвих змін. Так само наряджались в наречених, возили купати сватів, тільки стало більше ряжених: виряджались в циганів, ворожок, лікарів, медсестер тощо.

Коли на другий день весілля гості йшли на річку перевдягнені, підтанцювуючи, співаючи, все село виходило подивитися на цю виставу.

Вінчання в радянські часи не проводилося, адже відвідування церкви було заборонено.

(Інформатори: Бузунова Ганна Миколаївна, 1960 р. н., кухар, середня технічна освіта, мешканка с. Оріхівка Лутугинського району Луганської обл.; Богданова Ірина Миколаївна, 1961 р. н., бухгалтер, середня технічна освіта, мешканка с. Оріхівка Лутугинського району Луганської обл.).

Сучасне весілля в основному побутує в трьох формах: вечірки, молодіжного ритуалу та модифікованої традиційної обрядовості. Основна різниця між ними полягає, по суті, у ступені використання традиційної основи. Вечірка, започаткована у важкі повоєнні роки, являє собою застілля з незначним використанням традиційних весільних елементів, зокрема, атрибутів: рушників, квіток, короваю. Основний акцент у вечірці припадає на церемонію реєстрації шлюбу, яку намагаються влаштувати якомога урочистіше, з використанням традиційних обрядів.

Сучасне сватання та весілля не має сталого сценарію, у кожного вони проходять за бажанням молодих. Та все ж деякі спільні риси можна виокремити.

Сватання проходить у будь-який час, коли це зручно для молодих, а не обов'язково після четвертої години. За словами місцевої жительки Катерини Іванівни Руденко молодий, його батьки та свати приходять до дівчини з хлібом-сіллю та кажуть:

- У нас голубь, у вас голубка, давайте пару зробимо.
- Давайте.

Наречена перев'язує тканиною спочатку сватів, потім батьків хлопця. Разом з нареченим дівчина ріже хліб на чотири шматка, подає хліб хлопцевим батькам зі словами: "Це вам, мамо, це вам, тато". Хлопець робить теж саме її батькам. Обряд сватання продовжується за святковим столом. Наречений або його батьки вручають зі свого боку подарунки.

Весілля в наш час найчастіше справляють два дні: перший – у міському кафе або ресторані, зала якого прикрашена шарами, стрічками, плакатами, другий – вдома у когось із молодих.

Сама церемонія проходить як і раніше – в РАГСІ. Нині практикують виїзні реєстрації шлюбу з елементами національного етностилю. Молоді обмінюються обручками, купленими в більшості батьками або молодими. На сучасному етапі стають модними тоненькі обручки, прикрашеними коштовним камінням. Дуже часто з однієї широкої обручки батьки замовляють у ювелірів дві тоненькі, звісно якщо батьки жили в злагоді, мирі, достатку. Після обміну обручками подружжя стає на рушник, який замовляють у майстринь з того регіону, де народилася наречена. Побутує прикмета, що хто перший стане на нього – буде головувати в родині.

На сучасному весіллі крадуть наречену, туфельку, бики. За проведення всього цього відповідає спеціально найнятий організатор весільного дозвілля – тамада.

Як і раніше молодих зустрічає мати нареченого, обсилає їх з сита пшеницею, цукерками, дрібними грошима (монетами по дві копійки, щоб жили в парі), квітками, подає на рушнику коровай, який вони за чергою мають відкусити. Застосовують сіль, якою вони посипають шматки короваю (останній раз молоді насолити один одному). Існує прикмета – хто відкусить більший шматок, той і буде головним у родині.

На західний манер наречена кидає незамужнім подружкам букет, а наречений друзям – підв'язку.

Усі весільні гості (свати, сватівкові) мали свої весільні чини. З давніх-давен до нас дійшли весільні чини, які виконували важливі, але одномоментні функції: приданки, закосяни, свашки виконували обряд пов'язування намітки; світилка стежила, щоб не згасли свічки при виконанні обряду посаду; брат продавав сестру-наречену; солов'ї (хлопці, родичі молодої) продавали її придане.

Серед весільних чинів були й ті, хто “спеціалізувався” на виконанні окремих обрядів: вінкоплетниці, коровайниці, візники (возниці, кодаші), гудаки (веселики, музики), кошельник (при обдаровуванні). Запрошувався на весілля і високопосадовець, якого сприймали як поважну особу і надавали йому чин “весільного генерала”.

Усі весільні чини мали обрядові відзнаки: найповажніші перев'язувалися рушниками, іншим чіпляли букети на піджаки і квітки на капелюхи.

Як правило святкування першого дня весілля триває до пізнього часу, на ньому виголошуються тости, проводяться ігри, змагання, танці, конкурси. Найчастіше вживаються тости за нероздільне кохання, народження здорових дітей, дожити разом до золотого весілля.

Другий день святкують дотримуючись старих традицій: перевдягаються, везуть на бричці тещу та свекра купати в річці. Одним словом, роблять все як і 50 років тому. Цей обряд зберігся в основному в традиційних сталих традиціях. Тож можна з упевненістю казати, що деякі етапи та елементи весілля незмінні вже багато років.

Невід'ємною частиною шлюбу є вінчання – форма церковного шлюбу, яка запроваджувалася Синодом протягом XVII – XVIII ст. На перших етапах цього процесу вінчання погано сприймалося населенням України, оскільки суперечило народним весільним обрядам, а у радянський час – вінчання взагалі не проводилося, оскільки церква була відокремлена від держави. Лише поступово освячення шлюбу в церкві набрало юридичної сили і стало невід'ємним компонентом сучасного весілля.

Вінчання в останні роки є досить популярною формою шлюбу. Молодь стала більш серйозно ставитися до церкви, одружуватися не тільки за суспільними законами, а й за церковними. Звичайно, вінчаються далеко не всі, але ті, хто на це зважився, чекають від Бога благословення їхнього шлюбу, усвідомлюючи відповідальність і вагомість свого вибору.

Після реєстрації шлюбу, молоді вирушають до церкви. Іноді вінчання планується на пізніший час. Деякі подружні пари вважають, що це відповідальний крок, а тому вінчаються через багато років спільного життя (наприклад, у 50-ти річному віці). Інші вважають церковний обряд вагомішим, ніж реєстрація шлюбу в РАГСІ.

Обряд вінчання виконується ієрархом або іншим церковним служителем, у якого не було розвінчення. Усі дружки, рідні, друзі беруть безпосередньо участь у цьому процесі. За церковними законами до храму не допускаються лише жінки у брюках та без хустки на голові. Традиційними церковними атрибутами вважають рушники, свічки, ікони та ін., які молоді зберігають протягом усього свого життя.

(Інформатори: Руденко Катерина Іванівна, 1989 р. н., неповна вища освіта, мешканка с. Оріхівка; Дамброва Катерина Володимирівна, 1988 р. н., юрист, вища освіта, мешканка с. Оріхівка Лутугинського району Луганської обл.).

Насамкінець зазначимо, що досліджуючи весільну обрядовість різних вікових періодів в одному населеному пункті Східної Слобожанщини (село Оріхівка, Лутугинського району Луганської області), було встановлено особливості обрядодій, які побутували колись, але зникли (наприклад, перев'язування молодих перед благословенням двома хустками, виплата штрафу за безчестя молоді), та які з них залишилися й використовуються в наш час (викуп нареченої, поділ короваю, обдарування молодих, ставання на рушник та ін.). З'явилися нові обряди, пов'язані із європейським віянням (наприклад, кидання букету нареченої).

Із дослідженого матеріалу можна зробити висновок, що значних змін протягом останніх років у весільній обрядовості села Оріхівка не відбулося, хоча деякі традиції дещо змінилися (наприклад, накривання столів, зменшення кількості запрошених, святкування в будні дні), але свого первісного значення вони не втратили.

Отже, традиційні весільні дійства: збір дружини (весільний похід) молодим, імітація викрадення нареченої (посад молоді), подолання перешкод на шляху до молоді (перейма) – це свідчення давніх форм шлюбу, а діалог старостів про куницю та мисливця, обмін подарунками між сватами, викуп нареченої – своєрідний відгомін звичаю укладання шлюбу на основі купівлі-продажу, збереглися і до сьогодні. А рецепції європейського стилю простежуються під час укладання шлюбного контракту молодими.

Весільні традиції, обряди, звичаї – найпотужніше джерело формування у молоді уявлень про загальнолюдське і національне, виховання повноцінної життєдіяльності.

Література

1. Весільна обрядова пісенність Луганщини: [навчальний посібник-хрестоматія] / Упоряд. О. В. Скиба, Н. М. Філоненко; Держ. закл. “Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 112 с. **2. Скиба О. В.** Весільна обрядовість Східної Слобожанщини: сучасна інтерпретація : [монографія] / О. В. Скиба ; Держ. закл. “Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 130 с. **3. Щербіна І.** Українське весілля як етнокультурний феномен (на матеріалі слобожанської обрядово-пісенної традиції) : Дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 “Теорія і історія культури”. – Харків, 2001. – 16 с.

Скиба О. В. Східнослобожанське весілля: традиції та еволюція

У статті здійснено порівняльний аспект весільних обрядодій радянського та пострадянського періодів на теренах слобожанського краю. Аналіз фольклорного матеріалу дозволяє простежити традиції та еволюцію весільних обрядодій на Луганщині, асиміляцію українського й російського обрядів.

Ключові слова: регіональне весілля, коровай, сватання, вінчання, східнослобожанський край.

Скиба О. В. Восточнослобожанская свадьба: традиции и эволюция

У статті здійснено порівняльний аспект свадобних обрядодій радянського та пострадянського періодів Східно Слобожанщини. Аналіз фольклорного матеріалу дозволяє прослідкувати традиції та еволюцію свадобних обрядодій на Луганщині, асиміляцію українського й російського обрядів.

Ключевые слова: регіональна свадоба, каравай, сватовство, вінчання, восточнослобожанський край.

Skyba O. V. Wedding ceremony of the Eastern Slobozhanshina: traditions and the evolution

The comparative aspect of the wedding ceremony of the Eastern Slobozhanshina is observed in this article. The analysis of folkloristic material allows us to trace the evolution and traditions of wedding ceremonies in the Luhansk region, assimilation of Ukrainian and Russian rite.

Key words: regional wedding, round loaf, matchmaking, (religious) wedding ceremony, Eastern Slobozhanshina.

Інтерпретація літературних творів

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Українка

В. С. Бородавкіна

МІФОПОЕТИЧНИЙ СВІТ ПРИРОДИ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Леся Українка посідає одне з найпочесніших місць серед розмаїтої плеяди українських поетів. Розпочавши свій творчий шлях з дев'ятилітнього віку, поетеса залишила у спадок нащадкам чимало ліричних та драматичних творів, які є зразками громадянської, інтимної та пейзажної лірики. Творчість Лесі Українки скрізь пронизана образами навколишньої природи, а створені художні образи поетеса черпала з глибин українського фольклору, і через те її твори зрозумілі та близькі багатьом українцям, а її творчість не втрачає актуальності до сьогодні, викликаючи інтерес у наступних поколіннях.

Актуальність статті зумовлена потребою дослідження образів української природи в ліричній спадщині Лесі Українки, а також необхідністю вивчення особливостей міфопоетичного світу різноманітних образів природи, за допомогою яких відбувається розкриття ідейного навантаження художніх творів. З огляду на самотній менталітет українського народу та актуалізацію національного відродження в умовах культурного оновлення сучасного українського суспільства набувають значущості дослідження, присвячені розгляду та переосмисленню традиційних образів української природи.

Мета статті полягає у визначенні особливостей міфопоетичного світу образів природи у ліриці Лесі Українки. Проаналізувавши декілька відомих загальнолюдських міфічних образів, таких, як вогонь, вода, повітря, циклічна зміна пір року, зоря у небі, які є невід'ємною складовою світу природи, ми наведемо приклади їх використання в ліриці поетеси та проаналізуємо особливості їх значення в залежності від контексту окремого вірша та ідейного навантаження окремого художнього твору.

Л. І. Скупейко у монографії “Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки” констатує факт появи у літературознавстві терміну “міфопоетика”, “міфопоетичний” [1, с. 7]. Автор пов'язує космогонічні уявлення слов'ян про світ з мотивами творчості Лесі Українки, віднаходить символічне значення одухотвореної природи у міфотворчості поетеси. Слід сказати, що на використання міфу у творчості різних митців звертали увагу численні вчені-гуманітарії. Наприклад, К.-Г. Юнг стверджував, що на основі загальнолюдських

архетипів утворилися відомі та поширені міфи, які постійно актуалізуються у новостворених художніх образах [2, с. 100]. Ф. І. Буслаєв пов'язував національну міфологію з існуванням народної мови і рідного слова, яке виступає знаряддям творчої праці автора-митця. Він писав: “В найдавнішу епоху свого буття народ має найголовніші моральні основи своєї національності в мові та в міфології, які перебувають в найтісніших зв'язках з поезією, правом та звичаями. Народ не пам'ятає, що колись він винайшов свою міфологію, свою мову, свої закони, звичаї та обряди. Всі ці національні основи вже глибоко ввійшли в його моральне буття... Слово є головним і природним знаряддям оповіді. До нього, як до джерела сходяться найтонші зв'язки рідної давнини, все велике і святе, на чому засноване життя народу” [3, с. 20]. О. О. Потебня у своїх працях розглядав мову, як первинне знаряддя міфологічного мислення. Досліджуючи генетичні зв'язки слова і міфу, вчений надавав міфології естетичного, формотворчого сенсу. Мовознавець акцентував увагу на тому, що за часом своєї появи слово випереджає усі інші види мистецької діяльності людини, він стверджує, що “перше слово є поезія” [4, с. 16]. Окрім вищезазначених учених, дослідженням зв'язку міфів з поетичною творчістю у світовій та українській літературі займалися Д. Кемпбел, Дж. Ф. Бірлайн, Е. Касієр, Н. Фрай, А. Нямцу, Т. Пінчук, І. Бойцун, Т. Шестопалова та інші вчені.

Н. Зборовська, посилаючись на праці з аналітичної психології К-Г. Юнга, характеризує тип творчості Лесі Українки як екстравертний, тобто “інстинктивний різновид творчого процесу, що включає в себе фази одержимості, або так зване божественне безумство” [5, с. 99]. Справжньому поетові, а не дилетанту, який творить завдяки освоєнню “холодного, розумового, свідомого складання”, притаманний демонізм творчого процесу, “відродження стародавнього уявлення про творчість”, а “міфологічна мова” є підтвердженням того, що поет наділений “пророчим даром” [5, с. 98 – 99]. Поезія Лесі Українки являє собою творче перосмислення національного фольклору, а створені художні образи природи перетворюються на влучні метафори, які допомагають точніше передати глибинний зміст її творів.

У творчості поетеси постійно простежується повсякчасне звернення до загальнолюдських циклічних символів. Н. Фрай, аналізуючи різні епічні, ліричні та драматичні твори у праці “Архетипний аналіз: теорія мітів” [6] доходить висновку про те, що в багатьох художніх творах “циклічні символи поділяються на чотири головні фази, чотири пори року – це типи для чотирьох пір дня (ранок, полудень, вечір, ніч), чотири аспекти водяного циклу (дощ, фонтани, річки, море або сніг), чотири періоди життя (молодість, зрілість, старість, смерть) тощо” [7, с. 131]. Так, у ліриці Лесі Українки повсякчас зустрічаються ці типи циклічного руху життя, втілені у метафоричних висловлюваннях. Наприклад, у віршах “La (Nocturno)” [7, с. 8], “Contra spem spero!” [7, с. 10], “Мій шлях” [7, с. 12], “Знов весна і знов надії...”

[7, с. 23], “Стояла я і слухала весну...” [7, с. 23], “Перемога” [7, с. 24], “Давня весна” [7, с. 26], “...Так прожила я цілу довгу зиму” [7, с. 52] та ін. ми неодноразово зустрічаємо образ весни, який означає нові сподівання, відмову від старого суму, народження власного творчого шляху, оживлення надій, молодість, оновлення, дихання, життя, рух, задоволення, тепло, радість, любов тощо. Вечір та ніч у віршах “Мі (Колискова. *Aggregio*)” [7, с. 6], “Досвітні огні” [7, с. 14], “То була тиха ніч чарівниця...” [7, с. 25], “Як я люблю оці години праці” [7, с. 53 – 54] та ін. символізують тугу, передчуття тяжких часів, неминучість важкого життя, темноту, лихо, могилу, сум розлучення, розпач, необхідність розпочинати боротьбу, години невтомної праці наодинці, “необраність”, самотність тощо. Слід сказати, що почуття самотності, яке часто відбивається у творах Лесі Українки, супроводжувало саму поетесу протягом усього життя. Це гнітюче почуття закладено в її вразливій душі з самого дитинства постаттю вольової, розумної, розсудливої та вимогливої матері Ольги Косач, яка в літературних колах відома під псевдонімом “Олена Пчілка”. Дехто з дослідників наголошує на певному автобіографізмі образів самотності, віддаленості та недолюбленості у творчості Лесі Українки. Наприклад, Н. Зборовська зазначає: “Так дитячий Лесин комплекс недолугої та недолюбої дівчинки породить пристрасне бажання саможертвовної любові і подібне за силою бажання визнання. Загалом феномен материнської недолюбленості програмуватиме Лесину самотність і вразливу невпевненість у своїй геніальності” [5, с. 14]. Самотність та бажання визнання у творчості поетеси призвели до появи міфічного образу Мавки, яка здатна на самопожертву заради вічної любові, “істинна (свідома, як називає її ще Леся Українка) любов жінки до чоловіка дає можливість прозріти душі, така любов з видющою душею – глибинно архетипна: вона відзеркалює вічний міф” [5, с. 8]. Крім того, фігура Мавки з драми-феєрії “Лісова пісня” є уособленням циклічних форм буття природи, чергування народження та смерті, злету та падіння, послідовної зміни станів духу та матерії. “Світ людини знаходиться поміж світом духовним і тваринним та відображає цю дуальність у своїх циклічних ритмах. Паралельним до сонячного циклу світла і темряви є цикл життя, пробудження і сновидіння” [6, с. 102].

Образ Мавки деякі вчені пов’язують з міфологемою дерева. “До того ж такого дерева, яке вирросло з людини, принесеної в жертву, – мотив загальновідомий в українській уснопоетичній і літературній традиції. Саме українська народна символіка дерева-жертви, дерева-дівчини (тополя, береза, калина та ін.), покладена в основу образу Мавки, й визначає його художню семантику” [1, с. 26]. Мавка є творінням природи, поряд з її образом в уяві читача постають “мовчазні й таємничі ліси, залиті сонцем привітні левади, переліски – встелені запашними травами й барвистими квітами” [8, с. 343]. Життя Мавки, так само, як і життя рослин, тварин і всього живого, підпорядковане послідовним та

неминуче змінним порам року. “Світ рослин дає нам, очевидно, щорічний цикл пір року, які часто ідентифікують або представляють божественною постаттю, що вмирає восени або знищується під час жнив, щезає взимку і відроджується навесні” [6, с. 131]. Деякі вчені вважають, що створений образ Мавки дещо автобіографічним для авторки. Наприклад, Н. Зборовська пише: “Лесине життя у зв’язку з творчими актами нагадувало фази вмирання і воскресіння. Мавка з “Лісової пісні” – глибинний символ такого проживання життя” [5, с. 99].

Досить метафоричним у поезії Лесі Українки є образ зорі в темряві, який символізує спрямування душевних порухів поетеси до божественного. Н. Зборовська наголошувала: “Переживання Бога у душі своїй, під час творчого акту, давало змогу Лесі відчутти причетність до таємниці буття” [5, с. 103]. Світ зорі у нічному небі “...метафоризується як зоря на внутрішньому горизонті. Саме з божественним смыслом творчості пов’язаний цей образ зорі, народженої в темряві, в тілі, на землі. Зоря у темряві – архетипна вістка: божественне земному посилає своє пророцтво. Олюднення невидимого божественного у слові – суть творчості” [5, с. 103]. З променем зорі уночі Леся Українка співвідносить фантазію, яка будить “мертвих із вічного сна” [7, с. 7], “запалати зорею” над собою закликає поетеса свою музу [7, с. 25], ясна зоря є уособленням весни та любові: “І квіти, і зорі, й зеленії віти / Проводять розмови кохані / Про вічну силу весни на сім світі, / Про чари потужні весняні” [7, с. 8]. Світ зорі не випадково з’являється у поезії Лесі Українки. Він символізує здатність поетеси до духовної портьби зі складними обставинами життя. Так, А. Костенко про вольову постать Лесі Українки пише: “Лесю рятував талант і виховання. Перший дав їй крила і поривав до високостей вселюдських ідей. А друге виховувало міць і розсувало обрії зльоту. Вдумлива, розумна рука батьків, а згодом і дядькова, привела дівчину до правдивих джерел життя. Прищеплені ще в дитинстві гуманні почуття лягли в основу майбутньої Лесиної свідомості і суспільних ідеалів” [8, с. 85]. Образ зорі, крім того, за властивостями яскравості та світла, де в чому можна співвіднести з символами вогню та блискавиці, які також іноді зустрічаються у поетичних творах Лесі Українки. Наприклад, у вірші “Горить моє серце...” [7, с. 23], ми бачимо, що вогонь є уособленням творчої енергії, яка жадає сублимації у душі поетеси. Весь біль, який переживала та відчувала авторка протягом життя, відбито у її поезії. Слово для Лесі Українки – це бажаний порятунок у самовираженні. У вірші “У чорну хмару зібралася туга моя...” ми зустрічаємо образ блискавиці як символ нездоланної та могутньої сили природи, яка здатна метаморфозувати та оновити різні стани та явища: “У чорну хмару зібралася туга моя, / Огнем-блискавицею жаль мій по ній розточився, / Ударив перуном у серце, / І рясним дощем полились мої сльози” [7, с. 26]. Ми бачимо, що вогонь завдяки своїй силі здатен перетворити величезну темну хмару жалю на світлі краплі надії.

Протилежним явищем природи до вогню є вода. Н. Фрай писав: “Символіка води також має власний цикл: від дощів до джерел, від джерел до фонтанів, потічків і річок, від річок до моря або до зимового снігу, а тоді знову назад” [6, с. 131]. У віршах та драмах Лесі Українки також можна зустріти образ води, який по-різному передає ідейне навантаження головного змісту окремого твору. Наприклад, у вірші з циклу “Сім струн”, “Re (Пісня. Brio)” ми бачимо перехід води зі стану хмари у стан дрібних перлин, який знаменує собою перехід від загрозовано небезпечного розпачу та остраху до насмішливо веселого, сміливого та оптимістичного потоку дрібних краплин, які змиються загальним потоком води: “Гей ви, грізні, чорні хмари! / Я на вас збираю чари / [...] / Дощі ваші дрібненькі / Обернуться в перлини дрібні, / Поломляться ясенські / Блискавиці ваші срібні. / Я ж пушу свою пригоду / Геть на ту бистру воду...” [7, с. 6]. Така оптимістична метаморфоза води нагадує про плинність настроїв, про заміну зусиллям волі занепадницького стану душі на сміливу та впевнену віру в себе.

Крім образу води, в поезії Лесі Українки ми часто зустрічаємо образ повітря. Н. Фрай наголошував на тому, що “повітря не має циклу, вітер повіває там, де чує образи” [6, с. 131]. Наприклад, у вірші “Нічка тиха і темна була” ми бачимо, що повітря означає зміну сподівання на радісне буття у любові на усвідомлення необхідності розлучення, розпач від неминучості: “Вітер сумно зітхав у саду. / Ти співав, я мовчазно сиділа...” [7, с. 22]. У вірші “Давня весна” поява вітру також констатує факт очікуваних змін, які він приносить із собою: “Прилинув вітер, і в тісній хатині / Він про весняну волю заспівав...” [7, с. 26]. У наведених випадках фактом своєї появи вітер знаменує певні зміни подій, настроїв, станів, і, дійсно, не має циклів.

Одвічна взаємодія людини зі стихіями вогню, води та повітря, які є першоосновою буття, невинна зміна пір року та станів життя на землі, безмежне прагнення людини досягти божественного прозріння, наявні в міфологічних уявленнях різних народів світу, знайшли місце у різноманітних образах природи у поетичних творах Лесі Українки.

Матеріали нашої статті можуть бути використані для подальшого вивчення особливостей використання численних пейзажів у ліриці Лесі Українки, а також для більш докладного аналізу творчості поетеси через прочитання створених нею міфопоетичних образів природи.

Література

1. Скупейко Л. І. Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки / Лукаш Скупейко. – К. : Фенікс, 2006. – 416 с. **2. Юнг К.-Г.** Душа и миф : шесть архетипов / К.-Г. Юнг. – К. : Прот-Рояль; М. : Совершенство, 1997. – 384 с. **3. Буслаев Ф. И.** Народный эпос и мифология / Ф. И. Буслаев ; [сост. вступ. ст., коммент С. Н. Азбелева]. – М. : Высш. шк., 2003. – 400 с. **4. Потебня А.** Мысль и язык // Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня / [Сост., вступ. ст., библиография и примеч.

И. В. Иваньо, А. И. Колодий]. – М. : Искусство, 1976. – С. 35 – 214.
5. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей / Ніла Зборовська. – Тернопіль : Джура, 2002. – 228 с. **6. Фрай Н.** Архетипний аналіз : теорія мітів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Л., 1996. – С. 111 – 135. **7. Українка Леся.** Твори / Леся Українка. – К. : Дніпро, 2000. – 632 с. **8. Костенко А.** Леся Українка / Анатоль Костенко. – К. : А.С.К., 2006. – 512 с.

Бородавкіна В. С. Міфопоетичний світ природи у творчості Лесі Українки

У статті проаналізовано особливості міфопоетиченого світу образів природи у ліриці Лесі Українки на основі прикладів використання авторкою загальнолюдських міфічних образів, таких, як вогонь, вода, повітря, циклічна зміна пір року, які є невід'ємною складовою життя природи.

Ключові слова: міфопоетика, архетип, міф, циклічний символ, зоря, весна, ніч, вогонь, вода, образ природи.

Бородавкіна В. С. Мифопоэтический мир природы в творчестве Леси Украинки

В статье проанализированы особенности мифопоэтического мира образов природы в лирике Леси Украинки на основе примеров использования автором общечеловеческих мифических образов, таких, как огонь, вода, воздух, циклическая смена времен года, которые являются неотъемлемой составляющей жизни природы.

Ключевые слова: мифопоэтика, архетип, миф, циклический символ, звезда, весна, день, огонь, вода, образ природы.

Borodavkina V. S. Myth and poetical world of nature in creative work of Lesya Ukrainka

In this article the peculiarities of myth-poetical world of nature images in lyrics by Lesya Ukrainka are analyzed on basis of examples of author's use the universal mythical images such as flame, water, air, season cycling which are the constitutive parts of nature's life.

Key words: myth-poetics, archetype, myth, cyclic symbol, star, spring, day, flame, water, image of nature.

УДК 821.112.2 – 3.09 “19”

О. А. Ванденко

**ХУДОЖНЯ ГЕЛЬДЕРЛІНАНА
В НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Творчість Фрідріха Гельдерліна (1770 – 1843), німецького письменника, поета кінця XVIII – початку XIX століття, завжди приваблювала і продовжує приваблювати увагу багатьох вітчизняних та зарубіжних літературознавців, хоча й до цього часу певне коло питань про літературно-естетичні позиції німецького письменника залишається мало дослідженим. За цей період була створена численна література, яка вивчала різні аспекти його творчості.

Завданням цієї статті є звернення до найменш вивченого вектору гельдерлініани, а саме – до художнього. Актуальність нашої розвідки зумовлена тим, що в сучасній українській літературознавчій науці немає досліджень, які б ставили за мету вивчити своєрідність художньої інтерпретації образу Фрідріха Гельдерліна в творчій практиці німецьких та австрійських письменників ХХ століття. Саме цей факт визначає своєчасність нашої наукової розвідки.

Образ Ф. Гельдерліна цікавив письменників різних часів. Про Гельдерліна писали В. Вайблінгер, Й. Бехер, Ф. Браун, Р. Леонгард та багато інших письменників. Особливо у ХХ столітті в германістиці посилюється інтерес саме до пізнього періоду творчості Гельдерліна. Цілком слушно вважається, що цей період потребує досконалого аналізу, щоб зрозуміти духовну спадщину митця. Гельдерлін цікавив письменників перш за все незвичайністю своєї особистості, яка яскраво виділялася із тогочасного середовища.

У німецькомовній літературі ХХ століття написано декілька творів, присвячених, як бачимо, не випадково, саме найбільш драматичним епізодам життя Гельдерліна, при чому хронологічна площина художньої гельдерлініани охоплює 1920-ті роки (перший сплеск інтересу) та 1970-ті (другий пік). Герман Гессе створив новелу “У садовому будиночку Пресселя” (1920). Відомий новеліст Стефан Цвейг присвятив поету перехідної доби нарис “Гельдерлін” (1925). Після значної перерви інтерес до цієї постаті відновлюється. Стефану Хермліну належить радіоп’єса “Скарданеллі” (1970). Герхард Вольф видав повість “Бідний Гельдерлін” (1972). Відомий німецький письменник Петер Гертлінг написав роман “Гельдерлін” (1976), у якому в рамках великої епічної форми намагався узагальнити та по-новому висвітлити сторони життя і творчості Гельдерліна. Треба також зазначити про явне недооцінювання твору П. Гертлінга. Існує єдине згадування, і досить поверхове, Ю. І. Архиповим [1, с. 245], яке не торкається сутності твору і творчості. Кожний діяч німецької культури відкривав Гельдерліна згідно

з власною натурою, досвідом, світосприйняттям, відтворюючи палітру тих чи інших рис особистості поета і письменника минулої доби в межах власної концепції, що значною мірою залежала тим не менше також від факторів літературної епохи та творчого напрямку, стилю письменника.

Новела Г. Гессе “У садовому будиночку Пресселя” вважається знавцями найкращою чи “найпрекраснішою” з новелістики письменника (des Dichters schönste Novelle [2, с. 57]), хоча вона ще не бралася до уваги вітчизняними знавцями літературного процесу Німеччини. Мартін Кісіґ слушно зазначив: “Diese Erzählung ist ein höchst subtiles sprachliches Kunstwerk“ [2, с. 57]. Основна дія відбувається протягом одного дня і змальовує епізод з життя двох студентів Вільгельма Вайблінгера та Едуарда Меріке, які відвідали душевнохворого поета Гельдерліна у будинку тесляра Ціммера. Письменник веде оповідь від третьої особи, прослідковує сутність впливу особистості вже тяжко хворого поета на юні душі тих ентузіастів, що згодом увійдуть в історію німецької культури.

Цей твір виділяється мінорною тональністю. Для розкриття образу Гельдерліна Г. Гессе використовує епітети, розгорнуті порівняння. Автор створює образ хворого генія, неодноразово підкреслюється його божевілья: “der wahnsinnige Dichter“ [3, с. 11], “der verrückte Dichter“ [3, с. 18], “der kranke Dichter“ [3, с. 20], наскрізним мотивом концепції образу стає мотив страждання (Leiden). Але, зображуючи надломленого та стомленого духом Гельдерліна, відмічаючи в самому характері його поведінки і психології хворобливу покірність долі (поет постійно вимовляє механічно безглузді фрази із придворного церемоніалу) і навіть втілюючи ідею приреченості (“mechanische Ergebenheit“ [3, с. 14]), Гессе ні на хвилину не дозволяє читачу забути, що перед ним – приречений геній. Оповідач пропонує пряму оцінку цієї особистості, у його ставленні чітко виражено безумовне визнання справжньої величі духу Гельдерліна. Так, у портреті героя відмічені “гідне поваги обличчя”, поруч з “неуважною байдужістю” – “найвища величність” [3, с. 16], “сповнений гідності вигляд” [3, с. 18]. Високу оцінку отримує “безсмертний” “Гіперіон” [3, с. 21], метафорично трактований як “зіркове полотно і пам’ятник його великої душі” [3, с. 27]. Так у підході Гессе поєднуються осягнення трагічної долі надломленого генія і визнання безсмертного духу його творчості: “Він це зміг...”, – юний Вайблінгер, згодом знаменитий і авторитетний біограф Гельдерліна має на увазі “...зміг створити дещо добре і велике..., шляхетне, зріле творіння” [3, с. 27].

Стефан Цвейг звернувся до теми величі духу в есе “Боротьба з демоном” (“Der Kampf mit Dämon“). До цієї трилогії увійшли твори про Гельдерліна, Клейста та Ніцше. Книга присвячена З. Фрейду. На думку автора, ці постаті мають багато спільного між собою. Таким чином, Ст. Цвейг вміщує постать письменника в рамки концепції демонізму, він акцентує його відчуженість від матеріального і родинного світу, від повсякденних людських стосунків та зв’язків, маргіналізує його

становище відносно до дійсності (“відірваність від дійсності”), показовими є як синонімічний ряд красномовних характеристик цієї постаті (“мандрівна натура”, “мандрівник”, “знедолений дивак” [4, с. 69]), так і коло геніальних фігур, з якими автор його пов’язує кровними узами – “брати по крові” Клейст, Ніцше, а також Бетховен, Мікеланджело, а в проекції – З. Фрейд, якому присвячений нарис. Всі вони – внутрішньо суперечливі особистості, з печаткою безперечної геніальності, але водночас – парадоксально самопоглиблені, приречені до трагедії існування.

Відомий новеліст ХХ століття охопив усе життя Фрідріха Гельдерліна: від дня його народження до самої смерті. Автор використовував відомі історичні джерела, надбання інших дослідників творчості митця слова. У цьому нарисі простежується динаміка образу поета. Наприклад, на початку твору автор подає портретну характеристику героя: “Струнка юнацька фігура, м’які пасма білявого волосся відкинуті назад, виразне чоло, що ніби випромінює ранкове світло, відкрито” [5, с. 86]. Далі сам автор, схильний вбачати в реальних подіях чи фактах символічний сенс долі, пояснює: “До нашого часу не збереглися його портрети в зрілому віці; ніби доля побажала показати нам Гельдерліна тільки в розквіті, щоб ми знали образ вічного” [5, с. 87]. Творчій манері Ст. Цвейга властиве прагнення точно передати деталі, історичне тло, на якому відбувається дія його твору і підкорити зображення ідеї фатуму, долі.

Риси фаталістичної (демонічної) інтерпретації визначають підхід письменника до постаті Гельдерліна, наприклад: властиве Гельдерліну занепокоєння, його нездатність боротися з дійсністю. Він не може керувати “демоном” та утихомирити його, тому єдиним виходом для себе він бачить у примиренні. У цьому підході Ст. Цвейг не оригінальний, а знаходиться у річищі тієї спокусливої інтерпретації, що була запропонована у висловлюваннях Ф. Ніцше на початку ХХ століття та розвинена відомим літературознавцем-германістом Ф. Гундольфом у його книзі “Архіпелаг Гельдерліна” (1912). Набагато пізніше, зазначимо, цю легенду відродив у термінах естетики екзистенціалізму М. Гайдеггер.

Стефан Хермлін також звернувся до образу Ф. Гельдерліна і до двохсотріччя від дня народження поета написав радіоп’єсу “Скарданеллі” (“Scardanelli”, [6]). Уже з назви твору стає зрозумілим про час, місце дії і період з життя Гельдерліна, який письменник бере за основу твору. Це трагічні роки, які поет провів в будинку тесляра Циммера. Автор обирає досить популярний, але незвичний для даної проблематики жанр – радіоп’єсу. Радіоп’єса Ст. Хермліна “Скарданеллі” дуже складна. Велику роль у творі у відповідності з його акустичною жанровою компонентою відіграють звуки (наприклад, скрип карети, кроки, звуки клавесина, шепіт, шурхіт, крики поета та ін.). Автор не намагався подати події у хронологічній послідовності. Він дуже часто повертається до подій минулого, виникають спогади про юнацькі роки,

про роботу Гельдерліна гувернером. Образ Гельдерліна подається у сприйманні різних людей та співставленні їх точок зору. Таким чином драматург немов би натякує, що істина десь посередині. Отже, для твору Ст. Хермліна характерна гра точками зору, що допомагає всебічно розкрити образ Ф. Гельдерліна. Послідовність подій свідомо порушується. Автор відтворює події не повністю, а вибірково – вони представлені як дещо, що відстоялося у часі і просторі, з чого автор вибирає найбільш суттєве і яскраве: зустріч з Гете і Шиллером, турбота Сінклера про Гельдерліна, кохання до Сюзетти Гонтар. Така значна дистанція у часі і просторі визначає досить загальний план викладу, у якому автор виділяє лише найбільш суттєві для подальшої оповіді деталі.

При цьому Ст. Хермлін обіграє не тільки історичні факти, які допомагають якнайточніше уявити атмосферу епохи, як наприклад, наслідки Французької революції, але й переплітає фактами цю інформацію з особистого життя Гельдерліна. Автор створює у слухача насамперед співчуття з героєм та уявлення про поневіряння Гельдерліна по Німеччині, Франції, Швейцарії, про смерть Сюзетти Гонтар, про духовний зв'язок із друзями.

У творі простежуються моменти наближення до нашої сучасності, протягнуті зв'язки до майбутнього. Тобто, концепцію образу Гельдерліна у Хермліна вирізняє чіткий історичний оптимізм, характерний для митця літератури НДР, що не був властивий, проте, гельдерлініані 1920-х років.

Герхард Вольф – відомий письменник, літературознавець, автор багатьох книг та статей про творчість видатних письменників, про розвиток поезії Німеччини. У повісті “Бідний Гельдерлін” (“Der arme Hölderlin”) він використовує лише перевірені історичні факти. І це дуже важливо, тому що, на думку А. Гугніна, “Г. Вольф не дотримується тієї думки, яка останнім часом стала провідною гіпотезою на Заході: нібито Гельдерлін удавав із себе божевільного, побоюючись неминучого арешту і переслідувань” [7, с. 11]. Г. Вольф робить спробу досягнути духовну сутність соціально-політичних і культурних подій Німеччини епохи кінця XVIII – початку XIX століття у їх значенні для теперішнього часу. Твір Г. Вольфа насичений уривками з книги В. Ф. Вайблінгера “Життя Гельдерліна, його поезія та його божевілля” (1831), які відіграють велику композиційну роль. Ці уривки складають окремі розділи і виділені у тексті курсивом (пряме цитування), вони чергуються з авторськими главами.

Автор не ставив перед собою завдання прослідкувати повністю життєвий і творчий шлях письменника. Він бере за основу лише декілька років з життя Гельдерліна, а саме: кризовий період самопочуття поета, коли починає розвиватися його хвороба, тобто герой Вольфа представлений у найбільш значний і критичний момент його життя. Автор заглиблюється у причини, які призвели поета до такого стану і це є головним завданням твору. На думку письменника, такими причинами слід вважати віру в ідеали Французької революції, поєднання багатьох

суперечностей, які Гельдерлін не може вирішити саме так, як хотів, психологічна нездатність чинити опір долі – все це визначає авторську інтерпретацію образної домінанти постаті героя.

Г. Вольф використовує прийом монтажу для поєднання подій, які відбуваються у різних місцях або віддалених один від одного великими (або невеликими) проміжками часу. Монтаж у Вольфа стає засобом синтезу, дозволяє економно відобразити важливі явища. При цьому в одному невеликому епізоді піднімається декілька проблем. У результаті такого використання монтажу багато епізодичних персонажів не уявляються випадковими, сприймаються як закономірне слідство логічного розвитку сюжету. Монтаж поєднує події, що відбуваються в різних місцях або відокремлені одна від іншої роками й місцями. Із окремих фрагментів утворюються зіставлення. Ці зіставлення логічно вмотивовані, створюють духовний простір, у якому читачу надається право судити і робити висновки. Крім того, всі ці епізоди змонтовані таким чином, щоб забезпечити показ і висвітлення найважливішого предмету зображення.

Зроблена у статті спроба аналізу доводить, що кожний з письменників створює неповторну версію постаті Ф. Гельдерліна і пропонує індивідуальне осмислення подій епохи, до якої належав митець. Якщо у Г. Гессе чітко домінує власне психологічний підхід до проблематики, то Ст. Цвейг подає демонічно забарвлене тлумачення долі генія. На відміну від них Ст. Хермлін вимальовує перспективу історичного оптимізму в сприйнятті історико-культурного ряду епохи, тоді як трактування Г. Вольфа сповнено визнанням переваги нездоланих протиріч, що згущувалися і трагічним чином перетиналися в долі геніального поета. Разом з тим можна стверджувати, що від 1920-х до 1970-х років змінюються моделюючі образ героя характер і техніки художнього психологізму, що зокрема твори сімдесятих років містять менше однозначних “прямих” акцентів, не відкривають і не договорюють авторську ідею для читача, вони свідомо насичені багатьма вимірами, які створюють своєрідний внутрішній культурний простір, залишаючи для реципієнта свободу сприйняття і власного розуміння предмету зображення. Особливості структурування внутрішнього простору тексту відбиваються на інтерпретаційних засадах естетичного цілого.

Німецькомовна гелдерлініана ХХ століття не така бідна, як це вважав, наприклад, Г. Ратгауз [8, с. 184]. У своїй статті, присвяченій творчості Ст. Хермліна, він не називає ні Г. Гессе, ні П. Гертлінга, ні навіть Ст. Цвейга. Це говорить про те, що у сучасній науці існує пропуск, який необхідно заповнити. Отже, інтерес до постаті Фрідріха Гельдерліна є невичерпним. Він дійсно займає провідне місце у світовій літературі. Можна з певною мірою впевненості припустити, що особистість цього незвичайного поета буде цікавити митців слова і надалі.

Література

1. Архипов Ю. И. Проза 50 – 60-х годов / Ю. И. Архипов // История литературы ФРГ. – М. : Наука, 1980. – С. 221 – 249. **2. Kießig M.** Nachwort / Martin Kießig // Hesse H. Im Presselschen Gartenhaus. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1964. – S. 55 – 61. **3. Hesse H.** Im Presselschen Gartenhaus / H. Hesse. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1964. – 61 s. **4. Цвейг С.** Предисловие автора / С. Цвейг // Цвейг С. Борьба с демоном : Гельдерлин, Клейст, Ницше. – М. : Республика, 1992. – С. 63 – 74. **5. Цвейг С.** Борьба с демоном : Гельдерлин, Клейст, Ницше / Стефан Цвейг – М. : Республика, 1992. – С. 95 – 206. **6. Hermlin St.** Scardanelli / St. Hermlin // Sinn und Form. – 1970. – N 3. – S. 513 – 534. **7. Гугнин А.** Встреча через столетия / А. Гугнин // Встреча. Повести и эссе. – М. : Радуга, 1983. – С. 5 – 18. **8. Ратгауз Г. И.** Стефан Хермлин / Г. И. Ратгауз // История литературы ГДР. – М. : Наука, 1982. – С. 176 – 185.

Ванденко О. А. Художня гелдерлініана в німецькомовній літературі ХХ століття

Розглядаються особливості художньо-філософського сприйняття письменниками ХХ ст. образу відомого німецького поета Ф. Гелдерліна. Досліджується поетика творів гелдерлініани, Г. Вольфа, Ст. Хермліна, Г. Гессе, Ст. Цвейга. Акцентується увага на зміні моделей образу героя від 1920-х до 1970-х років.

Ключові слова: інтерпретація, романтизм, образ, поетика.

Ванденко О. А. Художественная гелдерлиниана в немецкоязычной литературе ХХ века

Рассматриваются особенности художественно-философского восприятия писателями ХХ века образа известного немецкого поэта Ф. Гелдерлина. Исследуется поэтика произведений гелдерлинианы, Г. Вольфа, Ст. Хермлина, Г. Гессе, Ст. Цвейга. Акцентируется внимание на смене моделей образа героя от 1920-х до 1970-х годов.

Ключевые слова: интерпретация, романтизм, образ, поэтика.

Vandenko O. A. Artistic Helderlin's study in German literature of the XXth century

The peculiarities of artistic and philosophic mode of thinking of the well-known German poet F. Helderlin are taken into consideration by the writers of the XX th century. Poetics of helderlinian's works is beinginvestigate, and also the works by H. Wolf, St. Hermlin, H. Hesse, St. Zweig. Attention accents on the models changing of the image of hero from the 1920th to 1970th.

Key words: interpretation, romanticism, image, poetics.

УДК 821.112.2 – 3.09 Шевельов

А. О. Галич

**ЕЛЕМЕНТИ СЛОВЕСНОГО ПОРТРЕТА
В МЕМУАРАХ ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА**

У сучасній документально-художній прозі портретування є важливим художнім засобом з достатньо розгалуженою системою лексики, тропів, синтаксичних фігур. Якщо в звичайній художній літературі ця проблема ще якимось вивчалася, то в мемуарній, біографічній літературі вона є *terra incognita*. Якщо автор звичайного художнього твору цілком вільний в описі портретної характеристики окремої людини, що належить до певного віку, соціального стану, статі, освіти, схильності характеру, то в мемуарному чи біографічному тексті автор змушений зображувати конкретну реальну історичну постать з відомою з різних джерел зовнішністю, рисами характеру, роллю в соціально-політичному чи культурному житті. Саме тому у звичайному творі автор у відповідності з власним задумом малює індивідуальні й типові риси героя, у документальному ж – він прагне якнайточніше в портретній характеристиці передати психологію, поведінку, мову й інші деталі, що дають цілісне уявлення про зовнішність і внутрішній світ реального героя.

Без зображення людської особистості практично неможливо написати художній твір. Еволюція характеру героя художнього твору обов'язково зачіпає його портрет. “Засади оновлення технік портретування були закладені ще в середині XIX ст., відтак, зміни, що відбулися в літературі наприкінці XIX – першій половині XX ст., суттєво торкнулися шляхів зображення людини у художній прозі” [1, с. 15]. Принципи портретування в художній літературі вивчалися в працях К. Сізової [1], Н. Демчук [2], Е. Костюк [3], І. Семенчук [4], Г. Сириці [5], Б. Галанова [6].

“Портрет героя у прозовому творі – це текстова категорія, сутність якої полягає в комплексному зображенні людини як художньої єдності фізичного, соціального і психологічного компонентів” [1, с. 316], – стверджує К. Сізова. Той факт, ця категорія домінує в художньому тексті, вона пояснює антропоцентризмом літератури. І хоча до цієї категорії зараховують здебільшого візуальні засоби, які дозволяють створити цілісний характер героя, в творах художньої літератури налічується чимало інших складників, що доповнюють, уточнюють, поглиблюють характеристику героя.

Дослідник портретування Б. Галанов зазначав: “Портрет може бути докладним, може бути коротким і зовсім лаконічним” [6, с. 71]. Серед важливих елементів словесного портрета є поза, жест, хода і костюм героя. Особливо значущими, оскільки вони відображають

зовнішність реальних історичних постатей, ці елементи портретування є в документальній літературі, зокрема в мемуарах.

Метою даної розвідки є з'ясування специфіки відтворення елементів портретування в спогадах Ю. Шевельова “Я – мене – мені... (і довкруги)”. Уже на їх початку відомий мовознавець і літературознавець заявляє: “Мої характеристики людей і подій можуть бути слушні або хибні, вони напевне забарвлені особисто, але вони не підфарбовані свідомо” [7, с. 8]. Якщо зосередити увагу лише на тій частині фрази Ю. Шевельова, що стосуються постатей людей в його спогадах, то стає зрозумілим акцент автора на суб'єктивності їхнього зображення, що врешті рещт є жанровою ознакою будь-якого мемуарного твору. До речі, якщо у звичайному художньому творі портрет пишеться з уяви, то в мемуарному з пам'яті. До того ж, Ю. Шевельов писав свої спогади на схилі літ, а це значить – щось у портретних характеристиках забулося, щось змістилося в часі, щось наклалося та іншу постать.

Однак найважливіше все ж залишилося в пам'яті. Так, Ю. Шевельов у портретних характеристиках особливе місце відводить позам його героїв. Адже його спогади – це ціла галерея людей, широко відомих всім і таких, що лишилися в пам'яті тільки автора. Зокрема, в портретах своїх університетських учителів мемуарист робить акцент на їхніх позах, часто пов'язуючи їх з класовим минулим. Професор Веретенніков, що викладав російську літературу, належав до старої, ще дореволюційної школи викладачів, а тому до студентів, що прийшли здебільшого з села ставився презирливо. І це презирство відбилося навіть у позі, в якій читав свій предмет цей реальний герой: “Старий, якось ніби висохлий, він сидів у великому фотелі, ледве займаючи третину місця і кидав речення на зразок такого:

– Це загально відомо, але ви, звичайно, цього не знаєте. Та що Ви взагалі знаєте?” [7, с. 119].

Ю. Шевельов прихильно ставився до О. Білецького, що викладав курси російської літератури й теорії літератури. На перший погляд, поза, у якій О. Білецький викладав свій предмет, була схожою до Веретеннікова, але автор мемуарів оцінює цього професора зовсім інакше. На його лекціях “кожний студент мав просторий фотель з боку стола. Таке саме крісло мав Олександр Іванович. Він звичайно сідав у нього, підібгавши одну ногу під себе (стояв він дуже рідко, рідко користався й з таблиці). Він сідав і починав говорити сухим, ніби з тріщиною голосом. Він ніколи не впадав у патос. Його сила була не в патосі, а в безмежній ерудиції, в умінні витягати маловідомі факти й поновому зіставляти відоме й невідоме, витягаючи з нього зовсім новий образ того, що було його темою” [7, с. 126].

Якщо перший професор демонстрував уже самою позою власний аристократизм, то О. Білецький, сидячи в кріслі, підібгавши ногу, аж ніяк не виглядав плебеєм.

У спогадах Ю. Шевельова знайшлося місце для опису власної пози під час викладання в Харківському технікумі журналістики. Зокрема, завуч цього навчального закладу Фельдман, зробила автору спогадів зауваження, “що я викладаю добре, але не повинен сідати на стіл. Це я робив, щоб краще бачити кожного студента, але також тому, що стояти цілий день, при часом 12 годинах праці, було справді втомно” [7, с. 163]. Зауваження завуча не подіяло на Шевельова: у спогадах він зазначив, що “дотримувався своєї звички до кінця педагогічної кар’єри, вже в Америці” [7, с. 163]. Очевидно, що цей елемент портретної характеристики автора мемуарів є важливим у відтворенні його власного образу.

Часом поза героя, побачена зненацька мемуаристом, ставала своєрідним захистом останнього в складних ситуаціях емігрантського життя. Так, Ю. Шевельов згадує, як десь у Словаччині за кущами він “побачив голого Володимира Державина, з неправдоподібним білим тілом. У відлюдді він прав у потоці свої підштанці” [8, с. 8]. Побачене вразило автора спогадів тим, що Державин завжди був “тільки відлюдним, зневажливим і завжди застібнутим на всі гудзики” [8, с. 8]. Пізніше, коли останній нападав на Ю. Шевельова, то він завжди “ставив перед своєю уявою цю постать в кущах, і комічний цей образ неутралізував нервування” [8, с. 8].

Чимало виражальних можливостей у портретуванні відіграє жест реального героя в спогадах Ю. Шевельова. Зокрема в портретному описі старого, ще дореволюційної школи, професора санскриту, в радянські часи перекваліфікованого на викладача німецької мови Павла Ріттера, промовистим є такий жест: “Він щось говорив, його ніхто не слухав. Безперервно він підносив руку до окулярів, ніби намагаючись приладнати їх, хоч вони зовсім не спадали” [7, с. 124]. Цей жест професора є беззмістовним і безцільним. Він характеризує героя як безпорадного вченого-дивака, чий предмет нікому непотрібний, до того ж і сам Ріттер, в силу свого характеру, що тільки підкреслюється наведеним жестом, нікого й нічого навчити не міг. Адже, як свідчить Ю. Шевельов, “ніхто з учнів і студентів її (німецьку мову. – А. Г.) з тих курсів не навчився і не знав” [7, с. 124].

Творячи портрет свого колеги по викладацькій праці в Харкові Льва Догадька, Ю. Шевельов робить акцент на такому жесті: той часто полюбляв витирати піт з обличчя носовиком (“Бачу його, звичайно в зеленому вбранні (я волів чорне – теж різниця темпераментів), завжди захопленого чимнебудь, струмки поту збігають з його гладкого обличчя, він витирає їх носовичком, і ось він біжить далі” [7, с. 183]). Оцей жест, квапливість, з якою він щораз витирав обличчя, ніби передбачають швидку загибель героя, що поспішав жити, але його час спливав. І справді, на початку війни Лев Догадко був заарештований і його слід загубився в історії. В усякому разі автор спогадів більше нічого про нього не чув.

Набагато більше уваги Ю. Шевельов приділяв деталям у портретах своїх героїв. Однією з таких деталей є костюм. “Якщо митець має намір зробити костюм засобом характеристики, тут вже, пробачте, не можна допускати ні випадковості, ні свавілля” [6, с. 59], – зазначав Б. Галанов. Малюючи портрет одного зі своїх викладачів Костя Німчинова, який повернувся з Європи, автор мемуарів робить акцент на його незвичному для Харкова 30-х років минулого століття вбранні: “Високі панчохи, бриджі піскового кольору, незвична кепі з довгим дашком” [7, с. 130]. Цей дивний костюм у спогадах Ю. Шевельову запам’ятався краще, ніж зміст лекцій цього викладача, а тому костюм Німчинова відіграє в тексті мемуарів характеротворчу роль: полюбуючи екзотику в зовнішньому вигляді, герой спогадів лишився сірятиною у внутрішньому змісті.

Важливою деталлю портрета Леоніда Булаховського також є його костюм. Він був одягненим в “білу крохмалену сорочку й краватку-метелик, що на ті роки були або анахронізмом, або викликом, а може тим і тим” [7, с. 122]. В усякому разі професор Булаховський, як інтелігент не в першому поколінні, суттєво відрізнявся від більшості своїх колег, які особливої ваги не надавали своєму вбранню, таких як Шамрай, Габель, Наконечний тощо не тільки ерудицією, а й зовнішнім виглядом поступалися названому вчителю Ю. Шевельова, на що робиться акцент у мемуарах.

Згадуючи про своє перебування у Львові в роки війни, Ю. Шевельов відтворив кілька портретів представників західноукраїнської інтелігенції, важливою деталлю яких був костюм. Так, директор Літературно-мистецького клубу Володимир Мартинець мав такий вигляд: “Елегантно одягнений, з чудово пов’язаною краваткою або метеликом, в окулярах з тонким склом без рамок” [7, с. 376]. Фактично у цьому прикладі автор мемуарів відтворив лише один елемент костюма героя – краватку, але саме через це ми можемо уявити й саму постать цього реального героя, що зустрічався з ним на життєвому шляху.

Працюючи над портретом реального героя, мемуарист прагне врахувати не лише зовнішні принади образу, а й відобразити специфіку його вбрання, адже жодна її деталь не повинна бути випадковою, вона, якщо не прямо, то в підтексті розкриває не тільки соціальний статус героя, а і його інтелектуальний рівень.

Ході реальних героїв Ю. Шевельов у портретуванні приділяв небагато уваги, але вона була його важливим елементом. Так, згадуючи одного зі своїх учителів Німчинова, про якого вже йшлося вище, автор мемуарів писав: “Кость Тихонович утік до Москви” [7, с. 131]. Однак оцей миттєвий стрімкий рух, швидка втеча, не врятувала героя від репресій.

Однокурсник Ю. Шевельова Мишко Тетіївський під час перебування у військових таборах, що були обов’язковими для студентів,

“у довжелезному перемарші з повним навантаженням і без зупинок, спітнілий, розтер собі ноги до кривавих ран. Уже повернувшись до Харкова, він ледве міг не тільки ходити, але й сидіти” [7, с. 133]. В обох випадках, хода героїв є елементом не лише портретної характеристики, а відтворенням соціально-політичної ситуації в тодішньому Радянському Союзі, де політичні репресії, мілітаризація суспільства були звичайними явищами.

Зовсім інше призначення має ця портретна деталь у зображенні постаті В. Кубійовича. Цей відомий український інтелігент, за версією Ю. Шевельова, мав манію величчя, а тому, коли з’явилася загроза потрапити до рук радянських військ, у нього трапилася істерика, яку відтворює опис ходи в характеристиці персонажа: “Кубійович не сидів у фотелі, він мотався з кутка в куток кімнати, – здавалося, як бігає тварина в смертельній загрозі. Коротко кажучи, він був у гістериці і не цілком контролював себе” [7, с. 412].

Володимир Мартинець “говорив швидко, а рухався ще швидше” [7, с. 376]. Ця портретна деталь нашоує мемуариста на думку, що директор Літературно-мистецького клубу у Львові “був наче схрещенням людини вільної професії – модного адвоката чи лікаря – і власника крамниці модних товарів, старогалицької гостинності з модерним комерційним духом” [7, с. 376].

У мемуарній праці “Я – мене – мені... (і довкруги)” Ю. Шевельов великої ваги надає такій портретній деталі як очі реального героя. Його учитель Л. Булаховський “мав звичку слухати доповіді з заплющеними очима” [7, с. 233]. Тривалий час автор мемуарів уважав, що це жест концентрації уваги учителя на доповіді. Але пізніше він зрозумів, що це “жест безмежної втоми” з політичним забарвленням [7, с. 233]. Інший його вчитель, О. Білецький, мав зовсім байдужі очі. Пізніше Ю. Шевельов прийшов до висновку, що це була лише гра, що робила обличчя професора маскою: “Хто знає, де в ніби байдужих очах Олександра Івановича кінчався Мефістофель і де починався патріот, де кінчався академік і де виривався несподівано бунтівник проти застою, штампуючи й офіційної брехні” [7, с. 128]. В обох випадках деталь портретної характеристики – очі – стає значущим елементом відтворення внутрішнього світу реальної історичної особистості.

Пізніше до Ю. Шевельова потрапила фотографія Л. Булаховського сталінських часів, уже після еміграції його учня. Тут знову автора спогадів уразили очі вчителя, точніше їхній вираз – “втомлено-скорботно, зляканий” [7, с. 236]. Перебуваючи в роки війни у Львові, Ю. Шевельов познайомився з багатьма місцевими діячами української культури. Відтворюючи їхній вигляд у мемуарах, він досить часто звертав увагу на вираз очей. Марія Струтинська, головний редактор журналу “Наші дні”, згадувалася йому такою: “Пам’ятаю її обличчя з високим чолом, зачесаним назад волоссям і питливими очима” [7, с. 369]. Оця деталь – очі, – на якій наголошує автор спогадів, ніби давала цій

жінці можливість зірко бачити потенційні можливості тих письменників, що приносили свої твори до журналу: “Що ви принесли сьогодні? – якимсь тільки їй притаманним питально-стверджувальним тоном, що і заохочував автора, і викликав на живу думку, її низьким голосом. І її вузькуваті очі теж ніби дивилися крізь зовнішність авторів, намагаючись прозирнути до їхніх внутрішніх потенцій” [7, с. 369].

Дружина відомого мовознавця Василя Сімовича досить недовірливо ставилася до східняків, а тому в її портретній характеристиці це відбилосся у виразі очей: “Ізидора Григорівна менш схильна до зазбручанських гостей, ставилася до мене з підозрою й застереженням, і очі її дивилися, здавалося, з недовір’ям, а може, й заздрістю” [7, с. 372]. На думку Ю. Шевельова, ця заздрість пов’язана з тим, що її інтелектуальний розвиток був нижчим, ніж у її чоловіка й гостя.

Маловідомий письменник Грицько Стеценко, з яким мемуарист познайомився у Львові, мав “трохи лукаві, але не брехливі очі” [7, с. 389]. Цього письменника, вихідця зі Сходу України, місцева інтелігенція Львова підозрювала у зв’язках з НКВС, Ю. Шевельов у це не вірив, і саме тому відобразив цей момент в портретній деталі – виразі очей.

У портретному описі митрополита Андрея Шептицького, на прийомі у якого побував автор спогадів, важливе місце також посідають очі: “Велика була голова з високим чолом і живими очима” [7, с. 392]. Священик був тяжко хворий і невдовзі він пішов з життя, але Ю. Шевельову запам’яталися саме живі очі А. Шептицького.

Змальовуючи портрет письменника Юрія Косача, Ю. Шевельов також зосереджує увагу на виразі його очей: “Вовкуватий погляд очей з-під високого чола виказував брак відповідальності й чесності” [7, с. 379]. Цією деталлю автор спогадів ніби підкреслює суперечливість постаті Ю. Косача, що був талановитим письменником, але людиною нестійких політичних поглядів, що примушувало його часто міняти політичні табори, легковажно ставитися до жінок. “Порядна людина з Косачем справ мати не може” [7, с. 379], – так пізніше Ю. Шевельов оцінював його постать.

Іншою важливою портретною деталлю є волосся реальних героїв. У спогадах ця деталь найчастіше виявляється коротким штрихом, який однак увиразнює бачення персонажу читачами. Наприклад, портрет письменника Григорія Епіка складається всього з одного короткого речення, де найважливішою деталлю є опис волосся персонажа: “Запам’ятався мені Григорій Епик з чорною буйною шевелюрою над квадратним обличчям” [7, с. 136]. Під час процесу СВУ, свідком якого був автор мемуарів, йому запам’ятався виступ обвинувачувача Панаса Любченка “з його рудим волоссям і бородою” [7, с. 139]. Тут знову домінуючою, такою, що надовго запам’ятовується читачеві, деталлю портретної характеристики є колір волосся героя.

Ще однією портретною деталлю є вираз обличчя реального героя. У Львові Ю. Шевельов зустрів свого земляка по Харкову письменника Аркадія Любченка, який був вимучений хворобою так, що “навіть обличчя його було ніби пожмаканою маскою” [7, с. 391]. І це було не дивним, невдовзі Любченко помер. Інша колишня східнячка, супутниця Ю. Шевельова в мандрах по Львову Оксана Линтварьова, також запам’яталася мемуаристу специфічним виразом свого обличчя: “Мене часом лякала беззастережність її судів і присудів, її зціплені тонкі губи, її погляд згори вниз, брак толерантності, ніжності, виrozumіння; може, навіть – хтозна – жорстокість” [7, с. 388]. Можливо, такий опис виразу обличчя цієї жінки в спогадах Ю. Шевельова є реакцією на те, що вона мала на нього якісь види, але автор спогадів не відповів їй взаємністю. При всій різниці використання такої портретної деталі в створенні обличчя реальних історичних особистостей, вона надає їм безумовного психологічного навантаження.

Розгорнутих портретів у спогадах Ю. Шевельова мало. Найцікавішим в аспекті нашого дослідження є власний автопортрет мемуариста. Проте, це й не зовсім автопортрет. Це скоріше запис його вражень, зроблених на схилі літ, від перегляду свого фото 1931 року, вклеєного в диплом про закінчення Харківського педагогічного інституту професійної освіти: “З нього дивиться на мене довгасте виснажене астеничного й вузькоплечого юнака, з високим чолом, над яким сторчма підводиться ледь закучерявлена висока чуприна, під ним горять екзальтовано й насторожено запалі очі, щільно стиснені губи ніби кличуть до мовчання. На високій шиї такий же високий комірць сорочки, занадто широкий для такої вузької шиї – або наслідок бідності, що не могла собі дозволити на підходящий розмір, або ознака браку товарів і неможливості вибирати відповідний розмір, а певніше і того і того. Юнак носить краватку, здається, чорну, але він не міг її як слід пов’язати, а шпонка на ланцюжку з’єднує, під краваткою, два краї комірця. Усе ніби каже: інтелігентний, але вовкуватий, не зовсім на своєму місці” [7, с. 152 – 153]. Фактично, автопортрет Ю. Шевельова, наче наново змальований з фотографії, що містить чимало зібраних воєдино портретних деталей, а таке не часто трапляється в його спогадах, є ніби пригадуванням чогось вщент забутого, а чогось лише призабутого з вершини прожитих років з урахуванням великого життєвого досвіду.

Портретні пошуки Ю. Шевельова засвідчують про його велике бажання якомога точніше відтворити власне бачення реальної історичної особи, угадати її характер, показавши лише один момент із життя героя, але визначивши лінію всієї подальшої долі, для когось щасливої, для когось ні. Хтось із його персонажів стане жертвою режиму, хтось конформістом, що пристосується до системи, чиясь життєва лінія обірветься в невідомості. Однак у спогадах кожен такий персонаж має власне обличчя, несхоже на інших, де індивідуальні портретні риси відіграють вагому роль у розкритті характеру, залежного від соціальних

обставин доби. Здавалося, що другорядні індивідуальні деталі, з яких ліпиться портретна характеристика персонажа спогадів Ю. Шевельова, повинні так і залишитися другорядними, допоміжними в сюжетній тканині мемуарів, але уважний їх розгляд засвідчує, що дуже часто вони є визначальним, а отже й головним в ліпленні образу. При цьому ідейне й психологічне навантаження портрету на відміну від звичайного художнього твору в документальному, яким є спогади Ю. Шевельова “Я – мене – мені... (і докруги)”, значно зростає. Кожен портрет реального героя вписується у власну біографію автора. До того ж, кожна творчо знайдена деталь портретної характеристики, варта набагато більше, ніж розлогий портретний опис.

Література

- 1. Сізова К.** Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : [монографія] / К. Сізова. – К. : Наша культура і наука, 2010. – 356 с.
- 2. Демчук Н.** Портрет у прозі Т. Шевченка : (Мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Демчук. – Львів : Літопис, 1999. – 44 с.
- 3. Костюк Е. Н.** Поетика портрета “разочарованного” героя в русской литературе первой половины XIX века : автореф. дисс. на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / Е. Н. Костюк. – К., 1991. – 17 с.
- 4. Семенчук І. Р.** Мистецтво портрета : [навч. посібник] / І. Р. Семенчук. – К. : Ін-т сист. досліджень, Київський ун-т, 1993. – 188 с.
- 5. Сырица Г. С.** Поетика портрета в романах Ф. М. Достоевского : [монография] / Г. С. Сырица. – М. : Гнозис, 2007. – 407 с.
- 6. Галанов Борис.** Живопись словом / Б. Е. Галанов. – М. : Сов. писатель, 1974. – 344 с.
- 7. Шевельов (Шерех) Ю. В.** Я – мене – мені... (і докруги) / Ю. В. Шевельов. – Харків – Нью-Йорк : Видання часопису “Березіль”, Вид-во М. П. Коць, 2001. – 431 с. – Т. I. В Україні.
- 8. Шевельов (Шерех) Ю. В.** Я – мене – мені... (і докруги) / Ю. В. Шевельов. – Харків – Нью-Йорк : Видання часопису “Березіль”, Вид-во М. П. Коць, 2001. – 304 с. – Т. 2. В Європі.

Галич А. О. Елементи словесного портрета в мемуарах Юрія Шевельова

У статті розглянуто елементи портретування в мемуарах Юрія Шевельова. Автор наголошує, що важливими елементами його портретів є деталі – поза, жест, хода, костюм тощо. Портретні пошуки Ю. Шевельова засвідчують про його велике бажання якомога точніше відтворити власне бачення реальної історичної особи, угадати її характер, розкрити соціальні й психологічні компоненти портретного характеристики персонажа.

Ключові слова: мемуари, портрет, портретування, портретні елементи.

Галич А. А. Элементы словесного портрета в мемуарах Юрия Шевелева

В статье рассмотрены элементы портретирования в мемуарах Юрия Шевелева. Автор подчеркивает, что важными элементами его портретов являются детали – поза, жест, походка, костюм и т. д. Портретные поиски Ю. Шевелева свидетельствуют о его большом желании более точно отобразить собственное видение реальной исторической личности, угадать ее характер, раскрыть социальные и психологические компоненты портретной характеристики персонажа.

Ключевые слова: мемуары, портрет, портретирование, портретные элементы.

Halych A. A. The elements of portaitation in the memoirs of Urij Shevelov

In the article considered the elements of portraitation in the memoirs of Urij Shevelov. The author underscores, that important elements of his portraits are such details – pose, gesture, gait, suit and ets. The portrait searching of Urij Shevelov is evidence of his great wish for reflecting his own vision of real historical personality more precisely, for guessing her character, for revealing social and psychological components of portrait description of the character.

Key words: memoirs, portrait, portraitation, portrait elements.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929

Н. Г. Єрмоєнко

**ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНА ОСНОВА ТВОРУ
М. КОЦЮБИНСЬКОГО “ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ”**

Коцюбинський є одним з найкращих письменників ХХ століття, який посідає значне місце в історії української літератури. Він – майстер своєї справи. Дуже часто його називають Сонцепоклонником, і не лишень тому, що він відносився до язичників. Насправді, цей термін містить значно ширше значення. Поклоняючись Сонцю – він поклоняється усьому світлому, що є на землі. Чи можна сказати, що він усе своє життя присвятив добрій справі? Звичайно! Його твори відображають не лишень події певного проміжку часу, вони відображають цілу епоху. Шалений успіх його творів звичайно залежив від того, який матеріал він підбирав для написання, який стиль письма використовував, якими методами оперував для кращого впливу на читача. Для Коцюбинського головною була навіть найдрібніша деталь, адже саме вона повинна була доповнювати цілісну картину зображуваного. Але яким би матеріалом він не користувався, читач

усвідомлює, що в основі його творів лежить українська душа та український характер. Це і було його основним кредо. Одним з найяскравіших зразків є “Тіні забутих предків”. Письменник прагнув бути ближче до народу, зрозуміти його сутність, його світобачення. Саме тому він удався до українського фольклору.

Актуальність статті полягає в тому, що багато дослідників останнім часом звертаються саме до фольклорних джерел, пов’язуючи це тим, що сучасна наука торкається різних питань з галузі культури, релігієзнавства, філософії, психології, етносу. Саме вивчення фольклору дає нам змогу простежити подібні явища та побачити їх вплив на літературу. Безперечним є і те, що ця стаття буде цікава й широкому колу читачів, адже вивчення минулого допомагає краще зрозуміти сучасність. Іншими словами, вивчення фольклору спрямовує нас на розуміння психології нашого народу. Дослідженням з цієї теми займались Ю. Кузнецов, І. Коваль, М. Кіяновська, Н. Логвиненко, В. Циганюк, Ю. Гуменюк та багато інших.

Метою статті є зображення фольклорно-міфологічної основи на прикладах певних обрядів, звичаїв, вірувань, символів, які використовуються в тексті, також показ гуцульського життя на прикладі твору Коцюбинського “Тіні забутих предків”.

Повість Михайла Коцюбинського “Тіні забутих предків” є одним з найкращих, найбільш вражаючих творів української літератури. Вона занурює нас у чарівний світ гуцульського життя, звичаїв та обрядів, знайомить із міфологією, усіма дивовижними казковими істотами, які за уявленнями верховинців населяли цю частину Карпат. Твір виростає з українського фольклору, у ньому відчувається дихання народу, пульсує народне життя [5, с. 243].

З. Ефіменко у своїй книзі “Михайло Коцюбинський. Нарис життя і творчості” пише: “Коцюбинський хотів відтворити своєрідне міфологічне світосприйняття й світовідчуття гуцулів. У повісті ожила Гуцульщина – з її горами, полонинами, потоками, лісами, з гуцулами, їх звичаями, віруваннями, повір’ями. Легенди і казки, що їх часто влітає письменник відповідно до світосприймання своїх героїв, художні засоби, створені переважно на місцевому матеріалі, діалектизми, що майстерно вкраплюються і в авторську мову, і в мову персонажів, – все це надає творі романтичного, іноді казкового колориту і водночас не відриває від землі” [4, с. 245].

Гуцульщина вимальовується перед нами такою, якою її бачили самі гуцули, котрі глибоко вірили, ніби природа одухотворена, жива, діюча. Заселена злими чи добрими духами. Гуцул “знав, що на світі панує нечиста сила, що арідник (злий дух) править усім; що в лісах повно лісовиків, які пасуть там свою маржинку: оленів, зайців і серн; що там блукає веселий чугайстер, який зараз просить стрічного в танець та роздирає нявки; що живе в лісі голос сокири. Вище, по безводних далеких недеях, нявки розводять свої безконечні танки, а по скелях

ховається щезник... Всякі злі духи заповнюють скелі, ліси. Провалля, хати й загороди та чигають на християнина або на маржину, щоб зробити їм шкоду” [4, с. 245 – 246].

Михайло Коцюбинський був надзвичайно обдарованою людиною. Він показав себе не лишень як письменник, а і як гуманіст, філософ, психолог. Він цікавився етнографічними здобутками. Як засвідчує Юрій Гуменюк у своїй книжці “Народознавчі мотиви в творчості М. Коцюбинського”, “оселившись у великому мальовничому селі Криворивня, де збирались влітку такі відомі діячі української культури і науки, як І. Франко, Л. Українка, В. Стефаник, Ю. Федькович, В. Гнатюк та інші, Коцюбинський одразу почав збирати етнографічні матеріали. Він побував в гуцульських хатах, вивчав сімейний та громадський побут, записував легенди, повір’я, вірування. У побуті гуцулів М. Коцюбинський особливо вразило збереження багатьох архаїчних звичаїв та обрядів, частина яких сягала своїм корінням у глибину віків. Написана внаслідок власних спостережень, з широким використанням фольклорних та етнографічних та етнографічних матеріалів, повість “Тіні забутих предків” і тепер являє собою скарб для дослідників життя та побуту гуцулів. Тим більше, що зібраний матеріал М. Коцюбинський часто майже без змін включав у свій твір” [9, с. 27].

Майстерно відтворюючи повір’я і звичаї гуцулів, часто в напівказковому тоні, М. Коцюбинський розкриває їх темноту і забобонність, цілком реально змальовує їх убоге життя, важку працю, господарювання. Письменник показує дотримання гуцулами звичаїв, обрядів під час різних свят, ворожіння, що нібито допомагало в боротьбі зі злими духами, які загрожували господарству гуцула й навіть його життю. Як зазначає Рита Піддубна, одне з найяскравіших місць у повісті, що дає читачеві можливість уявити, як люди захищались від злих духів, – святий вечір у хаті Івана. Коцюбинський використовує у своїй повісті використовує коломийки для розкриття теми поетичного кохання Івана з Марічкою – головних героїв твору. Коломийки – це художні словесні мініатюри, малий жанр української народної пісні. У своїй сукупності численні її зразки складають, за влучним висловом І. Франка, “величезну панораму народного життя з безліччю живих картин, у яких відобразилися справжній естетичний смак і тонка спостережливість мешканців карпатського краю, багата творча фантазія обдарованого народ. Письменник вводить у текст “Тіней...” і любовну, і побутову коломийку. Він подає їх як заспів до окремих епізодів, вводить у діалоги, вплітає час від часу в свою розповідь. У кожній коломийці є зіставлення пейзажного малюнку з власним переживанням – це одна з характерних ознак цього жанру, яка належить до найдавніших поетичних прийомів, народжених тим древнім станом людського світосприйняття, коли людина не відділяла себе від оточуючої природи. На ґрунті цього світосприйняття зросло й народне пояснення народження коломийок та співанок – із запасу вражень від навколишнього світу” [8, с. 68 – 69].

Український фольклор має витoki з язичницької міфології. Знання давньої міфології відкриває нові можливості до розуміння інших жанрів усної народної творчості та фольклору як функціональної системи в цілому. На основі давньої української міфології (великою складовою частиною якої є демонологія) виникло безліч повір'їв, які побутують у багатьох варіантах і мають свої особливості та відмінності на різних територіях [4, с. 244]. У повісті “Тіні забутих предків” ми простежуємо міфологічні уявлення гуцулів. Маріанна Кіяновська наголошує на тому, що у Коцюбинського “реальне” і міфічне займають два плани: у зображенні суспільного життя домінує реальний компонент, у змалюванні життя особи – міфічний. Письменник надає однакового статусу архаїчній та актуальній формам свідомості, але за цих нових умов автор змушений вдаватися до міфологізації, конструюючи дійсність реальну і водночас умовну. Цим детерміновано естетику культурного синтезу в “Тінях забутих предків” кількох рівнів міфу: етичного, соціального, етнічного, побутового, сакрального – і пов'язаних з цими рівнями ритуалів. Коцюбинський бачить джерела міфологічних уявлень гуцулів не тільки в давній традиції, що йде від прапредків, а й в особливостях самої гірської природи і способу життя серед неї. Природні явища стають джерелом народження фантастичних образів” [3, с. 112].

Характерні для міфологічного мислення й імена героїв Іван та Марічка – найпопулярніші імена героїв народних пісень, отже, типові для українців у будь-який час. Як вважав сам письменник, саме ці імена відображають міфосвідомість нації. Крім того, Іван та Марічка символізують в повісті жіноче та чоловіче начало як нерозривні протилежності.

Усі сторінки повісті дихають народною творчістю, у творі постійно звучить музика, ллються народні пісні Карпат, коломийки, щедрівки, співанки тощо. Нас поглинає чарівний світ старовинних обрядів, і вже з найперших зустрічей з героями ми потрапляємо в атмосферу прадавніх вірувань у добрі і злі сили. У світі, де народився Іван, живе уявлення про те, що дитину може обміняти бісиця, що “всякі злі духи заповнюють скелі, ліси, провалля, хати й загороди та чигають на християнина або на маржину, щоб зробити їй шкоду” [6, с. 25].

Наталія Лонгвіненко подає нам опис похоронного обряду, в основу якого лягли власні спостереження автора: “У селі попав на оригінальний обряд. Вночі вмерла десь стара жінка – і ось з далеких хат зійшлися люди. На лавці під стіною лежить покійниця, горять перед нею свічки, а в хаті поставлені лавки, як в театрі, і на них сидить маса народу. Тут же, у покійниці в сінях зібралась повеселитись молодь. І яких тільки ігр не було. Сміх роздавався безперервно, жарти, поцілунки, крик, а покійниця скорботно стулила уста, і мигтять похоронним блиском свічки. І так всю ніч”. Треба “якнайбільше людей задержати у хаті, особливо вночі, аби хатнім не було лячно і скучно” [7, с. 17]. Цей похоронний звичай має певний філософський смисл, показує триумф

життя над смертю, є виявом світогляду народу. Гуцул не хоче довго замислюватися над смертю людини, оплакувати померлого. Коцюбинський підкреслив оптимізм, життєствердженість народних звичаїв, як вияв стихійного матеріалізму народного світогляду. Заперечуючи анемічну ідею краси загробного життя, що її насаджувала релігія, народ прагнув реальної земної краси [1, с. 122].

Багата фантастика, що супроводжує особисту долю героїв, використовує з метою підкреслення життєвих основ образу. З мислення гуцулів, їх побуту, з'ясовуючи генезу фольклорних образів, автор використовує не лише їх пряме значення, а й переосмислює і розширює діапазон семантичного значення, а й переосмислює і розширює діапазон семантичного значення. Так, вводячи в сюжет образ веселого Чугайстра, доброго лісового духа, М. Коцюбинський наділяє його рисами реальної істоти, здійснює перехід від фантастики до реального матеріалу, чим досягає емоційного забарвлення дійсності зображуваних подій. Лісовий дух сприймається як реальний образ. Весь твір побудований на органічному поєднанні міфологічних образів, підпорядкованих автором звеличенню високих людських поривань в ствердженні цінностей життя. Фольклор повніше вмотивував етичні проблеми, внутрішні колізії, розповіді про гуцульське життя. Міфологічні та фольклорні образи у повісті позбавленні будь – якої містики, ґрунтуються на реальному житті. Виходячи з матеріалістичних позицій до осмислення фольклорної демонології, письменник зумів надати їм суспільного звучання [2, с. 37 – 38].

Письменник глибоко розумів історичні та соціальні коріння гуцульської демонології. Сама назва є не випадковою, а підказаною тим матеріалом, який ліг в основу “Тіней забутих предків”. Письменник був переконаний, що більшість міфічних оповідань сучасної йому Гуцульщини народилася в дуже далекому минулому, що створив їх народ, над якими панував забобонний страх перед невідомими силами природи. Але злободенність міфів сивої давнини не ослабла й на початку ХХ століття. Демонологія в повісті – це не тільки залишки минулого, а й справжнє світосприймання гуцула – сучасника Коцюбинського. На основі фольклорного матеріалу письменник показує дотримання гуцулів звичаїв, обрядів під час різних свят, ворожіння, що нібито допомагало у боротьбі зі злими духами, які мали зашкодити господарству гуцула і навіть його життю [6, с. 28 – 29].

Звичайно, ця тема не є повністю дослідженою. Бурхливий розвиток науки, зміна стереотипів суспільства, знаходження все нових і нових відкриттів змушують по-іншому дивитись на ті явища, які, здавалось, всім відомі і не містять ніяких таємниць. Повість насичена цікавим матеріалом, який використовував письменник. Ми читаємо не просто твір, а уявляємо живу картину, в якій зображується не лише дика природа Карпат, звичаї, обряди, умови життя. Ми відчуваємо в середині нас музичний струмінь, який нагадує нам про призначення людини в

житті, про її гармонію з природою, про здатність змінювати час та впливати на події. Усі ці питання завжди хвилювали дослідників, бо вони торкаються глобальних проблем людства, а тому створюють все нові і нові перспективи для подальшого дослідження даної теми.

Література

- 1. Коваль І.** Фольклорна модель похорону у повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” / І. Коваль // Альманах “Молода нація” – 1997. – Випуск 5. – С. 120 – 126.
- 2. Кузнецов Ю.** Пилип Орлик: [посібник для вчителя] / Юрій Кузнецов. – К. : Радянська школа, 1990 – С. 26 – 47.
- 3. Кіяновська М.** Засоби міфологізації персонажів у повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” / М. Кіяновська // Альманах “Молода нація” – 1997. – Випуск 5. – С. 113 – 119.
- 4. Коцюбинська-Ефіменко З.** Михайло Коцюбинський. Життя і творчість / З. Коцюбинська-Ефіменко. – К. : Державне видавництво худ. літератури, 1955. – С. 243 – 251.
- 5. Кузнецов Ю.** Напоєний соками багатючої землі своєї... / Ю. Кузнецов // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях. – 2001. – № 5. – С. 25 – 40.
- 6. Логвиненко Н.** Фольклорні мотиви у повісті Михайла Коцюбинського “Тіні забутих предків” / Н. Логвиненко // Українська мова і література в загальноосвітніх школах. – 2004. – № 10. – С. 24 – 29.
- 7. Логвиненко Н.** Фольклорно-етнографічні джерела повісті “Тіні забутих предків” / Н. Логвиненко // Дивослово. – 1997. – №1. – С. 17 – 19.
- 8. Піддубна Р.** “Тіні забутих предків” Коцюбинського : міфопоетика та епос / Р. Піддубна // Слово і час. – 1992. – № 11. – С. 68 – 71.
- 9. Циганюк В., Гуменюк Ю.** Народознавчі мотиви в творчості М. Коцюбинського / В. Циганюк, Ю. Гуменюк. – Вінниця : Віноблдрукарня, 1997. – С. 8 – 31.

Єрмоєнко Н. Г. Фольклорно-міфологічна основа твору М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”

У статті розповідається про використання фольклорного матеріалу для створення повісті “Тіні забутих предків”. Подається інформація про витоки українського фольклору та спорідненість гуцульської культури з язичництвом. Зображуються давні обряди, світосприйняття та світовідчуття гуцулів. Показані символічні прийоми, методи та засоби, якими користувався автор для зображення гуцульського життя.

Ключові слова: фольклор, міф, гуцул, демонологія, діалектизм, звичай, обряд, коломийка, повір'я, етнос.

Єременко Н. Г. Фольклорно-мифологическая основа произведения М. Коцюбинского “Тени забытых предков”

В статье рассказывается об использовании фольклорного материала для создания повести “Тени забытых предков”. Представлена информация об истоках украинского фольклора и родство гуцульской

культури с язычеством. Изображаются древние обряды, мировосприятие и мироощущение гуцулов. Показаны символические приемы, методы и средства, которыми пользовался автор для изображения гуцульской жизни.

Ключевые слова: фольклор, миф, гуцул, демонология, диалектизм, обычай, обряд, коломыйка, поверья, этнос.

Yeryomenko N. G. Folklore and mythological foundation of the work by M. Kotsyubinsky “Shadows of Forgotten Ancestors”

The article describes the use of folklore to create a novel “Shadows of Forgotten Ancestors”. The information about the origins of the Ukrainian folklore and culture of Hutsul relationship with paganism. The information about the origins of the Ukrainian folklore and culture of Hutsul relationship with paganism. Displaying ancient rites mentality and attitude Hutsul. Showing symbolic techniques, methods and tools used by the author for the image of Hutsul life.

Key words: folklore, myth, Hutsul, demonology, dialecticism, custom, ritual, kolomyyka, beliefs, ethnicity.

УДК 821. 161. 2 – 94. 09 + 929 Іваничук

К. В. Кіашко

**ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ “НЕЩОДЕННОГО ЩОДЕННИКА”
РОМАНА ІВАНІЧУКА**

“У нинішній час розпачливих пошуків нових напрямів і стилів, безпардонного свавілля, абсурду, лукавого, а то й безглузлого штукарства, словесної розпущеності й глорифікації морального блуду все навальніше спливає на дзеркало літературного процесу мемуаристика як фактор істини”, – говорить Роман Іваничук [1, с. 4]. Тема статті є актуальною, бо, на нашу думку, щоденник є незамінним історичним та духовним документом, з якого ми можемо багато дізнатися, як про життя самого автора, його рідних та близьких, так і про події, які відбуваються в країні та світі у той час, коли живе та працює автор щоденника, можемо визначити життєві орієнтири суспільства того часу. Також дуже цікаво “заирнути” в душу письменника, дізнатися, що його турбує, що цікавить. Крім того, “Нещоденний щоденник” Р. Іваничука ніхто не досліджував, є тільки невеличкі статті про цей твір (І. Яремчук, Б. Козловський), тому метою статті є визначення жанрових особливостей цього твору.

У поняття “щоденник” ми, зазвичай, вкладаємо щось особисте, думки та переживання, які висловлює автор не для широкого загалу. У

“Літературознавчому словнику-довіднику” за редакцією Р. Т. Гром’яка так тлумачиться це поняття: “Щоденник – літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньої пережитої події, яка щойно сталася” [2, с. 730]. Щоденник – це особистий документ автора, який він створює для себе, висловлює в ньому свої думки та переживання, погляди на ту чи іншу подію, ставлення до якоїсь особи тощо. Під час написання автор не завжди розраховує, що його записи будуть читати інші, а тим паче, зовсім сторонні люди. Але зараз дуже багато дослідників вивчають письменницькі щоденники, інтерпретують їх по-своєму. А. Ільків з цього приводу зазначає: “Щоденник II половини ХХ – початку ХХІ ст. втрачає такі ознаки, як “таємничість”, “приватність”, “інтимність”, тому що для більшості авторів націленість на публікацію є однією з нових перспектив жанру – перспективи діалогу із потенційним читачем, якого все більше потребує щоденникар” [3, с. 3].

Чи не у кожного письменника є щоденники, які згодом стають предметом вивчення. Так і “Нещоденний щоденник” Р. Іваничука став предметом нашого дослідження.

Роман Іваничук – сучасний український письменник, публіцист, громадський діяч. Він став відомим завдяки своїм історичним романам. Зараз займається мемуаристикою: “Повертаюся до мемуаристики й буду в цьому жанрі працювати до кінця свого життя, оскільки романні теми в мене вичерпались. До того ж, мою свідомість водно діймає переконання, що майбутньому читачеві достовірні свідчення будуть набагато цікавіші, ніж змодельовані піл власний світогляд і досвід письменника сюжети, які не є документальним відбитком проминулого часу й представляють лише авторське артистичне вміння бачити світ у спектрі власних смислів, а не у світлі конкретної правди” [1, с. 4]. Ці рядки він написав на початку свого “Нещоденного щоденника”. Вони є підтвердженням того, що мемуарні твори приваблюють сучасного читача, і Р. Іваничук враховує ці інтереси. Його “Нещоденний щоденник” цікавий сучасним читачам, бо відображає проблеми сьогодення. Це цілісний, гармонійний твір, його форма дуже вдала для актуальної та відвертої розмови з читачами про наболіле у автора.

“Нещоденний щоденник” – це вже не перший твір Романа Іваничука у цьому жанрі. У 1996 році вийшла книга мемуарів “Дороги вольні і невольні”, яка складається із трьох частин (“Благослови, душе моя, Господа!”, “Мандрівки близькі і далекі” та “На маргінесі”).

З якою ж метою письменники пишуть щоденники і кому ці щоденники потрібні? Щодо цього Роман Іваничук зазначає: “Впевнений лише в тому, що кожен письменник мусить завершити свою працю спогадами, щоб майбутній читач міг побачити ґрунт, з якого виростало мистецтво. Він захоче знати, якими ми були в житті, що нас єднало чи роз’єднувало в ході літературного процесу, як вросли нові віяння в традицію, як народжувалися традиції нові і що з нового багажу творці забирали з собою; які конфлікти розпалювалися між митцями...;

майбутнього читача цікавитиме й інтим, а що епістолярія вийшла з ужитку, то він шукатиме його в спогадах; читач захоче знати теж про наші незгоди й сварки, адже ми були людьми – не ангелами...” [1, с. 17]. І це, на наш погляд, справді так. Адже більшість вважають письменників якимись незвичайними, особливими людьми, а, насправді, вони ж звичайні люди, зі своїми проблемами, переживаннями, радостями й бідами. І тільки зі спогадів ми можемо дізнатися якісь подробиці, цікаві факти з життя того чи іншого письменника. І, зазвичай, найцікавіше нам дізнатися про особисте життя письменника, про його стосунки з колегами. Щодо “Нещоденного щоденника”, то Роман Іваничук не приділяє тут значної уваги подіям з особистого життя, його більше цікавить життя українського народу, політична ситуація в Україні, вибори президента у 2003 році.

Більшу частину цієї книжки автор присвятив своїм думкам про політичну ситуацію в Україні 2003 – 2004 року. Крім цього, тут є роздуми про життя самого автора, його рідних, близьких та друзів. Значну увагу автор приділяє роздумам про те, якою має бути література, про те, хто такий письменник, і яка його роль у суспільстві. Ось на якій особливості українських письменників наголошує Р. Іваничук: “... не ми вибрали для себе найзручнішу позицію в праці і боротьбі – нас обставини заганяли в той чи інший окіп. Інстинкт національного самозбереження примушував нас проникати передовсім у політичні проблеми, а те, що належало до сфери прекрасного, доволі часто проростало в наших творах поза авторською волею...” [1, с. 50]. Ми бачимо, що письменник говорить, про залежність літератури від політичної ситуації в Україні, від пануючого політичного режиму, коли письменники не могли відкрито писати про те, що їм наболіло, коли більшість своїх творів вони писали “у шухляду”. Р. Іваничук наголошує, що “мусимо нарешті звільнитися від політичної заангажованості й показати світові не лише вартість нашої землі й людей, а й насамперед їхню вроду – не неповторну, оригінальну...” [1, с. 50]. Якщо поглянути на сучасну українську літературу, то можна сказати, що вона звільнилася від політичної заангажованості, письменники зображують реальну дійсність, якою б суворою вона не була. Таким чином, ми бачимо, що у “Нещоденному щоденнику” політика та література виступають на перший план, але письменник показує їх у взаємозв’язку.

Прочитавши назву твору, можна для себе її розтлумачила так: це записи роздуми, думки та переживання письменника, які він робив не кожного дня, тому цей щоденник і “не щоденний”. Сам автор ось як про це говорить: “Як же мені набридли датування в моєму нещоденному щоденнику – і чому я обрав для своїх мемуарів саме таку форму? Адже думки, що їх висловлюю, рідко коли прив’язані до конкретної дати, вони народжуються в непроглядних туманностях мислення й осягають своєю енергією не одну мить, а мільйон митей мого досвіду, який ті мислі легалізує, формує з них мій світогляд, й стосується він всього життя,

складеного з міриад призначених мені днів” [1, с. 62]. Справді, якщо починаєш щось пригадувати, то дата виявляється не зовсім важливою, бо на перший план виходять саме думки та переживання, які стосуються тієї чи іншої події. Особливістю “Нещоденного щоденника” Р. Іваничука є те, що письменник налаштований на дискусію, полеміку з читачами, бо не з усіма його думками можна погодитись.

Сам письменник пояснив назву книги під час її презентації у Дзеркальному залі Франкового університету. Він записував у щоденник усі значущі події протягом 2003 – 2004 років. Але не усі вони стали предметом його зацікавлення як письменника, публіциста і політика. Тому і нещоденні... У цих мемуарах по гарячих слідах (звичайно, не обійшлося без боротьби з кучмізмом і помаранчевої революції) письменник полемізує з багатьма своїми сучасниками – політиками, письменниками, митцями... Як розповідав директор видавництва Михайло Комарницький, коли ще книга готувалася до друку, до нього підходили наші земляки і цікавилися: “А що там написав про нас Іваничук?”. Роман Іваничук сказав, що продовжує свої “Нещоденні щоденники”. Наступна книга охопить події 2005 – 2006 років [4].

Сенс твору автор визначає так: “Я знаю: після виборів ці мої записи стануть неактуальними, бо все у нашому українському світі доконче переміниться до ліпшого чи, не дай Боже, до гіршого, й надалі мені доведеться оцінювати зовсім інші політичні, духовні й суспільні вартості, проте вони задокументовують нинішній характер наших переживань, тривог і надій – і в цьому я вбачаю сенс мого нещоденного щоденника. Буде він цікавий українцям (та й не тільки їм), які житимуть після нас й хотітимуть знати, як Україна перетворювалася із московської колонії в територіально незалежну державу і з якими муками звільнялася від колоніальних пут, котрі ще довго тримали наш народ в імперському зашморгу і надто повільно розпружувались, та врешті таки мусили розірватися від непереборної потуги при народженні держави національної” [1, с. 158 – 159]. Таким чином, ми бачимо, яку роль відіграє для письменника український народ. Більшу частину своєї праці він присвятив саме переживанням за долю українського народу. Можна з упевненістю сказати, що “Нещоденний щоденник” буде дуже цікавий для майбутніх поколінь, бо з нього можна багато дізнатися про життя українського народу. І як сказала львівська письменниця Ніна Бічуя під час презентації “Нещоденного щоденника”, “мемуари – це не лише данина минулому, а й майбутньому. Адже минуле має властивість повторюватися...” [4]. Саме тому “Нещоденний щоденник” буде корисно прочитати як політикам, письменникам, громадським діячам, так і звичайним пересічним українцям, бо Р. Іваничук порушує тут важливі проблеми, на які слід звернути увагу кожному, хто прочитає цей твір. Письменник застерігає майбутні покоління від помилок, дає свої поради щодо тієї чи іншої ситуації, події. Зі сторони завжди корисно на себе

подивитися, зрозуміти свої помилки, у подальшому вчинити якоесь по-іншому.

У “Нещоденному щоденнику” поєдналася публіцистика з художністю, політика з літературою, думки та переживання Р. Іваничука з позицією письменника-громадянина. Основними у цій книзі є дві теми – політика та література, які постійно взаємодіють. Хоча щоденник – це особистий документ кожного, та “Нещоденний щоденник” Р. Іваничука розрахований саме на свідомого читача, який, прочитавши цю книгу, зробить для себе певні висновки, зрозуміє помилки інших та десь вчинить по-іншому. Письменник ніби примушує читача зануритись у його твір, усвідомити проблеми, які турбують українців, посперечатися з ним та знайти вихід з тієї чи іншої ситуації.

Дана стаття є фрагментом майбутньої магістерської праці.

Література

1. Іваничук Роман. Нещоденний щоденник / Р. Іваничук. – Львів : Літопис, 2005. – 216 с. **2. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с. **3. Ільків А. В.** Жанр щоденника в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / А. В. Ільків. – Івано-Франківськ, 2008. – 16 с. **4. Козловський Б.** Роман Іваничук : “Теми для романів у мене вичерпалися” / Б. Козловський // Високий замок. – 2005. – 18 вересня [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wz.lviv.ua/articles/41926>.

Кіяшко К. В. Жанрові особливості “Нещоденного щоденника” Романа Іваничука

У статті розглядається специфіка книги Р. Іваничука “Нещоденний щоденник”, у якій письменник на перший план ставить політику та літературу, пов'язуючи їх. Подається інтерпретація назви книги, жанрово-стильові особливості у контексті сучасності. Зі сторінок видання постає внутрішній світ самого Р. Іваничука.

Ключові слова: щоденник, жанрові особливості, мемуаристика.

Кияшко Е. В. Жанровые особенности “Неежедневного дневника” Романа Иваничука

В статье рассматривается специфика книги Р. Иваничука “Неежедневный дневник”, в которой писатель на первый план ставит политику и литературу, связывая их. Дана интерпретация названия книги, жанрово-стилевых особенностей в контексте современности. Со страниц издания проявляется внутренний мир самого Р. Иваничука.

Ключевые слова: дневник, жанровые особенности, мемуаристика.

Kiyashko K. V. Genre features of “Non-daily diary” by Roman Ivanychuk

This article discusses the specifics of the book by R. Ivanychuka “Non-daily diary” in which the writer puts in the forefront politics and literature, linking them. Interpretation of the book’s title is done, genre and stylistic peculiarities in the context of the present. The inner world of R. Ivanychuk is shown on the pages of the book.

Key words: blog, especially genres, memoirs.

УДК 821.161.2—311.6+929 Лупій

А. Ю. Колеснікова

**НАРАТИВНА ТЕХНОЛОГІЯ В РОМАНІ ОЛЕСЯ ЛУПІЯ
“ПАДІННЯ ДАВНЬОЇ СТОЛИЦІ”**

Особливості нарації та наративних технологій з недавнього часу стали об’єктами детального та всебічного аналізу у вітчизняному літературознавстві. За визначеннями багатьох науковців, наратив є окремою сутністю, яка не відображає події, а є “образом” цих подій. Центральною категорією наратології є точка зору, або фокалізація, що регулює комунікативний процес розповіді та когнітивний процес розуміння. Зображуючи певний історичний проміжок часу, автор намагається поєднати певні факти та події таким чином, щоб виявити власне бачення ситуації, свою точку зору. “Точка зору – це найбільш самостійна багаторівнева одиниця тексту, вміст якої представляє одна завершена, мотивована фабулою подія або стан з позиції розповідача або учасника світу історії” [1, с. 50]. Вивченням наративів у різний час займалися Р. Барт, М. Бахтін, О. Білецький, Ж. Женетт, Б. Успенський, В. Шмід.

Метою нашого дослідження буде висвітлення особливостей наративної побудови історичного роману Олесь Лупія “Падіння давньої столиці”, а також здійснення аналізу точки зору, відбитої у творі. Досягнення вищезазначеної мети передбачає розв’язання таких завдань:

- розглянути ступінь визначеності наратора в історичному романі Олесь Лупія;
- розкрити особливості дієгезису та екзигезису в творі;
- визначити просторовий, ідеологічний, часовий, мовленнєвий та перцептивний плани точки зору.

Сучасний український письменник Олесь Лупій розпочав свою літературну діяльність у 1957 році збіркою віршів “Вінки юності”. Схвальними відгуками були відзначені його наступні ліричні збірки та романи, у яких зображувались післявоєнні роки, відновлення сільських

господарств (“Чоловіки не відчувають болю”), будівництво БАМу (“Сонце поміж соснами”) та ін. Найбільше визнання письменнику принесли історичні твори – за роман “Падіння давньої столиці” та повість “Гетьманська голова” він був удостоєний Національної премії імені Т. Г. Шевченка, а за роман “Лицарі волі” премії імені Д. Яворницького.

У історичних творах Олесь Лупій намагається здійснити повну й ґрунтовну інтерпретацію історичних осіб та подій. Його концепція зображення того чи іншого періоду національної історії відбиває авторське світосприйняття, а іноді й заперечення вже існуючого трактування подій. Так, у післямові до історичного роману “Падіння давньої столиці” автор звертає увагу читачів на зображення зруйнування монголо-татарськими ордами Києва, яке він зустрічає в історичних творах інших авторів. На його думку, неприйнятною є недооцінка О. Юговим, Д. Балашовим, Л. Обуховою мужніх оборонців Києва на чолі з князем Данилом Галицьким та його воєводою Дмитром. У своїх романах ці письменники стверджують про нібито швидке захоплення Києва, проте, стверджує Олесь Лупій, з літописних джерел знаємо, що оборона Києва тривала три місяці, за такий приблизно термін військо Батия підкорило десятки міст у Північно-Східній Русі [2, с. 374]. Таким чином, авторська концепція, висвітлена в романі “Падіння давньої столиці”, є виявленням якісно іншої точки зору на історичні події XIII ст., відмінної від вже створених прозових полотен.

Термін “нарратив” тлумачиться з класичної та структуралістичної точки зору. Так, у класичній теорії оповіді нарратив пов’язувався із зображенням дійсності крізь призму світогляду наратора, який називався “оповідачем” або “розповідачем”. Таким чином, головна увага приділяється не події про яку йдеться в творі, а самій оповіді. Зі структуралістичної точки зору термін “нарративний”, що протиставляється терміну “deskриптивний”, або “описовий”, вказує не на присутність певної інстанції викладу, а на певну структуру матеріалу, що викладається. Ж. Женетт визначає нарратив “як представлення події або ж послідовності подій, реальних або ж вигаданих за допомогою мови, і зокрема, за допомогою письмової мови” [3, с. 187].

Структура оповіді визначається наратором. “Наратор конструюється в тексті та сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб’єкт, наділений певною точкою зору... Наратор може бути сконструйований як надлюдська всезнаюча й усюдисуща інстанція, що живе в різні епохи, що проникає в найпотаємніші куточки свідомості персонажів. Він може з’явитися й з підкреслено пониженою, в порівнянні з абстрактним автором, компетентністю” [4, с. 38].

У романі “Падіння давньої столиці” наратор виявляє себе як усюдисуща, всезнаюча інстанція, що приглядається до всіх подій, які трапляються з персонажами твору, нерідко дає їм власну оцінку, наприклад, зображуючи підготовку до оборони міста, зазначає:

“Вельможі навіть у такий час не могли собі відмовити в насолодах” [2, с. 132]. Наратор таким чином виявляє своє ставлення до деяких персонажів, звертає увагу на їхній спосіб життя. Намагається детально вивчити внутрішні душевні порухи героїв, визначити їх психологічний стан або вивчити загальну суспільну напругу: “Бодем і страхом перейнялися кияни, побачивши на Лівобережжі незчислені полки завойовників, які, наче темно-коричнева лавина, невпинно напливали з невідомості” [2, с. 215]. Проте інколи його присутність в тексті зовсім не помітна, так би мовити завуальована. Проте й така імпліцитна присутність автора визначається, за твердженням В. Шміда, також у композиційному оформленні твору, підборі елементів сюжету, мовленнєвій презентації [4, с. 39].

У романі представлений недієгетичний наратор, який не бере участі в зображуваних подіях, його існування обмежується планом розповіді (екзегезисом). Він не лише робить презентацію нарації, але також надає сукупність експліцитних оцінок, коментарів, роздумів і автотематизацій, що відносяться не до дієгесису (до світу оповіді), а до екзегесису (до акту оповіді): “Все змінювалось в цьому світі – земля, ліси, навіть небо, зранку було ледь потьмарене, а то вже чисте ніби на свято” [2, с. 8]. Цей роздум недієгетичного наратора налаштовує читача на подальше сприйняття історії родини Мстислава Семибрата. Або кінцевий коментар: “Ні, не скорився Київ, живе і вже кличе до помсти за наругу” [2, с. 368] визначає свідому громадську позицію наратора, його вболівання за долю рідної землі як суб’єкта оповіді. Наратор неодмінно повинен виявляти своє безпосереднє ставлення до зображуваних подій. Якщо експліцитні коментарі й автотематизація наратора відсутні, то не існує самої історії оповідання. Саме тому наратор представляє історичні факти в творі не просто перелічуючи та нагромаджуючи їх, а намагається реконструювати найважливіші події під певним кутом зору. Учені визначають точку зору як “утворований зовнішніми і внутрішніми чинниками вузол умов, що впливають на сприйняття і передачу подій” [4, с. 67].

В. Шмід виокремлює п’ять планів точки зору, серед яких просторовий, ідеологічний, часовий, мовленнєвий та перцептивний. Усі ці плани тісно пов’язані між собою.

Перцептивний план точки зору є визначальним у сприйнятті нарації. Зображуваний світ може сприйматися крізь призму того чи іншого персонажа, або сприйматися очима наратора. Частою в романі є зміна точки зору наратора на перцепцію персонажа. Наприклад, коли наратор оповідає про умови ув’язнення боярина Наступича, а потім відбувається перехід до сприйняття цієї ситуації самим персонажем: “..так було навіть краще, нікого не хотілося бачити” [2, с. 162]. Ігор починає згадувати останні події – втечу з коханою, несамовиту боротьбу на березі Дніпра, непокору батькам. Його наповнює почуття любові й сорому, радості й гніву. Наратор у цей момент дистанціюється,

оповідь ведеться крізь призму світогляду персонажа, наповнюючи її юнацькою ширістю. Або, навпаки, внутрішня фокалізація героя може доповнюватися всевідаючою формою бачення, якою володіє наратор.

“Ідеологічна точка зору включає чинники, що так або інакше визначають суб’єктивне відношення спостерігача до явища: круг знань, образ мислення, оцінку, загальний кругозір” [4, с. 68]. Оповідний текст в плані ідеології (або оцінки) може відображати смислові позиції або персонажа, або наратора. Ідеологічна точка зору наратора не завжди виражена експліцитно, частіше ми здогадуємося про неї за стилем оповіді. Дуже частим у романі є іронічний опис, для прикладу візьмемо зображення угорського короля: “Чудернацькі високі шапки та різноманітні прикраси теж повинні були додавати пишності й величі коронованій особі” [2, с. 206]. Саме добір лексичних засобів “чудернадські” та “повинні були додавати” виявляють ставлення наратора до західного сусіда. Окремим аспектом розгляду в романі є перетинання точок зору персонажів. Суперечки між персонажами виникають найчастіше через вікові, релігійні чи майнові нерівності. У кризовій ситуації, коли орда Батія підходить до оборонних стін Києва, персонажі твору повною мірою виявляються ціннісні орієнтири: для одних – єдиним виходом є втеча зі столиці, інші – віддають перевагу обороні міста. Проте найяскравішим виявом оцінки події персонажем є монолог, або внутрішня фокалізація. Цей прийом дозволяє говорити тільки те, що знає персонаж без додавання зовнішньої інформації. Наратор у творі Олеся Лупія часто послуговується внутрішньою фокалізацією для більш повного відтворення роздумів персонажа: “Яка сила штовхає цих людей уперед, що змушує їх, незважаючи на сотні загиблих нукерів, перелізати через трупи й повзти далі і хоч поодиноці прориватись до валу, а потім і до стіни? Невже тільки жадова збагачення чи все-таки страх за життя?” – роздумував воєвода Дмитро, стежачи з оглядової вежі за ходом бою” [2, с. 341].

Просторовий план точки зору виявляється у відтворенні одних подій, які є необхідними в зображенні історії, та відкиданні інших, менш важливих. Просторовий план роману Олеся Лупія відзначається неабиякою різноманітністю. Найбільша увага прикута до зображення давньої столиці Русі, проте для ширшого осягнення дійсності наратор уводить до оповіді картини з життя Галицько-Волинського князівства та угорських земель. Дія в творі стрімко переноситься з відтворення підготовки до оборони Києва до табору монголо-татарських завойовників, показуючи приготування до битви в обох арміях. Це створює ефект одночасності дії, пришвидшення оповіді. Наратор намагається викласти події, що сталися в той же часовий відрізок у декількох місцях. Цікавими з цього погляду є просторові експерименти, у яких наратор змінює просторову позицію під час змалювання облоги Києва. Повсякчас переключає свою увагу від точки зору воєводи Дмитра до точки зору Батія.

Часова точка зору окреслює відстань між первиним і більш пізнім сприйняттям події. Якщо зрушення просторове пов'язане зі зміною поля зору, то із зрушенням часовим відбувається зміна в розумінні й оцінці. З часовою відстанню може вирости знання причин і наслідків того, що сталося, а це може спричинити й переоцінку подій, стверджує В. Шмід [4, с. 69]. Яскравим прикладом зміни точки зору завдяки часовій відстані у романі є образ Данила Галицького. Герой тільки через деякий час розуміє хибність своїх сподівань пов'язаних із залученням угорського війська до захисту Київської Русі. Його точка зору формується на основі вражень від прийому Бели, намаганні короля затягти переговори та врешті в його відмові. Застосовуючи ретроспекцію, як один з прийомів часового поля, персонаж аналізує попередні їхні відносини, тільки тепер розуміючи, що король не хотів мати поблизу себе могутнього правителя. Така переоцінка власних міркувань відбувається поступово, уже на заключному часовому етапі нарації.

Мовленнєвий план точки зору виявляється як у тексті наратора, так і в тексті персонажів. Наратор свідомо обирає стиль, яким він буде послуговуватися для мовленнєвого самовизначення персонажів. Проте оповідач має право користуватися й власним стилем для означення персонажів, використовуючи притаманні йому лексичні та синтаксичні засоби. Саме підбір мовних структур часто зумовлює оцінні відтінки, які виявляють ідеологічну точку зору. Для позначення персонажів роману "Падіння давньої столиці" неідегетичний наратор вживає виключно займенники й форми дієслова третьої особи. У тексті персонажів уживається система трьох осіб. Той, що говорить, позначається першою особою, персонаж, до кого звертаються – другою, а об'єкт вислову третьою особою. Тексти наратора й персонажа можуть розрізнятися по вживанню часу дієслова. У тексті персонажа можливі всі форми часу дієслів, а в тексті наратора використовується тільки минулий час дієслів.

Усі наративні рівні існують одночасно, взаємодоповнюючи один одного. Неможна стверджувати існування перцептивного плану без просторового, а виділення ідеологічного пов'язано з мовленнєвим планом.

Таким чином, наративна технологія в романі Олеся Лупія "Падіння давньої столиці" пов'язується з певною структурою оповіді, яка визначається наратором. У романі представлений неідегетичний наратор, який не бере участі в зображуваних подіях, його існування обмежується планом розповіді. Він робить презентацію нарації, використовуючи сукупність імпліцитних оцінок та коментарів, які виявляють його суб'єктивні переконання. На сприйняття й передачу подій впливає точка зору. Вона виявляє себе на перетині перцептивного, ідеологічного, просторового, часового та мовленнєвого планів оповіді. Зображення події з різних точок зору – наратора та персонажів – надає оповіді більшої об'єктивності. Аналіз роману Олеся Лупія не обмежується цим дослідженням, а потребує детальної розробки.

Література

1. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса / В. И. Тюпа. – Тверь, 2001. – 58 с. 2. Лупій О. В. Падіння давньої столиці / О. В. Лупій. – К. : Веселка, 1996. – 381 с. 3. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В 2-х томах / Ж. Женетт. – М., 1998. – 914 с. 4. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Колеснікова А. Ю. Наративна технологія в романі Олеся Лупія “Падіння давньої столиці”

У статті досліджуються загальні закономірності наративної стратегії у романі Олеся Лупія “Падіння давньої столиці”. Характеризується особливість суб’єктного вираження в перцептивному, ідеологічному, просторовому, часовому та мовленнєвому аспектах наративного дискурсу. У романі представлений недієгетичний наратор, існування якого обмежується планом розповіді.

Ключові слова: наратив, точка зору, перцепція, наратор, персонаж.

Колесникова А. Ю. Нарративная технология в романе Олеся Лупия “Падение древней столицы”

В статье исследуются общие закономерности нарративной стратегии в романе Олеся Лупия “Падение древней столицы”. Характеризируются особенности субъектного выражения в перцептивном, идеологическом, пространственном, временном и языковом аспектах нарративного дискурса. В романе представлен недиегетический нарратор, существование которого ограничивается планом повествования.

Ключевые слова: нарратив, точка зрения, перцепция, нарратор, персонаж.

Kolesnikova A. Y. Narrative technology in the novel “Falling of the ancient capital” by Oles Lupij

The article deals with the analysis of the general conformities of narrative strategies in the novel “Falling of the ancient capital” by Oles Lupij. The article developed perceptual, ideological, spatial, temporal and linguistic aspects of narrative discourse. Undiegetical narrator, whose existence is determined with the plan of narration, represented in the novel.

Key words: narrative, point of view, perception, narrator, character.

УДК 821.161.2-2.09+7.094

О. А. Лапко

**ХУДОЖНЯ ФУНКЦІЯ ВОКАЛЬНО-МУЗИЧНИХ НОМЕРІВ
У КОМЕДІЇ М. СТАРИЦЬКОГО “ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ”
ТА ЇЇ ЕКРАННИХ ВЕРСІЯХ**

Одним із різновидів екранного втілення літературного твору є кіномюзикл (або музичний фільм – його аналог у жанровій системі радянського кінематографа [1, с. 4]). Своєрідність цього кіножанру (як і власне мюзиклу – музично-драматичного жанру) полягає у дискретній музично-драматичній формі, яка передбачає органічну інтеграцію музичних номерів у сюжетну канву [2, с. 142 – 143; 3, с. 6 – 7]. Ця риса певною мірою визначає особливості адаптації літературного матеріалу до формату екранного мистецтва.

Екранізація літературного твору як міжмистецький переклад є об’єктом вивчення і в кінознавчих студіях (дисертаціях С. Арутюняна [4] і В. Решетникової [5]), і в літературознавчих розвідках (працях А. Ткаченка [6], О. Дубініної [7], О. Левицької [8] та ін.). Специфіка художньої мови кіно у зіставленні з мовою літературно-художніх образів, їх взаємодія у процесі інтерсеміотичного перекодування стають предметом уваги в дослідженні І. Грешлик [9]. Щоправда, автори згаданих студій практично не торкаються питання про своєрідність творів музичного кінематографа, що мають в основі літературне першоджерело. Науковий інтерес до кінематографічного й телевізійного мюзиклів засвідчує поява праці А. Іванчик [1], у якій цей жанр осмислюється в контексті масового екранного мистецтва. На наш погляд, виникає потреба розширити поле компаративного дослідження екранізації, звернувшись до музичних фільмів, створених за відомими літературними сюжетами. Подібна інтердисциплінарна студія дозволить не лише поглибити розуміння механізмів міжмистецького перекладу (у нашому випадку – переведення літературно-художнього твору у формат аудіовізуального повідомлення), але й описати особливості адаптації літературної класики до жанру масової культури. Окреслена проблема не може бути вичерпно висвітленою в окремій статті, тому зосередимося на одному з її аспектів. Отже, мета нашої роботи полягає у спробі з’ясувати художню функцію вокально-музичних вставок у комедії М. Старицького “За двома зайцями”, що постала як талановита переробка п’єси І. Нечуя-Левицького “На Кожум’яках”, та в її екранних версіях: кінострічці В. Іванова і “новорічному телемюзиклі” М. Паперника, виявити ті художні елементи літературного твору, своєрідними еквівалентами яких виступають вокальні номери, виконувані персонажами фільмів. Вибір матеріалу дослідження зумовлений тим, що комедія “За двома зайцями” дістала екранне втілення відразу у двох жанрових різновидах (музичній

кінокомедії і “новорічному телемюзиклі”), адже це розширює можливості компаративного вивчення художньої функції вокально-музичних номерів. Деякі міркування щодо екранізації, створеної В. Івановим 1961 року, висловлює М. Наєнко. У контексті зіставлення п'єси І. Нечуя-Левицького та її переробки науковець говорить про режисерські знахідки, а також про окремі аспекти трансформації сюжету, яких вимагає специфіка художньої мови кіно, однак обмежується лише стислими зауваженнями з приводу пісенного супроводу дії [10].

Протягом 70 – 80-х років XIX століття, коли з'являються комедія І. Нечуя-Левицького “На Кожум'яках” та її удосконалена версія М. Старицького, українська драматургія і театральне мистецтво іще перебувають в силовому полі романтично-побутової традиції, яка зумовлює орієнтацію на видовищність і яскравість вистави, створюваних завдяки етнографічному колориту, активному використанню народної пісні, введенню елементів святкової обрядовості тощо. Комедії І. Нечуя-Левицького “На Кожум'яках” і М. Старицького “За двома зайцями” виходять за межі традиційної для української літератури XIX століття селянської теми, що, хоч і звужує можливості побутово-етнографічного зображення, проте не змушує авторів зовсім відмовитися від улюбленого прийому – пісенного і навіть музично-хореографічного супроводу дії.

У творі І. Нечуя-Левицького, співаючи пісню “Не щербечи, соловейку”, комічно змагаються подольський і старгородський хори шевців. Ця сцена, хоча й має характер вокально-музичної розважальної вставки, ніяк не пов'язана з подальшим розгортанням подій та повинна передусім надавати дійству видовищності, усе ж набуває глибинного смислу, оскільки оприявнює антитетичні структури художнього простору [докладно про це див.: 11, с. 37 – 38] і тим самим акцентує виокремлення Кожум'як із макросвіту цілого Києва. М. Старицький, який дбає перш за все про динамічність п'єси, скорочує епізод пісенного змагання хорів до комічного діалогу парубків про те, чиї басы кращі. Разом із тим, драматург не вилучає пісню, перетворюючи її на музичне тло, що надає зображуваному певних смислових нюансів. До цього прийому в інших сценах вдається І. Нечуй-Левицький: партія хору “Вийду на поле” стає своєрідним ліричним коментарем, який, корелюючи з наступною реплікою Оленки (“...Може, й Гострохвостий там сидить на горі та співає? Боже мій милий! Нащо ж я його полюбила, коли я знаю, що він на мене й не гляне, й слова до мене не промовить!” [12, с. 557]), увиразнює переживання героїні, її закоханість без взаємності. Фрагмент, що стає звуковим тлом епізоду, у якому Гострохвостий присягається посватати Оленку, виступає жартівливим і водночас моралізаторським коментарем, натякаючи на неминуче фіаско центрального персонажа у гонитві за двома “зайцями” (“Хлопче молодче, який ти ледащо, / Задумав женитись, сам не знаєш нащо; / Будеш гірко плакати, долю проклинати, / І кулаками сльози утирати!” [12, с. 562]). Уривки пісні “Не щербечи, соловейку” у п'єсі М. Старицького,

перетворені на звукове тло подій, так само виконують функцію коментаря, щоправда, не настільки прямолінійного, як у комедії “На Кожум’яках”. Перший монолог Голохвостого, виголошений на самоті [13, с. 354], розкриває його намір шукати прихильності двох дівчат відразу. Він подається в обрамленні фрагментів згаданої пісні, що виражає тонко висловлену іронію щодо персонажа: пародійно зближений з ліричним героєм пісні, він, “бідний, безталанний”, розмірковує про свої перспективи щодо пошуків “парі”. Подібним іронічним коментарем у кінострічці В. Іванова видається проспівана хором фраза “Козак до дівчиноньки щовечора ходить”, під звучання якої Голохвостий з’являється на Володимирській гірці, де комічно залицяється до Галі.

І в І. Нечуя-Левицького, і у М. Старицького найбільш насиченою вокально-музичними вставками є сцена іменин Горпини-Секлети. Передаючи атмосферу свята й веселощів, тут звучать жартівливі танцювальні пісні. М. Старицький розподіляє пісню про черевики між двома виконавцями (кумою Секлети Устею і Голохвостим) і тим самим надає цьому вокально-музичному номеру більшої видовищності. Окрім того, драматург додає елемент етнографічного колориту – зображує обряд заручин Галі і Голохвостого, який супроводжує відповідна пісня (“Де ж ти був, селезень”), причому “пісенний матеріал гармонійно вписується в канву твору” [14]. В. Іванов переносить у кінострічку обидві вокально-музичні вставки, не змінюючи їх художню функцію.

Режисер екранізації збагачує музичний супровід дії трьома піснями, що “належать до зразків вуличного, міського фольклору саме рубежу ХІХ – ХХ ст.” [10] (чи, можливо, пародійно наслідують його, а це вже стає засобом сатиричного зображення Голохвостого і Проні Прокопівни). Кожна з них відіграє суттєву роль у змалюванні внутрішнього світу центральних персонажів. Вступна пісня-самохарактеристика Голохвостого та його приятелів (“В небі канареечка літає”), у якій вони розкривають свої життєві пріоритети (“А ми підем вип’єм, погуляєм – в цьому все життя і весь наш резон” [15]), разом із наступними кадрами розставляє чіткі акценти щодо подальшого сприйняття персонажа в ракурсі опозиції “праця – неробство, прагнення жити за чужий рахунок”. Протягом усього фільму ця мелодія залишається музичною темою Голохвостого. Його другий вокальний номер (“Тепер я став багатий”), супроводжуваний відеорядом, який зображує картини омріяного майбутнього (розваги, пияцтво, азартні ігри), постає своєрідним еквівалентом монологу персонажа на самоті, сприймається як кінематографічна версія його висловлювань (“От як, дасть бог, на Проні женюсь, себто на її добрі та на її грошах, тоді я бритви через голову у Дніпро позакидаю, а заживу купцем первой гільдії, зав’ю такі моди алад’ябель! Тільки ж Проня й погана, як жаба... Та якби запустить пазури у її скриню, то ми при боці заведемо таке монпасьє, що тільки пальці облизує! [13, с. 359]). Разом із вступним вокальним номером рефрен цієї пісні (“...Та мало грошикі іметь. / В наш вік

короткуватий / Проциндриць треба їх уметь” [15]) сатирично увиразнює гедоністичну зорієнтованість життєвих прагнень Голохвостого. Аналогічну функцію монологу на самоті, що розкриває переживання персонажа, виконує вокальний номер Проні (“Я люблю і не знаю спокою”), що пародійно наслідує міський романс. Його мелодія стає музичною темою героїні, як і мелодія першої пісні у випадку з Голохвостим.

Жанрова специфіка телевізійного мюзиклу, який має “шоубізнесову, мозаїчну, кліпову, а точніше попсову побудову, вигідно показуючи естрадного виконавця (непрофесійного актора) в контексті успішного літературного сюжету” [1, с. 7], передбачає набагато ширше використання вокально-музичних номерів. Відтак, певною мірою урізноманітнюється їх функція у презентації зображуваної історії. М. Паперник, створюючи “новорічний телемюзикл”, відштовхується не від комедії М. Старицького, а, швидше, від кінострічки В. Іванова. Так, він включає вокально-музичні номери у ті ж самі сцени, що й автор попередньої кіноверсії п’єси. Як і в кінофільмі В. Іванова, функцію своєрідної презентації центрального персонажа виконує його пісня-самохарактеристика. Щоправда, Голохвостого вона зображує у невідповідному світлі, тоді як у пісні “Дар” подібне викривально-сатиричне забарвлення відсутнє: у ній йдеться лише про вміння Льоші Чиж виходити з будь-якої скрутної ситуації, що подається (хоча й не без певної іронії) як його чеснота. Така концепція образу, продиктована вимогами жанру, узгоджується з новим варіантом фіналу. Окрім того, Тоня Коров’як співає про свої щасливі очікування (пісня “Хочеться”) у той самий момент, що й героїня М. Кринициної, – приміряючи весільне вбрання. Зауважимо, що аналогічну функцію – розкриття внутрішнього стану героїні – мають пісні “Приданое” і “Хватит мечтать”. Пісня Верки Сердючки “Гулянка” увиразнює фарсово-гротескову атмосферу іменин Марківни.

У мюзиклі М. Паперника вокально-музичний номер (дует Марківни і Тоні “Ссора”) доповнює сцену сутички у Коров’яків, причому саме завдяки йому батьки героїні відсуваються на другий план і виступають здебільшого як статисти, а вся увага зосереджується на “зіркових” виконавцях ролей Світлани Марківни та її племінниці. Льоша Чиж освідчується Тоні, співаючи “Блюз” (“Тебе”). Гротескова манера виконання на візуальному й псевдофранцузькі фрази на словесному рівні, по-перше, увиразнюють справжню суть події і, по-друге, перетворюють цей вокально-музичний номер на пародійне зображення сучасної естради. Заключна пісня “Новогодняя”, що є своєрідним атрибутом жанру, привносить цілком доречний для подібних телевізійних проєктів мотив новорічного дива.

Отже, художня функція вокально-музичних номерів у комедіях І. Нечуя-Левицького “На Кожум’яках” та М. Старицького “За двома зайцями” полягає не лише у тому, щоб зробити виставу видовищною і

динамічною. Вони використовуються ще й з метою коментування (зокрема іронічного) зображуваних подій та характерів. В екранних версіях п'єси М. Старицького вокально-музичні вставки, у цілому зберігаючи окреслені художні функції, стають режисерськими доповненнями тексту літературного першоджерела, завдяки яким оприявнюється ракурс осмислення образів персонажів, що іноді відрізняє їх від літературних прототипів. Вокальні номери можуть замінювати або дублювати репліки, вимовлені на самоті, розкриваючи внутрішній стан дійових осіб. У “новорічному телемюзиклі” вони постають як один із засобів, що коректує сприйняття образів персонажів відповідно до специфічного розважального жанру.

Література

- 1. Іванчик А.** Кіномюзикл : ретроспектива та сучасність / Іванчик Ангеліна Олександрівна // Мистецтвознавчі записки. – 2009. – Вип. 16 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2009_16/17.pdf.
- 2. Волинцев А.** Азбука жанра / А. Волинцев // Театр. – 1967. – № 9. – С. 141 – 147.
- 3. Кампус Э.** О мюзикле / Э. Кампус. – Ленинград : Музыка, 1983. – 128 с.
- 4. Арутюнян С.** Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук : спец. 09.00.04 “Эстетика” / Арутюнян Славик Мравович. – М., 2003. – 20 с.
- 5. Решетникова В.** Телеэкранизация: 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.
- 6. Ткаченко А.** Гоголь і кіно : інтертекстуальні та інтерсеміотичні моделі / А. О. Ткаченко // VII Міжнародні Гоголівські читання : зб. наукових праць. – Полтава, 2004. – С. 29 – 33.
- 7. Дубініна О.** Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті “Серце п'їтьми” 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/SIs/2009_6/8.pdf.
- 8. 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.
- 9. 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.
- 10. Наєнко М. І.** Нечуй-Левицький і М. Старицький : теорія і практика співавторства / Михайло Наєнко // Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті

XIX – XX століть [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kulk.ck.ua/files/zbirnuk-9.pdf>. **11. Лапко О.** “Міський текст” у комедіях “На Кожум’яках” І. Нечуя-Левицького та “За двома зайцями” М. Старицького / О. А. Лапко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 24 (235). – Ч. I. – С. 35 – 39. **12. Нечуй-Левицький І.** Твори : у 2 т. / Іван Нечуй-Левицький. – Т. 1 : повісті та оповідання; п’єса. – К. : Наукова думка, 1985. – 638 с. **13. Старицький М.** Твори : в 6 т. / Михайло Старицький. – К. : Дніпро, 1989 – 1990. – Т. 2 : Драматичні твори. – 1989. – 575 с. **14. Немченко Г.** Звичаєписова драма в доробку М. Старицького / Галина Немченко // Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX – XX століть [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kulk.ck.ua/files/zbirnuk-9.pdf>. **15. За двома зайцями** / За двома зайцями (1961, СРСР), реж. В. Іванов. **16. За двома зайцями** / За двома зайцями (2004, Україна), (реж. М. Паперник).

Лапко О. А. Художня функція вокально-музичних номерів у комедії М. Старицького “За двома зайцями” та її екранних версій

У статті подається компаративний аналіз комедії М. Старицького “За двома зайцями” та її екранних версій, створених В. Івановим та М. Паперником. Авторка робить спробу виявити й описати окремі аспекти трансформації художнього змісту літературного твору, яка характеризує його втілення у форматі кіномистецтва. Предметом дослідження є художня функція вокальних номерів, виконуваних персонажами.

Ключові слова: вокально-музичний номер, художня функція, екранізація, мюзикл, комедія.

Лапко О. А. Художественная функция вокально-музыкальных номеров в комедии М. Старицкого и ее экранных версиях

В статье подается компаративный анализ комедии М. Старицкого “За двумя зайцами” и ее экранных версий, созданных В. Ивановым и М. Паперником. Автор предпринимает попытку выявить и описать отдельные аспекты трансформации художественного содержания литературного произведения, которая характеризует его воплощение в формате киноискусства. Предметом исследования является художественная функция вокальных номеров, исполняемых персонажами.

Ключевые слова: вокально-музыкальный номер, художественная функция, экранизация, мюзикл, комедия.

Lapko O. A. The artistic function of songs in M. Starytsky's comedy "For two hares" and its screen versions

In the article comparative analysis of M. Starytsky's comedy "For two hares" and its screen versions by V. Ivanov and by M. Papernyk 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. The subject of the paper is artistic function of songs by characters.

Key words: song, artistic function, screen version, musical, comedy.

УДК 821.161.2-31+929 Слапчук

Н. В. Мазнєва

**ЗАСОБИ ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ ПОВІСТІ
ВАСИЛЯ СЛАПЧУКА "КАЛЮЖА ПІЗНАННЯ"**

Вже досить тривалий час у колі наукових інтересів українських та зарубіжних науковців перебувають проблеми художнього психологізму. Як відомо, тривалий час психологізм не мав однозначного вичерпного теоретичного та історико-літературного тлумачення. Через те, що література по-різному розуміла те, що відбувається "у глибинах людського буття", цілком закономірно і філософи, і письменники ХІХ віку дійшли висновку, що духовно-душевні зрушення не можуть бути безпосередньо виражені словами, оскільки внутрішній світ виявився не менш значним і величним за Космос. Проте розвиток психологічної науки, особливо на рубежі ХІХ і ХХ ст., активізував пошуки літератури до досягнення прихованих можливостей людської душі. Але в цьому не відчувалось підпорядкованості літератури науці, бо багатство людського внутрішнього світу не можна звести до опису в поняттях і термінах. Здавалось, лише література здатна проникати все глибше, відкривати "невиразне" і тим самим "приречена" продукувати розвиток нових поетичних засобів у розкритті людського всесвіту.

Непевненість щодо понятійного тлумачення психологізму, очевидно, була одним із стримуючих факторів, щоб ввести його до словників чи енциклопедій. Принаймні в найбільш відомих літературознавчих енциклопедично-довідникових виданнях ХХ століття поняття психологізму відсутнє [1 – 3]. В енциклопедіях і словниках розкриваються поняття психології творчості письменника, психологічної школи в літературознавстві, психоаналізу тощо.

На хвилі "відлиги" проблема психологізму, як літературна, так і літературознавча, актуалізувалась. Склалися сприятливі умови для републікації класичного надбання Л. Виготського, видання праць французького психолога Ж. Піаже, а також багатогранних досліджень

вітчизняних науковців у сфері психологізму, до яких належать праці Г. В'язовського, Л. Гінзбург, В. Фащенко. З часом це наукове спрямування поповнилось розробками А. Ієзуїтова, М. Кодака, А. Єсіна. Уже в кінці 80-х – на початку 90-х років у науковий обіг були повернуті роботи З. Фрейда та І. Єрмакова, одного із засновників російської психоаналітичної школи (“Психоанализ литературы. Пушкин, Гоголь, Достоевский”. – М., 1999), опубліковані розробки І. Смирнова (“Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней”. – М., 1994) та О. Еткінда (“Эрос невозможного. История психоанализа в России”. – СПб., 1993). У такому контексті набутки 60-х років відзначаються глибоко теоретичним підходом до психологізму. У них наявне теоретичне визначення психологізму та психологічного аналізу, розглянута типологія художнього психологізму та засоби, форми, прийоми його вираження. Так, наприклад, Василь Фащенко стверджував: “Психологізм – універсальна, родова якість художньої творчості. Його предметом є відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини, а також соціальних груп і класів. Психологізм також визначається як художня система форм (типів) і засобів зображення та вираження людської психіки в літературі” [4, с. 49]. А. Єсін трактував психологізм у літературі як “особливе відображення внутрішнього світу людини засобами власне художніми, глибина і гострота проникнення письменника у душевний світ героя, здатність докладно описувати різні психологічні стани і процеси (почуття, думки, бажання і т.п.), помічати нюанси переживань – ось у загальних рисах прикмети психологізму в літературі. Психологізм, таким чином, являє собою стильову єдність, систему засобів і прийомів, спрямованих на повне, глибоке і детальне розкриття внутрішнього світу героїв” [5, с. 313 – 314]. У такому розумінні і тлумаченні психологізм введений до “Литературной энциклопедии терминов и понятий” (М., 2001).

Творчість Василя Слапчука, зокрема роман “Дикі квіти” (2004) досі достатньо не інтерпретовано. Навіть у тих рецензіях, що вже з’явилися, помічено його визначальну особливість, наприклад, в одному з заголовків до однієї з них зазначено: “Дикі квіти” Василя Слапчука: типові характери в нетиповій літературі” [6, с. 1].

На думку Н. Бернадської, “Постмодерна тотальна іронічність, багатовимірний інтертекстуальність, пунктирний внутрішній сюжет, монологічна нарративна практика, зміна ролі автора, поєднані з чіткою структурованістю, “виписаністю” персонажів, – такі жанрові маркери роману В. Слапчука, які зумовлені перекодуванням матриці класичного психологічного, сімейно-побутового роману (...) і її іронічним обігруванням за законами роману постмодерного” [7, с. 17]. Метою нашої розвідки є з’ясування особливостей психологізму в поетикальному аспекті, а саме виокремлення системи форм, засобів і прийомів психологічного зображення, використаних Василем Слапчуком для

передачі внутрішнього світу дитини. Дослідження проведене на матеріалі повісті “Калюжа пізнання” – частини роману “Дикі квіти”, оскільки прикметна ознака цього твору – виразний психологізм.

Василь Слапчук – сучасний письменник нової генерації, член Національної спілки письменників України з 1993 року, заслужений діяч мистецтв України з 2002 року, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2004 р.), якої він удостоєний за книги “Навпроти течії трави”, “Сучок на костурі подорожнього”. Понад десятиліття письменницький талант Василя Слапчука реалізовувався в царині поетичної та літературно-критичної творчості. З часом митець переорієнтувався на прозу, світ побачили такі книги, як “Сліпий дощ”, “Осінь за шокою”, “Клітка для неба”, “Дикі квіти”, “Жінка зі снігу”. На думку дослідників, “поет і прозаїк В. Слапчук, еволюціонуючи у часі, стає все більш пізнаваним – це відбувається з тією поступовістю, з якою щороку виходить у світ одна з книг цього письменника, – а тому манера навіть у невеликих за обсягом творах безпомилково ідентифікує автора” [8, с. 269]. Творчість письменника була об’єктом наукової та літературно-критичної рецепції Є. Барана, І. Бондаря-Терещенка, М. Жулинського, М. Зайдель, С. Зозулі, А. Тихонової та інших.

Предметом роздумів книги Василя Слапчука “Дикі квіти” стали психологічні особливості стосунків цілком звичайної української родини, з її буденним життям і проблемами. Глава сім’ї Степан наразі безробітний, виступає у романі чоловіком інфантильним та залежним матеріально й морально, що найважливіше, від дружини. Дружина Лариса зовсім не кохає свого чоловіка та показово невдоволена подружнім життям, зраджує Степана. У непрості стосунки батьків неодмінно вплутана і дитина.

Частина роману “Дикі квіти” – “Калюжа пізнання” – містить багато невеличких, часом на одну сторінку, оповідань-пригод маленького хлопчика, якого відправили на літні канікули до бабусі в село. За словами самого Василя Слапчука, його власне дитинство “не має завершеної форми, воно триває у вигляді збереженої можливості, така собі додаткова якість. Мені не доводиться до нього звертатися або перевтілюватися, це паралельний стан, якоюсь однією своєю гранню я постійно перебуваю у дитинстві. /.../ Але не варто ідеалізувати дитячий світ. Діти дуже рано починають підлаждуватися під дорослих, добровільно перебираючи стереотипи, зашореність і всякі інші напрацювання дорослих. Та попри це, найцікавіші люди – діти” [9, с. 280].

На початку оповідання автор ставить “серйозне” запитання, яке є наскрізним для всього роману: “чи спроможний порозумітися дорослий з дитиною?” [10, с. 11], та незабаром – ще два, що не поступаються також своєю “серйозністю”: “чи може порозумітися дорослий з дорослим”, “чи може порозумітися дитина з дитиною?” [10, с. 12]. Іронічна манера, дотепність, кумедність описуваних подій ніби “пом’якшують” перше

враження від головного героя-бешкетника, який весело проводить час, вигадуючи легковажні пригоди, краде їжу, мітить територію, бореться з братом за звання головного внука. На нашу думку, це пояснюється бажанням автора повісті підштовхнути читача до роздумів – що саме є причиною (або їх декілька) такої поведінки Вовчика? Недаремно Василь Слапчук і розпочинає, і закінчує твір тим, що хлопчик стоїть у калюжі – “калюжі пізнання”.

Оскільки розповідь у повісті ведеться від імені самого головного героя, Василеві Слапчуку вдається дуже майстерно показати суперечність та різносторонність характеру маленької людини, в якій ще формується особистість, хлопчик називає себе “філософом” та “знавцем жіночої психології”, “дитиною з вразливою психікою” та занадто гордим одночасно: “Навіть якщо б мене в холодильнику зачиняли, я все одно пробачення не став би просити” [10, с. 13]; дитина не обділена і самозакоханістю (“Звичайно, мене не назвеш золотим. І срібним не назвеш. Хоча на мені вже нема проби ставити” [10, с. 16]). Та особливо хлопчик відрізняється гострим язиком: його пряма мова, діалоги та внутрішня промова у творі створюють не тільки комічну атмосферу, а також є основними засобами, які належать як до екстервентної (непрямої), так і до інтервентної форм психологічного зображення (за І. Денисюком): “Бабо, не кричіть. Ви не на уроці” [10, с. 14], “Як будете обзивати мене свинею, я розкажу людям, що ви мене зачиняєте в льосі й не даєте їсти” [10, с. 15], “Я ж думаю, що коли довго тримати рот на замку, то може зіпсуватися язик” [10, с. 15].

Підкупає ширістю опис стосунків Вовчика, Ірці та Макса, – першого дитячого кохання, яке вражає відвертістю й комічністю: “Ми з ним (Максом) між собою б’ємося, а вона за це з нами дружить. Ми з Максом поклялися любити Ірцю до самого гробу” [10, с. 20]. Ірця для головного героя – бойова подруга й ангел в одній особі. Вона навмисно стикає лобами хлопців між собою, влаштовуючи всілякі двобої нашкалт дуелі. І в цій боротьбі Вовчик, “знавець жіночої психології та естетики” явно виграє (розділи “Червоний колір”, “Сорок тисяч скажених псів”). Василь Слапчук обирає такий психологічний засіб характеротворення, як портрет: у творі подано детальний опис зовнішності дівчинки. Автор змальовує не лише деякі особливості зовнішності, манеру одягатися, говорити тощо: “В Ірці золоте волосся. Кучеряве й пухнасте. Не голова, а велика м’яка куля. /.../ А одягається вона коли як. Зараз на ній рожева сукенка з каченям на грудях” [10, с. 20], “Не треба навіть близько підходити, аби з’ясувати, що Ірця наділена вишуканим смаком” [10, с. 22].

Також головний герой ділиться й іншими рисами характеру дівчинки, але вони розкриваються перед читачем поступово, протягом усієї розповіді. Спираючись на створену В. І. Страховим [11] методику психологічного аналізу, за показником статички-динаміки це портретне змалювання є динамічним, за способом зображення – одиничним, за

джерелом інформації про зовнішність – поданий через самостереження, цілісним за структурою та експресивно забарвленим за внутрішньою експресією.

На відміну від портрету Ірці, психологічні портрети бабусь хлопчика складаються через їхнє зіставлення за принципом контрасту. Так, наприклад, “Баба Зіна Федотівна схожа на машину КАМаз. Баба Неля поряд з нею – сухоребрый мотоцикл” [10, с. 42]. Також Вовчик порівнює душевні якості: баба Неля – жаліслива, “тонкосльоза”, Зіна Федотівна – “кіборг-баба”, “кіношний космічний монстр” [10, с. 48]. Хлопчик насолоджується неприязню між родинами сватів, ще й навмисно пліткує про бабу Зіну, спричинивши скандал, котрий призвів до її хвороби. Сльози цієї бабусі щиро дивує Вовчика: “Не вірю своїм очам. Якщо бабині сльози справжні, то, виходить, нема ніяких підстав для певності, що завтра зійде сонце. Бабин плач підриває основи усіх моїх знань про цей світ” [10, с. 47]. Цей випадок народжує думку про те, що бабуся – його рідна людина, вперше в житті в його душі пускають паростки докори сумління. Спираючись на вищезгадану методику І. Страхова психологічного аналізу, за показником статички – динаміки це портретне змалювання є динамічним, за способом вираження – спарованим (дзеркальним), за джерелом інформації про зовнішність – поданий через авторське психологічне зображення та власне самостереження, мозаїчним за структурою та експресивно забарвленим за внутрішньою експресією.

Опис дитячих взаємин між Вовчиком, Максом та Ірцею контрастує з проникливим розумінням складних стосунків батьків хлопчика, яких він дуже любить. Василь Слапчук використовує у тексті оповідання такий психологічний засіб, як сон. Вовчику сниться приїзд батьків, спільний відпочинок у саду, та навіть у сні тато з матір'ю докоряють один одному та сваряться. Він свідомо розуміє і переживає через моральну слабкість власного батька та психологічну невірноваженість ньеньки: “Мій тато... приймак. Він тут не має власного голосу” [10, с. 35], “Погляд у мами, як лазер” [10, с. 39], “Від мами потягнуло страшенним холодом. Ще хвилинка такої суворості, й доведеться мені зі своїх вій іній обтрушувати” [10, с. 40]. Діалог батьків також стає виразним засобом психологізації.

Прикметними у творі постають лексико-синонімічні засоби увиразнення мовлення, що виконують характерологічну функцію (мовленнєвий стиль персонажів є засобом характеротворення): в словниковому запасі дітей – сленг та вульгаризми типу *виродок*, *вилупок*, *шизик*, *гад*, *лайнюк*, *кореш*, *задниця*, *дупа*, *угехаю*, *лох*, *капець*. З одного боку, ці слова слугують інтимізації процесу спілкування, створенню комічного враження, створенню колориту розмовної невимушеності, а з іншого, що найголовніше (на нашу думку), – їх вживання засвідчує низький рівень мовленнєвої культури підростаючого покоління.

Таким чином, здійснена спроба прочитання повісті “Калюжа пізнання” свідчить про глибинне психологічне змалювання головних героїв. Насичена подіями ця частина роману повністю відповідає невгамовному характеру Вовчика, і ці події ідентифікують і сімейні конфлікти, і характери, і внутрішній світ персонажів. Домінантними засобами психологізації, образами Василем Слапчуком, стали оповідь від першої особи, діалогічно-монологічне мовлення, невласне пряма мова, портрет (екстервентна форма) та сон (інтервентна форма). Висвітлення своєрідності художньої системи засобів і прийомів психологічного зображення, які застосовує автор для характеристики персонажів інших своїх творів, становить собою перспективу для подальших наукових досліджень.

Література

- 1. Краткая** литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энцикл., 1968. – 976 с.
- 2. Литературный** энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
- 3. Літературознавчий** словник-довідник / ред. кол. : Р. Т. Гром'як та ін. – К. : Академія, 1997. – 752 с.).
- 4. Фащенко В.** У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1981. – 260 с.
- 5. Есин А.** Психологізм / А. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение. – М. : Высшая школа, 1999. – 453 с.
- 6. Скиба М.** “Дикі квіти” Василя Слапчука : типові характери в нетиповій літературі / М. Скиба [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=843.
- 7. Бернадська Н. І.** Жанровий код як поле експерименту в постмодерністському романі / Н. І. Бернадська // Вісник Одеського національного університету. – 2008. – Т. 13. – Вип. 7. – С. 11 – 18.
- 8. Клименко О.** Повість Василя Слапчука “Кенгуру завбільшки з цвіркуна”: Варіант прочитання / О. Клименко // Кур'єр Кривбасу : Література. Культурологія. Політика. Народознавство. – 2008. – № 7/8. – С. 267 – 272.
- 9. Василь Слапчук.** Текст як життя : інтерв'ю / О. Клименко // Кур'єр Кривбасу: Література. Культурологія. Політика. Народознавство. – 2008. – № 7/8. – С. 272 – 282.
- 10. Слапчук В.** Калюжа пізнання / В. Слапчук // Березіль. – 2004. – №№ 3/4. – С. 11 – 54.
- 11. Страхов В. И.** Методика психологического анализа характеров в художественном произведении : Психологический анализ портретов-характеров в романе Л. Н. Толстого “Война и мир” : [учебн. пособие] / В. И. Страхов. – Саратов, 1977. – 84 с.

Мазнева Н. В. Засоби психологізації повісті Василя Слапчука “Калюжа пізнання”

У статті розглядаються засоби психологічного зображення героїв у повісті Василя Слапчука “Калюжа пізнання”, аналізується методика психологічного розгляду характерів, з’ясовується специфіка відображення складного внутрішнього світу головного героя через оповідь від першої особи, діалогічно-монологічне мовлення, невласне пряму мову, портрет і сон.

Ключові слова: художній психологізм, портрет, сон.

Мазнева Н. В. Средства психологизации повести Василия Слапчука “Лужа познания”

В статье рассматриваются средства психологического изображения героев в повести Василия Слапчука “Лужа познания”, анализируется методика психологического рассмотрения характеров, выясняется специфика отражения сложного внутреннего мира главного героя через повествование от первого лица, диалогично-монологическую речь, косвенную речь, портрет и сон.

Ключевые слова: художественный психологизм, портрет, сон.

Mazneva N. V. Means of psychologization in the novel by Vasil Slapchuk “Puddle of knowledge”

The article examines the psychological means of image characters in the story of Vasil Slapchuk “Puddle of knowledge”, analyzes the methods of psychological examination of character, turns specificity mapping of a complex inner world of the protagonist by means of the first person narrative, dialogic and monologue speech, indirect speech, portrait and sleep.

Key words: art psychology, portrait, sleep.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Роздобудько

Н. О. Михальська

**БІНАРНА ПРИРОДА ТА ЕСТЕТИЧНИЙ ЗМІСТ АСОЦІОНІМІВ
У РОМАНІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО “АМУЛЕТ ПАСКАЛЯ”**

Ірен Роздобудько – одна з найбільш успішних сучасних українських письменниць, яка має досить багатий життєвий досвід. До того, як почати письменницьку кар’єру Ірен виявила свої здібності в різних галузях, починаючи з офіціантки в ресторані та диктора на радіо і закінчуючи редактором одного з найпопулярніших сучасних журналів “Караван історій. Україна”. Вона спробувала власні сили у низці літературних жанрів. З цього висновок: авторка не прибічниця якомсь

одного стилю і тому працює як над детективами, психологічною драмою, романами, так і над творами для дітей, тим самим не обмежуючи себе певними рамками. Сьогодні широке коло читачів знає її за творами “Гудзик” (2005), “Дванадцять, або виховання жінки в умовах, не придатних до життя” (2006), “Амулет Паскаля” (2007), “Зів’ялі квіти викидають” (2006), “Я знаю, що ти знаєш, що я знаю” (2011), “Мандрівки без сенсу і моралі” (2011). Саме тому ця різноманітна та багатогранна стилістична розмаїтість в творах письменниці може слугувати важливим джерелом для дослідження сучасного літературного процесу. Але не варто забувати, що Ірен Роздобудько вдало спробувала себе в ролі сценаристки: у 2008 році було знято фільм “Пугововица” (російською мовою), у 2009 – “Осінні квіти” (за романом “Зів’ялі квіти викидають”). Це свідчить про те, що авторська багатогранність у літературі та кінематографії успішно поєднується і має великий успіх.

Говорячи про шалену популярність та успіх творів Ірен Роздобудько серед читачів, на жаль не можемо сказати те ж про наукові дослідження її творчості. Одним з перших до розгляду творчого доробку письменниці звернувся А. Галич у своїй монографії “Естетичні пошуки в українській постмодерній літературі: асоціонічний вимір” (2011), розглянувши асоціонічний простір романів “Він: Ранковий Прибиральник”, “Вона: Шості двері”, “Оленіум” та “Пастка для жар-птиці”.

Асоціонізм на сьогоднішній день є досить розповсюдженим і помітним явищем в літературі. Використовуючи цей троп письменники прагнуть зконцентрувати увагу читача на більш глибокому розумінні твору, через призму його естетичної можливості. Асоціонізм є філософічним за своєю природою і має на меті показати співвіднесеність сучасного літературного процесу із життям.

Така складна природа асоціонізму стала причиною доволі довгих та неоднозначних методологічних пошуків серед українських літературознавців, логічним завершенням яких стало виокремлення та термінологічне оформлення асоціонізму як художнього тропу: асоціонізм є свідомо створеним тропом шляхом переходу загальної назви у власну, ключовою ознакою якого є асоціативність, що збуджує свідомість реципієнта, виключаючи в ній певні образи тощо [1, с. 4].

Уперше термін “асоціонізм” було вжито в монографії “Антропонімія Олесь Гончара: природа, еволюція, стилістика” (2002) В. М. Галич [2]. Нові аспекти вивчення цього тропу вона дослідила в монографії “Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор” (2004) [3]. Також цей термін зустрічаємо в підручнику О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва “Теорія літератури” за науковою редакцією О. Галича (2001, 2005, 2006, 2008) тощо. Проте семантико-лексична природа асоціонізмів виражається через складне світобачення письменника і тому є досить непростим явищем, яке є складним для розуміння та може викликати певні труднощі при вивченні.

Мета розвідки – дослідити естетичну функцію асоціонімів через призму тлумачення світу в творі Ірен Роздобудько “Амулет Паскаля”.

Об’єкт дослідження – роман Ірен Роздобудько “Амулет Паскаля” (2007).

Предмет дослідження – естетична функція асоціонімів в романі Ірен Роздобудько “Амулет Паскаля”.

“Цей текст був підземним струмком, котрий сам прокладав собі стежку в темряві. Напевне знаю друге: він сам знайде для себе багато інших стежок. Напевне знаю третє: якщо в житті відбудеться щось незвичайне, на запитання “Чому?”, я відповідатиму: “Так хоче мсьє Паскаль!” [4] – саме такий короткий коментар Ірен Роздобудько написала до роману “Амулет Паскаля”, який вийшов друком у 2007 році.

І перше питання, яке постає перед читачем роману: Хто ж такий цей Паскаль? Кожен з нас уявляє собі цей персонаж по-своєму. Хтось пригадає теорію імовірності Блеза Паскаля з шкільного курсу математики, а для когось це ім’я пов’язане із знаменитими “Думками” та “Листами до провінціала”, які стали класикою французької літератури. Авторське тлумачення класичного образу інтерпретоване так: “Я не знаю, хто він такий – цей мсьє Паскаль. Я намагалась це з’ясувати протягом всього часу, поки писала...” [4] Сама авторка дала визначення роману – “філософська містифікація”, але скоріше за все, це певні філософські роздуми про вибагливість долі і труднощі, які постають перед людиною протягом всього її життя. І якщо вона спроможна обрати правильний шлях, то вона обов’язково знайде своє щастя.

Для більш глибокого осягнення філософичної наповненості роману доцільним буде розкрити естетичну функцію асоціонімів та визначити їх психологічну навантаженість. У самому тексті нами було нараховано 21 асоціонім, кожен з яких віддзеркалює абсурдність буття. Це цілком влучно говорить про естетичні шукання постмодерної манери мислення Ірен Роздобудько.

Події в романі “Амулет Паскаля” розгортаються в маленькому загадковому місті, в яке приїжджає головна героїня твору і ім’я якої залишається для читача невідомим, але серед оточуючих за гострий язик цю дівчину називають Голкою. Вона націлена працювати у багатого, самотнього чоловіка на ім’я мсьє Паскаль. Така сюжетна лінія є досить близькою і актуальною для сучасної людини, яка прагне в цьому житті легкої “наживи”.

З самого початку твору авторка тримає свого читача в напрузі, бо передчуття катастрофи постійно супроводжує безтурботне життя в будинку. Із всіх невідомостей, головною загадкою для Голки стає дивна гра, до якої залучені найповажніші люди міста на чолі з господарем будинку. Вона має дуже просту назву “На вихід!” і правила її не складні: треба серед багатьох скляних кульок витягти одну, ту яка зветься “Амулет Паскаля”. “Там, – він вказав на круглу, схожу на акваріум, вазу, що стояла на мармуровій полиці над каміном, – лежать скляні кульки.

Всі вони однакові. Крім однієї – у ній є невеличке вкраплення у вигляді чорної троянди. Готуючись до нової вечері, я замовляю ж саме таку нову кульку в столичного складува. На щастя... (“Амулет Паскаля...” – прошепотів мені на вухо Іванко-Джон)” [5, с. 65 – 66].

І якщо комусь з гравців пощастить витягти Амулет, то на цю людину чекає велике майбутнє за межами містечка мсьє Паскаля. “Він чи вона мусять йти з міста, щоб утілити свої наміри у життя” [5, с. 64].

Певної завершеності та естетичного оформлення сюжет роману набуває завдяки використанню у тексті авторкою асоціонімів, серед яких особливу увагу, на нашу думку, варто зупинити на наступних: “Я НІЧОГО”, “НІЧОГО”, “ПРЯМУВАТИ”, “ВІДХОДИТИ”. Ми їх згрупували у два семантико-концептуальні комплекси, що репрезентують двояку природу зображуваних явищ.

Перший комплекс включає асоціоніми “Я НІЧОГО” та “НІЧОГО”, які в тексті є нерозривними за змістом, але репрезентують різне світовідчуття героя.

З погляду семантичного забарвлення аналізованих асоціонімів першої групи варто зазначити, що слово “нічого” асоціюється у свідомості пересічної людини (не беручи до уваги суб’єктивізоване розуміння автора) із певним комплексом понять на позначення відсутності явища/дії, порожнечі.

У свідомості Ірен Роздобудько це поняття набуває нової конотації, переходячи у площину асоціоніму: “Насправді, кажу я, Я НІЧОГО тепер не знаю. Це так цікаво. Це як друге народження, коли ти зовсім новий і зовсім нічого не знаєш про світ. Це таке кайфове відчуття. Все проходить до голови – само по собі. Вона у мене зовсім порожня. І мені часом здається, що це НІЧОГО набагато важливіше за всю інформацію, яка була в ній раніше” [5, с. 100]. У данному випадку мова йде про те нове життя, яке чекає на людину там, за межами міста мсьє Паскаля. А двоякою є естетична палітра використаних авторкою асоціонімів. У першому випадку – це звичайна констатація факту, певна необізнаність людини у актуальних проблемах дійсності, яка існує за межами того міста в якому мешкають всі герої роману. Але в той же час письменниця подає нам другий асоціонім, який ніби-то розкриває приховану суть цієї необізнаності, яка є найважливішим і необхідним для подальшого існування в цьому світі. Таким чином, один асоціонім заперечує інший: Я НІЧОГО не знаю, і це НІЧОГО є для мене найважливішим досвідом.

Другий комплекс в романі складають асоціоніми “ПРЯМУВАТИ” та “ВІДХОДИТИ”.

З мовознавчої точки зору обидва слова використовуються на позначення руху/дії, але як вже було зазначено, письменниця подає своє розуміння цих слів, наділяючи їх певним асоціативним змістом.

Саме ці асоціоніми відкривають третю частину роману під назвою “Зелений блокнот”: Голка читає щоденник подорожей з першого погляду незнайомої для неї жінки. Але з кожною сторінкою, з кожною фразою

наша героїня починає розуміти, що написані слова їй дуже близькі, описані події в щоденнику відбувалися наче на яву.

“Головне-йти. Вірніше – ПРЯМУВАТИ. Адже ця остання точка знаходиться не на землі. А – ТАМ, угорі, або ТАМ – унизу” [5, с. 124]. В даному випадку, ми можемо розтлумачити асоціативний зміст слова ПРЯМУВАТИ з філософської точки зору, бо так чи інакше цю точку відліку нам дала сама авторка на початку, назвавши свій твір “філософською містифікацією”. В кожного з нас є своя мета, своя мрія до якої людина йде все своє життя. Так і наша героїня ПРЯМУВАЛА у велике майбутнє, в якому вона прагнула знайти ту останню точку, там де кажуть люди знаходять спокій від земних проблем. Саме тому ця точка знаходиться “не на землі” [5 с. 124]. Ця точка матеріалізується шляхом уведення до текстової канви твору асоціоніму ТАМ, який у поєднанні із асоціонімом ПРЯМУВАТИ витворює екзистенційний комплекс людського буття (ТАМ – точка Всесвіту, до якої прямує героїня у своєму пошуку). Тобто, цей комплекс набуває позитивної асоціативної конотації у свідомості читача.

Але, разом з тим, авторка не відходить від традиції бінарного висвітлення буттєвих явищ, шляхом оприявлення їх через асоціативне мислення. Прикладом опозиційності є асоціонім ВІДХОДИТИ, уведений письменницею у якості антонімічного руху-віддалення від своєї мети та самого себе: “В такі хвилини я соромлюсь поглянути їй в очі – на її обличчі, витонченому й аристократичному, виникає щось на кшталт посмертної маски. Обличчя того, хто ВІДХОДИТЬ. Я знаю, що коли поїду, вона справді відійде...” [5, с. 133]. Асоціативний ряд, який виникає під час читання цього фрагменту тексту, формує у свідомості читача песимістичну картину втрати людиною віри в себе, і навіть – фізичної втрати. Таке тлумачення з боку І. Роздобудько, а головне, – його ідейне навантаження, можна пояснити самою природою постмодерного мислення, у якому провідною є теорія абсурдності буття, пошуку себе у собі та навколишньому світі.

Проаналізовані комплекси асоціонімів дають можливість говорити про бінарну природу мислення письменниці та прихований естетичний зміст, що розкривається через функціонування асоціонімів у текстовій структурі роману “Амулет Паскаля”.

Таким чином, основне естетичне навантаження та ідейна глибина твору ретранслюються з допомогою асоціонімів як індивідуального характеру, так і цілих комплексів. Проаналізовані комплекси асоціонімів свідчать про наявність певної системи значень у свідомості письменниці, які ретранслюються на поверхню творів через асоціоніми. Ґрунтовне дослідження таких асоціативних структур і стає предметом подальшого дослідження.

Література

1. Галич А. О. Художні пошуки в українській постмодерній прозі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. “Українська література” / Артем Олександрович Галич. – Харків, 2010. – 20 с. **2. Галич В.** Антропонімія Олеся Гончара : природа, еволюція, стилістика / В. Галич. – Луганськ, 2002. **3. Галич В.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор / В. М. Галич. – К. : Наукова думка, 2004. – 816 с. **4.** [Електронний ресурс]. – <http://avtura.com.ua/book/247>. **5. Роздобудько І.** Амулет Паскаля; Дванадцять, або виховання жінки в умовах, не придатних до життя : [романи] / Ірен Роздобудько.– Харків : Фоліо, 2008. – 475 с.

Михальська Н. О. Бінарний зміст та естетичні функції асоціонімів в романі Ірен Роздобудько “Амулет Паскаля”

У статті розглянуто бінарний зміст та естетичні функції асоціонімів на прикладі роману Ірен Роздобудько “Амулет Паскаля”. Ключовими тропами є Я НИЧОГО, НИЧОГО, ПРЯМУВАТИ, ВІДХОДИТИ, які проголошують абсурдність буття, пошук самого себе в навколишньому світі.

Ключові слова: асоціонім, постмодернізм, естетичні функції

Михальская Н. А. Бинарное содержание и эстетические функции асоционимов в романе Ирэн Роздобудько “Амулет Паскаля”

В статье рассматриваются бинарное содержание и эстетические функции асоционимов на примере романа Ирэн Роздобудько “Амулет Паскаля”. Ключевыми тропами являются Я НИЧЕГО, НИЧЕГО, НАПРАВЛЯТЬСЯ, ОТХОДИТЬ, которые представляют абсурдность бытия, поиск самого себя в окружающем мире.

Ключевые слова: ассоционим, постмодернизм, эстетические функции

Mikhalskaya N. O. Binary content and aesthetically functions of asocionims in the novel by Iren Rozdobudko “Pascal’s Amulet”

In the article the binary content and aesthetically functions of asocionims in the novel by Iren Rozdobudko “Pascal’s Amulet” are examined. Key tropes are I AM NOTHING, NOTHING, GUIDES, WASTE, which represent absurdity of being, searching for the one’s own essence in surrounding world.

Key words: asocionim, postmodern, aesthetically function.

УДК 821.161.2 – 31.09+929 Штонь

Г. В. Саган

**ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ
В РОМАНІ Г. ШТОНЯ “СУД”**

Проблема відродження культури та духовності, що базується на формуванні потужної системи глибинних морально-етичних цінностей, на сучасному етапі розвитку українського суспільства постає особливо гостро. Україна переживає нині досить скрутні часи: тяжка економічна та політична ситуація, відсутність національної ідеї призводить до подальшого фізичного і морального спустошення нації. Зазначений комплекс соціально-економічних проблем характеризується поглибленням кризи, яка спричиняє духовну деградацію суспільства, втрату ціннісних орієнтирів, моральний занепад. Культура і духовність – цивілізовані ознаки будь-якої нації, без яких вона взагалі не може існувати. Саме це дає поштовх науковцям до нового осмислення саме таких понять як культура, духовність, цінності.

Загальнофілософське значення поняття “цінності” дозволяє нам визначити духовні цінності як “сукупність особистісно значущих морально-естетичних якостей, властивостей, характеристик, предметів та об’єктів реальної та ідеальної дійсності, які відповідають морально-естетичним загальнолюдським ідеалам” [2, с. 8]. Теорія цінностей почала створюватися ще за часів античності Платоном, Арістотелем та Сократом, які вбачали в цінності людини сенс духовного життя суспільства, представляли людину як відтворення прагнень суспільства та благовихованності. Розгляд проблеми гуманістичних цінностей здійснюється у площині аналізу філософських категорій “духовність”, “моральність”, “ідеал”, “цінність”. Категорія “цінність” була досить глибоко розглянута представником неокантіанської школи Генріхом Ріккертом. На думку В. Фоменко, за Ріккертом цінність – “це загальна норма, якою керуються люди при оцінці конкретного предмета дійсності, але не тотожня ні тому, ні іншому. Цінність абсолютно трансцендентна, вона визначає те, що повинно бути як в галузі наукового пізнання, так і в практичній дійсності історії. Теорія цінностей не може бути відокремленою від дійсності – навпаки, лише взявши дійсність за вихідний пункт, є можливість знайти цінності у їх багатогранності та матеріальній визначеності” [2, с. 6]. У вітчизняній інтелектуальній традиції досліджується широкий спектр компонентів духовного світу людини, зокрема ціннісні форми свідомості у своїх працях розглядали В. Возняк, В. Волович, М. Зелінський, Н. Караульна, М. Мокляк. Надзвичайно важливим є витлумачення поняття духовних цінностей також і у літературі. Яскравим прикладом є творчість Г. Штоня, репрезентована його романами. Мета нашої розвідки полягає у спробі

висвітлення проблеми формування духовних цінностей сучасного суспільства у романі Г. Штоня “Суд”.

Важливо зазначити, що творчість Г. Штоня тісно пов’язана з духовно-культурними традиціями української філософської думки, що завжди намагалась визначити сутність людини, її головні гуманістичні та духовні цінності. В цьому аспекті, на нашу думку, найбільш оптимальною є наступна система базових гуманістичних цінностей, запропонована В. Фоменко: 1) життя як головна цінність існування людини і суспільства; 2) доброта як здатність прихильно ставитися до людей, приносити радість і задоволення, щирість у стосунках; 3) любов до ближнього (сердечність) як почуття глибокої сердечної прихильності, відданості; 3) співчуття – здатність ставитися із розумінням, із жалістю до переживань людини, її проблем, турбот; 4) справедливість – здатність до неупереджених вчинків та дій у відповідності до моральних та правових норм суспільства; 5) совість як тип поведінки людини відповідно до морально-етичних норм людської спільноти; 6) глибока повага до людської гідності – здатність розкривати, розвивати найкращі якості людини [2, с. 8].

Роман “Суд” представляє “судну сповідь” Ісуса Христа з моменту його розп’яття, шлях з Голгофи до Єрусалима. Це так звана подорож Ісуса з моменту його воскресіння, що спрямована на пізнання себе, своєї сутності, волі, розуму й призначення. Письменник переосмислює й трансформує традиційні моральні настанови старозавітного закону. Г. Штонь пропонує власні духовні настанови замість дев’яти заповідей Нагірної проповіді Ісуса Христа, що стали джерелом християнського морального вчення: “Тим, хто, можливо, все прочитає, заповідаю: бійтеся! Не Бога, а себе. Свого розуму, знань, які найбільше воюють...Бійтеся і владик знання, що стає мертвим, як тільки його пойменують взірцевим. І почнуть утверджувати...Бійтеся слави: вона належить дню вчорашньому, де й ви були вчорашнім. І вдовольняли очікування ще давніші. Суєтні і ветхі, бо живе життя поклонінь не потребує і їх не приймає – йому ніколи. Бійтеся кумирів. Зрощених наукою і з досягнень науки – матеріалу сатанинського, що грішить зазіханням на благо. Позаяк Бог – то безмежність. Структурована Духом, який не навчає, а лиш долучає. Жахайтесь норм. Які не болять, не тривожать, не кличуть. І все усереднюють...Втікайте від спокою – стану Антихриста, який не соромиться. Бійтеся пихи. Навчайтесь Життю. У Життя, що є вами, коли ви замислились. Проте й думка є мертвою, коли є лиш собою. Думайте совісно...” [8, с. 60]. Яскраво простежується проєкція цінностей Ісуса на сучасний світ: якщо важливими християнськими цінностями є смирення, терпіння, страждання (Ісус Христос пройшов цілу низку страждань і мук, щоб врятувати людство від загибелі і дати йому шанс до порятунку, до вічного спасіння), то Г. Штонь, зосереджуючи увагу на ключових формах звертань “бійтеся”, “жахайтесь” та “втікайте”, визначає головних “ворогів” сучасного

людства – розум, славу, кумирів, норми як обмеження індивідуальності, спокій та власне “Я”. Тож, очевидно, найвища для нас духовність – християнська, переосмислена письменником крізь призму сучасності.

У світовій літературі релігійно-філософського змісту духовність розглядається як чинник самовизначення віруючої людини і впливає на формування цінностей. Г. Штонь теж розмірковує над поняттям “духовність”, зокрема над “чистотою Духу”. В усіх розмовах Христа зі Всевишнім, Сатаною й своїми учнями, що й формують його духовний стан, неодноразово підкреслюється цінність життя й збереження справжньої сутності людини, від якої й будуть залежити результати її духовного суду наприкінці життя: “І царство моє – на Небі, яке є в кожному з вас, але дістатись на нього дано не кожному. Хоч знаю – можна! Тут, на землі, якщо цього прагнути і до цього щодень стреміти. Треба очищати свій Дух. Найперше – від скверни, якою є не лише гріхи, а й замулене серце і загноєні очі. Як у тих, що хорують. Дух вкривається струпами теж, якщо його тримати у скрині і звідти виймати тільки в храмові дні. Він сила робітна, а не боговеличальна, бо й Бог є робочим. Один на весь космос. А ви? До храмів заходите, а коли були в собі? І що там робили? Повчали або повчання слухали...” [8, с. 68]. Тут відповідь одразу на декілька питань: про існування Бога, про причини його “бездіяльності” і про роль людини у формуванні власного життєвого шляху. Автор акцентує увагу на занепаді людської моралі, втраті духовних орієнтирів, які, перш за все, треба шукати “заглядаючи в себе”. Тут мова йде не лише про необхідність людини пізнати себе, але й про нагальну проблему всього людства – не втратити себе в бурхливому розвитку цивілізацій. На думку О. Леоненко, “очищення людини від духовних дисонансів і порозуміння із самою собою становить домінують художнього мислення Г. Штоня” [3, с. 16].

Використовуючи засіб християнського квесту, Г. Штонь актуалізує питання інтерпретації вічних християнських цінностей, адже образ Ісуса набув “незвичайної смислової місткості, символічного значення й став узагальненням людського типу, визначенням світовідчуття, великих життєвих конфліктів” [7, с. 59]. Саме біблійний сюжетно-образний матеріал роману дозволяє говорити про філософію буття, де “християнський образ є діалектичною єдністю вічного, незмінного і гостроактуального” [7, с. 59]. В той же час, Г. Штонь визначає сенс людського, “земного існування”: “Я збагнув нарешті таємницю Життя. Не все космічного, а земного; воно не біологічне і не суто ефірне, а саме земне, себто океанічно безмірне, але врівноважене твердістю примусу: мати матеріальний свій бік богоприсутнім; у інших галактиках і за інших богонастанов ця дилема розбіжності між матерією і духом знімається абсолютно інакше. А у нас тут – Красою, яка не збирається рятувати світ, оскільки тим світом, у нашому принаймні вимірі, давно і безальтернативно є. А от чим є людина – то все ще питання.” [8, с. 111]. Не даремно саме у людському тілі Ісус осягає цю

“таємницю Життя”, яку люди вже звикли не помічати. Герой не сумнівається в силі “Краси”, він сумнівається в цінності самої людини, в тому, що ця людина собою являє. Ісус усвідомлює, що іде на Голгофу “во ім’я Життя, віднині розчахнутого на дві половини: сатанинську і мою”, бо люди “і далі тягнутимуть кожен свою половину до себе”, не усвідомлюючи, що відповідь на питання: “Де, зрештою, Бог, що все це створив і покинув?” [8, с. 52], закладена у тих самих духовних цінностях, про які вони повсякчас забули.

Важливе місце у формуванні духовних цінностей сідає питання віри, яка є головним способом осягнення буття. Якщо для релігії абсолютною цінністю виступає досягнення єдності з Богом, то для Г. Штона пріоритетними є саморефлексії. За визначенням Р. Убайдуллаєвої, “саморефлексія – це саморозкриття і самозаглиблення дій людини, внутрішній процес становлення чуттєво-ціннісно-раціональної лінії поведінки. Суб’єкт/об’єктна єдність досягається самосвідомістю, шляхом самозміни. Воно носить суперечливий характер і може бути вивчене в співвідношенні” [6]. Саме це репрезентує домінуючу тенденцію європейського мислення щодо розкриття духовного стану сучасної людини. Віра надає можливість особистості осягнути сенс свого життя, що й дозволяє наблизити розв’язання проблеми буття в сучасному світі. Знаходячись у пустелі, Ісус розмірковує над зверненням людей до Бога з метою прощення: “помилувати за що? І чому саме помилувати, а не навчити, не посунути від віри інстинктивної до віри свідомої, де людська рівнобожість набуває ознак світотворчих, а не лише світоповторюючих? Я бачу, що й дотепер вона не при силі: світ і далі диктує, яким вам всім бути, а сам є яким є. І прагне мати це нормою” [8, с. 98].

Роман “Суд” насичений значною кількістю висловів, що дозволяє виокремити естетичні погляди автора: “Жити треба вріст”, “Добрі вчинки є не працею, а життям”, “Нема святості без Святого в нас Духу”, “Любов’ю не змінюють світ, а тільки збільшують” [8]. Для автора це критерії сучасної людини на шляху її становлення і визначення власного “Я” у світі. Духовні цінності посідають важливу роль у романі, спонукають читача на думку про те, що треба занурюватися в себе і відшукувати ті духовні орієнтири, без яких подальше життя – лише існування.

Отже, проблема духовності належить до тих філософських проблем, які прийнято називати “вічними”. Вона особливо актуалізується у періоди зламу людської історії, які нині, зокрема, переживає й Україна, коли принципово нові життєві явища та обставини коригують способи і засоби життєвого вибору і соціального самовизначення індивідів. Радикальні зміни у світовідношенні людини змушують кожного особисто осмислити нові суспільні реалії, визначити свої світоглядні установки, усвідомити місце і роль у процесі суспільної трансформації. За таких

обставин проблеми духовності набувають статусу найважливіших. Зазначена проблема стане предметом наших подальших розвідок.

Література

1. Голобородько Я. Онтологічна проза Григорія Штоня : (про романну збірку “Пообіч часу”) / Я. Голобородько // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 17 – 21. **2. Кузнецова В.** Формування гуманістичних цінностей у майбутніх вчителів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. педагог. наук: спец. 13.00.04 “Теорія і методика професійної освіти” / В. Г. Кузнецова.– Луганськ, 2001. – 20 с. **3. Леоненко О.** Жанр фентезі в українській прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / О. С. Леоненко. – Черкаси : Черкаський нац. ун-т ім. Б. Хмельницького, 2010. – 20 с. **4. Риккерт Г.** О системе ценностей // Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт. – М., 1998. – 365 с. **5. Стежко Ю.** Морально-християнські цінності в особистому самовизначенні учнів / Ю. Стежко // Рідна школа. – 2000. – №11. – С. 11 – 14. **6. Убайдуллаева Р.** Саморефлексія: поняття, методологічне значення / Р. Убайдуллаева // Матеріали ІІ Всеросійської наукової конференції “Сорокинские чтения – 2005”: “Актуальні проблеми соціологічної науки і соціальної практики” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lib.socio.msu.ru>. **7. Удовиченко Л.** Рецепція християнських образів як літературне явище / Л. Удовиченко // Рідна школа. – 2000. – № 9. – С. 57 – 59. **8. Штонь Г.** Пообіч часу : [романи] / Г. М. Штонь. – К. : Твім інтер, 2004. – 288 с.

Саган Г. В. Проблема формування духовних цінностей у романі Г. Штоня “Суд”

Стаття є спробою висвітлення проблеми формування духовних цінностей у сучасному суспільстві в романі Г. Штоня “Суд”. Розглянуто творчий доробок автора як сукупність моральних настанов та пошук втрачених орієнтирів. Письменник подає нову інтерпретацію християнських цінностей.

Ключові слова: цінності, духовність, моральність, культура.

Саган А. В. Проблема формирования духовных ценностей в романе Г. Штоня “Суд”

Статья является попыткой освещения проблемы формирования духовных ценностей в современном обществе в романе Г. Штоня “Суд”. Рассмотрена творческое наследие автора как совокупность моральных установок и поиск потерянных ориентиров. Писатель дает новую интерпретацию христианским ценностям.

Ключевые слова: ценности, духовность, нравственность, культура.

Sagan G. V. The problem of forming of spiritual values in the novel of G. Shton "Court"

The article is the attempt of illumination of problem of forming of spiritual values in modern society in the novel of G. Shton "Court". Creative work of author, as aggregate of the moral settings and search of lost orientation is considered. Writer gives the new interpretation of the Christian values.

Key words: values, spirituality, moral, culture.

УДК 821.161.2 – 2.09

А. М. Ткалич

**ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ
У ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ЖІНОК-ДРАМАТУРГІВ**

Українська жіноча драматургія кінця ХХ – початку ХХІ століття викликає жвавий інтерес як літературознавців та літературних критиків, так і театральних оглядачів, представників вітчизняних часописів, а також пересічних шанувальників театального мистецтва та літературного життя країни [1, с. 173].

Незважаючи на незаперечний факт існування та розвитку сучасної української жіночої драматургії, вона не стає масовим, загальновідомим та популярним літературним явищем, хоча яскраво ілюструє як життя країни, так і стан сучасного суспільства, відображає характери цього суспільства, їх взаємодії, взаємозв'язки, психологію, соціально-культурні процеси, інтелектуальну динаміку, світоглядні тенденції в світобаченні та світосприйнятті сучасної людини.

Актуальність статті полягає в тому, що сьогоденне розмаїття тем, сюжетів, конфліктів у сучасному суспільстві дає змогу жінці-драматургу розширити коло персонажів, надати їм особливих визначних специфічних ознак, характерних саме для цього періоду, для цієї миті. Тому система персонажів сучасної української жіночої драматургії потребує детального вивчення, осмислення та класифікації.

Метою даної роботи є визначення типології жіночих персонажів, їх роль та специфіку втілення в сучасній українській жіночій драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Досягнення мети нашого дослідження передбачає розв'язання наступних завдань:

- виявити та охарактеризувати домінуючі риси жіночих характерів у п'єсах сучасних українських жінок-драматургів;
- розглянути специфіку втілення образу жінки у сучасній українській жіночій драматургії.

Вдаючись до розгляду та характеристики персонажів, що їх втілює у своїх п'єсах сучасна українська жінка-драматург, одразу ж помічаєш, що головними героїнями сучасних українських жіночих п'єс стають саме жінки. Щоправда, зображення жінкою-драматургом жіночих персонажів пронизано надмірною психологічною деталізацією, руйнуванням стереотипів ролі жінки у суспільстві, стосунках, родині.

Це обумовлено, насамперед, основною темою більшості сучасних українських жіночих п'єс – самоусвідомленням жінкою свого власного “Я”, своєї ролі у власному житті, вчинках, стосунках, почуттях, прагненням зруйнувати усталене ставлення до жінки у суспільстві та змінити соціальну роль жінки як цілісної, реалізованої, цілеспрямованої особистості з власним баченням свого місця та призначення, ставленням до існуючих стереотипів, правил, догм та канонів.

Так, одна з героїнь п'єси О. Погребінської “Дев'ятий місячний день” Олена, сперечаючись зі своїм колишнім чоловіком Олегом, так характеризує усталену соціальну роль жінки та ставлення чоловіків до жінок: “*Ти завжди вважав, що місце жінки – на кухні*” [2, с. 178], або: “*Ти завжди вважав мене дурною*” [2, с. 177]. При цьому Олена не заперечує панівної ролі чоловіка в своєму житті та сприймає як належне підпорядкування жінки чоловікові у суспільстві: “*Важко самій. Все кручуся, кручуся, з дитиною самій жінці важко*” [2, с. 163]. Так Олена характеризує не тільки своє власне життя. Це – характеристика епохи, в якій вона народилася, яка її виховала та зробила “залежною” від пануючого “чоловічого світу”.

А героїня Неди Нежданої ВОНА (“Самогубство самотності”) робить наступні висновки щодо співіснування чоловіків та жінок: “*Знаєте, іноді мені здається, що жінки й чоловіки народжуються на різних планетах і говорять різними мовами, навіть якщо слова одні й ті самі...*” [2, с. 225].

Серед жіночих персонажів неможна помітити будь-якого поділу за віком чи соціальним становищем. Це просто жінки, які у пошуках самоідентичності руйнують правила, уявлення про жінку, це психологічно вмотивовані образи, що передають жіночий погляд на світ.

Так, наприклад, героїня п'єси Лесі Дзюби “Пригости мене горіхами” Ольга, шукаючи своє місце у житті та свій власний шлях, так характеризує себе: “*Я – неприкаяна. Я чужа в цьому світі, мене ніхто не розуміє, тому мені важко*” [3, с. 10], а далі каже: “*...я відчуваю свою інакшість...*” [3, с. 10].

Такою самохарактеристикою послуговуються багато героїнь жіночих п'єс, чи це молоді вродливі дівчата, які шукають свій шлях у житті або кращої долі (наприклад, героїні п'єси Н. Уварової “Шахрайки” Оля та Юля-Жулька), чи інтелігентні літні жіночки з радянським вихованням, що кожної хвилини свого життя обертаються назад з надією знайти майбутнє в минулому (героїня О. Погребінської Ганна Аркадіївна (“Дев'ятий місячний день”).

Самотність – ось основний лейтмотив сучасної жіночої драматургії. Самотність у суспільстві, в родині, в стосунках. Саме самотність підштовхує героїнь п'єс до вчинків (найчастіше кардинальних чи безглузких), до перерозгляду свого існування, стосунків в родині, ставлення до самої себе, поваги до себе як до особистості.

Таким прикладом може служити героїня п'єси Н. Нежданой “Самогубство самотності” ВОНА. Авторка навмисне не дає їй імені та будь-яких характеристик, і єдине, що ми про неї знаємо, так це те, що ВОНА “вродлива”. Жінка у відчаї, зневірена у коханні та чоловіках, що прийшла на дах будинку покінчити життя самогубством, заглушити свій біль, свою самотність. ВОНА вмотивовано та обдуманно йде на цей крок, хоча вагається і тому намагається знайти собі виправдання: *“Я не божевільна істеричка ... Я можу вам назвати безліч прикладів, коли гідні люди йшли з життя в такий спосіб ...”* [2, с. 211], а зрештою розуміє, що *“... від себе не втечеш...”* [2, с. 223].

Або вже згадувана нами героїня О. Погребінської Ганна Аркадіївна (“Дев'ятий місячний день”), яка, прожив усе своє життя з єдиним та коханим чоловіком та поховавши його, дізнається, що всі ці роки він кохав іншу, і усвідомлює свою самотність та трагедію свого життя: *“...я не можу, <...>, я не можу більше кричати, сваритися, говорити про дурниці, сердитися через дурниці, хвилюватися через дрібниці. Дрібниці, дрібниці! Мені п'ятдесят п'ять років, а я жила, кохала твого батька – він помер, я любила свою роботу – її нема, я любила тебе [сина] – ти виріс... Одне речення, одне, навіть не поширене! І все, все, все – дрібниці, дурниці ...”* [2, с. 186].

Взагалі, образи жінок з радянського минулого досить часто зустрічаються у п'єсах сучасних жінок-драматургів. Свідомо чи несвідомо авторки використовують їх саме для руйнування правил, стереотипів, традиційних уявлень про місце жінки в родині та суспільстві.

Так, наприклад, героїня п'єси Н. Уварової “Шахрайки” Софія МакДі, американка, колишня громадянка СРСР, руйнуючи стереотипи радянського виховання, дарує кожній лесбійській парі колишнього СРСР по тисячі доларів, наголошуючи при цьому на рівноправності статей та свободі вибору.

Окремою темою в п'єсах сучасних українських жінок-драматургів є тема кохання та статевих відносин. Цікавим є те, що для жінок кохання та секс це взаємопов'язані речі, які не можуть та не повинні існувати окремо, це духовна близькість, це відвертість: *“Просто для мене близькість – це відвертість”*, каже ВОНА у п'єсі Неди Нежданой “Самогубство самотності” [2, с. 232].

Героїня п'єси О. Погребінської “Дев'ятий місячний день” Ірина впевнена, що *“...Усі люди прагнуть кохання на все життя. Але чомусь стикаючись із таким коханням в інших, жахаються”* [2, с. 174].

Саме кохання змушує жінок страждати та вдаватися до радикальних вчинків, як то самогубство (ВОНА – “Самогубство самотності” Неди Нежданої: *“Я більше не вірю в кохання. Воно померло... Моє життя стало порожнім і безбарвним... Мені боляче жити... Нестерпно...”* [2, с. 224]), або відмова від заможного, безтурботного майбутнього (Ельза, морська царівна, що відмовилась від свого життя та свободи заради коханого рибалки Родеріка – “Ельза. Притча про любов” Лесі Волошин: *“Якби ти [брат] знав, через що мені довелося пройти заради нього [Родеріка]. Прокляття батька, твоя зневага, злидні. Але все це нічого в порівнянні з тим, що я втратила море. Тепер я була просто жінкою”* [3, с. 79]), або втрата власної душі заради нескінченного буття з коханим (Горпина – “Шинкарка” С. Новицької).

Не можна не помітити, що категорія кохання залишається незмінною для жінок будь-якого віку, в той час, коли чоловіки змінюють своє ставлення то нього з часом.

Ганна Аркадіївна О. Погребінської (“Дев’ятий місячний день”) так ставиться до цього почуття: *“Я кажу, що коли між людьми було справжнє кохання, то навіть якщо почуття зникли, лишається щось інше. Є духовна близькість, і це не менше, ніж кохання ...”*. На що її син Олег відповідає, що *“... Немає духовної близькості, немає!”* [2, с. 160].

Сучасні українські жінки-драматурги дуже часто пов’язують кохання із самотністю. Для одних кохання – сенс життя, для досягнення якого жінка здатна зруйнувати своє майбутнє та полишити свою особистість, що згодом призводить до гнітючого відчуття самотності (“Ельза” Л. Волошин), для інших – це шлях подолання самотності, руйнівне почуття, що створює ілюзію щастя та самоусвідомлення (“Дев’ятий місячний день” О. Погребінської). Врешті-решт, кожна авторка намагається залишити своїм жіночим персонажам право вибору, залишаючи відкритим фінал (“Шинкарка” С. Новицької, “Самогубство самотності” Неди Нежданої), чи пропонуючи декілька варіантів перебігу подій (“Ельза” Л. Волошин).

Отже, жіночі персонажі в сучасній українській жіночій драматургії дуже різнопланові: одні – самодостатні і вільні у своїх прагненнях, почуттях, бажаннях (Ірина – “Дев’ятий місячний день” О. Погребінської, Горпина – “Шинкарка” С. Новицької, Ольга – “Пригости мене горіхами” А. Багряної), інші – самотні як внутрішньо, так і зовні (Ельза – “Ельза. Притча про любов” Л. Волошин, ВОНА – “Самогубство самотності” Неди Нежданої, Олена і Ганна Аркадіївна – “Дев’ятий місячний день”) але єдине, що пов’язує їх – це прагнення самоідентифікації, самореалізації, самоусвідомлення, без втрати своєї жіночності, гідності, особистості.

Отже, головною героїнею майже всіх п’єс сучасних українських жінок-драматургів є жінка. У своєму прагненні знайти себе, реалізувати вона виражає невдоволення системою домінування чоловічого світу,

відкидає приписувані соціальні ролі і врешті-решт досягає своєї мети. При цьому фінал п'єси майже завжди залишається відкритим, тим самим наголошуючи на свободі вибору як героїв твору, так і читачів / глядачів.

Авторки сучасних українських п'єс змальовують не стільки психологічний портрет реальної жінки, скільки відображення жіночих бажань і фантазій, зокрема і гендерних. Водночас така жінка усвідомлює, що може бути щаслива лише з чоловіком, який її розуміє і приймає такою, якою вона є, не намагаючись знайти їй місце у суспільстві чи зробити вибір за неї.

Підбиваючи підсумки, треба зазначити, що становлення, існування та розвиток сучасної української жіночої драматургії є закономірним на тлі величезної зацікавленості феміністичною, гендерною літературою світовими та вітчизняними літературознавцями починаючи з останніх десятиліть минулого століття.

Література

1. Даниленко В. Театр у шухляді / В. Даниленко // Кур'єр Кривбасу. – Червень, 2006. – № 199. – С. 173 – 179. **2. Страйк** ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 370 с. **3. Сучасна** українська драматургія: альманах / Редкол. : В. Фольварочний (голова) та ін. – К. : Укр. письменник, 2006 – Вип. 3. – 272 с.

Ткалич А. М. Відтворення образу жінки у творах сучасних українських жінок-драматургів

Стаття висвітлює та характеризує домінуючі риси жіночих характерів, їх роль та специфіку втілення в сучасній українській жіночій драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття. Перед читачем постає портрет реальної жінки, яка перебуває в пошуках щастя, прагне до самоідентифікації й самореалізації.

Ключові слова: образ жінки, сучасна українська жіноча драматургія, гендер.

Ткалич А. Н. Образ женщины в пьесах современных украинских женщин-драматургов

Статья освещает и характеризует доминантные черты женских характеров, их роль и специфику изображения в современной украинской женской драматургии конца ХХ – начала ХХІ столетия. Перед читателем предстает портрет реальной женщины, которая находится в поисках счастья, стремится к самоидентификации и самореализации.

Ключевые слова: образ женщины, современная украинская женская драматургия, гендер.

Tkalych A. M. Woman's character in the plays of modern Ukrainian women's drama

The article characterizes the dominant women's character traits, their role and peculiarities of representation in modern Ukrainian women's drama of the end of XX – the beginning of XXI century. The portrait of real woman, who looks for the happiness, strives for the selfidentification and selfrealization is given in the plays of modern Ukrainian women's drama.

Key words: woman's character, modern Ukrainian women's drama, gender.

УДК 821 – 3.09

Н. М. Філоненко

**НОВЕЛИ А. ДНІСТРОВОГО “БІЛА ДІВЧИНКА”
ТА Г. МАРКЕСА “СТАРИГАН ІЗ КРИЛАМИ”:
ТИПОЛОГІЧНІ ПАРАЛЕЛІ**

Вибір теми нашої студії обумовлений тим, що в сучасному літературознавстві актуальною залишається проблема компаративних досліджень, які в епоху глобалізації дозволяють не лише простежити процеси взаємозбагачення й взаємообміну літератур, але й подивитися на вітчизняну літературу з позицій її включеності до світового літературного процесу, дають можливість усвідомити її національну самобутність. Найбільш цікавим і результативним у зазначеному контексті стане, на нашу думку, зіставлення творів віддалених літератур, тому матеріалом для нашої студії стали новели сучасного українського письменника А. Дністрового “Біла дівчинка” та класика “магічного реалізму” колумбійця Г. Маркеса “Стариган із крилами”.

Невеличка новела Г. Маркеса “Стариган із крилами” не належить до таких його знакових творів, як, скажімо, “Сто років самотності”, “Осінь патріарха”, проте відбиває самобутній художній світ колумбійського письменника. Дещо нетиповою для творчості А. Дністрового є новела “Біла дівчинка”, адже вона набагато точніше висловлює авторську концепцію Людини й суспільства, ніж його більш відомі романи “Місто уповільненої дії”, “Пацики”, “Патетичний блуд”, “Дрозофіла над томом Канта”.

Актуальність нашої розвідки обумовлена не лише малодослідженістю прози А. Дністрового в цілому й зазначеної новели зокрема (“Біла дівчинка” не стала об’єктом науково-критичної рецепції, але активно обговорюється Інтернет-користувачами), але й типологічних зв’язків української та латиноамериканської літератур.

Отже, мета дослідження – визначити типологічні паралелі у творах А. Дністрового й Г. Маркеса, аби з'ясувати ступінь спорідненості й оригінальності названих творів, характер художньої взаємодії.

На перший погляд, новела А. Дністрового є екстралінгвістичним перекладом твору Г. Маркеса. Проте глибший аналіз дозволяє виявити у кожному з творів риси національного світогляду й з'ясувати авторську концепцію буття.

Написані в різний час і на різних континентах, ці твори в однаковий спосіб порушили екзистенційне питання сенсу буття. І “Біла дівчинка”, і “Стариган із крилами” – філософські новели-притчі, які на основі етноміфологічного світогляду відображають духовний стан сучасного суспільства (а точніше його знедуховленість, деградацію) й змушують замислитися над метою нашого існування. “Лакмусовим папірцем”, який і виявляє справжню сутність сучасної людини й суспільства, у творах стають Прийшли / Чужі, а фактично лише Інші – янгол у вигляді старигана у Г. Маркеса та біла дівчинка в А. Дністрового, сутність якої персонажі твору ніяк не пояснюють. Імена цих чужинців не випадково винесені авторами у назви, адже саме вони виражають авторську квінтесенцію Людини і є джерелом людського самовдосконалення.

Янгол у Г. Маркеса відбиває духовний стан суспільства, тому він “одягнений як жебрак, череп його був лисий, як коліно, рот беззубий, як у старезного діда, великі пташині крила, обскубані та брудні лежали в болоті, і все це разом надавало йому кумедного і неприродного вигляду” [1, с. 691]. Водночас він, як небесне створіння, є носієм вищих ідей, які людство поки що не зрозуміло.

Біла дівчинка в А. Дністрового також є символом духовності, але вже земного, а не сакрального походження. Письменник пропонує шукати вірець серед самих себе, а не в релігії, міфології, мистецтві.

В обох творах образи Інших змальовані з урахуванням національної ментальності. Не випадково носієм інакшості в А. Дністрового стає особа жіночої статі. Жінка у слов’ян – це берегиня роду, домашнього вогнища, втілення морально-етичних норм, духовності. Їй належить провідна роль у вихованні дитини, а значить і майбутнє країни, нації. Сучасне українське суспільство (а саме воно виведене в образі мешканців безіменного провінційного містечка) зберегло традиційні риси національного характеру, проте не всі з них є позитивними й потрібними в сучасному світі, й лише жінка може зробити ревізію національних цінностей. Образ Іншого в новелі А. Дністрового є й більш сакральним, ніж образ у Г. Маркеса, адже саме білий колір символізує чистоту, невинність, радість, пов’язаний із денним світлом, а отже, й життям; це колір ангелів, святих, праведників [2, с. 472].

Якщо Г. Маркес показав узагальнений образ людини індустріального споживацького суспільства, яка прагне матеріальної

забезпеченості, розваг (люди втратили інтерес до янгола, бо до села приїхав мандрівний цирк із дівчиною, яка перетворилася на павука, “Проте господарі не мали на що нарікати. За одержані гроші вони перебудували свій будинок, ... розбили садок, на вікна поставили залізні ґрати, щоб не залітали ангели. Пелайо почав розводити кролів...” [1, с. 693]), то А. Дністровий – узагальнений образ самого індустріального споживацького суспільства (“...Це [поява білої дівчинки] принесе користь усім мешканцям і гостям міста, позитивно вплине на суспільну атмосферу та взаємини між людьми. ... Ми повинні скористатися цим шансом, щоб підняти добробут і досягти процвітання. Завдяки туристам і гостям ми зможемо поповнити наш скромний бюджет і налагодити інфраструктуру” [3, с. 59]). При цьому людина Г. Маркеса не бажає змінюватися (“Коли він промайнув над останніми хатинами, вимахуючи крилами, мов старий яструб, Елісенда полегшено зітхнула. Вона ще довго дивилася вслід янголові, який нарешті забрався від них і полетів у бік моря, перетворившись на маленьку чорну цятку” [1, с. 694]), тоді як суспільство А. Дністрового лише не готове до змін (“Правильно, дитино, тут тобі нема чого робити. Сама бачиш – вони не готові” [3, с. 82]). Як бачимо, твір А. Дністрового просякнутий більш оптимістичним поглядом на людину, суспільство та їхнє майбутнє. Автор вірить у прозріння народу, до того ж процес переродження уже розпочався (люди, які побіліли від контакту з білою дівчинкою або від інших побілілих, одужують від різноманітних хвороб, позбавляються шкідливих звичок, стають милосерднішими, привітнішими, толерантнішими), але до повного його оновлення не вистачило впевненості (“Та хто її бачив, ту білу дівчинку? Ніхто! Наслухалися п’яних будівельників, а ті нарозказували всіляких дурниць!” [3, с. 70]) й бажання змінюватися (“Чому я повинен змінюватися?” [3, с. 71]).

В обох новелах сутність Прийшлих тлумачать літні жінки. Але якщо у Г. Маркеса це сусідка – образ всезнаючої пліткарки, самовпевненої сірості, то в А. Дністрового це “баба Пелагія, яка живе на першому поверсі і любить курити свою файку в розчиненому вікні” [3, с. 56], а отже, спостерігає за громадським життям, стоїть на його сторожі. Баба – одне з найдавніших слов’янських божеств, та сама мати-предкиня, охоронниця, культ якої виник у добу матриархату. Її образ у творі ще раз доводить антропоцентричність концепції українського письменника. До того ж в А. Дністрового життєва мудрість, утілена в образі баби Пелагії, отримує продовження у прийдешньому – в дітях (першими зустрічають, розуміють і приймають білу дівчинку саме баба Пелагія та діти).

Подібними в обох новелах є обставини появи Прийшлих: стариган із крилами з’являється на подвір’ї Пелайо після триденного дощу, від якого природа ще “не одужала” (“Дощ не вщухав уже третю добу... З вівторка світ став похмурим, небо й море були однакового попелястого колючу... Вранці світло зробилося ще тьмянішим” [1, с. 691]), а біла

дівчинка вперше приходиться до міста одного осіннього похмурого й вітряного дня.

Так само схожою є реакція церкви на появу Інших: священники не вірять у їхню божественну сутність, адже янгол не розуміє латини й не вшановує служителів культу, а біла дівчинка – лише чутки, які “не можуть бути доказом Божого промислу” [3, с. 61].

Поетика “Старигана з крилами” у цілому відповідає естетичній концепції магічного реалізму, хоча на приналежність твору до певної національної літератури вказують лише окремі деталі хронотопу. Натомість А. Дністровий подав яскраву й цілком реалістичну картину пострадянської дійсності українського гатунку в поєднанні з неоміфологічною концепцією буття. Така синтетичність ускладнює визначення стилю новели “Біла дівчинка” й унеможлиблює однозначність. Цьому питанню ми плануємо присвятити подальші дослідження.

Як бачимо, порівняльно-типологічний підхід, застосований для вивчення сюжетів, мотивів, образів творів А. Дністрового й Г. Маркеса, дозволив окреслити типологічну схожість новел, яка засвідчує приклад міжкультурної комунікації, що дозволяє вийти “за межі Себе, на зовні свого до Іншого, поєднати Себе з Іншим” [4, с. 1]. На прикладі цих творів можемо говорити не стільки про міжлітературні зв’язки (впливи, запозичення), скільки про наявність зустрічних течій, про функціонування вічних мотивів та їхню трансформацію в контексті етноментальної моделі національної літератури, адже “у живому літературному процесі діє, як правило, не один якийсь вид зв’язку, а реалізуються, зливаються різні його види” [5, с. 11].

Література

1. Маркес Г. Стариган з крилами / Г. Маркес // Всесвітня література. – 1998. – № 12. – С. 691 – 694. **2. Войтович В.** Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2005. – 664 с. **3. Дністровий А.** Біла дівчинка / Анатолій Дністровий // Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років : збірка / укладання та післямова С. Жадана. – Х. : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2010. – С. 54 – 82. **4. Шукуров Р.** Введение или Предварительные замечания о Чуждости в истории // Чужое : опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья / Р. Шукуров. – М. : Просвещение, 1999. – С. 1 – 25. **5. Пруцков Н. И.** Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы / Н. И. Пруцков. – Ленинград : Наука, 1974. – 280 с.

Філоненко Н. М. Новели А. Дністрового “Біла дівчинка” та Г. Маркеса “Стариган із крилами” : типологічні паралелі

Стаття присвячена дослідженню типологічних паралелей новел А. Дністрового й Г. Маркеса. Було з’ясовано, що аналізовані твори

мають однакову жанрову приналежність, споріднену проблематику, характер образності, проте відрізняються ідейним навантаженням, специфікою образотворення, які обумовлюються особливостями національного світогляду.

Ключові слова: новела-притча, інакшість, ментальність, сенс існування, духовне, матеріальне.

Филоненко Н. М. Новеллы А. Днистрового “Белая девочка” и Г. Маркеса “Старик с крыльями” : типологические параллели

Статья посвящена исследованию типологических параллелей новелл А. Днистрового и Г. Маркеса. Было установлено, что проанализированные произведения принадлежат к одному жанру, имеют схожую проблематику, характер образности, но отличаются идейным звучанием, спецификой создания образов, что обусловлено особенностями национального мировоззрения.

Ключевые слова: новелла-притча, “отличительность”, ментальность, смысл существования, духовное, материальное.

Filonenko N. M. Short stories of A. Dnistrovyy “White girl” and of G. Marques “Old man with wings” : typological parallels

The article is devoted to the studies of typological parallels of A. Dnistrovyy’s and G. Marques’s short stories. It was traced out that analyzed materials have the same genre, close problems, character of figurativeness but they differ in idea loading, specific of image creating, which depend on particularities of national world view.

Key words: short story-parable, differencity, mentality, existence meaning, spiritual, material.

УДК 821.161.2 – 6.09 Коцюбинський

О. М. Цалапова

**КАЗКИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Казка – мистецьке явище, що (згідно останніх досліджень) виходить за межі жанру, оскільки репрезентує філософську доктрину окремого етносу. Інтерес до жанру останнім часом значно посилюється, оскільки дослідження казки дозволяє оцінити культурні, філософські, мистецькі модуси доби, усвідомити генеалогію літературної думки. Звичайно, казка фольклорна диктує основні стереотипні моделі авторських творів, впливає на образотворення, композицію. Однак, в

авторській казці створюється власна поетика, яка більшою мірою зорієнтована на культурні здобутки доби, аніж на народнопоетичну традицію.

В українському мистецькому просторі увага (а, можливо, й мода) до жанру казки припадає на добу романтизму, хоча такого культового звучання, як, скажімо, у західному (або російському) мистецькому житті, вона не отримала. Більшість авторських казок романтиків можна визначити як твори в “народному дусі”. Т. Леонова цілком слушно зазначає, що це твори зі збереженням народного сюжету при авторському стилі оповіді [1, с. 51]. У свою чергу збереження народнопоетичного наповнення твору зберігає відміфологічну семантику змісту. Першим письменником, який, крім байки, звернувся до казки, був П. Білецький-Носенко (“Три бажання”, “Чудова вода”, “Вовкулака”, “Добриня та Цуцик” та ін.). Решта письменників обирають байку як жанр найбільше, на їхню думку, наближений до витоків народної творчості. На жаль, доба романтизму, що стала “золотим сторіччям” для російської літературної казки (В. Жуковський, О. Пушкін, А. Погорельський, В. Одоєвський, П. Єршов, В. Даль та ін.), не виявила зацікавлення до цього жанру українського красного письменства, за винятком казки П. Куліша “Півпівника” та п’єси М. Костомарова “Загадка” (переробка народної казки “Семилітка”).

Починаючи з 50-х років XIX ст., у мистецькому середовищі зароджується якісно нове явище – реалізм. Проте окремі романтичні набутки продовжують існувати в межах загальної реалістичної манери, адже, за визначенням С. Павличко, романтизм “в українській літературі ніколи не закінчується” [2, с. 32]. Народництво, що є центральним терміном української інтелектуальної історії [2, с. 27], генетично зв’язує себе з політикою та ідеологією, сформульованою демократичною інтелігенцією заради показу народного життя, тому сутність реалістично-романтичної казкової історії виходить за межі традиції. Оригінальні казки Марка Вовчка (“Кармелюк”, “Невільничка”, “Ведмідь”, “Дев’ять братів і десята сестриця Галя”) відкрили в історії української літератури сторінки авторської казки, яку продовжили Панас Мирний (повість “Казка про Правду і Кривду”), С. Руданський (поема-казка “Цар-Соловей”), Б. Грінченко (“Книга казок віршем”), І. Нечуй-Левицький (казка “Запорожці”, “Два брати”, “Скривджені й нескривджені”) та ін. Не можна сказати, що представники реалізму відмовились від жанру казки, однак увагу до архаїчного міфу змінила викривальна або дидактична спрямованість чарівних творів (І. Манжура “Іван Голик”, Є. Ярошинська “Орел і лис”, “Квіти”, І. Нечуй-Левицький “Запорожці”).

Авторська казка доби раннього українського модерну – явище цікаве, оскільки їх модифікації неможливо зарахувати до одного мистецького спрямування. Звернення письменників-модерністів (Леся Українка, І. Франко, О. Олесь, М. Коцюбинський, Катря Гріневичева, І. Липа, М. Черемшина та ін.) до жанру казки не випадкове, оскільки в

період культурних зрушень (кінець XIX – початок XX ст.) література адорує орієнтацію на філософські здобутки доби: концепцію волюнтаризму Шопенгавера-Ніцше, фрейдизм з його увагою до позасвідомого (снів, марень тощо), боротьби еротичного (життєстверджуючого) і танататичного (смертоносного) в людській душі, орієнтацію на національні ідеали. Ревізія міфу в культурному просторі модернізму призводить до його “осушчення”, що провокує складний процес онтологічної та аксіологічної “перевірок” подієво-семантичних доміант традиційних структур” [3, с. 6 – 7]. До того ж ранній модернізм підкорений механізмам “іншування” [4, с. 19], які легалізували в культурі наявність високого й популярного, національного й інтернаціонального, раціонального й ірраціонального, високого й популярного [4, с. 19].

У казках М. Коцюбинського відбилися ознаки культурного періоду, значно відірвалися від традиційної чарівної народної історії. Тож, метою цієї розвідки є дати оцінку казкової спадщини М. Коцюбинського в межах розвитку цього літературного жанру періоду кінця XIX – початку XX ст. Реалізація мети зумовлює необхідність окреслення завдань дослідження, а саме: визначити генологію та архітектуру літературних казок М. Коцюбинського в літературно-критичному дискурсі періоду кінця IX – початку XX ст.; проаналізувати казки М. Коцюбинського, урахувавши кореляції з традиційною народнопоетичною матрицею.

Предметом аналізу стали п’ять казок-мініатюр М. Коцюбинського – “Про двох цапків”, “Дві кізочки”, “Десять робітників”, “Івасик і Тарасик”, “Чого ж вони зрадили?” та казкова поема митця “Завидючий брат”. Ці твори, попри їх автентичність, залишилися на периферії дослідницьких студій, оскільки не підпадали під маркований стиль Коцюбинського. Попри наївно-інтуїтивний сюжет даних творів, письменник не вдається до штукарства й дадаїзму, а також відвертого моралізаторства. Ці казки сповнені глибокого етно-філософського сенсу, що дозволяє автору реалізувати повчально-розважальну функцію.

Доволі важко визначити жанр циклу “П’ять казочок” М. Коцюбинського, бо автор занадто відійшов від традиційної матриці. Зокрема, казковий диптих “Про двох цапків”, “Дві кізочки” має яскраво виражені ознаки байки, або навіть притчі. “Притча – повчальна алегорична оповідь, в якій фабула підпорядкована моралізаційній частині... у притчі зосереджена певна дидактична ідея” [5, с. 573]. Якщо врахувати, що для притчі характерні об’єктивація та узагальнення, як способи осмислення дійсності, фіксація й осмислення типового, то очевидним стає генетичний зв’язок казок М. Коцюбинського із байкою, яка типове ілюструє.

Проблема співвідношення казки й байки розглядається вченими протягом тривалого часу. Наприкінці XIX століття у ґрунтовних працях І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колеси чіткого теоретичного розмежування

жанрів не було зроблено. Так І. Франко, В. Гнатюк не акцентують на жанрових розбіжностях казки й байки, а навпаки, весь чарівних епос окреслюють термінами “байка”, “казка”, “новела” [6, с. 41]. Систематика казки, запропонована І. Франком, орієнтована на широку епічну дифузію й генологію фольклорного матеріалу. Дослідник розрізняє казку, легенду, новелу, фацецію, міфічне оповідання, історично-оповідальні твори (Sagen) та байки звірячі, причті й апологи. Відомий фольклорист Анті Арне запропонував класифікацію казкового матеріалу: казки звірині, казки властиві (Zaubermärchen), казки легендарного характеру, казки-новели, казки про дурного чорта або велетня, анекдоти (Schwänke). Отже, визнання можливості жанрової еклетики в межах казкового матеріалу робить авторські інтерпретації більш виразними. Модифікації композиції, змісту, образів літературна казка зазнає вже на зорі свого становлення.

Період розвитку романтизму підносить байку в розряд культових жанрів (С. Писаревський, О. Бодяньський, О. Рудиковський, Л. Глібов та ін.). Якщо врахувати фактор генологічної кореляції казки й байки, історію розвитку та зв'язку яких простежує дослідниця Г. Сабат, то цілком можна допустити, що літературна казка (яка, до речі, вважається дитиною романтизму) асимілює в своїй структурі елементи байки. До того ж генологічний дискурс казки й байки доводить, що більшість дослідників (навіть на сучасному етапі) остаточно не ідентифікували дані поняття. Зокрема, М. Дмитренко зазначає, що діапазон народної казки значно ширший за поняття жанру й “народні байки вважаються різновидом таких (казки про тварин – О. Ц.) казок” [6, с. 137]. О. Нікіфоров, В. Пропп, І. Березовський сприймають казку як різновид байки (але її усну форму). Той же І. Березовський вважає байку варіантом казки, наголошуючи на образних дефініціях. В літературознавчих студіях асиміляція байки й казки розглядається як версія корелятивної аглютинації. Так Б. Деркач, В. Косяченко, аналізуючи байку Л. Глібова “Пан та Собака”, вдаються до визначення байка-казка.

Генологічна сутність байки зводиться до іномовлення та моралізаторства, що закріплені структурою твору, де провідна думка сконденсована у висновку-повчанні. Відсутність такого висновку в казковому диптиху М. Коцюбинського зумовлює параболічну структурованість творів, де центральний образ сприймається скоріше як символу, залишаючись ізоморфним, а не як алегорія. М. Коцюбинський не нав'язує думку про еталон, показуючи моделі поведінки, навпаки – він пропонує зробити висновки читачеві. Тож ми розуміємо диптих “Про двох цапків”, “Дві кізочки” як казки-параболи, розуміючи під параболою “повчальне інакомовлення... в якій за стислою розповіддю про певну подію приховується кілька інших планів змісту” [5, с. 533].

По-іншому організовано казки “Десять робітників” і “Чого ж вони зраділи?”. Змістовно ці твори тяжіють до жанру “загадка”. Органічним

елементом казки є загадка. Розмірковуючи про характерні домінанти казки, Г. Сабат стверджує, що жанр “схильний до оповідальності, де фіксується процес, хід міркування. Казка, на думку дослідниці, має стійкі епічні закони, в тому числі й сегментна кумуляція, традиційна перманентна числова сингнітивність, формальні штампи” [6, с. 73]. Саме загадці відводиться функція рушія сюжету в ініціальной казці. Класичний процес ініціації складається з кількох циклів (3 – 7), під час проходження яких ініціант повинен продемонструвати силу, розум, кмітливість, доброту тощо. Чарівна казка культивує загадку, як єдину модель розвитку сюжету, де йдеться про ритуальний шлюб. Аналізуючи культові парадигми українського фольклору, В. Давидюк [7] зазначає, що загадка найчастіше іманентна оповідам про екзогамні пошуки нареченої. Проте в зазначених творах М. Коцюбинського загадка не є елементом казкових випробувань, а своєрідною архітектонікою тексту. Тут розповідь зводиться до кінцевого проблемного запитання, відповідь на яке дає або автор, або пропонує віднайти читачеві: “Чого ж вони зраділи? Нерозумний хлопчик замордував бідну рибку. Чого ж тут радіти?” [8, с. 90], або “– Які ж то у вас робітники? / – А ось вони! – сказала Одарка і поклала на стіл свої десять пальців” [8, с. 91].

Казковий цикл М. Коцюбинського – “Про двох цапків”, “Дві кізочки”, “Десять робітників”, “Івасик і Тарасик”, “Чого ж вони зраділи?” – носить евентуально-параболічний характер. Попри наївно-поетичний сюжет цих творів, письменник не вдається до штукарства й дадаїзму, а також відвертого моралізаторства. Ці казки спроектовано з урахуванням життєвого досвіду маленького читача, що дозволяє автору реалізувати повчально-розважальну функцію. Однак М. Коцюбинський викладає казкову історію так, що реципієнт сам міг зробити висновки про добро і зло: “Пішов Івасик далі. Йде собі спокійно, а Тарасик знов підкрався, заклав в кошик руку – та як заверещить! Великий рак вчепився йому в палець. <...> Івасик обернувся, побачив та й засміявся з Тарасика: ага! попався” [8, с. 90]. Хоча сюжети казок почасти нагадують анекдот або параболу, історії, що їх розповідає М. Коцюбинський, покликані, у першу чергу, розважити дитину.

Поза сумнівом, гносеологічна функція, яка властива народній казці, залишається пріоритетною й у літературному творі. “В архаїчному мистецтві зображальна система приказки була змістовною, пізніше, на наступному щаблі, у власне фольклорній казці ця система стає формально-поетичною, і, нарешті, в літературній казці, в нову добу, вона знову починає набувати змістовного сенсу” [9, с. 51]. Саме інформативність змісту є спадковою жанровою рисою казки М. Коцюбинського “Завидючий брат”.

Цей твір М. Коцюбинського креаційно осмислює народну культово-анімістичну казку “Март, апріль і май”. Хоча фабула авторського тексту майже ідентична зі змістом народної казки, проте змістовна організація твору М. Коцюбинського значно складніша, адже письменник

зумів створити в тексті міфологічний, казковий, обрядовий континуум. Так, до основи казкового сюжету письменник додав весняні традиції та звичаї (зустріч птахів на “Обертіння” [10, с. 117], заклинання весни перед Благовіщенням [10, с. 140]), обряди українського народу (спалення масляної, підготовка рільницьких знарядь до весняних робіт, початок зборів у чумаків тощо). У тексті помітні натяки на втручання міфічних істот у перебіг подій (Шуму-Шумлячого [11, с. 132]: “*Ринуть* веснянії води рікою,/ Дороги та греблі щиро *руйнують*” [8, с. 83]; Ярила [11, с. 109]: “Тільки що *глянуло сонце* на землю –/ Вже й стежка біленька в’ється ...” [8, с. 84]). При цьому твір функціонально зберігає архаїчні народнопоетичні спроби пояснити природні явища.

Спадкову семантичну кореляцію із соціально-побутовою народною казкою спостерігаємо у творі М. Коцюбинського “Хо”. На перший погляд, казка знайомить читача з соціальними верствами суспільства кінця XIX – початку XX століття, та кожен з представників репрезентує провідну ідею певної частини громади, зокрема, “новомодні” псевдореволюційні ідеї є вагомим роздумковим матеріалом для панночки Ярини; через “етнопатріотичний” лібералізм Макара Івановича Літка висміяні ідеї “старшого” покоління “українців”; зростання просвітницької діяльності, що очолювана “молодим” поколінням нової української генерації. С. Русова побачила в казці “Хо” “аналіз душі інтелігентного чоловіка перехідної доби” [12, с. 75]. Посилений сатиричний пафос твору робить його здобутком “так би мовити “елітарної” літератури, призначеної насамперед для інтелігенції, освічених верств народу” [13, с. 130], порівняно з народнопоетичною загальнодоступністю соціально-побутової казки. Претензію М. Коцюбинського на надмірний дидактизм казки Я. Поліщук пояснює пошуками “властивої самотності” автора в період ранньої творчості [14, с. 59].

У творах для дітей М. Коцюбинський дозволяє собі використовувати казкові елементи. Твір М. Коцюбинського “Нюрнберзьке яйце” знайомить читача з реальною історією появи портативного годинника. Використання структурних казкових прийомів, як-от: зачинковий приспів, традиційна кінцівка тощо естетично насичує твір, створює ілюзію “звичайного дива”. Це дозволяє авторові наблизити твір до читацьких пріоритетів реципієнта-дитини.

Інсталяція літературної казки в українському мистецькому просторі відбулася в період раннього модернізму, оскільки, на відміну від європейських літератур, у період романтизму в Україні авторська казка майже не розвивалась. Радикальний протест проти реалізму в літературі, реанімація найдавніших шарів народної творчості, естетична заангажованість літератури викликають у модерному середовищі посилений інтерес до казки. Наприкінці XIX століття літературні казки пишуть Грицько Григоренко, Дніпрова Чайка, Михайло Коцюбинський, Іван Липа, Олександр Олесь, Леся Українка, Іван Франко, Гнат Хоткевич, Марко Черемшина та ін. Однак, маємо зазначити, що

літературна казка раннього українського модернізму відмічена присутністю народницьких стереотипів, реалістичним консерватизмом, соціальною й політичною ідеалогічністю. Привабливість казкових історій М. Коцюбинського, на нашу думку, полягає в синтетичному поєднанні реальності й дивовижної дитячої наївності, з якою подається диво в тексті казок. Автор, на перший погляд, створює співзвучні реальності твори, але при цьому залишає місце для інсталяції традиційно-матричної інформативності творів, головну увагу концентруючи на морально-етичній звучності своїх казок.

Література

1. Леонова Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее соотношении к народной сказке : (поэтическая система жанра в историческом развитии) : [монография] / Т. Г. Леонова. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1982. – 198 с. **2. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с. **3. Нямцу А. Е.** Проблема літературної традиції в ХХ в. / А. Е. Нямцу // Традиционные сюжеты, образы, мотивы : статьи. – Черновцы, 2001. – С. 3 – 16. **4. Гундорова Т.** Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – Вид. 2-е, перероб. і доп. – К. : СП “Часопис “Критика”, 2009. – 448 с. **5. Літературознавчий словник-довідник** / [Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів В. І. Теремко] – К. : Академія, 1997. – 752 с. – (Nota bene). **6. Сабат Г.** Казки Івана Франка : особливості поетики / Галина Сабат. – Дрогобич : Коло, 2006. – 360 с. **7. Давидюк В.** Первісна міфологія українського фольклору / Віктор Давидюк. – 2-ге вид., доп. і перероб. – Луцьк : Вид-во обл. друк., 2005. – 310 с. **8. Коцюбинський М.** Ялинка : [для мол. та серед. шк. віку] / Михайло Коцюбинський ; [упоряд. і передм. Л. Ліщинської]. – К. : Школа, 2006. – 240 с. **9. Неелов Е. М.** О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке / Е. М. Неелов // Художественный образ и историческое сознание : межвуз. сб. – Петрозаводск, 1974. – С. 39 – 52. **10. Воропай О.** Звичаї нашого народу : етногр. нарис / Олекса Воропай ; [післямова І. М. Андрусяка]. – К. : Оберіг, 2006. – 384 с. **11. Войтович В.** Міфи та легенди давньої України / Валерій Войтович. – Тернопіль : Навч. кн. ; Богдан, 2007. – 392 с. – (Серія “Золота пектораль”). **12. Франко І.** Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Літературно-науковий вісник. – 1904. – Т. 25, кн. 2. – С. 65 – 84. **13. Тихолоз Н. Б.** Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Тихолоз Наталя Богданівна. – Львів, 2003. – 229 с. **14. Поліщук Я.** Міфологічний горизонт українського модернізму : [монографія] / Ярослав Поліщук. – 2-е вид., доп. і перероб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

Цалапова О. М. Казки Михайла Коцюбинського в контексті розвитку жанру кінця XIX – початку XX століття

У статті дано оцінку казкам М. Коцюбинського залежно від архітекτονіки, змісту, образної системи та зв'язків із народнопоетичною матрицею. У роботі також зроблено загальний огляд розвитку жанру літературної казки в історії українського письменства. Специфікою казок М. Коцюбинського є поєднання реальності й наївності, морально-дидактичної наповненості творів.

Ключові слова: літературна казка, диптих, парабола, притча, байка.

Цалапова О. М. Сказки Михаила Коцюбинского в контексте развития жанра конца XIX – начала XX века

В статье дано оценку сказкам М. Коцюбинского в зависимости от архитектоники, содержания, образной системы и связей с народнопоэтической матрицей. В работе также осуществлен общий обзор развития жанра литературной сказки в истории украинской литературы. Спецификой сказок М. Коцюбинского является соединение реальности и наивности, морально-дидактическое наполнение произведений.

Ключевые слова: литературная сказка, диптих, парабола, притча, басня.

Tsalapova O. M. Michael Kotsjubinsky's fairy tales in a context of development of a genre of the end of XIXth – beginning of XXth century

An estimation to M. Kotsjubinsky's fairy tales was done in the article depending on architectonics, maintenance, figurative system and connection with the matrix of folk poetry. The general review of development of a genre of literary fairy tale in the history of the Ukrainian literature also is carried out in the work. Combination of reality and naivete, moral and didactic filling of works are the specific features of M. Kotsjubinsky's fairy tales.

Key words: a literary fairy tale, diptych, parabola, parable, fable.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Федюк

О. В. Черткова

ЕСХАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ФЕДЮКА

Апокаліптичні передбачення, передчуття тотальної історичної катастрофи, настрої дисгармонічності й смутку набувають особливої актуальності в суспільній свідомості в ситуації помежів'я XX – XXI століть. Подібні апокаліптичні настрої спостерігаємо майже

кожного разу, коли певна епоха добігає історичного завершення й починається перехід до нових зрушень в історії людства. Кожного разу представникам даної історичної епохи здається, що саме вони стануть свідками початку апокаліпсису через перенасиченість життя різними катаклізмами. Відчуття катастрофізму на початку XXI століття проявляється з новою силою. Інтерес до есхатологічної проблематики з відповідною ідеєю про кінець світу різко посилюються у зв'язку з пророцтвами навколо магічної дати, окресленої стародавнім племенем Майя. Людство хвилює, як правильно розшифрувати й наскільки точними можуть стати ці таємничі пророцтва. Важливим стає змалювання цілісної картини причин, що ведуть до ймовірного трагічного початку кінця.

Есхатологічні та апокаліптичні мотиви, що є частиною загальної культурної тривоги, знаходять своє відображення в мистецтві й у літературі зокрема, чим відкривають простір для концептуально нових митецьких інтерпретацій, винайдення та створення якісно інакших образів й картин, розстановки нових акцентів. Митці різних поколінь, починаючи приблизно від ранньохристиянської доби й закінчуючи сьогоденням, використовують у своїх творах ідею кінця світу й людства, створюючи оригінальний художній образ апокаліпсису. Тотальна криза, приєднання цивілізації, руїна – так визначають відомі філософи й культурологи основні акценти XX століття (М. Бердяєв “Кінець Європи”, О. Шпенглер “Присмерк Європи”, К. Ясперс “Духовна ситуація часу” та ін.). Їхні дослідження органічно вписуються в європейський літературний контекст, детермінуючи свідоме художнє моделювання апокаліптичних образів, зумовлених десакралізацією світу й людини в ньому. Російський філософ М. Бердяєв наголошує на есхатологічному відчутті християнської свідомості: “У християнстві навіки залишається есхатологічне очікування. Смісл наступної епохи в християнстві в тому, що в ній християнство знову буде есхатологічним, а не виключно історичним” [1, с. 39].

Мотив кінця світу втілюється у багатьох творах зарубіжних і вітчизняних митців. Серед світових творчих доробків варто виділити твори Г. Мелвілля “Мобі Дік”, Г. Веллса “Машина часу”, А. Штейна “Потоп-82”, Е. Ласпер-Шюллера “Кінець світу” та ін. Есхатологічні мотиви присутні й в українській літературі, починаючи з давньої (твори Л. Барановича, І. Величковського, Д. Братковського та ін.) і закінчуючи творчістю митців XXI століття, спостерігаємо ідеї кінцесвітності. У кожному випадку есхатологічне світовідчуття обумовлено визначальними рисами певної історичної епохи. Так, апокаліптичні картини у творчій свідомості вітчизняних митців XX століття (Т. Осьмачки, В. Барки, І. Багряного, І. Драча, В. Стуса та ін.) зумовлені соціальними й моральними катаклізмами епохи: світові війни, революції, геноцид цілих народів, знецінення духовних основ людського життя.

Серед українських письменників ХХІ століття, творчість яких сповнює есхатологічне світовідчуття, слід назвати поета Тараса Федюка. Цей аспект творчості митця іще не був предметом окремого наукового аналізу сучасного літературознавства. У цьому, на наш погляд, актуальність даної студії.

Мета статті – проаналізувати есхатологічні мотиви та апокаліптичні тенденції у творчості Тараса Федюка. Реалізація мети передбачає розв'язання наступних завдань: визначити основні концепти есхатологічного мислення письменника; окреслити специфіку репрезентації апокаліптичних візій у творчості митця; означити роль драматичного становища людської цивілізації на зламі тисячоліть у формуванні есхатологічного світовідчуття творчості поета.

Творчість Тараса Федюка набуває інтенсивного розвитку в кінці ХХ – початку ХХІ століття, в порубіжну епоху, яка відзначається значною кількістю кардинальних змін у багатьох сферах суспільного життя, зміною канонів, дифузією цінностей, передкатастрофічним відчуттям усередині соціуму й загалом містичним і драматичним забарвленням. Це одна з причин акумуляції есхатологічних мотивів у його творчості, де виразними стають роздуми ліричного героя про смерть, неминучу гибель людської цивілізації, кінець світу.

У творах Тараса Федюка спостерігаємо доволі часто вживання концепту “смерть”, що наповнює його поезій есхатологічними мотивами. Я. Голобородько, аналізуючи зазначену проблему, висловлює щодо специфіки розробки поетом мотиву смерті та скінченності життя думку про те, що смерть “Стає супроводом, що виакцентує та підсумовує присутність людського існування. Екзистенції смерті в ліриці Тараса Федюка звернені до екзистенцій духовно насиченого, багатовимірного буття. Смерть у “я”-свідомості оповідача існує водночас у двох контрастних вимірах – віддалено і поруч” [2, с. 38]. Дослідник вважає, що у творчості поета “Смерть усвідомлюється як зрима й невідворотна реальність, що поволі пробивається, виникає у ліричних реаліях та колізіях. Вона постає то згадкою-передчуттям, то конкретним фактом із біографії досвіду “я”-наратора” [2, с. 38].

Мотив смерті у ліричних візіях Тараса Федюка в різних контекстах має відмінні репрезентації. З одного боку, концепт “смерть” набуває екзистенційно-есхатологічного змісту й тлумачиться як невід’ємний атрибут загальновідомої антиномії “життя – смерть” з неминучим очікуваним кінцем усього живого у Всесвіті. З іншого боку, поняття “смерть” ретранслює суто фізичний зміст, коли “смерть насправді чатує зовсім близько, торкаючись твого світу й у такий спосіб тебе, що вона впливає не тільки на сприйняття того, що називають життям, а й на поведінку, на стани власної свідомості” [2, с. 39]. Характерним прикладом ілюстрації останньої сентенції є вірш “Смерть учителя”, у якому для ліричного героя “смерть, як і життя, також постає уроком” [2, с. 39]: “Ви замовчали, / І замовчало / Серце в червоній труні.

/ В класі порожньому / Нині за партами – / тіні од хмар / Сумні. / Вас не стало. / І слів не стало. / В грудях гіркий полин. / Ви так прекрасно / Життя прожили / По сорок п'ять хвилин! / Тиха, / Важка, / І тривожна мелодія... / Світ разом з Вами затих. / Учні могилу копають... / Хоч цьому / Ви і не вчили їх..." [3, с. 15].

У вірші "Монолог" представлені рефлексії ліричного суб'єкта щодо неминучого трагічного фіналу людського життя. Екзистенційні переживання очікуваної смерті наповнюються драматичними образами-символами "чорний хрест", "хижі звірі": "Календар обірваний не склеїш, / Час прийде / крізь клени золоті... / І мене хвороби / без елею / Розіпнуть на чорному хресті. / Розіпнуть, щоб дощ і хижі звірі / Досхочу натішилися в яру... / Розіпнуть за вірші... / І за віру, / Що ніколи в світі не помру ..." [4, с. 19].

Мотив смерті наповнює свідомість ліричного героя почуттям смутку й невідворотності кінця як особистого життя, так і життя оточуючих: "Тепер серйозніше, / тепер уже не гра. / Лежу. Дожився. Змушений лежати. / І дівчинка – / мені і всім сестра – / Та, як сестра старається всміхатись. / Не знаю, як зумів одзимувать... / (Весна прийшла. Вона і оборонить.) / Зозулі ще не скоро прилетять. / Кують літа в акаціях ворони" [4, с. 39].

У поезіях Тараса Федюка образ смерті також реалізується через образно-сміслові асоціації, які представлені такими концептами як кров, закривавлена хунта, холод: "і немає зв'язку і моя закривавлена хунта / золота моя хунта майори мої молоді / полягла перед входом просвітлена смертю і бунтом / і нема / тільки кола по крові немов по воді" [5, с. 7]; або ось так: "Холод. Трансністрія. Хата сама. / Дятлів згрібає докупи зима: / краплі кори – на ґрунті снігові, / краплі червоного – на голові" [5, с. 78]. У поезії "А умру я, хлопці, на базарі" передчуття власної смерті репрезентовано з гірким присмаком богокинутості й самотності у світі ринкових відносин: "А умру я, хлопці, на базарі, / Упаду в грузинські апельсини, / На якійсь брудній прибудній хмарі / Відлетить душа, у всьому винна" [6, с. 122]. Відчуття непотрібності, зайвості у країні, де смерть людини, на жаль, є лише приводом для того, щоб "алкашам" був привід для випивки.

Поет презентує такі топоси, які допомагають у зображенні просторового світу смерті. Показовим є зображення чорного лісу: "ми йдемо в чорний ліс / нас іти і вмирати не спинить / ані шепіт вгорі / ні внизу голосні голоси / і у різних кінцях і місцях кайдашевої пущі / ми заплющимо очі гойднувши в агонії віть / нас укриють навек / вовча ягода круки і куці / нас нема..." [7, с. 9]. Смерть – це і кладовище: "Ходить посполитих зграя / там, де їм усім лягти, там, де тиша, як у раю, уособленням мети. / <...> На Личаківському в маї – / золотий костельний дзвін... / І над цвинтарем літає, і стікає кров з колін..." [7, с. 56 – 57]; і монастир: "якщо катастрофу стрічати – то краще в монастирі / на березі моря / вгадайте / із трьох разів де це" [7, с. 11]. Мотив смерті денотує

катастрофічність мислення Тараса Федюка, що увиразнюється уживанням широкої палітри барв та відтінків, влучний епітетів і оригінальних метафор, а також анімалістичних та орнітологічних образів: “це хвостом убитим вовка / замітати чорну хату / це собі травною ловко / смерть раптову лікувати / це туман у сивій рудці / це крик півня у тумані / мов червоний гріш у хустці / мертвих бабці або мами” [7, с. 6].

У поемі “Друге пришестя” Тарас Федюк окреслив апокаліптичні візії сучасної екзистенції через презентацію опозиційних вимірів цінностей, “що призводить до непідвладності “людського”, “натовпу” найвищому Суду” [2, с. 62]. Трагедію людства автор бачить у тотальній руйнації духовного буття, деградації споконвічних цінностей. Люди є недосконалыми істотами, через що продукують Зло і своїми руками будують пекло на землі. Апокаліптична картина стає більш виразною завдяки поступовому змертвінню духовного єства людини. Образ Спасителя, якому начертане запобігти Судному дневі й врятувати людство від загибелі, постає перед реципієнтом зневіреним і ураженим бездуховністю людства. З гіркою долею сарказму й іронії звучать наступні рядки: “Боже, у них так багато високих хрестів, / Але крім мене ніхто на хрестах не розп’ятий!”, або “Де безсила місія любові, / Там безсила місія судді” [6, с. 193]. Сатиричне звучання рядків поеми створюють семантико-асоціативне поле як складник есхатологічної свідомості, у якій вимальовується апокаліптична картина панівної світової трагедії – Зла, створеного за волею людини. Тільки бажання людини здатне знищити Зло і хаос, а доти навіть біблійне друге пришестя Христа не в змозі допомогти тому, хто цього не бажає, хто живе у вимірі бездуховності й байдужості: “Пустеля. / Не вознось. Не воскрешай. / Я не суддя. Тут виміри інакші. / Вони не наші, Господи, не наші... / Стікає кров з плеча замість плаща” [6, с. 204].

Деякі реалії поеми (“Хоч голі, голодні, дурні, але вже – комісари, Зірки віфлеємські горіли на вбогих лобах”) переносять читача в жахливі часи тоталітарного режиму ХХ століття, повторення яких ліричний герой знову спостерігає в сучасності: “І знову мене зустрічають, обдерті й привітні, // Дурні і такі ж комісари” [6, с. 196], закликаючи Всевишнього не народжувати більше синів і посилати їх на спокуту людських гріхів, бо нічого не змінюється:

Самовбивці. Кров тече в моря <...>

Чорні сили правлять на болоті

Чорні тіні ходять на поклон.

Шостим днем створенний

чорний крук

Сині очі виклює могилам.

Крові, що стікає з моїх рук

Два тисячоліття не спинили [6, с. 197 – 198].

Есхатологічні мотиви яскраво репрезентовані за допомогою оригінально введених метафоричних образів вогню і світла, символіка

яких має особливе значення у християнському світобаченні. Пошук світла як трансцендентної категорії пов'язаний із підсвідомим бажанням людини вийти із темряви, у якій вона опинилась через власну недбалість і байдужість. Якщо розглядати вогонь з точки зору біблійного трактування, то цей образ-символ передає картину Страшного Суду: "...тут нічого не буде навіть коли умреш / світло в кінці що бачим – просто останні пожежі / ці що на козлах правлять поумирають теж / саме туди куди правлять і кривавлять одежі" [5, с. 33]. Смерть для ліричного героя – це не просто кінець життя, це перехід у вічність, у нову епоху: "далі – сама пустеля гибель богів і олив / трохи слідів пекучих трохи піску в кучері / і закінчилась епоха що починалась зі слів / і почалася весела - / хай і таємна – вечеря" [5, с. 34].

Поезія "Вже нічого не лишилось" сповнена есхатологічними мотивами півдня України: "Вже нічого не лишилось / Не лишилося і все. / Птах-могильник в хмарі пилу / Череду могил пасе" [6, с. 133]. Зло і хаос у земному вимірі не знищуються, вони тільки зростають і ускладнюються з часом, наближаючи початок кінця. Есхатологічне відчуття поезій Тараса Федюка увиразнюється завдяки використанню образу темряви, у якій опинилося людство. Апокаліптична темрява, що оповила світ, проникає у всі надра життя людини, поступово призводячи до краху цивілізації: "...згасаюче небо і степ і цвинтар медовий / і в дунаї черешні такі чорні що – перехрестись / якщо не європа то щонайменше Молдова / на спині бика / цілуючи прірву пливе кудись" [8, с. 14]. Поряд із природним катаклізмами, у світі відбувається найстрашніше для кожної людини творчої натури – загибель духовності суспільства. Трагедія епохи, й України зокрема, в тому, що „цивілізація впевненою ходою йде до власної загибелі” [9].

Отже, в ліричних творах Тараса Федюка чітко окреслюються есхатологічні мотиви, актуалізація яких більшою мірою пояснюється часом створення – у період зміни століть. Поезія митця репрезентує ідеї кінця світу, роздуми над трагічним становищем цивілізації і можливості її загибелі. Увиразнюється есхатологічне звучання текстів і катастрофічність мислення поета завдяки антиномії життя – смерть, образам-символам, характерної колористики та ін. На нашу думку, витоки есхатологічного світовідчуття полягають в міфологічній спрямованості художнього мислення Тараса Федюка, дослідження якого є перспективним для подальших наукових розвідок.

Література

1. Бердяєв Н. Смысл истории / Н. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 176 с. **2. Голобородько Я.** Ель класіко : Формація Тараса Федюка / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2007. – 104 с. **3. Федюк Т.** І промовчати не посмів...: [лірика] / Т. Федюк. – Одеса : Маяк, 1987. – 80 с. **4. Федюк Т.** Чорним по білому : [вірші] / Т. Федюк. – К. : Молодь, 1990. – 104 с.

5. Федюк Т. Обличчя пустелі : [вірші] / Т. Федюк. – К. : Факт, 2005. – 142 с. **6. Федюк Т.** Хрещаті південні сніги : [лірика] / Т. Федюк. – К. : Українське козацтво, 1995. – 208 с. **7. Федюк Т.** Трансністрія : Збірка поезій / Т. Федюк. – К. : Факт, 2007. – 108 с. **8. Федюк Т.** Горище / Т. Федюк. – К. : Факт, 2009. – 120 с. **9. Федюк Тарас :** біографія / Тарас Федюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.poetryclub.com.ua/metsr.php?id 20&type=biogr>.

Черткова О. В. Есхатологічні мотиви у поезії Тараса Федюка

У статі аналізуються есхатологічні мотиви та апокаліптичні тенденції творчості відомого поета сучасності Тараса Федюка, а також основні концепти есхатологічного мислення письменника, представлені мотивом смерті та увиразненою апокаліптичною образністю.

Ключові слова: есхатологічне відчуття, апокаліптична картина, смерть, мотив.

Черткова О. В. Эсхатологические мотивы в поэзии Тараса Федюка

В статье анализируются эсхатологические мотивы и апокалиптические тенденции творчества известного поэта современности Тараса Федюка, а также основные концепты эсхатологического мышления поэта, представленные мотивом смерти и подчеркнутой апокалиптической образностью.

Ключевые слова: эсхатологическое ощущение, апокалиптическая картина, смерть, мотив.

Chertkova E. V. Eschatological motives in the poetry of Taras Fedyuk

The eschatological motives and apocalyptic tendencies in the creativity of the famous modern Ukrainian poet are analyzed. It is also analyzed the main concepts of eschatological thinking of the poet, which are presented by the existence of the death motive and emphasized by the apocalyptic imagery.

Key words: eschatological feeling, apocalyptic picture, death, motive.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Процюк

І. О. Шаталова

**ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПСИХОБІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ СТЕПАНА ПРОЦЮКА
“ТРОЯНДА РИТУАЛЬНОГО БОЛЮ”)**

Твори художньої біографії за тривалий час свого існування (а беруть вони початок ще з античності) постійно вдосконалюються, їх автори не перестають експериментувати з фактографічним матеріалом. Поява таких творів збагачує літературу вишуканими зразками художніх життєписів, надає літературознавцям новий матеріал для дослідження, сприяє розвитку художньо-естетичної та культурної думки.

На сьогодні маємо численну кількість праць, присвячених теоретичним і практичним проблемам документалістики, що вже стала класикою. Дослідженню художньої біографії присвячені роботи А. Моруа, І. Стоуна, І. Ходорківського, О. Галича, Б. Мельничука та ін. науковців. Але літературний процес продовжує відкривати якісно нові художньо-біографічні твори, які також заслуговують на їх вивчення й аналіз. У цьому і полягає актуальність пропонованої статті.

Метою нашої розвідки є дослідження художніх особливостей психобіографічного роману Степана Процюка “Троянда ритуального болю” (К., 2010) [4].

До художньо-дослідницьких пошуків та експериментів з документами письменники-біографи активно вдалися на межі ХХ – ХХІ століть. Особливо виразно це простежується у життєписах творчих особистостей, чия класична спадщина не обмежує горизонтів її тлумачення. Основна увага цих творів – розкрити і психологічно поглибитись у внутрішній світ героя, спромогтися відобразити творчий процес і пошуки натхнення, безпосередньо пов'язуючи реальні події та світорозуміння митця. До кола подібних творів належить і досліджуваний нами роман Степана Процюка “Троянда ритуального болю”. В анотації до життєпису Василя Стефаника говориться, що це “психоаналітичні версії історії загублених кохань, письменницьких страждань, палітра символів, дослідження творчого мовчання як втечі від перевтоми” [4, с. 4]. Тут доречним буде зауваження української дослідниці Т. Черкашиної, яка помітила, що “як правило, постмодерний автор художньо-біографічної прози руйнує загальноприйняті тенденції, а отже, і читацький горизонт очікування” [9, с. 95].

У літературознавстві існують полярні думки відносно зображення художником-біографом творчої лабораторії його героя. М. Чудакова з цього приводу говорить: “Не шлях творчості повинен відтворити біограф, а шлях самого творця” [10, с. 66]. І. Ходорківський, український науковець, визначальними вважає “розкриття творчої лабораторії

письменника, показ його життя через творчість” [8, с. 24]. Російський науковець Жданов підтримує позицію останнього; на його думку “найбільше значення має справа, якою прославилася людина” [3, с. 34], герой художньої біографії. Свого часу Гегель також писав у “Лекціях з естетики”, що головними у художньому творі є не перебіг подій у житті героя, а “моральне та духовне формування і ті великі рухи душі й характеру, які розгортаються і розкриваються крізь цей процес” [2, с. 193].

Сюжетно-подієва лінія роману “Троянда ритуального болю” складається з описів окремих життєвих подій головного героя, викладених у хронологічній послідовності. Причому, одні змальовані докладно, виважено, психологічно довершено; інші події лише коротко окреслені загальними рисами, символічними деталями. З сюжетом художнього твору, його композицією, що веде до узгодженості та послідовності його компонентів, до внутрішньої краси та гармонії частин біографії, нерозривно пов’язана система образів-символів і символічних ситуацій. Насичення тексту символами емоційно увиразнює його, підсилює експресію внутрішнього змісту, свідчить про художню довершеність твору.

Приєм символічного накопичення був притаманний творчості самого Василя Стефаника, героя досліджуваного нами роману. Не виключно, що саме тому Процюк подає важливі, на його авторський погляд, віхи життя й творчості українського новеліста у подібній манері, таким чином, “біографія про письменника перетворюється на діалог двох митців” [5]. Символи виступають формотворчими елементом роману “Троянда ритуального болю”, створюють фон, на якому розгортаються події та відкриваються переживання героя. Це є особливістю даного твору, ознакою нової манери письма і дає нам підстави говорити про авторське втілення новаторських пошуків у сучасну художню біографію. А сучасний оглядач української літератури І. Славінська навіть припустила, що “разом із “Трояндою ритуального болю” в Україну прийшов новий жанр – міфобіографія”. І далі зазначає, що це “текст-біографія”, де важитиме не точність відтворення історичних і культурних реалій, не “археологічна” історія – тут важитиме тільки образ” [5].

Дійсно, роман Степана Процюка містить міфологічні образи-символи, найбільш значущі серед яких “червоний смалець кохання”, символ життя і смерті – троянда; моторошний звір “із червоною пащекою”; білий і чорний кольори. За символом звіра, наприклад, автор приховав таємничий світ творчого натхнення Стефаника, “таїну” його творів, яка “роздряпує <...> душу, б’є по ній лапами в найтяжчі хвили”. Цей моторошний звір “примушує <...> видіти лише біду, тільки нещастя...” [4, с. 6]. Неодноразовою появою цього символу в уяві Стефаника автор пояснює окремі моменти його біографії й творчої кризи письменника. Внутрішній світ Стефаника в романі подано крізь призму чорного і білого кольорів. “У Стефаника, – пише Процюк, – є багато

кольорів, але всі вони підпорядковані чорно-білому чи біло-чорному кольоровому царству. Чорний – це строгість, жалобі і біль. Білий – сподівання, урочистість і святковість. Поміж них і поміщаються основні віхи людського життя...” [4, с. 24]. До того ж, автор називає чорно-білу гаму кольорів “символом елегантного невротизму” свого героя, символом його душевного дискомфорту. Письменник-біограф занурюється паралельно у два світи – фактографічний і чуттєвий. Описуючи процеси реалізації творчих задумів Василя Стефаника, Процюк зіставляє біографічні відомості зі сферами безсвідомого, підсвідомого та свідомого у внутрішньому світі митця. Таким чином, автор подає біографію свого героя, “пропустивши сухі історичні відомості крізь призму психоаналізу” [5].

Проблема психоаналізу в художній літературі знайшла своє відображення в дослідженнях Г. В’язовського, Л. Гінзбург, В. Фащенко, А. Іезуїтова, М. Кодака, А. Єсіна. Серед сучасних українських науковців значний внесок у такий напрям, як психологізм у літературі, зробили Н. Зборовська, С. Павличко, Т. Гундорова, В. Агеєва та ін. Степан Процюк у романі “Троянда ритуального болю” звертається до різних засобів психоаналізу, серед них – процеси роздумів і пульсації думки. Це яскраво підтверджують внутрішні монологи та діалоги героя, сни та марення, окремі сповіді й так звані “потік свідомості” головного персонажа. До того ж, автор виразно зображує вразливу дитячу уяву Стефаника, що, згідно з теорією З. Фрейда [7], багато в чому характеризує настрій і вчинки вже дорослої людини.

Характерною ознакою роману є часте зображення автором внутрішнього монологу свого героя, причому в одному випадку автор подає психологічний аналіз внутрішнього світу персонажа (наприклад: “Василеві поволі гіршало. До горла підкочувався неконтрольований клубок. Ставало так жаль, так по-моторошному сумно за чимось дорогим і найріднішим, якого вже не буде ніколи-ніколи. Чого жаль?” [4, с. 8]); в другому – сам персонаж аналізує свій стан, дії і вчинки (наприклад: “Скільки людей живуть із любов’ю, щасливі і радісні! А може, <...> насправді любові немає, а на її місці – пустирище наших відмерлих ілюзій? Але чому воно таке болюче, Господи <...>? Чому не подаруєш мені хоч одного спокійного і лагідного дня? <...>” [4, с. 93]).

Розгалужений інтертекст роману та глибоке ідейне тло створюють уривки західноукраїнських народних пісень, сміливо використані Степаном Процюком. Такий авторський прийом художньо збагачує мовну тканину твору, надаючи тексту національного колориту. Цитати допомагають зосередитися на окремому епізоді біографії Стефаника і, в той же час, характеризують ставлення героя до певних подій. Наприклад: “Це ж золота мрія – дружина-соратниця!.. *А я піду, молод жовнір, жінку шукати*, – вона йому як сестра, але він її не любить!” [4, с. 6].

Отже, на прикладі роману Степана Процюка “Троянда ритуального болю” ми переконалися, що психобіографія є складовою

метажанрового утворення художньо-біографічної прози і має свої жанрові особливості. Наше подальше дослідження сучасних життєписів є досить перспективним, оскільки допоможе краще осягнути сутність художньо-біографічної прози початку ХХІ століття.

Література

- 1. Боронь О.** “Філологічна” проза Степана Процюка / О. Боронь // Слово і час. – 2002. – № 5. – С. 59 – 61.
- 2. Гегель Г. В. Ф.** Лекції по естетике / Г. В. Ф. Гегель // Введение в литературоведение. Хрестоматия: [учеб. пособие для ун-тов] / Под ред. П. А. Николаева. – М. : Высш. школа, 1979. – С. 192 – 193.
- 3. Жданов В.** “Стихи, друзья мои, стихи!” / В. Жданов // Вопросы литературы. – 1973. – № 10. – С. 33 – 47.
- 4. Процюк С.** Троянда ритуального болю : роман про Василя Стефаника / Степан Процюк. – К. : ВЦ “Академія”, 2010. – 184 с. (Серія “Автографи часу”).
- 5. Славінська І.** Книжки травня: порно Ульяненка, околиці Дністрового, біль Процюка / І. Славінська // Українська правда. Життя. Від 31.05.2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/culture>.
- 6. Терлецький В.** Нотатки до прози Степана Процюка / В. Терлецький // Кур’єр Кривбасу. – 2001. – № 142. – С. 177 – 183.
- 7. Фрейд З.** Я и Оно : сочинения / Зигмунд Фрейд; [пер. с нем.]. – М. : Изд-во Эксмо; Харьков: Изд-во Фолио, 2004. – 864 с.
- 8. Ходорківський І. Д.** Історико-біографічні твори з життя письменників / І. Д. Ходорківський. – К. : Радянська школа, 1963. – 170 с.
- 9. Черкашина Т. Ю.** Комбінаторні ігри автора з читачем : гра з формою художнього життєпису / Т. Ю. Черкашина // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – № 13 (176). – 2009. – С. 94 – 99.
- 10. Чудакова М.** Дело поэта / М. Чудакова // Вопросы литературы. – 1973. – № 10. – С. 63 – 73.

Шаталова І. О. Особливості української психобіографічної прози (на прикладі роману Степана Процюка “Троянда ритуального болю”)

У цій статті визначаються основні риси психобіографії та біографії ХХІ століття, простежуються основні зміни в зображенні головного героя. Автор вдається до застосування внутрішніх монологів, снів, марень, сповіді й “потоків свідомості” з метою розкриття внутрішнього світу В. Стефаника.

Ключові слова: біографія, психологізм, форма, прийом, спосіб.

Шаталова И. А. Особенности украинской психобиографической прозы (на примере романа Степана Процюка “Роза ритуальной любви”)

В данной статье определяются основные черты психобиографии и биографии ХХІ века, рассматриваются основные изменения в изображении главного героя. Автор использует внутренние монологи,

сны, видения, исповеди и “поток сознания” с целью раскрытия внутреннего мира В. Стефаника.

Ключевые слова: биография, психологизм, форма, прием, способ.

Shatalova I. A. Features of Ukrainian psihobiography prose (for example on the novel of Stepan Procuik “Rose of ritual love”)

In the article the main features of psihobiography and biography of XXI century, main modifications of the protagonist are determined. The author uses inside monologues, sleeps, visions, confessions and “stream of consciousness” for the purpose of opening the inner world of V. Stephanyk.

Key words: biography, psychology, form, reception, mean.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Винниченко

Т. С. Яровенко

**“ФЕДЬКО-ХАЛАМИДНИК” ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА:
РОЗДУМИ НАД РАРИТЕТНИМ ВИДАННЯМ**

Від початку вивчення В. Винниченка в загальноосвітній школі між вчителями-практиками й методистами усіх рівнів точилися палкі суперечки щодо пріоритетності того чи іншого твору з художньої спадщини письменника. Єдине, в чому педагоги були одноголосними, – це оповідання “Федько-халамидник” (середня ланка, спочатку 5-ий, потім 6-ий клас).

Відтоді сплигло два десятиліття, і ось до рук автора статті потрапило раритетне видання, презентоване кіровоградському філологу С. Коліснику редактором районної газети “Новомиргородщина” В. Пісковим; останньому “Федька-халамидника” подарував уродженець с. Йосипівка, академік-енциклопедист, Шевченківський лауреат Ф. К. Сарана, розповівши, що свого часу книжечку йому дав батько Кузьма з напутнім словом: “Читай, і не будь схожим на нього!” (підкреслення наше – Я. Т.). Саме ці слова стали відправною точкою переосмислення усталених поглядів і підходів до трактування загальновідомого образу-персонажа і визначили питання “чому?” як мету даної розвідки і несподіваного варіанту бачення соціально-виховної сутності оповідання В. Винниченка.

Звірений нами з сучасними публікаціями текст раритетного видання виявився канонічним, проте цікавими здалися помітки на багатьох сторінках книжечки. Наприклад, виправлення у слові “Бог” (10 / 150; 21 / 158; 29 / 164) з великої літери на малу вочевидь свідчать, що оповідання готувалося гіпотетично сільським вчителем для

ознайомлення з ним учнів уже в радянській часи, коли Винниченко ще не був заборонений, але певним чином “цензурувався” (*круглими дужками тут і далі виділено циферні посилання, розділені скісною рискою, на сторінки видання “Федька-халамидника” : перші – Володимир Винниченко. Федько-халамидник. – Київ : Друкарня 2-ої Артлі, Володимирська, 43, 1913; другі – В. Винниченко. Раб краси : Оповідання, повість, щоденникові записи: Для ст. шк. віку / Упоряд., передм., приміт. В. Є Панченка; Худож. оформл. О. В. Штанка. – К. : Веселка, 1993.*)

Недопустимими були словосполучення і цілі речення, а також діалоги, які підривали шкільний авторитет (взято в дужки і закреслено): “У школу не піду...” (14 / 154); “Спірка і Стьопка почухались...” (15 / 154); “...а потім піду в школу...” (16 / 155) та ін.. Лайливі вислови рішуче викреслено: “сучий син” (10 / 151; 21 / 158; 22 / 158); “стервин син”, “шибеник чортів” (25 / 161). Грубуваті нарікання матері Федька “..таким сибірякою” (10 / 150), “говори ж, падлюко” (30 / 164) також опущені, що робить її образ більш наближеним до фольклорної традиції зображення матерів і значно привабливішим. Це ж стосується і в цілому позитивно змальованого образу батька: в команді “Скидай штани!” перекреслено “сучий син” (10 / 151). Найбільшою загадкою залишається відмова від фінальної сцени: перекреслено повністю від слів “А ввечері, коли мав прийти батько...” (31 – 32 / 165 – 166). Також перекреслені навхрест цілі періоди свідчать про значні скорочення твору, очевидно, з метою врахування віку школярів і відтинку часу, необхідного для сприйняття ними тексту оповідання впродовж неперервного першого прочитання.

Таким чином, текст невідомим вчителем адаптувався, на наш погляд, для прочитання (вивчення) його в школі. Щодо зрозуміння мети і настанов такого уроку в умовах не згаслої в пам’яті “класової боротьби” і наростання нової епідемії боротьби проти “ворогів народу” особливих зусиль не треба: аякже, пролетарський хлопчик Федько стає жертвою підлоти буржуйського синка Толика!

Щодо новизни-не-новизни типу Федька-халамидника в українській літературі, то відкинемо на хвилину трагічний фінал оповідання, і подальший життєпис героя цілком міг би стати дзеркальним відображенням сумнозвісних Чіпки Варениченка або “Махамета” Панаса Мирного та І. Білика. Втім, віддаючи належне майстерності Винниченка-письменника, не варто забувати й про те, як він дивився на призначення літератури: “революціонер-практик, – наголошує В. Панченко, – він і творчістю своєю прагнув втручатися в життя, щоб змінювати його, тому ніколи не акцентував увагу на самоцінності мистецтва; митець стояв на позиціях народників: творчість для нього є свідомим служінням народу, а література має виконувати функції соціального педагога” [8, с. 123 – 124].

Змальовуючи цілу панораму українського “низового” життя,

письменник створює конфліктність явищ і героїв, породжених новими історичними обставинами; сюжети вихоплюються з реальної дійсності. В цілому ж твори прозаїка групуються за двома основними характеристиками: соціально-психологічні оповідання (“Суд”, “Голод”, “Контрасти”, “Студент”, “На пристані”, “Салдатики!”); оповідання з ослабленою соціальною колізією, але посиленням психологічним завданням (“Момент”, “Федько-халамидник”, “Кумедія з Костем”, “Терень”, “Чудний епізод”). Хоча необхідно зауважити, що поетика короткого жанру в обох випадках зберігає стабільні прикмети, серед яких, по-перше, динамічна фабула (в основі оповідань незвичайні історії, каскад подій, інтрига, неймовірні пригоди; безфабульних оповідань у В. Винниченка практично немає); по-друге, здебільшого трагічні фінали; по-третє, карколомні повороти життєвих доль; і, нарешті, парадоксальність метаморфоз [7, с. 232 – 234].

Характерною ознакою “короткого жанру”, надто ранньої новелістики, як зазначалося вище, є гостра соціальна конфліктність. Вона ж є й невід’ємною складовою оповідань про дітей і для дітей (а чи є у Винниченка такі взагалі?). Герої зазначених творів письменника – наймичка Санька (“Віють вітри, віють буйні...”), син міського пролетаря Федько (“Федько-халамидник”), панські пастушки Семени Гудзі і Комар (“Гей ти, бочечко...”), байстрюк Кость (“Кумедія з Костем”) та ін. – живуть і формуються, тобто виявляють себе як особистості, в жорстоких реаліях соціальної дійсності. В. Винниченко моделює, за визначенням А. Гурбанської, драматично-трагедійні долі дітей і визначає “такі архетипні концепти, як жаль, співчуття, милосердя, співпереживання” [2, с. 89].

Слід зауважити, що просторово-часові межі оповідань про дітей В. Винниченка ті ж самі, у яких проходило дитинство письменника і політичного діяча. Усі чинники, відомі самому Винниченку (вплив соціального оточення, мораль вуличного середовища, коло друзів і динаміку стосунків у дитячих групах), формують “комплекс бешкетника”, який простежується в більшості оповідань письменника. О. Гуцало акцентує увагу на творчій манері змалювання характерів та розваг малолітніх героїв В. Винниченка, ніби “вони є продуктом власної “пам’яті дитинства”, а не тільки витвором уяви дорослого митця” [3, с. 178 – 179].

Водночас, на думку Г. Клочка, оповідання про дітей В. Винниченка мають вагомий гуманістичний зміст і відповідають одному з головних оціночних змістових критеріїв художності – “правдивості й глибині художнього зображення дійсності” [5, с. 9].

Герої В. Винниченка, діючи з повною віддачею та щирою почуттєвістю, наче випробовують життя, щоб засвідчити силу духу, “вдоложити тугу за героїчним ореолом”. Тому незвичність характеру, поведінки і вчинків винниченківського Федька В. Панченко та С. Присяжнюк характеризують так: “Гострі відчуття, відчайдушно-веселий бешкет, незвичайні вчинки, які ошелешують дорослих, зате

викликають захват у друзів, – його стихія” [7, с. 22]; “Він заводій, дитячий “отаман”; “Спокій був його ворогом”, – сказано про Федька в авторській ремарці. І це справді так. Федько любить влаштовувати ризиковані розваги, дражнити сусідських хлопців. Скільки в ньому відваги, життєвого азарту, винахідливості й тієї надійності, яка, власно, й робить його ватажком! [9, с. 23].

Вагомий штрих до пояснення особистості бешкетників В. Винниченка додає В. Марко, який наголошує, що екстравагантні вчинки є “компенсацією глибоко загнаного в підсвідомість відчуття ущербності”, а внутрішня вичерпаність сублімується в зовнішню активність, невпевненість – в акцентовану рішучість [6, с. 31].

Якою є класична інтерпретація образу Федька? Автор оповідання змальовує “свого бешкетливого, непосидючого молодого героя” з “ніжною симпатією”. З таких, як Федько, виростають герої, захисники, лідери; з Толиків – нікчеми, боягузи і зрадники. Проілюструємо ці характеристики подальшим коментарем Н. Паскевич: “Мені доводилося спостерігати, як на цей твір реагує п’ятирічна дитина; Толя виявлявся абсолютно поганьбленим – Федько викликав захоплення і сльози” [10, с. 53]. Дозволимо собі ще одну цитату літературознавця, яка на сьогодні є домінуючою в оцінці образу Федька: “Вчинок Федька – то подвиг маленької Людини, характер якої виписано з великою художньою переконливістю. Це дає право включити твір Винниченка до золотого фонду нашої класики. Дуже цікаво, що секрет успіху твору базується на його безперечному автобіографізмі, на тому, що свого Федька Винниченко писав... із себе”. І далі, у творі про “маленького апостола” (!?) простежуються проблемні питання “дорослої прози В. Винниченка: опозиція “краси і сили”, “жертвна готовність узяти на себе гріхи інших”, засада “чесності з собою” [10, с. 53].

Г. Ключек стверджує, посилаючись на авторитет академіка О. Потебні, що цілісність окремого образу можлива в тому разі, коли він відображає істину: “Все правильне – закінчене, помилкове – ні” [5, с. 8]. Образ Федька – викінчений? Чи, можливо, автор навмисне вдається до створення мортальної розв’язки, оскільки далі – глухий кут під назвою “горьковщина”, що зовсім не імпонувало амбітному Винниченку-митцю?

Втім, не поспішаймо, і подивимось неупередженим оком на історію Федька-халамидника. По-різному розглядається, але надзвичайно активно, питання про дитячу драму, сублімацію страху, сімейний конфлікт, суперечності виховання в родині Федька і т. ін. [4]. Мова здебільшого про матір Федька. Хоча опосередковано це проектується й на відносини у родині Винниченків. В. Панченко говорить про “якийсь холодок” між матір’ю і майбутнім письменником. Який? Спробуймо послідовно й неупереджено осмислити кілька загальновідомих фактів:

- Володимир у сім’ї незвичайна дитина, йому як “*найменшому* дозволялося більше, ніж іншим дітям”;

- Володимир у сім'ї загальний улюбленець, навіть пестунчик, у якого рано проявляється владність;

- сусіди часто жаліються на хлопця, його карають батьки, але “не дуже строго”;

- палити почав, ще будучи дитиною (О. Гуцало пояснює цю пристрась за Фройдом та Юнгом: серед механізмів психологічного захисту існує процес регресії, тобто повернення до більш ранніх форм поведінки як способу подолання стресової ситуації і тривоги. [...] Маленька дитина починає ссати великий палець, гризти нігті, наприклад, а в більш старшому віці заміщує цю “дитячу дію” дорослим еквівалентом – курінням) [3, с. 181];

- мати Володимира нарікає на синову “байдужість до неї”: “Ты, сын мой, почему-то меня давно не любишь...”; “если ты, Володичка, не любишь и не жалеешь, как свою родную маму, то бог с тобою, я больше и писать не буду никогда...” (а як йому бути небайдужим у тюрмах, запллях і закордоннях?). Проте у В. Панченка знаходимо і спростування закидів Винниченку у синівній черствості: довідавшись про невиліковну хворобу матері, письменник-революціонер таємно перетинає кордон, відвозить матір у Берлін, хоча операція вже не допоможе: Євдокія Винниченко помре 1913 року від раку язика і буде похована на Лук'янівському цвинтарі у Києві [7, с. 10 – 14]. То про який “холодок” у відносинах може йти мова?

А тепер про матір Федька-халамидника. Затуркана домашніми турботами, безперечно – безгрошів'ям, напевно пошуками додаткових заробітків (“приробітків”), а найбільше залежністю від волі домовласника жінка – вона ще й має безкінечні клопоти з бешкетливим сином завдяки постійним скаргам сусідок по вулиці на знущання Федька з їхніх дітей.

Чому ж ми не можемо припустити, що грубість, по-перше, може бути вдаваною або експресивним виявом моменту, по-друге, невід'ємною складовою просторічного спілкування (не забуваймо, що лексика робітничого кварталу напівзросійщеного Єлисаветграда була лексикою саме цього, а не якогось іншого кварталу!); по-третє, вимога жорсткого покарання є цілком природною в тих обставинах? А разом перелічене становить чи не винятково можливий вияв піклування про *єдиного сина* (курсив наш – Я. Т.), і є формою або проявом, незрозумілими для реципієнтів іншого соціально-культурного рівня, любові до Федька? Можливо, варто подивитися на цей образ і під таким кутом? Не виправдовуючи, але й не звинувачуючи. Тим більше, що питання амбівалентності перцепції материнства у творчості Винниченка вже порушувалось дослідниками художньої спадщини письменника [1, с. 3 – 10].

Хлоп'яча ватага, зрештою, також не така вже й ідеальна. Хто ж, як не вони, віддані васали то жорсткого, то милостивого сюзерена, щодня зраджують Лідера, виправдовуючи свої вчинки впливом чи навіть примусом Федька? Все це відбувається задля того, щоб наступного дня,

немов за казковим сопілкарем, знову рушити за Федьком до нових пригод чи бешкетів, оскільки хлопцям імпонує Федькова незалежність, імператив фізичної сили в поєднанні з великодушним “всепрощенням”. Окрім цього, вся околиця знає, що Федька нерідко жорстоко карають за його бешкети. А герой, який звідав тілесних покарань, у свідомості близьких завжди є іманентно позитивним попри всі його недоліки. Федько ніколи не бреше, але ніколи нікого й не зраджує. Бачимо в дії своєрідний сицилійський “закон омерта” – мовчання за будь-яких обставин. Власне, ця риса характеру героя – складова його іміджу. Послуговуючись кримінальним сленгом, Федько живе і діє “за поняттями”. Перша й остання брехня в оповіданні щодо ситуації з Толиком, це теж імідж героя, його правила гри. Повторимося, але якби Винниченко не вигадав мортальної розв’язки, ми безперечно зустріли б нашого героя серед босяків Сонгорода, а можливо, за законами соцреалізму, він пройшов би шлях того ж горьківського Павла Власова. В цілому ж, і поведінка Федька, і сліпе підкоряння його волі хлоп’ячого гурту, і прагнення Толика приєднатися до нього, ба навіть верховодити, пояснюються інтригою й магнетизмом забороненого – загальнолюдською категорією, якій підлягають не лише персонажі-діти, але й дорослі, і не лише в художньо-мистецькому просторі, а й у реальному житті.

Змальований у чорній тональності Толик, за висловом В. Марка, хлопчик “дрібною й підленькою душою” [6, с. 31]. Діти, як і письменник Винниченко, характеризуються більшим максималізмом: Толик – підлий, до гротеску. І зайвим буде наголошувати, що його підлість продиктована й виправдана не провокаціями Федька, а соціально-майновим становищем батьків, а відтак і його самого. Щодо протистояння опозиційної пари Федько/Толик, то в даному випадку рушієм стосунків є ще й ревність до лідерства. Федько нізащо не поступиться першістю, оскільки бути лідером – його внутрішня суть. Толику ніколи не бути лідером, оскільки лідерство не купиш, завоювати ж його хазяйський синок не в змозі через брак визначальних рис характеру і духовної міці.

Ми розуміємо, що бешкетування Федька, на відміну від “причесано-прилизаної” поведінки Толика [10, с. 53], є станом душі героя, до того ж не вимушеним, а природним, це його самість, яку він повсякчас утверджує. Виникає лише питання, чи варта вона, отака самість, наслідування?

Спробуймо оцінити кульмінацію твору виважено і тверезо.

По-перше, Федько прогулює школу і підбиває на це свою ватагу разом з хазяйським синком (варто пригадати викреслення в книжечці 1913 року).

По-друге, ризикуючи життям і не думаючи про наслідки й реакцію рідних, утверджує свій авторитет карколомним переходом через скреслу річку.

По-третє, провокує своєю нерозважливою поведінкою інших, що, як виявляється, може мати набагато гірші наслідки.

По-четверте, порятунок Толика теж у певній мірі суперечливий: з одного боку благородство вчинку, але ж сам і винний в тому, що трапилось, а з іншого – чи не додатковий дивіденд авторитету лідера?

Звернімося до ефекту 25-го кадру: негатив у захоплено-співчутливому висвітленні стає позитивом у контексті чорно-білого змалювання персонажів, зокрема підлості Толика і безперечного жалю за Федьком (проте знову постає питання: чому невідомий вчитель завершив оповідання сценою покарання, а хворобу, смерть і похорон головного героя викреслив?).

Можливо, ми зможемо створити якісно нове ставлення до Федька, вдаючись до віртуальної ситуації заміни негативного персонажа Толика позитивним, хоча й теж бунтівного, але зовсім з іншого твору іншого письменника? Для цього нам необхідно потрапити в Єлисаветград орієнтовно року першого видання “Федька-халамидника”, в родину відомого російського поета Арсенія Тарковського.

...Сім’я Тарковських користувалась беззаперечним авторитетом в освічених колах Єлисаветграда. Дім Тарковських, в якому завжди панували добropорядність і заохочення до знань, де мистецтво набувало реальних обрисів в особах художників і театральних діячів завжди був відкритий для місцевої інтелігенції.

Лікар О. Михалевич – наставник і старший товариш Олександра Карловича – відкрив для малого Арсена образний світ українського фольклору, казкову красу степового краю, залучаючи тим самим хлопчика до джерел української культури. Величезне враження справив на Арсена вечір знаменитих російських поетів К. Бальмонта, І. Северяніна, Ф. Сологуба. Взагалі, Єлисаветград залишив помітний слід у свідомості і творчості А. Тарковського. Згодом літературознавці визначать дві характерні особливості віршів-спогадів з дитинства поета: документальність і точність деталі. Це стосується і прозових етюдів Тарковського. В них постає місто у всій привабливості “маленького Парижа”, ми навіть маємо змогу бачити паперового змія, якого, ймовірно, запускають малі Федьки-халамидники. Перо А. Тарковського оживлює давно забутий промисел точильників, що так магічно зачаровує маленького героя-оповідача, розкриваючи водночас риси його характеру [11, с. 3].

Ми можемо назвати у світовій літературі багато бунтів, бешкетувань і самовільних вчинків персонажів-дітей, які проте мають потужний виховний потенціал. Так, наприклад, самовільний вчинок Джима Хокінса, розцінений спочатку як зрада, насправді є рушієм сюжету – з одного боку, а з іншого – благом для капітанської команди: викраденням у піратської зграї “Іспаньоли” (Р. Стівенсон, “Острів скарбів”). Самовільний вчинок Роберта Гранта – це порятунок з ризиком для власного життя від агуарів (червоних вовків) старших товаришів

Гленарвана і Талькава (Ж. Верн, “Діти капітана Гранта”). Десятки поколінь виховувались на чеснотах названих порушників.

Вкинутий у вуличний соціум і покинутий сімейною увагою, Федько бунтує проти власної покинутості. Толику немає проти чого бунтувати, проте є переконаність у безкарності його вчинків, відповідальність за які завжди можна “перекинути” на інших. Герой А. Тарковського, навпаки, бунтує проти надмірної не-покинутості, проти світу дорослих, які вже вибудовують його життєву модель. Ще не усвідомлюючи, що творення прекрасного (у даному випадку живопис) – нелегкий труд, хлопчик заперечує малярство, яке персоніфікується в образі художника Фастовського. Його вабить праця, що має матеріальне втілення, її результат – наточені предмети, символом-знаком яких постає потік згасаючих леліток. Власне, іскри точильника для маленького героя-оповідача набувають сакральної сутності і спонукують до протесту: я буду точильником! Необхідно наголосити, що в кінці оповідання малий бунтар Тарковського, побоюючись лише нотацій, не потерпає від думок про покарання, йому радше боляче від завданих клопотів і прикрощів близьким людям (Федько не боїться покарання з інших причин, воно, по суті, є невід’ємним атрибутом його іміджу, а Толика вже “милують і жаліють”).

Три абсолютно різні неслухняності. Два способи утвердження власного Я. Створивши несподівану ситуацію, можливо, зрозуміємо побажання простого сільського трударя Кузьми Сарани? Можливо, по-іншому подивимося й на Федька? Педагогам і батькам добре відомий згубний вплив голлівудської, російської й вітчизняної кіно-, книжкової продукції. Втім, це вже зовсім інша тема для дискусії.

Література

- 1. Богданова Л.** Амбівалентність перцепції материнства у творах Володимира Винниченка / Л. Богданова // Наукові записки. – Випуск 92. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. – С. 3 – 10.
- 2. Гурбанська А.** Екзистенціалізм в оповіданнях про дітей В. Винниченка та у воєнних повістях Гр. Тютюнника / А. Гурбанська // Наукові записки. – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 88 – 93.
- 3. Гуцало О.** Дитячі ігри Володимира Винниченка як проформа його творчої діяльності / О. Гуцало // Наукові записки. – Випуск 79. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2004. – С. 177 – 184.
- 4. Скобелева-Сологуб С.** Володимир Винниченко: про дітей і для дітей / С. Скобелева-Сологуб // Слово і час. – 1999. – № 7. – С. 60 – 64;
- Одинець І.** Дорогий скарб нашого народу (вивчення оповідання В. Винниченка “Федько-халамидник” у 5-му класі) / І. Одинець // Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. –

січень-лютий. – С. 4 – 7; **Яценко Т.** Суперечності в родинному вихованні за оповіданням В. Винниченка “Федько-халамидник” / Т. Яценко // Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – січень-лютий. – С. 10 – 15. **5. Клочек Г.** Про енергетику творчості В. Винниченка як інтегрований критерій її оцінки (до постановки проблеми) / Г. Клочек // Наукові записки. – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 3 – 11. **6. Марко В.** Сублімація страху в художньому світі В. Винниченка. Стаття перша / В. Марко // Наукові записки. – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 26 – 34. **7. Панченко В.** Будинок з химерами / В. Панченко. – Кіровоград, 1998. – 272 с. **8. Панченко В.** Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок / В. Панченко. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с. **9. Панченко В., Присяжнюк С.** Федько-халамидник та інші / В. Панченко, С. Присяжнюк // Дивослово. – 2005. – № 7. – С. 21 – 24. **10. Паскевич Н.** Володимир Винниченко / Н. Паскевич // Усе для школи. Українська література. 10 клас. – 2001. – Випуск 6. – 62 с. **11. Тарковський А.** Точильники / А. Тарковський // Єлисаветград. – 1992. – 16 вересня. – Випуск 9. – С. 3.

Яровенко Т. С. “Федько-халамидник” Володимира Винниченка: роздуми над раритетним виданням

На основі аналізу раритетного видання оповідання В. Винниченка автор пропонує нову концепцію бачення головного героя в умовно створеній віртуальній ситуації. Дослідниця проводить паралелі між дитинством письменника і сюжетними колізіями оповідання. Особливу увагу приділено характеристиці головних героїв твору в раритетному виданні.

Ключові слова: адаптація тексту, віртуальна ситуація, іманентний, канонічний текст, комплекс бешкетника, магнетизм забороненого.

Яровенко Т. С. “Федько-халамидник” Владимира Винниченко: размышления над раритетным изданием

На основе анализа раритетного издания рассказа В. Винниченко автор предлагает новую концепцию видения главного героя в условно созданной виртуальной ситуации. Исследователь проводит параллели между детством писателя и сюжетными коллизиями рассказа. Особое внимание уделено характеристике главных героев произведения в раритетном издании.

Ключевые слова: адаптация текста, виртуальная ситуация, имманентный, канонический текст, комплекс хулигана, магнетизм запретного.

Yarovenko T. S. “Fedko-halamydnyk” by V. Vinnichenko: reflections on rare editions

On the basis of analysis of rare edition of the story by V. Vinnichenko author suggests new conception of interpreting the protagonist in conditions of virtually made situation. The researcher draws parallels between the childhood of the writer and subject collisions of the story. The special attention is given the characteristic of protagonists of product in the rare edition.

Key words: adaptation of the text, a virtual situation, the immanent, the canonical text, a complex of a bully, the magntism of the forbidden.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Костенко

Ю. В. Ященко

**АСОЦІОНІМ ІСТОРІЯ В РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО
“ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО”**

Асоціонім як троп на сьогодні є не досить дослідженим, як, наприклад, метафора чи гіпербола. Вперше його було введено до наукового обігу у кандидатській дисертації В. М. Галич “Антропонімія Олеся Гончара: природа, еволюція, стилістика” (1993) [1]. Остаточним “посвідченням особи” цього тропу у науковій сфері став параграф у підручнику “Теорія літератури” за редакцією О. А. Галича [2]. Тоді в художній творчості О. Гончара В. М. Галич нарахувала понад 60 випадків уживання цього тропу, а у публіцистиці вона зафіксувала близько 70 таких художніх засобів [3, с. 689]. Варто зазначити, що асоціонім як термін з’явився нещодавно, але як мистецьке явище він існує ще з античних часів і суть його в “графічному виділенні важливого в розумінні підтекстового значення художнього змісту слова написанням його з великої літери” [3, с. 669]. Себто, асоціонім – це троп, в основі якого лежить перехід загальної назви у власну.

Асоціонім як троп є часто вживаним у творчості переважної більшості вітчизняних і зарубіжних письменників. Багатим на асоціонічний матеріал виявився й новий роман Ліни Костенко “Записки українського самашедшого”.

Про Ліну Костенко відомо не так багато. Не любить вона розповідати про себе. Іван Дзюба у своєму нещодавно “народженому” “натхненному есеї”, присвяченому творчості геніальної поетеси сучасності говорить: “...її життєпис у її Слові. А слово це – невід’ємна частина історії України, її культури, її персоналітету” [4, с. 5]. У цьому Слові, на думку Івана Михайловича, “знаходили відгук своїх тривог і покріплення своїй вірі в Україну та своїм надіям на її краще буття. І навіть коли воно мовчало, то було промовисте мовчання” [4, с. 5].

Таким і було більш ніж 20-річне мовчання поетеси. Перервалося воно у грудні 2010 року виходом плоду її довготривалої праці у період “тиші”. Тишу порушив... прозовий твір! Вихід роману “Записки українського самашедшого” став сенсацією у письменницьких і наукових колах. Ця гучна подія стала визначною як у творчості самої Ліни Костенко, так і у сучасному літературному процесі взагалі.

Новий роман “молодого прозаїка” одразу викликав шквал коментарів, став предметом численних форумів, про що свідчать і переповнені зали під час зустрічей із письменницею, і миттєвий розпродаж десятків тисяч примірників роману, й активне критичне обговорення на сторінках фахових видань та ЗМІ. “Записки...” стали за короткий час свого існування вже фактично “інтелектуально-художнім бестселером” [5, с. 132].

Свою активну читацьку та критичну думку про роман уже висловили В. Базилевський [6], І. Дзюба [4], В. Панченко [7], Д. Дроздовський [8], П. Іванишин [9], М. Наєнко [10], О. Галич [11] та чимало інших авторів.

Роман є цікавим матеріалом для досліджень різного плану: від жанрової приналежності до художнього та естетичного виміру тексту. Тропи, вжиті в романі, привертають увагу своїм розмаїттям. Як правило, дослідженням підлягали у творах Ліни Костенко здебільшого метафора та її різновиди, гіпербола, оксиморон, епітет.

У даній статті вважаємо перспективним звернути увагу на такий різновид тропу, як асоціонім, що має властивість акумулювати у собі певне естетичне начало твору. Також як тропи, “у художньому тексті асоціоніми відіграють важливу естетичну роль: вони допомагають письменникам ненав’язливо здійснювати взаємозв’язки конкретного і абстрактного, окремого й загального, національного й загальнолюдського” [12, с. 6]. Асоціоніми слугують для осягнення і розуміння глибокого філософського мислення авторки, допомагають звернути увагу читача на злободенні питання сьогодення, котрі порушені у романі.

Метою статті є дослідження та аналіз використання асоціоніму Історія у романі Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” та з’ясувати його роль у тексті.

Актуальність даної роботи вбачаємо в тому, що об’єктом дослідження взято ще не достатньо аналізований у наукових колах матеріал.

Однією з наскрізних ниток у романі тягнеться тема історії. Головний герой роману – 35-річний комп’ютерник-програміст із темпераментом меланхоліка, котрий, як говорить нам анотація, “на тлі особистої драми прискіпливо, глибоко й болісно сканує усі вивихи нашого глобалізованого світу” [13].

Нашого героя хвилює реальність, що оточує його самого та його близьких. Він, так би мовити, “каталогізує” та “нотує” події на теренах

України та світу загалом. В полі зору “самашедшого” не лише сьогодення, а й минуле та майбутнє планети. Його цікавлять питання: Чим жило суспільство? Яку Історію творило? На що орієнтується тепер? Яку Історію лишить по собі?

Кожного століття людство жило своїми власними страхами, кошмарами, бідами, несхожими на попередні чи наступні. Ці кошмари “Шахерезада-Історія” [13, с. 328] розказує щопокоху, і щоразу вони інші. Ось і сьогодні “те, що діється тепер у світі, – це кошмар, що приснився людству. Потім його назвуть Історією і приплюсують до попередніх кошмарів” [13, с. 55]. Кожну таку епоху авторка іменує “виміром Історії” [13, с. 46].

Історія – це не лише все те, що колись було, це і те, що є зараз поряд із нами. “Історія непомітно ходить навшпиньки” там, де люди, не помічаючи її, живуть своїм життям, працюють, просто “риють, довбають, зварюють” [13, с. 81].

Цікаво вжито асоціонім Історія у поєднанні зі словом колесо. “Знову треба боротися, знову треба хапати голіруч те колесо Істрії, щоб не зірвалося” [13, с. 327]. Та в зовсім іншому варіанті звучить те саме словосполучення тут: “... знову нуль. Невже це єдине колесо, на якому їде наша Історія?” [13, с. 351]. Тут бачимо, що іноді людину лякає оточуючий світ, вона його не завжди розуміє і не завжди може йому протистояти. Часом суспільство сприймає Історію, як щось вороже та лихе, а відтак виникає асоціація з чимось диявольським: “великий бал Сатани триває. З гігантського каміна Історії тепер уже виходять мільйони загиблих солдатів, скелети в напівзотлілих шинелях марширують повз трибуну” [13, с. 381].

Ліна Костенко вустами свого героя говорить про те, що кожна людина чи подія в цьому світі – це не випадково; всі вони разом крутять те саме “колесо Історії” чи “лягають на терези Історії” [13, с. 381], схиляючи їх в той чи інший бік. Говорячи про події Помаранчевої революції, про тих, хто був відданий ідеї у ті дні, Ліна Василівна називає їх “Ті, що творять Історію” [13, с. 412].

Наш час, наше Третє тисячоліття, сповнене жахів, війн, катастроф, за словами письменниці “дехто взагалі вважає вже кінцем Історії” [13, с. 22].

У романі є біблійна лінія, що адресує читача чи то до образів, чи до сюжетів, чи до символів Святого Письма. Там – теж історія, Воно – сама історія, яка вчить, виховує на помилках. Тому неодноразово авторка говорить: “Може, не випадково, Історія знову завертає на Вавилон? Може, сам Бог диктує нам цю метафору, а ми ще не чуємо?!” [13, с. 278].

У заключних узагальненнях героя читаємо недовіру до того, що відбувається у країні, про маятниковість у розвитку історичних подій. Ми всі живемо після котроїсь Історії, є часткою Історії сьогоденної та у передчутті нової все тієї ж Історії. Самашедший у фіналі роману

запевняє: того, що відбулося на Майдані, неможливо згорнути, бо “це вже Історія... сторінку можна видерти, а Історію – ні” [13, с. 416].

Роман “Записки українського самашедшого” Ліни Костенко посів своє (ще далеко не остаточне) місце не лише у популярних рейтингах типу “Топ -10”, а і у свідомості читацької аудиторії. У ньому не просто розповідь про події, не сухий фактаж. Там – Історія української нації та цілого світу Третього тисячоліття. Цей роман – вже Історія.

Література

1. Галич В. Антропонімія Олесь Гончара: Природа, еволюція, стилістика / В. Галич – Луганськ : Знання, 2002. – 212 с. **2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури: [підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – Вид. третє, стереотипне. – К. : Либідь, 2006. – 488 с. **3. Галич В.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор / В. Галич – К. : Наукова думка, 2004. – 816 с. **4. Дзюба І.** Є поети для епох / І. М. Дзюба. – К. : Либідь, 2011. – 208 с. **5. Кульчицька М.** Мозаїка світових абсурдів у “діаріуші людства” від Ліни Костенко: про роман “Записки українського самашедшого” / М. Кульчицька, Ю. Горблянський // Дзвін. – 2011. – № 3. – С. 131 – 135. **6. Базилевський В.** Хроніка перманентного абсурду : погляд з мезозою / В. Базилевський // Літературна Україна. – 2011. – 27 січ. – С. 6 – 7. **7. Панченко В.** Особливості національного божевілля / В. Панченко // День. – 2010. – 24 – 25 груд. **8. Дроздовський Д.** “Записки українського самашедшого” як рятівний електрошок: про роман Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” / Д. Дроздовський // Дзеркало тижня. – 2010. – 25 – 29 груд. (№ 48). – С. 12. **9. Іванишин П.** Проза генія, Роман опору Ліни Костенко / П. Іванишин // Дивослово. – 2011. – № 4. – С. 57 – 60. **10. Наєнко М.** Гоголівські візії в “Записках українського самашедшого” : спроба компаративного прочитання / М. К. Наєнко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2011. – № 4. – С. 53 – 55. **11. Галич О. А.** Записки українського самашедшого Л. Костенко як імітація документального твору / О. А. Галич // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2011. – № 19 (230). – С. 156 – 164. **12. Галич А. О.** Естетичні пошуки в українській постмодерній літературі: асоціонічний вимір : [монографія] / А. О. Галич. – Луганськ : Книжковий світ, 2011. – 192 с. **13. Костенко Л.** Записки українського самашедшого / Ліна Костенко. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с.

Яценко Ю. В. Асоціонім Історія в романі Ліни Костенко “Записки українського самашедшого”

У статті розглянуто та проаналізовано використання асоціоніму Історія у романі Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” та з’ясовано його естетичну роль у тексті. Асоціонім Історія набуває

полісемантичного звучання, оскільки це і колесо Історії, і терези Історії, і Святе Письмо, і наша Історія.

Ключові слова: тропи, асоціонім, Історія.

Ященко Ю. В. Ассоционим История в романе Лины Костенко “Записки украинского самашедшего”

В статье рассмотрено и проанализировано использование ассоционима История в романе Лины Костенко “Записки украинского самашедшего”, а также определена его эстетическая функция. Ассоционим История приобретает полисемантическое звучание, поскольку это и колесо Истории, и весы Истории, и Святое Письмо, и наша История.

Ключевые слова: тропы, ассоционим, История.

Yashchenko Yu. V. Associonim History in the novel “Message Ukrainian mad” by Lina Kostenko

In the article the use is considered and analysed associonim History in the novel “Message Ukrainian mad” by Lina Kostenko, and also his esthetic function is certain. Associonim History acquired polysemantic sound, because it is the wheel of History, and the scales of History, and the Holy Script, and our History.

Key words: tropes, associonim, History.

Література рідного краю

УДК 821.161.2 – 1.09 +929 Малахута

І. О. Вечоркін

М. МАЛАХУТА І ШІСТДЕСЯТНИЦТВО. СТИЛЬОВІ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ

Микола Данилович Малахута народився 1939-го року на Полтавщині, а вже на сході 1950-х він стає активним учасником українського літературного процесу, друкуючись у різної ваги виданнях, щоправда здебільше периферійних. За понад 50 років на літературному полі М. Малахута написав близько 150-ти прозових творів малих і великих жанрів, є автором сотень поезій, багатьох літературознавчих і критичних публікацій. Непересічні твори українського поета і прозаїка дотикаються питань непроминальних (суспільних, моральних, релігійних), виповнені загальнолюдським змістом, здатні викликати естетичну насолоду в читачів усяких часів. До того ж він є великим поборником української культури, мови, яку завше плекав і словом, і ділом, що вкрай важко було робити на Донбасі, де письменнику випало в силу життєвих обставин (робота, родина) мешкати змолоду: в російськомовному середовищі писав і друкувався українською мовою, вів у різних куточках Луганщини літературні гуртки, підтримуючи початківців у їх бажанні стати українськими письменниками, поширював українське слово в періодиці, працюючи журналістом, згодом – на посаді редактора Луганського обласного управління по пресі, нині ж редагує й видає “Літературну газету” – єдиний на Луганщині україномовний часопис літературного спрямування. За світоглядною та мистецькою позицією М. Малахута завжди належав до когорти шістдесятників, хоча цей факт не є загальновизнаним у літературознавстві, передусім у зв’язку з віддаленістю письменника від столиці – осередку офіційного шістдесятництва. Хоча на тоді й на сьогодні визнавали й визнають його своїм багато хто із знакових шістдесятників, про що, приміром, свідчать адресовані М. Малахуті листи Є. Гуцала від 1967 р. (родинний архів письменника), Д. Павличка від 1966 р. (родинний архів), рецензія Б. Олійника до монографії О. Галича “Творчість М. Малахути: текст і контекст” (2006) тощо. Втім, належність того чи того письменника до одної чи іншої течії визначає не чиясь суб’єктивна думка, хай і досить авторитетна, а порівняльний аналіз індивідуального стилю цього письменника в контексті з’ясування стильових ознак (зі стильовими ознаками) даної течії. Тож метою нашої розвідки буде обґрунтування належності М. Малахути до літературної течії шістдесятників, що

допоможе краще усвідомити місце доробку письменника в літературному процесі др. пол. XX ст. та врешті зарахувати митця не лише де-факто, а й де-юре до складу шістдесятництва – яскравого явища в літературі кінця 1950-х – поч. 1970-х рр.

Літературний процес – це, зокрема, письменницький діалог, заснований на художньому взаємопроникненні. Внаслідок таких взаємопроникнень, діалогізованості – і свідомої, і несвідомої – постійно виникають літературні формації, що ґрунтуються на типологічних збігах, а саме школи, течії, напрями. Стиль будь-якої течії утворюється у спосіб кількісного накопичення індивідуальних авторських стилів. Таким чином, літературна течія шістдесятників у стильовому розумінні являтиме собою суму ідіостилів усіх митців, творчо причетних до неї. Спільні для їхніх текстів змістові та формальні ознаки і складають поняття “стиль шістдесятництва”. Стиль течії концентрує в собі передовсім подібні несвідомі творчі імпульси із змістовної площини (тематика, проблематика, місцевість, характери тощо), подібність же в площині формальній – то вже скидалось би в кращому разі на наслідування, в гіршому – на калькування чи епігонство. Тож коли йдеться про течію в літературі, перш за все слід розуміти подібність митців, що до неї належать, за концепціями людини і світу, естетичним розумінням мистецтва. Виявити таку подібність, а відтак і встановити існування тої чи іншої течії, можна лише за допомогою порівняльної (компаративної) методи, яку ми і застосуємо в подальшому для з’ясування літературного стилю шістдесятництва.

Наперед необхідно сказати, що проблема стилю в літературознавстві не має одностайного тлумачення. Протягом історії свого визначення категорія “стиль” субстанційно побутувала в багатьох межових естетичних категоріях: манера, творча індивідуальність, сюжетно-фабульне явище, образна структура, школа, течія тощо. Немає одностайності в літературознавстві й щодо часово-просторових меж у визначенні стилю, внаслідок чого він розглядається в кількох ракурсах: стиль доби, стиль напряму чи течії, стиль автора в цілому чи певного періоду в його творчості, зрештою стиль конкретного літературного твору. Панівними ж є три концепції дослідження ідіостилів: формальна (Г. Поспелов, В. Виноградов, Р. Якобсон), коли перевага надається формально-лінгвістичній природі стилю; змістовна (Л. Новиченко, Я. Ельсберг, М. Коцюбинська, Б. Кроче), що на перше місце висуває ідейно-змістовну суть стилю; і змістоформальна (А. Соколов, М. Храпченко, А. Григорян, М. Дудачава, В. Фашенко), що, відповідно, наполягає на приблизно однаковій ролі змісту й форми у творенні поняття “стиль”. Зважаючи на таку мультиконцептуальну ситуацію навколо стилю, для досягнення зазначеної мети перед нами постає необхідність прийняття однієї концепції, згідно з якою і будуть розглядатися стильові параметри М. Малахути і літературного шістдесятництва, їх зв’язки. Враховуючи погляди провідних учених,

також власні спостереження щодо художніх текстів, нами пропонується вважати за вихідні такі принципи трактування й дослідження ідіостилю. Авторський стиль – явище змісто-формальне, його конститутивна ознака – могутнє індивідуальне начало, своєрідність. Авторський стиль є не змінним, а сталим за суттю, він, безумовно, певним чином з роками еволюціонує, однак не кардинально, зберігаючи при цьому свою художню впізнаваність. Ідіостиль – це обумовлена певними зовнішніми і внутрішніми чинниками взаємодія тих художніх засобів і способів з арсеналу письменника, які найчастіше, системно застосовуються ним у власній творчості. Ці способи і засоби, використовувані письменником для творення власного художнього світу, мають “матеріальне” вираження в його текстах, константні у своїх проявах і дефіновані нами як “носії авторського стилю”. Як бачимо, структура ідіостилю становить зв’язок “чинник – носій”, коли певний фактор впливає на формування тої чи іншої текстуальної ознаки. І течія шістдесятників – це, насамперед, коло письменників, на яких вплив більшості чинників (світогляд, соціально-історичні умови, традиції й новаторство в літературі тощо) відбився співзвучно, тобто спродукував чималу низку подібних носіїв ідіостилів. На підставі виявлення, аналізу таких носіїв і слід виділяти літературну течію, внутрілітературна ж інтеграція має хоч і важливе, проте вторинне значення. Інакше кажучи, не письменники вплинули один на одного – й утворилась течія, а на письменників-сучасників вплинули подібно стильові чинники (мистецькі і позамистецькі) – й утворилась течія, і лише в такому разі літературознавство має підстави говорити про течію. В цілому ж, течію визначають аналітично, на матеріалі багатьох текстів різних письменників, без урахування людського фактору. Тож далі й окреслимо основні стильові прикмети течії шістдесятників, а в її берегах і прикмети ідіостилю М. Малахути, залучаючи до аналізу здебільше прозу, менше – поезію, оскільки проза є різнобічнішим конденсатором стильових прикмет як окремого автора, так і групи авторів. До діапазону нашого аналізу ввійшли не лише видані твори М. Малахути, а й не друковані досі: за радянських часів – через цензуру, сьогодні – через безгрошів’я.

Отже, певне суспільне оновлення 1960-х, певну демократизацію суспільства сповістила і література творами шістдесятників. Приміром, в оповіданні Є. Гуцала “З горіха зерня” (збірка від 1967-го) старий і сліпий партизанський зв’язковий Іван Петрович вище за всі колективні й державні цілі, блага ставить життя однієї людини: “... ніхто не має права. Ніхто!.. Навіть в ім’я найкращого. Якби все найсвятіше можна було купити за одне життя – я відмовився б. Я сказав би, що треба зберегти це одне життя!..” [2, с. 61], гуманізм, гімн особистості виразно й одверто звучать у поезіях В. Симоненка “Я” (1962), “Ти знаєш, що ти – людина?..” (1962), символізм, підтекст перемін наявний у його поезіях “Лаються, і плачуть, і сміються...” (1957), “Гей, нові Колумби й Магеллани...” (1962), подібні за спрямуванням поезії Д. Павличка

“Правда кличе” (1957), “Дуель” (1962) тощо. М. Малахута також реагує образами на процеси в суспільстві, котрі породжують надії та мрії про щасливе майбутнє для людей, країни. Яким буде це майбутнє – точно знати тоді було неможливо, але з’являлося відчуття приходу чогось незвичайного, нового. Так, в оповіданні початку 1960-х “По маках на гору” студенти шукають у степу море, якого не існує на мапі, тут лейтмотивом звучить пошук, потяг до чогось ще не звіданого, неосяжно чудового. В новелі “Весна” (1963) відтворено алегоричну картину пробудження природи. В даному творі, зауважує О. Галич, ведеться “не лише про прихід весни, а й про надії на оновлення й демократизацію суспільства, про що голосно заявили на початку 60-х років минулого століття шістдесятники І. Драч та М. Вінграновський, Борис Олійник і Віталій Коротич, Валерій Шевчук і Володимир Дрозд, Євген Гуцало й Ігор Калинець, Василь Симоненко та Іван Дзюба” [1, с. 62].

Що єднає ідіостилю всіх шістдесятників, так це наявність в їхніх текстах тематики, проблематики, відгомону Великої Вітчизняної війни. Спричинено даний факт було двома чинниками – особливостями життєвого досвіду та соціально-історичними обставинами. І це не дивно, адже цей ранній життєвий досвід не міг не позначитися на досвіді літературному. Змальовувалися шістдесятниками й безпосередньо бої, однак передусім це покоління письменників, “дітей війни”, зосереджувалося “на досвіді повоєння, дитячих враженнях, які були чи не найяскравішими враженнями всього їхнього життя” [3, с. 186]. У прозі шістдесятників діють персонажі – і основні, і другого плану, – доля яких так чи інакше карбована війною: колишні фронтовики, партизани, вдови і сироти, матері, котрі втратили синів, та інші, на кому фатально позначилась війна. Наприклад, тяжке воєнне і повоєнне дитинство, безбачченківство зображено Гр. Тютюнником у повістях “Облога” (1960-і), “Климко” (1976); В. Симоненко створює в оповіданні “Однорукий лісник” (поч. 1960-х) образ Петра, що повернувся з війни з однією рукою і без чотирьох ребер, також через поранення не міг уже мати дітей; Є. Гуцало в повісті “Родинне вогнище” (1968) змальовує післявоєнне село й тяжке життя матері-одиначки Ганни, у М. Малахути чекає зниклого безвісти на війні сина Олексій Тудихата з роману “День до глибокого вечора” (1968, архів письменника) і т. д. Відчутним у прозі шістдесятників є також мотив абсурдності війни взагалі, її неприйняття: роман “Люди зі страху” (1965) Р. Андріяшика, повість “Батальйон неомундированих” (1964) Д. Міщенка тощо. Властиве все вищезазначене щодо теми й проблеми війни і поезії шістдесятників.

До стильових носіїв течії шістдесятництва належить, передусім, певне тематико-проблематичне коло. Однією з провідних проблем в літературі шістдесятництва, зумовлених соціально-історичним чинником, виступає науково-технічна революція (НТР), котра викликала навальну кількість планів із перетворення та підкорення природи. Письменники у своїх творах засуджували утилітарне ставлення людини

до природи, типовими зразками такого художнього осуду є роман І. Чендея “Птахи полишають гнізда” (1965), в якому спорудження електростанції виганяє Михайла Пригару з родової землі, оповідання Р. Іваничука “Зелений гомін” (1974), в якому йдеться про затоплення сіл, й чимало інших, в ліриці – це, скажімо, поезії І. Драча “Банальні терцини” (1972), В. Симоненка “Крик ХХ віку” (1962), “Невже?” (1963), Д. Павличка “Моя земля” (1961) тощо. У М. Малахути проблематика НТР порушена в оповіданні “Двадцятий вік” (1966) та деяких пізніших творах.

Ще одна прикметна стильова ознака шістдесятництва – освоєння проблеми кар’єризму, названої тоді “портфельною хворобою”. Показово дану проблему репрезентовано у “Соборі” (1968) О. Гончара, в романах “З погляду вічності” (1970) та “День для прийдешнього” (1964) П. Загребельного, романах В. Дрозда “Катастрофа” (1965 – 1967), “Вовкулака” (1968 – 1974), в романі “Поклик” (1974, архів письменника) М. Малахути в образі Івана Храпка, філософія якого полягає в тому, щоб обійняти найвищу посаду, невпинно йти до неї, жертвуючи всім, тощо.

Завдяки воєнному і повоєнному життєвому досвіду проблема материнства, важкої жіночої долі стала одним із носіїв ідіостилію чи не всіх шістдесятників, а значить і течії в цілому. Порушена ця проблема, приміром, у повісті “Родинне вогнище” Є. Гуцала, романах “Вітри приносять грозу” (1968) Д. Міщенко, “Собор”, “Тронка” (1963) О. Гончара, “У сорочці народжений” (1964) І. Муратова, “Поклик” (1974), “Соняшник на осонні” (1976) М. Малахути, в його ж новелі “День і ніч” (1966), в поезії І. Драча, В. Симоненка, Б. Олійника і т. д.

Також, зумовлений тими чи іншими факторами, до носіїв стилю шістдесятників відносимо такий усталений діапазон проблематики: історично-духовне безпам’ятство, необхідність вшанування коріння, традицій (романи “Люди зі страху” Р. Андріяшика, “Собор” О. Гончара, повість “Іван” (1964) І. Чендея, М. Малахути – повість “Стара дика груша” (1963), оповідання “Двадцятий вік”); сталінська політика терору (Вал. Шевчук – оповідання “Я дуже хочу подивитись” (1962), О. Гончар – “Тронка”, М. Малахута – повість “Старий паровоз” (1965, архів письменника), поезії В. Симоненка, Д. Павличка); гонитва за показниками на виробництві та господарча недбалість (П. Загребельний – “День для прийдешнього”, О. Гончар – “Тронка”, М. Малахута – “Поклик”); пристосуванство (П. Загребельний – “День для прийдешнього”, Ю. Щербак – роман “Хроніка міста Ярополя” (1968), М. Малахута – роман “Спомин про давній марш” (1960), оповідання “Тут” (1956, архів письменника), також у поезії: В. Симоненко – “До папуг” (1962), Д. Павличко – “Чародійне зеренце” (1963) тощо); занепад сіл, взаємини людини і природи (проза Є. Гуцала, І. Чендея, Гр. Тютюнника, Р. Іваничука, М. Малахути – вірш у прозі “Любов з першого погляду”, 1960, низка образків од 1964-го та 1972-го, повість “Стара дика груша”); мотиви любові до малої батьківщини – села

(Є. Гуцало, О. Гончар, у поезії – І. Драч, В. Симоненко, Б. Олійник, М. Вінграновський і т. д., М. Малахута – романи “День до глибокого вечора”, “Поклик”, повість “Стара дика груша”). Також для прози шістдесятників характерна інтелектуалізація персонажів, подеколи гіперболізована, а для прози про село (іноді й поезії) – художня інтерпретація ситуації приїзду дітей до батьків у село.

Ще одною прикметною ознакою поезії й прози шістдесятників стає поглиблення філософічності. І філософія у творах тогочасся має свій панівний вектор – це антропоцентризм: у фокусі красного письменства перебуває людина зі всіма її внутрішніми і соціальними імпульсами, ваганнями щодо сенсу життя, прагненням до усвідомлення щастя. Так, у романі В. Дрозда “Ірій” (1971) осмислюється щастя людини, питання смислу життя порушено в “Неопалимій купині” (1968) С. Плачинди, в романі Р. Андріяшика “Люди зі страху” триває пошук головним героєм – і не лише головним – життєвого сенсу, про те саме розмірковує і ліричний герой поезій В. Симоненка “Моралісти нас довго вчили” (1961), Д. Павличка “Щастя” (1972), Б. Олійника “Вибір” (1963), порушено тему волі в романі “Жбан вина” (1968) Р. Федоріва, оповіданні “Така радість” (1971, архів письменника) М. Малахути. Активно розробляється й питання швидкоплинності людського життя і всепроминальності в житті, наприклад, оповідання Вал. Шевчука “Сутінки” (1965), новела Н. Бічуї “Мед мудрості нашої” (1960-і), повість М. Малахути “Стара дика груша”, поезії В. Симоненка “Там, у степу, схрестилися дороги...” (1962), М. Вінграновського “Вінок на березі юності” (1957), Д. Павличка “Бистрина” (1961), Б. Олійника “Був чоловік...” (1969) і т. д., також помітною філософською проблемою в літературі стає бінарна опозиція індивіда і суспільства (В. Дрозд – “Катастрофа” (1965 – 1967), “Білий кінь Шептало” (1965), П. Загребельний – “День для прийдешнього”, М. Малахута – повість “Старий паровоз”, Б. Олійник – поезії “Кумир” (1970), “Принцип” (1970) тощо).

Деякі своєрідні властивості має головний герой шістдесятників, характер. Загалом, у сфері художнього інтересу шістдесятників – передовсім один характер у творі, навколо якого і ґрунтується розповідь. Це або оригінал, дивак, або людина самотня і з непростю долею. Нерідко такі твори називались іменем чи прізвиськом головного персонажа, як-то “Ладимир” (1971) В. Дрозда, “Юра Фірман” (1972) Р. Іваничука, чимало оповідань Гр. Тютюнника і шістдесятих, і подальших років – “Дикий”, “Нюра”, “Дядько Никін”, “Бовкун”, “М’який” тощо. А щодо характеру з долею, то тут можна навести за приклад, скажімо, оповідання “Доктор Бровко” (1956), “Бузьки на Семеновій хаті” (1973) Р. Іваничука, роман “Катастрофа” В. Дрозда і т. д., у М. Малахути – “Стара дика груша”, роман “Пізня любов” (1975, архів письменника), оповідання “Хатка, не зведена на ялинці” (1960, архів), “У тихому містечку” (1964, архів). Внутрішні якості характеру в творах шістдесятників також упізнавані. Це герой, який постійно прагне

самопізнання, не може збагнути себе і світ дорешти (відбувається лірико-психологічне осмислення дійсності). Часто це селянин, переселенець із села до міста, студент, робітник-містянин, інтелігент-інтроверт, славетна постать національної історії.

Необхідно констатувати, що серед шістдесятників немало таких, у творчості котрих досить помітне автобіографічне начало, до того ж їм властива прив'язаність до певного географічного простору, який водночас є їхньою реальною і художньою батьківщиною (або це місце проживання, роботи в дорослі літа). Для М. Малахути – це Полтавщина і Донбас, так само Полтавщина для Гр. Тютюнника, В. Симоненка, Б. Олійника, для В. Дрозда та Ю. Мушкетика – чернігівське Полісся, для І. Чендея та Д. Павличка – Карпати, територія Прикарпаття, для Р. Іваничука – Прикарпаття тощо.

Також певний стильовий простір шістдесятництва як літературної течії формує наявність деяких спільних мотивів у творах, а саме:

1) звернення до слов'янської історії, язичництва: новела Н. Бічуї “Сотворіння тайни” (до 1974-го), роман О. Гончара “Тронка” (з'ясування походження українців, як пращурів репрезентовано скіфів, кіммерійців), повість М. Малахути “Старий паровоз” (роздуми над перевагами язичницької та християнської релігій), поезії М. Вінграновського “На Псло, на Воркслу, на Сулу” (1967), “Скіфська колискова” (1970) тощо;

2) звернення до часів, подій козаччини, Київської Русі (розробка киеворуської тематики також), посилення на козаччину як на героїчну і славу для нації добу, духовні цінності, устої якої мають слугувати нащадкам за взірцем: Н. Бічуя – оповідання “Буєсть Митусина” (до 1974-го), Д. Міщенко – роман “Сіверяни” (1959), П. Загребельний – роман “Первоміст” (1971), Р. Іваничук – роман “Мальви” (1965 – 1967), М. Малахута – оповідання “Гут”, “Така радість” тощо, в ліриці, приміром, “Вулканний етюд” (1962) І. Драча, “Нашої заслуги в тім не бачу...” (1963) В. Симоненка, “Ніч на Івана Богуна” (1962) М. Вінграновського і т. д.;

3) людська самотність: герой шістдесятників часто самотній – чи у своєму спогляданні природи, чи внаслідок соціальних явищ (війна), негараздів особистого життя, на старості, що наявне і в ранній, і в зрілій творчості Вал. Шевчука, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, І. Чендея тощо, також і М. Малахути;

4) сонцenasиченість творів, зачинателем якої став І. Драч і котра торкнулася свого часу полотен ряду шістдесятників, приміром оповідання “Сонце” (1960-і) В. Дрозда, роман “Тронка” О. Гончара, лірика В. Симоненка (“Берези, в снігу занімілі”, 1961), М. Вінграновського (“Куди тобі, сонечко?..”, 1967), Д. Павличка (“Сонце білозубе...”, 1962) і т.д. У творчості М. Малахути сонцenasиченість не зникла з роками, а, навпаки, набула концептуальної ваги. На тоді ж набралися сонячним промінням його образок “Сонце на плечі” (1962), новела “Весна”, роман “Пізня любов”. Внаслідок побутування таких

сонячних мотивів для течії шістдесятництва стає спільним образ соняха, причому, що прикметно, сонях нерідко персоніфікується (роман М. Малахути “Соняшник на осонні”, 1976, хоч і написаний уже на відлунні шістдесятництва, поезії “Балада про соняшник”, 1962, І. Драча, “Лиш сонях спав, хоча й не мусив...”, 1962, М. Вінграновського, “Мати сіяла сон...”, 1967, Б. Олійника і т.д.);

5) еротизм, ембріональні елементи якого відчутні вже в 1960-х, а розквітли в доробку шістдесятників у пізніші роки, особливо після розпаду СРСР. У добу ж шістдесятництва еротизм властивий, приміром, ліриці Д. Павличка (“Дівочих непорочних ліній...”, 1973), Б. Олійника (“Ніч масок”, 1968) тощо, в прозі – Р. Іваничуку (оповідання “Настуня”, 1973, “Айна”, 1961, роман “Мальви”), Ю. Щербаку (“Хроніка міста Ярополя”), О. Гончару (“Тронка”, “Собор”, зокрема в одвертих описах зовнішності, статури Тоні, Єльки, почуттів і стосунків сліпого баяніста Кості та його дружини Наталки), В. Симоненку (оповідання “Вино з троянд”, 1960-і, – образ Ольги), Р. Федоріву (роман “Жбан вина” – опис лісових мавок, образ Аннички, сни й мрії Довбуша про неї) тощо;

б) патріотизм, який полягав у відвертому вираженні, висловленні любові до України, що за часів радянських здебільше тарувалось як “прояви націоналізму”: наприклад, “Жбан вина” Р. Федоріва та “Неопалима купина” С. Плачинди, в ліриці – В. Симоненко (“Стільки в тебе очей...”, 1961), М. Вінграновський (“Останній лист проплив удалині...”, 1960), Д. Павличко (“Моя зоря”, 1959), Б. Олійник (“В день ясний і ночі горобині...”, 1962) тощо.

Стиль течії шістдесятників характеризується і наявністю кількох спільних образів-концептів, передусім походженням із села, що пояснюється таким само сільським походженням переважної більшості покоління шістдесятників і тим, що в їх психіці відклалися од дитинства саме ці кілька об’єднаних для літературного шістдесятництва образів. Отже, крім образу соняшника, згаданого вище, це ще й такі чотири образи:

1) образ хати. Так, скажімо, Прокіп Повсюда з “Людей зі страху” Р. Андріяшика півроману поступово, з великим бажанням і попри всі перешкоди зводить власну хату; місцевий визискувач Жельман з роману Р. Федоріва “Жбан вина” привласнює найцінніше, що було в родині Довбушів, – хату, на спорудження якої було покладено півжиття; безцінність хати, її символічність щодо родинного добробуту, коріння людини репрезентовані в ліриці В. Симоненка (“Прощання Федора Кравчука, колгоспного конюха, з старою хатою”, 1961), М. Вінграновського (“Червоною задумливою лінією...”, 1958), Д. Павличка (“Віконце”, 1973) тощо. Образ хати – як центральний за роллю, так і другорядний – присутній і в поезії, і в прозі М. Малахути, він уособлює собою поняття батьківщини, родини, пам’яті і традицій власного й усього українського родоводу, які треба оберігати й почитати, це найтепліший і найсвітліший образ у макротексті письменника.

2) образ коней – присутній у творах 1960 – 1970-х рр., не зникає і в пізніших текстах. Цей образ може бути прямим, коли змальовано конкретну тварину, і посереднім, коли йдеться про коней узагалі, про ставлення до них. Щодо побутування посереднього образу, то його маємо змогу спостерігати, наприклад, у романі Ю. Мушкетика “Жорстоке милосердя” (1973), в якому Василь захопився кіньми і пішов у помічники до сільського конюха діда Свирида: “Коні – то таки справді цілий світ поведений, норівів, доброти, хитрості і лукавства” [4, с. 38], – пише автор начебто і від себе, і від Василя. Прямий же образ яскраво продемонстрований, наприклад, в оповіданні В. Дрозда “Білий кінь Шептало”, це і бойовий кінь Олекси Довбуша в романі Р. Федоріва “Жбан вина”, і генетично ідеальний кінь приват-доцента Можара з “Хроніки міста Ярополя” Ю. Щербака тощо. У доробку М. Малахути відзначаємо передовсім новелу “Лоша”, любить коней Олексій Тудихата з роману “День до глибокого вечора”, за провідну таку якість вдачі, як любов до коней, мають конюх Денис Кулешник з оповідання “Днювальний із кінського вагона” та дядько Перевезій з оповідання “Відблиск далекої ночі”. В ліриці образ коней присутній, приміром, у “Баладі про двох коней” (1967) І. Драча, в поезіях “Дитинство” (1965) Д. Павличка, “Кінь” (1975) Б. Олійника і т. д.;

3) образ присадибних груш і яблук, а також їх плодів, передусім падалок. У шістдесятників стиглі (восени) яблука та груші можуть падати по ночах гупаючи (оповідання Є. Гуцала “Яблука з осіннього саду”, 1964, В. Дрозда “Колесо”, 1962, Р. Іваничука “Дім на горі”, 1968), просто пахнути (роман П. Загребельного “День для прийдешнього”), можуть бути “підібрані в пелени в ніч грушепаду” (поезія І. Драча “Балада про відро”, 1965), класифіковані (М. Вінграновський у повісті “Первінка” (1971) описує різновиди садових груш – ладанка, глива, дуля, картоплянка, сагачка), вчуває в їхньому падінні молодий композитор Максим Березовський з “Неопалимої купини” С. Плачинди навіть музикальну композицію, самі ж дерева – груші й яблуні – часто є окрасою садка чи обійстя. У М. Малахути цей образ вживаний у багатьох творах сільської тематики: грушеві та яблуневі дерева ростуть чи не в кожному дворі. Подеколи мають такі образи й вагоме змістовне значення в конкретному творі, зокрема в повісті “Стара дика груша” образ грушевого дерева провідний: її щепив колись ще батько малого Данилка – майстерний панський садівник Трохим, стара гілляста груша чимало років по тому рятує Данилка – ватажка партизанів – від осколків, а згодом стає останнім прихистком для його вбитого німцями сина Ігорка, котрого поховано просто під нею;

4) образ ворона, що здебільше зберігає в шістдесятництві фольклорну семантику, – лиховісне знамення, столітня мудрість: оповідання “Ворон” (1968) В. Дрозда, поезії “Ворон” (1963) В. Симоненка, “Ворон” (1966) М. Вінграновського, його ж “Мерані” (1970), Б. Олійника “Погоня...” (1970), Д. Павличка “Убивці” (1957)

тощо. У М. Малахути цей образ досить широко побутує в творах пізніших, не часів шістдесятництва.

Таким чином, у даній розвідці ми конкретизували деякі загальновідомі, а також виділили нові ознаки стилю шістдесятництва, передусім у змістовній сфері, які великою мірою притаманні й певною мірою вплинули на ідіостиль М. Малахути. Звісно, не всі перелічені носії стилю течії є водночас і носіями стилю кожного шістдесятника, тим більше доміантними: приміром, ідіостиль М. Малахути майже позбавлений еротизму, звернень до часів Київської Русі, не таким уже й помітним є в ньому образ соняшника, а мотив Батьківщини не межує з “націоналізмом по-радянськи” тощо. Проте більшість носіїв течії можна знайти в ідіостилі будь-якого шістдесятника, що, відтак, дозволяє нам у принципі вести мову про існування в 1960-х певної літературної течії, деякі ознаки якої збереглися і в пізніших текстах до неї зарахованих письменників. Конкретними ж ознаками стилю літературної течії письменників-шістдесятників є такі носії їх ідіостилів (зокрема й ідіостилю М. Малахути): тематика, проблематика, мотиви, відгомін Великої вітчизняної, повоєння, звідси характерний персонаж – фронтвик чи цивільний (дитина, жінка, старик), доля якого попсована війною; проблематика НТР, кар’єризму (“портфельна хвороба”), пристосовництва, материнства та важкої жіночої долі, історично-духовного безпам’ятства, антигуманного сталінізму, перевиконання планів на виробництві; тема села і проблематика занепаду сіл, взаємин людини і природи, любові до малої батьківщини; художня інтерпретація ситуації приїзду до батьків у село; поглиблення філософічності, панівний вектор якої – антропоцентризм; упізнаваний характер – оригінал чи дивак, що прагне самопізнання; інтелектуалізація персонажів, подеколи гіперболізована; споріднені мотиви – звернення до слов’янської історії, язичництва, до героїчної доби козаччини й Русі, людська самотність, сонценасиченість, українофільство, еротизм; споріднені образи – хата, коні, соняшник, ворон, падалки й їх плодоносні дерева – яблуні та груші.

Необхідно відзначити, що стиль літературної течії шістдесятників охоплений і деякою формальною подібністю, котра, в цілому, вже багато разів озвучувалася в академічному літературознавстві, через що ми на цьому не зупинялися: ліризація прози, зміщення часових площин, адинамічність малого жанру, розвиток рідко дотепер розроблюваних жанрів, кількісне збільшення новелістики і т.д.

Отже, проведений тут аналіз однозначно потвердив місце М. Малахути в когорті літературного шістдесятництва, показавши належність його творчості до течії шістдесятників через глибокі внутрішні і зовнішні текстуальні взаємозв’язки. На тлі об’єднаних для стилю літературного шістдесятництва рис, у доробку М. Малахути наявні й чимало оригінальних, котрі привнесли самотнього яскравого звучання у стильову поліфонію шістдесятництва. Це, приміром, глибока внутрішня інтертекстуальність, психоемоційні мотиви “витікання часу” і

супутні їм образи, великий діапазон художніх функцій деяких образів і прийомів (образ сонця, прийом сну), безмежність і поліфонічність вираження любові до малої батьківщини, надпотужний автобіографізм, що прикметний сталою присутністю образу загиблого батька у творах, мотиву безбатченківства, постійним суміщенням реальної та художньої батьківщини, побутуванням мандруючих персонажів, часто під справжніми іменами тощо.

Результати проведеного нами дослідження можуть стати в нагоді під час викладання історії української літератури другої половини ХХ ст., а саме кінця 1950-х – поч. 1970-х рр., літературного руху шістдесятників, а також мають перспективи для подальшого поглиблення й уточнення.

Література

- 1. Галич О. А.** Творчість Миколи Малахути : текст і контекст : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Книжковий світ, 2006. – 256 с.
- 2. Гуцало Є. П.** Серпень, спалах любові : [оповідання, повісті] / Є. П. Гуцало. – К. : Знання – Прес, 2007. – 342 с.
- 3. Діалектика** художнього пошуку. Літературний процес 60 – 80-х років : зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1989. – 320 с.
- 4. Мушкетик Ю.** Жорстоке милосердя. Міст через ніч : [роман, повість] / Ю. Мушкетик. – К. : Дніпро, 1983. – 438 с.

Вечоркін І. О. М. Малахута і шістдесятництво. Сильові взаємозв'язки

У даній статті виділено нові й деталізовано загальновідомі стильові ознаки літературного шістдесятництва як течії, в контексті чого розглянуто концептуальні зв'язки індивідуального стилю відомого українського письменника М. Малахути зі стилем шістдесятництва. З'ясовано, що до оригінальних стильових рис творчості митця належать: глибока внутрішня інтертекстуальність, потужний автобіографізм, суміщення реальної та художньої батьківщини, наявність психоемоційних мотивів “витікання часу” і супутніх їм образів тощо.

Ключові слова: індивідуальний письменницький стиль, творчість М. Малахути, літературний процес, шістдесятництво, літературна течія.

Вечёркин И. А. Н. Малахута и шестидесятиничество. Стилиевые взаимосвязи

В данной статье выделено новые и детализировано общеизвестные стилиевые признаки литературного шестидесятиничества как течения, в контексте чего рассмотрено концептуальные связи индивидуального стиля известного писателя Н. Малахуты со стилем шестидесятиничества. Выделены оригинальные черты стиля творчества писателя, среди которых: глубокая внутренняя интертекстуальность, мощный автобиографизм, совмещение реальной и художественной

родины, наличие психоэмоциональных мотивов “вытекания времени” и сопутствующих им образов и т. д.

Ключевые слова: индивидуальный писательский стиль, творчество Н. Малахуты, литературный процесс, шестидесятничество, литературное течение.

Vechorkin I. O. M. Malakhuta and the generation of sixties. Style connection

In this article allotted new and specified well-known style features of the sixties as a literary school. In this context the conceptual connections of individual style of famous Ukrainian writer M. Malachuta with the style of the sixties are considered. Original features of the writer’s individual style were allotted, such as: deep inner intertextuality, powerful autobiographism, matching the real and artistic native land, psychological and emotional motifs of the “flowing time” and attendant images etc.

Key words: writer’s individual style, M. Malachuta’s work, literary process, the sixties, literary school.

**Методичні аспекти використання потенціалу
художньої літератури**

УДК 378.147 – 057.87

В. Ю. Родигіна

**ЕСТЕТИЧНІ ОРІЄНТИРИ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
ПРИ НАВЧАННІ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ У ВНЗ**

Проблеми використання засобів та естетичних орієнтирів художнього мистецтва при навчанні іноземної мови та вихованні у вищих навчальних закладах перебувають у центрі уваги одразу декількох концептуальних гуманітарних дисциплін – філології, психології та педагогіки. Подібний синкретизм пояснюється диспозиційністю теорії соціалізації молоді в навчальних установах.

Для того, щоб визначити теоретико-методологічні засади дослідження проблеми навчання студентів університету спілкування іноземною мовою, а також окреслити коло актуальних проблем процесу навчання іншомовної комунікації у ВНЗ, необхідно, насамперед, розглянути стан вивчення досліджуваної проблеми в психолого-педагогічній літературі; уточнити сутність, зміст та специфіку навчання студентів університету спілкуванню іноземною мовою, конкретизувати зміст поняття іншомовна комунікація, встановити її зв'язки, що мають специфічні особливості, з практикою навчання, педагогікою, психологією та лінгвістикою.

Сучасні тенденції в галузі теорії навчання іноземних мов і суміжних наук показали, що в даний час при підготовці у вищих навчальних закладах фахівців, які працюватимуть у майбутньому, мають місце, з одного боку, певні досягнення щодо навчання іноземних мов, котрі базуються на використанні нових освітніх технологій, і тенденції щодо впровадження в навчальний процес ефективних педагогічних інновацій, а з іншого, – свідчення про те, що в даній сфері освіти існує низка проблем, які очікують свого якнайшвидшого вирішення. Педагогічні інновації останніх зразків все більше стосуються введення естетичних орієнтирів художньої літератури в парадигму вивчення іноземних мов, що неодмінно сприятиме поліпшенню ситуації в естетичному вихованні студентської молоді.

При цьому спостерігається тісний зв'язок позитивних тенденцій і актуальної проблематики в культурно-емкості змісту навчальних дисциплін, які забезпечують виконання навчального плану вивчення іноземної мови. Спілкування студентів з художнім мистецтвом дає поштовх для зміни світоглядних настанов, формування краси поведінки,

сприяє моральному очищенню і формуванню морально-естетичних ідеалів. Викладання іноземної мови у вищій школі розглядається нами як процес навчання студентів ВНЗ іншомовної комунікації, що здійснюється в ході реалізації комунікативних і пізнавальних потреб майбутнього фахівця. Реалізація цих потреб забезпечується, насамперед, впровадженням естетичної складової художнього мистецтва в процес навчання, адже застосування творів високої художньої цінності сприяє напрацюванню кваліфікованого професійного мовлення та, разом з тим, сприяє розвитку виховного потенціалу занять іншомовної комунікації.

Естетичне виховання засобами художнього мистецтва у вищій школі вивчали сучасні дослідники С. Пролєєв [1], В. Гонський [3], Л. Белова [4], І. Коротяєва [5]. Великого значення надавав мистецтву у вихованні в молоді високоморальних людських якостей видатний український педагог А. Макаренко. Особливе місце естетичне виховання посідає у педагогічних поглядах В. Сухомлинського. Ідеалом виховання для нього було виховання справжньої людини, високодуховної, з витонченим внутрішнім духовним світом. Естетичне у В. Сухомлинського охоплює всі елементи духовного життя особистості. Воно пронизує всі компоненти навчально-виховного процесу. Краса – це ознака людськості, ознака духовності, ознака громадянськості кожної особистості. Особистісний патріотизм В. Сухомлинський також пов'язував з ознаками людської духовності.

Взаємодію мистецтв у естетичному вихованні, загальнокультурному, духовному розвитку особистості у її віковому становленні досліджували також Є. Зеленев, Т. Пеня, Н. Лисіна, Б. Івасів, Л. Литвиненко, В. Мірецька, Т. Рейзенкінд, Г. Тарасенко, О. Щолокова, Н. Миропольська, Л. Масол, В. Рагозіна, І. Карпенко, Б. Юсов.

Сучасною дослідницею Г. Шевченко був започаткований напрямок з проблеми взаємодії мистецтв у естетичному, загальнокультурному, духовному розвитку студентської молоді. Г. Шевченко розкриває методологічні, теоретичні та організаційно-методичні засади духовного розвитку студентської молоді в умовах трансформації українського суспільства. Естетичне виховання у вищих навчальних закладах України у сучасний період розглядається Г. Шевченко як комплекс взаємодіючих мистецтв [7].

У філософії існує ціла низка концепцій художнього мистецтва, що є свідченням гносеологічного трактування його сутності. Завданням цієї статті є встановлення кількох виховуючих сторін природи художнього мистецтва: гносеологічної, естетичної, ціннісно-орієнтуючої. Вибір саме цих критеріїв визначається педагогічними вимогами до процесу виховання засобами художнього мистецтва. Необхідно, щоб при навчанні іноземної мови твір мистецтва тримав у собі певну інформацію позитивної моральної сторони, ефективно впливав на емоційно-вольову сферу студента-філолога, пропагував загальнолюдські й національні цінності.

Гносеологічний підхід у різних площинах відносить сутність мистецтва тільки до однолінійно-гносеологічних трактатів докладно проаналізовані в роботах М. Кагана [6]. В усіх цих роботах відзначається, що хоча мистецтво містить у собі пізнавальний інтерес але, по-перше, воно спрямоване на людину, її духовний світ. По-друге, як усяке пізнання, художнє пізнання соціального буття людини наближене до виявлення істотного, характерного, закономірного, тобто це обмежується чуттєво-конкретним. Пізнавальне начало безсумнівно властиве мистецтву, але воно не є системотворчим фактором, домінантою. Завдання мистецтва не в тому, щоб дати людині науково-політичну й іншу інформацію, а насамперед у тім, щоб викликати відгук, почуття, що надасть поштовх думці. Мистецтво володіє значно більшою силою індивідуального впливу на психіку людини, ніж наукові трактати з абстрагованими формулами. Більшість людей сприймає художнє мистецтво насамперед, у вигляді образів навколишнього життя і природи. Ці живі образи змушують думати, відчувати красу світу, радість і горе інших людей.

Взагалі з педагогічної точки зору використання засобів літератури для одержання безпосередніх, прямих знань повинне носити підлеглий ідеям науки характер, але щодо проблеми виховання студентів під час навчання іноземної мови в умовах сучасного суспільства це співвідношення змінюється у бік підвищення ролі засобів літератури у виховному процесі. Оскільки основні знання фактичного матеріалу студенти, як правило, отримують на лекціях і практичних заняттях, а багаж знань, отриманих у школі на уроках літератури, мови найчастіше не носить підготовленого виховного характеру, у процесі патріотичного і естетичного виховання студентів використання засобів художнього мистецтва набуває домінантного характеру.

Література впливає насамперед на почуття, виховує їх, формує їх у тому чи іншому напрямку. З емоційно-естетичного боку мистецтво являє собою неминущу цінність для формування думок і почуттів молоді людини. Адже естетична функція літератури полягає у формуванні естетичних смаків, здібностей і потреб людини, у пробудженні креативності особистості, її творчого духу. За допомогою засобів мистецтва слова можна зміцнити у свідомості особистості моральні, духовні й інші ідеї і створити сприятливі умови для їхнього засвоєння.

Мистецтво слова має унікальні можливості впливу на особистість і формування в неї необхідних для суспільства якостей. У цьому виявляється його ціннісно-орієнтуюча функція. Під ціннісними орієнтаціями розуміємо установку особистості на ті або інші цінності матеріальної чи духовної культури суспільства. Ціннісні орієнтації є найважливішим компонентом структури особистості, в ній ніби реанімується життєвий досвід, що накопичується особистістю в індивідуальному розвитку. Це той компонент структури особистості, що

являє собою певну вісь свідомості, навколо якої обертаються помисли й почуття людини і з погляду якої зважуються багато життєвих питань. Ціннісні орієнтації, які є одним з центральних особистісних утворень, виражають свідоме ставлення людини до соціальної дійсності й у цій якості визначають широку мотивацію її поведінки і впливають на всі сторони її діяльності. Таким чином, розвиток ціннісних орієнтацій тісно пов'язаний з розвитком спрямованості особистості.

Розумінню шляхів реалізації ціннісно-орієнтуючого потенціалу мистецтва у патріотичному і планетарному вихованні молоді сприяє виділення рівнів впливу мистецтва слова на людину, якщо використати теорію диспозиційної структури особистості В. Ядова стосовно впливу мистецтва на особистість [8]. Р. Шульга у відповідності з теорією диспозиційної структури особистості визначає три рівні ціннісного орієнтування в мистецтві: емоційно-впливовий, формуючий та виховний [9].

Вступ світового співтовариства в еру інформаційної цивілізації визначає необхідність подолання комунікативних бар'єрів, якими, зокрема, є іноземні мови. Теорія й практика сучасної вищої освіти повинні бути перетворені, оскільки іншомовна комунікативна компетенція стає найважливішою якістю фахівця-перекладача. Іншомовна комунікативна компетенція є особливим видом компетенції, яка визначається як готовність та здібність до оволодіння предметними, науковими знаннями в професійному спілкуванні. Можливо, жоден з аспектів навчання іноземних мов не був предметом настільки інтенсивних обговорень і дискусій протягом багатьох років, як його естетично орієнтований аспект.

В історії вітчизняної науки розвиток досліджень у галузі професійно спрямованого викладання іноземних мов у ВНЗ відбувався під впливом зростаючих потреб до якості підготовки вітчизняних фахівців і методологічного переозброєння технології навчання студентів вищих навчальних закладів професійно орієнтованого спілкування іноземною мовою, а також розробки її фундаментальних теоретичних положень і проблем.

Нас цікавить, насамперед, дослідження проблеми навчання студентів університету спілкування іноземною мовою в аспекті використання засобів та орієнтирів естетичного джерела в літературі, при чому процес навчання іншомовної комунікації підлягає ретельному психолого-педагогічному аналізу та науковому обґрунтуванню механізмів його реалізації на сучасному етапі навчання іноземних мов у ВНЗ. Стислий огляд досліджень з педагогіки вищої школи дає підстави для розгляду проблеми навчання студентів університету спілкування іноземною мовою в загальнодидактичному контексті і, безсумнівно, сприяє вирішенню завдань педагогізації навчального процесу. Педагогічною основою формування професійної спрямованості особистості майбутнього спеціаліста під час вивчення іноземної мови

у ВНЗ є активне застосування в навчальному процесі методів управління розумовими операціями навчання студентів раціональних прийомів мислення. Але разом з тим дієвість творів художнього мистецтва при навчанні іншомовної комунікації ґрунтується на проблемі внутрішнього самовдосконалення особистості засобами естетики слова.

Стислий аналіз психолого-педагогічної літератури з педагогіки вищої школи й спеціальної літератури з проблеми професійно спрямованого навчання іноземних мов у ВНЗ дає нам підставу говорити про те, що в дослідженні цих проблем можна виділити кілька основних напрямків. Перший напрямок пов'язаний з аналізом досліджень, які визначають зміст поняття іншомовна комунікація та її компонентний склад, а також розглядають проблему індивідуалізації навчання іноземних мов у ВНЗ. Останнім часом з цієї проблеми проведено цілий ряд фундаментальних досліджень [1; 6; 7], у яких (з позицій комунікативного підходу [2; 5]) досить чітко сформульовано зміст понять “комунікативний аспект навчання іноземних мов”, “професійно орієнтована іншомовна комунікація” тощо й зроблено акцент на необхідності введення в процес навчання іноземної мови естетичних орієнтирів художнього мистецтва.

Соціальне замовлення сучасного суспільства орієнтує вищу школу на підготовку висококваліфікованих фахівців з гарним знанням іноземної мови. З цього виходить, що викладання іноземної мови у ВНЗ має здійснюватися не тільки з урахуванням майбутньої виробничої діяльності випускників за профілем навчального закладу, але й з урахуванням прагматичних аспектів, пов'язаних з формуванням особистості, здатної вступати в професійне спілкування з носієм іншої культури, інших традицій, звичаїв, етикету тощо.

Вірогідно, що вступ у комунікацію вітчизняного фахівця з іншомовним партнером можливий при наявності в нього необхідного й достатнього рівня сформованості іншомовної професійно орієнтованої комунікації в побутових, соціально орієнтованих і професійних ситуаціях.

Для того, щоб розробити педагогічні умови навчання студентів університету професійно орієнтованого спілкування іноземною мовою, необхідно, на наш погляд, визначити мотивацію як педагогічну умову навчання студентів ВНЗ іншомовній комунікації, а також визначити провідну роль естетичної діалогізації процесу навчання іноземної мови у ВНЗ як педагогічної умови, яка сприяє формуванню професійно орієнтованої іншомовної компетенції студентів.

У межах процесу діалогізації навчання іноземної мови у вищій школі також необхідно теоретично обґрунтувати й розробити педагогічну технологію з навчання студентів університету професійно орієнтованого спілкування іноземною мовою; експериментально довести ефективність впровадження розроблених педагогічних умов в практику викладання іноземної мови у ВНЗ.

Аналіз теоретико-методологічних засад процесу навчання професійно орієнтованої іншомовної комунікації у ВНЗ як актуальної психолого-педагогічної проблеми, виступає, на нашу думку, достатнім за обсягом і змістом науковим підґрунтям для визначення й розробки педагогічних умов процесу навчання студентів університету спілкуванню іноземною мовою. Разом з тим ураховуємо, що для визначення й розробки педагогічних умов навчання студентів університету спілкуванню іноземною мовою, спираючись тільки на аналіз уже існуючих в Україні наукових здобутків у галузі навчання іншомовної комунікації у ВНЗ буде недостатнім без пред'явлення власного концептуального підходу до проблеми, що досліджується.

Таким чином, отримані раніше знання повинні стати методологічною основою побудови такої концепції. Виходячи з цих міркувань, сформулюємо деякі концептуальні положення, які ми беремо за основу визначення педагогічних умов процесу навчання іншомовного спілкування у вищій школі із застосуванням естетичних орієнтирів художнього мистецтва. Обов'язковою педагогічною умовою якісного та продуктивного навчання іншомовної комунікації виступає використання певної бази естетичних орієнтирів мистецтва слова, закладених при вивченні програмних навчальних предметів. Вступаючи у взаємодію, художні орієнтири та орієнтири іншомовного спілкування наповнюються новим естетичним змістом, здобувають якісно нові властивості і, тим самим, роблять принципово інший вплив на особистість у порівнянні з впливом звичайного навчального навантаження. Виховний потенціал таких занять також збільшується в декілька разів, студенти набувають можливість самостійно і об'єктивно оцінювати моральний зміст професійної іншомовної діяльності. У сучасних умовах розвитку й постійного розширення всебічних міжнародних контактів іноземна мова стає найважливішим засобом професійної комунікації фахівців різних профілів, що й спричинило посилення мотивації у вивченні мов міжнародного спілкування. Іншомовна професійно орієнтована комунікація – процес, у межах якого забезпечується потенційна здатність комунікантів реалізувати обмін інформацією іноземною мовою, а також самостійно здійснювати пошук, накопичення й розширення обсягу професійно-спрямованої інформації. Розглянутий нами аспект виховання засобами мистецтва при навчанні іноземної мови є перспективним напрямом для дослідження в ракурсі педагогіки вищої школи і потребує подальших методологічних розробок.

Література

- 1. Пролєєв С.** Культурно-історичне покликання університету / С. Пролєєв // Покликання університету : зб. наук. праць. – К. : Веселка, 2005. – 304 с.
- 2. Гриценко О.** Правові проблеми інформаційного суспільства / О. Гриценко // Актуальні проблеми масової комунікації. – Вип. 1. – 2001. – С. 42 – 43.
- 3. Гонський В.** Патріотизм як основа

сучасного виховання та ідеології держави / В. Гонський // Рідна школа. – 2001. – № 2. – С. 9 – 14.; **4. Бєлова Л. О.** Виховна система ВНЗ : питання теорії і практики / Л. О. Бєлова. – Харків : Вд-во НУА, 2004. – 264 с. **5. Коротяєва І. Б.** Деякі аспекти сучасних підходів до навчання іноземних мов / І. Б. Коротяєва // Актуальні проблеми викладання іноземних мов у вищій школі. – Донецьк, 2002. – С. 90 – 94. **6. Каган М.** Системный подход и гуманитарное знание : избранные статьи / М. Каган. – Л. : Изд-во “ЛГУ”, 1991. – 384 с. **7. Шевченко Г.** Духовний розвиток особистості : пошуки нового підходу до проблеми / Г. Шевченко // Духовний розвиток особистості : методологія, теорія і практика. – 2005. – № 4 (10). – С. 221 – 227. **8. Ядов В. А.** О диспозиционной структуре социального поведения личности / В. А. Ядов // Методологические проблемы социальной психологии. – М. : Наука, 1975. – С. 89 – 105. **9. Шульга Р.** Искусство и ценностные ориентации личности / Р. Шульга. – К. : Наукова думка, 1989. – 120 с.

Родигіна В. Ю. Естетичні орієнтири художньої літератури при навчанні іноземної мови у ВНЗ

В статті досліджуються особливості сучасних педагогічних умов при навчанні студентів іншомовної комунікації. Аналізуються функції виховного впливу художньої літератури при підготовці професійних спеціалістів-філологів з іншомовної комунікації.

Ключові слова: естетика, художнє мистецтво, навчання іншомовній комунікації, сучасна вища освіта.

Родигина В. Ю. Эстетические ориентиры художественной литературы при изучении иностранного языка в ВУЗах

В статье исследуются особенности актуальны педагогические условия при обучении студентов иностранной коммуникации. Анализируются функции воспитательного влияния художественной литературы при подготовке профессиональных специалистов-филологов по иностранной коммуникации.

Ключевые слова: эстетика, художественное искусство, обучение иностранной коммуникации, высшее образование.

Rodygina V. Yu. Aesthetically aspects of artistic literature at the studies of foreign language in Higher education

In this article modern features of the pedagogical terms of students foreign communication studies are investigated. The functions of the educating influencing of artistic literature in preparation of professional specialists of foreign communication are analysed.

Key words: aesthetics, artistic art, studies of foreign languages, modern higher education.

Рецензії

УДК 821.161.2 – 2

А. А. Галич

СЕРЬЕЗНЫЙ ВКЛАД В ДАЛЕВЕДЕНИЕ

(Рецензия на книгу: В. И. Даль. Биография и творческое наследие: биобиблиографический указатель / сост. Н. Л. Юган, К. Г. Тарасов; науч. ред. Р. Н. Клейменова; библиогр. ред. Л. М. Кулаева. – Москва: ФЛИНТА; Наука, 2011. – 812 с.)

За последние годы Н. Л. Юган опубликовала немало научных работ, посвященных изучению биографии и творчества известного русского лексикографа, писателя, фольклориста, врача, учёного В. И. Даля – Казака Луганского (1801 – 1872). При ее огромном участии в Москве вышел солидный труд – биобиблиографический указатель “В. И. Даль: биография и творческое наследие”, посвященный 210-летию со дня рождения русского писателя и учёного В. И. Даля, чей жизненный путь начинался в Луганске. Он содержит сведения о жизни и деятельности В. И. Даля, его литературных произведениях, научных работах, переписке с современниками. Также в нём приведены научные и научно-популярные исследования, касающиеся различных направлений деятельности учёного, писателя и общественного деятеля. Указатель начат с записи первой публикации В. И. Даля в 1827 году. Роспись вышедших работ заканчивается июлем 2011 года. В указателе приведены сведения о художественных произведениях и научных трудах В. И. Даля, монографиях, статьях, научно-популярной и художественной литературе об авторе, учтён материал по теме, представленный в учебниках и учебных пособиях, справочной литературе. Автору рецензии приятно, что его скромный вклад в Далеведение не забыт и нашел свое отражение в указателе. В центре внимания составителей оказались Далевские конференции и выпущенные после них сборники научных трудов и материалов. Это, прежде всего, Далевские чтения, которые регулярно проводятся в Луганске: “Тез. докл. обл. науч.-практ. конф. “Использование творческого наследия В. И. Даля в художественном, нравственном и эстетическом воспитании молодежи” (Ворошиловград, 1985), “Творческое наследие В. И. Даля в идейно-нравственном формировании личности: тез. докл. и сообщ.” (Ворошиловград, 1988), “К 190-летию со дня рожд. В. И. Даля (матер. юбилейного “круглого стола”)” (Луганск, 1991), “Два крыла духовности. (Материалы научн. конф., посвящ. творческому наследию В. И. Даля и Б. Д. Гринченко)”

(Луганск, 1993), “Пятыя Міжнародныя Далевскія чтэння: тез., ст., матэр.” (Луганск, 1996), “Далевскі зборнік” (Луганск, 2001), “Шэстыя Міжнародныя Далевскія чтэння, посвящ. 200-летію со дня рожд. В. І. Даля” (Луганск, 2001), “Место і роля В. І. Даля ў славянскай культуры. Седмыя Міжнарод. Далевскія чт., посвящ. 202-летію со дня рождэння Даля і году Расіі ў Украіне” (Луганск, 2003), “Владзімір Даль у сацыякультурным прастранстве ХХІ ст.: Восьмыя Міжнародныя Далевскія чтэння” (Луганск, 2004), “Наследзе В. І. Даля ў кантэксце агульчалавеческіх нацыянальных цэннасцей: Девятыя Міжнарод. Далевскія чтэння: Докл. і сообщ.” (Луганск, 2005), “Ідэі В. І. Даля: Історыя і сучаснасць: Дзесятыя Міжнарод. Далевскія чтэння. Докл. і сообщ.” (Луганск, 2006), “Навуковае і творчае наследзе В. І. Даля ў кантэксце сучаснага ведавання: Одинадцатыя Міжнарод. Далевскія чтэння. Докл. і сообщ.” (Луганск, 2007), “Владзімір Даль як даследчык і творчая асобнасць: Дванадцатыя Міжнарод. Далевскія чтэння. Докл. і сообщ.” (Луганск, 2008), “Владзімір Іванавіч Даль і навука ХХІ-га стагоддзя: Трынадцатыя Міжнарод. Далевскія чтэння” (Луганск, 2009), “Далевскае літаратураведзе (Вып. 1 і 2)” (Луганск, 2008, 2010).

У аказальнік уключана таксама інфармацыя аб змесце зборнікаў, зробаных па выніках навуковых канферэнцый 2001 года. Пасвячаныя 200-летію со дня рождэння В. І. Даля, яны праходзілі ў Маскве, Кіеве, Оренбургу, Воронежу, Іванаво, Торжку, Ярославле, Курске, Ніжнем Новгараде, Ельце, Ташкенте. Гэта – “Вторыя Міжнарод. Ізмайлаўскія чтэння, посвящ. 200-летію со дня рожд. В. І. Даля” (Оренбург, 2001), “Владзімір Іванавіч Даль: Справ.-інформ. матэр.: К 200-летію со дня рожд.” (М., 2001), “В. І. Даль у парадыгме ідэй сучаснай навука: Язык – словеснасць – самасвядомасць – культура: Всерос. навуч. конф., посвящ. 200-летн. юбілею В. І. Даля” (Іванаво, 2001), “Владзімір Іванавіч Даль і сучасн. філал. дасл.: Сб. навуч. работ” (К., 2002), “Праблемы даследавання жывога рускага слова на рубяжы тысячагоддзяў: Всерос. навуч.-практ. конф.” (Воронеж, 2001), “В. І. Даль і усходнеславянская навука: Матэр, міжвуз. навуч.-практ. конф., посвящ. 200-летію со дня рожд. В. І. Даля” (Елец, 2001), “Матэр, навуч.-практ. конф., посвящ. 200-летію со дня рожд. В. І. Даля” (Ташкент, 2001), “В. І. Даль – пісьмач і этнаграф. Сб. навуч. тр., посвящ. 200-летію В. І. Даля” (Торжок, 2003), “В. І. Даль і руская рэгіянальная лексікалогія і лексікаграфія: Матэр. Всерос. навуч. конф., посвящ. 200-летію со дня рожд. В. І. Даля. 31 окт. – 2 нояб. 2001 г.” (Ярослаўль, 2001), “Тэкст як адзінца аналізу і адзінца адукацыі. Вып. 2. Пасвящ. 200-летію со дня рожд. В. І. Даля” (Курск, 2003), “Владзімір Даль і сучасная філалогія: Матэр. Міжнарод. навуч. конф.: В 2 т.” (Н. Новгарад, 2001). Ісчынікамі інфармацыі аб аўтарах сталі зборнікі, вышедшыя пасля далевскага юбілея ў Іванаво

(2004, 2006, 2008, 2010) и Нижнем Новгороде (2004 – 2005). Данное издание продолжает работу, начатую в Луганске в 2007, 2009 гг. [1; 2].

Объемные и глубоко содержательные вступительные статьи канд. филол. наук. Н. Л. Юган “В. И. Даль в общественно-культурной жизни своего времени”, “Судьба творческого наследия В. И. Даля – Казака Луганского” рассказывают о фактах биографии автора, особенностях восприятия его творческого наследия современниками и последующими поколениями читателей и учёных. Приведённая информация под рубрикой “Основные даты жизни и деятельности В. И. Даля” позволит ученому, работающему с указателем, быстро сориентироваться в материале, соотнести даты и события.

Описание работ в издании подано в хронологическом порядке, а в пределах одного года – по алфавиту авторов и названий. Вначале подаются труды, напечатанные кириллическими буквами (по сведённому русско-украинскому алфавиту), а после них – латиницей. Собрания сочинений, избранные произведения В. И. Даля, а также посвященные изучению его творчества научные сборники расписаны по содержанию. Указатель не аннотированный, но, когда тема работы по названию не ясна, после библиографического описания подана краткая аннотация. Также в конце библиографического описания приведён псевдоним автора, под которым вышла публикация (Владимир Луганский, Казак Луганский, В. Луганский, В. Д., В. Д-ль и др.).

В основном материалы указателя сверены. В первом разделе указаны сочинения В. И. Даля, во втором – исследования его наследия. Работы авторитетных критиков и писателей XIX ст. (например, В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского; Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова) подаются под теми годами, когда они увидели свет. Сведения об этих же работах продублированы в той части указателя, которая касается советского периода, т.к. дореволюционные журнальные издания труднодоступны. При этом указано самое авторитетное переиздание (полн. собр. соч., собр. соч.) автора. Отдельные работы дополнены сносками на рецензии и отклики на них в печати.

В третьем разделе библиографии учтены Интернет-источники: указаны серверы, на которых расположены основные материалы по автору. Впервые в библиографическом указателе предпринята попытка собрать и систематизировать архивные и рукописные материалы, касающиеся В. И. Даля. Эти данные приведены в четвёртом разделе. При этом в работе приняты следующие сокращения: ПФА РАН (Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук), ГАОО (Государственный архив Оренбургской области), ГАНО (Государственный архив Нижегородской области), ГА РФ (Государственный архив РФ), РО ИР ЛИ (Рукописный отдел Института русской литературы Российской академии наук (Пушкинский Дом)), ОР РГБ (Отдел рукописей Российской государственной библиотеки), РО РНБ (Рукописный отдел Российской национальной библиотеки),

РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства), ГПИБ (Государственная публичная историческая библиотека), ОР Ин-та лит. им. Т. Г. Шевченко НАН Украины (Отдел рукописей Института литературы им. Т. Г. Шевченко Национальной академии наук Украины).

Одной из первых основательных библиографий произведений писателя можно считать “Роспись напечатанным сочинениям В. И. Даля”, составленную самим автором (по просьбе Я. К. Грота). Копия этого библиографического списка находится в собрании С. А. Венгерова в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом). Данный документ, впервые введённый в научный оборот, приводится составителями в Приложении. Здесь же помещён отрывок из письма В. И. Даля к М. П. Погодину от 19 ноября 1840 г., в котором Казак Луганский перечисляет свои опубликованные до начала 40-х гг. художественные и публицистические работы. Существенно дополнить представления об окружении В. И. Даля призван приведённый в Приложении библиографический список работ членов его семьи и научных исследований о них.

Справочная часть библиографического издания включает в себя указатель заглавий трудов, художественных произведений и публицистики В. И. Даля; указатель писем; именной указатель; предметно-тематический указатель, а также указатель периодических изданий, научных сборников и альманахов, использованных в работе.

В первом указателе подан алфавитный перечень сочинений автора, во втором – фамилии и имена адресатов и получателей его писем. В именной указателе включены все лица, упоминаемые в библиографических записях, – авторы и составители, редакторы, авторы вступительных статей и примечаний, художники и гравёры, адресаты писем В. И. Даля и т. д. Он поможет исследователю выявить круг работ интересующего его критика или учёного. Псевдонимы литераторов и критиков раскрываются при помощи “Словаря псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей” И. Ф. Масанова (В 4 т., М.: Изд. Всесоюз. книж. палаты, 1956 – 1960). Предметно-тематический указатель состоит из таких основных разделов: жизнь и деятельность В. И. Даля; Даль и современники: дружеские и творческие контакты; Даль в мемуарах; диссертационные исследования; литературное творчество В. Даля в критике и филологических исследованиях; В. Даль – этнограф и фольклорист; лексикографическая деятельность В. Даля; творчество В. Даля в вузе и школе: методические аспекты; образ В. Даля в литературе и других видах искусства; В. И. Даль в культурной жизни России и Украины. В указателе периодических изданий, научных сборников и альманахов в алфавитном порядке приведены названия всех органов печати, в которых выходили отдельные произведения В. И. Даля, а также научные и научно-популярные статьи о нём. При этом составители обращают особое внимание на то, что в аннотациях к приведённым иностранным источникам основной части даны переводы

только названий монографических исследований и статей, переводы же названий журналов, газет, научных изданий приведены в названном выше справочном разделе.

По мнению учёных, которые причастны к изданию биобиблиографического указателя работ, связанных с именем В. И. Даля, он призван оказать помощь исследователям, работающим в разных областях знаний, аспирантам, магистрантам, учителям в научной и преподавательской работе. Он может быть полезен при руководстве изучением научной литературы по теме, при подготовке далевских мероприятий в вузе и школе. Указатель поможет выявить необходимые источники и материалы, разработать историографию вопроса, определить основные труды, посвященные жизни и творчеству автора; окажет влияние на выбор научной темы молодого исследователя-филолога. Его использование будет способствовать успешному написанию курсовых, дипломных, магистерских и диссертационных исследований по теме.

Особо хочется отметить огромную работу, проделанную луганской исследовательницей жизни и творчества В. И. Даля Н. Л. Юган. Энтузиазм, полученные два международных гранта свидетельствуют о ее больших потенциальных возможностях в изучении Далеведения.

Литература

1. Юган Н. Л. В. И. Даль : Биография и творческое наследие. Библиографический указатель (1950 – 2007) / Н. Л. Юган. – Луганск : Альма-матер, 2007. – 231с. **2. Юган Н. Л.** В. И. Даль : Биография и творческое наследие. Библиографический указатель : в 2 ч. / Н. Л. Юган. – Луганск : ГУ “ЛНУ им. Тараса Шевченко”, 2008. – Ч. 1. – 268 с.; Ч. 2. – 309 с.

Відомості про авторів

Бородавкіна Вікторія Сергіївна – магістрант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бородінова Маргарита Веніамінівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету.

Ванденко Ольга Анатоліївна – старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Вечоркін Іван Олександрович – редактор Управління МВС України в Луганській області, аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Галич Артем Олександрович – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

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.

Єрмоменко Надія Генадіївна – магістрант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Кіяшко Катерина Валеріївна – магістрант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Ковпик Світлана Іванівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри української та світової літератур Криворізького державного університету.

Колеснікова Анна Юріївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Коновалова Олена Іванівна – магістрант 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”.

Мазнєва Наталія Валеріївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Медоренко Олена Михайлівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Михальська Наталія Олександрівна – магістрант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Пройдаков Артур Ігорович – магістрант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Родигіна Валерія Юріївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії та практики перекладу германських та романських мов 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”.

Саган Ганна Володимирівна – магістрант кафедри української літератури та методики її викладання 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”.

Ткалич Анастасія Миколаївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

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

Цалапова Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Черткова Олена Вікторівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шаталова Ірина Олександрівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Яровенко Тетяна Сергіївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Ященко Юлія Віталіївна – магістрант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Бойцун І. Є.

Коректор: Калина Н. Ю.

Здано до склад. 30.12.2011 р. Підп. до друку 30.01.2012 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 22,79. Наклад 200 прим. Зам. № 29.

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.