

ISSN 2227-2844

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 12 (247) ЧЕРВЕНЬ

2012

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

№ 12 (247) червень 2012

Засновано в 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

Журнал включено до переліку видань реферативної бази даних
„Україніка наукова” (угода про інформаційну співпрацю
№ 30-05 від 30.03.2005 р.)

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 10 від 27 квітня 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”:

кандидат філологічних наук, доцент **Бровко О. О.,**

доктор філологічних наук, професор **Галич В. М.,**

доктор філологічних наук, професор **Дмитренко В. І.,**

доктор філологічних наук, професор **Єгоров Б. Ф.,**

доктор філологічних наук, професор **Козлов А. В.,**

доктор філологічних наук, професор **Садомська Н. Д.,**

доктор філологічних наук, професор **Федоров В. В.,**

доктор філологічних наук, професор **Фоменко В. Г.,**

доктор філологічних наук, професор **Шестопалова Т. П.,**

доктор філологічних наук, професор **Штайнер І. Ф.**

РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ

до технічного оформлення статей

Редакція “Вісника” приймає статті обсягом 4 – 5 сторінок через 1 інтервал, повністю підготовлених до друку. Статті подаються надрукованими на папері в одному примірнику з додатком диска. Набір тексту здійснюється у форматі Microsoft Word (*.doc, *.rtf) шрифтом № 12 (Times New Roman) на папері формату А-4; усі поля (верхнє, нижнє, правє й лівє) — 3,8 см; верхній колонтитул — 1,25 см, нижній — 3,2 см. У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № ** (***) , 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 “Список використаної літератури” або після слів “Література і примітки” (без двокрапки) у порядку цитування й оформляються відповідно до загальноприйнятих бібліографічних вимог. Бібліографічні джерела подаються підряд, без відокремлення абзацем; ім’я автора праці (або перше слово її назви) виділяється жирним шрифтом.

Статтю закінчують 3 анотації обсягом 3 – 4 рядків українською, російською та англійською мовами із зазначенням прізвища, ім’я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів). Стаття повинна супроводжуватися рецензією провідного фахівця (доктора, професора).

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

ЗМІСТ

Актуальні проблеми теорії та історії української літератури

1. Борисюк І. В. Концепт імені (безіменності) в поезії В. Голобородька	6
2. Вірченко Т. І. Типологія художніх конфліктів за естетичним наповненням в українській драматургії 1990 – 2010 років: теоретичний та історичний виміри	13
3. Зайцева А. В. Утілення національної ідеї у творах для дітей Олени Пчілки	25
4. Ісаченко Т. М. Етнопсихологічні особливості конфлікту п'єси С. Воробкевича „Блудний син”	31
5. Козлов Р. А. Драматична поезія І. Франка зрілого періоду: часопросторовий аспект	38
6. Колеснікова А. Ю. Аксіологічні орієнтири в прозі Олеся Лупія	48
7. Макєєв О. О. Прийом „Mise en abyme”: проблеми дефініції	56
8. Мегела К. І. Відтворення стильової своєрідності оригіналу в перекладі дискурсивних маркерів	61
9. Шафаренко Ю. М. Книгоросповсюдження: французький досвід організації	71
10. Шестопалова Т. П. Історичний компонент критичного методу Юрія Лавріненка	79
11. Якименко Л. М. Особливості нарації в табірній прозі Н. Суровцової	88
12. Яровенко Т. С. Виховання національно-мовної особистості в соціально-культурному просторі України: від вимушеного білінгвізму В. Винниченка до проблеми „автор-читач” сучасної російськомовної української літератури	95

Історія світової літератури:
текст і контекст

13. **Аулов А. М.** Внутренняя драма Понтия Пилата и ее разрешение 104
14. **Мирзоева Л. Э.** Проблема религиозного конфликта в русской литературе: от Древней Руси к новой России 114
15. **Подденежная Е. В.** Особенности культурологической проблематики в литературе русской эмиграции III волны (на материале книги П. Вайля и А. Гениса “Русская кухня в изгнании”) 120
16. **Сізова К. Л.** Теологічні засади універсуму та міфопоетика новел Х. Л. Борхеса 125
17. **Тертычная Н. Н.** Женские образы в творчестве Виктории Токаревой 133

Документалістика на порозі XXI століття:
питання теорії та історії

18. **Барбукова І. С.** Гендерна складова блогів 138
19. **Галич А. О.** Неореалістичний портрет у ранніх щоденниках В. Винниченка 146
20. **Галич О. А.** Особливості постмодерної квазі-біографії: В. Єшкілев „Усі кути Трикутника” 153
21. **Пустовіт В. Ю.** Мемуарна спадщина Б. Грінченка крізь призму націєтворення 161
22. **Савенко І. Л.** „Лексикон інтимних міст” Ю. Андруховича як специфічний жанрово-стильовий експеримент в контексті сучасної української літературної мемуаристики” 170

Мовознавчі студії

23. **Сурженко О. П.** Молодіжна розмовна мова та її вивчення в німецьких школах 178

Фольклористика

24. **Скиба О. В.** Символіка та фразеологізми весільного ритуалу: слобожанський дискурс 184

Рецензії

25. **Бровко О. О.** Художня конфліктологія: між текстом і театром [Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія / Тетяна Ігорівна Вірченко; ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.] 188
26. **Осьмухина О. Ю.** Новый взгляд на В. И. Даля-писателя [Юган Н. Л. В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в. / Н. Л. Юган. – Луганск : ГУ „ВНУ им. В. И. Даля”, 2011. – 400 с.] 191
27. **Ярошевич І. А.** „Як весілля зіграється, так і життя складеться” [Скиба О. В. Весільна обрядовість Східної Слобожанщини : сучасна інтерпретація / О. В. Скиба. – Луганськ : ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 130 с.] 196
- Відомості про авторів** 200

**Актуальні проблеми теорії та історії
української літератури**

УДК 821.161.2.09

І. В. Борисюк

**КОНЦЕПТ ІМЕНІ (БЕЗІМЕННОСТІ)
В ПОЕЗІЇ В. ГОЛОБОРОДЬКА**

Поезія Київської школи є одним із найцікавіших явищ української літератури останньої третини ХХ ст. Як зазначають чи не всі її дослідники (серед яких – Л. Демидюк, Л. Дударенко, В. Івашко, М. Ільницький, В. Колесник, О. Кузьменко, Л. Любарська, А. Макаров, В. Моренець, М. Москаленко, Т. Пастух, Т. Салига та інші), поява Київської школи означала початок нового етапу в історії сучасної української літератури. Представникам Київської школи та їхнім молодшим сучасникам ішлося про рішуче посилення етичного начала через „десоціологізацію поезії” [10, с. 26], через „її переакцентацію з ідеологічно-дидактичних начал на естетичні, що мало принципове гуманістичне значення” [10, с. 22]. „Віднайдення себе і свого народу в історії через голову сучасності й попередніх поколінь” уможливується завдяки „запереченню влади конкретної історії над особистістю, підпорядкованості власного часу життя загальносуспільному” [9, с. 168], адже „позірنا свобода особистості в межах безсмертного загалу оберталася насправді всевладдям часу, що позбавлявся опонента” [8, с. 173]. Отже, „виняткове прагнення ліричного „я” чути себе частиною великого буттєвого потоку, чути історичну покликаність особистості і людську, конкретно-чуттєву сутність історії” [8, с. 173], яка сприймається „як надособистісний рух суцього, а не як змножений рух особистісних світів” [8, с. 173], на протигагу естетичному канону соцреалізму, зумовлюється радикальною зміною світоглядної моделі.

Ця радикальна зміна передбачала не тільки окреслення адекватних філософсько-естетичних концептів та світоглядних домінант, відповідних до мистецьких пошуків представників Київської школи [див.: 6], заторкувала не просто формально-стилістичні особливості поезії, а відбувалась як нефігуральне творення нової поетичної мови. Представникам Київської школи йшлося як про подолання автоматизму дискурсивної мови (коли, за висловом М. Гайдеггера, не ми говоримо мовою, а мова говорить нами), що поза волею поета неминуче нав’язує свої значення та смисли, так і про рішучий розрив із попередньою традицією, із офіційно узаконеною, голосною та порожнистою мовою сучасних поетам 70-х років.

Тому величезної ваги в поезії Київської школи набувають концепти слова, мовчання, тиші, немовленості („Тиша” В. Кордуна, „Слова невідповідні речам” М. Воробйова й т.ін.). У В. Голобородька ця важлива для всіх представників Київської школи тема реалізується як відповідність (невідповідність) імені й людини, назви й речі, що й зумовлює актуальність даної студії. Один із важливих мотивів лірики В. Голобородька – відсутність імені. Саме такий погляд на природу слова й мовчання можна пояснити величезною увагою поета до фольклорних джерел (адже В. Голобородько сам виступав не тільки як збирач, а і як дослідник фольклору). Варто зазначити, що обрядовий фольклор (пісні календарного та родинного циклу, замовляння тощо), в якому настанова на сакральність слова є визначальною, став джерелом натхнення для поетів Київської школи, зокрема, для В. Голобородька.

Характерним у цьому плані є вірш В. Голобородька „Без імені” [3, с. 134]. Традиційна культура виходить із постулату пойменованості: наділене ім'ям – це те, що є в реальному світі, наділене буттям; неназваного в принципі не може існувати. У традиційних культурах існує стійкий комплекс уявлень, що стосуються зв'язку імені людини з її сутністю: правильно назвавши ім'я людини, можна було заволодіти її душею [17, с. 408]. Як зазначає М. Попович, ім'я у традиційній культурі ототожнюється з особою людини, її внутрішнім єством [13, с. 70]. Відповідно, відсутність імені вказує на неозначеність у просторі, неокресленість у часі. Викрадене ім'я асоціюється з викраденою долею, нездійсненням визначеного культурою міфо-ритуального життєвого сценарію (мотив безіменності у В. Кордуна пов'язаний із мотивом чужого слова: чуже слово, ім'я, виповіджена чужими словами історія є знаком непам'яті, небуття). Відповідно, знаки діяльності, через яку людина маніфестує себе у світі („Я вмю сіяти і мурувати білі стіни”), залишаються лише атрибутами; тільки ім'я є вказівкою на власну сокровенну, істинну суть людини, її внутрішнє єство. Оскільки ім'я вписує людину в соціум (синхронний зріз) і в родову спільноту (діахронний зріз), то випадання ланки-імені на одному етапі здатне зруйнувати структуру в цілому („Тільки от не знаю, як бути дітям, як їх кликатимуть по батькові?”). Таке звернення до мотивів Шевченкової поезії (пошук національної самоідентифікації) в творчості представників Київської школи є цілком очевидною, хоча й опосередкованою, реакцією на спроби „створення єдиної історичної спільноти – радянського народу”, що мали місце в 70-ті роки.

Один із поширених мотивів лірики В. Голобородька – таємниця жіночого імені. Цей мотив пов'язаний із важливим світоглядним постулатом Київської школи – переосмисленням стосунків Я та Іншого та інакшим поглядом на природу еросу, що постає як філософський концепт, першопричина й першопоштовх постання космосу. Відтак тема любові чоловіка й жінки позбувається інтимності й звучить у площині міфу про священний шлюб Батька-Неба й Матері-Землі, що відбувся з

первовіку й щоразу повторюється. Природа еросу виявляє свою схожість із природою слова у тому, що називання, іменування мислиться як привласнення, володіння. Пізнання жінки в поезії Київської школи мислиться як пізнання космосу, таємниць життя і смерті. У вірші В. Голобородька „Дівоче ім'я” [3, с. 94] табу на слово пов'язане з відмовою від володіння. Дівоче ім'я залишається оповитим таємницею для суб'єкта лірики („*Ніколи мені не вгадати твоє ім'я*”), проте натомість для нього відкривається прихований у жіночому естві макрокосм („*бо я знаю тільки про воду, про траву і про пташку*”). Знання, пізнання є володінням, посіданням – однак хіба можна привласнити світ?

Відмова від пізнання означає причетність, дотичність, інтуїтивне передбачення небезпеки глибокого занурення у пошуках істини – отже, В. Голобородько „зрікається пізнання на користь відання” [11, с. 46]. Таємниця дівочого імені не просто означає непізнаваність, „бездонність” світу, а неможливість пізнати природу божественного. Давня заборона на ім'я Бога [18, с. 300], а ще раніше – на ім'я тотемного або промислового звіра та вживані замість цього евфемістичні описові назви та атрибути осіб („*Всевишній*” замість „*Бог*”, „*щезник*” замість „*чорт*”, „*ведмідь*” замість „*бар*”) [4, с. 29] пов'язані з вибуховою силою сакрального, що об'єднує у собі як життя, так і смерть. Справжня суть (дівоче ім'я) залишається непізнаною, являючи себе натомість як вода, трава, пташка. Вода є аналогом хаосу, небуття, смерті [7, с. 240]:

*Вперше я кликав тебе водою,
казав:*

– Іти за тобою,

наче за водою річковою, – не повернутися.

На таке значення символу води вказує сам автор: „*вперше кликав*” стосується не тільки першоназивання, а й первинності матерії, адже вода – це перший елемент, з якого було створено космос [7, с. 240]; крім того, фразеологізм „іти за водою” вказує на традиційні уявлення про воду (особливо річкову, проточну) як про межу між життям і смертю [5, с. 151]. Трава і пташка є життям, активним проявом вітальності, явленої через рух (травинка світить, пташка літає). Однак і вода, і трава, і пташка означають невловність, непізнаваність, таємницю переходу між життям та смертю – річка, що вічно тече, травинка, яку завжди треба знаходити, і пташка, яку неможливо зловити.

Відмова від оволодіння світом, річчю, суттю через пізнання означає явлення цього світу, речі, суті через слово (як зазначає М. Гайдеггер, називання, вказування дозволяє присутньому являти себе – будь-яке явлення починається з у-казування [19, с. 271]). Слово завжди є більшим за наші розумування, втілені у ньому, адже воно від початку містить у собі всю суму потенційних висловлювань (ми говоримо не мовою, а від неї, адже людина здатна говорити лише постільки, поскільки улягає плину мови, яка розгортає себе у показуванні

[19, с. 270]). Саме тому поети Київської школи й поети-вісімдесятники переймаються пошуком інших підстав для витворення власної мови, відмінної від „мови влади”. Адже мовлення – це не тільки поширення себе за власні межі, а й творення зв’язку між собою і світом [20, с. 26]. У цьому сенсі, на нашу думку, привласнення є протилежним творенню, пізнання (привласнення слова) – протилежним вимовлянню (вивільненню слова). Ерос мислиться не як оволодіння іншим, а як злиття з ним – це і є початком творення. Ерос, як і слово, зв’язує, з’єднує, створює. Отже, у поезії В. Голобородька через медіальність жінки (жінка як образ космосу) пізнається медіальність слова, яке перебуває на межі між священним та повсякденним.

Часто подибуваний у поезії В. Голобородька мотив таємниці імені пов’язаний з архаїчними уявленнями про табу на слово. Якщо у „Дівочому імені” таємниця дівочого імені означає свідому відмову від володіння, то у вірші „Ти – озеро блакитнооке” [3, с. 234] таємниця імені має стосунок до пошуку достеменності, власної суті („Я – річка на моє ім’я, що тече до тебе”). Справжнє виявляється надійно схованим за видимістю, на запитання „хто?” отримано відповідь „який?”:

*рибинки моєї річки лише золоті,
камінці моєї річки лише кольорові,
вода моєї річки лише тиха.*

Така мовна стратегія (давання непрямой відповіді, заміна назви описом), бере початок від *архаїчного ритуалу* загадування загадок, який входив у низку ініціальних випробувань [2, с. 123 – 124]. Найдавніші загадки тісно пов’язані з міфологією та міфологічними персонажами, а техніка їх загадування передбачає не логічний пошук готових відповідей, а знання усіх можливих варіантів, адже подеколи у самому тексті загадки міститься натяк на характеристики, атрибути та якості персонажа, ім’я якого слід вгадати [20, с. 98]. В. Голобородько часто вдається до фольклорного жанру загадки, що, як це переконливо довів Й. Гейзінга, є зворотним боком міфу: „змагання в загадуванні загадок далеке від того, щоб бути простою розвагою, воно входить невідомою частиною до культу жертвоприношення” [2, с. 126], оскільки „загадка – це священна річ, сповнена таємничої сили, а отже, річ небезпечна” [2, с. 127]. Перша частина вірша В. Голобородька якраз і містить таку загадку, відгадати яку може лише „*ти – озеро блакитнооке*”. Однак парадокс полягає у тому, що і Я не знає відповіді на своє питання („*припливу до тебе на човні і дізнаюся*”).

Таким чином постулюється інтенційність істини та цінність іншого для становлення власного Я. Така настанова протипокладена нав’язуваній соцреалістичним дискурсом ідеологемі пласкої одномірності світу і засвідчує принципову орієнтацію на плюральність світоглядних систем (див.: [15]). Задля повнішого осягнення суті автор звертається до перспективи подвійного бачення – Я одночасно і „*річка*

на моє ім'я", і той, хто цією річкою пливе. Друга іпостась Я знає, що приховує річка за своїми камінцями і рибинками, за тихим плином води:

*тайна мого дня виявляється,
як би глибоко я не ховав її під воду.*

Однак це лише частина відповіді, адже справжню таємницю річки може знати лише озеро, в яке вона впадає. Людина дорівнює собі, лише будучи глибоко причетною до іншого.

Ерос у В. Голобородька є дзеркалом, у якому людина не тільки здатна побачити свою справжність, а й завдяки якому вона може збагнути свою цінність; крім того, ерос дозволяє людині долучитися до багатомірності життя через долання власних меж. Адже вода є одночасно прозорою, такою, що відкриває таємницю („з твого озера сім рік витікає"), і непрозорою, такою, що її приховує („як би глибоко я не ховав її під воду"). В. Голобородько виходить на послідовність еквівалентних елементів „вода – людина – слово", вглибаючи в архаїку значень (до речі, О. Потебня, спираючись на фольклорні матеріали, фіксує „слово" у значенні „людина", і робить висновок про існування у традиційній культурі зв'язку подібності між мовленням і водою [14, с. 334]). Слово явне, сказане асоціюється з водою, що витікає („сім рік витікає"), а слово приховане, замовчуване асоціюється з водою, що впадає („річка...що тече до тебе"). І лише озеро містить у собі слово явне та слово приховане, залишаючись неназваним у своїй божественній самодостатній відстороненості. Жінка з нерозгаданою таємницею імені, будучи реальною і земною, має у собі, однак, щось від архетипного, позачасового образу Сфінкса, що може судити про добро і зло і бачити у серцях людських лише тому, що перебуває поза межею людського. Отже, жінка є тим Іншим, у якому, як у дзеркалі світу, пізнає себе чоловік, однак вона є і символом зв'язку між людським та позалюдським.

Для В. Голобородька ім'я – це цінність мене для іншого; пізнання імені пов'язане з тілесним пізнанням, адже йдеться про явлення внутрішньої сутності, сокровеного ества людини через ерос („Троянда у вікно" [3, с. 191]). „Річ-у-собі" і „для себе" позбавлена не тільки сенсу, а й існування („тінь нетроянди на землі"), атрибутів своєї присутності у світі („вона плаче, бо не червона"), адже саме слово „красний", „червоний" мало первісне значення „кольорового", „наділеного кольором" [12, с. 269]. В. Голобородько майстерно жонглює „загальними місцями" поезії, повертаючи зужитому образу гостроту першого сприйняття (червона троянда знову стає червоною трояндою). Власне, застосування В. Голобородьком казкової матриці – це не тільки „виклик прагматично-раціоналістичному духу доби" [11, с. 46], а й повернення до первісної цілісності слова, до його магічних першопочатків, до його істинності й самототожності – таким чином правдиве слово родової пам'яті протиставляється брехливому слову доби. З одного боку, є ерос, що розкриває достеменність речі (через належність іншому відбувається віднайдення себе, своєї самості, повернення до себе) :

*Але виходить у сад квітникар,
піднімає тінь, прикладає до уст –
вона червоніє і стає трояндою.*

З другого боку, є слово, яке повертає собі первісну речевість, магічну могутність (є троянда – і є слово „троянда”). Як зазначає А. Пайдзінська, „магічне слово зберегло характер слова первісного, що відсилає до самої суті речі, інакшого, ніж повсякденна мова, яка втратила генетичний зв'язок між назвою та річчю, перетворившись на автоматичне називання, що унеможливило пізнання світу” [21, с. 17]. Таким чином, слово виявляє свою справжню природу, набуваючи реальності жесту („*прикладає до уст*”, „*кидає ту троянду у вікно*”). Слово, як і ерос, повертає речам реальність існування – адже троянда була замурована у свою тінь так само, як дівчина у „*білу колону*”, поки її не торкнулися уста (чи слово) квітникаря.

Все суще у світі виявляє себе через атрибути, через свою співвіднесеність із іншими проявами буття. Невидима, позбавлена кольору річ є неприсутньою [1, с. 56] („*тінь*” у В. Голобородька). Білому кольору, що позначає небуття, у В. Голобородька протистоїть червоний – колір явленого життя, енергія еросу (докладніше про символіку цих кольорів див.: [17, с. 647] та [16, с. 151]). „Оприсутнення” речі відбувається через взаємодію з іншими речами („*тінь – уста – троянда – дівчина*”). Така взаємодія мислиться як спалах, який має щось від еросу (цілована троянда) і від слова (найархаїчніше уявлення про слово пов'язане з природою усного мовлення – мова, слово сприймається як матеріальна субстанція, належна людині; зокрема, О. Потєбня відзначав етимологічний зв'язок слів „слина” і „слово” [14, с. 334]). Слово є еквівалентним еросу, бо є основою творення світу так само, як і ерос.

Отже, ім'я у поезії В. Голобородька означає передусім ім'я-для-іншого як я-для-іншого. Називання, іменування співвіднесене з божественним актом персоналізації постільки, постільки відбувається в світі, де існує Інший. Постулат сакральності імені втілюється в табуванні слова (відмова від називання) й можливості втрати імені (непойменованість як неприсутність). Велика вага концептів слова й мовчання в поезії Київської школи зумовлена настановою на очищення слова, повернення йому сокровеної злитості з річчю.

Список використаної літератури

- 1. Байбури́н А. К.** Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбури́н. – СПб. : Наука, 1993. – 238 с.
- 2. Гейзінга Й.** Homo Ludens / Йоган Гейзінга : пер. з англ. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
- 3. Голобородько В. І.** Летюче віконце: вибрані поезії / Василь Голобородько. – К. : Український письменник, 2005.
- 4. Давидюк В. Ф.** Первісна міфологія українського фольклору / Віктор Давидюк. – Луцьк : Вежа, 1997. – 295 с.
- 5. Еремина В. И.** Ритуал и фольклор / В. И. Еремина. – Л. : Наука,

1991. – 207 с. **6. Кордун В.** Київська школа поезії – що це таке? / Віктор Кордун // Світовид. – 1997. – № 1 – 2 (26 – 27). – С. 7 – 20. **7. Мифы** народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М. : НИ “Большая Российская энциклопедия”, Олимп, 2000. – Т. 1. – 672 с. **8. Моренець В.** Проти безликої вічності / Володимир Моренець // Вітчизна. – 1989. – № 7. – С. 172 – 176. **9. Моренець В.** Прощання з ідеологічною вічністю / Володимир Моренець // Березіль. – 1997. – № 1 – 2. – С. 166 – 172. **10. Моренець В.** Слово, що випало з мовчання філософів // Володимир Моренець / Слово і Час. – 1997. – № 4. – С. 17 – 28. **11. Моренець В.** Міфологічна течія в українській поезії другої половини ХХ ст. / Володимир Моренець // Слово і Час. – 2002. – № 9. – С. 43 – 51. **12. Новикова М.** Коментар / Марина Новикова // Українські замовляння / упор. М. Н. Москаленко. – К. : Дніпро, 1993. – С. 199 – 306. **13. Попович М. В.** Мировоззрение древних славян / М. В. Попович. – К. : Наукова думка, 1985. – 167 с. **14. Потебня А. А.** Слово и миф / А. А. Потебня / сост. А. Л. Топоркова ; отв. ред. А. К. Байбурин. – М. : Правда, 1988. – 282 с. **15. Рябчук М.** Похвала плюралізму / Микола Рябчук // Авторитет. Література і критика в час перебудови: Статті, есе, інформація / упоряд. Г. М. Сивокінь. – К. : Радянський письменник, 1989. – С. 135 – 158. **16. Славянские древности.** Этнологический словарь / Под ред. Н. И. Толстого – Т. 1 – М. : Международные отношения, 1995. – 584 с. **17. Славянские древности.** Этнологический словарь / Под ред. Толстого Н. И. – Т. 2. – М. : Международные отношения, 1999. – 704 с. **18. Трубачев О. Н.** Славянская этимология и праславянская народная культура / О. Н. Трубачев // X Международный съезд славистов (София, сентябрь 1988): Славянское языкознание. Доклады советской делегации / Отв. ред. акад. Толстой Н. И. – М. : Наука, 1988. – С. 292 – 347. **19. Хайдеггер М.** Путь к языку / Мартин Хайдеггер // Хайдеггер М. Время и бытие. – М. : Республика, 1993. – С. 259 – 273. **20. Цивьян Т. В.** Лингвистические основы балканской модели мира / Т. В. Цивьян. – М. : Наука, 1990. – 207 с. **21. Pajdzińska A.** “Po Ojczyźnie – Polszczyźnie z różdżka chodzę...” Poezja a magia / Anna Pajdzińska // Etnolingwistyka: problemy języka i kultury. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (Wydział humanistyczny). – Lublin : UMCS, 2001. – S. 15 – 25.

Борисюк І. В. Концепт імені (безіменності) в поезії В. Голобородька

Статтю присвячено аналізу структуротворчих принципів і особливостей концепту імені (безіменності), особливо концепту жіночого імені в поезії В. Голобородька. Особливу увагу приділено контексту Київської школи і співвідношенню між словом і мовчанням у поетичному тексті.

Ключові слова: концепт імені, концепт безіменності, міф, ритуальна структура.

Борисюк И. В. Концепт имени (безымянности) в поэзии В. Голобородько

Стаття посвящена аналізу структуротворчих принципів і особливостей концепта імени (безымянности), особливо концепта жіночого імени в поезії В. Голобородько. Особливе уваження уделено контексту Київської школи і соотношенню між словом і мовчанням в поетическому тексті.

Ключевые слова: концепт імени, концепт безымянности, миф, ритуальна структура.

Borysiuk I. V. Consept of Name (Nameless) in the Poetry by V. Holoborodko

The article is dedicated to the analysis of structure-forming principles and peculiarities of the concept of a name (nameless), especially the concept of female name in the poetry by V. Holoborodko. Special attention is accorded to the context of Kyiv School and interrelation between a word and a silence in the poetic text.

Key words: concept of a name, concept of a nameless, myth, ritual.

Стаття надійшла до редакції: 26.03.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 821.161.2-2.09

Т. І. Вірченко

**ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНІХ КОНФЛІКТІВ
ЗА ЕСТЕТИЧНИМ НАПОВНЕННЯМ В УКРАЇНСЬКІЙ
ДРАМАТУРГІЇ 1990 – 2010 РОКІВ:
ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ВИМІРИ**

Літературознавці переважно говорять про естетичну природу конфлікту на матеріалі драматургічного твору. При цьому „ідейно-естетичне спрямування і характер конфлікту виражається, як правило, саме в змісті та функціях естетичних категорій” [1, с. 7], для з’ясування ролі яких у конфлікті слід окреслити „кількісно-якісні суспільні характеристики протидіючих сил” [1, с. 7].

Визначаючи природу художнього конфлікту, користуються основними естетичними категоріями – трагічне, драматичне, комічне. Характеристику типологізованих за ними конфліктів подала К. Фролова.

Трагічний конфлікт літературознавець наділяє такою ознакою, як безкомпромісність, оскільки в зіткненні беруть участь максимальні сили. Відповідно й структуру розв’язки конфлікту можна охарактеризувати як

„або – або”, „що означає або збереження, чи вірність ідеалу – або смерть” [2, с. 21]. Герой трагічного конфлікту завжди знаходиться між протистоянням двох протилежних сил – „назрілої необхідності (вона виражається в ідеалі)” і „практичної неможливості здійснення цієї необхідності (ідеалу)” [2, с. 22]. Але усвідомлення цих сил персонажем не спричиняє тривалого процесу вибору, оскільки рішення героя свідоме й однозначне і продиктоване його характером або „духовним максималізмом”. На думку К. Фролової перемога ідеалу визначена, але „в окремих ситуаціях носії ідеалу ще мусять стверджувати цю перемогу ціною свого життя” [2, с. 23].

Представлений тип протистояння учасника трагічного конфлікту не єдиний у літературі: „Трагічний конфлікт буває й іншого характеру, коли людина відстає від історії, від доби і пов’язує свою долю з минулим, з класом, який йде з історичної арени, з традиціями і тенденціями минулого, коли ідеал героя приречений на загибель, гине велика духовна енергія, прекрасні прагнення і т.і.” [2, с. 23 – 24]. У цьому виявляється спільність трагічного конфлікту з комічним, який теж може будуватися на прагненнях персонажа зберегти вірність відверто застарілим, віджилим ідеалам. Діалектична відмінність між комічним і трагічним наразі полягає в оцінці автором і реципієнтом сучасного або майбутнього порівняно з минулим. На думку В. Атаманчук, джерелом трагедійного конфлікту є „дисгармонійне співвідношення між частиною і цілим” [3, с. 5], тому діалектику трагічного й комічного можна подати і як різницю у визначенні напрямку еволюційного вектора: на створення цілості чи її руйнування.

Важливе й те, що науковці сформувавши вимоги до трагічного героя – учасника конфлікту. Так, К. Фролова наполягає, що такий герой має бути завжди активним, він „не може виступати лише як пасивний об’єкт, що терпить нещастя” [4, с. 10], свідомим, бо „усвідомлює неминучість катастрофи, але все ж не відступає від своїх цілей, ідеалів” [4, с. 10 – 11]. Ю. Боров простежив еволюцію вимог до трагічного героя, представленого в теорії класицизму видатною особистістю, з якою пов’язувалася можливість викликання в реципієнта емоційного співпереживання, а в добу раціоналізму, у теоріях Д. Дідро, Г. Лессінга – звичайною особою, близькою реципієнтові не лише емоційно, а й способом мислення й світосприймання. Недоліком же таких крайніх поглядів теоретик естетики вважає відірваність від історичних закономірностей, оскільки трагічний конфлікт – це передусім „боротьба непримиренних сил, кожна з яких зумовлена історичними закономірностями” [5, с. 6].

Ю. Боров у праці „Трагічне і комічне в дійсності та в мистецтві” чітко розмежував трагічне для особистості і об’єктивне трагічне: „Якщо особистість загинула по випадковості, не знаходячись у глибокому суттєвому зв’язку із загальними суспільними закономірностями (нешасний випадок), то така загибель може бути трагічною для самої цієї

особистості та її близьких, але об'єктивно справжньої трагедії в цьому ще немає" [5, с. 5]. При виході на рівень мистецького узагальнення та з урахуванням його моделювальної природи стає зрозумілим, що ця теза обов'язково має враховуватися під час побудови критеріальної бази аналізу конфлікту.

Трагічний конфлікт, „конкретизуючись у ряді соціально-побутових проблем, трансформується в конфлікт драматичний, розв'язка якого не обов'язково завершується катастрофою" [6, с. 49]. Але іншим, протилежним полюсом трагічного є не драматичне, а комічне. Г. Яус визначав таку ознаку комічного конфлікту, як несерйозність. Для цього необхідно, щоб „з простору комічного було вилучено серйозність усього того, що могло б викликати співчуття, зневагу або відразу" [7, с. 152]. Джерело комічного – звичаї та характери людини, як це окреслене Ж. де Лабрюєром [7, с. 152].

Еволюція комічного і жанру комедії в класичній українській драматургії простежена А. Козловим [8], а ми наразі тільки зауважимо, що „соціально-естетичний погляд на процес розвитку комічного та комедії вказує, що в основі осмислення та виявлення драматургами комічного, взагалі комізму подій-анахронізмів, дріб'язкових характерів, деяких положень і ситуацій лежить очевидне соціально та історично виправдане іронізування цілого суспільства над окремими рисами людей (у тому числі й представників знедолених класів) – глупством, неуктвом, прагненням будь-якою ціною „вийти в люди" тощо" [8, с. 192].

Драматичний конфлікт може мати подвійну розв'язку – через смерть або перемогу героя, і відчувається це, на думку науковця, протягом всього розвитку конфлікту („у драматичному конфлікт не постає як безкомпромісний, який веде до загибелі, смерті носія ідеалу, він може знаходити різні вирішення" [2, с. 39]).

Розв'язка драматичного конфлікту може мати характер компромісу, тобто примирення або „виходу", який забезпечить перемогу позитивній силі – „це може бути подолання драматичних обставин, перемога над ними, вихід з боротьби, з якихось природних причин чи якихось об'єктивних обставин" [2, с. 39].

Відмінність між драматичним і трагічним конфліктами, на думку К. Фролової, полягає в змістовій масштабності порушених проблем, над розв'язанням яких замислюється драматург. Так, за допомогою трагічного конфлікту вивчаються загальнолюдські проблеми, а драматичного – „конкретно-соціальні вияви" [2, с. 40]. На цій підставі літературознавець вважає, що для драматичного „велику роль відіграє зображення побуту" [2, с. 40]. Ця теза викликає на дискусію, оскільки визначення часу, місця, обставин, причин, які породили конфлікт, є необхідною складовою створення ефекту правдоподібності зображених подій (і не тільки в межах міметичного розуміння мистецтва) і тому важливе для пізнання будь-якого за естетичним наповненням конфлікту. Тим більше, що вивчаючи історію української літератури крізь призму

естетичних категорій, автори прагнуть до аналізу форм вираження трагічного на різних рівнях: „проблемному, ідейно-тематичному, на рівнях створення образів, їх зовнішньої і внутрішньої форми, аналізу типових обставин, зображення часу і простору, часової, просторової та ідейно-емоційної точки зору автора” [4, с. 12]. І подібна методика буде ефективною й при вивченні комічного та драматичного в літературі загалом.

Такі теоретичні основи дозволяють дійти висновку, що трагічне чи комічне естетичне наповнення художнього конфлікту однозначно можна встановити завдяки його розв’язці. Проте реципієнт може очікувати трагедійного, драматичного чи комічного конфлікту, розкодувавши авторське бачення героя, життєвих орієнтирів і ситуацій, у які занурюються учасники конфлікту („У результаті динамічного співвідношення ідеалу з дійсністю, прекрасного, ідеального з реальністю маємо результат: трагічне або комічне” [4, с. 7]).

Ці та подібні теоретичні міркування Ю. Борева, К. Фролової вагомі щодо розуміння естетичного наповнення конфлікту, але не дозволяють розмежувати життєвий і художній конфлікт. Ця неузгодженість тісно пов’язана ще з двозначним функціонування поняття „драматичний конфлікт”, яке має ще одне змістовне наповнення – конфлікт драми (як роду літератури), що й має стати предметом для подальших роздумів.

Розпочинаючи аналіз художніх конфліктів за естетичним наповнення, слід визначитись, якому, власне, змістовому естетичному наповненню слід віддати перевагу. Ця проблема не нова й особливо актуальна для тих науковців, хто прагне „проаналізувати розвиток української літератури у світлі естетичних категорій-результатів”, систему яких складають передусім трагічне, драматичне, гармонійне, комічне [4, с. 9]. Таку узагальнену назву ці категорії отримали через своє функціональне призначення – виявити „результат динамічної взаємодії ідеалу з дійсністю” [4, с. 8 – 9] у художньому творі, тому закономірно, що їхнє пізнання можливе винятково за загальним емоційним пафосом у всій структурі твору. Віддавши перевагу трагічному, ми не порушимо сформованого правила, оскільки „в ньому найбільш яскраво, наочно постає співвідношення ідеалу і дійсності як протистояння”, що „викликає страждання <...> у знятому, якомусь очищеному вигляді” [2, с. 22]. Так само закономірно, що найбільш повне вираження трагічне отримує в драматургічному жанрі – трагедії, через що від неї й слід починати пошук. Разом з тим щодо трагедії 1990 – 2010 років нині в суспільстві та й у літературознавстві склалася хибна думка, що вона, як і загалом сучасна драматургія, – сфера самовияву молодих і недосвідчених авторів, п’єси яких не мають глибокого ідейно-естетичного наповнення. Здійснимо спробу довести некоректність такої упередженої оцінки шляхом аналізу п’єс.

У трагедії на дві дії, шість картин П. Войчишена-Лугівського „Приречені” події відбуваються біля „бурового комплексу газОВО-конденсатного родовища”, яке горить „більше шести місяців” [9, с. 6] і яке пожежники попри всі зусилля не можуть загасити. Начальник управління пожежної безпеки Клим Дмитрович Мур так звітує першому секретареві обкому партії Івану Івановичу Орлову: „Кратер збільшується щодобово. Горнемо земельну масу, пісок... Вогонь з’їдає все” [9, с. 6].

Заявивши в пролозі про проблему, перед якою опинилися механізатори, драматург вже в першій дії ілюструє, як над її ліквідацією працює обком партії.

Автор уважний до змалювання зовнішності та побуту представників влади. Так, Орлов – „коренастий, чисто вибритий, з грубим обличчям, в розмові стриманий” [9, с. 7]. Найпоказовіша ознака персонажа – грубе обличчя – налаштовує читача на передбачення відсутності в нього таких рис, як людяність, доброта; а стриманість у розмові та чисто поголене обличчя свідчать про поступовість (дотримання вказівок: „Не гоніть коней” [9, с. 7]), формалізм, що так важливе для партійного працівника. Чисто поголеним постає й начальник управління пожежної безпеки Мур Клим Дмитрович. Увага драматурга до зовнішності виявляється й у ремарках щодо опису одягу. Так, Мур носить „випрасуваний до стрілок одяг” [9, с. 10], професор, доктор наук Світла входить у кабінети в „модному одязі” [9, с. 26].

Чітко протиставлений ї побут учасників майбутнього конфлікту. Якщо представники влади сидять у кріслах, за великими столами в кабінетах, то механізатори живуть в брезентових палатках, а снідають на збитих нашвидкуруч дерев’яних стільцях, столиках [9, с. 4].

Характер Орлова як одного із учасників виробничого конфлікту визначає зміст промови під час засідання членів бюро. Він дуже багато уваги відводить на озвучення ідей, згідно з якими були сформульовані цілі й завдання на XXIV з’їзді ЦК партії. Але як посадова особа він не запропонував жодного рішення для ліквідації аварії на буровому комплексі, а тільки поставив питання: „Хто ж може допомогти нам знайти вихід із складного становища?” [9, с. 9]. Не будучи вимогливим до себе, Орлов прискіпливий до підлеглих. Перші звернення Максима Петровича Прудкого, начальника обласного управління комунального господарства („Шановні члени бюро! Виконуючи директиви керівних органів...” [9, с. 9]), були суворо зупинені: „Будь ласка, по суті” [9, с. 9].

Саме в цей час ЦК по-іншому розставляє акценти в пріоритетності вирішення справ. У той час, коли „горить пожежна техніка, горять і люди” [9, с. 12], ЦК обговорює важливий політичний документ „Про обмін партійних документів” [9, с. 9] і планує саме в цій області, де вирує нездоланне лихо, „провести показові заняття з цивільної оборони” [9, с. 12].

Представлений розвиток подій, мікроконфлікт між обкомом партії та облвиконкомом тільки допомагають висвітлити основний конфлікт

п'єси, розгорнутий між владою і народом (першу алузію про цей конфлікт маємо в пролозі, адже влада, як вогонь, знищувала весь потенціал нації). Похорон танкіста-кулеметника Колісника, порятованого літньою санітаркою і з того часу відомого односельцем під іменем Кулеметника Василя Васильовича, підкреслює, що для влади важливе не створення умов для безпечного життя воїнів, „прославлених своєю людяністю” [9, с. 14], а проведення пишної похоронної процесії з урочистою ходою солдатів з прапороносцем та військовим оркестром, що грає траурний марш. Представники влади вважають, що саме так можна заслужити довіру в людей, які цінують „самовіддану працю, життєвий і професійний досвід” [9, с. 14]. Влада ж не цінує ці риси особистості, а бачить тільки титули й звання: для неї Колісник-Кулеметник – „депутат сільської Ради п'яти скликань, член партії, бюро обкому” [9, с. 14].

Конфлікт влади з народом загострюється, і його антидуховні наслідки для слабшої сторони – народу породжені передусім жорстокістю й бездумністю сильних. Задля „показових занять з цивільного захисту населення” на місці, „де мають скинути з вертольота бак з пальним” (нагадаймо, що події відбуваються в тому ж районі, де не вщухає пожежа родовища), завозять „сто бджолосімей, сто кіз, худобу і людей з навколишніх сіл, спостерігачів – начальників сільських і районних штабів – триста вісімнадцять чоловік” [9, с. 24]. Таке злотворче ставлення до людей підкреслює всю гостроту конфлікту.

Насправді під заняттями з цивільного захисту населення прикривались випробовування „пристроїв для використання у мирних цілях” [9, с. 28], розроблених під керівництвом генерала-майора Центру атомних досліджень Володимира Кириловича Мерцалова. Саме цей пристрій мав використовуватися для „погашення вогню конденсатно-газового родовища”, оскільки необхідне було „миттєве, по всій глибині земельної маси, різке переміщення землі” [9, с. 28], а як наслідок – „сотні вражених людей торієм і плутонієм, земля прийме в себе частинки розпаду урану, який нікому не відомо, скільки ще буде розщеплюватись під впливом атмосферної маси” [9, с. 30]. Подвійною личиною партійного керівництва автор підкреслює глибоку прірву між сторонами конфлікту, його суспільну значущість і безумовну трагедійність.

Паралельно змальовуючи картини народного гуляння: виступи аматорських хорових колективів, вокальних ансамблів, духових оркестрів, – П. Войчишен-Лугівський підкреслює владну байдужість до чужого людського життя. Виразною антитезою звучить турбота Мерцалова про власне здоров'я – він був „забезпечений спецодягом” [9, с. 37], а коханій жінці запропонував поїхати з місця лиха на службовій „Волзі”.

Трагічний конфлікт „влада – народ” розв'язується очікувано для художньої умовності й незавершеності, характерної для жанру трагедії: „Лунає потужної сили вибух. Все, що знаходиться навколо, тріщить,

падає, ламається. стає зовсім темно. Пил, дим, вибуховий бруд, охоплений полум'ям палаючого вогню, з страшним гулом піднімається в небо. Наростає несамопитий стогін, крики людей, ревіння тварин” [9, с. 37].

Персоніфікований тип трагічного конфлікту, виявлений автором у п'єсі „Приречені”, суттєво відрізняється від аналогічного типу конфлікту в класичній драматургії. Герой П. Войчишена-Лугівського узагальнений – це працівники родовища, а їхній вибір – продовжувати роботу, не зважаючи на пожежу, – цілком свідомий. Гостроти, яскравості цьому конфлікту надає й виразна позиція влади, свідомої свого злоторення й від того ще більш опозиційної народові.

Драма на чотири дії „Кривавий засів” В. Андрушка має субтитл „П'єса часів визвольних змагань”, який чітко вказує на часовий вимір твору. І тільки четверта дія переносить читачів у сучасну Україну, добу Незалежності, що дозволяє побачити еволюцію характерів і світогляду дійових осіб, а також розкриває їхні життєві долі за кілька десятиліть репресій, про що читачі дізнаються із само- та інохарактеристик.

Авторський задум розкриває письменник і в передмові „Слово про слово, сказане зі сцени”, з якої стає відомо, що сам драматург „був свідком і учасником боротьби за незалежність України”, бачив „боротьбу УПА проти більшовицьких окупантів” [10, с. 5].

Уже сама характеристика складу дійових осіб дозволяє окреслити основний життєвий конфлікт, який буде переосмислюватися драматургом, адже Сич, Сагайдачний. Іскра – повстанці, а Єрофеев – капітан НКВС. Більшість дійових осіб п'єси мають реальних прототипів з життя: „Прутівка в п'єсі „Кривавий засів” – це рідна авторові „Саджівка, а повстанці Іскра, Сич, Сагайдачний були <...> односельцями”, з якими постійно підтримувався зв'язок. Крім цього автор „був свідком зустрічі повстанців з учителями із східних областей України” [10, с. 6].

В. Андрушко дуже уважно підійшов до характеристики кожної сторони учасників конфлікту. Це пояснюється його наміром зацікавити читачів і глядачів національною українською проблематикою, примусити задуматись над минулим і сучасним життям українського народу.

Ворожа сторона – ініціатор конфлікту капітан НКВД Єрофеев та „голова створюваного колгоспу” Червоненко [10, с. 7]. Мета їхньої діяльності в Прутівці – створити колгоспи, забезпечити панування радянській владі та „очистити село від українських буржуазних націоналістів” [10, с. 14]. Засоби, обрані представниками нової окупаційної влади, мають усі ознаки антидуховності: загроза розправи з рідними (Єрофеев погрожує селянинові Бідащуку: „А ми і жінку посадимо” [10, с. 12]), фізичне насилля (молодий хлопець у військовій шапці із зіркою Стрибок „б'є прикладом гвинтівки” [10, с. 12] селянина Івана), заборона традиційного вітання („За радянської влади треба казати: „Слава Йосифу Вісаріоновичу!” [10, с. 12]). Українцям, які

прагнуть „чесно жити й на своїй землі газдувати” [10, с. 10] пропонувалось зрадити своїм життєвим людським цінностям і стати дволикими. Наприклад, Єрофєєв пропонує Гнатові: „А ти роби для нас одне, а людям кажи інше” [10, с. 14].

І тут драматург підходить до усвідомлення того, що подібні пропозиції породжували внутрішній конфлікт людей між прагненням вижити й дотримати обов’язок перед Батьківщиною. Гнат, усвідомлюючи тиск і загрозу життю, приймає рішення: „Та все-таки мені треба їх триматись, бандери все одно не переможуть, а коло цих мені й дітям моїм жити можна. Тут з часом все перетреться-переметься й спокійно жити стане. Та й гріх тут невеликий, бо кожний чоловік за себе, за свою родину мусить дбати. Самостійної й так ніколи не буде, а своя сорочка таки ближче до тіла” [10, с. 14]. Чуттєва прив’язаність до родини, підвищена емоційність, м’якість як риси характеру українців закономірно спричиняли появу таких рішень. Підтвердженням такому авторському погляду є поведінка Матері Оксани, яка виховувала дівчину в комуністичному дусі, прагнучи дати освіту та зберегти їй життя: „Та й хотіла я, щоб вивчилась ти, щоб не працювала так важко в колгоспі, як я. Щоб в інститут поступила. А хіба можна туди без комсомолу з такими думками. Ще проговорила би комусь і – пішла б на ті Соловки” [10, с. 20].

У другій дії перед читачами постає піонервожата Оксана, яка переконана, що від комсомолу та радянського світогляду ніколи не відречеться. Але розум і мудрість, якими наділена дівчина, визначають її прагнення знайти істину під впливом слів повстанця Сича. Внутрішній конфлікт Оксани розгортається між двома світоглядними установками: прагненням досягти волі Україні та бути вдячною тим, хто врятував її від польської та німецької неволі. Швидко усвідомити хибність своїх поглядів допомогло Оксані й генетична пам’ять з повстанцями, адже її дід загинув у Холодному Яру. Таким чином, автор вдруге повертається до ментальної риси характерів українців – прив’язаності до родини, яка може мати як позитивну, так і негативну модальність, залежно від оточуючого впливу. З одних і тих же причин – родинної спорідненості – Гнат під тиском втрачає силу боротися, а Оксана, усвідомивши свою причетність до роду повстанців, обирає шлях боротьби.

Світогляд Оксани був змінений повстанцем Сичем та його друзями (Славко згадує зізнання Оксани: „Та прочитала їхні книжечки, прислухалась до людей в селі, а ще й мати мені багато розказала, <...> і стало мені так легко на душі, а з очей ніби якась полуда спала”). Його перемога відбувалась завдяки щирому слідуванню десятком заповідям українського націоналіста, серед яких перша – „Здобудеш Українську державу, або загинеш у боротьбі за неї” [10, с. 17]. Допомогали повстанці й боротися селянам зі штучно утвореним голодом, про що говорить Мати доньці Оксані: „Працювала я в колгоспі від зорі до зорі, а на трудодні грами хліба дали, ніяк вижити не можна. Голова колгоспу каже людям:

„Я хлібопоставку государству мушу здати, бо на те й колгосп, щоб державу хлібом забезпечити. А ви як-небудь перебудете”. А сам їде по селу бричкою та людей голодних на роботу гонить. Голод йому не страшний, бо пика в нього червона та кругла, як гарбуз” [10, с. 18].

Повстанці – свідомі українці, які прагнули зберегти рідну мову й Церкву, бо „народ без своєї землі, мови, релігії, культури – це безликий натовп, яким легко управляти” [10, с. 23]. Сич виявився вірним своїй ідеї, тому, усвідомлюючи, що може бути захоплений Єрофеєвим, кінчає життя самогубством зі словами: „Бандерівці не здаються! Жити я вже буду в пам’яті народу” [10, с. 28].

Пам’ять про повстанців дійсно живе й нині, про це автор говорить у четвертій дії п’єси, таким чином стверджуючи перемогу українського народу в боротьбі з владою. Дійсно, цей конфлікт виявився тривалим і гострим для українців (Оксана, наприклад, пройшла концтабори та сибірське заслання), але ствердно звучать слова Славка, які втілюють ідею твору, – „Україна не вмерла і не вмере!” – і гімн України, який лунає у фіналі п’єси та підкреслює розв’язку цього національного типу конфлікту з явною перемогою українського народу.

Комічні конфлікти – доволі розповсюджені в сучасній українській драматургії (“Фрак для доцента. Комедія на дві дії” Б. Стельмаха, “Коханець напрокат” О. Косенка, “Пустили Дуньку в Європу. Тижневі усмішки сатиричного дуєту” М. Кульбовського, “Кураж. Музична комедія на 2 дії 4 картини” І. Стецюри, “Весільний злодій” Я. Верещака, “Приймаки” О. Миколайчука-Низовця, “Вибори біля панелі. Фарс-пародія” В. Герасимчука, „Весняні пориви” В. Працьовитого, „Кохання у стилі Челентано. Комедія на дві дії” Н. Максимчук).

Учасник основного конфлікту комедії Б. Стельмаха „Фрак для доцента” Смик Матвій Петрович – кравець-удівець. Чоловік, прагнучи дати медичну освіту доньці, уважає, що це можна зробити одним шляхом: „Бо нині навіть інженерам ясно, / Що слід усе робити своєчасно. / Забаглося у подорож – підмаж, / Визнання закортіло – поклонися. / Абетка успіху! Без неї ти й не пнися / Ні в маяки, ні на престижний пляж!” [11, с. 32]. Але інший мікроконфлікт зі своєю молодшою донькою Олею (батько не схвалював її закоханість в однокласника Володю) сприяв розгортанню родинного конфлікту. І тільки те, що старша донька Слава мала знання й самостійно чесно вступила до інституту, а молодша Оля будує стосунки з Василем на ширих почуттях („За тебе теж не заплачу / Нічим йому я – крім любові! / І не зречуся – хай не жде! / Закохані на все готові!” [11, с. 26]), сприяло, згідно з вимогами жанру комедії, перемозі позитивних сил. Б. Стельмах вкладає основну ідею твору в уста Володі: „Щоб на землі збороти зло, / Ми мусимо добра шукати, / Щоб кожне праведне чоло / Думками світлими цвіло!..” [11, с. 103].

У комедії Н. Максимчук „Кохання у стилі Челентано” основний учасник конфлікту – Олена – „жінка після тридцяти” [12, с. 6].

Олена знаходиться у стані конфлікту з рідними, сусідами – всіма оточуючими через свої життєві переконання: „Краще бути самотньою, аніж жити з ким-небудь і як-небудь” [12, с. 7]. Дитину народити жінка також хоче в шлюбі і з любові: „Або дитина народжується та виховується у повноцінній сім’ї, або не народжується взагалі” [12, с. 7]. Жінка свідомо у своєму виборі: „Просто це моя принципова позиція і я не збираюся її порушувати” [12, с. 7].

У діалозі з Іриною Олена розкриває своє наміри: „Я просто хочу, щоб усе було по-справжньому. <...> Тому тепер я хочу справжнього шаленого кохання у стилі Челентано” [12, с. 10]. Але під коханням жінка розуміє не „вдавання оргазмів” [12, с. 10], а життя заради близької людини.

Ірина стурбована сімейним станом сестри, тому подає оголошення в газету від імені Олени: „Молода, приваблива жінка бажає познайомитися з порядним чоловіком, без шкідливих звичок, для створення міцної сім’ї. Одружених та заради розваг прохання не турбувати” [12, с. 15]. Це спровокувало мікроконфлікт Олени з Борисом і його матір’ю, який Олена розв’язує швидко і доволі безапеляційно: „Між зрілим чоловіком та малим хлопчиком є суттєва різниця. До того ж мені не до вподоби його матір. Я надаю перевагу розмовам зі своїм коханим чоловіком, а не з його мамою. І кохатися хочу з чоловіком, а не з його мамою. Гадаєте, я подавала б оголошення у газети, щоб знайти такого, як він? Такого я і без вас знайшла б” [12, с. 15].

Жінка так хотіла зустріти чоловіка схожого на Андріано Челентано, що її бажання здійснилося. Сантехнік Андрій, чуючи голосну музику з квартири Олени, прагнучи зарадити можливій біді, подзвонив у двері. Не дивно, що він також захоплюється акторською творчістю Челентано.

У діалозі з Андрієм Олена розкриває тип чоловіка-Челентано: „Не красень, лисуватий, трохи цинічний та разом з тим по-чоловічому розважливий, мужній та спокійний. А головне – надійний. Чоловік, за плечима якого можна сховатися, а на грудях – виплакаться. Чоловік, біля якого можна бути слабкою жінкою, а не перетворюватися на солдата у спідниці і все життя носити чоловіка на руках та виконувати всі його забаганки. Челентано не Бог для мене, а ідеал чоловіка. І я вірю, що коли-небудь я такого зустріну. І байдуже, яка у нього професія, яке авто і товщина гаманця” [12, с. 23].

Знайомство з майбутнім коханим не було безконфліктним (Олена згарячу вдарила Андрія пательнею по голові), і розвиток їхніх стосунків не був позбавлений зіткнень (Андрій різко виявив ревності), але всі вони носили яскраво виражений характер, чим зумовили й очікувану розв’язку з остаточною перемогою позитивних сил – Андрій пропонує Олені одружитися і отримує згоду: „Я щаслива, що виходжу за тебе заміж!” [12, с. 47].

Отже, в сучасній українській драматургії наявні драматичні, комічні й трагічні конфлікти, що й проілюстровано наведеними

аналізами, але, ураховуючи весь корпус текстів, можна стверджувати, що українська драматургія 1990 – 2010 років абсолютно не порушує традицій української драматургії попередніх періодів, адже драматичні конфлікти продовжують яскраво домінувати.

Список використаної літератури

- 1. Козлов А.** Визначення функцій естетичних категорій в українській радянській драматургії / Анатолій Козлов. – Д. : ДДУ, 1979. – 49 с.
- 2. Фролова К.** Посібник до вивчення курсу “Естетика” / Клавдія Фролова, Валентина Галацька. – Дніпропетровськ : Пороги, 2008. – 52 с.
- 3. Атаманчук В.** Жанр трагедії в українській драматургії 1910 – 1920-х років : ідейно-естетична парадигма : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Вікторія Атаманчук ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2007. – 19 с.
- 4. Естетичні** категорії в українській літературі. Трагічне і героїчне : зб. наук. ст. – Дніпропетровськ, 1976. – Вип. 1. – 120 с.
- 5. Борев Ю.** Трагическое и комическое в действительности и в искусстве: стенограмма публичной лекции, прочитанной в Центральном лектории Общества в Москве / Ю. Борев. – М. : Знание, 1955. – 32 с.
- 6. Фролова К.** Развитие форм художественного отражения действительности в украинской советской лирике : автореф. дисс. на соискание уч. степени д-ра филол. наук / Клавдия Фролова. – К., 1971.
- 7. Яус Г. Р.** Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яус ; пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Таращук. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2011. – 624 с.
- 8. Козлов А.** Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів / Анатолій Козлов. – К. : Вища школа, 1991. – 200 с.
- 9. Войчишен-Лугівський П.** Приречені. Трагедія – на дві дії, шість картин / Петро Войчишен-Лугівський. – Хмельницький : Цюпак, 2006. – 40 с.
- 10. Андрушко В.** Кривавий засів / Володимир Андрушко. – Надвірна, 2005. – 96 с.
- 11. Стельмах Б.** Фрак для доцента. Комедія на дві дії / Богдан Стельмах. – К. : Рад. письменник, 1991. – 117 с.
- 12. Максимчук Н.** Коли ангели не сплять... / Наталка Максимчук. – Луцьк : Твердиня, 2010. – 292 с.

Вірченко Т. І. Типологія художніх конфліктів за естетичним наповненням в українській драматургії 1990 – 2010 років: теоретичний та історичний виміри

У статті визначено естетичну природу художніх конфліктів української драматургії 1990 – 2010 років. Встановлено, що трагічне чи комічне естетичне наповнення художніх конфліктів встановлюється завдяки його розв'язці та вирізняється за допомогою інших критеріїв типологізування – учасників конфлікту, тематики, гостроти тощо. Застосування розробленої концепції здійснено на матеріалі трагедії П. Войчишен-Лугівського „Приречені”, драми В. Андрушка „Кривавий

засів”, комедій Б. Стельмаха „Фрак для доцента”, Н. Максимчук „Кохання у стилі Челентано”.

Ключові слова: художній конфлікт, естетична природа, естетичне наповнення.

Вирченко Т. И. Типология художественных конфликтов по эстетическому наполнению в украинской драматургии 1990 – 2010 годов: теоретический и исторический измерения

В статье определена эстетическая природа художественных конфликтов украинской драматургии 1990 – 2010 годов. Установлено, что трагическое или комическое эстетическое наполнение художественных конфликтов можно установить благодаря его развязке, и отличается по другим критериям типологизирования – участники конфликта, тематики, остроты. Применение разработанной концепции осуществлено на материале трагедии П. Войчишен-Луговского „Обреченные”, драмы В. Андрушко „Кровавый засев”, комедий Б. Стельмаха „Фрак для доцента”, Н. Максимчук „Любовь в стиле Челентано”.

Ключевые слова: художественный конфликт, эстетическая природа, эстетическое наполнение.

Virchenko T. I. Typology of artistic conflicts aesthetic content in Ukrainian drama 1990 – 2010 years: theoretical and historical dimensions

In this article the aesthetic nature of art conflicts Ukrainian drama 1990 – 2010 years. Determined that the tragic or comic aesthetic content of art because of its conflict set interchange and distinguished by other criteria typologization – parties to the conflict, theme, visual, etc. Application of the developed concepts based on the tragedy by P. Voychyshen-Luhivskiyi „Doomed”, V. Andrushko drama „Bloody sat” comedies B. Stelmakh „Tail-coat for Professor” N. Maksymchuk „Love in the style of Celentano”.

Key words: art conflict, aesthetic nature, aesthetic content.

Стаття надійшла до редакції: 29.03.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 821.161.2 – 93.09 + 929 Пчілка

А. В. Зайцева

УТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ У ТВОРАХ ДЛЯ ДІТЕЙ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ

Найважливішою громадянською рисою особистості є сформованість національної свідомості, патріотичних почуттів до рідної землі, свого народу, готовності до праці в ім'я Вітчизни. Важливим засобом відродження нації є формування в людини національної гідності й гордості за свою Батьківщину, відмова під почуття національної меншовартості, національної неповноцінності, що нав'язувалось українцям віками. Сьогодні українці переживають процес переоцінки цінностей, який вимагає нових підходів до виховання національно свідомих громадян. Ідеї національного виховання, які спрямовані на формування в молодшого покоління світоглядної свідомості, ідей, поглядів, переконань, ідеалів, традицій, звичаїв, інших соціально значущих надбань духовної культури, втілила ще в ХІХ столітті у творах для дітей видатна українська письменниця, перекладач, редактор, педагог Олена Пчілка.

Актуальність обраної теми зумовлена відсутністю цілісного дослідження творів для дітей Олени Пчілки з позицій аналізу особливостей утілення національної ідеї.

Серед нечисленних критичних статей, присвячених творчості Олени Пчілки як дитячої письменниці можна виділити декілька: О. Таланчук та Л. Дунаєвської „Олена Пчілка і дитяча література” (1991), у яких проаналізовано декілька віршів Олени Пчілки для дітей, наголошено на їх виховній функції; статтю „Олена Пчілка та українські діти” (1998) Л. Новаківської, де зазначено, що найбільше педагогічний талант Олени Пчілки виявився у редагуванні нею дитячого журналу „Молода Україна”; дослідження Л. Мірошніченко „Український дитячий театр” Олени Пчілки” (2002). Однак дотепер нема роботи, яка б розкрила усю повноту творчого доробку письменниці. Відсутність наукових розвідок, які б повно та всебічно висвітлювали наукове та практичне значення дитячої літератури письменниці, свідчить про невичерпність теми, вказує на необхідність ґрунтовного дослідження. У своїх творах, як і в житті, Олена Пчілка особливого значення надавала національному вихованню молодого покоління: „щоб не виростали вони перевертнями, щоб звикали вони шанувати своє рідне” [8, с. 140].

Тому метою публікації є виявлення особливостей утілення національної ідеї у творах для дітей Олени Пчілки. Досягнення мети передбачає виконання таких завдань: у контексті новітніх наукових підходів охарактеризувати специфіку змістових, структурно-композиційних та образотворчих засад у дитячих творах Олени Пчілки;

визначити специфіку втілення письменницею національної ідеї у творах для дітей.

Творча діяльність Олени Пчілки розпочалася з поетичних перекладів. У 1882 році з'явилася збірка її поетичних перекладів „Українським дітям”, до якої вона переклала твори О. Пушкіна („Анчар”), М. Лермонтова („Три пальми”, „Гілка Палестини”, „Мцирі”) та польського поета Сирокомлі („Співець”) та ін. Пізніше, в „Автобіографії” про свої переклади письменниця пише: „Дбання про лектуру для дітей близько зійшлося в мене з бажанням зайнятися перекладами деяких речей, що мені їх дуже хотілося дати українським малим читачам. Отож, я приготувала книжечку „Українським дітям” з перекладів деяких улюблених моїх письменників російських і польських” [2, с. 251]. Слід відзначити, що письменниця залучала до перекладацької діяльності і своїх дітей. Саме у своїй родині Олена Пчілка виявила свій великої сили педагогічний талант. Уже в 1885 році у Львові вийшла друком книжка „Вечерниці” – оповідання М. Гоголя у перекладі сина письменниці Михайла і доньки Лесі. Разом з тим Олена Пчілка прагнула не лише заохотити своїх дітей до літературної праці, а й показати, що українська мова може успішно служити для відображення суспільно-значущих явищ життя.

У першій половині 1880-х років Олена Пчілка написала ряд поезій, що об'єдналися у збірку „Думки-мережанки”. У ній значне місце посідали дитячі вірші, байки та жарти, темою більшості з яких була любов до рідного краю, його пісні, мови. Так, вірш „Волинські спогади” сповнений ліричними думками. На рядках цього твору авторка згадує часи, проведені на Волині, як одні з найщасливіших. Замилювання рідною природою чергується з гордістю за Батьківщину з її славетним минулим, гарною співучою мовою, добрим народом:

Волинь незабутня, країно славутня!
У пишній красі ти красуєш!
З давен твою бачу українську вдачу,
З давен мою душу чаруєш!..
Із словом жаданим та людом коханим
Єднаєш ти в серці моєму
Ті спогади ясні про милі та красні
Куточки в обширі твоєму [7, с. 32].

З цих рядків ми бачимо, як письменниця намагалася прищепити молодому поколінню любов до Вітчизни, природи рідного краю. Україна для Олени Пчілки – „славутня”, Волинь – „незабутня”, протягом всього життя письменниця несе у своєму серці спогади про куточки рідної Батьківщини, разом з її „людом” і „жаданим” українським словом, про що пише з почуттям гордості і патріотизму.

Педагогічною діяльністю Олена Пчілка займалася наполегливо й серйозно, втілюючи всі свої національні погляди та ідеї у своїх творах, бо вважала цю працю своїм патріотичним обов'язком. „Будучи послідовною

у своїх поглядах, вірячи в те, що боротьбою ми досягнемо того, що Україна прокинеться зі сну, вона не обмежувалась вихованням тільки своїх дітей в національному дусі. Вона бачила, що діти українських родин денационалізуються і, щоб запобігти цьому, засновує у Києві в 1908 році український дитячий журнал „Молода Україна” [2, с. 8], – так пише Ю. Тищенко-Сірий про повноту розкриття педагогічних здібностей письменниці у дитячому журналі „Молода Україна”.

На той час це було перше і єдине на Наддніпрянській Україні періодичне видання для дітей українською мовою, тому його роль у патріотичному вихованні молодого покоління була дуже великою. Олена Пчілка, звертаючись до майбутніх читачів, писала: „Будемо розмовляти – розмовляти по-українському. Довго ми ждали сього. Всі діточки мають свою часопись: французи – французьку, німці – німецьку, отак і інші, тільки в нас не було своїх кубельці для українського слова. Тепер вони єсть. Просимо ж не цуратися нас, бо не подоба цуратися рідного слова! Воно любе, як материнська ласка!” [5, с. 2].

У 1917 році вийшла друком “Праця виховательна”, а вже в 1919 – „Педагогіка” – підручник, що містив фольклорні та навчальні матеріали. Ці підручники стали значним внеском у теорію розвитку дитячої літератури, так як на їх сторінках Олена Пчілка виклала свої основні ідеї національного виховання.

Письменниця виховала в національному дусі не тільки своїх дітей, зокрема славетну Лесю Українку, вона виховала й тисячі поколінь молодих людей. „Діти – се наш дорогий скарб, се наша надія, се – молода Україна” [4, с. 5] – неодноразово повторювала письменниця. Своім лагідним і спокійним словом, яке лунало в першу чергу у її віршах, Олена Пчілка поклала надію на те, що українська мова звучатиме по всій Україні і забринить з уст молодого покоління вільним, гучним словом:

Не так – весняним жайворонком у полі
Українська мова тепер залуна
І гомоном вільним по всьому роздолі,
По всій Україні озветься вона [1, с. 27].
(„Рідна мова”).

У вірші „Маленька українка” Олена Пчілка виховує в дітей не тільки любов до рідної мови, рідної України, а й навчає молитися українською:

Знаю, бо казала мені моя ненька,
Що я українка, правда, маленька.
Знаю, Україна серцю мому мила
Я по-українськи молитися вчила.
А моя опіка – то Божая Мати,
Мати України, повна благодати.
Ось мою молитву, прийми, Отче Боже,
Нехай Україні вона допоможе [1, с. 27].

Дитячі вірші Олени Пчілки сповнені мудрості й патріотизма („Котова наука”, „Мудра кицька”), дотепності та цікавості („Хатні музики й слухачі”). Крім того її твори для дітей легко запам’ятовуються. Вірш „Діточкам” пропагує дбайливе ставлення до рідної природи, її мальовничої краси:

Гайда, дітки, у садок!
Любо там та мило!
Скільки всяких там квіток
Сей рік уродило! [7, с. 16].

Поезії письменниці про природу пройняті ліричним замилюванням красою оточуючого світу. Вони вчать дітей любити природу Вітчизни, помічати її красу у будь-яку пору року. Споглядання природи рідного краю народжує в дітях перші патріотичні почуття, адже те гарне, що оточує їх навколо, або про що читають у віршах Олени Пчілки, – і є їх Батьківщина. Красу навколишньої природи письменниця зображує у віршах: „Весняні квіти”, „Метелик”, „Весна-красна” та інші. Образами „замисленого котика”, „мудрої кицьки”, „зайчика-джигунчика” авторка грайливо й жартома навертала дітей до науки:

Ну й розумний же наш котик!..
Він книжки читає;
І читає, й розбирає
Та на ус мотає [7, с. 18].

Відчутний виховний аспект Олени Пчілки і в жанрі байки. У звичних для дітей образах звірів, які беруть участь у творах письменниці, уособлено відомі дітям негативні людські риси і якості. Кожен з персонажів має неповторний характер, мислить і висловлюється по-своєму, він уведений в канву твору для виконання певного завдання, яке ставила перед собою авторка: висміяти дитячі лінощі, лихослів’я, докори („Котова наука”), якості, які з часом знецінюються („Баєчка про цуцика і про його пані”), легковажність („Дрібненькі грушки”), злодійство і пустослів’я („Котик та кухар”). Мудро навчаючи, Олена Пчілка ненав’язливо втілює свої ідеї національного виховання у цікавих дитячих творах, намагається виховати їх високоморальними, високоосвіченими та висококультурними. Лише тоді, уважає письменниця, коли діти виконуватимуть її настанови і поради, вони виростуть справжніми громадянами своєї нації.

Улюбленим епічним жанром письменниці було оповідання, основними рисами якого є: чітко окреслена структура, в основі – покладена якась почута чи побачена письменницею подія, персонажі – переважно з українського панства чи селянства, здебільшого повчальний чи виховний зміст. Об’єктивно подаючи дітям картини дійсності, твори письменниці спонукали їх до самостійної оцінки явищ та вчинків. Так, в оповіданні „Малий музика Моцарт” описано пригоду з життя юного композитора. Будучи зовсім малим, хлопчик був дуже талановитим. Чутки про його здібності дійшли до самого короля. Розповідаючи про

здобутки хлопчика, Олена Пчілка ніби наводила його у приклад своїм маленьким читачам, змушуючи їх до навчання. Епізод, у якому молодий композитор втікає з зали, де сидить король, бо він перестав його слухати, вказує на те, що авторка намагається показати, наскільки важливо мати почуття власної гідності. У цьому творі письменниця наголошує на ідеї важливості мистецтва в нашому житті.

У оповіданні „Увінчаний співець” основну увагу приділено Артурові Вродливому. Своїм життям він служив рідному народові, але зазнав лише поневірянь у в’язниці. Коли його звільнили, він мріяв вільно співати свої пісні і нести правду народові. Так непомітно, без жодних конфліктів, без будь-яких тріумфальних фіналів письменниця збагачувала дитячі серця благородством, добротою, жертовністю, аби в майбутньому вони виростили справжніми патріотами, готовими іти на жертви заради щастя рідного народу.

Деякі твори Олени Пчілки мають підзаголовок „приповістка”. Це невеликого розміру прозові твори з чітко вираженим повчальним змістом, які загалом дуже мало відповідають характеру творчості письменниці. До них належать: „Рябко”, „Найгірші вороги”, „Мишача рада”, „Мар’їне багатіння”.

Олені Пчілці були добре відомі високоефективні виховні можливості усної народнопоетичної творчості, адже в неї вона занурювалася з головою. Тому у своїй творчій діяльності письменниця широко використовувала як естетичні, так і етичні якості народної скарбниці. Так, у „Молодій Україні” письменниця друкувала свої фольклорні дитячі віршики і пісеньки, казки, сміховинки, приказки, загадки. Пропагуючи народну творчість, твори Олени Пчілки пробуджували у молодого покоління національну свідомість. В її дитячому театрі неодноразово звучить тема Кобзаря (п’єса „Кобзареві діти”). Письменниця вважала життя і творчість Тараса Шевченка одним з найвпливовіших джерел у вихованні свідомих українців.

В основу сюжету п’єси „Скарб” письменниця поклала популярну народну легенду про цвіт папороті, який за віруваннями народу вказує на те, що людина, знайшовши цю квітку, отримає всі земні скарби. Проте, у цьому творі мова йде не про матеріальні блага. Незважаючи на всі страхіття, хлопчик Михайло прагне знайти цю квітку. Він не прагне до збагачення. Головна його мета – „щоб наші матуся одужали, щоб наша Україна була вільна і щаслива” [6, с. 108]. Уміючи зачарувати дітей, використавши відому українську легенду, авторка прагне втілити свою головну ідею національного виховання, спонукаючи до вчинків на благо України.

Підсумовуючи, можемо сказати, що спосіб вирішення проблеми відродження, збереження української нації Олена Пчілка вбачала у вихованні молодого покоління в патріотичному дусі, саме тому більшість її творів спрямовані саме на розвиток української нації. Прагнучи, щоб діти виростили не лише гідними громадянами своєї нації, а й

високоосвіченими її представниками, Олена Пчілка часто зверталася до популяризації освіти, у її творах стверджується велике значення мистецтва, порушується тема митця у суспільстві. Замилювання українською природою у її творах часто чергується з гордістю за Батьківщину з її славетним минулим, гарною милозвучною мовою, добрим народом, що народжує в дітях перші патріотичні почуття.

Перспективи подальших досліджень творчості Олени Пчілки вбачаємо в подальшому вивченні творчої манери письменниці на прикладі інших творів.

Список використаної літератури

1. Лукашик І. Твори Олени Пчілки для дітей у вихованні національної свідомості / І. Лукашик // Минуле і сучасне Волині та Полісся: Олена Пчілка і родина Косачів в історії інтелектуальної еліти України та Волині: матеріали XXXIII Всеукр. іст.-краєзн. наук. конф., присвяч. 160-річчю від дня народж. Олени Пчілки та 60-річчю з часу створення Колодяжнен. літ.-мемор. музею Лесі Українки. – Луцьк, 2009. – С. 26 – 29. **2. Мікула О.** Творчість Олени Пчілки і фольклор: монографія / О. Мікула. – Ужгород : Гражда, 2011. – 312 с. **3. Новаківська Л.** Олена Пчілка і українські діти / Л. Новаківська // Рідна школа. – 1998. – № 11. – С. 8 – 9. **4. Пчілка Олена.** Годі, діточки, вам спать / Олена Пчілка. – К. : Веселка, 1991. – 333 с. **5. Пчілка Олена.** Передне слово до читача / Олена Пчілка // Молода Україна. – 1908. – № 1. – С. 1 – 3. **6. Пчілка Олена.** Скарб. Дійство на одну відслону / Олена Пчілка // Київська старовина. – 1999. – № 4. – С. 104 – 113. **7. Пчілка Олена.** Сосонка / Олена Пчілка. – К. : Школа, 2007. – 175 с. **8. Таланчук О., Дунаєвська Л.** Олена Пчілка і дитяча література / О. Таланчук, Л. Дунаєвська // Актуальні проблеми сучасного літературознавства та мовознавства. – К., 1991. – С. 140 – 144.

Зайцева А. В. Утілення національної ідеї у творах для дітей Олени Пчілки

Стаття присвячена особливостям художнього втілення національної ідеї Оленою Пчілкою у царині творів для дітей. Визначаються основні риси втілення письменницею національної ідеї у творах для дітей.

Ключові слова: національна ідея, дитяча література, педагогічна діяльність, відродження нації.

Зайцева А. В. Воплощение национальной идеи в произведениях для детей Олены Пчилки

В этой статье проанализировано творчество Олены Пчилки в сфере детской литературы. Определяются основные черты воплощения писательницей национальной идеи в произведениях для детей.

Ключевые слова: национальная идея, детская литература, педагогическая деятельность, возрождение нации.

Zaitseva A. V. Embodiment of the national idea in Olena Pchilka's works for children

This article analyzes the work of Olena Pchilka in the branch of children's literature. Identifies the main features of the embodiment of the writer of the national idea in the works for children.

Key words: national idea, literature for children, educational activities, the revival of the nation.

Стаття надійшла до редакції: 20.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 821.161.2.09

Т. М. Ісаченко

**ЕТНОПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТУ П'ЄСИ
С. ВОРОБКЕВИЧА „БЛУДНИЙ СИН”**

Більшість дослідників драматургії кінця XIX – початку XX століття відзначають її реалізм, але у тенденціях XXI століття відбулася переакцентуація уваги до драми, як до явища „модерного художнього мислення”. Тобто дослідники почали шукати в реалістичній драмі ті елементи мікро- та макропоетики, які на сучасному розвитку української драматургії є актуальними.

Так, Л. Мороз зазначає, що з'являється нова драма: „У ній, порівняно з традиційною, відбулися суттєві зміни <...> Все глибше усвідомлювалась, з одного боку, самотність особистості, відчуженість її й, з другого, – взаємозв'язок долі конкретної людини з долею суспільства, їх взаємозалежність” [1, с. 192]. Тобто дійові особи у творі драматургії діють не тільки з особистісної точки зору, а з позиції соціуму, суспільства в якому вони знаходяться. Окрім цього, Л. Мороз звернула увагу і на конфлікт драми кінця XIX – початку XX століття, відзначивши перевагу соціально-психологічного конфлікту, в якому „обов'язкове уособлення одним персонажем позитивного і, отже, страдницького начала, а другим – негативного, такого, що несе зло, причому, всім ходом подій утверджується моральна вищість першого над другим” [1, с. 215].

С. Хороб, відзначав, що хибним є протиставлення у драмі „<...> традиційні і модерністські системи художнього мислення <...> важливо не стільки протиставляти, як зіставляти традиційні та модерністські системи художнього мислення, виявляючи міру

домінування однієї з них у процесі поступу драматургії, вагу її ідейно-естетичного впливу на творчість того чи іншого драматурга, не викидаючи при цьому самоцінності кожної з них” [2, с. 4].

Л. Волощук помітила, що „сценічне мистецтво України набуло нової якості та нових рис у вираженні різноманітних подій, явищ, процесів людського існування в кінці XIX – початку XX ст. Це зумовлене існуванням двох тенденцій української літератури: збереження національно-культурної традиції та орієнтація на європейський літературний процес” [3, с. 108]. Тобто, визріла необхідність вести мову про національно-культурні традиції, колорит нації, які повинні бути пріоритетними у творах драматургії кінця XIX століття.

Окрім цього, етнопсихологічні особливості мислення, діяння дійових осіб так чи інакше позначаються на ступені конфліктогеності твору. С. Воробкевич належить до тих західноукраїнських драматургів, які описували життя гуцулів, а, як відомо, їх психологія є специфічною й унікальною. Як зазначає С. Макарчук, „<...> історичні умови багатовікового суспільно-політичного та економічного буття, особливості природного середовища, різного характеру й інтенсивності міжетнічних зв'язків не могли не позначитися на складанні локальних рис традиційно-побутової культури населення” [4, с. 133 – 134]. Це є тією важливою передумовою у наростанні конфліктогеності, формуванні конфліктів твору драматургії С. Воробкевича.

Таким чином, у даній статті спробуємо дослідити етнопсихологічні особливості конфлікту п'єси С. Воробкевича „Блудний син”, яка за авторським визначенням є „образ з народного життя в п'ятьох діях”. Ця п'єса у свій час була об'єктом дослідження таких літературознавців, як: М. Білинська, П. Никоненко, М. Юрійчук, А. Козлов та ін. Проте етнопсихологічні особливості конфлікту цієї п'єси не потрапили до кола їхніх досліджень.

Дослідники творчої спадщини С. Воробкевича П. Никоненко, М. Юрійчук давно відзначили, що „образ блудного сина” написаний під значним впливом циклу Івана Франка „Бориславські оповідання”, окрім цього на тематиці п'єси позначилися деякі положення статті Івана Франка „Чого ми хочемо?” (1885). Так, зокрема, про це згадується в авторефераті П. Никоненка „С. І. Воробкевич: життя, творчість і місце у літературному процесі другої половини XIX ст.” (1975): „Деякі думки, втілені Воробкевичем в драмі „Блудний син”, перегукуються зі статтею І. Франка „Чого ми хочемо?”, в якій давалася оцінка тодішньому економічному і політичному положенню пролетаріату Галиції” [5, с. 25]. А згодом у спільному нарисі П. Никоненко та М. Юрійчук „Сидір Воробкевич: життя і творчість” (2003) звернули увагу на окремі акти II і IV і підтвердили, що в цій п'єсі: „<...> реалістично, в дусі Франкових „бориславських оповідань” змальовано жахливі картини експлуатації робітників-ріпників на бориславських нафтових промислах” [6, с. 169].

Так, назва п'єси С. Воробкевича „Блудний син” здатна породжувати, так звані, додаткові смисли для реципієнта обізнаного із психотипом вічного образу „блудного сина”. Укладачі „Тлумачного словника” В. Яременко та О. Сліпушко розглядають психотип „блудного сина” так: *„людина, що після довгих блукань і розпусного життя з каяттям повертається до своєї родини”* [7, с. 117].

Отже, загальноприйняте уявлення про образ „блудного сина” формує думку проте, як буде гіпотетично протікати майбутній конфлікт п'єси. У визначенні жанру п'єси С. Воробкевич обмежився тим, що дав суто авторське не оригінальне визначення, яке досить традиційне, як для драматургії XIX століття „образ з народного життя”. Тобто, у номінуванні п'єси намітилися деякі тенденції до окреслення майбутнього конфлікту.

У переліку дійових осіб драматург вказує на їх соціальну приналежність, родинні стосунки, вікові характеристики, моральний, професійний рід занять. Проте представлення дійових осіб з точки зору конфліктотворення не вказує на суттєві протистояння між дійовими особами.

Після представлення дійових осіб автор вказує на історіографічні умови, в яких відбувається дія: *„Діє ся в однім гуцульськім селі і в бориславських копальнях”* [8, с. 215]. А це відповідно налаштовує реципієнта на сприймання етнопсихологічних особливостей конфлікту п'єси. Так, С. Макарчук говорить про те, що у гуцулів є: *„Своєрідні архаїчні риси стійко зберігалися у сімейному і громадському побуті з властивими йому патріархальними устоями, повагою до батьків і сільських старійшин, у різних галузях духовної культури: традиційних знаннях, віруваннях, звичаях, обрядах”* [8, с. 141]. Ці архаїчні риси так чи інакше можуть проявитися у їхній поведінці.

Уже з перших реплік Ілаша спостерігаємо сумнів, тривогу, які зародилися від звістки про те, що його старший син став на хибний шлях: *„Ні! ні! звівся ти на нінащо! Піврік не одна година! Думаєш, що я безглуздий? Не покмітив твого блуду, твоєї гидкої поведінки?... Не журишь, небоже, все я собі добре накарбував!”* [8, с. 217]. А у другій яві першого акту, Ілаш все ще не може повірити, що його Данило так низько упав навіть тоді, коли менша донька Васирина говорить батькові про те, що Данило проводить час із гультьєм Матієм у корчмі. Його сумнів підтверджує така репліка: *„Єго до коршми був би ніхто й чотирма волами не затягнув”* [8, с. 218]. Дізнаємося з вуст Васирина і про зміни у поведінці самого Данила: *„Мамо, бігме, що правду кажу. Як товаришував Данило з моїм Петром, то й его душа така чиста була, як та нора під скалов. А відколи моєму Петрові (плачучи) кучерики втяли, білий кабат і карабін дали, новобранцем у світ пігнали, то він до того Матія привив ся, як той хміль до тичини. Єго від него і Циган кліщами не відірвав би”* [8, с. 218]. Розмова Ілаша з сином закінчилась жорстокою

погрозою батька: „Всі просмики єму загороджу, коби до завтра...” [8, с. 219].

Окрім цього, у другій яві першого акту визріває зав'язка основного особистісного конфлікту між Матієм та родиною Данила, який є гостро антагоністичним. Причин антагонізму Матія з родиною Данила декілька – це відмова Василяни йому у шлюбі: „Той Матій – щоби сказив ся! Миршавий! плюгавий! помело жидівське! І він ще мав відвагу до нас сватів слати!” [8, с. 218], а друга це те, що Матій знаючи, що Данило заручений з Тетяною, нахабно залицяється до неї перед людьми.

У третій яві першого акту Данило приймає рішення, яке суперечить традиціям гуцульського народу: „Доста стариню слухав <...>” [8, с. 220], адже Данило старший син у сім'ї й за звичаями гуцулів, батьки повинні старість добути з ним. Окрім цього, старший син повинен засилати сватів до дівчини тільки за згодою батьків: „Як задумав син женити ся, то питає стариню о раду, – так з давних давен у світі бувало” [8, с. 225]. Данило порушив традиції й пішов усупереч батькам: „Як тобі воля родичів не съята, до нічого, то жени ся, та сам забирай ся до Бойчуків! На моїм обійстю нема місця для такого пустоцьвіта” [8, с. 225].

Крім того, як повідомляє С. Воробкевич, наречена, яку обрав собі Данило мала не гарну славу: „Хрань, Мати Божя! Та її на собачій улиці хвалять; за нею женихи аж кишать!” [8, с. 225]. Через неприязнь батьків до дівчини і відбувається ряд колізій. Це і докори батькові щодо нареченої Данила: „**Глаш.** Як було тобі про подружжє думати, коли ти був ще від війська визволений, а з бранком жарту не знають!” [8, с. 224]; і погрози сестри Василяни, яка спробувала переконати брата, у тому, що він зруйнує своє життя у такому шлюбі.

У третій яві першого акту відбувається зав'язка родинного конфлікту, коли Данило вирішив за будь-яку ціну заручитися з Тетяною:

„**Данило.** З нею оженю ся і кінець! Говорить, що воля, а я від свого і крихточки не попущу! Мосї волї і чорт не переборе; она сильна, як зелізо, як скала-кременця! Менї вже сприкрито ся жити під стріхою родичів, котрі мене їдять, як та ржа.

Глаш. І зелізо можна зібгати, і скалу розлупати. Не по нашому ти собі дружину вибрав. Коли ти задумав нашу волю ногами толочити, то знай соколику, що ти більше не наш син” [8, с. 226].

Отже, з реплік стає відомо, що Данило відцурався традицій свого краю, через що батько навіть відмовляється від власного сина. С. Воробкевич закінчує третю яву гострим кульмінаційним моментом: „**Глаш** (з викриком). **Геть менї, плюгавий нездаро, непотрібе, з моїх очей! (Павза.) На зломану голову!**” [8, с. 228], тобто конфліктогенність поступово наростає.

У другому акті яви першої драматург через діалоги ріпників повідомляє реципієнту про страшне, злиденне, повне непроглядної праці життя, яке спіткало Данила у бориславських копальнях з коханою

Тетяною та найкращим побратимом Матієм. У наступній яві С. Воробкевич у монологі констатує про внутрішній стан Данила у такий спосіб: „Коби вже туди спустили, де чоловік до судного дня спочиває, то ліпше мені було би, ніж тут так мучити ся і карати ся. Мені світ не милий, тягаром се безкрасне житє!” [8, с. 236].

Цікава є друга ява другого акту, у якій відбувається зав'язка головного особистісного конфлікту п'єси у діалозі Данила і Матія:

„Данило (кричить як не своїм голосом). Що ти, негіднеце, мені невірна і що ти, вражий, поганий сину, всему лиху виною! Давно ти болячкою сидиш тут у моїх печінках.

Матій. Мовчи, псявіро миршавий! Засвербіла тебе може хорбака, чи потилиця? Як засвербіла, то зараз тебе так почухаю, що до смерти попамятаєш!” [8, с. 239].

Діалог важливий для наростання конфліктогеності між Данилом і Матієм, адже Данило нарешті дізнається про стосунки Матія з Тетяною й усвідомлює свої помилки, що виявляються в його суперечностях: „В сій пазусі грів я отту ідовиту, сорокату гадюку ; з ним я все, що мав, все ділив ; він мене підступом, обманом, лукавим підшептам і підлотою від добрих, заможних родичів, відвернув, мені ту невірну дівкусиломіць насунув, мене підмовив дядя і неню в тузі й розпуці та жалю покинути, стати блудним сином <...>” [8, с. 239].

У другій яві другого акту драматург поступово підводить конфлікт до кульмінації. У цьому активну участь бере вже Тетяна:

„Тетяна. Мовчи, огидо шолудива!

Данило. Щезай, безстидна блуднице, окаяннице, пустоцьвіте!

Матій. Мовчи, бо тут зараз тобі амінь буде!

(Пускається до него, ріпники поставали, збурили ся)” [8, с. 240].

Матій з Тетяною покидають бориславські копальні і вдвох подаються невідомо куди. Лише наприкінці другої яви другого акту з'являється Матій у селі, який ставить собі за мету оббрехати Данила і Тетяну, щоб отримати дозвіл батьків Данила на одруження з його сестрою, проте отримує категоричну відмову батьків, на яку реагує в такий спосіб: „То тоги вашого сина узрите, коли в зимі зазуля закує і смерека черешні родити-ме. (Гнівно відходить)” [8, с. 251].

У четвертій яві третього акту з'являється Тетяна, хвора, зкалічена Матієм фізично і морально. Жінка відчуваючи свою смерть, вирішила повернутися до села і розповісти правду батькам про Данила і своє життя: „Да-ни-ло в Бо-ри-сла-ві, мучить ся в тих клятих нафтових копальнях. Рятуйте его! В тім чорнім пеклі він пропаде, – марно пропаде та съвята, ясна душа. Боже будь милостив мені грішній! Прощайте люди! (Зітхнула в послідне і повалила ся)” [8, с. 257 – 258].

Четвертий акт яви першої починається з монологу-каяття Данила: „Лиха доля прикувала мене до сего пекла зелізними ланцями, мені стидно перед очи деді й нені показати ся, їм перед очи ступити. Де моя честь, де моя добра слава? Серце я їм роздер, блудним сином став, своє тихе

щастє на віки утратив... ” [8, с. 260]. Із цим переконанням він спускається до копальні (передкульмінаційне напруження): „На душу щось налягло, щось чує серце і сказати не може” [8, с. 263]. А сама кульмінація визріває тоді, коли Данила напівмертвого витягують з ями ріпники: „Бігме, що серце перестало бити, в грудях тихо, як у гробі. Даниле, дав ся тобі у знаки цей клятий Борислав!” [8, с. 267], але поява рідних Олени з Яковом, яких батько послав шукати сина до Борислава рятує Данила. Олена, впізнавши вмираючого Данила, кинулася його рятувати і це повернуло його до життя.

У п'ятому акті з родинного діалогу дізнаємося, що Матій наважився навіть на такий злочин, як підпал будинку Ілаша і про прихід Петра, нареченого Василю з війська, який і розповідає про самогубство Матія: „Що в криміналі Матій на ремінці повісив ся” [8, с. 277]. Це є по суті розв'язкою довготривалого конфлікту між Матієм та родиною Данила й одночасно розв'язкою особистісного конфлікту між Данило та Матієм.

А в останній яві п'ятого акту відбувається розв'язка вже родинного конфлікту, коли Данило повертається додому падає до ніг батьків зі словами: „Простіть і прийміть мене грішного під вітцівську стріху! Я пропасть перескочив, лишив солодку темряву, силоміць на світ божий вернув і зрік ся схибленого життя та дурного і пустого розуму. Прийміть, пригорніть свого блудного сина до свого скорбного серця!” [8, с. 278]. Хлопець виправився в очах батьків, усвідомив свої помилки і зрозумів, що справжня родина здатна повернути його до життя, а його шлюб з Оленою отримав схвалення у родини.

Отже, технологія конфліктів п'єси С. Воробкевича „Блудний син” досить складна. Одна із особливостей технології конфліктотворення полягає у тому, що поряд із головним конфліктом розвивається дуже стрімко другорядний, який фактично у С. Воробкевича має яскраве етнічне забарвлення. З першого акту розвивається другорядний, родинний конфлікт, який є наскрізним, але не антагоністичним, а тому він не став головним у п'єсі. Традиційно С. Воробкевич починає з градаційного, поступового загострення подій, занадто довгими діалогами затримує їх розвиток, чим підсилює конфліктогеність дійових осіб. Через дії та вчинки родини Ілаша якнайкраще простежується психологія гуцулів у вирішенні конфлікту. Розв'язка п'єси відбувається традиційно в останній яві.

Таким чином, головний конфлікт твору є антагоністичним (непримиренним), який проходить через всю п'єсу і вирішується лише із загибеллю антигероїв (Тетяни і Матія). Для цього конфлікту характерним є те, що протистояння антигероя і родини Данила триває усі п'ять актів, а протистояння Тетяни з родиною зображено не в прямих зіткненнях, а переважно у формі негативних інохарактеристик, іновідгуків родини Ілаша, тобто опосередковано. Окрім цього, особистісний конфлікт протікає досить динамічно і гостро, він зображений лише в одній яві, але

саме в ній відбувається зав'язка, ряд колізій та кульмінація, а розв'язка представлена традиційно наприкінці п'єси.

Список використаної літератури

1. Мороз Л. Нова реалістична драма в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / Л. Мороз // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 192 – 220. **2. Хороб С. І.** Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття в системі модерністського художнього мислення : автореф. дис. доктора філол. наук: 10.01.01 “Українська література” / С. І. Хороб. – Львів, 2002. – 45 с. **3. Волощук Л.** Активізація духовно-художніх засад в українській драматургії кінця XIX – початку XX с. / Л. Волощук // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Вип. 9. – К. : Твім інтер, 2001. – С. 108 – 115. **4. Етнографія України** : навч. посібн. / За ред. проф. С. А. Макарчука. – Вид. 2-ге, перероб. і доп. – Львів : Світ, 2004. – 520 с. **5. Никоненко П. М.** С. И. Воробкевич. Жизнь, творчество и место в литературном процессе второй половины XIX в. : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.03 / П. М. Никоненко. – Черновці, 1975. – 27 с. **6. Никоненко П. М.** Сидір Воробкевич: Життя і творчість / П. М. Никоненко, М. І. Юрійчук. – Чернівці : Рута, 2003. – 208 с. **7. Новий** тлумачний словник української мови : у 3 т. / укл. В. Яременко, О. Сліпушко. – Вид. 2-ге, випр. – К. : В-во “АКОНІТ”, 2008. – Т. 1: А – К. – 2008. – 926 с. **8. Воробкевич С.** Вибрані твори / С. Воробкевич ; упорядкування, підготовка текстів, передмова та примітки П. М. Никоненко, М. І. Юрійчука. – К. : Дніпро, 1987. – 420 с.

Исаченко Т. М. Етнопсихологічні особливості конфлікту п'єси С. Воробкевича „Блудний син”

У статті здійснено спробу дослідити етнопсихологічні особливості конфлікту п'єси С. Воробкевича „Блудний син”. Аналіз показав, що конфлікт п'єси утворює систему, складовими якої є родинний та особистісний конфлікти. На розвиток кожного із них впливає психологія, сімейні стереотипи гуцул.

Ключові слова: конфлікт, етноконфлікт, етнопсихологія.

Исаченко Т. Н. Этнопсихологические особенности конфликта пьесы И. Воробкевича „Блудный сын”

В статье предпринята попытка исследовать этнопсихологические особенности конфликта пьесы И. Воробкевича „Блудный сын”. Анализ показал, что конфликт пьесы образует систему, составляющими которой являются семейный и личностный конфликты. На развитие каждого из них влияет психология, семейные стереотипы гуцул.

Ключевые слова: конфликт, этноконфликт, этнопсихология.

Isachenko T. M. Ethnopsychological features conflict of S. Vorobkevich's plays „Prodigal Son”

The article attempts to explore the features of the ethnopsychological conflict of S. Vorobkevich's plays „Prodigal Son”. Analysis showed that the conflict of the play forms a system, which components are family and personal conflicts. Psychology and Hutsuls' family stereotypes are affects to the development of each of them.

Key words: conflict, etnokonflikt, ethnopsychology.

Стаття надійшла до редакції: 10.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 921.161.2.09-Франко

Р. А. Козлов

**ДРАМАТИЧНА ПОЕЗІЯ І. ФРАНКА ЗРІЛОГО ПЕРІОДУ:
ЧАСОПРОСТОРОВИЙ АСПЕКТ**

Франкову поезію як науковий об'єкт майже неможливо упорядковувати тільки за хронологічним принципом – з причин не лише технічних (багато творів не мають авторського датування), а й суто художніх. Сам поет у передмові до другого видання збірки „З вершин і низин” говорить: „Укладаючи матеріал для сеї книжки, я покинув думку про хронологічний порядок, зовсім непригожий в книжці так різномастного змісту, котрій, проте, хотілось мені придати яку-таку артистичну суцільність” [1, т. 1, с. 20], – що, схоже, чітко відбиває відмінність ставлення автора до окремого вірша в момент написання та під час публічної презентації. Більші утворення – поема, цикл – у сенсі відображення авторської сутності самодостатні; вірш же – „один з мого життя момент” [1, т. 2, с. 185] – лаконічний і в межах конкретного видання сильно корелюється з контекстом, тому його художній потенціал доцільніше вивчати в межах запропонованого автором явищно-подієвого оточення.

Саме таке розуміння засвідчує історія вирішення проблеми періодизації віршової спадщини І. Франка. З огляду, зробленого М. Ткачуком [2, с. 13 – 16], помітно, що дослідники (А. Крушельницький, М. Євшан, М. Зеров, О. Білецький, Ю. Кобилецький) головно спиралися на роки виходу збірок поета – своєрідних етапних підсумків його життя. Кількість виокремлених періодів поступово зростала від трьох (згідно з тріадою „героїка – лірика – мудрість”) до чотирьох, а вже сучасний науковець В. Корнійчук пропонує їх п'ять: „1) 1873 – 1876 рр. (лірика „молодечого романтизму”);

2) 1876 – 1889 рр. (поезія пророцтва і бунту); 3) 1890 – 1900 рр. (поезія „болю існування”); 4) 1901 – 1906 рр. (трансцендентність художнього слова) і 5) 1907 – 1916 рр. (поезія „недужого духу”)” [3, с. 8]. Оскільки до уваги наразі потрапляє дуже незначна частина поезій І. Франка, достатньою буде спрощена періодизація з трьох інтервалів – як результат трансформації підходу, запропонованого В. Корнійчуком, зокрема попарного об’єднання першого з другим та четвертого з п’ятим етапами.

Збірка „**Мій Ізмарagd**” (1898) стала своєрідним підсумком віршової творчості І. Франка часу світоглядного переродження. Антипозитивістський злам, зміна політичних орієнтирів, визначення стосунків із театральним мистецтвом, науково-викладацькою сферою спричинили дуже своєрідний зміст віршів, переважно написаних у 1890 – 1897 рр. Найбільш насиченими в цьому сенсі, як сповіщає сам автор у передмові до збірки, стали кілька місяців перед її виходом у світ.

Перші „діти страждання” у збірці – драматичний диптих „**Поет мовить**” / „**Україна мовить**”, кожен з яких є водночас і реплікою співрозмовника, і медитацією. У своїй репліці-вірші Поет журиться й просить пробачення в Україні через те, що не зміг виправдати її надії, виконати до кінця свою місію. Тональністю й тематикою цей вірш нагадує „Заповіт” Т. Шевченка, однак не містить того піднесення, яким завершив свою поезію Кобзар, натомість у І. Франка рефреном звучать слова „Cosa perduta!” (лат. „пропаща справа”). Зміст обох реплік, розпачливої поетової та жорсткої відповіді України, відображає суперечливість світогляду самого автора, розкриває дві сторони його душі. Розчарований своєю безсилістю, він усе ж упевнений у необхідності йти далі, працювати на благо народу.

Слова Поета метафоричні, і автологічну локалізацію містить лише звертання до України в останній строфі, без якого зміст вірша лишився б невиразним. Трагічна тональність вірша-репліки має часову природу, адже більшість дієслів у ній – минулого часу, а теперішнє – безперспективне („вниз котиться мій віз”, „літа на душу накладають пута”).

Гостроту репліці України забезпечують уже перші слова: „Мій синку, ти би менш балакав, сам над собою менше плакав, на долю менше нарікав!” [1, т. 2, с. 183]. У темпоральному сенсі вона вибудована також від минулого, але з іншою оцінкою згаданих Поетом подій, а отже, і з іншим прогнозом майбутнього: „Твойого я найкраща частка з тобою враз не ляже в гріб” [1, т. 2, с. 183]. У четвертій строфі репліки є алюзія до епізоду, пов’язаного з Франковою статтею „Дещо про себе самого”, у якій він зізнався, що не любить русинів. Оцінка Україною реакції спільноти на статтю дуже близька до думок, висловлених у ній: „Наплуй! Я, синку, ліпше знаю всю ту патріотичну зграю й ціну її любовних фраз” [1, т. 2, с. 183]. Іншими словами, автор укотре висловлює надію, що український народ, нація достатньо самосвідомі,

аби дати справедливую оцінку діянням усіх, хто зізнався в патріотичній відданості.

Насправді ознаки драми в цьому своєрідному дилозі лише зовнішні. Обидва висловлювання, безперечно, належать автору, хоча й висловлені ним від імені інших осіб. Ці два погляди, дві сторони його самості задають тон усій збірці й повинні, звісно ж, сприйматися одним твором, де зміст кожної частини розкривається повністю лише так.

Вірш „Здоров, Степане!..” [1, т. 2, с. 195], уключений до повчального циклу „Паренетікон”, сюжетно наслідує мандрівний анекдот про жінку, настільки сперечливу, що, утопившись, мала б, на думку чоловіка, пливати проти течії. Вірш являє собою розмову Степана, чоловіка потопельниці, з абстрактною особою, слова автора відсутні. Художній ефект виникає зі змішування людських тверджень, які можна піддавати сумніву, з природними законами, незаперечними за суттю. Просторові реалії: верх, низ, напрям течії – лише безпосереднє опрідметнення прихованого за іронічним поданням ситуації дидактизму.

Відповідно до сутності самого жанру цикл „Притчі” не сповнений прямого моралізаторства, тому частина з переказаних поетом історій мають виразні ознаки драми. „Притча про любов” у формі діалогу переказує одразу дві старозавітні легенди про Йосифа, сина Якового: як він був зраджений братами через ревності, зумовлені надмірною любов’ю батька, та як він був запроторений до в’язниці через наклеп дружини володаря Пентефрія, що закохалася в Йосифа й не мала від нього взаємності. Вірш містить слова автора, що стисло вказують на місце дії та називають імена мовців: „До Йосифа в Єгипті так сказав облесливий дворак” [1, т. 2, с. 211].

Локалізувавши події, автор натякає тим самим на зміст відомих притч, пов’язаних з ім’ям Йосифа, і коротко переказує їх у відповіді персонажа. Таким чином, відбувається редукування двох притч до парабол і вкладення їх у зовнішню форму літературної притчі. Параболічна форма притч створює свого роду передісторію сюжету, хоча, звісно ж, з алегоричними часовими інтервалами. Співрозмовник Йосифа – дворак висловлює свої почуття: „Ах, пане, страх тебе люблю за добрість, за красу твою!” [1, т. 2, с. 211] – лише коли той після поневірянь обійняв при дворі фараона значну посаду, тому вмотивованими є підсумкові слова Йосифа: „Тож нині... щиро признаюсь, любові твоєї страх боюсь” [1, т. 2, с. 211].

Опозиція співрозмовників не гостра, але відчутна – передусім у соціальному відношенні. Однак для Йосифа цей дворак – один з багатьох, і значно важливішим для нього лишається місце, відведене йому в суспільстві.

У „Притчі про нерозум” переказаний досить популярний сюжет про повчання пташкою мисливця. Піймавшись у силце, пташка просить мисливця-стрільця відпустити її та пропонує натомість „три добрії науки”. Вислухавши три повчання пташки й поміркувавши над кожним

із них, стрілець відпускає пташину. Вирішивши посміятися, пташина говорить, що її співрозмовник багато втратив: „Знай, в моїй утробі – якби ти знав отсе! – є перла так велика, як струсове яйце!” [1, т. 2, с. 220]. Повірівши, стрілець намагається знов піймати пташку, просить її повернутися, та вона розкриває свій жарт і вказує стрільцеві, що той дуже швидко забув усі три її повчання.

Вірш написаний тристопним ямбом, катренами, має швидкий темпоритм, але сюжет розгортається відносно повільно, оскільки визначається передусім перебігом діалогу. Із 23 катренів слова автора займають повністю лише три, а також ще 12 рядків або їх частин. Весь інший простір тексту – це репліки пташки та стрільця обсягом від 3 до 15 рядків. Розвиток сюжету вповільнюється також через те, що частина реплік не належать діалогу, а є думками стрільця, спричиненими кожним із трьох повчань пташки. Оформлені прямою мовою, ці думки в межах драми можуть розцінюватися як своєрідне мовлення персонажа вбік.

Використання діалогу в цьому вірші-притчі зумовлене необхідністю передачі ходу думок кожного з персонажів, але повчальний зміст не міститься в чийхось словах, а передається всім сюжетом, тому автор звертається до квазідраматургічної діалогізації, щоб залишатися в тексті як оповідач. І хоча більшість речень з його словами мають індиферентний характер і через прийом констатації відображають авторську відстороненість, одне з них („Стрілець мій здивувався” [1, т. 2, с. 219]) указує на авторську зацікавленість.

Прикінцеві повчання пташки пов’язані зі ставленням людини до минулого, того, що не вертається. Учинок стрільця різко контрастує з його думками – теоретично погодившись, що шкодувати за минулим безглуздо (“Що зробиш – не розробиш, що сталося – не вернути” [1, т. 2, с. 219]), на практиці він це прийняти не може й прагне знов спіймати пташку. Таким чином, у притчі поряд з ідеєю нешкодування за минулим виразно звучить опозиція між людськими словами та справами, прірву між якими й покликані подолати твори-повчання.

„Притча про піст” оповідає про царя, що не мав звички їсти на самоті та, коли йому випало зблукати й снідати посеред гір, запросив до столу пастуха. Пастух, таким чином, постає перед вибором: порушити піст, тобто обіцянку, дану богові, і послухати царя чи знехтувати бажанням земного владики – і вибирає останнє. Розмова царя й пастуха займає 9 строф із 12, тобто більшу частину твору. Діалог не дуже експресивний, не насичений драматизмом, але це враження створюють не авторські ремарки, а передусім дещо розтягнуті репліки співрозмовників. Вони такі, тому що автор, схоже, уважав за доцільне викласти пояснення вихідних позицій учасників діалогу їхніми ж устами.

Поміщуючи царя на самоті „посеред гір”, автор звертається до казково-притчевої умовності, через що зникає потреба в адекватній локалізації. Хронотопне мислення поета проявляється у вибудовуванні ієрархічних відношень між владою земною та небесною. Для пастуха все

гранично ясно й не викликає сумнівів: „Бо запросив мене на свій обід ще старший цар від тебе, цар безодні, цар неба і землі, цар на весь світ. Я, царю любий, піст держу сьогодні” [1, т. 2, с. 222]. Основа його переконання – впевненість у наступному дні, яку дарує віра. Земний цар не може гарантувати, що пастух проживе хоч день і встигне виконати обіцяне богів, і лише через усвідомлення цього доходить згоди з пастухом, визнає: „Справді, не мені рівня той цар, і з ним я не стою у змові” [1, т. 2, с. 222]. Таке мислення є суто християнським і не відповідає звичайним феодальним або капіталістичним уявленням про владу, оскільки несвідомо відбувається змішування понять фізичного й духовного підпорядкування.

Крім утілення ідеї ієрархії влади, у такому нединамічному й доволі стислому діалозі І. Франкові вдалося зобразити два відмінні характери: самовпевненого, швидкого на рішення царя і спокійного, розважливого пастуха. Особливо це помітне при зіставленні емоційного наповнення реплік: у царя вони сповнені окличних речень, натомість мовлення пастуха розмірене, розповідне. Саме воно й визначає врешті темпоритм усього вірша.

Великий діалогізований вірш-драма „*На пастівнику*” (1888), що завершує цикл „По селах”, – це розмова потомлених хлопців-конюхів літнього вечора на Підгір’ї. Слова автора займають не більше четверті обсягу твору, усі інші нерівні строфи присвячено діалогу. Вірш написаний верлібром, і цей вибір І. Франка можна пояснити прагненням передати живе просте мовлення селян, що йому справді вдалося, адже при читанні відчуваються невимушеність вечірньої балачки, простота викладу, задушевність розмови на найбільш наболілі селянам теми.

У розмові беруть участь кілька співбесідників, але вся вона спрямована на розкриття характеру однієї особи – Сеня, улюбленця хлопців-підлітків, характеристиці якого присвячено епічний відступ у творі: „Вже така натура у того Сеня: зразу воркне гризько, а потім хоч сорочку з себе дасть. Недаром придурковатим зовуть і підіймають всім селом на сміх. Куди ж пак! Парубіка вже старий, вже поза тридцять літ, і до роботи нема над нього, і не п’є, не тратить, а ходить мов жебрак” [1, т. 2, с. 252].

Крім авторського зауваження „Оповите млою дрима Підгір’я” [1, т. 2, с. 251], у словах персонажів фігурують топоніми Сіде (до нього І. Франко додав примітку „село в Самбірському повіті, славне своїми конокрадами” [1, т. 2, с. 253]), Урож, Лужок, Ступниця, Мокряни, Страшевичі, Спринь тощо, формуючи зрозумілу авторові й читачеві систему географічних координат. Історичною координатою слід уважати розмови пастухів про наближення війни “з москалем”, однак на ній автор на акцентує, адже „Війни й заповідать не треба, вона вже є, ми родимось, живем, мремо в війні” [1, т. 2, с. 258].

Те, що люди вишукують знаки чогось, а в оточуючих подіях – смислові опозиції, – не більше, ніж омана. Сень переконаний і переконує

інших, що ситуація, коли брат іде на брата, сестра сестрі, а син батькові бажають смерті, – „от де війна правдива, найстрашніша, щоденна, люта! Що там против неї всі війни з турком, німцем, москалем!” [1, т. 2, с. 258]. Тому замість підтримувати балачку інших про ймовірну мобілізацію, Сень відривається від геоісторичної конкретики і переказує апокрифічний сюжет про величезного вола, шкурою з якого антихрист має застелити землю, щоб жодна крапля катованого пророка Іллі не впала на неї. У цьому складному оповіданні скомпільовано кілька апокрифів, що пройшли фольклорну обробку. Автор удається до нього для відображення складного мислення простої людини, що здатна в злеті фантазії піднятися над буденністю, ставити складні світоглядні питання й шукати відповіді на них. Саме тому при вигаслім вогнищі Сень сидить, “скулившись від холоду, недвижний, у якійсь глибокій думі. – О господи! – зітхне часом. – Не дай сліпому і глухому в світі жити, щоб не заскочив неготових нас великий день, страшний день суду твого!” [1, т. 2, с. 262]. Головною опозицією твору стає, таким чином, відмінність буденного й величного, профанного і сакрального, шукаючи гармонії між якими, людське мислення вдається до охудоження і метафоризації.

До гостроактуального циклу „До Бразилії!” входить невеликий вірш „*Два панки йдуть попри них...*” на п’ять хорейчних катренів. Змістово він пов’язаний з попереднім і разом під одним заголовком „Сучасні образки” вони друкувалися 1896 р. в журналі „Жите і слово”. Автор драми переказує фрагмент суперечки двох панків, викликані побаченими на вокзалі емігрантами. Один співчутливо вважає вибульців „бідатством”, якого не слід спиняти, другий – „лайдацтвом”, що не бажає працювати й шукає легшого життя, міняючи „рідний край на пшик” [1, т. 2, с. 266].

У цій замальовці жодна з опозицій – думок персонажів чи різних країн – не отримує повноцінного розвитку. Автор переконаний у неможливості простого розв’язання проблеми еміграції й тому не пропонує рішення, а лише показує безплідність подібних суперечок. Значно виразнішим є протиставлення самих панків обговорюваним ними людям, на яких лише „кождий глипнув по порядку” [1, т. 2, с. 266], не подумавши навіть чимось допомогти.

Збірка „*Із днів журби*” (1900) своїм модерністичним звучанням підсумувала другий період віршотворчості письменника. За В. Корнійчуком, вона найчіткіше репрезентує „філософію болю існування”: „Мотив поразки у війні з життям, ледь помітний у „Моему Ізмарагді”, у новій збірці набував небезпечних вимірів” [3, с. 13], – але й засвідчує народження нового І. Франка, здатного з нових відчуттів виткати своє „друге дихання”.

Вірш „*Розмова в лісі*” сюжетно пов’язаний з іншими в циклі „Спомини”. Його зміст складає побутова випадкова розмова ліро-драматичного героя зі Злісним (лісником). Попередні вірші є

рефлексіями ліричного героя від спогадів п'ятнадцятилітньої давності та мандрівки українськими селами, поданими як безпосередня констатація перебігу його вражень. Це вірш єдиний із циклу, що має окрему назву, драматичний зміст і драматургічну форму. Перша репліка („Здорові дядьку! Що се, ви за злісного?” [1, т. 3, с. 26]) належить ліричному героєві, але не супроводжується вказівкою на ім'я мовця. Подальші репліки мають такі вказівки („Злісний” та „Я”) і послідовно чергуються.

Репліки Я короткі – від половини до двох рядків – і містять питання, звернені до Злісного. Репліки Злісного різні за обсягом: від половини рядка до 15 рядків, – містять переважно розлогі відповіді, але зустрічається й кілька питань Злісного, звернених до Я. Загалом складається враження, що, мандруючи лісом, ліричний герой вирішив розважитися розмовою з лісником, якого зустрів, але при цьому передусім дав висловитися людині мовчазної професії та, розпитуючи, з'ясував для себе важливу інформацію про „поману французьку” – панну, що приїхала до графа.

Як результат творчої фантазії автора, реалізацію його певного задуму цю несподівану зустріч можна розцінювати і як особливий сюжетний хід дізнання, доволі популярний в античній драматургії. У ньому один персонаж отримує від іншого, часто другорядного, важливі для подальшого розгортання сюжету відомості. Майстерність І. Франка в цьому діалозі проявилася передусім у такій побудові розмови, яка не викликає сумнівів у її природності: усі репліки невимушені, прості, риси характеру дійових осіб проявляються доволі чітко й незмінні протягом розмови. Невимушеність розмови підкреслюється також використанням верлібром і частим розділенням рядків між репліками.

Репліками Злісного переказано три короткі історії: про викрадення селянками трави з лісу і покарання за це, про хворобу графа в Італії, викликану програвом у казино, і роль сина Максима в порятунку графа, про приїзд до двору молоді панни – „французької помани”. Усі вони екскурсно розширюють безпосередньо зображений хронотоп і сукупно відкривають роль вірша в сюжеті циклу. За цими історіями діалог розпадається на три змістові частини.

У першій частині Злісний протиставляє себе селянкам, розуміючи, що штовхає їх на порушення заборони, але й виправдовуючи себе: „Панська служба – мус” [1, т. 3, с. 27]. У другій частині історія про графа, що в якомусь містечку (натяк, очевидно, на Монте-Карло) „за годинку просадив всі гроші й бричку з кіньми”, та Максима – сина Злісного, що порятував графа від сердечного нападу, має значно більше подробиць, ніж перша. Та коли мова заходить про майбутнє продовження стосунків графа зі слугою Максимом, про віддяку, Злісний різко обриває співрозмовника: “Ой, вже віддячиться! У голові йому! Писав Максим, як лікар се йому сказав, а він лиш носом покрутив: „Ну, так! Ну, так!” [1, т. 3, с. 28].

У третій частині постать молодої панни описана на фоні сільського панського побуту: „Мале таке та утле – взяв би, бачиться, в долоню й другою долонею прикрив, а всюди того повно – двір, гумно і сад, шпихлір, і коршму, й тік – все чисто навідить, усякого зачепить, всім цікавиться – ну, сказано, помана, ще й французькая!” [1, т. 3, с. 29]. Зіставлення тендітної панни з огромом господарства створює художній ефект, що повноцінно розкриється в наступному вірші, але тут уже відчутна неприлаштованість її до створеного оточення.

Протиставлення співрозмовників у вірші-драмі неповноцінне й ґрунтується винятково на засадах діалогізму. Деякі фрази натякають, що раніше вони були знайомі, принаймні панок бував тут раніше: „Я. А син же де? Таж він за злісного тут був. <...> Злісний. От видно, що давно в селі ти не бував!” [1, т. 3, с. 26 – 27]. Та більш відчутною є соціальна відмінність, хоча Злісний наразі почувається на своєму місці й тому достойно відповідає молодому панові, який його розпитує. У цілому ж хронотопіка твору, відірвана від оточення в циклі, багато втрачає в змістово-функціональному плані, що підтверджує думку І. Франка про необхідність цілісного сприймання створених автором циклів і збірок.

Невключеними до жодної зі збірок у цьому періоді лишилися кілька драматичних поезій, серед яких дитяча замальовка „*Киця*” (1891). Вірш із парним римуванням складають дворядкова ремарка і чотири репліки діалогу: дві короткі містять питання до киці, дві довші – її відповіді. У першій переказано фольклорну дитячу забавку про кухаря, що з’їв сметану, а хотів звернути на кицьку, – вона є свого роду передісторією сюжету. У другій репліці уточнено першу, переказано, як киця просилася не карати її за те, що вона не робила, обіцяючи травневого ранку піймати „зайчика малого”, горобця чи перепілку, а в полудень, коли ті сховаються, наловити риби [1, т. 2, с. 421]. Зміст вірша виразно дитячий, розважальний, без гострих опозицій.

Власне потрактування перетворення єгипетських фараонів на богів пропонує І. Франко у вірші „*Цар-бог*” (1892). Твір сюжетно розпадається на дві частини – після перших двох катренів має пройти час, протягом якого „трудився щиро фараон, і дер, і мучив люд, що аж земля стогнала” [1, т. 2, с. 422]. Далі ж розмова між фараоном і злим духом відновлюється.

Таким чином, сюжет зосереджується навколо проблеми досягнення моменту, коли народ може втратити терпіння, коли „люд в страсі держать не змога, хіба що вмовиться йому царя вважать за бога” [1, т. 2, с. 422]. Це, на думку автора, ключовий етап суспільної еволюції, що може вирішуватися або руйнуванням монархічної влади, або збереженням її через освячення. У будь-якому разі показовим є звернення фараона саме до злого духа, що не залишає сумнівів у виборі позиції самим поетом.

Позазбірковий вірш „*Лисиця-сповідниця*” (1893) має авторське жанрове визначення “Лірницька пісня на нуту „Сирітки”; його сюжет

нескладний і ґрунтується на народній казці про Лисицю й Півня. Лисиця намагається переконати Півня, що той багато нагрішив за життя й тому мусить бути покараний, а Півневі вдається обдурити Лисицю й вирватися з її зубів. Основний масив твору складає діалог Лисиці й Півня, крім того чотири строфи, серед них початкову й кінцеву, займають слова автора. Кожна з реплік займає цілу строфу (крім другої та передостанньої), деякі з них розпочинаються словами автора, у яких указується мовець і характеризується його мовлення („А Когутик каже”, „І мовила гнівно Лисиця облесна”, „Запищав Когутик” [1, т. 2, с. 423, с. 426] тощо). Щоб допомогти читачу зберегти логіку розмови, автор кожному зі строф-реплік розпочинає звертанням до персонажа на ім'я, наслідуючи фольклорну оповідну стилістику.

Події вірша розгортаються в умовних казкових хронотопах, де фігурують гори, потоки, „штири ночі й три дні” [1, т. 2, с. 424], „владича палата” [1, т. 2, с. 428] тощо. Поряд з ними є й цілком реальні топоніми – Зарваниця (село Тербовлянського району на Тернопільщині) та назва святої гори Гаргар, перетворена на ім'я святої. Цілком очевидно, що в такому сюжеті географічна реалія – лише частина казкової умовності, що не виконує локалізаційної художньої функції. Основні мотиви вірша були пізніше оброблені І. Франком і викладені в десятій пісні поеми „Лис Микита”.

Сюжет з обдаруванням людини мойрами зринає в позазбірковому вірші „*Три долі*” (1895), який має зовсім інший зміст і пафос, ніж попередні. За змістом і стилістикою його виникнення слід пов'язувати з громадською діяльністю поета, передусім з політичною, зокрема з балотуванням до сейму. Вірш складають вступні слова автора, його вказівки на мовців і три репліки трьох богинь-Доль, які зустрічають людську душу при її появі на світ. Репліка, яку виголошує „третя, злобная старуха” [1, т. 2, с. 433], є свого роду відповіддю на сказані першими двома, зокрема з ними установлюються фатичні зв'язки: „Ай-ай, розщедрились сестриці! Ось цяцю винайшли яку! Добра повніські рукавиці на неї сиплють без ліку” [1, т. 2, с. 434].

Простір вірша автор розбудовує з „таємної безодні небуття” [1, т. 2, с. 433], з якої до земного життя рухається людська душа. Зустріч з богинями відбувається на умовній половині шляху, що можна розцінювати як приховану алюзію до „Божественної комедії” Данте. Подарунки перших двох богинь – „талант яркий”, сила, „ум живий”, „зір палкий”; „багатий скарб чуття, бажання правди неструджене, бажання вільного життя” [1, т. 2, с. 433] – абстрактні, позбавлені геоісторичної конкретики. Це дозволяє третій іронізувати: „Та що се, ви якогось Данта, Гете чи Шеллі з неї хочете зробити?” [1, т. 2, с. 434]. Наближаючи розмову до життєвих реалій, вона виголошує вбивчий у межах змісту твору присуд: „Іди ж собі, душе, у свою путь, – що терням встелена тобі, не розмарином! А чим тобі на світі бути? Будь русином і хлопським сином!” [1, т. 2, с. 434].

Таке походження, на думку третьої богині, не дасть можливості розвиватися жодному таланту: „Та вродження й мій присуд неминучий тебе по пояс загребе в багно грузьке, в клопотів муравлисько” [1, т. 2, с. 434], – а крім того не знайдеться належного оточення, течії, що могла би створити з таланту яскраву індивідуальність. Єдиний засіб порятунку із ситуації автор побачив наприкінці життя, дописавши в пізньому автографі два останні рядки: „Ніхто тебе не витягне з калюжі, хіба лиш божа благодать” [1, т. 2, с. 435].

Такими бачив причини неможливості реалізації власного таланту в умовах свого оточення Іван Франко. Думка вродженої приреченості русинів, селян на пекельне життя звучить у багатьох його творах, зокрема й у пролозі до поеми „Мойсей”. Але в поезії „Три доли” автор висловив її не як припущення, а як пророцтво богині-Долі, підкресливши його визначеність і незмінність.

Драматизм віршів І. Франка лише підтверджує загальні тенденції його письма. Звернення поета до драми немов заповнює хронологічні лакуни в його творчому житті, виявлені внаслідок періодизації його звернення до жанру п’єси. Таким чином, можна констатувати майже нерозривний процес драматичної творчості І. Франка. Помітно, що драма для поета не має жодних змістоформальних обмежень: він здатен використовувати її у віршах різних жанрів, різної тематики, різного обсягу й метру.

Через переважно невеликий обсяг драматичних віршів І. Франка сюжетно-локалізаційні аспекти хронотопіки в них є переважно невиразними. Основний наголос поет робить на семантиці діалектичних опозицій у творах, на персоніфікації ідей і позицій, що формують конфлікти, тому є сенс продовжувати пошук у цьому напрямі.

Список використаної літератури

- 1. Франко І.** Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 1976. – 503 с. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 1976. – 544 с.
- 2. Ткачук М.** Лірика Івана Франка / Микола Ткачук. – К. : Світ знань, 2006. – 296 с.
- 3. Корнійчук В. С.** Поетика лірики Івана Франка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докторара філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Валерій Семенович Корнійчук ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2006. – 30 с.

Козлов Р. А. Драматична поезія І. Франка зрілого періоду: часопросторовий аспект

Проаналізовано художній час і художній простір у драматичних віршах І. Франка 1890 – 1900 рр. Зроблено висновок про екзистенціальне спрямування його творчості цього періоду. Локалізаційна функція часу і простору в ній невиразна, оскільки це переважно невеликі вірші. Натомість важливу роль відіграють смислові опозиції, на яких будується конфлікт твору. Хронотопіка віршів цього періоду відображає загальне

драматичне мислення письменника та співвідноситься з його художніми інтенціями, вираженими в п'єсах.

Ключові слова: час, простір, хронотопіка, драма, поезія, І. Франко.

Козлов Р. А. Драматическая поэзия И. Франко зрелого периода: пространственно-временной аспект

Проанализированы художественное время и художественное пространство в драматических стихотворениях И. Франко 1890 – 1900 гг. Сделан вывод про экзистенциальную направленность его творчества этого периода. Локализационная функция времени и пространства в ней невыразительна, поскольку это большей частью небольшие стихотворения. Вместо этого важную роль играют смысловые оппозиции, на которых выстраивается конфликт произведения. Хронотопика стихотворений этого периода отображает общее драматическое мышление писателя и соотносится с его художественными интенциями, выраженными в пьесах.

Ключевые слова: время, пространство, хронотопика, драма, поэзия, И. Франко.

Kozlov R. A. The dramatic poetry of I. Franko mature period: the space-time dimension

Analyzed the artistic time and art space in the dramatic poems of I. Franko 1890 – 1900. The conclusion about the existential orientation of his work of this period. Localization function of time and space in her inexpressive, as it mostly small poem. Instead, the important role played by semantic opposition, which is built on the works of the conflict. Chronotopica of poems of this period reflects the general thinking of the dramatic writer, and is related to his artistic intentions expressed in the plays.

Key words: time, space, chronotopica, drama, poetry, I. Franko.

Стаття надійшла до редакції: 29.03.012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 821.161.2 – 311.6+929 Лупій

А. Ю. Колеснікова

АКСІОЛОГІЧНІ ОРІЄНТИРИ В ПРОЗІ ОЛЕСЯ ЛУПІЯ

Сучасний український письменник Олесь Лупій відомий завдяки своїм поетичним та прозовим творам. У арсеналі митця близько двадцяти поетичних збірок, чимало романів і повістей, кіносценарії. Талант письменника був неодноразово відзначений преміями, серед яких

Національна премія імені Тараса Шевченка, Премія імені Д. Яворницького. Розпочавши свою літературну діяльність як поет, Олесь Лупій згодом виявляє потребу до більш масштабного охоплення дійсності, зображення передумов формування та розвитку сильних характерів, які й постають на сторінках його творів. Частіше його герої молоді люди, які загартовуються, отримуючи перші уроки дорослого життя, виявляють силу й витривалість свого характеру, перевіряють на міцність юнацькі переконання, переживають перше кохання. Серед ранніх романів Олеся Лупія найбільш яскраво виокремлюються „Нікому тебе не віддам”, „Чоловіки не відчують болю”, „Сонце поміж соснами”, „Відлуння осіннього грому”.

Метою нашого дослідження буде аналіз художньо вираженої аксіології як системи ціннісних орієнтацій героїв у прозових творах Олеся Лупія. Досягнення вищезазначеної мети передбачає розв'язання таких завдань:

- розкрити особливості методики дослідження аксіологічних орієнтирів у літературному творі;
- розглянути особливості ціннісних установок героїв та прагнень щодо їх впровадження в романах письменника;
- визначити специфіку світосприйняття героїв, їх взаємовідносин із оточуючим світом через систему притаманних їм ціннісних орієнтирів.

Передусім слід зазначити, що аксіологія (від грец. *axia* – цінність, *logos* – слово, вчення) – це насамперед філософська дисципліна, що займається дослідженням цінностей як змістових основ людського буття, які виявляють направленість та вмотивованість людського життя й діяльності. Базовою для аксіології є проблема обґрунтування можливості існування цінностей у структурі буття в цілому, а також сукупність їх зв'язків з реальністю. Г. П. Вижлецов вважає, що цінності виражають певні типи стосунків між людьми, і саме такі стосунки, які не роз'єднують, не відчужують людину одна від одної, від природи й від самої себе, а навпаки, об'єднують людей у спільності, такі, як сім'я, народність, нація, суспільство [1, с. 51]. Згідно з тим, що роль цінностей для існування сучасної людини й суспільства дійсно велика, з'являється можливість використовувати аксіологічну методологію в різних наукових галузях, зокрема й в літературознавстві.

Сучасні літературознавці обирають різні шляхи для аксіологічного аналізу художнього твору. Наприклад, А. Власкін, В. Світельський віддають перевагу аналізу ціннісних орієнтирів, що знаходять відображення в психології та поведінці персонажів. У той же час існує ще рівень аксіологічних орієнтирів самого письменника. Він складає особливий естетичний вимір у творі, що значно ускладнює загальну картину художньої аксіології. М. Бахтін враховував цю складність, коли вказував на формально-естетичну єдність твору, яка будується завдяки тому, що „ціннісний контекст” автора, – пізнавально-

етичний і естетичний – ніби обіймає, включає „ціннісний контекст” героя [2, с. 71 – 72]. Найпродуктивнішим, на нашу думку, є підхід, за яким через ґрунтовний та всебічний аналіз персонажів твору ми дістаємося до самої лабораторії письменника, системи його власних ціннісних інтенцій. Власне розуміння авторського світосприйняття дозволяє досконаліше зрозуміти багатогранність творчих пошуків письменника, досягнути масштабність його задумів, виявити специфіку його творчої манери.

За визначеннями Д. А. Абдуліної, можливості аксіологічного підходу дозволяють також враховувати ще один вимір – читацькі ціннісні орієнтири. Адже читачі різних поколінь і в різні епохи шукають у літературі так звані „актуальні контексти”. Саме в цьому аспекті, тобто на аксіологічній основі, відкриваються нові перспективи для масштабних історико-функціональних досліджень [3, с. 4].

Таким чином, аксіологічний аспект дослідження літературних творів можна вважати майже універсальним, бо він допомагає вивчити зміст і форму художнього твору, розглянути особливості авторської індивідуальності, а також виявити тенденції читацького сприйняття.

Більшість ранніх творів Олеся Лупія присвячені проблемам післявоєнного села, зображенню відновлення сільських господарств на західноукраїнських землях. Так, у романі „Нікому тебе не віддам” та „Чоловіки не відчувають болю”, що є його продовженням, постає історія відродження села Незгинівка, а дія роману „Відлуння осіннього грому” відносить читачів до подій у селищі Біла Кам’яниця. Сам письменник народився в селі Нова Кам’янка неподалік Рави-Руської, це місто часто постає в ранніх романах. Він милується краєвидами рідного краю, уводить до творів деякі пояснення щодо походження назв та історії селищ. Важко не погодитися з Г. Лютим, який в одній із своїх критичних статей назвав рідне село письменника „...тією „неопалимою купиною” дитячих вражень, яка живить письменника все життя і яку так неодноразово змальовано в романі („Нікому тебе не віддам”)” [4, с. 149]. Дитячі спогади письменника знаходять відображення в одному з героїв роману „Нікому тебе не віддам” (1984), а саме Богдані Білозорі. Цей хлопчик відзначається особливою чуйністю, добротою, душевністю, яку успадкував від матері. На відміну від неї батько, голова колгоспу Назарій Білозор, відзначається більш жорстким характером, витривалістю, рішучістю, прагненням якнайшвидше зробити свій колгосп передовим, зразковим, проте це позначається на ставленні до своєї родини. Чимала кількість суспільних справ робить його байдужим до своєї сім’ї, іноді невинувато суворим із власними дітьми. Руйнування дитячих мрій Богдана виникає, коли після довгоочікуваного повернення з фронту батько не опікується синами, а навпаки вимагає беззастережного підкорення його волі. Хлопчик постійно розмірковує: чому немає злагоди в їхній сім’ї, довіри між рідними людьми, чому постійно відбуваються сварки із сусідами, які були найкращими помічниками й радниками в скрутні часи: „Богдан не розумів, що тепер

заважало їм радіти, бути щасливими. Ворогів вигнали, війна закінчилася, сусіди могли зійтися в одній хаті і разом відсвяткувати (ото була б справжня втіха). Що ж сталося? Богдан не знаходив відповіді” [5, с. 72].

Підліток прагне, щоб всі жили в гармонії з іншими людьми та навколишнім світом. Прикладом такої злагоди для нього були лелеки, які кожної весни прилітали до їхнього подвір'я. Богдан милується птахами, дивується їхній відданості рідній домівці, захоплюється їхньою працьовитістю та злагодженістю, стежить за зростанням пташенят. Мирне спокійне життя лелек на лоні природи вважається хлопцю ідеальним, такого ж безтурботного майбутнього він прагне для себе з Оксаною. Проте юнацькі мрії розбиваються, коли родину Устим'юків виселяють до Сибіру. Саме ця подія становить відлік до ціннісного самовдосконалення героя. Тепер його ідеалістичні переконання не такі вже відірвані від дійсності. Символічним в цьому плані є сон героя, у якому він бачить дивне протистояння між лелеками та орлами. Як відомо, лелека уособлює сімейне благополуччя, повагу до батьків, любов до рідної землі. Якщо на хаті звив гніздо лелека, то в родині має бути лад. Саме ці чорно-білі красені приносили, за повір'ям, до оселі немовлят. На Україні ніколи не називали птахів і звірів людськими іменами. Однак для лелек робили виняток, так у творі Білозори називають лелек Гавриїлом і Онисею. Однак „орел” у словнику О. І. Потапенка відзначається подвійною конотацією. З одного боку, орел – символ відваги, сміливості, гордості, чоловічої краси, далекоглядності, емблема сили й могутності, а з іншого – орел є символ зарозумілості, самовпевненості, його політ – емблема швидкого духовного падіння, нікчемності [6, с. 106]. Таким чином, трактування сну головного героя набуває подвійного значення. Насамперед він уособлює моральне та духовне зростання хлопця. Він, як і змалку, захоплюється лелеками, вболіває за них, намагається допомогти їм у суперечці з орлами, що символізує його як захисника власної оселі, який вже не залежить від батьківської опіки, а в змозі самотужки приймати конкретні рішення. Адже уві сні він обирає роль не спостерігача-мрійника, а активного учасника цієї битви. По-друге, сам політ героя означає пробудження духовних сил, здійснення мрій. Д. Лофф у своєму соннику писав: „Ми часто літаємо уві сні – це значна подія... Це один із видів астрального, нетілесного досвіду. Завдяки цим польотам людина піднімається над обставинами, обираючи сприятливі та безпечні перспективні шляхи” [7, с. 156]. Саме сон є відправною точкою для самовизначення героя, віднайдення пріоритетів у житті, серед яких не мрійливе спостереження, а активна боротьба за своє щастя. Згодом Богдан зважується на відчайдушний крок: він якнайшвидше хоче побачити Оксану й через кілька тижнів їде до неї у Сибір. Ця поїздка відбувається наперекір батьківській забороні, непорозумінню з боку друзів, які, знаючи про спокійний урівноважений миролюбивий характер хлопця, не могли уявити, що він здатний на такі рішучі кроки.

Отже, у творі спочатку спостерігається неприйняття героєм оточуючого світу через конфлікт між мріями та реальністю, тобто між його аксіологічними ідеалами та нормами. Згодом герой відчуває потребу у виробленні нових цінностей, їх досягненні та відстоюванні, що вже складає норму життєдіяльності для цієї енергійної людини.

Продовженням цієї історії є роман „Чоловіки не відчувають болю” (1987). На початку оповіді ми дізнаємося про те, що Оксана не дочекалася Богдана з армії і вийшла заміж. Він з мужністю переносить такий удар долі й намагається влаштувати своє особисте життя вже з іншою дівчиною. Показовою в даній ситуації є доля Оксани, яка зрадила своїм дитячим мріям і вийшла заміж за більш забезпеченого юнака. Незгаслі почуття до Богдана, почуття провини за скоєне, роблять її життя в шлюбі з нелюбом нестерпним. Оксана не призвичаїлась до міського життя, нудьгує за рідною домівкою й врешті залишає свого чоловіка. Таким чином, зміна життєвих орієнтирів на користь забезпеченого існування виявилась для дівчини хибною. Вона розуміє це лише згодом, але вже не може нічого вдіяти, ніяковіє при зустрічі з Богданом: „Як постати перед ним? Звичайно, Богдан, може, зрадіє з її горя, в душі покепкує: мовляв так тобі й треба, невірній. А задля ока пожаліє. Того Оксана теж не потребувала – що їй із жалю” [8, с. 144]. Тепер уся її увага скерована на виховання маленької дитини, якій вона намагається прищепити віру в щирі людські стосунки, побудовані на любові та взаєморозумінні. Вона стає більш чуйною до своїх батьків, яких залишила в селі, розуміючи, що матеріальні блага не зроблять її щасливою, мріє про затишне родинне життя, яке колись їй міг дати Богдан.

Отже, у романі „Чоловіки не відчувають болю” спостерігаємо на образі Оксани підміну істинних цінностей уявними. Втрата справжніх цінностей руйнує життя героїні, нівечить її долю.

Примарні цінності домінують також у образі Ігоря Кирницького з роману „Відлуння осіннього грому” (1976), які суперечать загальнолюдським поняттям про доброту, гуманність, честь. На відміну від попереднього роману, де героїня переплутала кохання з симпатією, а добробут із забезпеченістю, в романі „Відлуння осіннього грому” бачимо свідому осмислену підміну аксіологічних орієнтирів героєм. Сенсом його життя є впровадження ідеї, цінність якої Ігор Кирницький вимірює уявними статками: „Якщо вдало закінчиться війна, він забезпечить їй найкраще життя, у неї буде все – гарний, достойний її чоловік, помешкання у Львові або і в Києві, повага в товаристві, не кажучи вже про всякі блага і вигоди, які повинен надати їм новий уряд” [9, с. 158]. Він чинить опір владі, яка захистила його від німецьких окупантів, проводить підпільні операції під проводом своєї матері, керівника загону. Проте інших поглядів дотримується його кохана Леся, шкільна учителька. Вона знає про його почуття, але відчуває до нього тільки співчуття, намагаючись зрозуміти „чому він так фанатично вірить в

націоналістичну ідею” [9, с. 168]. Справді, своїми діями він нагадує фанатика, який „характеризується щирою переконаністю в абсолютній істинності відомих принципів і стійкою відданістю їм, але у величезній кількості випадків щирість поєднується з неясністю думки, а стійкість переходить у впертість, обмеженість” [10, с. 812]. Цей фанатизм героя дещо нагадує образ чекіста з новели Миколи Хвильового „Я (Романтика)”, однак, коли Ігор Кирницький дізнається, що Леся знаходиться під загрозою, він попереджає її, наражаючи тим самим себе на небезпеку. Переломним моментом твору є зізнання героя, який виказує свою матір владі, коли дізнається про загибель Лесі. Саме в цей час фанатичні ідеї для нього позбуваються свого значення, він розуміє, що втратив через них кохану людину, дійсний орієнтир свого життя. У момент найвищої емоційної напруги на зміну тверезій розсудливості приходять розуміння невиправданості тих поглядів, яких дотримувався юнак.

Таким чином, на прикладі цього персонажу, ми можемо простежити яким чином примарні ціннісні установки, прийняті у якості найвищої мети, можуть понівечити не тільки долю цієї людини, але й занепасти його близьких. Це спричинено насамперед тим, що фанатично налаштованим людям властиве зневажливе ставлення до життя, як до чужого, так і до свого власного. Досягнення мети, для якої використовуються будь-які засоби, у тому числі вбивства та пограбування мирних мешканців, призводить до розпаду всіх можливих цінностей, моральної зневіри, а також деструкції, саморуйнуванню особистості.

Треба зазначити, що ціннісні орієнтири не завжди відзначаються стійкістю впродовж життя. Вони зазнають змін у зв'язку з віком, набутим досвідом, станом здоров'я і т. д. Такі зміни життєвих пріоритетів зробили головного героя роману „Сонце поміж соснами” (1979) сильною та витривалою особистістю. Через деякий час після приїзду на БАМ молодий геодезист Олег Вітрук дізнається про те, що його дівчина вийшла заміж за іншого. Переживаючи цю втрату, він знаходить для себе розраду в роботі. Намагається підвищити свій професійний рівень, розробляючи проекти на підступних болотистих ґрунтах, переборюючи люті морози, вічну мерзлоту й самого себе, щоб таки стати людиною, підкорювачем, творцем. У щоденній важкій праці виявляються риси вдачі й інших персонажів, хтось не витримує навантаження й виявляє слабкість, а хтось, незважаючи на суворий клімат і постійну втому, виявляє турботу до ближніх, підтримує їх. Такою людиною для Олега Вітрука стає місцева мешканка Арапаас. Саме коли чарівна евенкійка рятує героя від смерті в тайзі, він розуміє, якщо залишився живий, то неодмінно має робити щось корисне й у цьому вбачає сенс свого буття. Робота стає високою метою його життя, Олег Вітрук розуміє корисність та необхідність своєї роботи для майбутніх поколінь, саме це стає для нього головною насагою в діяльності. „Тайга

немилосердна й водночас щедра, вимагає від людей, щоб жили за своїми законами. Суворого тут не потерплять, а надто доброго з'їдять” [11, с. 117] – за такими законами й формується характер головного героя. Отже, у романі постає активний та енергійний герой, на шляху якого трапляється багато випробувань, але він не втрачає віри в себе, ставить перед собою нові завдання й має сили для їхнього виконання, завдяки правильно обраним шляхам саморозвитку.

Проаналізована галерея образів з ранніх романів Олеся Лупія відображає особливості аксіологічного аналізу. Він відзначається особливою увагою до специфіки дій персонажів у відповідності з їх життєвим досвідом. Хоча ці дії не завжди свідомі й осмислені, але завжди вказують на особливості ціннісних орієнтирів героїв. Романи Олеся Лупія виявляють різні типи аксіологічних відносин, відкриваючи всю сукупність внутрішніх переконань героїв через багатоманіття міжособистісних взаємин. Як бачимо з творів, герої віддають перевагу певним інтенціям, які, щоправда, часто змінюються впродовж твору, визначаючи ріст самосвідомості персонажів. Інтерпретація аксіологічного виміру в творчості письменника не обмежується цим дослідженням і потребує більш детального вивчення.

Список використаної літератури

- 1. Выжлецов Г. П.** Аксиология культуры / Г. П. Выжлецов. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. – 152 с.
- 2. Бахтин М. М.** Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.
- 3. Абдуллина Д. А.** Художественная аксиология в автобиографической трилогии Л. Н. Толстого : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук / Д. А. Абдуллина. – Магнитогорск, 2005. – 19 с.
- 4. Лютий Г.** Цілісність народжена любов'ю...: Про роман „Нікому тебе не віддам” та поетичну збірку „Одна-єдина” О. Лупія / Г. Лютий // Київ. – 1986. – № 2. – С. 149 – 150.
- 5. Лупій О.** Нікому тебе не віддам: Роман / О. Лупій. – К. : Рад. письменник, 1984. – 388 с.
- 6. Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін.** Словник символів / О. І. Потапенко. – К. : Народознавство, 1997. – 178 с.
- 7. Лофф Д.** Справочник сновидений / Д. Лофф. – Харьков : Клуб семейного досуга, 2007. – 320 с.
- 8. Лупій О.** Чоловіки не відчувають болю: Роман, кіноповість / О. Лупій. – К. : Рад. письменник, 1987. – 248 с.
- 9. Лупій О.** Відлуння осіннього грому / О. Лупій. – К. : Дніпро, 1986. – 549 с.
- 10. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.** Иллюстрированный энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз. – М. : Эксмо, 2010. – 992 с.
- 11. Лупій О.** Сонце поміж соснами: Роман / О. Лупій. – К. : Рад. письменник, 1979. – 292 с.

Колеснікова А. Ю. Аксіологічні орієнтири в прозі Олеся Лупія

У статті досліджується система ціннісних орієнтирів у прозових творах Олеся Лупія. Характеризуються особливості методики вивчення

літературних творів у аксіологічному аспекті. Визначається специфіка світосприйняття героїв, їх взаємовідносин із оточуючим світом через систему притаманних їм ціннісних орієнтирів. Вивчається співвіднесеність між аксіологічними ідеалами й нормами, притаманними героям романів Олеся Лупія. Розглядаються особливості формування та модифікації ціннісних установок персонажів впродовж дії твору.

Ключові слова: аксіологія, ціннісні орієнтири, образ, світобачення, самовизначення.

Колесникова А. Ю. Аксиологические ориентиры в прозе Олеся Лупия

В статье исследуется система ценностных ориентиров в прозаических произведениях Олеся Лупия. Характеризуются особенности методики изучения литературных произведений в аксиологическом аспекте. Определяется специфика мировосприятия героев, их взаимоотношений с окружающим миром через систему присущих им ценностных ориентиров. Изучается соотношение между аксиологическими идеалами и нормами, присущими героям романов Олеся Лупия. Рассматриваются особенности формирования и модификации ценностных установок персонажей на протяжении действия произведения.

Ключевые слова: аксиология, ценностные ориентиры, образ, мировосприятие, самоопределение.

Kolesnikova A. Y. Axiological values in the prose of Oles Lupij

The article deals with the analysis of the value system in the prose works of Oles Lupij. The article is dedicated to researching the features of the literary exploration methodology in the axiological aspect. The specific of the perception of the heroes, their relations with a surroundings through their value system are analysed. Find out the correlation between the axiological ideals and norms of the heroes in the novels of Oles Lupij. The features of the forming and modification of the heroes' axiological aims for the action of the work are considered.

Key words: axiology, value system, character, perception of the world, self-determination.

Стаття надійшла до редакції: 05.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 808.1

О. О. Макєєв

ПРИЙОМ “MISE EN ABYME”: ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ

Однією з актуальних теоретико-мистецьких проблем залишається проблема дослідження структури творів літератури, живопису, кінематографу через категорію „mise en abyme”. Цей термін є універсальним за своєю природою та може зустрічатися в будь-якому тексті як явищі культури різних країн.

Актуальністю відзначаються спроби дослідити вживання цього прийому в літературних творах, фільмах і творах живопису з позицій структурно-семіотичного аналізу з урахуванням останніх досліджень.

Метою пропонованого дослідження є пояснення значення терміна „mise en abyme” та окреслення його ролі в художньому творі.

Термін „mise en abyme” був запроваджений Андре Жідом (1869 – 1951 рр.) з метою позначити твір у творі. Починаючи від 50-х рр., інтерес до цього терміна спонукав дослідників продовжити вивчення „mise en abyme” в контексті постструктуралістських теорій. Наукові пошуки були спрямовані переважно на розкриття специфіки конститутивної, лінгвістичної комунікації, що стоїть за цим методом у тих випадках, коли він знаходить застосування в модернізмі, „новому романі” та постмодерністській критиці мистецтва. У 1977 році Люсьєн Делленбах опублікував книгу, що стала базовою для подальшого трактування дефініції „mise en abyme”. Робота „Le reçit spéculaire. Essai sur la mise en abyme” [1] була присвячена дослідженню однієї риторичної фігури, за допомогою якої література рефлектує з приводу власної сутності, створюючи власні віддзеркалення. Назва цієї фігури семантично споріднена з елементом геральдичної конструкції „abyme”. „Abyme”, тобто „прірва” – центр геральдичного щита, який повторює форму самого щита чи зображення на ньому.

Застосований Андре Жідом до аналізу літературних творів термін „mise en abyme”, як справедливо відзначає Карла Соліветті, сприймається як власне переміщення в центр, яке відповідає сучасному терміну „текст у тексті”, але в широкому сенсі розуміється і як прийом дзеркальних відображень, що створюють нескінченні повтори [2]. Так формується механізм, за допомогою якого текст подвоюється (множиться), тим самим конденсуючи свої сенси. Одночасно в ході цього відображення самого себе (акту дзеркальності) відбувається зміна (спотворення) початкового тексту. Унаслідок таких відображень первинна текстуальна модель здатна спростувати сама себе. Таке множення тексту веде до множення смислів, що іманентно спростовує ідею однозначності. З метою дослідження проблем, пов'язаних із такою самооцінкою, Делленбах виокремлює три типи віддзеркалення: простий, нескінченний,

апоретичний [1, с. 18]. Ці типи спостерігаємо відповідно до трьох структурних рівнів, віддзеркалених в оповіді, творчому процесі або наративно-лінгвістичному коді. Самооцінка й позиція письменника-митця привертають увагу до зацентрованого Жідом „суб’єкту самого твору”, який, на думку Делленбаха, є принципово відносним.

Однією з актуальних проблем сучасного літературознавства є проблема термінологічної невпорядкованості. Міз-ан-абім (фр. *Mise en abyme*, іноді фр. *Mise en abîme*) – рекурсивна художня техніка, відома як „сон уві сні”, „розповідь у розповіді”, „вистава у виставі”, „фільм у фільмі” або „картина в картині”. Іноді на позначення „*mise en abyme*” вживають поняття геральдичної конструкції. Термін прийшов з середньовічної геральдики, де французьким словом *abyme* позначався мініатюрний герб у центрі герба. *Mise en abyme* означало „помістити геральдичний елемент у центр герба”. У сучасному значенні – це метонімічне відтворення фігури всередині себе самої. Цей геральдичний термін вперше вжив на початку ХХ століття письменник Андре Жід, який використав прийом міз-ан-абім у своєму романі „Фальшивомонетники”.

Отже, розглянемо декілька прикладів вживання прийому „*mise en abyme*” в різних видах мистецтва. Почнемо з літератури. Арабо-індійська збірка „Тисяча і одна ніч” рясніє оповідями всередині оповідей, які складають карколомні у своїй багатовимірності наративні побудови. В японському народному оповіданні „Сон Акіносукі”, перекладеному Лафкадіо Гірн, головному героєві наснилося, що він кілька років царював в іншій країні, поки не померла його дружина царської крові. Однак місця і сліди всього, що відбувалося з ним у сні, він згодом знайшов, розкопуючи мурашник, розташований неподалік. Збірки „Декамерон”, „Кентерберійські розповіді”, „Ваталапанчавіншати” містять безліч оповідей, нанизаних на єдину рамкову історію.

У згаданому романі Андре Жіда „Фальшивомонетники” герой твору сам пише цей роман. Текст Жоржа Перека „Кабінет аматора” теж є зразком метатекстуальної конструкції, адже він описує процес написання цього роману. В оповіданні Володимира Набокова „Набір” реалістичний нарис про берлінського пенсіонера, породжений уявою оповідача, який сидить навпроти нього в парку. Оповідач тут постає лише як „представник” автора. У Хуліо Кортасара в оповіданні „Безперервність парків” головний герой читає роман про людину, яка скрадається парком і проникає в будинок, щоб убити того, хто читає цей роман. У відомому романі Марселя Пруста „У пошуках втраченого часу” головний герой Марсель врешті береться писати роман, у якому збирається описати власне життя, а частина роману „Кохання Свана” є міз-ан-абімом кохання Марселя до Альбертіни, що розгортається впродовж майже всього твору. Прийом міз-ан-абім часто використовувався авторами французького нового роману. Наприклад, Наталі Саррот у романі „Золоті плоди” та Мішель Бютор у романі „*L’emploi du temps*” звертаються саме

до такої моделі письма. Міз-ан-абім є базовою технікою сюжетотворення в експериментальних текстах Алена Роб-Гріє, починаючи з роману „У лабіринті” (1959).

У живописі окремі твори побудовані як дзеркала художньої реальності, які розташовані один проти одного і які до безкінечності відображають одне одного. На багатьох середньовічних фресках і мозаїках зображені ктитори, які надають Христу або Богородиці мініатюрне зображення храму, в якому розміщено відповідну фреску або мозаїку. У „Портреті подружжя Арнольфіні” Яна ван Ейка на стіні за постатями портретованих висить невелике опукле дзеркало, в якому видно, як художник малює портретованих і те саме дзеркало, в якому відображений він сам тощо. Під впливом ван Ейка подібний ефект використали у своїх портретах Ганс Мемлінг і Квентін Массейс, а також Дієго Веласкес у знаменитому парадному портреті королівського сімейства „Меніни”. Укладачі „Енциклопедії постмодернізму” подають цей термін французькою, наголошуючи: „У творі мистецтва я хотів би знайти самий суб’єкт цього твору, переведений у масштаб персонажів... Так, у певних картинах Мемлінга або Квентіна Мециса невеличке кругле й темне люстро віддзеркалює інтер’єр кімнати, в якій ця картина малюється” [4, с. 278]

У кінематографі багаторівневі конструкції з оповідями в оповідях та сновидіннями в сновидіннях були залучені майстрами європейського артхаусу в 1960-і і 1970-і роки („Селін і Жулі зовсім забрехалися” Жака Ріветта, „Провидіння” Алена Рене, польська екранізація роману „Рукопис, знайдений у Сарагосі” тощо). Часто розмиває кордони між реальністю і вигадкою у своїх сценаріях Чарлі Кауфман. Оповідь в оповіді може містити завуальований коментар з приводу того, що відбувається в основній оповіді (Кшиштоф Кесьловський „Подвійне життя Вероніки”). Іноді нашарування реальностей викликає ефект дезорієнтації – як для діючих осіб, так і для глядачів фільму („Екзистенція” Д. Кроненберга, „Початок” К. Нолана).

Виявом „тексту в тексті” в театральному мистецтві постає прийом „театру в театрі”. Ідеться про виставу, сюжетом якої є представлення театральної п’єси. Особливістю є те, зовнішня публіка дивиться п’єсу, у межах якої публіка, що складається з акторів, також присутня на виставі. Ця естетика з’являється вже в 16-ому сторіччі, проте першим її вираженням була „Fulgense et Lucrece de Medwall” (1497). Такі структурні особливості театального мистецтва, як зауважує В. Осипов, пов’язані передусім із бароковим баченням світу, згідно з яким „світ – сцена, а всі чоловіки і жінки – всього лише актори” (В. Шекспір), а „життя є сон” (П. Кальдерон) [5]. Спостерігаємо перехід „від теологічної метафори, за якою Бог – драматург, постановник і головний виконавець, театр у театрі” <...> до вищої ігрової форми, коли вистава навмисно представляє сама себе в іронічному дискурсі, конденсуючи ілюзорність сприйняття” [5]. В. Осипов наголошує, що остання досягає кульмінації в

театральних формах повсякденного життя – тут уже не можна відрізнити життя від мистецтва. Одним із ефектів „текстів у тексті”, поряд з театралізацією „рамки”, є театралізація глядача, який стає героєм твору. Актори, які грають глядачів, і глядачі стають долають межу „актор – глядач” [5].

Найвиразніше це відбувається за умов використання прийому „перспективи, що вирушає в нескінченність *mise en abyme*”, коли твір змальовує сам себе. „*La mise en abyme*” – прийом, що полягає у включенні у твір (живопису, літератури або театру) частини, яка відтворює деякі його особливості або структурну схожість. Сучасна режисерська та сценографічна практика звертається до цього прийому для посилення ефекту умовності основного змісту вистави або її обрамлення. Так, елементи лялькового театру відтворюють дію п’єси і представляють світовий театр у „Фаусті” Гьоте або „Комічній ілюзії” Корнеля. Прикметою такої техніки є гра актора, який виконує ж свою роль на сцені, відтворення слів або сцен, що увиразнюють основну дію.

Досліджуючи феномен „театру в театрі” в „Гамлеті”, Ю. Лотман відзначає: „Персонажі „Гамлета” ніби передовіряють сценічність комедіантам, а самі перетворюються на публіку поза сценою. Цим пояснюється і перехід їх до прози, і підкреслена непристойність зауважень Гамлета, що нагадують репліки з публіки епохи Шекспіра. Фактично виникає не тільки „театр у театрі”, але й „публіка в публіці”. Імовірно для того, щоб передати сучасному глядачеві адекватно цей ефект, треба було б, щоб подаючи свої репліки з публіки, герої в цей момент розгримовувалися й розсаджувалися в глядацькому залі, поступаючись сценою комедіантам” [6, с. 68].

Щоб зробити висновки, необхідно насамперед згадати теоретичні положення, на яких побудована ця стаття. Ми досліджували термін „*mise en abyme*” та проблеми його дефініції. Отже, цей прийом є динамічним, багаторівневим процесом, що взаємодіє неоднозначно й неповторно у творчості кожного письменника з різними напрямками експериментальних пошуків, що потребує подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. Dallenbach L. *Le re it spéculaire. Essai sur la mise en abyme* / L. Dallenbach. – Paris : Seuil, 1977. **2. Соливетти К.** Сплетня как геральдическая конструкция *mise en abyme* в “Мертвых душах” [Електронний ресурс] / Карла Соливетти. – Режим доступу : <http://www.utoronto.ca/tsq/30/solivetti30.shtml>. **3. F vry S.** *La mise en abyme filmique: essai de typologie* / Sébastien F vry. – Li ge : CEFAL, 2000. – 171 р. **4. Енциклопедія** постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во С. Павличко “Основи”, 2003. – 503 с. **5. Осипов В.** Знакотканное поведение и знакотканная реальность [Електронний ресурс] / Виктор Осипов. – Режим доступу : <http://xyz.org.ua/044ist.html>. **6. Лотман Ю. М.**

Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки рус. культуры, 1996. – 464 с.

Максєв О. О. Прийом „Mise en abyme”: проблеми дефініції

У цій статті висвітлюється дослідження структури творів літератури, живопису, кінематографу через категорію „mise en abyme”. Пояснюється значення терміна „mise en abyme” та подається окреслення його ролі в художньому творі. Також у статті розповідається, ким був запроваджений термін, як вивчення цього поняття спонукало дослідників продовжити його подальші студії та яка праця стала базовою для подальшого трактування „mise en abyme”. Розглядається феномен „театру в театрі”. Цей прийом є динамічним, багаторівневим процесом, що взаємодіє у творчості кожного письменника з різними напрямками експериментальних пошуків і потребує подальшого дослідження. Стаття підвищує інтерес до вивчення цього поняття, розкриття його специфіки.

Ключові слова: “mise en abyme”, геральдична конструкція, експериментальний текст, структурна схожість, завуальований коментар.

Макеев А. А. Прийом “Mise en abyme”: проблемы дефиниции

В этой статье определяется роль приема “mise en abyme” в литературных произведениях, в театре, фильмах и произведениях живописи. Сформулировано определение приема и объясняется его значение. Также в статье рассмотрено, кем был введен термин, как изучение данного термина побуждало исследователей продолжить его дальнейшие студии и какой труд стал базовым для дальнейшей трактовки „mise en abyme”. Рассматривается феномен „театра в театре”. Этот прием является динамичным, многоуровневым процессом, который взаимодействует в творчестве каждого писателя с разными направлениями экспериментальных поисков и требует дальнейшего изучения. Статья повышает интерес к исследованию этого понятия, раскрытию его специфики.

Ключевые слова: “mise en abyme”, геральдическая конструкция, экспериментальный текст, структурная схожесть, завуалированный комментарий.

Makeev A. A. Method “Mise en abyme”: problems of a definition

In this article it is told about research of structure of the literary work, painting, a cinema through the category “mise en abyme”. Value of the term “mise en abyme” and its role in a work of art speaks. Also in article it is told by whom the term as its studying induced researchers on further works was introduced and what book became base for term interpretation. The theater phenomenon at theater is considered. This reception is dynamic, multilevel process which cooperates in creativity of each writer with the different directions of the experimental searches, demanding further studying. Article increases interest to further studying of the term, opening of its specifics.

Key words: “mise en abyme”, heraldic design, experimental text, structural similarity, veiled comment.

Стаття надійшла до редакції: 14.01.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 81'25 – 111 – 161.2

К. І. Мегела

ВІДТВОРЕННЯ СТИЛЬОВОЇ СВОЄРІДНОСТІ ОРИГІНАЛУ В ПЕРЕКЛАДІ ДИСКУРСИВНИХ МАРКЕРІВ

Актуальність статті обумовлюється необхідністю усвідомлювати визначальні риси літературних епох та ідіостилів письменників для адекватного відтворення дискурсивних маркерів у художньому перекладі.

Мета дослідження – продемонструвати на прикладах конкретних англомовних творів та їхніх перекладів можливості різної інтерпретації перекладачами прагматичного змісту дискурсивних маркерів, зумовленої літературною епохою та ідіостилем автора.

Наукова новизна розвідки полягає в тому, що проблема перекладу дискурсивних маркерів вперше розглядається у ракурсі контексту автора, а саме залежно від форми авторської оповіді.

Об'єктом дослідження є дискурсивні маркери англійської мови, відібрані з діалогічних фрагментів характерних англомовних художніх творів епохи Відродження, Просвітництва, реалізму XIX століття, модернізму у співставленні з відповідними текстовими фрагментами українських перекладів.

Предметом статті виступає специфіка перекладу дискурсивних маркерів, яка полягає у відтворенні їхніх комунікативно-прагматичних значень з урахуванням інтенцій автора оригіналу.

Матеріалом дослідження слугували англомовні прозаїчні та драматургічні тексти XVI – XX століть та їхні українські переклади.

Мета художньо презентованого розмовного мовлення – не стільки відтворення безпосередньої комунікації, як вияву естетичного впливу на читача. Розмовне мовлення у художньому тексті – це стилізація, яка може здійснюватись по-різному, становлячи собою один із художніх засобів письменника.

Явища, властиві усному дискурсу, у мові художньої літератури можуть бути відображені з різною повнотою, посилюватись або послаблюватись, залежно від художніх завдань, що ставить перед собою автор, його ідіостилю та „стилю епохи”.

Перекладач обов'язково має зважати на те, що „кожний художній текст є частиною конкретної історико-літературної епохи та перебуває в тому чи іншому відношенні до літературних напрямів свого часу” [1, с. 111]. У випадку нехтування цією умовою індивідуальна своєрідність авторської манери у перекладі набуває форми згладжування, знеособлення на догоду вимогам літературної мови або смакам певного (іншого) літературного напрямку [2, с. 310].

Велике значення для перекладачів художньої прози має питання передачі стилю описових та демонстративних висловлювань оригіналу. Авторська оповідь, навіть стилістично нейтральна, завжди містить конотацію, що виражає ставлення автора до книжного та розмовного мовлення.

Співвідношення діалогу та авторського мовлення у художньому творі безпосередньо залежить від літературного напрямку та індивідуального стилю письменника [3, с. 106]. Існують художні тексти, які повністю побудовано на діалогах, що значно посилює їх прагматичний ефект.

Художній дискурс характеризується еволюційною видозміною оповідних форм. Спостерігаються суттєві відмінності між презентацією діалогічного мовлення у романах та п'єсах минулих століть та у сучасних художніх творах. До середини ХХ століття письменники будували розмовний дискурс за тими самими правилами, що і решту наративу, рідко вводили розмовні елементи типу скорочених форм або дискурсивних маркерів. У разі їхньої повної відсутності важко було б розрізнити діалоги та описи [4, с. 244].

У художньому мовленні Англії ХVІ століття переважав *евфуїзм* – особлива манера словесного вираження, що характеризується надмірним вживанням перифрастичних зворотів, пишномовністю, відривом від живих мовних норм, орієнтацією на розмовну мову аристократії [5, с. 369 – 370].

Л. Толстой дорікав В. Шекспіру за те, що всі його персонажі позбавлені мовленнєвої індивідуальності. „Всі дійові особи Шекспіра, – писав він, – говорять не своєю, а завжди однаковою шекспірівською пишномовною та неприродною мовою, якою не лише не могли говорити персонажі, але ніколи ніде не могли говорити жодні живі люди ...” [6, с. 32]. В. Шекспір практично ніколи не зводив індивідуалізацію мовлення до копіювання мовної дійсності. Але він широко використовував її (мовну дійсність) для вираження думок та почуттів, а також характерних та разом з тим завжди типових особливостей своїх персонажів [7, с. 2]. Навіть поверхове знайомство з текстами шекспірівських драм дає змогу відчути широкий стильовий діапазон мовлення персонажів.

В. Шекспір прислухався до розмовного мовлення, тобто до мовлення, найбільш гнучкого в семантичному відношенні, славнозвісне

багатство мови письменника полягало не стільки у кількості слів, як у величезній кількості значень та відтінків вжитого ним слова [7, с. 3].

З-поміж дискурсивних маркерів, що їх використовує В. Шекспір для наповнення реплік своїх героїв, вирізняються загальноновживані *well* та *why*, а також архаїчні з огляду на сучасність лексеми *ay*, *marry*, *faith*. Ці мовні елементи у автора мають виразну поліфункціональність, тому й не дивно, що в українських перекладах до них застосовують різні способи відтворення:

Guil. The king, sir

Nat. Ay, sir, what of him? [8, с. 57].

Гільденстерн: Король ясновельможний

Гамлет: Ха! ... Що пак з ним сталося? [9, с. 103].

Гільденстерн: Король, пане...

Гамлет: Так, пане, що з ним? [10, с. 69].

Гільденстерн: Король, мій принце ...

Гамлет: А що з ним? [11, с. 129].

Гільденстерн: Король

Гамлет: Що з ним сталося? [12, с. 171].

Гільденстерн: Король, пане ...

Гамлет: Так, пане, що з ним трапилось? [13, с. 81].

Гільденстерн: Мій пане, король ...

Гамлет: Король, король, увесь час король [14, с. 125].

Лексема **ay**, за даними Oxford Dictionary [15], – вигук, архаїчна або діалектна форма, що виражає згоду та є синонімом частки *yes*. У словниковій статті Collins Dictionary [16] знаходимо інше значення: **ay** – вигук, „архаїчне”, „поетичне”, вживається для вираження емоцій страждання або здивування. Ми припускаємо, що цей вигук може виконувати й інші функції в різних контекстах твору.

Загальні стильові риси українських перекладів „Гамлета” В. Шекспіра докладно проаналізовано українським перекладознавцем Л. Коломієць [17]. Основні теоретичні положення дослідниці можна екстраполювати і на відтворення дискурсивних маркерів. Зокрема, що стосується перекладу М. Старицького, то тут помітна деяка невідповідність у відтворенні прагматичного змісту дискурсивних маркерів, яку засвідчує вищенаведений приклад. „Ха” у М. Старицького дисонує з піднесеністю мовлення Гамлета. До того ж, виходячи з комунікативної ситуації, в англійському маркері не закладена відверта зневага та глузування. Такий маркер більше підійшов би для відтворення мовленнєвої поведінки підлітка, як це має місце, зокрема, у перекладі роману Марка Твена „Пригоди Тома Соєра”.

Відтворюючи дискурсивні маркери, Л. Гребінка користується широким регістром народної мови, його стиль позначений експресивністю, що має дещо приземлений характер, а це зменшує роль поетичних тропів, властивих авторові.

Ю. Клен, що доволі типово для української діаспори, тяжіє до збереження ритмомелодики оригіналу та певного буквализму у перекладі. У вищенаведеному прикладі перекладач керувався фонетичною близькістю дискурсивного маркеру в оригіналі та перекладі.

До основних характеристик перекладу М. Рудницького можна віднести лаконічність вислову, пристосованість до вимог вимовлюваності, сценічність, що знаходить особливо яскраве вираження в динаміці наростання почуттів та експресивності фраз персонажів.

Г. Кочур також вживає національні відповідники, але не так часто, і при цьому головно загальноживані. Його переклад можна назвати збалансованим, академічним, мовлення героїв, порівняно з перекладами М. Старицького, М. Рудницького або Л. Гребінки, менш емоційно-піднесене.

Переклад Ю. Андруховича позначений спрощеністю образності вислову, модернізацією лексики та стилістики твору, довільністю інтерпретації смислової наповненості дискурсивних маркерів, орієнтацією на розмовну культуру сучасного читача.

Безумовно, відтворення дискурсивних маркерів у драматургічному творі, а надто у драмі доби Відродження, має свою особливість і виконує свою специфічну функцію, виходячи з тогочасної поетики драматургічного жанру, зокрема, піднесеності та емоційності мовлення персонажів. Хоча така загальна тенденція зберігається і в пізніші періоди розвитку англійської драми, проте новочасна драма (О. Уальд, Б. Шоу, Т. Вільямс, Ю. О'Ніл, Е. Олбі) подає інші зразки, які вимагають відповідного перекладацького підходу. Спільним для драматургічного жанру є однак те, що твори цього жанру побудовані на діалогічному мовленні, дискурсивні маркери виконують тут функцію безпосередності спілкування.

На відміну від драматургії, у прозових творах авторське начало виражене більш помітно. Проте і тут необхідно враховувати різні типи оповіді.

Зокрема, англійські прозаїки XVIII століття (Д. Дефо, Дж. Свіфт), підкорюючись загальній тенденції нормалізувати літературну мову, будували свої тексти в строгій відповідності до літературних норм, що знаходило вираження в їхньому прагненні не дозволяти проникнення розмовних елементів у мову художніх творів. Саме тому авторське мовлення було визначальним у загальній художній тканині твору. Використання прямої мови в прозі було зведене до мінімуму, а основною формою передачі мовлення персонажів слугувала непряма мова.

З XIX століття в зв'язку з посиленням інтересу письменників до психології людини значно зростає питома вага розмовного мовлення в авторській оповіді та репліках персонажів. Під впливом норм розмовного мовлення конструкції з прямою мовою набувають форми більш високої емоційної насиченості (розмовна лексика, еліпсис, незакінчені речення,

паузи у мовленні, стилістичні прийоми повтору). Оповідь відзначається більшою динамічністю.

Саме в творах Дж. Остін, Ч. Діккенса, В. Теккерея, Дж. Лондона починає набувати більшої ваги комунікативна проблематика та відтворюватися різноманітні форми мовленнєвої поведінки людини. Відбувається поступова диференціація мови автора та мови персонажа. До цього часу в літературі переважав принцип “безмовних дійових осіб” (Д. Ліхачов), різні персонажі розмовляли однаковою мовою, а їх художнє мовлення з огляду на стиль не відрізнялося від авторського мовлення. У літературі починає домінувати принцип „мовленнєвої життєвості дійових осіб” (Ю. Гинянов), герої твору наділяються індивідуальною манерою мовлення. Художній діалог дедалі більше наближається до реальних, фактичних форм функціонування людського мовлення.

Розвиток реалізму XIX століття був органічно пов’язаний із подоланням старої „поетичної мови” як відносно жорстко регламентованої системи засобів, з послідовним зняттям обов’язкових приписів та обмежень [18]. Внаслідок широкого висвітлення життя різноманітних верств суспільства мова художньої прози поглинає в собі більшу кількість елементів, які раніше вважалися неприпустимими в літературній мові. З метою характеристики персонажів у художніх діалогах з’являються елементи просторіччя, діалектизми, жаргонізми, що правомірно можуть використовуватися перекладачами у цільових текстах.

‘But, yer see,’ observed Noah, ‘as she will be able to do a good deal, I should like to take something very light.’

‘A little fancy work?’ suggested Fagin.

‘Ah! something of that sort,’ replied Noah [19, с.259].

– *Бачте, – зауважив Ной, – раз вона здатна до тяжкої роботи, я хотів би взяти собі якусь легшу.*

– *Щось на зразок жіночого рукоділля? – запитав Фейгін.*

– *Угу, щось таке, погодився Ной [20, с. 162].*

Перед нами діалог між провінціалом Ноем та шахраєм Фейгіном, який, підслухавши його розмову з дружиною про нечесні способи заробітку, пропонує укласти ділову угоду. Значення дискурсивного маркеру *Ah!* міститься в оригіналі у прихованій формі, оскільки слова автора, що вводять пряму мову персонажа, виражені нейтральним дієсловом мовлення „*replied*”, не здатного підказати функцію лексеми. Вигук *Ah!* відтворено у перекладі часткою розмовно-зниженого стилю *Угу*, яка в українській мові вживається для вираження згоди, підтвердження. Перекладач компенсував мотивовані втрати, підкреслюючи та виявляючи стилістичні фактори, які містяться в оригіналі в імпліцитній формі, а також використав лексичні переваги рідної мови.

У художньому мовленні XX століття (М. Твен, Дж. Б. Шоу, В. Фолкнер Дж. Д. Селінджер) помітною стає значна розкутість та

внутрішня свобода, яка знаходить вираження у відході від канонів, конструктивному експериментуванні. Орієнтація на розмовне мовлення пов'язана не лише з демократизацією мови в цілому, а і з прагненням авторів ввести в оповідь голос пересічної "людини з вулиці". Письменники почали надавати більшого значення мовленню дійових осіб. Вони вважали, що персонажі мають говорити типовою для їхнього середовища та характерною мовою, яка б відрізняла їх одне від одного.

Врахування вищезазначених тенденцій допомагає перекладачам сучасної літератури уникати в своїй роботі елементів літературного „згладжування”, надмірної „окниженості”:

„What the heck did you tell that crazy Maurice you wanted a girl for, then? If you just had a goddam operation on your goddam wuddayacallit. Huh?” [21, с. 123].

„– То на якого ж чорта ти сказав отому прицюцькуватому Морісові, що тобі потрібна дівчинка, га? Коли тобі недавно чикрижили оту твою розтриклятуцу ... як її там? На якого ж чорта?” [22, с. 51].

За контекстом твору, зазначену репліку вимовляє повія готелю в розмові з Голденом, головним персонажем, у його номері, до якого її прислав ліфтер Моріс. Дівчина неприємно здивована відмовою клієнта розважитись, їй шкода свого часу, за який вона могла б заробити грошей, тому *huh?* з її вуст звучать як питання з вимогою надати пояснення й передають емоцію роздратування та докору. У своєму перекладі О. Логвиненко вдало застосовує трансформацію цілісного перетворення, що є повтором попередньої репліки персонажа (*на якого ж чорта?*), з метою підсилення емоційного стану дівчини-повії. Зважаючи на загальну поведінку, рід професії та дозвілля Санні, яке обмежується лише походами у кіно, то висловлювання розмовно-зниженого стилю для неї є типовими.

Характеристика дискурсивного маркера за його функціонально-стильовою приналежністю – це важливий компонент його смислової структури, та її відтворення є обов'язковою умовою комунікативної рівноцінності перекладу. Нейтралізація розмовного компонента в перекладі не бажана, оскільки це суперечитиме інтенції автора.

У ХХ столітті спостерігається розквіт авторської індивідуальності по відношенню до художнього тексту, коли яскрава специфіка заступила приналежність до певного літературного угруповання [23, с. 258]. Таким чином, перед перекладачем постає проблема необхідності збереження авторського ідіостилу в перекладі, тобто системи змістових і формальних лінгвістичних характеристик, притаманних творам певного письменника.

Сомерсет Моем – відомий англійський прозаїк першої половини ХХ ст., його стиль стислий, лаконічний, але ємний за своїм змістом. С. Моем дуже вимогливий до форми: злагожденість сюжету, виваженість діалогу, чистота інтонації оповіді, економність та ємність описів, незмінна сухувата іронія – все те, що склалося в поняття „моемівський

стиль”, характерний для кращих його романів та оповідань, одночасно розкутий та відкритий й по-англійськи стриманий: кожне слово влучне, зважене, доладне. Сам письменник називав основними якостями свого письма виразність, простоту та милозвучність [24, с. 71]. Розгляньмо наступний приклад:

„*Dolly's giving a party for us*”.

„*Can't you cut it and come along to supper with me? I'm madly in love with you.*”

„*Oh, what nonsense. How can I let Dolly down?*”

„*Oh, do*” [25, с. 29].

– Доллі влаштовує на нашу честь прийом.

– А ти не можеш махнути на неї рукою й повечеряти зі мною?

Я безтямно кохаю тебе!

– *Ну що ти, Томе. Я ж не можу образити Доллі.*

– *Благаю тебе* [26, с. 207].

У першому випадку *Oh* одночасно виконує дві функції: слугує зв'язувальним елементом між репліками персонажів, а саме вводить відповідь Джулії на пропозицію свого коханця провести з ним вечір після вдалої вистави; та виражає незгоду з відтінком здивування. Перекладач М. Пінчевський вдається до підбору функціонального відповідника та трансформації додавання: частка *ну* разом з часткою *що ти* вдало передають емоції акторки, а вживання звертання “*Томе*” виконує соціально-регулятивну функцію, спрямовує висловлювання на співрозмовника, надаючи комунікативному спілкуванню більшої інтимності.

Репліка „*Oh, do*” в оригіналі – це мовленнєвий акт реквестива, підсилений дискурсивним маркером, у перекладі відтворюється трансформацією смислового розвитку, що досягається завдяки глибокому розумінню перекладача творчої манери автора та його вмінням віднаходити адекватні відповідники в українській мові.

Дискурсивні маркери в авторській стилістиці С. Моєма слугують лише як функціональні елементи художнього твору, утворюючи свого роду „класичний діалог”. Тому і в перекладі творів цього автора варто дотримуватися класичної традиції перекладу, як це і зробив М. Пінчевський у романі „*Лицедії*” („*Theatre*”). Дискурсивні маркери в перекладача відтворюються загалом доволі нейтральними, часом прямими відповідниками, проте, перекладач не „перегинає палицю”: доречно застосовує різні трансформації, виявляє творчий підхід до відтворення тональності оригіналу. Мовна поведінка персонажів у перекладі М. Пінчевського позначена стриманістю емоцій та почуттів, їхнє мовлення базується на літературних нормах сучасної української мови. Перекладач уникає надмірного вживання пишномовних та просторічних форм у відтворенні дискурсивних маркерів.

У сучасній літературі художній діалог відіграє суттєву роль у формуванні образу персонажа. Письменники воліють передавати всю

основну інформацію про персонажа саме через художній діалог. Художнє мовлення розвивається насамперед як індивідуально-авторське, а письменник сам створює „норму” свого художнього мовлення. Він може змінювати її від твору до твору, але зазвичай, зберігає суттєве ядро мовних особливостей, які дозволяють розпізнавати його індивідуальний стиль. Відомо, що дискурсивні маркери англійської мови полісемантичні, в оригіналі вони не є соціально-маркованими елементами, проте в українському перекладі зазвичай набувають експлікації закладеного в них імпліцитного змісту. Тому перекладач має добре відчувати стилістичні камертони кожного маркера в художньому діалозі.

Отже, вимога передати індивідуальний стиль автора, авторську естетику вступає в конфлікт з необхідністю адаптації тексту для іншомовного читача, оскільки така адаптація неминуче призводить до заміни тих чи інших виражальних засобів, прийнятих у літературній традиції цільової мови.

Не підлягає сумніву й те, що кожний переклад, як результат творчого процесу, позначений індивідуальністю перекладача. Перекладач, в ідеалі, має прагнути, щоб цільовий текст не перетворився на свого роду літературне редагування, яке нівелює індивідуальність автора. Інакше переклад перетворювався б на автопортрет перекладача, а письменник, якого він перекладає, став би “говорити” його голосом.

Перспективу дослідження вбачаємо в аналізі способів перекладу дискурсивних маркерів із урахуванням ідіостилю перекладача та його творчого методу.

Список використаної літератури

- 1. Попович А.** Проблемы художественного перевода / А. Попович / Под общ. ред. П. М. Топера. – М. : Высшая школа, 1980. – 199 с.
- 2. Федоров А. В.** Введение в теорию перевода / А. В. Федоров. – М. : Изд.-во литературы на иностранных языках, 1953. – 335 с.
- 3. Виноградов В. В.** Проблема образа автора в художественной литературе / В. В. Виноградов // О теории художественной речи. – М. : Высшая школа, 1971. – С. 106 – 211.
- 4. Lakoff R. T.** Some of my Favourite Writers are Literate: The Mingling of Oral and Literate Strategies in Written Communication // Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy / R. T. Lakoff / ed. Deborah Tannen. – Vol. IX (in the series “Advances in Discourse processes”). – Norwood : Alex Publishing Corporation, 1982. – 268 p.
- 5. Гальперин И. Р.** Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. – М. : Изд.-во литературы на иностранных языках, 1958. – 459 с.
- 6. Ефимов А. И.** О языке художественных произведений / А. И. Ефимов. – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1954. – 288 с.
- 7. Морозов М. М.** Язык и стиль Шекспира [Електронний ресурс] / М. М. Морозов // Избранные статьи и переводы. – М. : ГИХ, 1954 . – Режим доступа до вид.:

- az.lib.ru/m/morozow_m_m/text_0050.shtml. **8. Shakespeare W.** Hamlet [Електронний ресурс] / W. Shakespeare. – Режим доступу : <http://www.bibliomania.com/0//frameset.html>. **9. Шекспір В.** Гамлет / В. Шекспір; пер. з англ. М. Старицький ; ст. С. Родзевича. – Х. : Книгоспілка, 1928. – XXXVII, 192, XXXIII с. **10. Шекспір В.** Гамлет, принц датський: в 6 т. [Електронний ресурс] / В. Шекспір ; пер. з англ. Л. Гребінки. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 5 – 118. – Режим доступу : http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare_hamlet_ua.htm. **11. Шекспір В.** Гамлет, принц данський: в 4 т. / В. Шекспір ; пер. з англ. Ю. Клена. – Торонто : Фундація імені Юрія Клена, 1960. – Т. 4. – 408 с. **12. Шекспір В.** Гамлет / В. Шекспір ; пер. з англ. М. Рудницького // Просценіум. Театрознавчий журнал. – 2004. – № 1 – 2. – С. 13 – 206. **13. Шекспір В.** Гамлет, принц данський; Король Лір / В. Шекспір ; пер. Г. Кочур. – Х. : Фоліо, 2008. – 302 с. **14. Шекспір В.** Гамлет, принц Данії / В. Шекспір ; пер. з англ. Ю. Андрухович. – К. : Видавництво „А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2008. – 238 с. **15. Oxford Dictionary of English / revised Edition, 2005** // АБВУYLingvo х3. – ТОВ „АБІ Україна”, 2008. **16. Collins English Dictionary** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dictionary.reference.com/browse/aye>. **17. Коломієць Л. В.** Українські перекладачі „Гамлета” В. Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович / Л. В. Коломієць // Ренесансні студії. – Запоріжжя : Вид.-во Класичного приватного університету, 2009. – Вип. 11 – 12. – С. 163 – 189. **18. Григорьев В. П.** Речь художественная [Електронний ресурс] / В. П. Григорьев // Большая Советская Энциклопедия. – Режим доступу : <http://bse.sci-lib.com/article096808.html>. **19. Dickens C.** Oliver Twist [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.bibliomania.com/0/-/frameset.htm>. **20. Діккенс Ч.** Пригоди Олівера Твіста [Електронний ресурс] / Ч. Діккенс ; пер. М. Пінчевського. – К. : Дніпро, 1987. – 424 с. – Режим доступу : http://aelib.org.ua/texts/dickens_the_adventures_of_oliver_twist_ua.htm. **21. Salinger J. D.** The Catcher in the Rye / J. D. Salinger [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ae-lib.org.ua/texts/salinger_the_cather_in_the_rye_en.htm. **22. Селінджер Дж. Д.** Над прірвою у житті: Повісті, оповідання [Електронний ресурс] / Дж. Д. Селінджер ; пер. з англ. О. Логвиненко. – К. : Молодь, 1984. – 272 с. – Режим доступу : http://aelib.org.ua/texts/salinger_the_cather_in_the_rye_ua.htm. **23. Алексеева И. С.** Профессиональное обучение переводчика : [учебное пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей] / И. С. Алексеева. – СПб. : Союз, 2001. – 288 с. **24. Беркнер С. С.** Проблема сохранения индивидуального стиля автора и стиля произведения в художественном переводе (на примере произведений С. Моэма) / С. С. Беркнер, О. Е. Волошина // Вестник ВГУ. Серия лингвистика и межкультурная коммуникация – 2003. – № 1. – С. 71 – 73. **25. Maugham W. S.** Theatre / W. S. Maugham. – Москва :

Менеджер, 1998. – 304 с. **26. Моем С.** Лицедії / С. Моем ; [пер. з англ. М. Пінчевського]. – К. : Дніпро, 1967. – 223 с.

Мегела К. І. Відтворення стильової своєрідності оригіналу в перекладі дискурсивних маркерів

У статті проаналізовано вплив літературної епохи та ідіостилу письменника на відтворення дискурсивних маркерів у перекладі. Продемонстровано яким чином форма авторської оповіді може визначати вибір виражальних засобів у перекладі дискурсивних маркерів. Розглянуто деякі випадки прояву індивідуальних перекладацьких підходів.

Ключові слова: дискурсивні маркери, стилізація, розмовне мовлення, художній діалог, авторська оповідь, індивідуалізація мовлення, літературний напрям, ідіостиль письменника.

Мегела Е. И. Воспроизведение стилевого своеобразия оригинала в переводе дискурсивных маркеров

В статье проанализировано влияние литературной эпохи, а также идиостиля писателя на воспроизведение дискурсивных маркеров в переводе. Показано каким образом форма авторского повествования может определять выбор выразительных средств при переводе дискурсивных маркеров. Рассмотрены некоторые случаи проявления индивидуальных переводческих подходов.

Ключевые слова: дискурсивные маркеры, стилизация, разговорная речь, художественный диалог, авторское повествование, индивидуализация, литературное направление, идиостиль писателя.

Mehela K. I. Reproducing stylistic peculiarity of the original in translating discourse markers

The article deals with the effect of the literary trend and the writer's idiosyncrasy on reproducing various discourse markers in translation. It is illustrated how the author's narrative form can determine the choice of expressive means in translating discourse markers. The instances of individual approaches to translation are examined.

Key words: discourse markers, stylization, conversational speech, fictional dialogue, author's narration, speech individualization, literary tendency, the writer's idiosyncrasy.

Стаття надійшла до редакції: 05.03.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 655.561

Ю. М. Шафаренко

**КНИГОРОЗПОВСЮДЖЕННЯ:
ФРАНЦУЗЬКИЙ ДОСВІД ОРГАНІЗАЦІЇ**

Видавнича галузь України змушена протистояти багатьом викликам. Однією з найгостріших проблем залишається відсутність цивілізованої системи книгорозповсюдження. До 1992 року функції книгорозповсюдження в Україні виконувала державна оптово-роздрібна книготорговельна мережа „Укркнига”. Аналізуючи діяльність цієї потужної структури, можна виокремити як сильні, так і слабкі сторони [1], втім безперечно найважливішим здобутком було створення мережі книгарень та інших форм книжкової торгівлі як у великих містах, так і в селах, що робило книгу доступною усім верствам населення. Наслідком Указу Президента України від 05.03.1992 р. „Про ліквідацію обласних книготорговельних об’єднань і об’єднання „Укркнига” стало скорочення кількості повноформатних книгарень (площею понад 100 кв. м), що реалізовували в основному українську книгу, з майже 4000 у 1991 році до 400 у середині 2000-х років. [2] І хоча загальна кількість книготорговельних точок в Україні є значною (станом на початок 2011 року в Україні функціонувало 8511 об’єктів роздрібною торгівлі книжковою продукцією, в тому числі 1409 книжкових магазинів і 7102 книжкових кіоски та прилавки [3]), гострими залишаються питання взаємодії між видавництвом та розповсюджувачами книг та пропорційності розміщення торговельних точок.

Будь-яке видавництво стикається з питанням належної реалізації своєї продукції. Ця проблема тією чи іншою мірою є актуальною як у країнах, де торговельний оборот видавничої галузі вимірюється у мільярдах доларів, так і в тих, де видавнича діяльність розвинута помірно (наприклад, „у сучасній Македонії налічується близько п’ятдесяти приватних видавництв, але з них лише декілька мають власні книгарні, і можна сказати, реально присутні на книжковому ринку” [4]).

У світі не існує досконалої моделі побудови взаємовідносин між видавництвом та книгорозповсюджувачем, однак французький досвід можна вважати досить успішним. Особливістю взаємодії французьких видавців та книгопродавців є те, що на переважну більшість видань розповсюджується можливість повернення книгарнею видавцеві непроданих примірників. Посередником між видавцем та роздрібним продавцем є розповсюджувач, функціонування якого, у свою чергу, тісно пов’язане з роботою дистриб’ютора. Розповсюдження включає сукупність операцій з комерціалізації видань, супроводу книги від видавця до точок продажу.

Специфіка функціонування галузі вимагає високої компетентності розповсюджувача. При постачанні видань до книгарень представники розповсюджувальної організації повинні продати видання у кількості, достатній для тривалої представленості видання, водночас убезпечивши себе як від значних повернень, так і від продажу недостатньої кількості. Помилки при постачанні можуть мати серйозні наслідки: при надмірному постачанні книг до певної точки рівень повернень буде високим, а отже частина тиражу вийде на певний час із продажу; якщо ж книгарня матиме недостатню кількість примірників, виникне ризик послаблення читацького інтересу за час відсутності книги у продажу. Отже, розповсюджувач повинен знати особливості як видань, так і мережі книгорозповсюдження.

Практика продажу з можливістю повернення виникла внаслідок постійного зростання кількості нововидань. Не маючи можливості повертати непродані примірники, книгарні були б змушені постійно знижувати ціни, зважаючи на високу вартість зберігання книг. Внаслідок цього певна категорія читачів віддавала б перевагу очікуванню знижок, так само як зараз утримується від покупки книги, очікуючи її виходу у кишеньковому форматі.

За відсутності практики попереднього замовлення книжковий ринок зазнав би таких ризиків:

- Зменшення продажів нових видань через очікування знижок, а отже зниження торговельного обороту як видавців, так і книгарів;
- Зменшення замовлень або відмова книгарів від видань маловідомих авторів та видань із низькими тиражами з метою зниження фінансових ризиків;
- Зменшення представленості нових видань у книгарнях, оскільки основні площі були б виділені під видання зі знижками і деякі нові видання залишалися б невідомими читачам.

Розвиток ринкової ситуації у такому руслі мав би безпосередній вплив на діяльність видавництва, позаяк обмеження можливостей представляти видання у книгарнях ускладнило б видання текстів нових авторів та творів, адресованих вузькому колу читачів. Останнє, у свою чергу, призвело б до невідворотності курсу на „бестселеризацію”. [5]

Принцип продажу із можливістю повернення становить основу відносин між видавцем, розповсюджувачем та продавцем. “Право на повернення” зумовлене розподілом ризику: книгарня має можливість повернути непродані видання, оскільки вона бере участь у видавничих ризиках, погоджуючись замовити видання до його виходу. Це замовлення може бути здійснене або за таблицею попереднього замовлення (office), у якій воно здійснюється за категоріями видань, або шляхом замовлення певних назв (notés avant parution).

Система попереднього замовлення – це автоматичне, періодичне та регулярне надсилання новинок або перевидань, які видавці або

розповсюджувачі направляють до книгарень. Залежно від розміру розповсюджувача/дистриб'ютора періодичність може бути різною: щотижнева, раз на десять днів, двічі на місяць або щомісяця. Автоматичне надсилання новинок є результатом угоди, укладеної між відділом продажу видавця або розповсюджувача та книгарнею, яка погоджується отримувати за певних умов видання певного видавця або видавців, яких обслуговує розповсюджувач. Однак, оскільки нові видання не відомі заздалегідь, видавець або розповсюджувач розподіляють їх за категоріями.

Таблиця попереднього замовлення дозволяє обрати заздалегідь категорії книг, які книгарня хотіла б отримувати. Кожна категорія розподіляється за широтою читацького інтересу. У таблиці книготорговець уточнює свої побажання, вказуючи кількість примірників, яку він хотів би отримувати при виході видань за кожною категорією. [6]

Обсяг замовлення Видавнича категорія	Дуже висо- кий	Висо- кий	Серед- ній	Низь- кий
Французька література				
Зарубіжна література				
Гуманітарні науки				
Історія				
Детективи				
...				

Видавцеві ця форма абонементу дозволяє:

- довести до відома продавців запланований мінімальний обсяг продажу видання та забезпечити собі мінімальний тираж. Ця гарантія часом буває визначальною при прийнятті рішення щодо видання, без неї деякі видання ніколи не побачили б світ. Це ж стосується і перевидань;

- отримати доступ до найменших точок продажу при незначних фінансових витратах. Зазвичай під час візиту розповсюджувача до точок другого рівня представлення новинок приділяється мало часу. В основному визначається необхідність поповнення запасів або можливості зниження роздрібною ціни на певні видання. До найдрібніших точок візити представників загалом не практикуються.

Система дає наступні переваги книгарні:

- можливість повернути непродані твори, навіть на 100 %, тобто розподілити ризик на замовлені видання із видавцем;

- отримання новинок. Особливо важливим це є для найменших точок продажу, що не мають у штаті спеціаліста, який би займався виключно книгами;

- можливість отримувати перевидання.

Коли візит представника є неможливим або у випадку видань низької вартості, система попереднього замовлення дозволяє розповсюджувачеві надсилати продавцеві мінімальну кількість видань. Усім задіяним у ланцюгу комерціалізації книги (видавцеві, розповсюджувачеві та продавцеві) система забезпечує плинність товарообігу.

Оскільки видавець ініціює видання, він і бере на себе основний ризик: збереження непроданих примірників.

На практиці надсилання замовлень за системою здійснюється зазвичай щотижня. Для того, щоб уникнути надмірного нагромадження товарів у продавців, великі дистриб'ютори розподіляють між собою дні тижня, коли вони здійснюють доставку.

Кількість видань, що надсилаються за замовленням, фіксується у „таблиці попереднього замовлення”. Таблиця визначає загальну кількість видань, що надсилаються за замовленням до пункту продажу. Вона складається з колонок, що згруповані за тематикою видань (література, гуманітарні науки, книги кишенькового формату, практична література, дитяча література, комікси тощо). Кожна категорія розбита не декілька колонок: художня література „дуже високих продажів”, художня література „високих продажів”, художня література „низьких продажів”, детективи „дуже високого продажу” тощо.

Таким чином таблиця замовлень кожного видавництва має десятки „колонок замовлення”, а сукупність таблиць замовлень розповсюджувача – сотні. Чим більшою є кількість колонок, тим точнішим є „абонемент”.

Для кожної колонки книготорговець разом із представником розповсюджувача обирає кількість видань, які він бажає отримати. Наприклад:

- Художня література „дуже високих продажів” – 3 примірники;
- Художня література „високих продажів” – 2 примірники;
- Художня література „низьких продажів” – 1 примірник;
- Детективи „дуже високих продажів” – 3 примірники;
- Детективи „високих продажів” – 1 примірник;
- Детективи „низьких продажів” – 1 примірник.

Кількість видань, що надсилаються за замовленням, є фіксованою, а отже у разі успіху видання може з'явитися потреба надіслати додаткові примірники. У цьому випадку до кількості, визначеної у кожній таблиці, додається додаткова кількість, яка називається „noté avant parution”. Замовлення на книги популярного автора або на ті, що відповідають клієнту магазину, матиме такий вигляд:

- Основне замовлення – 3 примірники;
- Notés avant parution – 7 примірників;
- Разом – 10 примірників.

На момент запровадження системи попереднього замовлення було встановлено декілька правил:

- З метою забезпечення кожному виданню, що надсилалося за попереднім замовленням, можливості бути представленим читачеві, право на повернення обмежувалося у часі: книгарня могла повернути непродані примірники не раніше, ніж через 3 місяці з часу надходження у продаж.

- Для полегшення обліку запасів книгарні, спрощення управління запасами видавця та імовірного додрукування, можливість повернення обмежувалася одним роком з часу надходження видання у продаж.

Таким чином, лише видання, отримані книгарнею за системою попереднього замовлення, могли бути повернуті видавцеві. Але з часом ці правила значно спростилися і на сьогодні всі видання, як отримані за попереднім замовленням, так і дозамовлені пізніше, можуть бути повернуті видавцеві. Також були зняті і часові рамки, особливо, якщо йдеться про дистриб'юторів, що обслуговують великі видавництва. Такі зміни вигідні видавцеві та розповсюджувачеві, оскільки обмеження права на повернення лише виданнями за попереднім замовленням знижувало можливість дозамовлення (з метою зменшення ризиків надмірних запасів, книготорговці утримувалися від дозамовлень), а часове обмеження одним роком знижувало життєвий цикл видання (із тих же причин книгарні утримувалися замовляти книги, видані більше, ніж рік тому).

Із зростанням пропозиції видавництв та збільшенням кількості замовлень, для книгарень стало надто дорого утримувати всі замовлені видання щонайменше протягом трьох місяців. Отже вони постійно занижували кількість замовлень у кожній таблиці і загальний обсяг замовлень книгарень помітно зменшувався. Причиною було не лише зростання пропозиції видавництв, але й огріхи розповсюджувачів, які неадекватно оцінювали комерційний потенціал видань і систематично завищували прогнози продажу (наприклад, вносили видання до категорії „дуже високих продажів” замість „високих”). З іншого боку, зміни спростили роботу дистриб'юторів, яким уже не потрібно було враховувати, які видання замовлені за системою попереднього замовлення або дозамовлені, що вимагало додаткових послуг при сортуванні.

Для видавця повернуте видання:

- Імовірно вже не буде продане, оскільки переважна більшість повернутих видань пошкоджені і не придатні до продажу. До того ж для частини видань повернення означає, що витрати на створення не будуть покриті.

- Непомірне збільшення запасів і відповідне зростання витрат на зберігання.

Для книгарні:

- Витрати на доставку (отримання та повернення) оплачує книгарня, отже саме книгарня фінансує транспортні витрати за повернуті видання, що складає близько 2 % роздрібною ціни видання;

- Книгарня фінансує також витрати, пов'язані із перепаккуванням видань;

Для розповсюджувача:

- Працівники займалися роботою, що не приносила виручки;

- Надто високий рівень повернень може налаштувати книгарню проти розповсюджувача і в подальшому призвести до надмірної обережності у виборі видань.

Це пояснює, чому розповсюджувач нараховує заробітну плату працівникам залежно від чистого прибутку (прибуток від продажу за вирахуванням повернень), а отже представник фірми-розповсюджувача не отримує винагороди за повернуті видання.

З метою стимулювання книготорговців якомога точніше підбирати асортимент видань, розповсюджувачі заохочують книгарні, що мають низькі рівні повернень, за допомогою додаткових знижок.

Згідно із законом про єдину ціну, якісна знижка, яку надає розповсюджувач книгарні, повинна перевищувати кількісну. [7] У Протоколі щодо торговельних відносин між видавцями та книготорговцями від 2008 р. визначено якісні критерії, що впливають на розмір знижки. [8] Ці критерії поділяють на обов'язкові та факультативні. До обов'язкових належать:

- замовлення книг. Продавець погоджується здійснювати замовлення у видавців або розповсюджувачів окремих назв на вимогу покупців;

- компетентність персоналу, що передбачає наявність у книгарні достатньої кількості працівників, які мають відповідну освіту, знають асортимент магазину, орієнтуються в новинках;

- відносини з постачальниками. Книготорговець погоджується проводити зустрічі з представником розповсюджувача з визначеною періодичністю;

- проведення заходів із просування книг за ініціативи книгарні. Продавець проводить заходи з просування новинок або видань з видавничих фондів. До цих заходів належать зустрічі з авторами та автограф-сесії, презентації книг різних видавництв з певної тематики, організація літературних конкурсів, спільні з бібліотеками акції тощо.

Факультативні якісні критерії:

- повторні замовлення видань (на відміну від замовлення новинок), що дає змогу продовжити життєвий цикл видання;

- замовлення видань із видавничих фондів;

- бібліографічний пошук. Книготорговець має доступ до професійних баз даних, що дає змогу відповідати на запити покупців;
- отримання видань за системою попереднього замовлення. Продавець отримує видання, згідно зі своїми потребами, що залежить від розміру та специфіки асортименту книгарні. Видавець або розповсюджувач не можуть вимагати від продавця утримувати усі пропонувані ними книги;
- просування видавничої продукції. Продавець може здійснювати за власною ініціативою просування певних видань, а також брати участь у кампаніях, організованих видавцем або розповсюджувачем. При цьому видавець або розповсюджувач не можуть вимагати від продавця участі у кампаніях, що не відповідають специфіці або розміру книгарні;
- використання сучасних засобів обміну інформацією між учасниками видавничого ланцюга.

2003 року було проведено аналіз загальних умов продажу у книготорговельній сфері і виявлено, що розповсюджувачі дотримуються вимог щодо надання знижок роздрібним продавцям і при визначенні розміру знижки враховують в основному такі якісні критерії:

- згода книгарні на регулярне отримання новинок;
- участь книгарні у кампаніях з просування видань;
- представлення у книгарнях видань із видавничих фондів;
- прийом представника розповсюджувача;
- підготовка персоналу книгарні.

Згідно з дослідженням стану незалежних книгарень, базова знижка становить 27 %. Середня кількісна знижка становить близько 7 %, а якісна – в середньому 4 %. Загальна знижка, яку надає розповсюджувач роздрібному продавцеві, становить 36,1 %. [9]

Список використаної літератури

1. Григорова З. Добре забуте старе? : (ще раз про книжкову торгівлю в Україні) / Зоя Григорова, Жанна Ковба, Ольга Барзилович // Вісник Книжкової палати. – 2010. – № 1. – С. 7 – 10. **2. Афонін О.** Видавництва та книготорговельні мережі. Хроніка відносин / Олександр Афонін // Вісник Книжкової палати. – 2011. – № 4. – С. 8 – 9. **3.** Звіт про функціонування вітчизняної мережі книгорозповсюдження у другій половині 2010 року [Електронний ресурс] // Державний комітет телебачення і радіомовлення України. – Режим доступу : http://comin.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=80014&cat_id=60905. **4. Багряна Г.** Хочу зробити якомога більше для підняття іміджу України у світі / Ганна Багряна // Літературна Україна. – 2012. – 23 лютого. **5. Legendre, Bertrand.** Les Métiers de l'Édition / Bertrand Legendre. – Editions du Cercle de la Librairie. – 2007. **6. Ollendorff, Michel.** Le Métier de Libraire. I. La gestion de stock, II. La production de l'assortiment / Michel Ollendorff. – Editions du Cercle de la Librairie. – 2006.

7. **Loi** n°2003-517 du 18 juin 2003 relative à la rémunération au titre du prêt en bibliothèque et renforçant la protection sociale des auteurs. 8. **Protocole** d'accord sur les usages commerciaux de l'édition avec la librairie (26 juin 2008). 9. **Situation** économique de la librairie indépendante. Rapport des enquêtes quantitatives. – IPSOS Culture et Observatoire de l'économie du livre, mars 2007. Rapport établi par Hervé Renard.

Шафаренко Ю. М. Книгорозповсюдження: французький досвід організації

У статті розглядаються основні засади процесу книгорозповсюдження у Франції, особливості взаємовідносин між видавцем, книгорозповсюджувачем та книгарнею.

Ключові слова: книгорозповсюдження, книжковий ринок, видавнича галузь Франції.

Шафаренко Ю. М. Книгораспространение: французский опыт организации

В статье рассматриваются основная база процесса книгораспространения во Франции, особенности взаимоотношений между издателем, книгораспространителем и книжным магазином.

Ключевые слова: книгораспространение, книжный рынок, издательская отрасль Франции.

Shafarenko Y. M. Book distribution and bookselling: French experience of organisation

The article addresses the process of book distribution and bookselling in France, the peculiarities of the relations between publisher, distributor and bookshop. The author of this article in order to find the ways of getting out of the situation analyzes the experience of France, which was the most successful in the field. Every mentioned position was surveyed in different criteria in the article.

Key words: bookselling, book market, publishing industry of France.

Стаття надійшла до редакції: 26.03.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 82.02+929 Лавріненко

Т. П. Шестопалова

**ІСТОРИЧНИЙ КОМПОНЕНТ КРИТИЧНОГО МЕТОДУ
ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА**

Критичний метатекст є прецікавим зразком для студіювання, оскільки втримує в собі цілісну екзистенцію розмислу, що в просторі мовного висловлювання виявляється як „багатозначності”, „альтернативи” чи „нез’ясовності”. Наблизитися до розуміння цього середовища можна, вивчаючи концепти критичної свідомості, оскільки їхня структура показує зміщення, накладання, загалом, системні трансгресії смислів, що об’єднують літературознавчу діахронію з питальністю сучасної теорії критики та далі – цілої гуманітарної ситуації сьогодення.

Як відомо, метод не належить до статичних начал критичного мислення. Він формується, еволюціонує в процесі надбання суб’єктом знань про світ, до якого він себе зараховує, вироблення певних ціннісних пріоритетів; пов’язаний з ідеологічним контекстом своєї доби та відповідного суспільства, залежить від цільового вибору автора та характеру передбачуваної аудиторії-адресата повідомлення.

Метою цієї роботи пояснити історичний компонент критичного методу й мислення Ю. Лавріненка, праці якого еволюціонували від вульгарного соціологізму до синтетичних з методологічної точки зору технік осягнення художньої літератури, потребує предметної уваги.

Як найбільш загальний шлях до мети інтелектуального акту він може бути експлікований через інтерпретацію фреймів, що фігурують у текстах. Під фреймами зазвичай розуміють структури свідомості, у яких зберігається пам’ять про стереотипні ситуації дійсного життя, що необхідні для ідентифікації та опанування суб’єктом нових обставин, подій, ситуацій.

М. Мінський писав, що це „центри концентрованого представлення знання про те, як пов’язані між собою різні предмети та явища, яким чином вони використовуються та як взаємодіють одне з одним” [1, с. 47]. Виділяючи фрейми в послідовності їхньої появи, ми не лише можемо встановлювати причинний зв’язок подій, про які йдеться, а й розглядати їх у ширшому контексті, який відбиває певні риси актуального методу дослідження.

Під час перебування в ДіПі-таборах Західної Європи Ю. Лавріненко працював переважно як публіцист, майже не звертаючись до літературознавства. Водночас цей період публіцистичної активності є не менш промовистим у плані характеристики концептних засад його теоретичної свідомості, оскільки в той час він відкриває для себе відповідні світоглядні, філософські контексти, у яких, уже будучи

громадянином США та повернувшись у літературний процес, висновуватимуться сценарії його критичних розмислів.

Ю. Лавріненко відводив публіцистиці велику суспільствотворчу та культурогенну роль. У листі до Р. Рахманного він писав: „Я розрізняю публіцистику як жанр літератури, від журналістики, як постачальника вісток, інформації, – хоч межа між ними умовна. ...Публіцистика користується цілим арсеналом всіх галузів культури, науки, мистецтва, але не зливається з ними. Публіцистика – дитина грізних, великих кризово-переломних епох, коли вона незамінна, як войовничий рятівник новонародження перед замахами старих чортів. Росія має Герцена, на Заході – Еразм Роттердамський, Свіфт, Дефо, Вольтер, Руссо, Дідро, Бомарше (ба навіть К. Маркс і Енгельс включно з їхніми нестравними „капіталами” належать до публіцистів). У нас чи не найкращими публіцистами були Куліш П., М. Драгоманов, Іван Франко, ну і Леся Українка. Але публіцистика була для них не основною професією, а радше щось, як „парттайм”. Як зрештою і в усіх інших укр. публіцистів” [2].

У світлі цитування публіцистичний метод критичного дослідження Ю. Лавріненка імплікує в собі відгук персональної культурної свідомості на колосальну переорганізацію європейського суспільства та – в цьому просторі – українського, викликаних появою та взаємодією на світовому рівні більшовицько-радянської та фашистсько-нацистської систем ідеології та державотворення. З’ясуємо методологічні особливості цього підходу на прикладі публіцистичного циклу „Україна – Схід”. Статті під такою загальною назвою друкувалися з травня по грудень 1949 р. в газеті „Українські вісті” (Новий Ульм). Опірні фрейми цієї праці виглядають таким чином:

*Стаття 1. Кілька слів про терміни:

1) ідея („нерозривна єдність об’єктивної зумовленості і суб’єктивної та збірної волі, що впливає на хвилях закономірності”, відбиває інтегральну силу і життєздатність народу, „плян-образ” нації в її внутрішній і зовнішній історичній динаміці”, відбитий у її духовності, або культурі);

2) „національна свідомість” (складається з акультурної, що подає етнографічно-племінну прикмету народу, та культурної свідомості, що дає підставу для інтеграції з іншими народами);

3) національна культура (стремить одночасно до психіки й життєвих інтересів народу та до сприйняття чужої культури).

*Стаття 2. На зорі східноєвропейського відродження:

4) Схід („це ані Захід, ані Азія. Це окремий складник великого середземноморсько-європейського культурного круга, що веде свій початок від античного світу і стародавніх греків” [3])

5) Україна (один із основних складників Сходу, „національна трагедія України – це трагедія всієї підімперської Евразії” [3], ідейний початок сучасного Сходу – у великокнязівському київському періоді);

6) міт святого Андрія (апостол Андрій благословив Київ як конструктивний центр християнського Сходу;

7) національна ідея (українцям не вистачало „почуття внутрішньої історично-культурної суверенності, ...свідомости єдності навколо свого спільного суверена, що його треба спільно творити й визнавати і що він один тільки й міг би забезпечити важливі для України простори сходу від сторонніх і руйнівських для нього сил” [3].

*Стаття 3. У „мертвому домі” провідної верстви імперії:

9) російська імперія (постала на привласненні старокиївських та козацьких державотворчій ідеї українців, відкинувши саму її сутність – синтез європейського та азіатського елементів; натомість провела поверхову європеїзацію своєї „космополітично-кочової велетенської провідної верстви”, що призвело до кристалізації політичної стратегії імперії щодо народів Сходу, яка працює й тепер: поневолення їх аж до колонізації [4]).

*Стаття 4. Біля джерел:

10) духовна культура Сходу в новій історії України (Г. Сковорода, П. Юркевич, І. Котляревський, М. Гоголь, Т. Шевченко, кириломефодіївці та й Ф. Достоєвський, „що в його літературному генії вмістилась уся містерія трагедії боротьби двох світів Сходу: Києва і Москви, Європи і Азії” [4]; лінія української духовної культури від 18 ст. перервалася з руйнацією Кирило-Мефодіївського братства та смертю П. Юркевича, що й зумовило фатальну розв’язку національно-визвольних змагань 1917 – 1920 рр.).

*Стаття 5. Культурний епігонізм і 1917 рік

11) культурний епігонізм (за Т. С. Еліотом, *провінціалізм часу* (просвітяни-народники на чолі з Б. Грінченком, які замкнулись у своїй ситуації, відкинувши контекст Сходу, слов’янства та світу) та *провінціалізм простору* (соціалісти-просвітяники разом із М. Драгомановим не бачили в Україні власних європейських основ росту, скеровували її до визнаних форпостів суспільного прогресу в Європі; українська інтелігенція вийшла на початок ХХ ст. культурно несамостійною; це слід розцінювати як основну причину відсутності активно-тілесної української ідеї в 1917 – 1920 рр., її оперування пропагандистськими ерзацами, невисловлюваними натяками тощо).

*Стаття 6. Від Дніпра до Ельби – від Андрусова до Ялти:

12) Захід (політичний та культурно-історичний світ, що стоїть в альтернативі до російської імперії, а водночас постійно шукає та використовує в ній силу, що здатна впоратися з потужним відродженським потенціалом Сходу (в тому числі з Україною), не бажаючи бачити його рівнозначним собі);

13) Європа (роз’єднана, втратила здатність глибокого критичного осмислення себе, приспана віковою традицією сліпої інерції; через це не здатна бачити актуальних змін світу: „справжнього інтересу і вникнення в східні процеси на Заході нема, бо нема зрозуміння того факту, що

центр світу сьогодні є скрізь”; „Європа мусить знайти себе як цілість (західню, східню і західньо-східню) або зникнути як історичний твір” [5].

*Стаття 7. В шуканні власного обличчя:

14) „Азіатський ренесанс” (1917 – 1930 рр., коли Україна нарешті змогла духовно, вербально, дієво й особистісно висловити зміст власної національної ідеї; поширення Європейського Відродження на нові східні території).

*Стаття 8. Парадокси історичного невігластва:

15) „СССР” (новітня версія російської імперії, характер якої полягає в самознеосібненні, коли росіяни позбавлені засобів виразити власне, російське начало, постійно неусвідомлено змішують його з чужим і сприймають як своє; вона не може зрозуміти й прийняти власної націо-етнічної природи, через це дивиться на себе чужими очима й не здатна оформити політичну концепцію усього Сходу „в його специфічності й приналежності до цілої Європи” [6].

На нашу думку, наведені фрейми-„образи” (М. Мінський) разом виражають прикметну тенденцію подальшої інтелектуальної діяльності Ю. Лавріненка, яку загально можна назвати *концептуалізацією семантичної перспективи даних* (образи, символи, фрейми тощо) або *експлікацією концептуального вибору культурної свідомості*.

Сам по собі кожен перерахований елемент системи фреймів не становить собою відкривавчу інформацію чи нову пізнавальну сутність. Категорії Сходу, Заходу, імперії, свідомості, ідеї, відродження тощо мають під собою величезний масив студій, зокрема, соціологічних, історичних, культурологічних. Так, у першій статті автор використовує ідею К. Ясперса про акультурну та культурну свідомість, котрі в діалектичній єдності витворюють феномен національної свідомості, далі – веде мову про еллінський ґрунт української національної свідомості та культури, який уже було зрезоновано в поетичному та есеїстичному наробку представників Празької школи [7]; активно експлуатує поняття „азіатського ренесансу”, запроваджене М. Хвильовим у якості центального культурогенного знаку суверенної Української держави [8, с. 810 – 815], підбудовує архетипом „умирання-воскресіння”, властивим колективному безсвідомому кожного народу, свою тезу про почергові відродження, якими прикметна українська історія.

Зрештою, цілий авторський текст є концептуальним утіленням ідеї українця за вибором В. Липинського, який ще в 1925 р. доводив, що цивілізаційним покликанням України є інтеграція у її власному просторі моделей життя Сходу та Заходу: „Під гаслами повного знищення одного або другого пов’язані всі моменти нашого занепаду; а з їхнім гармонійним співіснуванням пов’язані моменти нашого розквіту, нашого існування як незалежної нації, що має власну індивідуальність” [9, с. 13].

Послугуючись цими понятійно-образними квінтесенціями думок та уявлень окремих людей чи цілих поколінь у власних текстах,

Ю. Лавріненко знімає (чи обходить наголосом) поверхневий рівень їхньої семантики, на якому зібрані найбільш упізнавані щодо позначуваної ними ситуації її риси та прикмети („*семантичні інваріанти*”), оприсутнені в концептуалізаціях інших мислителів. Натомість на нижчому рівні фрейму завжди існують лакуни для поміщення нових деталей чи конкретизацій, задля ідентифікації яких пам'ять і зберігає фрейми. „Концептуальний процесор, – писав Р. Шенк, – використовує незаповнені місця для пошуку певної інформації в реченні чи в більшій одиниці розмислу, корисній під час їхньої конкретизації” [1, с. 66]. Інформація, що потрапляє сюди, розширює та змінює фрейм, на горішньому рівні семантики якого тепер з'являється відбиток нового інтелектуального досвіду. Таким чином, фрейм сприяє реалізації нової „точки зору” [1, с. 66].

На нашу думку, тут є відповідь на питання, чому Лавріненкова думка, котра нерідко вибухає та кристалізується як чуттєво-інтелектуальна реакція на подразнення чийось образом, поняттям, вербальним маркером ідеї, не викликає відчуття вторинності її існування щодо умовно прецедентного літературного чи загальнокультурного знаку.

Свідомість цієї особистості, обертаючись у просторі філософських, культурно-історичних, етно-національних концептів та конструктів, *розповідає інакше* (за висловом П. Рікера [10, с. 3]) про „Україну” й „Росію”, „Схід” та „Захід”. Ми не випадково взяли в лапки останні слова. Метод критика полягає в тому, щоб культурні знаки подолали статичність змістоформи та явилися сприймаючій свідомості в якості умов „доброго розуміння та повного осягнення... нарративного формування власної ідентичності” [10, с. 3].

„Європа” в концепції циклу „Україна – Схід” є полем, що породжує й утримує в собі складну семантику ідентичності, для розуміння якої Схід і Захід становлять ключову проблематику єдності: „...у всій своїй циклопічній різноманітності Європа одна – від Бордо до Владивостоку і навіть від Владивостоку до Нью-Йорку” [5]. Слабкість і сила української ідеї полягає в покладеності в неї ідеї Сходу як чинника існування Європи, нею ж (Європою) поневажуваного й відсторонюваного.

Ю. Лавріненко пропонує свій варіант прочитання Європи, а за ним – і України в аспекті її духовної історії. П. Рікер писав про необхідність піддавати такому критичному прочитанню найважливіші події історичної спільноти, „щоб вивільнити заряд сподівання, який вона несла та якого зрадив подальший перебіг історії” [10, с. 3].

Таким чином, ідеться про розуміння, яке слід назвати *способом буття*, „котре існує, розуміючи” [11, с. 10]. І, безперечно, при такому підході критичний метод Ю. Лавріненка виказує характеристики герменевтичної моделі літературознавства.

Історико-культурологічне знання постає в образі *переосмисленої історії*, нової (квазі)логічної моделі історичних пресупозицій у Європі, яка (модель) для Ю. Лавріненка і становить позицію для прямого спостереження за культурним та, зокрема, літературно-мистецьким контекстом в Україні. Прецедент ідейно-культурологічного осмислення іманентної присутності в гуманітарному тексті історичного “задзеркалля” створив А. Еткінд; його думку концептуально розгорнув І. Смирнов, який назвав тексти „подвійною субституцією, котра трансцендує трансценденцію, впроваджуючи мету, не передбачувану її умовою” [12, с. 488]. Якщо текст тлумачить дійсність, що розгортається в часі, то вже цим самим він імплікує в собі можливість бути перетлумаченим іншим текстом, котрий висуває історію та їй і належить. „Вона (історія. – Т. Ш.) ловить світ у сітку текстів. Історія стає світовою, бо трансцендування трансценденції не знає жодних кордонів: ані національних, ані жанрових, ані персонально-авторських. Текст не відкладає (*différance*) означування (як це думалося Дерріді в „*De la grammatologie*”, Paris, 1967), він знаходить у наступному тексті свою онтологію, він перетворюється в ньому на те, чим він є і чим обтяжений, – на феномен історії” [12, с. 489].

Саме так – у якості іманациї гуманітарної свідомості – ми тлумачимо недискретну історичну тенденцію наукового мислення Ю. Лавріненка. Як зазначає М. Раєн, „історія є могутнім аналітичним інструментом, оскільки ставить всі наші здогади щодо значення на твердий ґрунт” [13, с. 159]. Наголосимо, ідеться не про перенесення низки фактів історії до власного тексту, а про олітературнення історії, коли вона стає феноменом літературного дискурсу. І в цьому аспекті метод критики українського інтелектуала імплікує в собі елементи неоісторизму та феноменології. „Людина, яка належить своєму періоду, – носій неповного знання про час усієї культури, тобто теоретик, який підставляє на місце цілого ту частину, котру він персоніфікує, точніше, частиною котрої він виступає сам” [12, с. 7]. Про це свідчить фактуальність Лавріненкових праць, де промовляють голоси документів, спогадів, очевидців його доби тощо. „Загублене п’ятиріччя 1917 – 1922 треба нам рятувати документальною реконструкцією подій”, – зазначає автор есе „На шляхах синтези клярнетизму” [14, с. 10]. Проте документальність у Ю. Лавріненка повсякчас – це видобування з факту чи документу його літературної субстанції, котра сприймається в тому чи тому літературному модусі, найчастіше, – у романтичному. Прикладами виповнене вже згадане есе „На шляхах синтези клярнетизму”, книжка “Павло Тичина і його поема „Сковорода” на тлі епохи”, матеріали та думки до 200-ліття з дня народження В. Каразіна, скрипти радіопередач, підготованих для радіо „Свобода”, статті „Література вітаїзму”, „Література межової ситуації” та інші праці.

Фактуально-документальний зріз текстів зумовлений теперішнім авторським баченням проблеми в цілому, але, свідомо претендуючи на

об'єктивність (гарантією цього слугують залучені дані історії), воно все ж є внутрішнім, іманентним, породженим особистими інтенціями. Відтак факти опосередковуються уявою, постаючи постільки перед сприймаючою свідомістю, поскільки й перед авторською, у фігурально-тропеїчних шатах. Можна сказати, „під прикриттям раціональних доказів ховається ірраціональна інтенційність” [12, с. 503]. Методологічно вичерпним та фігурально влучним на даному етапі служить для нас вислів П. Рікера: „Минуле – це кладовище недотриманих обіцянок, що його слід відродити: так як відроджують кістки, котрими була переповнена долина Йосафа в пророцтві Єзекиїля” [10, с. 3].

Водночас, незалежно від свідомої волі автора, створений ним образ історії (хоч персональної, хоч суспільної) з боку сприймаючої свідомості може викликати опір та незгоду. Одним із яскравих прикладів тут є 28-мисторінковий лист-рецензія П. Петренка на студію „Василь Каразин – архітект відродження”, що, по суті, є не стільки рецензією, скільки альтернативним прочитанням історії життя та діяльності представника XIX ст. в контексті модернізації української культури XIX ст. [15].

Самоусвідомлення методу власної критики – явище доволі спорадичне в доробку Ю. Лавріненка. Найчастіше про власний шлях до осягнення літературно-мистецького твору він висловлюється в листах до друзів та колег (Ю. Тарнавського, В. Сварога, В. Барки). Тут звернемося до найбільш цілісного з усіх побачених нами в його архіві твердження: „Я бачу відмінність між наукою літературознавства і мистецтвом літературної критики. Французи називають критику: „література про літературу”, „свідомість свідомості”. Склалося так, що найближчою мені стала не „соціологічна” (з її „ідеологічною функцією”) і не „формальна” школа в критиці, а „філософська”, що її в нас тепер практикували філософ В. Юринець і Дмитро Чижевський, а раніше, частково – П. Куліш, І. Франко, Леся Українка, на Заході Бенедетто Кроче, Вальтер Мушг та інші. „Філософська” школа критики бере за основне літературознавче поняття – поняття стилю, в якому знімається схоластичний плеханівський розрив між змістом і формою. Схопити їх обидва в їх нерозривній органічній цілості і в їх відмінності водночас – це ідеал літ[ературної] критики „філософської” школи, ще взагалі далеко не досягнений. Тут, між іншим, майже рішальну роль грає літературний смак критика. ...Звичайно, мій підхід і рівень не виключає, а передбачає інші підходи й вищі рівні” [16].

Запропоноване Ю. Лавріненком розрізнення критичних шкіл не має під собою достатньої кількості загальноновизнаних наукових підстав. Вільно виокремлюючи „філософську” школу критики та відносячи до неї таких неподібних у способі й методах критичного мислення особистостей, як П. Куліш, Леся Українка, Б. Кроче, Ю. Лавріненко радше має на увазі інтуїтивно проникливу критику, яка здатна розгледіти й осмислити естетичну цілісність художнього твору.

Серед його нотаток є запис: „Не гімназичне – „позитивне-негативне”, а розуміння ієрархії осягів і вартостей” [17]. Тоді „смак”, який є не другорядним у роботі критика, – це, у першу чергу, не перенесення суб’єктивних уподобань на літературний текст (хоча й вони мають право бути врахованими в процесі естетичної конкретизації художнього твору), а перцептивне чуття, яке блискавично реагує на художньо значимі якості, що й підбудовують собою естетичні вартості самого літературно-мистецького явища.

Список використаної літератури

1. Минский М. Фреймы для представления знаний : [пер. с англ.] / М. Минский. – М. : Энергия, 1979. – 152 с. **2. Лавріненко Ю.** Лист до Р. Рахманного від 18. 4. 1972 р. / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 8, folder 9. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library. **3. Дивнич Ю.** [Лавріненко Ю.]. На зорі східноєвропейського відродження [Стаття друга з циклу “Україна – Схід”] / Юрій Дивнич // Українські вісті (Новий Ульм). – 1949. – Ч. 43. – С. 2. **4. Дивнич Ю.** [Лавріненко Ю.]. У “мертвому домі” провідної верстви імперії [Стаття третя з циклу “Україна – Схід”] / Юрій Дивнич // Українські вісті (Новий Ульм). – 1949. – Ч. 44, 45. – С. 3, 3. **5. Дивнич Ю.** [Лавріненко Ю.]. Від Дніпра до Ельби – від Андрусова до Ялти [Стаття шоста з циклу “Україна – Схід”] / Юрій Дивнич // Українські вісті (Новий Ульм). – 1949. – Ч. 78. – С. 3. **6. Дивнич Ю.** [Лавріненко Ю.]. Парадокси історичного невігластва [Стаття восьма з циклу “Україна – Схід”] / Юрій Дивнич // Українські вісті (Новий Ульм). – 1949. – Ч. 97. – С. 3. **7. Маланюк Є.** Нариси з історії нашої культури / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень : ст. про літ. – К., 1997. – С. 85 – 141. **8. Лавріненко Ю.** Розстріляне відродження : Антологія 1917 – 1933 : Поезія – проза – драма – есей / Юрій Лавріненко ; упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненка ; післямова Є. Сверстюка. – К. : Смолоскип, 2004. – 992 с. **9. Гнатюк О.** У себе, а не „між Сходом і Заходом” / Оля Гнатюк // Критика. – 2005. – Ч. 1 – 2 (87 – 88). – С. 13 – 15. **10. Рікер П.** Яким має бути новий етос Європи? / Поль Рікер // Критика. – 2005. – Ч. 6 (92). – С. 2 – 4. **11. Рікер П.** Сам як інший / Поль Рікер. — К. : Дух і Літера, 2002. – 456 с. **12. Смирнов И.** Мегаистория. К исторической типологии культуры / Игорь Смирнов – М. : Аграф, 2000. – 544 с. **13. Literary Theory: an Antology / М. Ryan.** – Blackwell Publishing, 2004. **14. Лавріненко Ю.** На шляхах синтези клярнетизму / Юрій Лавріненко. – [Б. м.] : Сучасність, 1977. – 64 с. **15. Петренко П.** Лист до Ю. Лавріненка від 26. 2. 1976 р. / Петренко Павло // Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 8, folder 2 – 3. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library. **16. Лавріненко Ю.** Лист до

В. Сварога від 7.3.1972 р. / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 10, folder 1. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library. **17. Лавріненко Ю.** [Робочі нотатки “Критика критиків”] / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. – Series V: Writings. – Subseries 7: Notes (Consist of notes on various research subjects). – Box 44, folder 3. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

Шестопалова Т. П. Історичний компонент критичного методу Юрія Лавріненка

У статті пояснено суть історичного компонента критичного методу й мислення Ю. Лавріненка, праці якого еволюціонували від вульгарного соціологізму до синтетичних з методологічної точки зору технік осягнення художньої літератури. Історико-культурологічне знання постає в образі *переосмисленої історії*, яка *розповідає інакше* (П. Рікер) про „Україну” й „Росію”, „Схід” та „Захід”. Метод критика полягає в тому, щоб ці культурні знаки стали умовою повного осягнення наративу власної ідентичності.

Ключові слова: критичний метод, фрейм, концепт, історія.

Шестопалова Т. П. Исторический компонент критического метода Юрия Лавриненко

В статье раскрыта суть исторического компонента критического метода и мышления Ю. Лавриненко. Его работы эволюционировали от вульгарного социологизма до синтетических с методологической точки зрения техник освоения художественной литературы. Историко-культурологическое знание становится *переосмысленной историей*, которая *рассказывает иначе* (П.Рикер) об „Украине” и „России”, „Востоке” и „Западе”. Метод критика состоит в том, чтобы эти культурные знаки дали возможность полного освоения наратива собственной идентичности.

Ключевые слова: критический метод, фрейм, концепт, история.

Shestopalova T. P. The historical component of the critical method of Jurii Lawrynenko

The article revealed the essence of the historical component of the J. Lawrynenko's critical method of thinking. His articles have evolved from vulgar sociology to synthetic form of interpretation of art's works. Historical and cultural knowledge is *rethought history*, which *tells another* about the „Ukraine” and „Russia”, „East” and „West” The method of criticism is that these cultural symbols given the opportunity to fully exploit the narrative own identity.

Key words: critical method, frame, concept, history.

Стаття надійшла до редакції: 26.03.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 821.161.2-94.09+929 Суровцова

Л. М. Якименко

ОСОБЛИВОСТІ НАРАЦІЇ В ТАБІРНІЙ ПРОЗІ Н. СУРОВЦОВОЇ

У сучасному літературознавстві при аналізі художнього твору практично не можна обійтися без таких понять, як „наратор”, „нарація”, „фокалізація оповіді” та інших, які є надбанням наратології. Як самостійна галузь знань, вона виокремилася в 60-х рр. ХХ ст., проте й до сьогодні існують різні трактування цього терміну.

Так, український дослідник І. Ільїн вважає наратологію „межовою дисципліною між структуралізмом та рецептивною естетикою” [2, с. 94]; німецький літературознавець В. Шмід – „теорією оповіді” [10, с. 1]. Американський професор Дж. Принс в „Огляді наратології” [3, с. 1] підкреслює, що дефініції наратології значно різняться між собою, адже „існує формалістське розуміння наратології, діалогічне й феноменологічне; є аристотелівські й деконструктивістські підходи; існують історичні, соціологічні, антропологічні погляди, феміністичні й політологічні; з'являються також численні „нові наратології” – посткласична, соціонаратологія, психонаратологія” [3, с. 1]. Р. Барт закликає дослідників зосередитися саме на розповідному рівні тексту, а Н. Дінгготт виокремлює „наратологію як теоретичну поетику” [3, с. 1].

Наратологія як теорія наративу, покликана вивчати його специфіку, форму та функціонування, спільні й відмінні ознаки оповідей, моделювання фабул, визначення відповідних типологічних розрядів [2, с. 94]. Концепція наративності зародилася в царині структуралістських досліджень, а термін „наратологія” запропонував Ц. Тодоров. Структуралісти акцентували увагу на подієвості, оперували

поняттям „нарративний (розповідний) текст”, головною ознакою якого вважали наявність часової структури й зміни ситуації, протиставляючи його дескриптивному (описовому) текстові [3, с. 2].

У праці сучасного лінгвіста В. Шміда „Наратологія” [10] головною ознакою розповідного тексту також вважається подієвість, обов’язковою складовою якої є актуальність (реальність) і результативність. Серед критеріїв нарративності учений називає релевантність, непербачуваність, консекутивність, незворотність, неповторюваність [4, с. 97]. Разом із тим дослідник підкреслює, що основна функція динамічних елементів у творі все ж направлена на те, аби справити враження на реципієнта.

Однак не варто забувати, що першовитоки концепції наратології або так званої класичної теорії наратології потрібно шукати в надрах німецького літературознавства ще на початку ХХ ст. Один із її теоретиків, Ф. Штанцель у якості головної характеристики розповідного тексту називає існування наратора – своєрідного посередника між автором і художнім світом твору. Наратор буває експліцитним, всевідним, самосвідомим, впевненим; він формує об’єкт розповіді, але разом із тим може від неї дистанціюватися або налагоджувати звітно-інформаційний, інтерпретаційно-інформаційний чи дигресійний зв’язок з уявним світом [2, с. 95].

Наратологія і її обширний понятійний, термінологічний апарат „дозволяє здійснювати аналіз структурної організації художнього твору та діалогічної взаємодії автора й читача, що дає змогу об’єктивно оцінювати результати творчої роботи автора” [4, с. 93 – 94]. Тому доречно залучити напрацювання цієї науки для дослідження табірної прози Н. Суровцової, уміщеної в збірках „Колимські силуети” й „Скалки”.

Як відомо, у мемуарній оповіді свідомість особи, що пише автобіографічний текст, матеріалізується в трьох іпостасях: автор, оповідач й образ автора як одного з героїв оповіді. Під поняттям авторського „я” ми розуміємо „я” оповідача, тобто літературного суб’єкта, що втілює в конкретну жанрову форму потік думок певної людини. Особливістю ролі оповідача в мемуарній прозі є те, що це не якийсь персонаж, якому автор „доручає” вести сюжетну лінію твору, а це і є сам автор, тільки менш скутий офіційною позицією, більш відвертий, вразливий та емоційний. Виділяють три типи вираження авторського „я”: екстравертивний, інтровертивний та інтроспективний.

Надія Суровцова в „Колимських силуетах” послуговується як гомодієгетичною (наратор говорить від власного імені, від першої особи, виступає при цьому персонажем чи головним героєм описаних подій), так і гетеродієгетичною (розповідь ведеться від третьої особи, а наратор не є учасником описуваних подій) нарацією [2, с. 93]. Проте чіткої межі між ними немає, тому що авторка все ж тяжіє до об’єктивно-епічної розповіді, у якій авторське „я” більше виступає спостерігачем, аніж

учасником змальованих колізій. Це зумовлено бажанням письменниці не замикатися на свідомості головного героя й цим самим не обмежувати фокус зображуваних подій. Екстравертивне авторське „я” послідовно витісняє власне ліричне „я” на маргінальні позиції, проте не замінює його політико-соціальним пафосом, а концентрує увагу реципієнта на об’єкті зображення.

У більшості оповідань та новел зі збірки „Колимські силуети” Н. Суровцової наратор-екстраверт все ж „налагоджує” звітно-інформаційний й інтерпретаційно-інформаційний, а не дигресійний (ставлення наратора до зображуваного важить більше, аніж власне змальовані перипетії) зв’язок зі світом, у якому діють герої (не зважаючи на автобіографізм і документалізм цих текстів). Саме тому фокалізація оповіді чітка, визначена: персонажі представлені об’єктивно, у взаємодії та взаємозв’язках з іншими персонажами, а наратор має змогу зазирнути в їхній внутрішній світ, показати душевну боротьбу, протиріччя, сумніви.

Письменниця в колимській табірній прозі майже не практикує автодієгетичний наратив, у якому автор є протагоністом, хіба що це можна сказати про нариси „Начальничек”, „Цапик”, „Чорна кішка”. У цих творах представлений інтровертивний тип авторського „я”. І це теж не випадково. Як уже зазначалося, перелічені твори писалися набагато пізніше, аніж основний кістяк „Колимських силуетів”, коли авторка перебувала на волі, удома в Умані. Тому з висоти літ, досвіду, пройденого життєвого шляху могла вдаватися до сентенцій, дидактичних підсумків-висновків, самоаналізу. У вказаних нарисах ув’язнена Н. Суровцова вступає в протистояння з табірними бонзами, із хтивими в’язнями, захищає безпомічних, заляканих жінок, бунтує проти нестерпних умов існування. Вона згадує про заборону мити ноги й руки в ставку після важкої роботи на пекучому сонці, аби принизити жінок, зробити ще жахливішими умови перебування в таборі („Це була гірка образа! У нас забрали оту мізерну радість, оте повернення на нари напівчистими, отой сон у прохолоді знеможеного працею тіла, оті вбогі мрії в’язня” [9]); про відмову йти до лазні через побоювання бути згвалтованими „голісінькими здоровилами”, що ховалися в пустих бочках, дожидаючись поки жінки митимуться („Це було порушення регламенту. Мене викликав прокурор” [9]).

Гомодієгетичний наратор чітко представлений в оповіданні „Вовочка”, „ТЕС № 3”, „Кузьма”, „Кінець бандуриста”, „Сергійко”, „Ке”, „Останній рейс. Колима”. Розповідь від першої особи вводить читача в курс справи, інтимізує описані події, додає їм ще більшої реалістичності, правдивості. „Мені судилося провести в його (Вовочки. – Л. Я.) товаристві близько трьох тижнів, і шкода, якби він не полишив зафіксованого сліду в кунсткамері колимських зустрічей” [5, с. 72] („Вовочка”), – інтригує нас авторка, а далі переходить до „зафіксованого сліду” – розповіді про те, ким був Вовочка, як склалося його життя. Далі письменниця передає ініціативу самому Вовочці, що також в

першоособовій формі монологу посвячує в подробиці свого існування уважну слухачку. Його розповідь-вихваляння, розповідь-сповідь (але аж ніяк не покаянна!) лише один раз переривається питанням-зауваженням тайгової господині – Н. Суровцової, а взагалі Вовочка прекрасно справляється з роллю оповідача: сам себе запитує й сам собі відповідає. Така зміна фокалізації (від суб'єкта розповіді до об'єкта) якнайповніше розкриває характер героя, котрого читач має змогу побачити з різних ракурсів: як його сприймає й описує авторка, якої думки він сам про себе. Пряма мова Вовочки з його цинічними зауваженнями щодо методів збагачення, із дифірамами на свою адресу, сповненими пихи й самовдоволення, ніби знімає необхідність авторки вдаватися до критики чи викривального пафосу щодо персони табірної старости. Його промови достатньо для реципієнта, щоб зрозуміти, хто перед ним, а наратор самоусувається від виголошення власного ставлення.

У новелі „Кузьма” наратор оприсутнюється лише на початку твору: „Маленький миршавенький чоловічок відпрошується в сусідній кімнаті. Мені чути його тихий, прибитий голос” [8, с. 77], – а далі читач уже не відчуває зримої присутності оповідача, настільки його захоплює сам перебіг подій, який не залежить від наратора. Розповідь від першої особи плавно й умотивовано замінюється третьою. Така „плавність” досягнута знову ж таки завдяки зміні перспективи, із якої представлено наратовані події: спочатку це непряма мова Кузьми, котрий ретроспективно пояснює свою відмову йти до лісу на роботу, далі повідомлення про страшний злочин – убивство бляхаря, про пожежу, про крамничного сторожа, що викрив злочинця, надходять від наратора, котрий не був ні учасником, ні безпосереднім свідком усіх згаданих колізій. Розв'язкою цієї жахливої історії стає розповідь Кузьми про причини й мотиви своїх дій, переказана авторкою – непряма мова, як і на початку твору – і зауваження жителів селища щодо вищої міри покарання, яку, імовірно, застосують до „миршавенького чоловічка” із голубими та сумирними очима [8, с. 78].

Чому Надія Суровцова, котра знала такі цікаві подробиці, усі нюанси справи, не спокусилася розповіддю від першої особи, мовляв, „усе те бачив, усе знаю”? Навряд чи хтось міг запідозрити її в перебільшенні поінформованості. Уся справа в тім, що авторка не мала на меті посилити свою значимість „всюдисущістю”: гранична правдивість і достовірність робить її тексти винятковими й важливими саме як документальний факт. Якби вона вдавалася до імпровізації й гіпербол, то рано чи пізно на зміну автобіографічній літературі прийшла б „банальна” белетристика, нівелювалося б саме поняття табірної тексту, слова-істини, думки з потойбіччя. Тому й змінюється суб'єкт розповіді.

Письменниця свідомо використала непряму мову Кузьми, який, по суті справи, сам і розповів про передумови, причини й трагічне закінчення свого життя, лише з деякими уточненнями авторки, аби

уникнути необхідності брати на себе тягар морального засудження вчинку Кузьми. Н. Суровцова обмежується лише зауваженням щодо фатальної долі, якої нікому не оминати, але це так і не розкриває в повній мірі її ставлення до описаних подій. Висновок доводиться робити кожному на свій розсуд, а інформації в реципієнта для цього достатньо.

Мало чи не ідентичним із точки зору нарації видається оповідання „Кінець бандуриста”. Тут взагалі домінує розповідь від третьої особи. Усезнаюча авторка зацікавлює читачів долею українського бандуриста, що не витримав табірних випробувань і зрадив своє призначення, опустившись до наклепів, брехні, підлабузництва. І лише в передостанньому абзаці з’являється авторське „я”: „Сьогодні синюватим зимовим присмерком я зустріла його на вільному стані” [7, с. 82], – що діє як висновок детектора брехні про її відсутність, розчиняє ілюзію про можливість вигадки. Цим прийомом Надія Суровцова підтримує тонус розповіді, не дає змоги реципієнту-читачу розслабитись, дистанціюватися від правди, припустити якесь перебільшення.

Із спогадів та листів Н. Суровцової відомо, що вона дуже любила дітей, та й ті до неї тягнулися, як до рідної. Робота в табірному дитячому містечку з немовлятами практично врятувала її від смерті (після небезпечної операції повернення на КОС загрожувало її здоров’ю). На примусових поселеннях Н. Суровцова займалася репетиторством, завжди знаходила потрібні слова для своїх маленьких друзів, розуміла їх, намагалася розважити й підтримати. Дітвора платила їй взаємністю. Тому нічого дивного немає в тому, що серед галереї образів табірної життя є й дитячі. Але з точки зору нарації оповідання „Квітка життя” усе ж відрізняється від усіх інших текстів, та, мабуть, і немає аналогів серед малої табірної прози й інших письменників.

Символічною є й підназва – „Майбутня автобіографія”. Авторка „переселяється” в чотирирічного хлопчика й від його імені розповідає історію життя нерозважливої й вітряної матері, що міняла чоловіків, як рукавички, про народження в неї трьох дітей і про будні маленького самотнього хлопчика, відданого у власне розпорядження, нікому не потрібного, нікому не цікавого, вихованого табірним соціумом. Текст рясніє зауваженнями типу „зайвим був лише я, квітка життя”, „скоро мене сплавлять на дільницю”, „я живу самотійно: зранку виходжу з дому, а повертаюсь туди тільки поїсти” [6, с. 80].

Розповідь від першої особи дозволяє письменниці глибше проникнути у свідомість головного героя, повніше й точніше розкрити його відчуття, хвилювання, перестороги, показати витoki асоціальної, дивіантної поведінки в підлітків і молодих людей, які були позбавлені батьківської турботи й належного родинного виховання. У тому, що хлопча виростає з девальвованими сімейними цінностями, винна насамперед мати – самозакохана, розпусна жінка. Однак незважаючи ні на що, хлопчик любить її, хоче, аби вона була поруч, але та або не помічала цього, або їй було просто байдуже. Гретхен (так звали

матір – Л. Я.) не усвідомлює, що через кілька років їй доведеться пожинати плоди своїх помилок: зараз син потребує її ласки й доброти, але мати йому відмовляє в цьому, а потім і вона не отримає на старість належного піклування й захисту.

Далека перспектива самотньої старості Гретхен не особливо цікавить наратора. Їй шкода хлопчентя, тому гомодієгетична нарація, перспективна й концептуальна позиція оповідача максимально сконцентрована на свідомості дитини.

Від власного імені розповідь ведеться в оповіданнях „Сергійко”, „Ке” та „Останній рейс. Колима”. Крім того, у першому й другому творах письменниця практикує невласне пряму мову (юкагирка Маруся розповідає про себе й свою родину; Сергійко повідомляє про причини арешту, розгляд його карної справи), украплення діалогів, ліричні відступи, описи пейзажу, ретроспективну й проспективну розповідь.

Отже, підсумувавши, можна з певністю сказати, що роль першоособового наратора в подіях різна: 1) роль свідка-оповідача, у пам’яті котрого зберігаються подробиці описаних колізій, а обставини власного життя представлені в той момент, коли відбувається знайомство-зіткнення оповідача, тотожного авторові, з об’єктом зображення, Н. Суровцова виконує у творах „Сергійко”, „Кузьма”, „Смерть бандуриста”; 2) в оповіданні „Вовочка”, „Ке” наратор бере на себе функцію слухача-сповідальника, що уважно вислуховує й переповідає історії з чужого життя; 3) у творі „Квітка життя” присутність авторки взагалі не відчувається через її „проникнення” у свідомість головного героя й розповідь від його імені в першоособовій формі; 4) ототожнення авторського „я” з головним героями найбільш відчутне в нарисах „Останній рейс. Колима”, „ТЕС № 3”, „Самотність”, у пізніших зразках табірної прози – в оповіданнях „Начальничек”, „Цапик” – посилює роль наратора-протагоніста.

За способом нарації й жанровою структурою збірка „Колимські силуети” містить оповідання, нариси, новели, створені на біографічній та автобіографічній основі, на автентичному матеріалі, проте письменниця вдається й до третьоособової форми оповіді. Така жанрово-нарративна структура дозволяє авторці-очевидцю функції вираження авторської позиції перекласти на образно-сюжетне вирішення, на конфліктну розв’язку, на стилістичне забарвлення третьоособової епічної оповіді, щоб якомога ширше залучити читача до освоєння/осмислення табірної світу й людини в нього, змушуючи самому визначатися зі ставленням до описаних подій і героїв. Вона переслідує таку ж мету, як і її колеги-письменники, колишні в’язні, Б. Антоненко-Давидович і В. Хомчанка, щоб реципієнт „почував себе просвітленим співстражданням до героїв” [1, с. 284].

Проста, доступна, звична форма оповіді, об’єктивно-епічний тип нарації дає змогу екстравертному наратору-свідку, наратору-персонажу, наратору-протагоністу ліризувати, драматизувати, есеїзувати текст,

робити доступним і зрозумілим для читача табірний антисвіт із його відмінними від узвичаєних законами моралі.

Список використаної літератури

1. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: Монографія / Надія Колошук. – Луцьк : РВВ „Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 500 с. **2. Літературознавча енциклопедія:** У двох томах. Т. 2. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2007. – 627 с. **3. Папуша Ігор.** Що таке наратологія? [Електронний ресурс] / Ігор Папуша. – Режим доступу : <http://papusha.at.ua/publ/1-1-0-30>. **4. Сіверська С. Ф.** Наратологія: джерела, здобутки, перспективи / С. Ф. Сіверська // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2011. – № 1 (212). – С. 93 – 100. **5. Суровцова Н.** Вовочка / Надія Віталіївна Суровцова // Київ. – 1990. – № 10. – С. 72 – 75. **6. Суровцова Н.** Квітка життя / Надія Віталіївна Суровцова // Київ. – 1990. – № 10. – С. 78 – 81. **7. Суровцова Н.** Кінець бандуриста / Надія Віталіївна Суровцова // Київ. – 1990. – № 10. – С. 81 – 82. **8. Суровцова Н.** Кузьма / Надія Віталіївна Суровцова // Київ. – 1990. – № 10. – С. 77 – 78. **9. Суровцова Н.** Начальничек // Родинний архів Надії Павлівни Мудрої. – С. 111 – 119. **10. Шмид В.** Нарратологія. Предисловие к первому изданию [Електронний ресурс] / Вольф Шмид. – Режим доступу : http://fictionbook.ru/author/volf_shmid/narratologiya/read_online.html?p.

Якименко Л. М. Особливості нарації в табірній прозі Н. Суровцової

У статті пропонується аналіз художньо-документальних творів Н. Суровцової зі збірок табірної прози „Колимські силуети” і „Скалки” із точки зору особливостей відтворення в них нарації. Уводиться поняття наратора й типи фокалізації оповіді як визначальних характеристик наративного (розповідного) тексту.

Ключові слова: Надія Суровцова, наратологія, наратор, „Колимські силуети”, табірна проза.

Якименко Л. Н. Особенности наррации в лагерной прозе Н. Суровцовой

В статье предлагается анализ художественно-документальных произведений Н. Суровцовой со сборников лагерной прозы „Колымские силуэты” и „Осколки” с точки зрения особенностей отображения в них наррации. Также рассматриваются такие понятия, как нарратор, типы фокализации рассказа как определяющие характеристики нарративного (повествовательного) текста.

Ключевые слова: Надежда Суровцова, нарратология, нарратор, „Колымские силуэты”, лагерная проза.

Yakimenko L. N. Narration features in camp prose of N. Surovtsova

The article presents an analysis of artistic and documentary works of N. Surovtsova from the camp prose collections „Kolyma Silhouettes” and „Splinters” from the point of view of the narration features displayed in them. Such concepts as the narrator, the types of narrative focalization as defining characteristics of narrative (narrative) text are also considered.

Key words: Nadezhda Surovtsova, narratology, narrator, „Kolyma silhouettes”, camp prose.

Стаття надійшла до редакції: 18.02.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 82 – 1.09

Т. С. Яровенко

**ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ
В СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ:
ВІД ВИМУШЕНОГО БІЛІНГВІЗМУ В. ВИННИЧЕНКА
ДО ПРОБЛЕМИ „АВТОР-ЧИТАЧ”
СУЧАСНОЇ РОСІЙСЬКОМОВНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Аналізуючи мовну ситуацію, що склалась в Україні на сьогодні, варто зазначити, що білінгвізм став своєрідною потребою для самоутвердження в сучасному соціумі, хоча в більшій мірі проявились у житті суспільства, на жаль, білінгвальні аспекти-негації. Так, Т. Предчук, наголошуючи на негативному впливі двомовності на шкільний навчально-виховний процес, посилається на такі наукові авторитети, як О. Потебня, О. Пінчук та ін. [13; 14]. Проте говорити про беззаперечну шкідливість білінгвізму не можемо, оскільки володіння двома мовами, за Л. Щербою, дає можливість мовцю відділити думку від знака, визволити її з полону слова за допомогою зіставлення різних форм вираження [15, с. 15 – 17].

Говорячи про сучасну методику викладання російської літератури у вищих навчальних закладах (а це стосується безпосередньо й середньої школи), І. Козлик наголошує на необхідності „подолати ті стереотипи сприйняття, на яких базувалися офіційна радянська парадигма висвітлення історії російської літератури та історії російсько-українських літературних взаємин, котра не була орієнтована на науково об’єктивний, всебічний розгляд об’єктивного матеріалу, а ілюструвала певну історіософську схему патріотично-ідеологічного штибу й артикулювалася суто ідеологічно спрямованою риторикою” [6, с. 79]. До

таких стереотипів І. Дзюба, наприклад, зараховує насамперед „клішовані уявлення”, як-от: про особливий характер взаємин між російською та українською літературами як літературами братніми; про особливу „всесвітність” російської літератури; про Росію як провідника України до європейської цивілізації; про виключно позитивний вплив російської культури на українську; про вищість російської літератури; про втрачений радянський культурний простір тощо [4, с. 25 – 32]. Уявлення, марковані вказаними стереотипами, не враховують політвекторності, суперечливості та наслідкової неоднозначності ситуації культурного пограниччя, в якій об’єктивно протягом тривалого часу перебувають і надалі перебуватимуть українська й російська культури.

Хто є російськомовною особистістю в Україні XXI ст.? Це людина, яка загалом добре володіє російською літературною й розмовною мовою чи просторіччям. Значні групи російськомовного в першому поколінні маргінального міського населення, яке сформувалося внаслідок активної урбанізації, особливо у 70 – 80-і роки, і було соціальною базою так званого суржику безболісно повернулися до української мови. Їхні діти, які виховувалися й навчалися здебільшого в російських садках і школах, в основному пристойно оволоділи російською мовою, маючи мовне оточення і здатність дитячої психіки до засвоєння мови. Таким чином, теоретично поле негативної інтерференції кардинально звузилося. Проблема культури російської мови в Україні, що гостро стояла в 70 – 80-і роки XX ст., зникає разом з її маргінальними носіями. Натомість, висловлює припущення В. Мусієнко, виникає питання національного варіанта російської мови [11, с. 43].

Демографічну потужність російськомовності можна оцінити приблизно. На початок XX століття російську вважають рідною 29% населення, серед них 6,3 млн. – не росіян, у тому числі 5,5 млн. українців. Звісно, що певна кількість українсько-російських білінгвів у першому поколінні, вважаючи українську мову рідною, послуговуються у спілкуванні російською [15, с. 380 – 384].

Кіровоград може бути показником російськомовного населення як в обласному центрі, так і в більшості міст Центральної України. Звичайно, це (А) більшість етнічних росіян дорослого віку, куди входять як імігранти, так і корінні росіяни, яким із психологічних причин (зрілий вік) важко перейти на українську мову (в поодиноких випадках жорсткі вимоги професійної необхідності спонукають їх до певних зусиль). Друга група (Б) – це в основному російськомовні українці, а також представники інших національностей, які мало відрізняються від представників попередньої групи; можна припустити, що серед них значна кількість білінгвів. Третя група (В) найбільша: це російськомовні українці в першому поколінні, для яких рідна мова – українська, але які вільно володіють російською мовою. Діти цих трьох груп виявляються тенденцію до зростання білінгвізму (А, Б) чи його звуження (група В) у зв’язку з посиленням статусу українського мовлення.

Запозичення-українізми вживаються в російському мовленні особистостей з добрим знанням російської мови, що є свідченням активізації українського мовного коду в свідомості російськомовних. Явища макаронічного мовлення, інгерентне варіювання російських і українських висловлень та їх частин свідчать про психолінгвальну готовність переходу на мовлення українською соціально значущої частини носіїв російської мови.

Хоча на сьогодні ще не існує „історії української російськомовної літератури”, проте необхідність її створення, на думку Н. Мазепи, вже очевидна й неодноразово озвучена. Літературознавець нагадує, що за часів існування в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка окремого відділу російської літератури його керівник Н. Крутікова наголошувала на важливості дослідження російськомовної літератури України, яка розвивалася в ній фактично завжди. На заваді широкого дослідження в цьому напрямі, як відомо, стояли ідеологічні догми, „з’ясувати реальний характер російсько-українського діалогу було неможливо” [9, с. 60].

Звісно, мова сама по собі є носієм національної картини світу, що сприймається як аксіома, але Н. Мазепа наводить твердження П. Михеда також як беззаперечну істину: „Однак національні почуття, емоції можуть бути виражені мовою іншого народу”. Поглиблюючи тезу про необхідність створення історії російськомовної української літератури, дослідниця знову цитує названого науковця: „Прибере органічне пояснення такого явище як двомовність українських письменників і поетів від Квітки до Кисельова” [10, с. 91; 97].

Для подальшої розгорнутої розмови щодо причин вимушеної двомовності нам необхідно зробити невеликий історико-літературний екскурс і звернутися до реального літературного та видавничого досвіду таких непересічних особистостей, як Є. Чикаленко, В. Винниченко та М. Коцюбинський. Характеристичною щодо питання російськомовного авторства є діяльність „молодших петроградських українців”, яку вичерпно характеризує Є. Чикаленко: „[...] навіть Винниченка не вважали за свого і гаряче та різко нападали на нього за участь його в російській літературі. Коли приїхав Винниченко з Москви на переговори з Александринським театром щодо постановки своїх п’єс, то Ярошенко та інші молоді петроградці у мене в номері готелю напали, так само, як і шаповалівська „Українська Хата”, на Винниченка за те, що він ставить свої п’єси на російській сцені та пише в російських журналах. Винниченко доводив їм, що він пише по-українському, а російській сцені та журналам дає тільки переклади, зазначаючи це, хоч йому за переклади платять значно дешевше, як би платили за оригінальні праці. Але Ярошенко і К^о вимагали, щоб він зовсім не давав перекладів росіянам, а коли з української літератури та сцени він не може, як каже, проіснувати, то нехай ліпше „чоботи шие”, ніж має збагачувати російську літературу” [18, с. 350 – 351]. (Необхідно нагадати, що, критично оцінюючи свої знання української мови,

В. Винниченко зізнався: „З страхом і соромом бачу, як я погано знаю рідну мову”, і брався „за уважне студювання словника Б. Грінченка, а по змозі й живої народної мови” [8, с. 38].)

Перебуваючи в еміграції, В. Винниченко постійно відчував матеріальну скруту, позбутися якої означало засісти за літературну працю. Однак заробітки нею аж ніяк не задовольняли простих людських потреб, про що свідчить, зокрема, ще один щоденниковий запис Є. Чикаленка: „Люди, що могли б писати, з яких могли б виробитися добрі журналісти, всі заробляють хліб службою, бо ми не можемо оплатити їхньої праці. [...] При таких заробітках, очевидно, нікого не приваблює праця на письменницькій ниві і вона держиться всякими випадковими дилетантами, які уділяють їй лиш свій зайвий час [...] О. Пчілка купила в Олесея для „Р. Краю” його нову п’есу на три акти „По дорозі в казку” за 300 руб. з правом зробити 3000 відбиток. Такий заробіток письменника українського випадковий. [...] Взагалі кепські наші справи” [18, с. 73 – 74].

Отже, становище українського літератора на початку ХХ століття, змушеного жити лише за рахунок гонорарів, було відчайдушним. Свідченням тому є скарга М. Коцюбинського у листі до В. Гнатюка: „Служба ледве-ледве дає шматок хліба, а література!.. Соромно навіть признатися представникові культурної нації. Єдиний спосіб – писати по-російськи, але коли я досі цього не робив, то вже тепер не зроблю. А тим часом факт, що мої російські перекладачі дістають в кілька разів більше за переклади, ніж я за оригінал” [7, с. 88].

Аналогічного листа, сповненого болем за катастрофічне становище І. Франка, М. Коцюбинський адресує і В. Винниченку: „35 літ напруженої праці і боротьби, цілий вік біда, злидні, ворожнеча, безумна трата сил, енергії, здоров’я – і от результати: лежить розбитий, в нужді, бо ж він тільки те й мав, що заробляв літературною працею” [8, с. 43].

У цьому зізнанні М. Коцюбинського є констатація тих реалій, які ставили перед нелегким вибором і самого Винниченка: писати по-російськи, щоб забезпечити пристойне життя, чи залишатися в рідній літературі. У 1908 – 1913 рр., наголошує В. Панченко, тиск обставин, пов’язаних із цим фактором, був для Винниченка особливо драматичним [12, с. 190].

Запис Є. Чикаленка від 20 лютого 1912 року: „Щоб удержати його в українській літературі, я нагадав Винниченкові його обіцянку писати до „Ради” і обіцяв йому платити по 10 копійок за рядок в надії, що половину доплачуватиме Товариство підмоги літературі, науці і штуці, а редакція „Ради” платитиме від себе по 5 копійок, але попередив його, що я не друкуватиму його публіцистичних творів у белетристичній формі, наподобу його оповідання „Честность съ собой”, бо вважаю такі його писання не мистецькими. Винниченко запротестував, кажучи, що редакція може його критикувати, але повинна давати право і йому висловлюватися вільно [...]. Це дуже добре, але тут виходить і трагізм.

Російські видавництва багатіють від того, коли в них пишуть найталановитіші письменники: Андрееву, кажуть, платять по рублю за слово і самі наживають сотні тисяч. А українські видавництва від співробітництва найталановитіших письменників можуть дійти до банкрутства! [...] Тепер газета заповнюється писанням, що оплачується по 1-2 копійки і їй не по кишені платити за багато рядків по 5 копійок. Крім того, Товариство підмоги... не матиме грошей, щоб доплачувати за багато рядків. Таким робом, твори Винниченка та Коцюбинського ми можемо давати тільки зрідка, як великопразникову страву” [18, с. 217–218].

Щодо В. Винниченка, то, ображений на різку, некваліфіковану критику та на жорсткі тематичні й обсягові обмеження в українських виданнях, письменник скаржився М. Коцюбинському, що його „випихають” з рідної літератури. Нарікання В. Винниченка не у всьому справедливі щодо власної творчості. Принаймні за два місяці до цитованої кореспонденції його адресат із захопленням писав: „Читаючи Ваші роботи, я собі кажу: гарно, прекрасно, але він дасть ще щось більше, щось краще, він мусить дати” [8, с. 49]. Тепер же М. Коцюбинський змушений був висувати своєму молодшому колезі вагомі контраргументи: „Письменник (поет, белетрист) не може безкарно змінити мову: вона помститься” [8, с. 50].

У 1909 – 1915 роках Винниченко активно друкувався у збірниках „Земля”, журналі „Заветы”, для яких і писав деякі твори російською мовою, що викликало тривогу і навіть обурення серед української громади. Здається, причина появи російськомовних творів В. Винниченка банальна, але невідворотна: „чи я маю що їсти...”. Проте, останню крапку над „і” письменник ставить у листі до Є. Чикаленка, окреслюючи комплекс зовнішніх факторів і внутрішньої боротьби, який супроводжував митця: „Моє діло служити тим, які дали мені життя, служити всім своїм життям, служити так, як я по щирості і розуму вважаю за найкраще. І через це, мені здається, я ніколи не буду російським письменником” (підкреслення наше – Я. Т.) [18, с. 232 – 233]. Є. Чикаленко правильно зрозумів свого „літературного хрещеника” і зробив оригінальний висновок, який стане також підсумком нашого історичного екскурсу: „Дістав листа від В. Винниченка, в якому він пише, що написав усім видавництвам російським, які його запрошували, що даватиме їм тільки переклади з українських рукописів, а оригінали друкуватиме вже після того, як будуть видані переклади. Очевидно, він вирішив, що таки повинен зостатись українським письменником, який тільки ходить „на заробітки” в російську літературу” [18, с. 234].

У світлі зазначеного маємо звернутися до аналізу поняття „автор” і „читач”, що нерозривно пов’язані між собою. Автор безсумнівно спрямовує на читача ідентифікатори своєї етнічності та національної ідентичності, які визначаються низкою факторів. При цьому, наголошує О. Веретюк, „варто зазначити, що про письменницьку ідентичність як

органічну єдність можна говорити лише тоді, коли національна ідентичність автора-індивіда та національна ідентичність його творів повністю збігаються” [1, с. 69].

Поглиблюючи думку про фактори авторської національної ідентифікації, особливо в процесі переходу письменника від однієї мови до другої, цитована вище Н. Мазепа говорить про необхідність „враховувати все: близьке оточення, зустрічі з рідними людьми, іноді зовсім випадкові, що потім відігравали важливу роль у формуванні самосвідомості митця, його виховання, риси характеру, темперамент, особисте життя, конкретне місце його проживання”. Відтак дослідниця додає чи не найголовніше: „...жодна з перелічених обставин, не вирішальна: людина має відчувати свою приналежність до землі, де вона живе” [9, с. 62].

Жорсткі міркування в контексті порушеної проблеми висловив В. Даниленко у провокаційній книзі-спробі нетрадиційного осмислення специфіки письменницького творчого життя „Лісоруб у пустелі”. Літературознавець, зокрема, розгалужує російську літературну течію в Україні на дві гілки: „ту, яка вважає своє перебування в українському середовищі прикрим непорозумінням, злою гримасою долі, відносячи себе до єдиної російської літератури, і ту, представники якої вважають себе українськими письменниками, що пишуть російською мовою, прирівнюючи Україну до двомовної Канади або чотиримовної Швейцарії”. Перераховуючи факти зовнішнього благополуччя (великі міста розмовляють російською мовою, навколо домінує російськомовна преса, радіо, телебачення, кіно, музика), В. Даниленко однак наголошує, що російські письменники в Україні „почуваються незатишно”, оскільки „закони літературної творчості змушують письменника спиратися на живу мову, традиції, темперамент, національну специфіку, яка додає його письму колориту” [2, с. 33].

Юрій Кузнецов, аналізуючи поезію харків'янина Бориса Чичибабіна, на шпальтах „Літературной России” від 11 квітня 2003 року висловив суголосне твердження про відсутність в українських містах повноцінного мовного середовища для російського письменника: „У Харкові російська стихія розріджена. Там дуже бідна російська мова, щільності немає. Ось це і визначає вірші Чичибабіна, вони наскрізь літературні”. Розмірковуючи на цю тему, сучасний російськомовний письменник із Житомира Юрій Анісимов зізнався: „Та які ми росіяни? У нас і мова не та, і характер не той, і пишемо ми не так. Ми вже давно українці” [2, с. 34]. На сьогодні стало очевидним, акцентує В. Дороз, що „для повноцінного спілкування певною мовою необхідно не тільки вміти володіти мовним матеріалом, а й знати специфічні поняття, властиві певній етноспільноті” [5, с. 14].

Отже, мова номінує державу й національну ідентичність і є основною складовою національного характеру літератури. Навіть після втрати державами незалежності (наприклад, Польща й Україна), митці

продовжували писати рідною мовою на поневоленій батьківщині та в еміграції, як, наприклад, Т. Шевченко, С. Жеромський, А. Міцкевич, Ю. Словацький, Ц. Норвід та ін. Однак мова імперії й нової вітчизни впливала й на їхнє письмо і національно виражену культуру – аж до завуальованої інтерференції. Тому мовна ідентичність особливо важлива в умовах насадженої колоніальної політики метрополії. Так, Дж. Конрад (Т. Ю. К. Коженювський), поляк із трагічною спадщиною російського колоніального гноблення, послуговуючись типово англійськими мовно-художніми засобами писав про наслідки ганебних дій британського імперіалізму щодо поневолених ним народів. А Д. Фаулз узагалі рішуче відмежовувався від агресивного британського імперського націоналізму на користь англійського: „Я англієць, а не британець” [1, с. 70 – 71]. За допомогою мови ми відображаємо світ. Цей процес здійснюється за принципом шпилів: відображенню підлягає не весь світ, а лише його шпилі – ті складники, які, на думку мовця, є найповнішими характеристиками світу. Таке відображення має мовний характер, тобто експлікується у формі мови й існує у формі мови [17, с. 37 – 43]. Підбиваючи підсумки, маємо всі підстави вважати білінгвізм об’єктивною даністю незалежно від того, що абсолютна більшість світового письменства його не визнавала і почасти не визнає й сьогодні.

Таким чином, окреслені нами напрями можуть слугувати науково-теоретичному аналізу проблеми двомовності та виробленню окремих аспектів навчально-виховної стратегії формування національно-мовної особистості в білінгвальному оточенні сучасної України. Потрібні значні зусилля, щоб діти і молодь, як наголошує Л. Мацько, не відчували навколо себе „вакуум рідної культури” [16]: звучання мови іншої держави, відсутність пізнавально-розвивальної літератури, ігор, часописів українською мовою, присутність російськомовного вульгарного сленгу, низькопробної поп-культури і нахабства.

Список використаної літератури

- 1. Веретюк О.** Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора) / О. Веретюк // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 69 – 72.
- 2. Даниленко В.** Лісовик у пустелі: Письменник і літературний процес / В. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – С. 33 – 34.
- 3. Дешериев Ю., Протченко Ч.** Основные аспекты исследования двуязычия и многоязычия / Ю. Дешериев, Ч. Протченко // Проблемы двуязычия и многоязычия. – М., 1972. – С. 26 – 42.
- 4. Дзюба І.** Взаємодія двох культур: стереотипи рецепції / Іван Дзюба // Диалог украинской и русской культур : Матеріали междунар. науч.-практ. конф. 24 – 25 окт. 1996 г. – К., 1997. – С. 25 – 32.
- 5. Дороз В.** Сучасні культурологічні підходи до навчання учнів-білінгвів другої мови / В. Дороз // Укр. мова і літ-ра в шк. – 2009. – № 7. – С. 14.
- 6. Козлик І.** Про методологічні проблеми викладання

російської літератури у вищих навчальних закладах України / І. Козлик // Слово і час. – 2010. – № 2. – С. 79. **7. Лист** М. Коцюбинського до В. Гнатюка від 14 лютого (за ст. ст.) 908 р. // Коцюбинський М. Твори : У 7 т. – Т. 6. – К., 1975. – С. 88. **8. Листування** М. Коцюбинського з В. Винниченком / вступ, підготовка текстів та коментарів П. Н. Федченка) // Рад. літературознавство. – 1988. – № 2. – С. 37 – 60. **9. Мазепа Н.** Білінгвізм. Епізод чи тенденція? (сучасна українська російськомовна поезія) / Н. Мазепа // Слово і час. – 2010. – № 2. – С. 60 – 63. **10. Михед П.** Про майбутнє української русистики / П. Михед // Слово художнє, слово сакральне. – Ніжин, 2007. – С. 91 – 97. **11. Мусієнко В.** Активізація українського мовного коду в російському мовленні в Україні / В. Мусієнко // Мовознавство. – 2004. – № 5 – 6. – С. 42 – 43. **12. Панченко В.** Капрі: експерименти та експериментатори // Капрійські сюжети: „Італійська” проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / укл. В. Панченко. – К. : Факт, – 2003. – С. 187 – 221. **13. Пінчук О.** Нариси з етно- та соціолінгвістики / О. Ф. Пінчук, П. І. Червяк. – К. : Просвіта, 2005. **14. Потебня А.** Мысль и язык / А. Потебня. – К., 1993. **15. Предчук Т.** Формування національно-мовної особистості у двомовному соціумі / Т. Предчук // Укр. мова й літ-ра в шк. – 2009. – № 6. – С. 15 – 17. **16. Проблеми** формування мовної особистості учнів середніх загальноосвітніх закладів. Збірник наукових праць. – Рівне, 2006. – 344 с. **17. Супрун Л.** Індивідуально-авторська двомовність як лінгвокогнітивна проблема / Н. Супрун // Мовознавство. – 2007. – № 6. – С. 37 – 43. **18. Чикаленко Є.** Щоденник (1907 – 1917). У 2-х т. : Документально-художнє видання. / Євген Чикаленко. – К. : Темпора, 2004. – Т. 1. – 428 с.

Яровенко Т. С. Виховання національно-мовної особистості в соціально-культурному просторі України: від вимушеного білінгвізму В. Винниченка до проблеми „автор-читач” сучасної російськомовної української літератури

У статті розглядаються окремі аспекти авторської двомовності як невід’ємної складової частини соціально-культурного життя України на межі ХХ – ХХІ ст. Для цього здійснюється історичний екскурс-оцінка білінгвальної ситуації у творчості та видавничій політиці на прикладах В. Винниченка, І. Франка, М. Коцюбинського, Є. Чикаленка; аналізується ставлення до білінгвізму зарубіжних митців, а також актуалізуються проблемні питання порушеної тематики в літературному, мовознавчому, педагогічному контекстах на міжрегіональному рівні.

Ключові слова: білінгвізм, дефініція, диглосія, триглосія, експлікація, інтерференція, національна ідентифікація, стереотип.

Яровенко Т. С. Воспитание национально-языковой личности в социально-культурном пространстве Украины: от вынужденного билингвизма В. Винниченко к проблеме „автор-читатель” в современной русскоязычной украинской литературе

В статье рассматриваются отдельные аспекты авторского двуязычия как неотъемлемой составной части социально-культурной жизни Украины на границе XX – XXI ст. Для этого осуществляется исторический экскурс-оценка билингвальной ситуации в издательской политике и творчестве В. Винниченко, И. Франко, М. Коцюбинского, Е. Чикаленко, анализируется отношение к билингвизму зарубежных писателей, а также актуализируются проблемные вопросы заявленной темы в литературном, языковедческом, педагогическом контекстах на межрегиональном уровне.

Ключевые слова: билингвизм, дефиниция, диглосия, триглосия, экспликация, интерференция, национальная идентификация, стереотип.

Jarovenko T. S. Educating nationally linguistical personality in the socio – cultural space of Ukraine: from the forced V. Vynnychenko’s bilingualism to the problem of „author - reader” of the modern Russian speaking Ukrainian literature

Some aspects of the author’s bilingualism as an indispensable part of the socio – cultural life of Ukraine on the edge of XX – XXI century are reviewed in the article. For this purpose the historical assessment of the of the bilingual situation in the creative works and editorial policy with the examples by V. Vynnychenko, I. Franco, M. Kotsjubinskiy, E. Chikalenko is given; there is an analysis of the treatment to bilingualism by the foreign artists, as well as there is an actualization of the problematic questions of the broached subject in the literal, linguistical, pedagogical contexts on the interregional level.

Key words: bilingualism, definition, diglosiya, triglosiya, explication, interference, national identification, stereotype.

Стаття надійшла до редакції: 20.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

Історія світової літератури:
текст і контекст

УДК 821. 161. 1 – 3. 09+929 Булгаков

А. М. Аулов

**ВНУТРЕННЯЯ ДРАМА ПОНТИЯ ПИЛАТА
И ЕЕ РАЗРЕШЕНИЕ**

Для понимания образа Понтия Пилата из „Мастера и Маргариты” М. Булгакова привлекают, например, Е. Михайлик, исторический материал „Анналов” К. Тацита, выполняющий у М. Булгакова роль подтекста, угадываемой глубины духовного мира образа Пилата благодаря художественным деталям в упоминании битвы при Идиставизо, в Долине Дев [1].

Действительно, согласно Тациту, римский император Тиберий, кроме кровного сына, имел племянника, Германика, усыновленного им. Тиберий замыслил „разлучить Германика с преданными ему легионами и, назначив его правителем новых провинций, сделать его доступным и для коварства, и для случайностей” [2, с. 361]. После победы в битве на равнине Идиставизо, в 16 году нашей эры, Тиберий „... порешил удалить молодого человека (Германика. – А. А.) под видом почестей и для этого измыслил уважительные причины или, быть может, ухватился за случайно представившиеся” [2, с. 382]. Германик, которого свел во власти с необузданным по нраву, не способным повиноваться Гнеем Пизоном коварный Тиберий с расчетом их столкновения, вероятнее всего, был отравлен окружением Пизона.

Особо обращают внимание на также известный М. Булгакову гимназический учебник истории Д. Иловайского, в котором было сказано определенно, что народ „высказывал Германику такую любовь, что дядя счел его для себя опасным и, назначив правителем восточных провинций, поручил Пизону, наместнику Сирии, отравить племянника” [3], Д. Иловайским подробно рассказано о судьбе многодетной матери, жены Германика Агриппины, тщетно надеявшейся на установление справедливости; смерти Пизона (которого стравил с Германиком Тиберий), то ли убитого, то ли покончившего самоубийством; ссылке несчастной Агриппины на пустынный остров, гибели двух ее старших сыновей. Тиберий „был очень подозрительным и склонным к мстительности” [3], опасаясь интриг сохранявшей еще силу партии аристократов, под влиянием префекта преторианцев Сеяна, боясь заговоров, беспощадно начал уничтожать людей, которые казались опасными. Приведенный в действие закон об оскорблении величия

римского народа „приравнивался к измене родине, по которому даже непочтительно отозвавшийся об императоре подвергался казни” [3].

Эта историческая фабула призвана создать аллюзию в Булгаковском романе: опираясь на знания многих читателей, недавно учившихся по многочисленным учебникам Д. Иловайского, нарисовав с помощью детали „битвы при Идиставизо”, после которой начались гонения в Риме, провести аналогию с современной Булгакову жизнью в Советском Союзе, периода написания „Мастера и Маргариты”. Кроме того, она должна помочь понять, что Пилат утвердил решение о казни Иешуа, потому что дрогнул перед обстоятельствами жизни в этот период власти Тиверия (так звучит у Булгакова имя императора. – А. А.), ужаснувшись угрозе применения к нему кровавого закона об оскорблении величия римского народа.

И кажется, что указанием на это служит сам текст „Мастера и Маргариты”. После того, как секретарь подал прокуратору другой кусок пергамента со словами доноса Иуды о взглядах Иешуа на государственную власть, со слухом Пилата произошло что-то странное: „как будто вдали проиграли негромко и грозно трубы и очень явственно послышался носовой голос, надменно тянущий слова: „Закон об оскорблении величества...” [4, с. 30].

В литературе о „Мастере и Маргарите” Булгакова, например, подобная точка зрения – у Гарбар, которая, сближая Христа и Булгаковского Иешуа, говорит, что внешние условия и личностные обстоятельства наряду с трусостью заставили Понтия Пилата принять несправедное решение [5]. Как видим, политические обстоятельства и личные свойства Пилата в этом мнении выступают общей причиной.

Однако другой исследователь, Т. Поздняева, убеждена: „после приказания отдать Иешуа под стражу Пилат действует как человек, скованный страхом перед лишними разговорами и возможными последствиями” [6, с. 323], и подобных мнений в булгаковедении множество.

Давящие политические обстоятельства (или, как вариант, политические обстоятельства, подавляющая всех власть Тиверия, вызывающее, естественно, у Пилата ее опасение) или простой испуг, личное свойство характера или морали прокуратора – варианты объяснения решения прокуратора о казни Иешуа как важнейшего момента для понимания его образа, принятые в булгаковедении.

Если остановиться на этих распространенных концепциях, в том числе страха перед карающей силой императорской власти (Б. Соколов) [7, с. 384], „низменного страха” (А. Зеркалов) [8], спасения собственной шкуры (А. Барков) [9] или жестокости самого прокуратора (Л. Яновская) [10], то слишком мелким будет этот образ. А между тем исследователи чувствуют больший его масштаб и более глубокий смысл его поступка, высказывая предположения об этом: „три крупные фигуры в центре – Пилат, Иешуа, Воланд. Причем Пилат и Иешуа – фигуры не просто

исторические, но неизмеримо большие, чем исторические” [11], „в системе Иешуа – Пилат с самого начала более активен прокуратор из Иудеи” [12], „главным героем ершалаимских глав „Мастера и Маргариты“, безусловно, является пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат” [13], „центральной фигурой романа и главным объектом пристального наблюдения автора является именно Понтий Пилат” [14], „Булгаков писал роман не о Иешуа, а о Пилате” [15], этот персонаж – „главный герой”, „главная линия...” произведения: имя его „...прозвучало уже в первой фразе, открывая роман, оно же и завершает его в последней <...>” [16], а „как художественный образ... является самым сложным в романе „Мастер и Маргарита“ [16]. Это и составляет проблему: несоответствия значимости для всего романа образа Понтия Пилата и объяснения его поступка в отношении Иешуа мелкими нравственными свойствами одного из самых важных персонажей.

Наша рабочая гипотеза – в том, что решение было принято прокуратором не столько в силу страха перед властью императора, а по причине убеждений, к которым Пилат пришел в результате внутренней борьбы, важных для проблематики всего произведения.

Для разрешения проблемы и проверки нашего предположения в этой статье поставлена цель – определить каково содержание внутреннего решения самого Пилата о казни Иешуа, ее задачи – выяснить характер конфликта и смысл реплик в структуре диалога. Учитывая то значение, которое имеет „Мастер и Маргарита” М. Булгакова в истории русской литературы XX века, общественном сознании в целом, решение поставленной проблемы представляется актуальным.

В художественной детали провозглашения „Закона об оскорблении величества”, которому предшествовала игра грозных труб, отразился древний конфликт государства и человека того времени, встречающийся и в литературе, например, в „Антигоне” Софокла. А если иметь в виду и аллюзии на время жизни М. Булгакова вследствие неизбежно вырастающей аналогии между Законом об оскорблении величества императора Тиверия и репрессиями 30-х годов XX века, то это и современная М. Булгакову коллизия.

Но превратилась ли она в произведении в трагический конфликт, стала ли основой трагедии, где главным персонажем выступает Пилат, если прокуратор имел, как мы ранее старались показать, подлинные высокие человеческие устремления [18, с. 147 – 149], – основой, подобно тому, как в трагедии Софокла „Антигона”? Очевидно, что нет.

После того, как прокуратор прочитал донос Иуды и услышал от Иешуа его взгляды на государственную власть, вызвавшие у него некоторый страх перед действием Закона об оскорблении величества императора, он начал словно раздваиваться, говоря одно – обвиняя Иешуа, но пытаясь сделать иное – спасти философа. Это момент, когда возможность превращения коллизии в непримиримый трагический

внешний конфликт с государственной властью, а ершалаимских глав в романе – в трагедию была замещена на эти менее острые столкновения внутри самого себя – психологические конфликты.

Истоком этой внутренней борьбы было то, что Пилат, имея большой человеческий потенциал – человеческие желания истины и справедливости, испытывая симпатию к Иешуа, вдруг почувствовал, что после того, как подтвердятся слова доноса Иуды, которыми Иешуа не признает государственную власть, может наступить необратимый для прокуратора момент, когда, подчиняясь государственным требованиям, он должен будет поступить против своих самых глубоких человеческих желаний. После этого Понтий Пилат погрузился в духовные терзания.

Чего стоят острые моменты, когда он и после этого внушал арестанту какие-то мысли, когда посылал какие-то намекающие взоры: „Слушай, Га-Ноцри, – заговорил прокуратор, глядя на Иешуа как-то странно: лицо прокуратора было грозно, но *глаза тревожны* (здесь и далее выделено нами. – А. А.), – ты когда-либо говорил что-нибудь о великом кесаре? Отвечай! Говорил?.. Или... *не... говорил?* – Пилат протянул слово „не” несколько больше, чем это полагается на суде, *и послал Иешуа в своем взгляде какую-то мысль, которую как бы хотел внушить арестанту*” [4, с. 31]. Мысль эта, нетрудно догадаться: „Не говорил”. Он хочет своим внушением избавить от смерти Иешуа.

Пилат настойчиво пытается навести арестанта на спасительный ответ: „...он позволил себе поднять руку, как бы заслоняясь от солнечного луча, и за этой рукой, как за щитом, послать арестанту какой-то намекающий взор.

– Итак, – говорил он, – отвечай, знаешь ли ты некоего Иуду из Кириафа и что именно ты говорил ему, *если говорил* (выделено нами. – А. А.), о кесаре?” [Там же]. Налицо явное столкновение формального смысла слов прокуратора с внешним поведением, главным образом в жестах, и выражении глаз – зеркале души, а также осложняющих конструкций речи, выдающих подлинное содержание его речи.

Здесь прокуратор – на стороне Иешуа, а не власти императора, что подтверждает противоречие политической преданности в словах – внутреннему чувству, острой неприязни к представителям государства: „На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия! – сорванный и большой голос Пилата разорся.

Прокуратор *с ненавистью* почему-то глядел *на секретаря и конвой* (выделено нами. – А. А.)” [4, с. 32].

Формально гневаясь на Иешуа, он в действительности желает остаться с ним для разговора наедине – по душам: „И не тебе, безумный преступник, рассуждать о ней! – Тут Пилат вскричал: – Вывести конвой с балкона! – И, повернувшись к секретарю, добавил: – *Оставьте меня с преступником наедине* (выделено нами. – А. А.), здесь государственное

дело.

Конвой поднял копы и, мерно стуча подкованными калигами, вышел с балкона в сад, а за конвоем вышел и секретарь” [Там же].

Даже негодование по поводу мысли о царстве истины и справедливости в споре с философом может быть не только сильной досадой, оттого что это царство никогда не настанет, но и вслед за ставшим понятным для Пилата фактом, что Иешуа для Рима есть политический преступник, взрывом против должного неизбежно последовать за этим осуждения им Иешуа – взрывом, вызванным мучительной невозможностью оправдать его, воспринимается им в душе как тяжкое бессилие, обращавшееся ненавистью к ситуации и самому себе, изображая сложность и динамику чувств, мыслей своеобразно кающегося и в тот самый момент продолжающего оступаться – падающего человека, мучительно осознающего в себе рождаемую в эту минуту слабость, но ничего не могущего с ней сделать, или же психологическим вытеснением, всегда похожим на сумасшествие страдальца, который собственную долю вины, нестерпимо жгучую, перекладывает на другого. Но во всех случаях это менее всего гнев прокуратора, следующего букве закона.

После того, как конвой вышел, выясняется, что Пилат, услышав из уст Иешуа подтверждение непризнания государственной власти, действительно воспринял это как неотвратимость принятия решения о казни странствующего философа: „Первым заговорил арестант:

– Я вижу, что совершилась какая-то беда из-за того, что я говорил с этим юношей из Кириафа. У меня, игемон, есть предчувствие, что с ним случится несчастье, и мне его очень жаль.

– Я думаю, – странно усмехнувшись, ответил прокуратор, – что *есть еще кое-кто на свете, кого тебе следовало бы пожалеть более, чем Иуду из Кириафа, и кому придется гораздо хуже, чем Иуде!* (выделено нами. – А. А.)” [там же].

Соседство внешнего цинизма в этом „усмехнувшись” и проявления доброты объяснить можно тем, что последняя – в глубине его натуры и не вполне сознана им самим, проявляясь как противоречие цинизму и жестокости.

Именно эта „глубина” побуждала его добиваться беседы наедине, чтобы уяснить важное для него самого – непонятные ему истины Иешуа. Именно тогда Пилат задал важнейшие вопросы о доброй либо злой природе человека, о царстве истины и справедливости: „Итак, Марк Крысобой, холодный и убежденный палач, люди, которые, как я вижу, прокуратор указал на изуродованное лицо Иешуа, – тебя били за твои проповеди, разбойники Дисмас и Гестас, убившие со своими присными четырех солдат, и, наконец, грязный предатель Иуда – все они добрые люди?

– Да, – ответил арестант.

– И настанет царство истины?

– Настанет, игемон, – убежденно ответил Иешуа.

– Оно никогда не настанет! – вдруг закричал Пилат таким страшным голосом, что Иешуа отшатнулся” [4, с. 31 – 32].

Хотя он гневно, что кажется свидетельством убежденности, отвергает идею возможности царства истины и справедливости в мире людей, но за этим неожиданным, сильнейшим раздражением скрывается не менее мощное влечение к таким идеям [18, с. 148 – 149]. Душа прокуратора – не потухший, а действующий вулкан, где взметнувшийся огонь, взлетающие массы пепла и каменные глыбы – это следствие движения громадных, тектонических, плит.

В нем и после отвержения возможности царства истины и справедливости нет духовного безмолвия. Из глубин его человеческого начала прорвалось, проявилось желание справедливости, но уже как существующего независимо от человека принципа – принципа во вселенной. После слов о невозможности царства истины и справедливости он спросил Иешуа: верит ли он в каких-либо богов, и, получив ответ: „Бог один” [4, с. 32], вдруг горячо воскликнул: „Так помолись же ему! Покрепче помолись!” [Там же]. За этим скрывалось вновь вспыхнувшее в нем желание справедливости и добра для судьбы Иешуа, которую, возможно, принесет божественная помощь, о чем свидетельствует продолжение его речи: „Впрочем <...> это не поможет” [Там же]: хотя оно противоречит смыслу первоначального стремления, но логически с ним связано, вытекая из него, являясь доказательством его содержания именно как „желания помощи”.

Все эти попытки спасти Иешуа, сердечные порывы самого прокуратора по-прежнему идут от не вполне ясной для него самого, говоря словами самого автора, „сердцевины”, „самого глубокого средоточия человеческого”: Булгаков, по воспоминаниям А. Файко, считал: необходимо „оценить человека во всей совокупности его существа, человека как человека, даже если он грешен, несимпатичен, озлоблен или заносчив. Нужно искать сердцевину, самое *глубокое средоточие человеческого* (выделено нами. – А. А.) в этом человеке и вот именно за эту „совокупность“ ставить балл” [19, с. 351]. Соответственно этому сразу после диалога о божественной справедливости он задал еще один очень важный вопрос: „Жены нет? – почему-то тоскливо спросил Пилат, *не понимая* (выделено нами. – А. А.), что с ним происходит” [4, с. 33]. Определенно эта глубинность, малоосознанность истоков человеческого видны из следующего. Если в первых вариантах он женат и равнодушно, и цинично относится к супруге, то здесь – одинок. И совершенно иной: неожиданный вопрос выявляет не только некоторую теплоту, сочувствие к Иешуа, но и тоску его самого по семье, по любви. Пилат желает не только истины, справедливости, но и любви – все это выплыло из его „средоточия человеческого”. Так слова повествователя опровергают высказывание самого Пилата: будто бы он „свирепое чудовище”. Но такие чудовища, прожженные негодяи – это те, кто в

душе не имеет никакого желания любви. Пилат не прожженный негодяй. Сердцевина его – человеческая.

Приведенные эпизоды свидетельствуют, что опасение императорской власти у него было, но, несмотря на это, Пилат, продолжая испытывать симпатию к философу Иешуа, его идеям, совпавшим с внутренней, неясной вполне для него потребностью души, вопреки опасности стремился спасти проповедника, поэтому не столько чувство страха, точнее, естественной осторожности перед властью Тиверия руководят им в принятии окончательного решения. Но что же еще?

Для приближения к ответу на этот вопрос проведем анализ формы диалогов, что позволит понять адекватно содержание этих эпизодов.

В диалоге между Иешуа и Пилатом первое высказывание Пилата „Так помолись же ему! Покрепче помолись!” похоже по содержанию и роли на „обращенный монолог”, т. е. такой, в котором нет стремления добиться ответного высказывания, в противовес тому, как обычно функционирует взаимный обмен мыслями двух лиц, а воздействовать на другого человека, подвигнуть к усилию, не ожидая от него ответа.

На второе свое высказывание „Впрочем <...> это не поможет” Пилат тоже не ждет отклика – реплики Иешуа, поэтому оно по функции близко к монологу, обращенному к Иешуа, но учитывая, что Пилат здесь не пытается даже воздействовать на него в том спасительном направлении, что было в первом высказывании (для чего предназначался „обращенный монолог”), т. к. смысл его безнадежен для арестанта, то высказывание это ближе по функции к монологу, уединенному говорению вслух для самого себя.

Второе высказывание этого персонажа отрицает первое, но вместе они свидетельствуют о мучительном поиске – противоречии в собственной душе при помощи внутреннего диалога, спора с самим собой. Здесь, в первом приближении, – ответ на вопрос: чем руководствуется Пилат, что повлияло на утверждение Пилатом приговора Иешуа.

Выясним конкретную причину: чем кончился этот спор. Пилат, говоря с Иешуа о возможности царства истины и справедливости на земле в „сердцевине”, глубине души, желал, но в сознании, понимании окружающей действительности, сомневался в возможности его осуществления. Вскоре, после этого, призывая Иешуа помолиться богу, он призывал обратиться к справедливости и добру вне общества – божественной справедливости добрых богов или бога. Мгновенно разочаровавшись и в этой надежде, в существовании таких принципов вне человеческого мира, прокуратор утрачивает веру в приход справедливости и добра отсюда. Скепсис в его высказываниях, после противоречий, колебаний, делаясь преобладающим (сразу после этого на балконе Пилат утвердил смертный приговор), становится сознательным неверием – *нигилизмом* в отношении истинной, справедливой природы

общества („царства”) и мира вне его.

Процесс выбора решения в диалогизированном сознании прокуратора проходил под влиянием впечатления от помощи ему Иешуа избавлении от головной боли и услышанных идей, что всколыхнуло Пилата, породив внутреннюю драму – столкновение сознательного и бессознательного, само вступление в спор с философом – яркое свидетельство сомнения и в своих мрачных мыслях, однако закончившееся их полным утверждением, твердым, сознательным, отрицанием, т.е. началом для руководства в жизни, по содержанию противоречащим принципам добра и справедливости в обществе и вселенной. Пилат действует не „по законам человеческого общества” [20], как утверждают, а прежде всего, по закону автономной мысли личности.

Еще одним доказательством мысли, что не угроза личной жизни со стороны власти императора, если бы Пилат не утвердил смертный приговор Иешуа, а окончание душевной борьбы между „средоточием человеческого” и сознательными взглядами на мир, противными человеческому, переход от сомнения, внутреннего спора к руководству ими есть главная причина принятия им решения о казни Иешуа, служит аналогия эпизодов: Пилат не давал чувству опасности одержать над собой верх никогда: ни в бою в Долине Дев, где боязни за свою жизнь он предпочел готовность к самопожертвованию, самозабвенную солидарность с Крысобоем, спасшую кентуриона, таким образом подчинив этому естественный страх, ни в рассмотрении дела Иешуа до самой кульминации их диалога, что мы видели, несмотря на выказываемую прокуратором осторожность перед властью императора, в многократных его попытках спасти философа. Конец спора с его взглядами, но, в первую очередь, с самим собой, приход к убеждению – *нигилизму* в отношении идей доброй природы человека, возможности установления общества истины и справедливости, существования принципа справедливости в мире вообще, следовательно, благостности его, т. е. негативному мировоззрению и соответственному отношению к миру, а не страх или жестокость природы оказались причиной утверждения прокуратором приговора Иешуа.

Что это именно так свидетельствует порядок мыслей в тексте. Слова перед принятием решения о казни „Или ты думаешь, что я готов занять твое место?” [4, с. 33], на первый взгляд, говорят о страхе Пилата, как ведущем желании, непосредственно вызвавшем приговор, но предложение „Я твоих *мыслей* (выделено нами. – А. А.) не разделяю!” [Там же], яростно произнесенное сразу после предыдущих слов, стало последним, сразу же после которого Пилат утвердил приговор.

Итак, ведущим в эпизоде разговора Пилата с Иешуа оказался „психологический”, внутренний, конфликт – противоречия в сознании, спор Пилата с самим собой, что выразилось в его репликах, составляющих единство между собой – особый „внутренний диалог”.

Конец его значил приход к твердому мировоззрению: нигилистическим взглядам в отношении доброй природы человека, общества и „божественной” справедливости в мире вообще, что стало причиной утверждения приговора Иешуа.

Все это с учетом ключевой роли образа Пилата, позволяет преодолеть исключительно политические и незначительные моральные трактовки его поступка, т. к., вкладывая в содержание и зависящую от него характеристику жанра произведения, кроме политического, еще и философическо-этическое значение, ставит ударение на последнее.

Перспективой дальнейшего исследования может стать конкретное содержание других мировоззренческих взглядов Понтия Пилата.

Список использованной литературы

- 1. Михайлик Е.** Перемена адреса [Электронный ресурс] / Е. Михайлик // НЛО. – 2004. – № 66. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo /2004 /66/mih9-pr.html>.
- 2. Тацит Корнелий.** Анналы / Корнелий Тацит ; пер. А. Бобовича, под ред. Я. Боровского // Историки античности: в двух томах. Том второй. Древний Рим; пер. с лат. / Сост. и прим. М. Томашевской; Ил. С. Крестовского. – М. : Правда, 1989. – 640 с.
- 3. Иловайский Д.** Древняя история. Средние века. Новая история [Электронный ресурс] / Иловайский Д. – Режим доступа : <http://bibliotekar.ru/polk-8/1.htm>.
- 4. Булгаков М.** Мастер и Маргарита // Булгаков М. Собр. соч.: в 5-ти т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; Комментар. Г. Лескиса, В. Гудковой, Е. Земской. – М. : Худож. лит., 1990. – 734 с.
- 5. Гарбар Д.** Библейские герои. История тринадцатая: Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри [Электронный ресурс] / Гарбар Д. – Режим доступа : <http://saba34.narod.ru/berk.html>.
- 6. Поздняева Т.** Воланд и Маргарита / Т. Поздняева. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2007. – 446 с. – (Серия „Новая Эврика”).
- 7. Соколов Б.** Булгаковская энциклопедия / Б. Соколов. – М. : Локид; Миф, 1998. – 592 с. – („Ad Marginem”).
- 8. Зеркалов А.** Этика Михаила Булгакова [Электронный ресурс] / Зеркалов А. . – Режим доступа : http://www.erlib./com/Александр_Мирер/Этика_Михаила_Булгакова/1/.
- 9. Барков А.** Роман Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита”. Альтернативное прочтение [Электронный ресурс] / Барков А. – Режим доступа : <http://menspree.narod.ru/master01.htm>.
- 10. Яновская Л.** Последняя книга, или Треугольник Воланда с отступлениями, сокращениями и дополнениями [Электронный ресурс] / Л. Яновская. – Режим доступа : http://truh.narod.ru/yanovsk26_2.htm.
- 11. Яновская Л.** Последняя книга, или Треугольник Воланда с отступлениями, сокращениями и дополнениями [Электронный ресурс] / Л. Яновская. – Режим доступа : http://tpuh.narod.ru/yan_knijnaia_polka.htm.
- 12. Анисимов А.** Интегративный подход к изучению романа „Мастер и Маргарита”. Рекурсия М. А. Булгакова [Электронный ресурс] /

Анисимов А. – Режим доступа : www.volandmaster.narod.ru/biblioteka/stat2.htm. **13. Соколов Б.** Тайны „Мастера и Маргариты”. Расшифрованный Булгаков [Электронный ресурс] / Б. Соколов. – Режим доступа : http://tortuga.angarsk.su/fb2/sokl1vb16/Rasshifrovannyiy_Bulgakov.fb2_26.html. **14. Емельянов В.** Об основной идее булгаковского романа „Мастер и Маргарита” [Электронный ресурс] / В. Емельянов // Лебедь [альманах]. – 16 сентября 2001. – № 237. – Режим доступа : www.lebed.com/2001/art_2653/html. **15. Яновская Л.** Последняя книга, или Треугольник Воланда с отступлениями, сокращениями и дополнениями [Электронный ресурс] / Л. Яновская. – Режим доступа : <http://tpuh.narod.ru/yanovsk12.htm>. **16. Кривонос Ю.** Михаил Булгаков и его время [Электронный ресурс] / Ю. Кривонос. – Режим доступа : <http://mikhail-bulgakov.ru/2011/05/11/14>. **17. Грузман Г.** „Мастер и Маргарита” – ноосфера Булгакова [Электронный ресурс] / Г. Грузман // Грани эпохи. – 2011 – 2012 (зима). – № 48 – Режим доступа : <http://grani.agni-age.net/article12/4807.htm>. **18. Аулов А.** Желание царства истины и справедливости / А. М. Аулов // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (Філологічні науки). – 2011. – № 19 (230) жовтень. – С. 146 – 152. **19. Файко А.** Михаил Афанасьич / А. Файко // Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. – М. : Советский писатель, 1988. – С. 347 – 353. **20. Кройчик Л.** Дети Пилата [Электронный ресурс] / Л. Кройчик. – Режим доступа : www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=887&level1=main&level2=articles.

Аулов А. М. Внутрішня драма Понтія Пилата та її вирішення

В статті, присвяченій епізоду стосунків Пилата і Ієшуа, персонажів твору М. Булгакова „Майстер і Маргарита”, визначений характер ведучого для розуміння причини ухвалення рішення про страту Ієшуа конфлікту як психологічного, а зміст реплік в структурі діалогу фактично як внутрішнього діалогу. На основі цього розкрито рішення Пилата про страту Ієшуа унаслідок приходу до світоглядного переконання – нігілізму відносно людини, суспільства і „божественної” справедливості.

Ключові слова: психологічний конфлікт, внутрішній діалог, нігілізм.

Аулов А. М. Внутренняя драма Понтия Пилата и ее разрешение

В статье, посвященной эпизоду отношений Пилата и Иешуа, персонажей произведения М. Булгакова „Мастер и Маргарита”, определен характер ведущего для понимания причины принятия решения о казни Иешуа конфликта в качестве психологического, а содержания реплик в структуре диалога фактически как внутреннего диалога. На основе этого раскрыто решение Пилата о казни Иешуа по причине прихода к мировоззренческому убеждению – нигилизму в отношении

человека, общества и „божественной” справедливости.

Ключевые слова: психологический конфликт, внутренний диалог, нигилизм.

Aulow A. M. Inner drama of Pontius Pilate and its resolution

In an article on the episode of relations of Pilate and Yeshua, the characters of Mikhail Bulgakov's novel „The Master and Margarita”, the lead character is determined to understand the reasons for the decision of the execution of Yeshua as a psychological conflict, and the contents of the replica in the structure of the dialogue is actually how the internal dialogue. On this basis, disclosed the decision of Pilate's execution because of Yeshua came to philosophical convictions – nihilism against human-century society and the „divine” justice.

Key words: internal conflict, internal dialogue, nihilism.

Стаття надійшла до редакції: 20.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 821.161

Л. Э. Мирзоева

**ПРОБЛЕМА РЕЛИГИОЗНОГО КОНФЛИКТА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
ОТ ДРЕВНЕЙ РУСИ К НОВОЙ РОССИИ**

Конфликт издавна являлся выражением противоречий в произведении. Так религиозный конфликт имел место еще в ряде давних произведений: „Повесть о Горе-злосчастии”, „Житие Протопопа Аввакума” и др., однако со временем он постоянно трансформировался и свое новое отражение нашел в произведениях более позднего периода, в частности в трилогии Д. Мережковского „Христос и Антихрист”.

Предмет нашего исследования – произведения древнерусской литературы, „Повесть о Горе-злосчастии”, „Житие Протопопа Аввакума” и др., а также „Христос и Антихрист” Д. Мережковского. Объектом работы является трансформация религиозного аспекта в указанных произведениях.

Таким образом, цель данной статьи – изучение проблемы религиозного конфликта в произведениях русской литературы различных периодов.

„Конфликт – (лат. *conflictus* – столкновение, разногласие, спор) – специфически художественная форма отражения противоречий в жизни людей, воспроизведение в искусстве острого столкновения

противоположных человеческих поступков, взглядов, чувств, стремлений, страстей” [1, с. 345].

Специфическим содержанием конфликта является борьба между прекрасным, возвышенным и безобразным, низменным. Конфликт в литературе является основой художественной формы произведения, развития его сюжета. Конфликт и его разрешение зависит от концепции произведения.

Поэтический мир во всей его полноте – с пространственно-временными параметрами, народонаселением, стихиями природы и общественными явлениями, действиями, высказываниями и переживаниями персонажей, авторским сознанием и прочее – существует не как беспорядочное нагромождение составляющих элементов, а как стройный, художественно целесообразное пространство, в котором можно и должно выделить некий организующий стержень. Таким универсальным стержнем, если любое системное явление вслед за античными мыслителями рассматривать как диалектическое единство (борьбу) противоположностей, принято считать коллизию или конфликт.

Оба функционирующих в литературоведении термина происходят от латинских синонимов *collisio*, *conflictus* (столкновение, противоречие). Разница в их значении и назначении малоощутима и трактуется разными исследователями по-своему [1]. Одни считают первое понятие более широким, поглощающим второе, имеющее открытый, откровенно антагонистический и, следовательно, эстетически менее специфический характер, а потому пригодное скорее для обозначения реальных политических, социальных, идеологических противоречий, отразившихся в художественном произведении; другие – наоборот. В последнее время, хотя значение обоих понятий практически нивелировалось, в терминологическом плане предпочтительнее всё же считается конфликт.

Начало процесса трансформации мировоззрения социума древней Руси в смысле зарождения в недрах общественного самосознания – способности осмысления неповторимой ценности личности – нашло свое отражение в „Повести о Горе-Злосчасти” (XVII в). Это явление Д. Лихачев называет „персонализацией литературного героя”. „Интерес к личности человека, который пробивался в отдельных случаях на протяжении всех веков и стал доминирующей чертой литературы XVII в., очень важен в литературном развитии” [2, с. 26]. Почти всю семисотлетнюю литературу Макогоненко называет „безличностной литературой”. „Феодальной идеологии и религиозному сознанию, господствовавшему в те века, чуждо представление о человеке как личности” [4, с. 5].

Эта новая ступень в мировоззрении социума есть начало грандиозного процесса сдвига в общественном самосознании. Трансформация психологии социума приводит к тому, что вместо средневекового максимализма восприятия (людей – плохими или

хорошими, благочестивыми или грешными) постепенно возникает понимание внесловной ценности человека, признание личности как неповторимой и сложной индивидуальности. Человек уже тем хорош, что он творение Божье, и ценен вне зависимости от своего общественного и материального статуса.

Основная идея „Повести...” в том, что именно неимущий человек по-настоящему свободен и счастлив. Юноша, по собственной нерадивости лишившийся состояния и уже оказавшийся на грани жизни и смерти, вдруг осознает, что

Когда у меня нет ничего,
и тужить мне не о чем!” [6].

Уразумев эту истину, запел молодец „хорошую напевочку” [6]. И нашлись сразу добрые люди, которые помогли попавшему в беду молодцу, наставили его на разумные действия. Автор „Повести...” явно на стороне своего обездоленного героя. „Человеческая личность ценна сама по себе. Эта мысль еще робко пробивается в литературе, но уже знаменует собой новый подход к явлениям” [2, с. 25].

Однако, несмотря на нашедшую отражение в повести данную просветительскую тенденцию, социально-чувственное умонастроение (с преобладанием религиозных чувств) имеет в общественном мировосприятии еще доминирующее значение. Когда „Горе-Злосчастие” продолжает преследовать незадачливого юношу („Не на час я к тебе, Горе злосчастное, привязалось!”) [6], то единственный путь к избавлению от него автор видит в пострижении героя в монахи, в его уходе в монастырь.

Спамятует молодец спасенный путь,
и оттоле молодец в монастырь пошел постригаться,
а Горе у святых ворот остается,
к молодцу впредь не привяжетца! [6].

Итак, явление общественно-мировоззренческой трансформации (XVII в.) утверждает совершенно новый взгляд на человека. В нем признается и придается высокой оценке его личностное начало, неповторимая и уникальная индивидуальность. В Средневековье „человек был по преимуществу частью иерархического устройства общества и мира” [2, с. 22]. Теперь же в литературе утверждается иной идейно-художественный идеал. „Жизненные наблюдения, вызванные вниманием к отдельному человеку в его человеческой сущности, разрушали средневековую систему литературы...” [2, с. 22].

Однако утверждение гуманистических идеалов сопровождалось глубокими социальными и религиозными конфликтами.

„Житие протопопа Аввакума” создано в 1673 году. „Впервые в русской литературе судьба человека получила такое полное и многогранное, лирически окрашенное изображение” [2, с. 783]. Однако идея торжества личностного начала в произведении находит свое воплощение на фоне извращения религиозных гуманистических идеалов.

В основу произведения положены драматические события в истории православной церкви, когда реформа патриарха Никона при царе Алексее Михайловиче, направленная на замену русских церковных обрядов греческими, привела к непримиримому конфликту между приверженцами старых традиций (староверы) и новых реформ. Одной из многочисленных жертв этого конфликта стал протопоп Аввакум.

Аввакум был сельским священником, который решительно противостоял никоновским новшествам. Вся его жизнь – это гонения и мучения, которые он стоически, словно апостол, переносил во имя Христа. Его и „волочили” в церковь, чтобы „патриарху” покорился, и „за волосы драли”, но он не признавал „ересь никонову”, и „в тюрьму” кидали, и „в студеной палатке” неделями держали и т. д. [6]. За всю свою бунтарскую жизнь Аввакум был сослан и в Сибирь (с семьей на одиннадцать лет), и в Мезень, затем уже навсегда – в Пустозерск. Здесь, в тюрьме и был написано его „Житие...”.

Убиваем во имя Бога... Это жуткое, парадоксальное явление в истории трансформации религиозного архетипа уже знакомо нам по событиям наиболее трагических периодов развития стран Запада и Востока. Торжество „злого начала” достигает здесь своего апогея, когда именем самой Святой Истины чинятся самые нечестивые деяния. В „Житии протопопа Аввакума” конфликт между идеей и ее воплощением (то есть трансформации положительной идеи в самое отрицательное проявление) нашел свое очень яркое воплощение. Приведем пример: „...Таже, братию казня, а меня не казня, сослали в Пустозерье. (...) По сем Лазаря священника взяли, и язык весь вырезали из горла; (...) таже, положи правую руку на плаху, по запястье отсекли (...)” [6]. Та же участь постигла и инока-схимника Епифания, и дьякона Феодора. „И прочих наших в Москве жарили да пекли” [6]. И так далее, с натуралистическими подробностями, обусловленными правдивостью человека, лично видевшего и испытавшего на себе беды.

Взывающий к справедливости Аввакум восклицает: „...огнем, кнутом да виселицею хотят веру утвердить! Которые-то апостоли научили так? (...) Мой Христос не приказал нашим апостолам так учить...” [6].

Аввакум так и умер убежденным старовером. Помогая больным и одержимым, он был крепко уверен в одной истине: „...и Бог совершенно исцеляет по своему человеколюбию” [6]. И еще: „Бог благословит: мучься за сложение перьст...” [6].

Так религиозный фанатизм, вытекающий из неверного понимания истинных духовных ценностей, способствовал извращению самых что ни на есть возвышенных идеалов, порождая произвол наиболее низменных человеческих чувств и порывов. С верой провозглашая Бога Единым, люди, тем не менее, пытались разделить Его на множество частей. В этой кровавой схватке забывались исконные

религиозные гуманистические идеи, тот непогрешимый эталон, к которому велел стремиться Всевышний.

Невежество и мракобесие, жестокость и бездуховность, обскурантизм и самовластие – через такую тяжелую фазу проходит история трансформации религиозного мировоззрения социума Руси (как на Западе и Ближнем Востоке).

В заключительном романе трилогии Д. Мережковского „Христос и Антихрист” – „Антихрист (Петр и Алексей)” жуткий „карнавал”, который разыгрывается на обломках истинной веры и благочестия – он и реален, и символичен, он и кощунственен, и умопомрачителен.

Петр I, гениальный государь и великий реформатор, учредил вдруг для своей забавы так называемый Всепьяннейший Собор с „князем-папой” во главе.

Истинный смысл карнаваловых действий, в котором принимают участие „шутовские” столпы церкви, содержит в себе вполне четкую аллюзию на столпы церкви реальных, которые, в действительности выполняют ту же шутовскую, нелепую, трагикомическую роль.

Новаторские реформы с трудом приживаются в мутном «омуте» закостенелых, неподвижных, невежественных умов, порождая, тем самым, серьезный социальный конфликт. Страна сопротивляется: от князей до крестьян, от патриарха до дьячков. Не обошлось без суровых, по отношению к народу, мер, которыми отмечено правление Петра I. У Д. Мережковского – это образ личности одиозной, харизматической, вместе с тем, крайне жестокой: „В то время как царь пирует в хоромах, выходявших окнами на площадь, ближние бояре, шуты и любимцы рубили головы. Недовольный их работою – руки неумелых палачей дрожали – царь велел привести к столу, за которым пирует, двадцать осужденных и тут же казнил их собственноручно под заздравные клики, под звуки музыки...” [5, с. 368].

Особенно отрицательно выглядит в романе Петр в своем трагическом конфликте с сыном Алексеем: он непримирим и жесток, он неумолим и кровожаден. В изображении Д. Мережковского Петр – это Антихрист во плоти, который ради своих великих идей переступает через смерть собственного сына.

Однако, несомненно, личность Петра I изображена в романе достаточно субъективно, а образ царевича Алексея – немало идеализирован. Как пишет Е. Любимова, „взгляд Мережковского на Петра грешит односторонностью” [3, с. 762]. Вся долголетняя жизнь и деятельность Петра была направлена на преобразование своей страны и просвещение своего народа. Вся недолгая жизнь его сына Алексея была посвящена попыткам учинения всяческих препятствий прогрессивной деятельности своего отца. Алексею и его ловко использовавшим царевича в своих целях сподвижникам желанно было возвращение

старой Руси. Даже Д. Мережковский в одном из эпизодов романа называет Алексея „призраком старой Москвы” [5, с. 624].

Однако призраки бестелесны, а все старое – потому и старое, что новое уже есть. „Мрак” Средневековья навсегда уходит в прошлое, уступая место „яркому свету” Просвещения.

Список использованной литературы

1. Літературознавчий словник-довідник / уклад. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.] – К. : Академія, 1997. – 752 с. **2. Лихачев Д.** Первые семьсот лет русской литературы / Д. Лихачев // Изборник : сборник произв. лит. Древней Руси. – М. : Худож. лит., 1969. – С. 5 – 26. – (Библиотека всемирной литературы. Т. 15). **3. Любимова Е.** Трилогия „Христос и Антихрист” / Е. Любимова // Собр. соч. : в 4 т. / Д. С. Мережковский. – М. : Правда, 1990. – Т. 2. – С. 760 – 764. **4. Макогоненко Г.** Русская поэзия XVIII века / Г. Макогоненко // Всемирная литература. Т. 57. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 5 – 61. **5. Мережковский Д.** „Христос и Антихрист” / Д. Мережковский. – К. : Дніпро, 1992. – 1354 с. **6. Сайт „Русская литература”** [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ruslit.info/history/2010-03-02-21-58-26.html>.

Мірзоева Л. Е. Проблема релігійного конфлікту у російській літературі: від Давньої Русі до нової Росії

У статті розглядається початок процесу трансформації світогляду соціуму Давньої Русі, що знайшло своє втілення у „Повісті про Горе-Злощастя”, „Житті проропа Аввакума”. Автор акцентує увагу на тому, що явище суспільно-світоглядної трансформації утверджує новий погляд на людину, що був відображений не лише у творах XVII ст., але й XVIII – XX ст. Зокрема автор звертається до трилогії Д. Мережковського „Христос і Антихрист”.

Ключові слова: конфлікт, трансформація, особистісне начало, релігійний архетип, обскурантизм.

Мирзоева Л. Э. Проблема религиозного конфликта в русской литературе: от Древней Руси к новой России

В статье рассматривается начало процесса трансформации мировоззрения социума древней Руси, которое нашло свое отражение в „Повести о Горе-Злосчастии”, „Житии проропа Аввакума”. Автор акцентирует внимание на том, что явление общественно-мировоззренческой трансформации утверждает совершенно новый взгляд на человека, который отразился в произведениях не только XVII в., но и XVIII – XX вв. В частности автор обращается к трилогии Д. Мережковского „Христос и Антихрист”.

Ключевые слова: конфликт, трансформация, личностное начало, религиозный архетип, обскурантизм.

Mirzoyeva L. E. The problem of religious conflict in the Russian literature: from Ancient Russia to new Russia

The article deals with the beginning of the transformation of society world of ancient Russia, which is represented in „Tale of Woe and Misfortune”, „Life of Avvakum”. The author pays attention to the phenomenon of social and ideological transformation of the states an entirely new view of man, which was reflected in the works not only in the XVII, but in the XVIII – XX centuries as well. In particular, The author uses the trilogy „Christ and Antichrist” by D. Merezhkovsky.

Key words: conflict, transformation, personal principle, religious archetype, obscurantism.

Стаття надійшла до редакції: 25.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 821.161.1

Е. В. Подденежная

**ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ
В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ III ВОЛНЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ П. ВАЙЛЯ И А. ГЕНИСА
„РУССКАЯ КУХНЯ В ИЗГНАНИИ”)**

„Русская кухня в изгнании” П. Вайля и А. Гениса неоднократно становилась предметом рецензий в литературных обзорах и на „кулинарных форумах”. Научная специфика большинства критических выступлений об этой книге была сосредоточена вокруг ее кулинарной тематики. Своеобразная же форма ее репрезентации, как и анализ макроструктур, организующих художественно-культурологический дискурс данного текста находились вне сферы внимания исследователей.

Целью данной статьи является анализ проблемных и жанрово-стилевых параметров книги П. Вайля и А. Гениса „Русская кухня в изгнании”, написанной в 1980-х годах в Америке и переизданной в 2007 году. По определению авторов их произведение не является поваренной книгой, а представляет собой сборник кулинарных эссе на тему: „еда и жизнь”.

В условиях диаспоры осознание собственного „я” было связано с категорией инокультурного пространства, в котором это „я” функционирует. С одной стороны, эмигрант был тесно связан со своим прошлым, с культурными традициями, с другой – он становился членом иного социокультурного контекста, в котором он жил и развивался.

Характер литературы „третьей волны” эмиграции был сформирован не только желанием самореализации ее представителей, которое априори было невозможно в условиях „метрополии”, но также и необходимостью самоопределения внутри уже сложившейся диаспоры.

Третья волна сумела создать собственное культурное пространство, определяющим для которого были и новые идеологические установки, и многообразие жанровых предпочтений. При этом степень авторской апелляции к читателю находилась в прямой зависимости и от откровенности самого автора, и от готовности собственно читательского сознания вести откровенный диалог с текстом.

В литературе русской эмиграции культурологическая эссеистика, с одной стороны, была автономна от иных форм интеллектуального письма, а с другой – сильно сближалась с „чистой” литературой. Примером тому являются литературные опыты таких представителей эмиграции как А. Синявский, П. Вайль, А. Генис, Б. Парамонов и многих других. При этом проблема рецепции текста, в данном случае, имеет первоочередной характер, так как связана с возможностью прямого диалога автора с читателем, от имени собственного „я”, включая опыт „лично пережитой истории” [1].

Для эмигрантского эссе было характерно смешение жанров, стилей, стирание жанровой определенности, что, в общем, специфично и для литературы конца XX столетия. В связи с этим изменялся и ракурс взгляда на действительность, неожиданно появлялись новые грани проблематики, которые способствовали актуализации собственной культурной традиции.

Тема русской кухни напрямую связана с проблемой культурной и национальной идентичности, что является особенно актуальным в условиях эмигрантской действительности. Различные аспекты кулинарной тематики (еда, напитки, кулинарные традиции) безусловно регламентированы поведенческими и мыслительными стереотипами, связанными с явлением аккультурации, которое рассматривается нами как погружение в новую культуру с постепенным освоением ее норм и ценностей без потери собственных. В процесс аккультурации вовлечены многие сферы жизни и деятельности, в числе которых кулинарные предпочтения занимают едва ли не доминирующие позиции, более того определяющие способ взаимодействия автора с действительностью.

Как считает Ольга Демидова – автор монографии, посвященной литературному быту русского зарубежья „... эмигранты всех волн преследовали различные цели, основанные на различных системах ценностей, и ориентированные на различные культурные коды” [2, с. 9].

Жанровая сущность „Русской кухни в изгнании” состоит в доминировании авторской точки зрения, которая является для жанра эссе преобладающей. В пространстве исследуемого текста главным героем является автор, а целью – его самоидентификация в инокультурной среде. И в данном случае „Моментом художественного восприятия

является „перенесение” реципиентом образов и положений из произведения на собственную жизненную ситуацию, идентификация героя со своим „я” [3, с. 3].

Русская эмиграция всех трех волн переживала сложный процесс столкновения разных культурных стереотипов, когда элементы собственной и чужой культуры сливались воедино. Однако если для эмиграции первой волны было характерно развитие идей соборности, всеединства, общности, духовной свободы и творчества, то специфика эмиграции третьей волны, по справедливому замечанию В. Агеносова заключалась именно в том, что ее представители привезли в эмиграцию язык советского общества и систему ценностей, с ним связанных и „единственное, что сближало их с эмигрантами двух первых волн, было полное неприятие советской власти и советского государства. В остальном они были совершенно непохожи на своих предшественников” [4, с. 476 – 477].

Для литераторов третьей волны категория быта, и связанная с ним кулинарная традиция становится элементом освоения чужой культуры, в рамках „ностальгии” по своей собственной. Еда в данном случае представляется культурным феноменом, который выполняет функцию индикатора отношений между автором и читателем.

„Русская кухня в изгнании” в ее концептуальных положениях обозначает доминанты эмигрантской действительности становление которой зависело не только от внутрикультурного диалога, но и от межкультурного взаимодействия. Так, уже в предисловии „Души прекрасные порывы” намечается продуктивная реконструкция „знаковых” для русского и эмигрантского сознания „цитат”. Так, афоризм Жоржа Жака Дантона „*Нельзя унести родину на подошвах своих сапог*”, который был предметом активной полемики в литературе и критике русской эмиграции первой волны, предлагается А. Генисом в редуцированном и иронически сниженном контексте („*Нельзя унести родину на подошвах сапог, но можно взять с собой крабов дальневосточных, килек пряных таллинских, тортиков вафельных „пралине”, конфет типа „Мишка на Севере”, воды лечебной минеральной „Ессентуки” (желательно семнадцатый номер)*” [5].

Пародийность усиливается и за счет включения далее знаменитого сталинского диктума „Жить стало лучше, жить стало веселее”, использованного в „Книге о вкусной и здоровой пище”, изданной в 1939 году. У А. Гениса – „С таким преискурантом (да, горчицу русскую крепкую) *жить* на чужбине (еще масла подсолнечного горячего жима) становится *и лучше* (помидорчиков слабокислых), *и веселее* (коньяк „Арарат”, 6 звездочек!)” [5].

Пародийность, как литературный прием активно и закономерно используется авторами текста. Пародии появляются, в основном, в переломные эпохи культуры, что связано либо с изменением мировоззрения людей, либо со сменой идеологий. В данном случае,

пародия активно апеллирует к архетипам человеческого сознания, демифологизируя советское прошлое, становясь неотъемлемой частью современной культуры.

Таким образом, уже в предисловии происходит углубление смысла за счет множества интерпретаций, маркирующих разнообразные контексты цитат и символов из культурной памяти, образующих потенциальный читательский горизонт ожидания.

Рассматривая категориальный аппарат книги П. Вайля и А. Гениса, вполне очевидной представляется ее тематика. „Русская кухня в изгнании” посвящена именно еде, а не кулинарии. Еда становится универсальной категорией сквозь призму которой авторы „препарируют” культурный код эмигрантской цивилизации. Об этом свидетельствуют названия глав книги „Назад к курице” (читаем „Назад к традиции”, „Назад к истокам”), следующая глава – “В поисках утраченного аппетита” (читаем „В поисках утраченного времени” М. Пруста), „Праздник, который всегда с тобой” (заглавие дублирует название книги воспоминаний американского писателя Эрнеста Хемингуэя о его жизни в Париже), и многие другие, которые выстраиваются как модель бесконечной игры межкультурных дискурсов. Смысловая и интонационная выделенность заглавий свидетельствуют об актуализации значений, которые, безусловно, органичны для русской ментальности.

Форма рецептов и контекст, в котором они функционируют, позволяют проанализировать основные нормы и ценности, транслируемые через гастрономическую культуру. Рецепты, представленные в „Русской кухне” – абсолютно типичны. Отмечается отсутствие в книге нестандартных и экзотических блюд, таким образом, авторы находятся в рамках так называемой повседневной культуры. Например, „Положите в кастрюлю мозговые кости и хороший кусок говядины. Залейте водой и варите до полуготовности. В горшок положите отжатую квашеную капусту, залейте кипятком и сбрызните двумя ложками сливочного масла. Поставьте закрытый горшок в духовку на малый жар и держите там, пока капуста не станет мягкой” [5]. При этом наличествуют маркеры „инокультурной” среды – гамбургеры, лимонад, кока-кола, и холодный чай – „Почти каждый российский выходец прошел стадию холодного чая – в этом напитке чудился благородный компромисс” [5].

Еда становится категорией, компенсирующей потерю определенной системы ценностей, что в свою очередь приводит к авторефлексии. Именно отсутствие русского контекста заставляет преодолевать чувство отчуждения через повествование о еде.

Благодаря этому мир быта, мир повседневности воспринимается как та реальность, с позиций которой оценивается все происходящее. Гастрономические артефакты реальности становятся звеном авторской рецепции. Все это делает актуальным изучение механизмов

функционирования культуры повседневности в литературе русской эмиграции третьей волны.

Список использованной литературы

1. **Генис А.** „Мой жанр созвучен нашему времени” [Электронный ресурс] / Александр Генис ; беседовал Андрей Мирошкин // Книжное обозрение . – Режим доступа : www.book-review.ru/news/news2197.html.
2. **Демидова О. Р.** *Метаморфозы в изгнании : Литературный быт русского зарубежья* / О. Р. Демидова. – СПб. : Гиперион, 2003. – 296 с.
3. **Борев Ю. Б.** *Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика* / Ю. Б. Борев. – М. : Наука, 1985. – С. 3.
4. **Агеносов В. В.** *Литература русского зарубежья (1918 – 1996)* / В. В. Агеносов. – М. : Terra. Спорт, 1998. – 543 с.
5. **Вайль П., Генис А.** *Русская кухня в изгнании* [Электронный ресурс] / П. Вайль, А. Генис. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/256839>.

Подденежна О. В. Особливості культурологічної проблематики в літературі російської еміграції III хвилі (на матеріалі книги П. Вайля і О. Геніса „Російська кухня у вигнанні”)

У статті розглядається книга П.Вайля і О.Геніса „Російська кухня у вигнанні”. Аналізуються проблемні і жанрово-стильові параметри даного тексту. Особливе значення приділяється категорії побуту, і пов’язаної з ним кулінарної традиції.

Ключові слова: еміграція, кулінарний дискурс, акультурація, авторська рецепція.

Подденежная Е. В. Особенности культурологической проблематики в литературе русской эмиграции III волны (на материале книги П. Вайля и А. Геніса „Русская кухня в изгнании”)

В статье рассматривается книга П. Вайля и А. Геніса „Русская кухня в изгнании”. Анализируются проблемные и жанрово-стилевые параметры данного текста. Особое значение уделяется категории быта, и связанной с ним кулінарной традици.

Ключевые слова: эмиграция, кулінарный дискурс, аккультурация, авторская рецепция.

Poddenezhnaya E. V. The features off culturological perspective in the literature of Russian emigration wave III (based on the „Russian Cuisine in Exile” by P. Vayl & A. Genis)

This article analyzes the problem and the genre-style settings of this text. Particular attention is paid to the category of life, and related culinary traditions.

Key words: emigration, culinary discourse, acculturation, the author's reception.

Стаття надійшла до редакції: 11.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 82.09

К. Л. Сізова

**ТЕОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ УНІВЕРСУМУ ТА МІФОПОЕТИКА
НОВЕЛ Х. Л. БОРХЕСА**

Творчій спадщині Х. Л. Борхеса належить особливе місце у світовій літературі. У ній нерозривно переплелися національні та загальноєвропейські художні традиції. Цікавий для дослідження прозопис письменника акцентує увагу на екзистенції людини, джерелах її світогляду, філософських шуканнях та релігійних началах.

Осмилення релігійно-філософських систем, концепцій і доктрин посідає важливе місце в творчості митця. Метою дослідження є концептуальний аналіз оригінальної моделі теологічного канону в новелах Х. Л. Борхеса. Матеріалом дослідження стали новели „Три версії зрадництва Іуди”, „Богослови”, „Євангеліє від Марка”. Для аналізу обиралися новели, у яких найбільш яскраво репрезентовано своєрідність теологічного канону письменника. Вибір саме цих творів зумовлений їхньою вагомністю у вираженні ідейно-філософських та релігійних концептів митця.

Важливою особливістю сучасної світової літератури є звертання до біблійної тематики або символіки. „Біблія уособлює тисячолітню традицію, зокрема й літературну. Використання її символіки прилучає письменника до загальноєвропейського культурного середовища, що виросло із двох глобального значення традицій – християнської та античної” [7, с. 2].

Сутнісною, концептуальною ознакою творчості митця, яка унаочнює його світоглядну систему, естетично-філософські погляди, принципи розгляду людини і світу, є ставлення до релігії, зокрема до релігійного канону, певних правил, заповідей, які складають основу релігійних поглядів. Теологічний канон – це догмат, який просякає не

лише кількісні рівні, але й змістові, тобто якісні. Тому теологічний канон не дозволяє відступати не лише від побудови форми, а й від змістового начала [5, с. 43].

У сучасних філософії і літературі відбувається переосмислення традиційних постулатів і канонів християнства. ХХ ст. репрезентує нові підходи. Засновник філософської антропології Макс Шелер зазначає: „Наша доба опинилась за приблизно десятитисячолітню історію першою, коли людина стала цілком і повністю «проблематичною», коли вона більше не знає, що вона таке, водночас вона також знає, що не знає цього” [9, с. 132].

Під впливом нових ідей, нових ідеалів, які поширюються в суспільстві, по-новому осмислюється дійсність, шукаються нові засоби і прийоми її відтворення, причому письменники передають не тільки психологію окремих станів, а й психологію як процес, як еволюцію особистості або її деградацію [6, с. 28]. Позиція широкого й довірливого прийняття всього єства людини зумовила небачений діапазон почуттів і настроїв, відтворюваних і створюваних у літературі ХХ ст., на цій же основі література здобула надзвичайну здатність: показати складні й нерозв'язані конфлікти людського існування, у смислових шарах бути сповненою експресивних покликів як до іманентних первнів людського єства, так і до трансцендентних сутностей [10, с. 87]. Це призвело до художніх шукань і новаторства, до змін у поезиці й стилістиці, збагачення літератури новими ідейно-художніми відкриттями.

Саме таким письменником-новатором є Х. Л. Борхес. Письменника приваблюють складні екзистенційні проблеми, серед яких варто виокремити комплекс питань полемічного характеру, зокрема переосмислення традиційного християнського теологічного канону. У своїй праці „Німецький реквієм” митець замислюється над проблемою, чи усе у людському житті вирішено заздалегідь, чи є людина творцем своєї долі: „усе, що може трапитися з людиною від народження до смерті, вирішено нею самою [...]. Ніщо так не втішає, як думка, що всі наші нещастя добровільні; ця індивідуальна телеологія викриває у світі порядок і зближує нас з богами” [2, с. 241].

Досить численну групу оповідань Х. Л. Борхеса складають твори-застереження. На це звертає увагу англійський вчений Дж. Файєн, який пише, що загроза прихована у намаганні орієнтуватися за певною точкою: не просто у пошуках симетрії, а у будь-якій спробі розуму замкнутися у певних межах. При побудові пояснень, здатних прогнозувати явища, моделі іноді трапляються досить корисними, проте, як і будь-яка система уявлень, тло може замінити собою реальність, якій покликане слугувати: бачення перетворюється у догму [8, с. 169].

Саме до таких творів належать обрані для дослідження новели „Богослови”, „Три версії зрадництва Іуди” і „Євангеліє від Марка”. Вони застерігають людство від перетворення релігії на догму, від втрати моральних орієнтирів. У гонитві за науковою сенсацією гине

центрального персонажа новели „Три версії зрадництва Іуди”, релігійний фанатизм загрожує героєві твору „Євангеліє від Марка”, низькі пристрасті намагається приховати під боротьбою за чистоту християнської теології Авреліан („Богослови”).

Характерною рисою сучасного літературного процесу є яскраво виражений інтерес до міфопоетичної сфери, зокрема, виявлення у творі певних міфопоетичних парадигм, які оригінально увиразнюють проблематику, сприяють параболічному прочитанню твору, актуалізуючи його часто приховані філософські інтенції [4, с. 495]. Одним із найперших засобів конструювання міфопоетичного рівня у новелі „Євангеліє від Марка” виступає міфологема води. У цьому контексті доречним є звернення до праці М. Еліаде, який у книзі „Священне і мирське” так характеризує символіку води: „Незалежно від релігійного ансамблю, в якому вона зустрічається, вода незмінно виконує ту ж саму функцію: вона розкладає, знищує форми, «змиває гріхи», будучи водночас очищувальною і відроджувальною. Її призначення – передувати творінню і знову поглинати його...” [3, с. 69 – 70]. Зав’язка новели, фатальне затримання головного героя у помісті „Тополі” через розлив річки Саладо, нагадує біблійну історію про світову повінь. Навіть сон Балтасар Еспіноса бачить про повінь: „Вночі він бачив уві сні повінь, що, між іншим, його не здивувало; він прокинувся від стуку молотків, які сколочували ковчег, і вирішив, що це розкати грому” [1, с. 272].

Наступною важливою для розуміння художнього світу Х. Л. Борхеса міфологемою є вогонь – стихія, що здатна руйнувати і будувати, робити людину вільною чи приносити смерть. У новелі «Богослови» він виступає символом звільнення. На вогнищі вмирають приречені до смерті ересіарх Евфорбій та богослов Іоанн Паннонський, від лісової пожежі гине Авреліан. Навіть проповідь, яку він готує перед смертю, називається „Світоч світочей, який запалений у плоті відступника”.

Ще однією важливою для розуміння художнього світу Х. Л. Борхеса є міфологема книги. В містичній традиції бере свій початок борхесівський „культ книг”, його ставлення до книги як до метафори Всесвіту, зацікавлення містичними числовими схемами і містичними алегоріями.

Міфологема є амбівалентною: з одного боку, книга виступає символом людської цивілізації, знання, в тому числі, сакрального. У більш ширшому сенсі, книга є метафорою Бога. Книга – це Біблія, а Бог є Слово, що було на початку всього і втілилося у світ.

З іншого боку, книга несе смерть, часто саме вона у новелах є причиною загибелі людей. Гине автор твору про істинну сутність Іуди вчений Нільс Рунеберг („Три зрадництва Іуди”), книга доводить його до божевілля і смерті. Саме книга (і, до речі, книга книг, Біблія) стає головною причиною вбивства Балтасара Еспіноса, головного героя новели „Євангеліє від Марка”. Вона є приводом до ворожнечі,

зрадництва і загибелі персонажів твору „Богослови”. Знайдена на попелищі бібліотеки книга започатковує ересь, яку намагаються заперечити у своїх працях Іоанн Паннонський і Авреліан. Твір Іоанна призводить до страти ересіарха Евфорбія. Цей же твір, викликавши задрість і ненависть до автора у Авреліана, стає причиною страти Іоанна. Він гине з екземпляром своєї книги „Adversus annulares”, прив’язаним до грудей.

Книга, яка губить людей, сама може бути знищена ними. Стихією, що може погубити книгу, є вогонь. Цим мотивом розпочинається новела „Три версії зрадництва Іуди”. Інтродукція новели „Богослови” теж розповідає про пожежу в монастирській бібліотеці, яку знищують гуни, спалюючи книги, „адже у буквах таяться образи їхньому Богу – кривій шаблі”, серед попелу залишається єдина книга, „Civitas Dei”. Град Божий виявився сильніший за вогонь.

Отже, твори Х. Л. Борхеса містять масив міфологем, як загальнокультурних (вода, вогонь), так і індивідуально-авторських (міфологема книги). Новели письменника насичені різноплановою і різнорівневою символікою, яка створює потужний метафоричний підтекст.

Х. Л. Борхес має власне неповторне бачення християнської тематики; він дозволяє себе створювати свої версії священної історії, моделювати за своїм бажанням біблійний час і простір.

Християнство було для Борхеса великою традицією, в силовому полі якої формувався його світогляд. У одному з есеїв він писав: „Поряд з буддизмом чи ісламом, християнство – це ціла культура, це успадкована від давнини тонка і складна гра звичок розуму і серця, змінити яку нездатний ніхто” [1, с. 296]. Письменник сприймав християнські догмати передусім як цікаву тему для літератури і мистецтва, що ніколи не втратить своєї актуальності. Основні концепти християнства письменник включає в умови інтелектуальної гри. Х. Л. Борхес виявляє зухвалість щодо сталих і загальноприйнятих понять і навіть до священних міфів і сакральних текстів західної цивілізації. Читання Євангелія, яке повинне навіювати любов і покірність, може призвести до неочікуваного фатального результату, як у новелі „Євангеліє від Марка”. Родина управляючого помістям Гутре, яка ніколи не чула священного писання, збирається принести в жертву Еспіносу, якого вони прийняли за спасителя.

Герой оповідання „Три версії зрадництва Іуди” взагалі суперечить Новому Заповіту, висуваючи версію про те, що боголюдиною був не Ісус, Іуда; спокута було не в смерті на хресті, а жорстких муках сумління і безкінечному стражданні у останньому колі пекла (саме туди помістив найбільших грішників – Іуду, Брута і Кассія – Данте). Кінцеві рядки новели: „... він збагатив новими рисами – зла і злощастя” – наближують читача до розуміння критеріїв, якими керувався письменник, створюючи свої фантастичні постулати.

Кілька новел присвячено таємничому моменту переходу людини з життя у небуття; письменника, як і взагалі літературу доби ХХ ст., цікавили питання смерті, межові психічні стани. Можна також припустити, що постійне звертання до теми смерті й особливості її вирішення у творчості Х. Л. Борхеса є свідченням прояву міфологічної свідомості, якій притаманне уявлення про вічність світу.

Смерть присутня практично у кожному оповіданні Х. Л. Борхеса, тому що йому потрібні екстремальні, межові, „останні” ситуації, у яких персонаж може показати себе „як він є”, розкрити в собі щось неочікуване або перебільшуючи очікування. У психологічних новелах письменника увага прикута до поведінки людини у рокові хвилини, частіш за усе сюжет оповідання – раптовий вчинок, миттєве рішення. Це може бути або бажання вбити, зовнішньо не пояснюване, але внутрішньо підготовлене, як у новелі „Євангеліє від Марка”, або, навпаки, каяття і сором разом із задоволенням (муки сумління Авреліана у „Богословах” і його радість при виді страти Іоанна Паннонського). Таке вже ніколи не повториться, але видає істинну сутність людини, його таємну і часто самому невідому біль. Письменник шукає ситуацію, випадок, мить, коли людина раз і назавжди узнає, хто вона є.

Досліджувані новели мають важливу спільну рису – усі вони містять амбівалентні образи. У цьому теж полягає переосмислення письменником християнського канону. Християнський світогляд передбачає чітке розмежування полюсів добра і зла. Навпаки, образи новел Х. Л. Борхеса є амбівалентними.

Саме такими є образи ката й жертви. Кат може стати жертвою, а жертва перетворюється на ката. У новелі „Богослови” спочатку Іоанн Паннонський виступає проти ересі монотонів або адулярів, в результаті чого ересіарха Евфорбія засудили на страту. Перед смертю він каже: „Це вже відбувалося і буде знов. Ви запалюєте не вогнище, а вогненний лабіринт. Якщо б тут з'єдналися усі вогнища, на які я сходив, не вистачило б землі, і ангели б втратили зір. І це я говорив неодноразово” [1, с. 184].

Після цього з'ясовується, що Іоанн Паннонський сам впав у ту ж саму ересь, і з ката герой перетворюється на жертву. І вже він іде на кострище, і вже він лежить під променями південного сонця, обличчям у бруді, завиваючи, як звір. Його ворог Авреліан, донос якого став причиною загибелі Іоанна, дивиться на страту – він вперше й востаннє бачить обличчя невинної людини. Воно нагадує йому когось, але він не пам'ятає точно, кого. Авреліан (кат свого суперника) не розуміє, що, вбивши жертву, він сам стане нею. І, дійсно, за певний проміжок часу Авреліан „зміг померти тією ж смертю, що Іоанн” [1, с. 187]. У царстві небесному взагалі з'ясувалося, що для Бога „Авреліан та Іоанн Паннонський (ортодокс і еретик, той, хто ненавидить, і той, кого ненавидять, обвинувач і жертва) були однією особистістю” [1, с. 187].

У новелі „Три версії зрадництва Іуди” представлено ще складніший комплекс. Іуда (зрадник) міняється місцями з Ісусом (зрадjenим). Саме він є боголюдиною. Ісус не існує без Іуди, а Іуда – без Ісуса, вони є одним цілим. Нільс Рунеберг благає Бога про милість розділити зі Спасителем муки у пеклі. Якщо Бог у пеклі, то виникає питання, хто ж в раю.

Головний герой новели „Євангеліє від Марка” Балтасар Еспіноса, який доносить до безграмотних гаучо зміст Святого Письма, з того, хто читає Євангеліє, перетворюється на того, про кого воно написано. Натяки на цю метаморфозу розкидані по тексті: Еспіносі, як і Христу, тридцять три роки, основними його якостями є талант оратора і безмежна доброта, у „Тополях” герой відрощує борідку, потім зцілює вівцю (агнця), яка поранилася об колючий дріт (алюзія з терновим вінцем); родина Гутре „ходить за ним, як за поводитирем”; читаючи, він помічає, що вони підбирають за ним крихти хлібу (аналогія з тим, як Ісус нагодував людей хлібинами) та ін.

У борхесівських творах все є всім – протилежності сходяться. Те, що є знизу, подібно до того, що є зверху, а те, що зверху, подібно до того, що є знизу. Нижній світ – це віддзеркалення верхнього світу („Богослови”). Ця думка повторюється у новелі „Три версії зрадництва Іуди”: світоустрій внизу є дзеркалом світоустрою на небі; земні форми відповідають формам небесним; плями на шкірі – мапа нетлінних сузір’їв. Євангеліє (блага вість) є Образом, а Образ – Євангелієм; бруд очищує; злочин веде не до покарання, а до рая („Богослови”); космос – це зла імпровізація ангелів-невдах („Три версії зрадництва Іуди”). Навіть епіграфом до цієї новели обране парадоксальне твердження Т. Лоуренса про те, що у деградації є певна надійність.

На концептуальному, ідейно-філософському рівні у творах Х. Л. Борхеса проявляється ідея двоїстої моделі світу. Реальність у новелах письменника тісно пов’язана із алегоричним тлумаченням явищ і речей. Ирреальне і реальне буття переплетені, а ремінісценції, сни, роздуми дають змогу вільно інтерпретувати зображене.

Традиційне уявлення про історію у новелах значно трансформується. Якщо простір змінюється, то часу не існує. Він постійний і незмінний. „Історія – це коло, і немає нічого, що не існувало б раніш і не буде існувати у майбутньому” [1, с. 182]. Усе, що відбувалося колись, буде відбуватися й надалі, і „покоління за поколінням розповідають лише дві історії: про корабель, що збився зі шляху і кружляє Середземномор’ям у пошуках довгоочікуваного острова, і про Бога, розіп’ятого на Голгофі” [1, с. 272].

Час є одвічним колом постійних повторювань і повернень. Платон в Афінах вчив, що в кінці віків усе відродиться у попередньому своєму вигляді і він буде в Афінах, перед тією ж аудиторією, знов проповідувати те саме вчення („Богослови”). Це стосується і релігійної історії: кожного дня, кожного часу й у кожному мить Ісуса ведуть на Голгофу, кожної

хвилини Іуда отримує свої тридцять сребреників, а Павел в Іерусалімі спостерігає за загибеллю Стефана („Богослови”).

У новелі „Три зрадництва Іуди” це положення повторюється: усе, що відбувалося один раз, безперестанно відбувається у вічності, страждає на хресті Ісус, Іуда цілує його, кидає сребреники у храм, зав’язує петлю на залитому кров’ю полі. У кінці березня 1928 року історія страти Ісуса повторюється ще один раз, з Балтасаром Еспіносою („Євангеліє від Марка”).

Простір у творах письменника – це частіше уявний, ілюзорний простір, не тут і зараз, в конкретному місці, а, можливо, тут, а, може, й ні. Це простір модальний. Нільс Рунеберг („Три версії зрадництва Іуди”) міг жити в Малій Азії або в Александрії античних часів, міг опинитися у добу Середньовіччя в одному з монастирів, але замість цього „Бог призначив йому ХХ століття і університетське місто Лунд” [1, с. 117].

Головний герой новели „Євангеліє від Марка” Еспіноса сумує за місцями, де він ніколи не бував і не збирався поїхати. Х. Л. Борхес майстерно грає з реальністю й уявою. Герой ніколи не бував у цих місцях, але вони виписані максимально конкретно, з виразними деталями, що створює враження, що Еспіноса добре знайомий з цими куточками Буенос-Айреса: перехрестям на вулиці Кабрера з поштовою скринькою, ліпними левами у під’їзда на вулиці Жужуй, кахельною підлогою маленької кав’ярні тощо.

Аналіз світоглядних засад і, зокрема, теологічних уявлень Х. Л. Борхеса дозволяє вибудувати наступну концепцію. У основі художнього світу письменника лежить християнська картина світа, на яку значно вплинули міфологічний і науковий погляди. Вплив міфологічного світогляду виявляється у розумінні часопростіру. Традиційне міфологічне сприймання, близьке до природного, не має поняття історичного часу, що розгортається лінійно. Згідно з міфом, час рухається колоподібно, народження веде до смерті, яка є новим народженням.

Отже, інтерпретація теологічного канону Х. Л. Борхеса є досить своєрідною і яскраво відображає культурні, зокрема літературні, тенденції ХХ ст. Твори письменника репрезентують не еkleктичне поєднання, а синтез різних типів мислення і осягнення дійсності. Християнське розуміння світоустрою, моральної природи людини, стосунків між нею та іншими людьми, відносин природи і суспільства, опозицій „добро – зло”, „істина – хиба”, „життя – смерть” у новелах Х. Л. Борхеса ускладнюється комплексом міфологічних уявлень і сучасними науковими здобутками цивілізації.

Список використаної літератури

1. Борхес Х. Л. Проза разных лет: сборник : пер. с исп. ; составл. и предисловие И. Тертерян ; комментарий Б. Дубинина / Х. Л. Борхес. – М. : Радуга, 1989. – 320 с. **2. Борхес Х. Л.** Deutsches Requiem // Борхес

Х. Л. Коллекция / Х. Л. Борхес. – СПб. : Худож. лит., 1992. – 292 с.
3. Еліаде М. Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде ; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К. : Либідь, 2001. – 591 с. **4. Літературознавчий словник-довідник** / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ Академія, 1997. – 752 с.
5. Мецгер Б. Канон Нового Завета / Б. Мецгер. – Москва : Светоч, 2008. – 415 с. **6. Мороз Л.** Триєдиність як основа універсалізму (національне – загальнолюдське – духовне) / Л. Мороз // Слово і Час. – 2002. – № 3. – С. 22 – 31. **7. Поліщук Я.** Символи і метаморфози (Своєрідність християнської символіки в модерній українській поезії перших десятиліть ХХ ст.) / Я. Поліщук // Дивослово. – 1997. – № 12. – С. 2 – 5. **8. Файен Дж.** Неоднозначність в пошуках симетрії: Борхес и другие / Дж. Файен // Узоры симетрії. – М. : Наука, 1980. – 214 с.
9. Шелер М. Человек и история / М. Шелер // Thesis. – 1993. – № 3. – С. 129 – 134. **10. Марх Ж.** The Modernist Novel and the Decline of Empire / J. Marx. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – 226 p.

Сізова К. Л. Теологічні засади універсуму та міфопоетика новел Х. Л. Борхеса

У статті розглядаються оригінальна модель теологічного канону та міфопоетичний комплекс в новелах Х. Л. Борхеса. Увагу зосереджено на висвітленні особливостей ідейно-філософських, релігійних та міфопоетичних концептів у творчості аргентинського письменника.

Ключові слова: міфопоетика, теологічний канон, концепт.

Сизова К. Л. Теологические основы универсума и мифопоэтика новел Х.Л. Борхеса

В статье рассматриваются оригинальная модель теологического канона и мифопоэтический комплекс в новеллах Х. Л. Борхеса. Внимание сосредоточено на рассмотрении особенностей идейно-философских, религиозных и мифопоэтических концептов в творчестве аргентинского писателя.

Ключевые слова: мифопоэтика, теологический канон, концепт.

Sizova K. L. Theological basis of universe and mythopoetics of the short stories by H. L. Borges

Original model of theological canon and mythopoetical complex in the short stories by H. L. Borges are examined in the article. Attention is concentrated on examination of the peculiarities of ideological and philosophical, religious and mythopoetical concepts in the creativity by Argentine writer.

Key words: mythopoetics, theological canon

Стаття надійшла до редакції: 20.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 396:82-3

Н. Н. Тертычная

**ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ**

Виктория Токарева талантливый писатель, творчество которого в основном посвящено женщинам. Героини произведений Токаревой описаны так, что в них нельзя не верить. Им нельзя не сопереживать. Её описание отличается душевным богатством, теплотой, некими, свойственными только русским женщинам чертами. В своих произведениях автор показывает женщин конца XX – начала XXI века, как людей высоких нравственных качеств, не теряющих веру, не сломленных никакими горестями, продолжающими строить свою жизнь, несмотря на распад СССР – огромной страны со своим жизненным укладом.

Женщин в произведениях В. Токаревой много, и они все очень разные: есть и Некрасовские к которым „грязь обстановки убогой не липнет” и носительницы зла. „Как героизм в мужчине конечно есть добродетель, – так главная добродетель в женщине, „семьянинке и домоводке”, матери и жене, есть изящество манер, миловидность (другое, чем красота) лица, рост небольшой, но округлый, сложение тела нежное, не угловатое, ум проникновенно-сладкий, душа добрая и ласковая. Это те, которых помнят; те, которые нужны человеку, обществу, нации; те, которые угодны Богу и которых Бог избрал для продолжения и поддержания любимого своего рода человеческого...”, – писал Василий Розанов [1, с. 34]. И его слова перекликаются с некоторыми героинями Токаревой. Например, главная героиня рассказа „Один кубик надежды”, Лора – „У неё был часто встречающийся в среднерусской полосе тип лица. Она всегда всем кого-то напоминала... Лора была тихая и доверчивая...” [2, с. 409].

„Окно светилось золотисто-оранжевым светом, и в этом рассеянном золоте видна была девушка. Девушка – ангел, и аксессуары у неё были ангельские: арфа...” [3, с. 341], а впоследствии у героини из рассказа „100 грамм для храбрости” родился мальчик. „Он рос кудрявым и толстеньким, как амурчик”. Перводанное предназначение женщины – жена и мать.

Женщина может быть горда и независима: „Ну, будете брать? – высокомерно спросила продавщица. Она была молодая, с высокой причёской и держала её на голове гордо, как олени держат рога” [4, с. 11], – пыталась навязать шапку-невидимку покупателю женщина в рассказе „Рубль шестьдесят – не деньги”. Образ русской женщины, которая „...коня на скаку остановит, в горящую избу войдёт...” в полной мере описан в рассказе „Пираты в далёких морях”: „А я, например, и не

собираюсь падать духом, – сказала женщина из Донецка. Я с мамы пример собираюсь брать. У меня знаете какая мама? ...Она во время войны партизанам хлеб давала, так немцы её дом сожгли с двумя детьми маленькими. А в самом конце войны она на мину наступила, ей ногу оторвало. Так она в сорок шестом году без ноги замуж вышла и меня родила. А сейчас, когда со мной такое случилось, она сюда в Москву приехала меня морально поддерживать. Я сейчас в Третьяковскую галерею пойду... Когда ещё теперь в Москву попаду...” [5, с. 83]. И тут же, как мечты героини о счастливой независимости от людской молвы, приводится описание цыганки: „По тротуару, полоща юбкой, шла цыганка с цыганёнком на руках. На ногах у неё были фетровые боты, на плечах – плюшевая рвань. Но взгляд её был устремлён куда-то сквозь людей и, казалось, был объят высоким гордым помыслом” [5, с. 85]. В „Японском зонтике”, рассказе со слегка фантастическим оттенком, второстепенной героиней является японка, случайная прохожая, через описание которой автор подчёркивает межнациональный контраст женского начала: „Настоящая японка воспитана в духе преклонения перед мужчиной, каким бы он ни был, и это единственно правильное воспитание. Мужчине совершенно не нужна чужая индивидуальность. Он всегда ищет в женщине подтверждение своей индивидуальности” [6, с. 137].

Большинство славянских женщин относятся к традиционному типу – нежно любящим женщинам, жизнь и чувства которых разбиты. Действительно, мало кому из российских женщин-хозяек посчастливилось быть ответно любимой и по достоинству оцененной любимым. В произведениях Виктории Токаревой многие из них получают право на заслуженное счастье. „Не может быть человеку всё время плохо или всё время хорошо”, – описывает Токарева закон высшего равновесия в рассказе „Один кубик надежды”. Называя случайно встреченного мужчину „жесвидетелем”, автор пытается передать атмосферу своеобразного неверия женщин в возможность счастья. Но тут же показывает, что в жизни бывают чудеса и у добрых людей надежды сбываются. Это проявления национального характера – может эта идея и не соответствует действительности, но так должно быть! О Токаревой очень метко сказал итальянский кинорежиссер Федерико Феллини, прочитавший ее рассказы в переводе: „Она воспринимает жизнь не как испытание, а как благо” [7, с. 55]. В её произведениях присутствует нечто, чему самое подходящее название – „горький оптимизм”: это иллюзия сбывшейся мечты и достигнутой цели или судьба встреченной, но неосуществившейся любви. Ни одно произведение Виктории Токаревой не заканчивается трагически, но и счастливого финала тоже нет.

Современная женщина, по мнению Токаревой, завоевала свободу. Теперь она самостоятельна, образованна, успешна, материально обеспечена. Но есть другая сторона этой замечательной независимости –

нарушен обычный уклад жизни: муж – дело и заработок, жена – дом, семья, дети. Свобода отобрала право женщины на беззащитность, а у мужчины возможность заботиться о ней, как о слабом существе. Вот, к примеру, в повести Токаревой „Хэппи энд” женщина представляет активное начало, а мужчины пассивно идут за ней и исполняют все её прихоти. Автор предлагает целый ряд ситуаций, в которых главная героиня, безусловно, женщина сильная, помогает мужчинам, которыми она заинтересовалась, найти стержень жизни, однако для себя самой этот стержень она не находит. Толик Кислюк, безропотно соглашающийся во всем с Элей – главной героиней повести, становится бесконечно скучен для нее. Второй вариант избранника – потенциальный алкоголик артист Игорь Мышаткин. Игоря она „вспахала, засеяла, а на нем взошли репы” [8, с. 120]. Эля своего рода жертва. Она – продукт времени, в котором живет, производная своей страны и ее политики – точный и чуткий измеритель экономического и нравственного состояния общества. Ещё примером эмансипированной женщины может служить главная героиня повести „Длинный день” журналистка Вероника Владимирцева – успешная и уверенная в себе женщина. Внешне Вероника, описывает Токарева, – это „нежная женщина, похожая на „Весну” Боттичелли, но если пойти от первого впечатления по второму и углубиться в третье, то перед вами – танк, усыпанный цветами. Кажется, что это клумба, а если подойти поближе, то под хрупкой зеленью и розовостью проступает железная броня” [9, с. 7 – 8].

Токарева много внимания уделяет теме межличностных отношений. В главную тему ее произведений, звучащую, казалось бы, оптимистично, – возможность изменить жизнь, сделать ее счастливее, – зачастую вливается побочная пессимистическая партия: а стоит ли бороться с судьбой, возможно ли совершенство жизни и удовлетворение от сбывшейся мечты? В повестях „Старая собака” и „Длинный день”, в рассказе „Ничего особенного” герои, хотя и встречают свою любовь, отступают от роковой схватки с судьбой, осознавая горечь безнадежности своей жизненной ситуации; в других – бросают судьбе вызов и оказываются побежденными ею (повесть „Хэппи энд”) или просто ждут свое счастье („Один кубик надежды”) и получают заслуженное.

Одна из притягательных черт произведений В. Токаревой – их способность раскрыть тайны внутреннего мира женщины, выразить душевные движения так точно и ярко, как этого не сделать человеку в повседневной жизни, с помощью простых слов и персонажей. Виктория Токарева пишет свои грустно-смешные рассказы-притчи для тех, кто способен их понять. Кто пытается из фрагментов своей быстротекущей жизни, из осколков быта, встреч, чувств, амбиций, суеты, сложить, как мозаику, некий смысл, где главное – все те же вечные ценности – вера, надежда, любовь.

Список использованной литературы

- 1. Розанов В.** Размышления о русском народе / В. Розанов // Русская литература. – 2004. – № 10. – С. 52 – 55. **2. Токарева В.** Один кубик надежды / В. Токарева // Лиловый костюм: повести и рассказы. – М. : ООО „Фирма „Издательство АСТ”, 1998. – С. 408 – 420. **3. Токарева В.** Сто грамм для храбрости / В. Токарева// Лиловый костюм: повести и рассказы. – М. : ООО „Фирма „Издательство АСТ”, 1998. – С. 341 – 364. **4. Токарева В. С.** Рубль шестьдесят – не деньги / В. Токарева // Банкетный зал: рассказы и повести. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА : ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – С. 11 – 31. **5. Токарева В. С.** Пираты в далёких морях / В. С. Токарева // Банкетный зал: рассказы и повести. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА : ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – С. 77 – 113. **6. Токарева В. С.** Японский зонтик / В. С. Токарева // Банкетный зал: рассказы и повести. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА : ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – С. 134 – 140. **7. Ульченко Е.** Мужчины и женщины – разные звери / Е. Ульченко // Россия. – 2005. – № 14. – С. 55. **8. Токарева В.** Хэппи энд / В. Токарева // Маша и Феликс. – М. : АСТ, 2003 – С. 120. **9. Токарева В.** Длинный день / В. Токарева // Сентиментальное путешествие. – М. : АСТ, 2005 – С. 7 – 8.

Тертична Н. Н. Жіночі образи у творчості Вікторії Токаревої

Дана стаття розповідає про жіночі образи у творчості Вікторії Токаревої. Її героїні описані таким чином, що у них неможливо не повірити, їм неможливо не співчувати. Досліджуючи психологію своїх героїв, розповідаючи про їх помилки, нездійсненні мрії та нездійснені бажання, автор не дає прямої оцінки вчинкам своїх героїв але так майстерно будує розповідь, що чутливий читач обов'язково надає власну оцінку їх моральності.

Ключові слова: проза, образ, конфлікт, автор, читач.

Тертычная Н. Н. Женские образы в творчестве Виктории Токаревой

Данная статья повествует о женских образах в творчестве Виктории Токаревой. Её героини описаны так, что в них нельзя не верить, им нельзя не сопереживать. Исследуя психологию своих героев, рассказывая об их ошибках, сердечных заблуждениях, неосуществленных мечтах и несбывшихся надеждах, автор не дает прямых оценок поступкам своих героев, но так мастерски выстраивает повествование, что чуткий читатель обязательно дает собственную нравственную оценку ее героям.

Ключевые слова: проза, образ, конфликт, автор, читатель.

Tertychnaya N. N. Woman's images in works of Victoria Tokareva

The article narrates about woman's images Victoria Tokareva's works. While investigating psychology of her heroes, telling about their mistakes, heart delusions, impracticable dreams and unrealized hopes, the author doesn't assess directly the actions of her heroes, but skillfully forms the narration, and allows a reader to give his own moral appraisal to her heroes.

Key words: prose, image, conflict, author, reader.

Стаття надійшла до редакції: 11.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

**Документалістика на порозі XXI століття:
питання теорії та історії**

УДК [82 – 94.09:004.738.5]:305

І. С. Барбукова

ГЕНДЕРНА СКЛАДОВА БЛОГІВ

Наявність досить великої кількості праць, які присвячені дослідженню жанру класичного щоденника, дозволили говорити про спроби вдосконалення й розширення літературознавчого інструментарію вивчення дефініції „щоденник”.

Стрімкий розвиток сучасних інформаційних технологій сприяв появі нових каналів комунікації, зокрема всесвітньої мережі Інтернет. Нові мережеві технології слугували виникненню блогів і віртуальної реальності, у якій мовне існування індивіда реалізується перш за все у формі складно організованого нелінійного тексту.

У процесі віртуального спілкування в сучасних блогах відбувається пошук індивідуального стилю, відпрацювання окремих елементів свого „Я”, в контекст повідомлень переносяться реальні дії людей і їх проблеми.

У ході дослідження ми можемо констатувати, що публічні щоденники (блоги), розміщені на спеціалізованих серверах в мережі Internet, – це специфічна форма самопрезентації, яка має механізм відкладеної комунікації, розрахованої на багато користувачів (повідомлення доходить до адресата не відразу, а лише в той момент, коли він до нього звернеться). Феномен довіри блогера проявляється в процесі ведення блога й накопичення власної „репутації”. В онлайн-ових щоденниках спілкування має певні закономірності: перша фраза є безадресною, коментарі мають тематичне розгалуження, на мотивацію ведення щоденника і зміст записів впливають особисті якості автора та читача.

До проблем гендерних основ інтернет-комунікації зверталися О. Горошко, О. Земська, М. Китайгородська, Н. Розана та інші. На основі досліджень О. Горошко, О. Галічкіної, Д. Галкіна, Є. Горного, С. Князева, Л. Компанцевої, С. Пожарицької та ін. ми можемо зазначити, що блоги – це нова система комунікації, де наявні вже своєрідні традиції міжособистісного спілкування. Ряд чинників сприяють формуванню, активному пошуку та реалізації індивідуального стилю особистості, її індивідуальності.

Метою даної статті є аналіз письмової чоловічої та жіночої мови у спілкуванні блогерів.

Ми поставили ряд завдань, серед яких виокремлюємо ідентифікацію автора блога за мовними компонентами, співставлення в гендерному аспекті мережевих текстів окремих блогів.

Узагальнюючи особливості комунікації в онлайн-щоденниках, Г. Золотова зауважує, що вони є гібридним жанром, у якому поєднуються автокомунікація й діалогічність, автобіографічність і функціональність, природність письма та спроби створити ілюзію живого усного спілкування, при цьому відбувається своєрідне поєднання елементів „карнавального” й „довірливого” спілкування [1].

Ці твори є зразками сучасних літературних форм, які суттєво змінюють традиційні уявлення про будову літературного тексту, межі літературних родів, залучаючи засоби виразності не тільки інших видів мистецтва, а й можливості інтернет-технологій. Уписування української епіки в ширший літературний контекст окреслює перспективу досліджень проблематики віртуального тексту в порівняльно-типологічному аспекті.

Мережеві журнали, як відмічає Л. Компанцева, мають свою диференціацію, яка визначається через форми Інтернет-поведінки чоловіків і жінок в Мережі, проблему наявності/відсутності гендерної дискримінації в Інтернеті, вербального насилля, вплив соціальних структур на структури Інтернет-дискурсу тощо. Дослідниця констатує той факт, що Інтернет-користувачі різних вікових, гендерних і соціальних груп мають різні психологічні причини, які привели їх в Мережу, що уможливорює схильність багатьох особистісних груп вхід до стану соціального та екзистенціонального вакууму [2, с. 6].

А тому для блогера та читача його блога важливо навчитися ідентифікувати людей за їх значущістю в конкретній ситуації, здатністю впливати на неї, приймати рішення. Гендерний аспект Інтернет-комунікації передбачає також частотність звернення до Мережі чоловіків і жінок, з'ясування їх пейоративних (слова і словосполучення, які виражають негативну оцінку будь-чого або будь-кого, несхвалення, іронію або презирство – І. Б.) оцінок, визначення особливостей їх асоціативного тезаурусу, а також способи реалізації особистості в кіберпросторі (вибір ніка, створення віртуальної особистості тощо) [2, с. 7].

Так, О. Горошко, О. Земською, М. Китайгородською, Н. Розановою був виділений певний набір лексичних особливостей, властивих чоловічій і жіночій мові. Автори вказують на відсутність різких „непрохідних” меж між чоловічою і жіночою мовою. „Нерідкі випадки, коли ті або інші явища, виявлені в мові чоловіків і жінок, пов'язані з особливостями їх психічного стану, характеру, професії, ролі в соціумі, але не з відмінністю статі” [3].

Послугуючись вищеназваними дослідженнями й проаналізувавши певну кількість блогів, ми можемо зазначити, що чоловіча письмова мова характеризується частим вживанням вставних

слів, які мають значення констатації, у той час як для жіночої мови характерним є також вживання вставних слів, означень, обставин, додатків, модальних конструкцій, що виражають різний ступінь невпевненості, невизначеності (можливо, мабуть, здається).

Для чоловічої письмової мови блогів визначальним є вживання слів з найменшою емоційною індексацією при передачі емоційного стану або оцінки предмета чи явища, одноманітність лексичних прийомів при передачі емоцій: „Кожен день давали концерт в японській школі. Займалися в класах з дітьми орігами й каліграфією. Манюньки дарували подарунки й бажали щастя. Як тут блін стримати сльози...! Коли я наближався до них – вони верещали як фанатки бітлз :)))” [4]. Для вираження емоцій використовуються в основному графічні засоби (смайлики) і розмовна, „знижена” лексика: „у мене зірвало башту”, „блін”, „в одне рило”. Жіноча мова блогів характеризується використанням коннотативно-нейтральних слів і виразів, евфемізмів („нецензурно виражався” замість „матюкався”; „у нетверезому стані”, замість „п’яний”), гіперболізованою експресивністю („страшно образливо”; „велика кількість розумників”) і частішим використанням вигуків на зразок „ой!” на притивагу поєднання офіційно й емоційно маркованої лексики при зверненні до рідних і близьких людей у чоловіків.

Чоловіча мова блогів визначається термінологічністю, прагненням до точності номінацій, відчувається сильніший вплив чинника „професія”, великою, в порівнянні з жіночою, є тенденцією до використання експресивних, особливо стилістично знижених засобів, навмисне огрублення мови, використання газетних-публіцистичних кліше; вживання нецензурних слів як вставних, що позначають дії і процеси, використання армійського і тюремного жаргону: „Повернулися з Токіо. 20 поверх, вікна вітрини до підлоги. Панорама Токіо. П...ц повний. За словами одного мого друга француза, який розділяв зі мною отримані враження

– – Лё п...ц тоталь! ...Ось так і є9” [5].

Для жіночої мови блогів більш придатним є схильність до вживання престижних, стилістично підвищених форм, кліше, „модних” слів, книжкової лексики („переживав почуття гидливості”; „різка розмова”). Вживання оцінних висловів (слів і словосполучень) замість імені („ця сволота”; „ці покидьки”). Велика образність жіночої мови при описі відчуттів, різноманіття інвектив і їх акцентуація за допомогою підсилювальних часток, прикметників („і яка ж ти б...”; „гаряча л...ва”), як правило, зачіпають біофізіологічні характеристики жінки: зовнішність, вік, сексуальність. В інвективах високу частотність виявляють зооніми („тетеря глуха”, „баран малахольний”); переважають лайки-іменники і дієслова пасивного виду („забирають її з роботи щодня на тачці”) [6].

Серед тем, які найбільш обговорюються чоловіками у блогах є спорт, полювання, професійна, військова сфера, політика, право, вік, домашні витрати, людські відносини: „Попивати червоне вино й болісно роздумувати, чи стане воно краще на смак, якщо його розвести дорожчим контрабандним ямайським ромом. І, звичайно, розвести, все ж-таки, тому що ром – це сонце, це пісок, це растафаріанство і терпкі поцілунки” [5].

На відміну від стереотипних асоціативних полів чоловічої мови блогів, жіноча мова вирізняється розгорнутими асоціативними темами: природа, тварини, навколишній буденний світ: їжа і напої, повсякденні турботи, відносини та секс, турбота про сім'ю та спосіб життя: „Нудьга... жахливий стан, правда ж? Мене це дратує. Але протягом декількох місяців не можу розвіяти дивний хиткий як пісок стан. Завести щоденник? Так. Зайнятися все рівно нічим. Не обіцяю вести, читати не від кого не вимагаю. Оскільки мені особисто читачи чужі скарги не в кайф. Можу написати багато слів про те, яка я хороша, уті путі, але не варто? Я сіра? Ні, скоріше за все зеленувато-пупирчаста (конкретно ще й в полосочку). Але в цілому я сама не знаю, навіщо все це пишу, скоріш за все, щоб втратити час. Свій. Увечері перейматися нічим – нудно (Ось нажалілась8)). Тепер про головне, захоплююсь усім, що пов'язано з небом. І не так давно стала цікавитись дарг рейсингом, але це всього лише інтерес” [7].

Чоловіча мова блогів визначається раціоналістичною оцінкою. У описі станів і фактів переважають іменники, іноді – називні речення: „kali_pottel: Настає такий момент, мої любі друзі, коли не написати неможливо.

Доброго дня вам всім!: Та ще три рази.

Посміхніться будь ласка. Розслабтеся будь ласка. Я прошу вас щиро й від усього серця.

Припиніть думати, підніміть і покладіть у свій човен весла, і підіпріть свій натягнутий поперек ледве промоклим від ваших мозкових страждань великим махровим рушником:) Скрутіть його в джут і бухніться розслаблено своїм поперекком:)

Так, я звертаюсь саме до Вас, до того, хто це зараз читає...

Дочекайтесь, коли вода перестане капати з мокрих весел, і хай буде тиша.

І швидкість човна вашого життя, карми, неважливо як це обізвати... Швидкість вашого човна постане перед вами оголеною у всій реальності секундною нано-стрілкою.

Це саме той час, коли ви живете, назву це так.

За одну нано-секунду можна жити дуже швидко.

І довше. Навіть нам, людям.

А ми – люди. І ми мислимо. Існуємо. Живемо.

А та велика енергія – термоядерно потужна, найшвидша, всепрониклива в усі далекі всесвіти, те, що рухає й служить магнітом для

атомів молекулярного бульйону наших кісток, шкіри, волосся, очей, серця.

І душі?!” [4].

У чоловічій мові блогерів більшість речень короткі, лаконічні, завершені, емоції мінімізовані: „Фотографував дитячий міжнародний фестиваль. Прилетіли до Токіо. Відвідав Великого Будду в Камакурі. Діти проковбасились у діснейленді :) Годував рожевих карпів. Збирав із бабусею полуниці на сніданок. Учив японську. Девіз фестивалю був таким – Ліс, Вода та Сяйво місяця. Кожен день дарував нові враження і події” [4].

Вагомою ознакою чоловічої мови блогів є аргументація, а саме апеляція до чужої думки, посилання, цитати на противагу жіночої мови, яка апеллює до прикладів з особистого досвіду або найближчого оточення: „Здійснив сходження на гору Хагуро, був у центрі практики Дзен. Плакав від естетичного шоку. Доля подарувала зустріч з наставником головного храму Цуруоко. Він запросив мене в гості. Отримав від нього настанови й передачу практики. Спілкувались тишею. Хвилини 20 ржали від щастя як діти. Потім залишив мене одного у великому храмі й сказав – Юрі-сан, мені потрібно їхати. Ось тобі будда і все таке. Коли закінчиш – попей чаю з моєю дружиною. Побачимося в наступному житті:) Голова прочистилась, кольори стали яскравіші. Думки течуть радісно” [4].

Емоційна оцінка жіночої мови частіше позитивна:

„mila_milova. Урок жорстокості ми отримуємо одного разу – разом із стражданням, яке ми від нього відчуваємо. Наче отримуємо імунітет – температурно, хворобливо, але назавжди. Одна лише мить життя. І ми стаємо невразливими. Ми захистилися. Ми знайшли протиотруту, протизброю – таку спражню й дієву, що загалом придатна для того, щоб нею скористатися” [8]; „Я сіла в машину й звично поїхала додому. Але сонце так розсипалося – на будинках, на тротуарах, готичних вивісках та тумбах реклам, що додому я врішила не їхати. ...Їхала й ставала дуже легко. ...Зупинила машину й пішла до березового ліску, який випадково застряг між трасою. У кишені ворочався мобільник, як гудзик, міцно пришитий до мене, але, мабуть, випадково, тому що належав зовсім іншій сукні. Притиснувши телефона до лобу так, як закривають рот, щоб не загубити необережні слова, я ще трішечки постояла, покуйовдила листя в канавці й пішла до машини. Мене шукали” [9]

Ці тексти є емоційно виразними, підкреслюють настрій автора, стан описується детально і в діях, що створює повнішу картину і відповідну атмосферу, через використання конструкцій прислівник+прислівник (дуже легко, дуже безжально, дуже добре), простих і складносурядних речень.

Ознакою чоловічої мови блогів є використання певної кількості неологізмів, професіоналізмів, архаїчних форм слів через неможливість

підшукати загальноживані слова і вирази. Жіноча мова здебільшого має сталий шар лексики.

На противагу ввічливому характеру жіночої мови, відносно меншій кількості помилок на рівні граматики, ретельнішому граматичному й синтаксичному оформленні чоловіча мова визначається агресивністю, недбалістю. Але зображення світу й дійсності у свідомості чоловіків представлене в більшій різноманітності якісних характеристик, фарб і ознак.

Erhu:

Радість! :)

Валюшка сьогодні приходить додому!!! :))

Завтра повинні виписати офіційно! :))))

waterman

погода шепоче [6].

Своєрідною кольористикою представлена жіноча мова блогів з подальшим поясненням і інтерпретацією („колір смерті”, „колір хвилі”, „кава з молоком” і т.д.). У жіночій мові частотнішими є складні прикметники („блідо-рожевий”, „бежево-рожевий”). Чоловіча мова представлена основним спектром кольорів.

На рівні синтаксичного оформлення одиниць у чоловічій мові блогів ми зустрічаємо „рубані” фрази, короткі речення: „Повернувся сьогодні з Пермі. Доволі незвичайна була поїздка. Фактично я два дні гуляв містом. Мета моєї поїздки полягала в тому, що мені потрібно було забрати сорокакілограмову валізу та відвести її в мск.

Повезло, що святкували масляну. Народ ходив з опудалом, горлали пісень, молодці роздягались до сімейних трусів і намагалися залізти до подарунка на стовпі.

Непогано створена експозиція з льодяних скульптур.

Треба відзначити, що перм’яки – дисципліновані пішоходи.

Ще мною були помічені військові літаки.

Дуже дивні у Пермі трамваї на фоні селянських хат. Міська забудова обривається й починають дерев’яні будинки, а трамвай продовжує свій шлях.

Зустрів магазин Дока-піцца. Привіт з початку дев’яностих.

Навіть в центральних магазинах не видають чеків – касових апаратів немає.

Був вражений убранством купе в поїзді Владивосток – Москва.

Приємно там.

Тамбур у вагоні як перехідний відсік на підводній лодці.

А дорогою з поїзда на роботу мене робить спроби кинути таксист”

[10].

У чоловічій мові в основному переважають оповідні речення: „erhu: Я люблю мотоцикли, море, адекватних дівчат й ненавиджу алкоголь, який робить спроби влаштуватися у мій обмін речовин” [5].

У жіночій мові ми частіше зустрічаємо питальні та окличні речення: „А ви знаєте як пахнуть малюки? Знаю! Масиком))) Я нанюхаться не могла)))” [11].

Для жіночої мови характерним є послідовний, „нанизуючий” синтаксис: „Вечеряли за столиком у кафе, з газовою лампою. Пара, що піднімається від картопляного супу, змішується з трохи чутно морським повітрям, я говорю кошлатому офіціантові, який ставить переді мною тарілку, „спасибі” по-датському, це я умію так, як ніби народилася тут і виросла, і він весело дивується – ви ж сказали, що не говорите по-датському! – а потім, смішно хмурячи брови, намагається прочитати моє прізвище на кредитці” [6].

Важливою ознакою чоловічої мови блогів є вільна побудова тексту, головним є зміст, у той час для жіночої мови найважливішою є форма – використання стереотипних формул, зачинів, кліше : „Був гарний суботній вечір. Я закінчила свої нотатки й задумала сходити в басейн. З урахуванням вихідного дня й прекрасної погоди вирішила обійтися без машини й пройтися пішки.

У Китаї все, як не в людей... До питання про зятів і сватів. ... Здається, я старішаю, і мозок мій зовсім став черствим” [12].

Проте часто авторські тексти завуальовані, власне автор перевтілюється, ведучи щоденник від протилежної статі, зокрема подаючи роздуми „про все і ні про що”. Така „псевдофілософія” властива жінкам.

Отже, в блогах ми спостерігаємо особливий різновид мови. Культурологічний і мовний рівень мережевих текстів демонструє пошуки нових засобів художньої виразності. Як на думку Тараса Прохаська, теперішня сучасна українська мова перебуває в дуже хорошому періоді, вона є відкритою для багатьох змін, бо „шукається загальнонаціональна мова. Різні регіональні діалекти вливаються в той простір, з якого народжується сучасна мова. Крім того, є багато модернових процесів, які пов’язані з технологічним прогресом у світі, і нам лише треба буде знайти своє місце” [13].

Список використаної літератури

- 1. Золотова Г. А.** Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова; Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова, Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, филол. фак. – М. : Ин-т рус. яз. РАН им. В. В. Виноградова, 2004. – 540 с.
- 2. Компанцева Л. Ф.** Гендерные основы интернет-коммуникации в постсоветском пространстве / Л. Ф. Компанцева; М-во образования и науки Украины, Луган. нац. пед. ун-т им. Тараса Шевченко. – Луганск : Альма-матер, 2006. – 404 с.
- 3. Земская Е. А., Китайгородская М. А., Розанова Н. Н.** Особенности мужской и женской речи / Е. А. Земская, М. А. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Русский язык в его функционировании / под Ред. Е. А. Земской и Д. Н. Шмелева. – М.,

1993. – С. 90 – 136. **4. Юрій Калістратов.** Повернувся з Японії [Електронний ресурс] / Юрій Калістратов – Режим доступу : <http://kalipottel.livejournal.com/>. – Назва з екрана. – Дата звернення : 03.05.12. **5. Колянчег** [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://ephu.livejournal.com/>. – Назва з екрана. – Дата звернення : 04.05.12. **6. Умнова Н. С.** Текстовое выражение и восприятие гендерной составляющей интернет-дневников [Електронний ресурс] / Н. С. Умнова – Режим доступу: <http://marinadoma.narod.ru/net/gender.html>. **7. Дневник Autumn_fox** [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.liveinternet.ru/users/autumn_fox/blog#post75202915. – Назва з екрана. – Дата звернення 04.05.12. **8. Про жестокость** [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://mila-milova.livejournal.com/>. – Назва з екрана. – Дата звернення : 04.05.12. **9. Про странные** поступки и догнавшую меня простуду в последний день осени... [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://mila-milova.livejournal.com/>. – Назва з екрана. – Дата звернення : 04.05.12. **10. Из Перми, да в мск** [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://odinokii-volk.livejournal.com/125012.html>. – Назва з екрана. – Дата звернення : 04.05.12. **11. Спрашивайте** [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://otvet.mail.ru/question/62325010/>. – Назва з екрана. – Дата звернення : 04.05.12. **12. Блог Маши Ё-Цукановой** [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://jetsetter.ua/Blogi/Blog-Mashi-ESukanovoy/>. – Назва з екрана. – Дата звернення : 04.05.12. **13. Спілкування з Тарасом Прохасько** [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://blog.i.ua/user/2716829/482866/>. – Назва з екрана. – Дата звернення : 04.05.12.

Барбукова І. С. Гендерна складова блогів

Стаття присвячена аналізу гендерної складової онлайнових щоденників через характеристику чоловічої та жіночої письмової мови блогерів, яка є виявом як індивідуальних їх особливостей, так і типових. Наводяться приклади мережевих текстів окремих блогів для ідентифікації автора за мовними компонентами, підтверджується псевдогендерна диференціація мови в сучасній інтернет-комунікації. Поява нового жанру віртуальної літератури – блогу є певним сигналом до виникнення нового мовного співтовариства.

Ключові слова: онлайнний щоденник, блог, жіноча, чоловіча письмова мова.

Барбукова И. С. Гендерная составляющая блогов

Статья посвящена анализу гендерной составляющей онлайнных дневников через характеристику мужской и женской письменной речи блоггеров, которая является проявлением как индивидуальных их особенностей, так и типических. Приедены примеры сетевых текстов отдельных блогов для идентификации автора по речевым компонентам,

підтверджена псевдогендерна дифференціація мови в сучасній інтернет-комунікації. Поява нового жанру віртуальної літератури – блога є певним сигналом до появи нового мовного співтовариства.

Ключеві слова: онлайн-додаток, блог, жіночий, чоловічий письмовий мовний акт.

Barbukova I. S. Gender component of blogs

The article is devoted to the analyze of the gender component of online diaries through the characteristics of male and female blog writers language, which is a manifestation of individual and typical characteristics. Examples of online texts of particular blogs are given to identify the author with the help of the linguistic components. The summary of the research: the emergence of a new genre of virtual literature – blog is a certain signal to the appearance of the new linguistic community.

Key words: online diary, blog, female, male written language.

Стаття надійшла до редакції: 25.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 89.06

А. О. Галич

НЕОРЕАЛІСТИЧНИЙ ПОРТРЕТ У РАННІХ ЩОДЕННИКАХ В. ВИННИЧЕНКА

Науковці вже давно помітили, що портрет є одним із важливих художніх засобів відтворення дійсності в художній літературі. Йому належить особлива роль в палітрі зображувальних засобів, котрими користується письменник. У художньому творі портрет ніколи не зможе мати власну, цілком відмінну від героя долю. Хіба що Чеширський кіт у Л. Керолла („Аліса в країні чудес”) міг бути відокремленим від власної посмішки. Кожна портретна деталь (вираз очей, зачіска, міміка, жести, посмішка тощо) завжди переплетені з внутрішнім світом героя. Портрет є джерелом спостережень безпосередньо пов'язаних зі специфікою творчого процесу. Принципи портретування в художній літературі вивчалися в працях К. Сізової [1], Н. Демчук [2], Е. Костюк [3], І. Семенчук [4], Г. Сириці [5]. Однак досі не існує наукових студій, у яких би з'ясовувалися особливості портретування в мемуарній літературі, зокрема в такому її жанрі як щоденник. Ніхто не писав під таким кутом зору й про щоденники Володимира Винниченка.

Актуальність даної праці полягає в з'ясуванні особливостей портретування в ранній щоденниковій спадщині цього письменника.

„Винниченко і в своїх ранніх прозових творах, і в романах, і навіть у ремарках до драм виступає тонким фізіономістом, у нього, як правило, лише кілька промовистих портретних штрихів дають уже певне уявлення про характер і внутрішній світ персонажа. Автор далекий від традиційної описовості і чудово усвідомлює новаторство своєї манери, полемічно протиставляючи свої засоби портретування сентиментально-народницьким трафаретам” [6, с. 47]. Дослідники не раз наводили, як приклад, портрет героїні повісті В. Винниченка „Краса і сила” Мотрі, поданий через сприйняття його іншим героєм Ільком. „З динамічних портретних штрихів, психологізованих пейзажних деталей і побутових подробиць, дотепних діалогів, вигадливих і не позбавлених життєвої достовірності ситуацій постають поруч із Мотрею ще два головні персонажі” [6, с. 48] Ілько і Андрій.

К. Сізова з посиланням на працю В. Панченка наголошує, що „сучасні дослідники творчості В. Винниченка кваліфікують творчий метод письменника як неореалізм” [1, с. 296]. „Неореалізм (*ital. neorealismo, від грец. neos: новий і лат. realis: суттєвий, дійсний*) стильова течія, виражена в українській літературі у 20-ті ХХ ст. у творчості В. Винниченка, В. Підмогильного, Г. Косинки, Є. Плужника, Б. Антоненко-Давидовича, І. Сенченка, а в 60 – 70-ті ХХ ст. – у доробку Ліни Костенко, Гр. Тютюнника, М. Малюка та ін.” [7, с. 117]. Для „бездоганного, повного змалювання людини – В. Винниченко користується різноманітними техніками портретування, в його творах органічно поєднуються надбання різних літературних напрямів і течій” [1, с. 299].

Використовуючи здобутки попередніх епох, заперечуючи поширений у ХХ ст. принцип відтворення дійсності у формах життя, письменники-неореалісти вибудовували своє бачення цієї дійсності, де важливе місце посідав принцип синтезу реалізму, натуралізму, документальності й ліричності. Для портретування в щоденниках В. Винниченко дуже часто обирає якусь промовисту динамічну деталь, яка лаконічно допомагає створити опис реальної людини, побаченої митцем десь на вулиці, в транспорті тощо. Живописанню портрета також допомагають експресивність зображення, натуралістична достовірність, що часом має відтінок вульгарності. Г. Костюк про записи в щоденнику 1911 року писав: „Заповнений він (записник. – А. Г.) на початку, без позначення дати, кількома записами пейзажів, спостереженнями людських характерів, підслуханими анекдотами, народними висловами тощо” [8, с. 11]. Спостереження людських характерів у щоденниках В. Винниченка розпочинається з їх портретних характеристик.

У щоденниках є портретні характеристики конкретних реальних персонажів, хоча автор у деяких моментах обмежується лише ім'ям або назвою професії конкретної людини, яку він зображує. Майя,

„знаменитий критик”, Петр Николаевич, Галінар, Ліза – у їхніх портретах скрізь присутні одна чи декілька деталей, що вирізняють їх з-поміж оточення. Майя – „занадто крупна”, „ніс трохи зам’ясистий”; „знаменитий критик” має брудне волосся, Петр Николаевич – зачучверену бороду; Галінара характеризують губи, зібрані в поцілунок тощо. Окрім того, більшість цих портретів мають натуралістичні штрихи, що привносять у відтворений образ людини певні негативні ноти: „Познайомився з Майою (якось так називають її). Вона – занадто крупна. Їй би одягати довшу сукню. У вимові її є щось миле, щось, що нагадує М. З. Даш. Постає струнка, не дивлячись на великий зріст. Очі і волосся дуже чорні, ніс трохи зам’ясистий, рисунок губ східний і різкий, при чому верхня губа тонка. Цікаво, чи справді це ознака холодності темпераменту?” [9, с. 31 – 32]; „Знаменитий критик” у кафе. Довге густе волосся, яке хочеться помити, і уявляється, що вода буде страшенно жирна з зеленими плямами після миття. Дуже різкий перехід від серйозності до дуже ввічливої і привітної посмішки” [9, с. 32]; „Петр Николаевич – з доброю посмішкою, зачучвереною бородою, стомленим тонким лицем. По професії адвокат, але кінчає у Фльоренції медичний. Галінар, друг Майї, говорить по-російськи, палахкий італієць. Невеличкий, широкий у плечах, з губами зібраними в поцілунок і оксамитовими очима. Ліза дуже білява, вії жовто-білі, на щоках рум’янець аж до очей. Бідна дуже” [9, с. 35]; „У Дор. така походка, як у людини, що дуже роздратовалась і біжить когось бити (наприклад, дитину, яка дуже надокучила” [9, с. 36]. Оскільки для неореалізму характерною ознакою є документальність зображуваного, то наведені вище портретні характеристики реальних, списаних наче з природи персонажів, почасти нагадують чорно-білі фотографії. Адже всі ці портрети мають обмежену світлову тональність, найчастіше діаметрально протилежну: Майя, з одного боку, у неї високий зріст, м’ясистий ніс, а, з іншого, – вона має милу вимову; „знаменитий критик”, у нього брудне волосся, але привітна посмішка тощо.

Більш розкутим у портретуванні В. Винниченко постає тоді, коли створює обриси конкретних людей, дець побачених ним, імен яких він не знав і занотовував їх портретні характеристики до щоденника, мабуть, як заготовки для зображення героїв майбутніх творів. Дівчина, парубок, єврей, циганка, піп, городовий, панночка подаються письменником об’ємно, випукло. Їхні образи поєднують у собі позитивні й негативні натуралістичні деталі зовнішності, часом пронизані авторською експресією, психологізмом, а подекуди й еротикою: „Ось думаю про неї. Великі, крупні очі, крупний, трохи широкий і товстий ніс з червоністю, яка трохи одражає мене і яку я *хочу* полюбити. Ось її губи крупні, соковиті, які я зву „неморальними”, ось її рівні й ніби товстуваті зуби з золотим блиском пломби з середини. Ось уся вона з тілом сирени, з невинними грудьми чотирнадцятилітньої дівчинки” [9, с. 38]; „Старий єврей, мовчазний, блідий, з густою квадратною бородою, яка з початку

чорно-бурого кольору, а на кінцях сивого. Видно хворий” [9, с. 60]; „Циганка за 5 к. гадає. У неї сині плями під очима, синяки. В рідкому рябютинні лице і блудливий погляд” [9, с. 60]; „М’який чорний капелюшок з закругленими крисами. Довге, східне, смагляве лице з волоссям, що лежить рівно підрізаними крилами на вухах. Студентська чорна тужурка, з-під якої видно сіру косоворотку, вишиту чорними нитками” [9, с. 61]; Піп у рясі фіолетового чорнила” [9, с. 61]; „Панночка в чесучевій “розпашонці”, яка від вітру надувається на спині в пузир для плавання. На клубах „розпашонка” щільно обтягує тіло широкою смугою. На синьому солом’яному капелюсі червона рожа. Коротенька темна спідниця, з-під неї – черевички на високих закаблуках” [9, с. 61]; „Кирпичне лице з вусами білими, як колоччя. Темне пальто, чоботи і солом’яний капелюх” [9, с. 61]; „Дівчинка в білому з м’ячем. Круг білого капелюшка прошморгнута вогненночервона стьожка. Така ж стьожка в двох косах” [9, с. 61]; „Городовики в мундирах і картузах з туго, як дно бубна, натягнутим верхом кольору хакі, м’якозеленого” [9, с. 61].

Неореалістичні портрети в щоденниках В. Винниченка відтворюють найчастіше деталі одягу тієї пори. „Студентська чорна тужурка, з-під якої видно сіру косоворотку, вишиту чорними нитками” – це один соціальний тип. Інший, священник, – у рясі фіолетового кольору. Докладний опис вбрання ще одного соціального типу, панночки, одягненої в розпашонку, солом’яний капелюх, темну спідницю й черевички на високих закаблуках. Стражі порядку в мундирах і картузах – наступний соціальний тип. Складається враження, що В. Винниченко через портретні деталі в записках, здійснених у 1911 році, прагне занотувати для пам’яті соціальні портрети мешканців тієї пори. При цьому він не забуває й про кольористику в портретних характеристиках: сині плями під очима в циганки; чорна тужурка в студента; білий капелюшок дівчини; картузи кольору хакі в городових тощо.

Портретні замальовки робітників (автор лише одного з них називає по імені – Дмитро, решта імен прозоро скорочені – Н-р, Т-ій, Ф-о) є глибоко індивідуалізованими, риси їхньої зовнішності мають помітний присмак натуралізму: „Дмитро – високий, майже безвусий парубок з рівним і гострим на кінці носом. Верхня губа теж загострена, зовнішні куточки очей підняті трохи догори і також загострені. Очі чисті, жваві, гарні й розумні. Все лице бронзово-чорнявого, попаленого сонцем кольору” [9, с. 62]; „Н-р – круглолиций, з широкими і в’ялими губами на білому сонному обличчі. Посмішка його безкровна, вимушена. Він робить враження людини, з якої витягли щось найпотрібніше йому і через те він тепер примушує себе жити. Протилежність Дмитрові” [9, с. 62]; „Т-ій – брат Ф-а. Подібний строем лица. Випнуті вилиці й надчільні кістки. Між ними глибоко посаджені невеличкі очі. Ф-о шатен, а Т-ій ясний блондин з гарним, золотисто ніжним, білим волоссям. Енергійний, повний певности й виклику. Ф-о – українець. Т-ій також, але

працює в росіян і ставиться до українства недбало, без віри й бажання вірити. Говорить неможливим жаргоном. Ледве вміє читати. Ф-о ж має деяку освіту” [9, с. 62].

Ще одна портретна характеристика розкриває зовнішність безіменного персонажа, який, можливо, на погляд В. Винниченка, є ватажком злодіїв: „Опецькуватий, тісно збитий, з випнутими й опуклими мускулами грудей. Чорнявий, смуглявий; короткі чорні вуса і твердий холодний погляд круглих очей. Картуз, піджак, сорочка, штани, чоботи з товстими латками – все чорне, тільки косоворотка підперезана коричневим широким поясом, який носять на штанях під піджаком, замість жилетки. Фігура – жорсткого, сильного голови злодіїв” [9, с. 62].

У примітках Г. Костюк висловив припущення, що там, де подано частину згаданих вище портретів якихось людей, В. Винниченко синім олівцем написав „ПЕРЕНЕСЕНО. Мабуть, автор використав це в якомусь своєму творі” [9, с. 123].

Досить часто портретні замальовки в ранніх щоденниках В. Винниченка відзначаються акцентом на натуралістичне зображення людини: „В одному купе зо мною їде товстелезна дама-ропуха. Руки в неї пухкі, як у грудних дітей, тільки велетенської породи. Вона, читаючи, чіпляє пенсне на самий кінчик носа. Руками ж навряд чи може обняти свій живіт. Щохвилини засинає, і тоді вигляд у неї якийсь вражено-застиглий, ніби вона вчитала з газети щось, що просто вбило її” [9, с. 112].

Зрідка в ранніх щоденниках трапляються колективні неореалістичні портрети. Наприклад, солдатів-новобранців, одягнених ще у свій домашній одяг, але вже поставлених лаву, і їхніх близьких: „Солдати неначе інші люди, для марширування, стріляння, помирання масами й поодиноці. На цих же тяжко дивитись, видно, що вони люди: в одного картуз, у другого капелюх, сорочки різні – червоні, сині, там тужурка, піджак, один у чоботях, другий у черевиках. Вони марширують якось не масою, а кожний сам по собі, і рухи їхні в кожного свої власні, індивідуальні. Нема ніякого сумніву, що це живі люди. Он там стоять жінчини; це, мабуть, їхні жінки та сестри. І нічого дивного чи особливого, що тут стоять жінки та сестри. У солдата не помагається ні жони, ні сестри. Солдатам природно йти по вулиці і співати. Але коли співають ці бородаті штатські люди, одягнені в різнокольорову одіж, коли вони, як хлопчачки, ходять купою по пляцу й безпорядочно розмахують руками, кричать хрипкими голосами якусь глупу пісню, – тоді стає моторошно” [9, с. 90] (23 серпня 1914 року). У реалістичних дрібницях, що їх бачить зірке око письменника, ніби постає тодішнє життя такої упослідженої частини суспільства як солдати, яким не можна мати ні дружин, ні сестер, але призначення яких марширувати, стріляти й помирати.

Ранні щоденникові записи В. Винниченка свідчать про його портретну майстерність, де поряд з реалістичними рисами зображення

людини, помітними є натуралістичні вкраплення, а також модерні елементи. Зовнішність людини часто розкриває психологізм її характеру, вона індивідуалізована.

Портрети реальних осіб (і тих, що мають імена, і безіменні) в ранніх щоденниках В. Винниченка переважно постають як узагальнені, усереднені образи з акцентом на фактографічність відтворення рис їхньої зовнішності, опису вбрання. При цьому письменник часто робить наголос на фізичних вадах чи відхилення від ідеалу в портретній характеристиці, не забуваючи про професію чи національність героя портретного опису.

Дана стаття є фрагментом монографічного дослідження, присвяченого вивченню типології портретування в документальній літературі.

Список використаної літератури

- 1. Сізова К.** Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : монографія / К. Л. 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 : монографія / Г. С. Сырица. – М. : Гнозис, 2007. – 407 с.
- 6. Гуменюк В.** Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка : монографія / В. І. Гуменюк. – Сімферополь : Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського, 2001. – 340 с.
- 7. Винниченко Володимир.** Щоденник. Т. I. 1911 – 1920 / Володимир Винниченко. – Едмонтон – Нью-Йорк : Видання Канадського інституту Українських студій, 1980. – 500 с.
- 8. Костюк Григорій.** Записники Володимира Винниченка / Григорій Костюк // Винниченко Володимир. Щоденник. Т. I. 1911 – 1920. – Едмонтон – Нью-Йорк : Видання Канадського інституту Українських студій, 1980. – С. 11 – 28.
- 9. Літературознавча енциклопедія:** у двох томах. – Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с.

Галич А. О. Неореалістичний портрет у ранніх щоденниках В. Винниченка

Ранні щоденникові записи В. Винниченка свідчать про його портретну майстерність, де поряд з реалістичними рисами зображення людини, помітними є натуралістичні вкраплення, а також модерні

елементи. Портрети реальних осіб у них переважно постають як узагальнені, усереднені образи з акцентом на фактографічність відтворення рис їхньої зовнішності, опису вбрання. При цьому письменник часто робить наголос на фізичних вадах чи відхилення від ідеалу в портретній характеристиці, не забуваючи про професію чи національність героя портретного опису.

Ключові слова: портрет, неореалізм, щоденник.

Галич А. А. Неореалистический портрет в ранних дневниках В. Винниченко

Ранние дневниковые записи В. Винниченко свидетельствуют об его портретном мастерстве, где рядом с реалистическими чертами изображения человека, заметными являются натуралистические введения, а также современные элементы. Портреты реальных лиц в них преимущественно постают как обобщенные, усредненные образы с акцентом на фактографичность отображения черт их внешности, описания одежды. При этом писатель часто делает акцент на физических изъянах или отклонениях от идеала в портретной характеристике, не забывая о профессии или национальности героя портретного описания.

Ключевые слова: портрет, неореализм, дневник.

Halych A. O. Neorealistic portrait of the early diaries Vynnychenko

Early diary entries Vynnychenko show his portrait skills, where, along with realistic features of image rights, notable inclusions are naturalistic and modern elements. Portraits of real people they usually appear as generalized within the images with a focus on documentary playback features of their appearance, clothing description. This writer often emphasizes physical defects or deviations from the ideal portrait of the characteristics, not forgetting the profession or nationality of the hero portrait description.

Key words: portrait, neorealism, diary.

Стаття надійшла до редакції: 11.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 89.06

О. А. Галич

**ОСОБЛИВОСТІ ПОСТМОДЕРНОЇ КВАЗІ-БІОГРАФІЇ:
В. ЄШКІЛЄВ “УСІ КУТИ ТРИКУТНИКА”**

Творчість івано-франківського літератора, члена Асоціації українських письменників Володимира Єшкілєва все частіше стає предметом дискусій, суперечок, сприйняття / неприйняття. Він є випускником історичного факультету Івано-Франківського державного педагогічного інституту імені В. Стефаника, по закінченню якого в 1988 році працював учителем історії і правознавства (10 років), згодом викладачем Західноукраїнського економіко-правничого університету. У дев'яності роки минулого століття видавав часопис „Плерома”, а на початку ХХІ ст. був редактором часописів „Потяг 76”, „І”, „Київська Русь”, „Сноб”, „Золота каста” тощо. В. Єшкілєв є автором книги прози „Візантійська фотографія” (2002), літературознавчого есе „Воццекурґія Бет” (2002), романів „Адепт” (1997, написаного у співавторстві з О. Гуцуляком), „Пафос” (2002), „Імператор повені” (2004), „Втеча майстра Пінзеля” (2007), „Богиня і консультант” (2009), „Побачити Алькор” (2011), „Тінь попередника” (2011) тощо. Він є також співавтором поетичної збірки „Диптих”, написаної разом з А. Пустогаровим, низки оповідань, віршів, літературознавчих статей, багато з яких друкувалися в періодиці („Четвер”, „Кальміус”, „Література плюс”, „Критика”, „Форма(р)т” тощо). 2012 року з'являється друком новий роман В. Єшкілєва „Усі кути Трикутника”, що має підзаголовок „Апокриф мандрів Григорія Сковороди”.

Відомий український медієвіст Л. Ушкалов зазначає: „Число присвячених Сковороді публікацій стрімко зростає. За моїми далеко не вичерпними підрахунками одних тільки наукових та науково-популярних праць про нашого філософа з'явилося вже понад п'ять тисяч” [1, с. 5]. Звичайно, що художніх біографічних творів про знаменитого українського філософа, письменника, просвітника Г. С. Сковороду значно менше, хоча перші з них з'явилися вже два століття тому і поклали початок досить великої за обсягом і жанрами сковородіани. Тут можна згадати роман „Російський Жільблз” (1814) В. Наріжного, біографічну повість „Майоре, майоре!” (1836) І. Срезневського, поему „Грицько Сковорода” (90-і рр. ХІХ ст.) П. Куліша, біографічно-ліричний роман „Григорій Сковорода” (1929) В. Поліщука, поему-симфонію „Сковорода” (20 – 40-і рр. ХХ ст.) П. Тичини, роман „Предтеча” (1969) Вас. Шевчука, повісті з однаковою назвою „Григорій Сковорода” (1972) І. Пільгука та І. Драча, С. Кримського й М. Поповича (1984), драму „Мандрівочка пахне (Зустрічі з Сковородою)” Я. Кременського (2005). Якщо не брати до уваги поезію, у якій за дві сотні років накопичилося

чимало текстів, де згадується ім'я Сковороди, починаючи з Т. Шевченка й закінчуючи Б. Олійником, Л. Костенко й Д. Павличком і низкою молодших їхніх сучасників, кожний із згаданих текстів заслуговує на окрему увагу. Ми ж зосередимося на біографічному романі В. Єшкілева, про який ще не написано майже нічого, хоча прогнозуємо значну увагу до нього в найближчий час, оскільки твори цього письменника, видані раніше, викликали значний інтерес літературознавців і критиків (І. Бондар-Терещенко, К. Ботанова, Д. Коштитч, В. Неборак, А. Окара, Р. Семків та ін.), примусили говорити про станіславський феномен в українській літературі.

На відміну від своїх попередників, В. Єшкілев будує твір не як канонічний життєпис, що строго відповідає документам і фактам життя видатного українського філософа, а як справжній художній пригодницький постмодерний роман, щедро наповнений пригодами, екзотичними мандрями Австро-Угорщиною та Італією, де є багато недомовленого, містичного, іронічного, езотеричного. Як цілком слушно зазначає І. Корнелюк, авторка післямови до роману: „Існує чи не єдина територія для проговорення найсокровенніших думок щодо цієї загалом найпроблематичнішої тематики – художня література з усім її арсеналом мистецьких містифікацій і провокацій” [2, с. 241]. Підзаголовок твору („Апокриф мандрів Григорія Сковороди”) налаштовує читача на те, що це текст не для всіх, а лише тих, хто посвячений у якусь таємницю. „Апокрифи (*грец. apokryphos: таємний, прихований*) – текст невідомого походження, призначений для втаємничених” [3, с. 84]. До того ж, такі тексти часто були єретичними, вони розходилися з канонами церкви, інколи й переслідувалися нею. В. Єшкілев пробує запропонувати власну версію пошуків шляхів до Бога його героя, які в багатьох моментах значно розходяться з устоями християнства й не відповідають поглядам реального Сковороди на релігію, віру. Автор одного з перших відгуків на роман П. Білоус наголошував, що „для художнього твору це цілком підходить, хоч визначення „апокриф мандрів” занадто претензійне, бо автор захоплює лише один епізод із біографії Сковороди, а не пише про все його життя, тобто не вдається до певних узагальнень, панорамних зображень, як і годилося б для роману” [4, с. 2].

Твір В. Єшкілева будується в двох часових планах: події змальовуються в реальному історичному часі XVIII ст., в якому жив і творив Г. Сковорода, і в наші дні. Сучасна сюжетна лінія – це забарвлені містиккою карколомні пригоди Павла Вигилярного, цілком вигаданого персонажу, який, за версією В. Єшкілева, знайшов у закордонному масонському архіві згадку про якогось Сковороду, що мав контакти з масонськими ложами за рубезем. Його співрозмовник, Геннадій Романович Гречик, теж вигаданий персонаж, якого письменник представляє як відомого вченого-сковородинознавця, так оцінює знахідку Вигилярного: „Наші історики, зрозуміло, поставлять під сумнів висновок про те, що мова в тій архівній довідці йде саме про Григорія

Савича, а не про іншого Сковороду. Так би мовити, про невідомого сучасника-однофамільника. Але особисто я, підкреслюю, особисто я, як багаторічний дослідник сквородинської проблематики – не бачу нічого неможливого у тому, що хтось з італійських масонів міг спілкуватися з Григорієм Савичем у тисяча сімсот п'ятдесят першому або другому році, коли він перебував за кордоном” [5, с. 13]. Це зав'язка роману, принаймні тієї його сюжетної лінії, що безпосередньо пов'язана з подіями, які відбувалися в наші дні. Аргументи на користь того, що Сковорода міг мати контакти з масонами, Гречик у розмові з Вигилярним називає такі: саме тоді у світогляді українського мислителя сталися зміни, „він почав глибше вивчати Біблію й цікавитись гностичною символікою. Сам же Вигилярний говорить професору Гречику: „Сковорода, на мою думку, був причетним до найглибших окультних вчень своєї доби” [5, с. 19]. Гречик же звертає увагу Вигилярного на інше: „Те, що в знайденому повідомленні масонського аноніма йдеться про зацікавлення якогось мандрівного рутена Сковороди містичними символами, підтверджує давні висновки Чижевського про емблематичність сквородинської філософії” [5, с. 13]. Масони, як відомо, полюбили висловлювати свої погляди на життя через використання емблематичної літератури, у якій часто поєднувалися алегоричні малюнки з текстами, що їх тлумачили.

Підводячи підсумок розмови з Вигилярним, професор ніби резюмує: „Сковорода, – сказав він, – був свідомим спадкоємцем древньої традиції. І це, до речі, не таємниця для спеціалістів. Є про це грамотні публікації, мав би їх знати. Але для загалу нехай собі залишиться блаженним сопілкарем і народним філософом...” [5, с. 20].

Вкладаючи в уста одного з героїв ці слова, автор роману ніби робить спробу поділити Сковороду навпіл – одна його половина призначена для широких народних мас, інша – для обраних. Цим самим В. Єшкілев ніби натякає на те, що його версія художньої біографії мандрівного українського філософа є елітарною, спрямованою на обраних, а значить посвячених.

Намагаючись осягнути постать Сковороди з вершини сьогоднішніх знань, Павло Вигилярний проходить досить складний і небезпечний шлях, на якому йому трапилося пережити багато чого незрозумілого, містичного, стати власником ритуальних предметів, яким понад тисячу років. У результаті він усвідомлює, що без утаємничення, долучення до масонських секретів XVIII століття, неможливо зрозуміти сутність українського мудреця. Детективні події роману В. Єшкілева примушують Вигилярного мимоволі стати на шлях утаємничення, отримання якихось потойбічних містичних знань, що давали йому здатність стати хранителем духовної спадщини Сковороди. Саме це долучення до масонських таємниць надає можливість автору переплести обидві сюжетні лінії роману про Сковороду. Жриця на ім'я Ліда, восьма з часів українського мудреця, говорить Вигилярному, уводячи його в курс

справи: „Ти не жрець, ти – наріжний Хранитель. Наріжних Хранителів ніколи не посвячують у жерці. Їх оберігають від небезпек темряви. Їхнє служіння полягає в розповсюдженні Світла” [5, с. 230]. Саме їм, Наріжним Хранителям, за версією В. Єшкілева, слід нести в майбутнє спадщину Сковороди, контролюючи й дозуючи інформацію, яку мають знати звичайні люди, не посвячені в масонські таємниці минулого. Асоціонім Хранитель, який неодноразово зустрічається в тексті роману, через свою асоціативну багатозначність лише посилює втаємниченість місії Вигилярного в майбутньому.

Провідна сюжетна лінія роману В. Єшкілева прямо пов’язана з життям Сковороди початку 50-х років XVIII ст. Цей період через обмеженість і недостовірність інформації досі мало вивчений фахівцями. За твердженням відомого знавця життя і творчості Г. Сковороди Л. Ушкалова, український мандрівний філософ і письменник перебував у Європі в 1746 – 1750 рр., а з жовтня 1750 р. він жив у Києві, а згодом у Переяславі. Отож віднесення подій, пов’язаних з біографією Сковороди до початку 50-х років, в романі не відповідає дійсності. Якщо те, про що пише В. Єшкілев і насправді мало б місце, то трапитися це повинно було дещо раніше. Л. Ушкалов стверджує: „Наприкінці літа 1744 року Сковорода у складі почту імператриці Єлизавети прибув до Києва. Тут він звільнився з капели в чині „придворного уставника”, тобто регента, і відновив своє навчання в класі філософії Київської академії... Але рівно через рік у складі Токайської комісії генерал-майора Федора Вишневського, куди його взяли як людину, добре обізнану в музиці та чужих мовах, Сковорода виїхав до Угорщини. Упродовж наступних п’яти років йому вдалося побувати також в Австрії, Словаччині, Польщі, можливо, і в Італії (Венеція, Болонья, Флоренція, Рим), Чехії (Прага) та Німеччині (Дрезден, Ляйбціг, Галле). Перший біограф Сковороди Михайло Ковалинський стверджував, що в Будапешті, Відні, Братиславі й деінде філософ продовжував своє навчання, приятелюючи з багатьма освіченими людьми” [1, с. 10].

За останні десятиліття в літературі, українській і світовій, з’явилося чимало жанрових модифікацій художньої біографії. У цьому зв’язку говорять про літературну критику у формі роману, роман-реконструкцію, палімпсест, біографічну металітературу тощо. Дослідниця новітньої біографічної прози І. Савенко нарахувала понад 50 її жанрових різновидів і модифікацій: „Псевдобіографія, псевдоавтобіографія, ілюстрована біографія, підступи до біографії, біографічний діалог, епістолярна біографія, біографія-самосвідцтво, спроба біографії, інтелектуальна біографія...” [6, с. 5] тощо.

Основні події роману В. Єшкілева, що безпосередньо пов’язані з постаттю Григорія Сковороди, не відповідають згаданим різновидам, у творі відсутня наукова хронологія життя головного героя, а це значить, що „Усі кути Трикутника” є квазібіографією, тобто несправжньою, фальшивою. Від „квазі (лат. quasi – ніби, майже, немовби) – у складних

словах означає „ніби”, „позірний”, „несправжній”, „фальшивий” [7, с. 263]. У романі В. Єшкілева події відбуваються у Львові в березні 1751 року, в Трієсті в квітні, у Венеції та в Мілані в травні, на Фельтринській дорозі, північніше Местре в червні цього ж року; продовжуються в Україні в скиті на скелях в Опіллі, у Бережанському циркулі Рогатинського повіту в листопаді 1752 року, на Поділлі 25 листопада та Чернелицькому замку на початку грудня 1752 року. Вони закінчуються 12 листопада 1794 року на поштової станції в землях Чернігівського намісництва вже після смерті Г. Сковороди. На початку твору згадується Сенянський монастир 29 вересня 1780 року. Саме в ньому Сковороді наснився сон про блискавку: „Він завжди сниться до змін і мандрів” [5, с. 7].

Блискавка є своєрідним символом у романі В. Єшкілева, вона супроводжувала Сковороду протягом життя, починаючи з тої хвилини, коли він ще в ранньому дитинстві побачив обвуглене тіло свого дядька, у якого влучила блискавка. Герой роману часто роздумує над природою блискавки: „Блискавка влучає у ті місця, де люди ховають гріхи і скарби. Блискавка шукає грішників, знаходить грішників і не чекає на покаєння грішників. Блискавка ніколи не хибить, і висновки її остаточні” [5, с. 5].

Сковорода в романі постає як людина, що перебуває в постійному пошуку істини, тому пропозиція, одержана ним від відомої в колах лібертинів і вільних мулярів особи, схованої під псевдонімом Пафлагонець, стати посвяченим і причаститись Світла, викликала в нього інтерес: „Його планували зробити охоронцем і доглядачем того теплого озера, на якому до пори зимуватимуть срібні птахи. Йому пропонували роль у стратегії, ретельно розкресленій і розпланованій на кілька століть. Стратегія передбачала майбутнє руйнування імперії і створення на її землях федерації слов'янських держав під наглядом і покровом старих республік. Пафлагонець показав йому таємну карту, на якій магістри ордену накреслили кордони майбутніх держав. Одна з них, з центром у древньому Києві, мала отримати назву Ruthenia” [5, с. 25]. Саме хранителем цього озера після низки незвичних і небезпечних пригод стає в наш час герой роману Павло Вигилярний, замикаючи ніби дві різночасові сюжетні лінії твору В. Єшкілева.

Автор роману відтворює душевні муки свого героя, який перш, ніж стати масоном, мусив розгадати для себе „таємницю стосунків і вищого призначення двох могутніх породжень первісної природи. Двох нез'єднаних та нероздільних первнів природи – Софії і Крома. Тисячолітню загадку алхімічних елементів, які у з'єднанні дають життя досконалому Андрогінові” [5, с. 26].

Герой твору В. Єшкілева бачив „тисячоголове віче, яке обирає Княжу раду, золотий блиск київських куполів, патріарха при райських дверях Святої Софії. Бачив іншу Софію, містичну Діву Навну у сапфірово-синьому небі майбутньої республіки. Ту, що береже і благословляє. Потім у цих видіннях почав панувати колір троянди.

Золоте сяйво налилось кривавими відтінками, а шум битв заступив літургійні співи. Він згадав, що стадія Червоного Лева має подвійну природу. Що в ній присутній древній жіночий червень – містичне начало землі, ацетату свинцю, відомого алхімікам як *Las Virginis* – Молоко Діви. Це було священне, життєдайне і нестомлене Молоко. Проте Молоко благої Навни пролилося не на спрагли ґрунти, а потрапило до жертвовної чаші прадавньої степової богині Карни, безжальної володарки амазонок. Богині крові і мстивих земляних Сил. Він бачив у снах її темне оголене тіло, скоріше чоловіче, аніж жіноче... Воно ставало великим змієм, а потім з плазуючої форми виростав над принишклими степами і підносив свою сокиру Кром – бог воїнів, тіні яких все ще блукали між курганами і кам'яними бабами” [5, с. 26].

Героя роману „Усі кути Трикутника” мало цікавило матеріальне, він думав про вічне, Софія, Кром чи Карна турбували його більше, ніж дешеві плотські утіхи, що йому пропонували: „Він був міцно переконаний у тому, що вся сукупна мудрість населенців цього дому навряд чи змогла йому прояснити щось суттєве про суперечку між передвічною Софією й тим багатоліким тілом, яке вміло бути і Кромом, і Карною, і всім темним поріддям Хаосу” [5, с. 30].

Роман В. Єшкілева містить чимало містичного, таємничого. Наприклад, у церкві Святого Миколая у Львові Григорій Сковорода стає свідком обряду вигання бісів з якогось молодого хлопця: „Бісівська сила гнула і виламувала тіло юнака, з якого звисали жалюгідні клапті одягу. М'язи на цьому тілі випиналися крутими горбами, жили, здавалося, от-от порвуться, а стрижень чоловічої сили осягнув видатного розміру і марно шукав розради” [5, с. 53]. Гарне тіло хлопця, його вузькі стегна викликали в свідомості Григорія гріховні бажання, подібні тим, що він пережив їх у дитинстві, коли з малим Яцьком вони сховалися від грози в лісі, притиснувшись один до одного. Саме тоді „в землю встромляється вогнений спис, кинутий рукою небожителя Іллі. Встромляється за мить до того, як Грицева рука досягає найгарячішого місця на Яцьковому тілі” [5, с. 55].

Дивно, але в романі практично немає портретних характеристик головного героя. Є лише окремі штрихи до портрета, розкидані по всьому тексту твору. Уперше спроби відтворити його зовнішність з'являються через бачення молодої масонки Констанці, якій сподобалося „витончене обличчя Григорія, на якому природна блідість і червоні ознаки хвилювання виписували самобутні знаки чутливої натури” [5, с. 90]. Під час прийому на його честь „Сковорода раптом згадав, що його чорний плащ не приховує вбогих чижм, цілком недоречних для такого королівського прийняття, й нова хвиля засоромлення виплюснулась пурпуром на його щоки” [5, с. 92 – 93].

Один із шпигунів так характеризує Григорія Сковороду трієстському багатієві, масону графу Рескі: „Виглядає на поляка, худий. Високий, білошкірий, з темними очима” [5, с. 94]. Далі в розмові з

графом зазначає: „...Той хлопець не виглядав на значущу персону. Він був бідно одягненим і... – агент замовк, підбираючи точне слово.

– Хворим, спитим?

– Ні, ваша світлість, не хворим і не спитим... В нього очі такі самісінькі, як у падре Віджіліо, коли той проповідує про маленького Ісуса” [5, с. 95].

Портрети інших героїв також нечасті в романі В. Єшкілева, хоча уявлення про зовнішній вигляд деяких персонажів вони дають. Так, професор Гречик постав перед Вигилярним таким: „...Череватий добродій років п’ятдесяти-п’ятдесяти п’яти у плямистих щортах і футболці з подірявленим коміром. Окуляри-„хамелеони” з’їхали на кінчик його спітнілого носа, відкривши зморшки та набряки навколо перенісся і мутний погляд вибляклих очей. Нижню частину обличчя добродія вкривала розвинута неголеність” [5, с. 11].

Резидент кількох розвідок львівський торгівець Протазій Духніч, на прізвисько Татусь Прот, з яким звела доля Григорія Сковороду у Львові, мав таку зовнішність: “Протазій Духніч був чоловіком середнього зросту, обличчя мав кольору печеного яблука, а зросле черево прикривав добрим камзолом вірменського крою, вісоною вишитою сорочкою і широким атласним поясом з орлястою фібулою, всипаною гранатами і смарагдами” [5, с. 36].

Квазі-біографія Григорія Сковороди має чимало ознак постмодерного роману. Ми уже згадували про елітарний характер образу головного героя в ній. Можна відзначити також наявність у творі В. Єшкілева аморфності, розпливчастості, незрозумілості й ірреальності того світу, що став предметом його зображення. Автор прагне занурити читача в написане іншими, переосмислюючи цитати з Біблії, древніх і сучасних вчених, письменників. Сюди ж треба додати певний еkleктизм, фрагментарність тексту, часову непослідовність. Минуле в романі постає лише в текстовій формі, яка потребує солідної інтерпретації. До того ж, проглядається явно виражена деканонізація існуючої традиції зображення Сковороди в біографічній літературі. Особливо це яскраво проявляється в потужних еротичних мотивах роману, експериментуванні з формою, коли роман явно виходить за межі канонічного жанру. Та й сам образ Сковороди має дуже мало рис, які б наближали його до образу реального героя, що жив у XVIII ст. Цілком слушно відомий учений-медієвіст П. Білоус зазначав, що це твір „не про Григорія Сковороду. Про когось іншого, кого він назвав Сковородою” [4, с. 2]. Саме тому новий роман В. Єшкілева „Усі кути Трикутника”, що має підзаголовок „Апокриф мандрів Григорія Сковороди”, цілком уписується в такий жанровий різновид біографічного роману як квазі-біографія.

Список використаної літератури

1. Ушкалов Л. Сковорода та інші : Причинки до історії української літератури / Л. М. Ушкалов. – К. : Факт, 2007. – 552 с.

2. Корнелюк І. Гра з історією / Інна Корнелюк // Єшкілев Володимир. Усі кути Трикутника : Апокриф мандрів Григорія Сковороди / Володимир Єшкілев. – К. : ВЦ „Академія”, 2012. – С. 241 – 244.
3. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. I / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с.
4. Білоус П. Спроба похитнути канон [Електронний ресурс] / Петро Білоус . – Режим доступу : <http://litakcent.com/2012/03/01/>.
5. Єшкілев Володимир. Усі кути Трикутника : Апокриф мандрів Григорія Сковороди / Володимир Єшкілев. – К. : ВЦ „Академія”, 2012. – 248 с.
6. Савенко І. Л. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : монографія / І. Л. Савенко. – Луганськ : СПД Рєзніков В. С., 2008. – 184 с.
7. Словник іншомовних слів / Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – К. : Наук. думка, 2000. – 680 с.

Галич О. А. Особливості постмодерної квазі-біографії: В. Єшкілев „Усі кути Трикутника”

Квазі-біографія Григорія Сковороди має чимало ознак постмодерного роману з елітарним характером образу головного героя в ньому. Аморфність, розпливчастість, незрозумілість й ірреальність світу в романі В. Єшкілева органічно поєднується з прагненням занурити читача в написане іншими, переосмислюючи цитати з Біблії, древніх і сучасних вчених, письменників. Проглядається явно виражена провокативна деканонізація існуючої традиції зображення Сковороди в біографічній літературі, яка проявляється в потужних еротичних мотивах роману, експериментуванні з формою, що явно виходить за межі канонічного жанру.

Ключові слова: біографія, квазі-біографія, постмодернізм, експериментальність.

Галич А. А. Особенности постмодерной квази-биографии: В. Ешкилев „Все стороны Треугольника”

Квази-биография Григория Сковороды имеет немало признаков постмодерного романа с элитарным характером образа главного героя в нем. Аморфность, расплывчатость, непонятность и ирреальность мира в романе В. Ешкилева органически соединяется со стремлением погрузить читателя в написанное другими, переосмысливая цитаты с Библии, древних и современных ученых, писателей. Просматривается явно выраженная провокационная деканонизация существующей традиции изображения Сковороды в биографической литературе, которая проявляется в сильных эротических мотивах романа, экспериментировании с формой, что явно выходит за пределы канонического жанра.

Ключевые слова: биография, квази-биография, постмодернизм, экспериментальность.

**Halych O. A. Features of postmodern quasi-biography:
V. Yeshkilev „All corners of the Triangle”**

Quasi-biography of Gregory Skovoroda has quite a few features of the postmodern novel elitist image of the hero in it. Amorphous, vague, unclear and unreal world in the novel by V. Yeshkilev organically combined with the desire to immerse the reader in other written, rethinking quotes from the Bible, ancient and modern scholars, writers. You are currently viewing pronounced provocative dekanonization existing traditions of picturing of Skovoroda in the biographical literature, which is manifested in powerful erotic novel, experimenting with a form that clearly goes beyond the canon of the genre.

Key words: biography, quasi-biography, postmodernism, experimentation.

Стаття надійшла до редакції: 11.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 821. 161.2 – 94.09 „18”(043)

В. Ю. Пустовіт

**МЕМУАРНА СПАДЩИНА Б. ГРІНЧЕНКА
КРІЗЬ ПРИЗМУ НАЦІЄТВОРЕННЯ**

Серед когорти письменників ХІХ століття вирізняється постать Бориса Грінченка. Один із його псевдонімів – Вартовий. Вартовий рідного слова, який стояв на сторожі мови, літератури, обстоював національні ідеї українства. На цьому наголошував і чи не найбільш послідовний та відданий дослідник його творчості А. Погрібний: „Грінченко завжди почувався вартовим свого краю – його духовності, культури, а вершини потребував уже тому, щоб мати змогу охоплювати своїм зором над усе в світі найдорожчу Україну – Лівобережну...” [1, с. 268].

Мемуаристика Б. Грінченка була предметом серйозних наукових досліджень. Варто згадати роботи О. Неживого, Б. Пастуха, А. Погрібного, С. Кіраля та ін. І все ж навіть на сьогодні лишається ще чимало не оприлюднених та науково не опрацьованих матеріалів. Так, в Інституті рукописів НБУ ім. В. Вернадського НАН України ми виявили такі рукописні джерела: два щоденники 1887 і 1908 – 1911 рр., автобіографію, записні книжки, матеріали до біографії Тараса Шевченка, духовний заповіт, листи, некрологи тощо.

Усі джерела об’єднує одне – протягом усього життя Борис Грінченко працював для народу України, захищаючи своєю подвижницькою діяльністю право української мови та літератури на

вільний розвиток. У некролозі на смерть Л. Глібова він зазначав: „Поки ми не зрозуміємо, що боротись за людську правду й волю мусимо ставати яко Українці (підкреслення Б. Грінченка. – прим. наша. – В. П.) – з українським серцем в грудях, з українською мовою на устах, не забуваючи, що кожне слово, сказане на Україні не по українські, є злочинство проти людськості взагалі і проти рідного краю зособна” [2, с. 43]. Автор у всіх своїх програмових виступах наголошував на відродженні національної самосвідомості в українського народу, говорив, тільки за умови національної ідентичності може йтися про боротьбу за національний розвиток школи, мови й літератури. Б. Грінченко надавав виняткового значення розвитку рідної мови, української, але при цьому наголошував на потребі вивчення однієї-двох іноземних мов, щоб діти могли читати твори європейських митців в оригіналі.

Націєтворча позиція Б. Грінченка яскраво виявилась у дискусії з М. Драгомановим, у „Листах з України Наддніпрянської” письменник виголосив низку проблем, пов’язаних з національною свідомістю українців, розбудовою національної ідеї. Дискусію започаткував Борис Грінченко (на 20 років молодший за Драгоманова. – В. П.), який критично поставився до ідей Драгоманова щодо української літератури для „хатнього вжитку”, закидаючи їх авторіві „роздвоєність” і „двоєдушність”. Учасників дискусії за певних причин не можна назвати опонентами, а швидше співниками, тому що обидва автори визнавали самостійність і рівноправність української літератури. Так, М. Драгоманов наголошував на необхідності рівнятися на європейські літератури, тому що в українській літературі ще не вироблені жанрово-стильові, тематичні ознаки. Знаємо, що до цього прийде Б. Грінченко в „Щоденнику”, наголошуючи на необхідності читання європейських творів мовою оригіналу.

Письменник приділяв багато уваги пробудженню національної самосвідомості в українців, про що згадували й сучасники митця.

У Східній Україні становище мови було гірше, ніж в інших регіонах країни. У некролозі з приводу смерті Б. Грінченка (переклад з грузинської газети. – В. П.) про це згадується: „Здесь (в Україні. – В. П.) он имел полную возможность пробудить национальное самосознание почти наполовину обрусевшего народа и в этом направлении он неустанно работал” [3, с. 2]. Перебуваючи в с. Олексіївці на вчителюванні, Б. Грінченко заснував українську бібліотеку, з огляду на відсутність книжок українською мовою, він складав збірники з творів українських авторів і особисто писав їх друкованими буквами. Ніде родина Грінченків не полишала просвітницької діяльності, зокрема у Чернігові в 1902 р. вони заснували український музей, після чого Борис Дмитрович був звільнений за українофільство й це стало підставою для переїзду до Києва. Про це згадує дружина письменника М. Грінченко в автобіографії: „З 1894 – до половини 1902 жила в Чернігові, допомагала

Б. Грінченкові в його праці видавницькій і фольклорній, а також допомагала Б. Грінченкові впорядковувати колекції гравюр, документів у Музеї В. Тарновського, впорядкувала бібліотеку в тому ж Музеї і написала реєстр книгам у їй. Мала бути доглядачкою Музею, але губернатор не дозволив” [4]. Перебуваючи в Чернігові, Б. Грінченко виявив бажання видавати альманахи, які б містили нові й старі твори, що друкувалися в Галичині й не дійшли до українства, а також твори буковинських та американських авторів. У листі до І. Франка письменник наголошував на меті цього видання: „Не тільки подавати лектуру російським українцям, але й знайомити їх з галицькими, буковинськими й американськими нашими белетристами” [5, с. 40].

В автобіографії Б. Грінченко також робив акцент на великій ролі книжки не тільки для села, й для всього народу: „Хочу ще сказати про книжки народно-просвітні. Велику потребу в їх не тільки бачив, але почував щодня в своїй роботі на селі та й після села. Але цензура знищувала всі книжки, хоч вони були дуже невинні” [6, с. 41]. І все ж таки це була бібліотека близько 50 видань, тиражем у 200 тис. примірників. Письменник-просвітник ніколи не полишав турботи про видання українських книжок. Так, у листі до невідомого письменник підтримував його ідею видати збірку дитячих пісень, наголошуючи: „Скрізь треба такої збірки і давно вже треба. Бо наші діти москалються, не маючи своїх книжок і своїх дитячих (слово підкреслено адресатом. – *В. П.*) пісень” [7].

Письменника пригнічували думки тогочасної інтелігенції, вороже налаштованої проти всього українського. У щоденнику 1887 р., який був єдиною розрадою в Херсонському земстві під час перебування у с. Ново-Курському, Б. Грінченко занотовує: „Був у попа, учительк молоденький, років 23-х, попик усе читав мені лекцію про неодмінну потребу „лозы” для „мужичня”. Потім спитався, який це там „Степ” у Херсоні вийшов. Я сказав.

– Хахламанія в моде!

– Так би й ляснув по червоній пиці” [8].

Опікування відродженням рідної мови було чи не справою усього життя письменника, який зауважував: „Ми не поважаємо мову, ми надаємо їй дуже мало ваги. Народність без народної мови, – то байка для малих та сліпороджених” – казав [нерозбірливо] – і це свята правда!” [8, с. 33].

Усе це драгувало поета, він прагнув мудрого слова, підтримки дружини, яка була з дочкою надто далеко.

Діяльність Б. Грінченка була різноманітна. Крім укладання словника української мови, він збирав і систематизував фольклорні першоджерела: „Його чотиритомне видання „Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях” (1895, 1896, 1899), „Из уст народа” (1900) на межі XIX - XX ст. посіло

видне місце” [9, с. 11]. Цей доробок високо оцінив І. Франко, з яким Б. Грінченко товаришував і не раз бував у нього в гостях у Львові.

Про роль Б. Грінченка говорив і громадський діяч, український меценат Іван Череватенко: „Помираючи, добродійник доручив своїм братам вислати Грінченку одну тисячу карбованців на українські видання, за які протягом 1894 - 1899 років було випущено 36 книжок тиражем 133 870 примірників” [10]. У заповіті меценат із повагою говорить про Чайченка (псевдонім Б. Грінченка. – *В. П.*) і просить його ніколи не залишати розпочатої праці: „Працюйте якомога найбільше, щоб стати добрішими, чеснішими. Коли що надумаєте гарного, так робіть не гаючись, коли к тому будуть підходящі обставини. Працюйте якомога більше для братів своїх” [10].

У щоденнику Б. Грінченко писав: „Перша книга, котру я дав би своїй дитині у руки, якби вона могла її зрозуміти, були б Шіллерові твори. Яка велика шкода, що наша мова і література ще так мало вироблені і не дають, або трохи дають змоги перекласти Шіллера. Мені так хочеться його перекладати, але ж боюсь і приступитися до його” [8, с. 14]. Згодом все ж таки Грінченко взявся до перекладу, повідомивши про це в листі до сестри: „Начал новую работу – поэму и перевод „Вильгельма Телля” Шиллера” [11]. Саме через світову класику майбутній письменник прийшов до усвідомлення національної ідеї, а серед українських письменників першорядними вважав І. Котляревського й Т. Шевченка: „Я становлю за Котляревським велику послугу в справі нашої літератури і, не вагаючись, по результатности діяльності (підкреслення автора.– *В. П.*) становлю його поруч з Шевченком і думаю, що, якби не було Котляревського, не було б Шевченка, а не було б Шевченка, не було [б] на світі української нації зовсім” [12, с. 112]. Про роль і значення Т. Шевченка в автобіографії для професора Львівського університету Омеляна Огоновського Б. Грінченко писав: „Я народився р. 1863 у Харківщині в панській сім’ї і змалечку завсіди балакав по-московському, бо інакше у нас, у сім’ї, не балакано і навіть не дозволено балакати... Шевченко зробив з мене зараз же українського націонала, а його поезія була мені не жартом, а його „Кобзар” зробився моєю Євангелією. Я зустрічав і од старших, і од товаришів за того саме ворогування до мого „хохлачества” і тим мені довелося зазнати чимало гірких хвилин...” [13, с. 12 - 13]. Як бачимо, духовне національне пробудження юного Грінченка почалось від першої зустрічі з „Кобзарем”.

Грінченко листувався і з патріотично налаштованими культурними діячами й письменниками. Серед усіх дописувачів чи не найяскравіше вирізняється Трохим Зінківський, який „відіграв велику роль у національному самоутвердженні Грінченка” [12, с. 10 - 11]. Б. Грінченко радів з такого національно насаженого спілкування і писав про це в листі: „Я радію з кожної звістки про твою щирю діяльність. Я вірю, що в історії відродження рідного краю з морального занепаду

твоє ймення згадається з великою повагою й шанобою, бо певний, що ти з тих, котрі уміють, не збочивши, йти до однієї святої мети. Ти вже йдеш, і кожне твоє діло примушує мене радіти і як друга твого, і як товариша в праці, котра для мене складає все моє життя. Я певний, що ти пройдеш далеко, бо маєш силу” [12, с. 160].

Обох письменників об’єднувало єдине бажання – жити і творити добро для свого народу. Листовні стосунки тривали впродовж десяти років (1881 – 1891), за які молоді літератори набули певного досвіду. З епістолярію яскраво простежуються дружба й повага однодумців, обмін думками й творчими планами, поради щодо видання літературного доробку, обох митців хвилювала майбутня доля української мови, бо вони розуміли, що без мови немає нації, першість у вихованні національно свідомого українця, на думку Т. Зіньківського, належить інтелігенції. Інформуючи товариша про свій виступ з рефератом, Трохим зауважував: „Реферат я закінчив „теплим словом”, зазиваючи укр[аїнську] інтелігенцію до свідомості національної праці, закінчивши сей зазив твоїми віршами „До праці” [12, с. 14], згодом додав: „Для нас, українців, українізація інтелігенції – все: буде в нас інтелігенція – кацапи нам не страшні...” [12, с. 172]. Б. Грінченко у відповіді погодився з товаришем, проте й заперечував у дечому: „Але ж думаю, що ти помиляєшся, кажучи, що інтелігенція для нас – усе. Народні маси тепер уже не такі, як 20 років назад. Серед їх дуже багато людей, а по деяких селах навіть групи, що хочуть читати і читають, але читають, звісно, не укр[аїнську] книгу, бо її ще нема. Нам треба якомога більш книжок для народу. Дарма, що поки будуть вони, може, й не зовсім гарні, – аби українські...” [12, с. 174]. Т. Зіньківський відповідав: „Питання, чи потрібна українському народові укр[аїнська] література, практично розв’язати має **компетенцію тільки український люд** (а не книжка „Что читать народу?”) тоді, як йому призволено буде сказати **своє слово**. Про се тільки і може бути річ. Інакше ставити питання – решетом воду носити, воювати проти педагогії, і більше з своїми власними химерами” [12, с. 102]. Письменники розуміли, що для вирішального поступу необхідна рушійна прогресивна сила зі свіжими, націєтворчими ідеями, на національному ґрунті, але такого об’єднання не було, про що, власне, й писав Б. Грінченко: „**Ми, ми самі** (підкреслення автора. – В. П.) винні в тому, що у нас досі нічого нема! Бо „хто дбає, той і має”, бо „толцые и отверзется вам!” Лїнь, недбалість і зрада – ось чим ми досі вславилися, ось наш історичний „формулярный список” [12, с. 110].

Плідними були стосунки з М. Міхновським, який разом із Б. Грінченком обговорював проблеми розвитку української школи. У 1898 р. просвітяни обґрунтували „положення, що в історії України щоразу руїна духовна призводила до політичної, отже, відродження було неможливим” [14, с. 78]. М. Міхновський всіляко прагнув відкрити спеціальний навчальний заклад, „який готував би національно свідомі кадри. Спроба не дістала підтримки, однак цього ж 1898 р.

М. Міхновський пише видавничий проект під назвою „Русини з початком ХХ ст.”, до виконання якого прагне залучити найавторитетніших представників української еліти (В. Антоновича, Б. Грінченка, О. Маковея, І. Франка та ін.)” [14, с. 78].

Діяльність з Б. Грінченком на ниві просвітництва мала великий вплив на М. Міхновського, його націєтворчі ідеї є актуальними і в наш час. Так само, як і Б. Грінченко, М. Міхновський провідну роль відводив інтелігенції, котра мала виступити носієм, збудником енергії суспільності.

Заслуговує на увагу незначне за обсягом листування Б. Грінченка з І. Франком. Відомо, що поетичний дебют Б. Грінченка в 1881 р., пов'язаний саме з ім'ям Каменяра, пізніше, 1886 р. письменник запропонував молодому літераторові співробітничати в журналі „Зоря”, щоб згрупувати навколо часопису прогресивних діячів часу. У листах Б. Грінченко повідомляв старшого товариша про східноукраїнські новини та національні справи, зокрема про бездіяльність і кволість українців, тим самим наголошуючи на нашій ментальній характеристиці: „Наше діло гнітять, але ж ми самі удесятеро побільшуємо цей гніт своєю недбалістю, продажністю, лінощами. Це правда, і я певний, що кожне щире українське серце промовить зо мною: „Еге, це правда!” [5, с. 36]. Тут же письменник писав про майбутній розвій національного життя, який він намагався започаткувати своєю діяльністю для „рідного краю”: „Я можу тільки пожаліти, що мені, чоловіку з невеликими силами, припадає братися до цього діла, котре тепер єсть для нас, українців, ділом немалої ваги. Але ж хай мій голос буде хоч лясканням батого, котре розбудить моїх земляків з сна власного самовосхвалення” [5, с. 36]. Б. Грінченко схвалював намір І. Франка щодо видання журналу „Поступ”, особливе місце передбачалося надати тут критиці, яка була вкрай необхідною для літератури. В листі письменник писав про значення такого видання для України: „Він мав би великий вплив на Україні, і мені здається, що задля змоги одержати доступ йому і до нас можна навіть пожертвувати деякою частиною тією свободи, котра можлива для галицької преси і котра примушує російську цензуру скося дивитися на галицькі часописи, себто до ворогування проти мови, літератури додається ще ворогування й проти напрямку” [5, с. 36]. Франко просив однодумця написати огляд популярних українських видань, історію українського театру та огляд шкіл, адже такі матеріали були дуже потрібними для національного пробудження свідомості українства.

Про позицію самого Б. Грінченка свідчить такий факт: у спадщині митця є значна кількість біографічних нарисів про письменників, однак автор вважав, що цього замало для пробудження національної самосвідомості українців, тому в записниках планував, що необхідно подати до друку в часописи. Ось, наприклад, „теми до статей”, які й

відображають прагнення Б. Грінченка розповісти про історичні постаті й письменників України. Наводимо цей список:

1. Мазепа в літературі.
2. Гадяцькі пункти.
3. Хто був автор „Історії Русовь”.
4. Кирило-Мефодіївське Братство.
5. „Основа”.
6. Дорошенко в літературі.
7. Сава Чалий в історії літератури й сьогочасному житті.
8. Національні погляди Костомарова.
9. Мартович.
10. Що таке Стороженко” [15, с. 8 - 9].

Окреме місце у цьому списку посідає П. Куліш - автор включив до списку орієнтовну тему „Кулішеві твори в народному читанню і взагалі – українська книжка на селі” [15, с. 8 - 9], однак це викреслено олівцем. Наприкінці наведеного переліку знову запис: „У Куліша (підкреслення Б. Грінченка. – *В. П.*) [...] чоловіка, що любить рідний край і стає (на погляд чи справді) і радником його, але во ім’я інтересів рідного ж краю, а звичайна юрба не розуміє його і возгадує їм: Гонта, Байда, Маруся Богуславка” [15, с. 8 - 9]. Можливо, Б. Грінченко мав на меті висвітлити естетичні погляди письменника, бо в біографічному нарисі та в життєписі торкався неоднозначних поглядів П. Куліша на українську минувшину, хоча сам наголошував: „Спочатку він звався Панько Куліш, тоді Пантелеймон Александрович Куліш і врешті – Куліш Омелькович Панько. Але завжди він був Кулішем, і цього не треба забувати” [16].

Б. Грінченко свою націєтворчу позицію популяризував і серед членів родини, зокрема листи до сестри Аполлінарії Дмитрівни рясніють настановами старшого брата. „Если у вас в институте есть библиотека, ты непременно читай. Потому что если ты будешь много читать, то от этого тебе легче будет учиться. Ты прочитай те книги, которые я вам посылаю и напиши тогда, понравились-ли они тебе или нет?” [11]. Спочатку листи до сестри писалися російською мовою, згодом, коли сестра опанувала українську мову, листовні взаємини відбувалися лише українською. Б. Грінченко радить товаришувати з Х. Алчевською (називаючи її педагогічною енциклопедією. – *В. П.*), але водночас і застерігає сестру: „...Непременно бывай у них, но не заражайся ни чувством вождения при виде той мишуры богатства, среди которой живет Христина Даниловна и которая ее только портит, ни ея московскими симпатиями, а отбросив это, ты найдешь в ней много хорошего” [11]. Намагання Б. Грінченка не минули даремно, сестра прониклася націєтворчими ідеями старшого брата й брала активну участь у його громадській діяльності. Письменник повідомляв їй у листах (1894) про літературні справи: „Не знаю, чи відомо тобі, чи ні, що заборонено „Дзвінок” та „Зорю”. Є маленька надія умовити, щоб ту заборону скинуто, але ж дуже вже маленька... Та се не припинить українське

письменство, і розвиватиметься воно тепер уже невпинно” [11, с. 20]; з гнівним осудом виступає проти цензури, яка заборонила байки Л. Глібова тільки за те, що вони написані українською мовою: „А [] там зачіпку цензура вигадала[], та навіть не цікаво, бо завсігди, на кожну свою заборону, вона таку зачіпку вигадує, і сьогодні забороняє книжку за те, що вона „видимо заимствует сюжет из русского произведения и не есть сочинением оригинальным”, а завтра за те, що „эта книжка доказывает оригинальность малорусской словесности, ибо дает то, чего нет, в подобном роде в литературе русской” (остання казано с поводу одного збірника українських приказок). Як бачиш, тут законів нема ніяких, навіть драконовських” [11, с. 26 - 27].

Мемуарна спадщина Б. Грінченка представлена багатьма жанровими формами – автобіографією, листами, щоденниками, записними книжками, некрологами. У цих творах яскраво простежується націєтворча позиція письменника, що ґрунтується на структуротворчих чинниках, тематичними домінантними яких виступають: освіта українською мовою, українська книжка для дітей, науковий розвиток української мови, пробудження національної свідомості в інтелігенції, об'єднання двох літератур і письменства. Б. Грінченко не позбувся своїх мрій і думок щодо відродження національної мови, літератури, української державності тощо.

Список використаної літератури

- 1. Погрібний А.** Борис Грінченко: Нарис життя і творчості / А. Погрібний. – К. : Дніпро, 1988. – 268 с.
- 2. Грінченко Б.** Некролог Глібову Леоніду 1893. Автограф, чернетка / Б. Грінченко // ІР НБУВ. – Ф. 1. – Од. зб. № 32299.
- 3. Грінченко Б. Д.** Некролог / Б. Д. Грінченко. – 1910 // ІР НБУВ. – Ф. І. – Од. зб. № 32295.
- 4. Автобіографія** Грінченко М. М. Написано рукою автора. Є виправлення і дописки // ІР НБУВ. – Ф. 1. Од. зб. № 32292.
- 5. Погрібний А.** Листування Бориса Грінченка з Іваном Франком / А. Погрібний // Рад. літературознавство. – 1988. – № 12. – С. 31 - 42.
- 6. Доманицький В.** Пам'яті Б. Д. Грінченка / В. Доманицький // Над могилою Бориса Грінченка: Автобіографія, похорон, спомини, статті. – К., 1910.
- 7. Грінченко Б.** Лист до [] / Б. Грінченко // ІЛ НАНУ. – Ф. 130. Од. зб. № 5.
- 8. Грінченко Б.** Щоденник 1887 р. / Б. Грінченко // ІР НБУ. – Ф. 1. – Од. зб. № 31607.
- 9. Козар Л.** „Лицарі духа”: Фольклористична діяльність Бориса Грінченка в оцінці Івана Франка / Л. Козар // Слово і час. – 2006. – № 9. – С. 10 - 13.
- 10. Череватенко І.** Заповіт / І. Череватенко // ІР НБУВ. – Ф. 170. – № 597.
- 11. Грінченко Б.** Листи до сестри А. Д. Грінченко // ЦДАМ. – Ф. 15. – Од. зб. № 13.
- 12. Кірраль С.** „Віддати зумієм себе Україні”: Листування Трохима Зінківського з Борисом Грінченком / С. Кірраль. – Київ – Нью-Йорк, 2004. – 520 с.
- 13. Пастух Б. В.** Борис Грінченко – безкомпромісний лицар національної ідеї: Публічне есе / Б. В. Пастух. – Луганськ : Книжковий

світ, 1998. – 164 с. **14. Ситник В.** Микола Міхновський про формування національно свідомої особистості як суб'єкта українського державотворення / В. Ситник // *Визвольний шлях*. – 2006. – Кн. 12. – С. 78 - 87. **15. Грінченко Б. Д.** Записна книжка [Витрати на видання творів, прибутки і інші]. 1894 – 1902 р. / Б. Д. Грінченко // *ІР НБУ*. – Ф. 1. – Од. зб. № 32254. **16. Грінченко Б. Д.** Панько Куліш. Життєпис / Б. Д. Грінченко // *ІЛ НАНУ*. – Ф. 1. Од. зб. № 31437.

Пустовіт В. Ю. Мемуарна спадщина Б. Грінченка крізь призму націєтворення

У статті побіжно характеризується період ХІХ століття, зокрема суспільно-політична атмосфера, коли на порядку денному поставали питання відродження національної самосвідомості. Авторкою зосереджено увагу на націєтворчій діяльності українського письменника Б. Грінченка. Аналіз здійснюється на основі мемуарної спадщини, залучаються архівні матеріали.

Ключові слова: націєтворчий дискурс, письменницький епістолярій, культурна атмосфера.

Пустовит В. Ю. Мемуарное наследие Б. Гринченка сквозь призму нациообразования

В статье коротко характеризуется период ХІХ века, именно общественно-политическая атмосфера, когда на порядке дня стояли вопросы возрождения национального самосознания. Автором сосредоточено внимание на нациообразующей деятельности украинского писателя Б. Гринченка. Анализ осуществляется на основе мемуарного наследия, используются архивные материалы.

Ключевые слова: нациообразующий дискурс, писательский эписолярий, культурная атмосфера.

Pustovit V. Y. B. Hrinchenko's memoirs heritage in the light of nation's creation

Period of the ХІХ century is characterized fluently in the article, besides the social and political atmosphere, when were put the problems as for renaissance of the national mentality. There is focused attention on the nation's creation activity of writer B. Hrinchenko by author. Analysis is made on basis of the memoirs heritage, archives are added.

Key words: nation's creation, writer's epistolary, cultural atmosphere.

Стаття надійшла до редакції: 24.03.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 821.161.2 – 82-94+Андрухович

І. Л. Савенко

**„ЛЕКСИКОН ІНТИМНИХ МІСТ” Ю. АНДРУХОВИЧА
ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ
В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРНОЇ МЕМУАРИСТИКИ**

Особливе місце у сучасному вітчизняному літературному процесі посідає мемуаристика. Важливу роль серед численних різновидів мемуарних жанрів займають письменницькі мемуари, в яких поєднуються елементи біографії, агіографії, спогадів, есе тощо, а мемуарна складова визначає особливості сюжету, систему художніх засобів, прийоми вираження авторської позиції.

Сучасні дослідники визначають літературну мемуаристику як цілком оригінальне й самостійне явище. Так, О. Галич, досліджуючи щоденники Олеся Гончара, зазначає, що „...останнім часом значно зріс інтерес до творів, присвячених особистій долі видатних письменників; подій, свідками та активними учасниками яких вони були самі” [1, с. 5].

Цікавість письменників і майстрів слова до власного життя сьогодні призводить до подальшого розвитку жанрово-стильових форм мемуарів, як невід’ємної складової документально-біографічної літератури. Сильова і жанрова різноманітність надає письменнику широкий шлях до осмислення не тільки власного життя, а й певних історичних реалій.

Крім того, мемуарна література для письменника є дзеркалом, яка відображає розуміння митцем свого місця в історії не тільки рідної нації, але й світового культурного контексту взагалі. Пам’ять лежить в основі будь-якого мемуарного твору (як і культури), а мемуаристика – це „матеріалізована історична пам’ять, один із засобів духовної спадкоємності поколінь і один з показників рівня цивілізованості суспільства, його свідомого відношення до свого минулого, а отже, і до свого буття взагалі” [2, с. 35].

Літературна мемуаристика має давнє коріння. Проте у ХХ столітті вона стає предметом постійної уваги не лише самих майстрів слова, а й численних критиків. На межі ХХ – ХХІ століть письменницькі мемуари виділяються більшістю літературознавців і дослідників у самостійне жанрове утворення. Межа переходу між жанровими різновидами мемуаристики досить хитка внаслідок активних експериментів письменників із власними спогадами, і лише докладне заглиблення у тканину твору може допомогти у визначенні того чи іншого жанрового різновиду літературних мемуарів.

Цікавою з цього погляду є нова книга Ю. Андруховича „Лексикон інтимних міст”, яка вийшла друком нещодавно – у 2011 р. [3], проте вже

встигла привернути до себе увагу не тільки шанувальників літературного таланту письменника, але й викликав неоднозначні дискусії серед численних критиків.

„Лексикон інтимних міст” являє собою подорож спогадів по тих містах, де побував письменник. Опис складається із алфавітного покажчика 111 міст, оповідь про які пов’язані хронотопом і мемуарними спогадами. З упевненістю можна сказати, що „Лексикон інтимних міст” – це універсальна оповідь про світ, і найперше – про людину в часі, а міста – це координати, за які може зачепитися мемуарна пам’ять автобіографічної особистості. Подорож для Ю. Андруховича – це, передусім, внутрішній стан. При описі одного з міст, Ю. Андрухович зазначає: „Якщо ти любиш мандрувати, то мусиш кохатись у відстанях” [3, с. 304].

Розташовані в алфавітному порядку за географічними назвами, ці різножанрові тексти – від есе й оповідань до віршів у прозі – разом становлять автобіографічний атлас світу письменника. Крім того, кожна „лексиконна” пригода є чітко вписаною не лише у просторові, а й у часові координати, що дає змогу читачеві здійснити слідом за автором 111 „приватно-історичних ретроспективних стрибків” від середини 60-х років минулого століття до наших днів.

Ю. Андрухович проводить цікавий жанровий експеримент, визначаючи жанр своєї нової книги як „автогеобіографія”. У книзі можна зустріти переплетення різних жанрів мемуаристики. Тут присутні щоденникові записи, спогади і автобіографічні відомості, які переплітаються між собою. Щоденникові періодичні записи автора доповнюються більш широкими мемуарними ретроспективними описами, які аналізуються під кутом зору автобіографічної особистості. Наприклад, в описі про Берлін Ю. Андрухович занотовує: „Берлін видається мені щоденником. У ньому хочеться нотувати. Мої дні в Берліні завжди полічені, навіть якщо їх 365, і це також одна з мотивацій для щоденника... Я ніколи в житті не вів щоденника. У Берліні я не вів його так само, як і у Львові, Москві чи Франику. Але з того, що я досі писав про Берлін, усе одно виходить щоденник. Його дати розмиті, бо радше несуттєві. Наслідком цієї розмитості дат мені залишається перемішувати часи в довільній послідовності... Ось деякі шматки цих наплутаних навколо Берліна часових поясів” [3, с. 42].

Саме різновиди мемуарних жанрів дають можливість Ю. Андруховичу-письменнику найбільш яскраво, художньо та естетично передати власні враження від подорожей. Літературні мемуари володіють усіма якостями повноцінного літературного твору, а своєрідність зумовлюється особистісним поглядом на зображуване й вмінням в індивідуальній формі передати особисто пережите. Тому, неповнота фактів доповнюється живим і безпосереднім вираженням автобіографічної особистості.

Книгу цілком можна віднести до мемуарної літератури. Книга „Лексикон інтимних міст” є свідченням використання митцем широкого стильового діапазону сучасних мемуарів. Розташовані в алфавітному порядку міста, де побував письменник, різножанрові тексти мемуарного спрямування становлять собою широке й строкате контекстне полотно інтимного автобіографічного атласу Ю. Андруховича.

Мемуарна література, маючи гнучку структуру жанрів, якнайбільше відповідаючи реаліям буття сучасної людини у сучасному світі, здатна відобразити неординарність внутрішнього світу митця. Наприклад, С. Рудзієвська, розглядаючи мемуарну літературу, зокрема щоденники письменників, вказує на подвійність жанру (і документальний, і художній водночас), називаючи його унікальним „жанром-хамелеоном” [4, с. 16].

Книжка Ю. Андруховича цікава передусім своєю жанрово-стильовою природою. Письменник звернувся до популярного й актуального жанру – мемуарів. У передмові-інструкції автор пояснює, що це жанровий експеримент [3, с. 8] „Автобіографія, що накладається на географію – як це назвати? Автогеографія? Автогеобіографія? Звучить надто складно – ніби якась тяжкостравна гексаметрична „Батрахоміомахія”. І що, до того ж, первинне в цьому поєднанні „біо” з „гео”, що на що, власне кажучи, накладається?”. І далі зазначає: „Ця книжка – спроба пережити їх („гео” і „біо”) як єдину і нерозривну цілість. Тобто змішати їх таким чином, щоб не було видно, де проходить межа, де закінчується одне й починається друге. Для цього біографію доводиться розбити вдрузки, а географію хоча б місцями суттєво спотворити. Я написав „місцями”? Це правильно. Ця книжка про міста, які стали чимось більшим – вони стали Місцями, причому особистими, мов ерогенні зони, й інтимними. Місцями, ознакованими на мапах як міста” [3, с. 8].

Мемуари – це історія, яка пройшла через свідомість та особистісну біографію автора, внаслідок чого вона перетворюється у життєвий досвід письменника, художньо ним осмислюється і втілюється у художньому тексті. Отже, для Ю. Андруховича мемуари не тільки засіб, за допомогою яких він повідомляє про ті міста, де побував, а й джерело фіксації його власних поглядів, особистісного світогляду.

У „Лексиконі інтимних міст” можна виділити основні два часо-просторові пласти: хронотоп мемуарної подорожі і хронотоп автора. Важливе значення має хронотоп мемуарної подорожі, який є об’єднуючим фактором між мандрями, історією і часо-простором автобіографічної особистості.

Ці хронотопічні пласти зливаються у просторових і часових прикметах задля осмислення спогадів і вражень про певне місто, в якому побував Ю. Андрухович. Іноді час ущільнюється, згущується, а простір втягується у рух часу, іноді час ніби завмирає для того, щоб глибше осмислити ті враження, які отримує митець від перебування у тому чи

іншому місті. Композиційно книжка не є симетричною. Так, наприклад, про деякі міста (Берлін, Варшава, Венеція, Львів, Київ) написано більше трьох-чотирьох сторінок, а оповідь про інші міста займає не більше сторінки, іноді – один абзац (Аарау, Афіни, Вінниця, Єнакієво, Ялта).

Хронотоп для спогадів має важливе значення: він зумовлює жанрову специфіку мемуарного твору. М. Бахтін слушно зазначає: „Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються визначаються саме хронотопом, причому у літературі провідним началом у хронотопі є час. Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (у значній мірі) і образ людини в літературі; цей образ завжди суттєва хронотопічний” [5, с. 275].

Саме таке значення має хронотоп у спогадах Ю. Андруховича „Лексикон інтимних міст”. Хронотоп мемуарної подорожі має сюжетотвірне значення. Він виступає організаційним центром, який допомагає рухатися автобіографічному герою. Локалізуючись у певному географічному місці, час набуває чуттєво-зримого характеру, а сюжетні події конкретизуються в описі конкретного міста. Саме завдяки сконцентруванню історичного часу і подій з життя автобіографічної постаті на певних проміжках часу (опис міст) розгортається зримий образ описуваного епізоду. Ю. Андрухович при описі Дюссельдорфа, зазначає, що „саме в Дюссельдорфі я вперше подумав про цю книжку. Не минуло і п'яти років, як я її пишу. Проте я не відразу знав, що міст у ній буде сто одинадцять. Я лише вирішив за найближчої нагоди порахувати, скільки їх може виявитися. Така нагода випала через два дні в літаку до Берліна. З усього впливало, що їх буде від ста семи до ста двадцяти. Ось так усе почалося” [3, с. 138].

Хронотоп мемуарної подорожі служить відправною точкою для розгортання подальших епізодів. При описі міста Ессен, ми дізнаємося, що місто Дортмунд зумовило появу епізоду про Ессен: „Я не знаю, чи дочекалося б місто Ессен своєї появи в цій книжці, якби не місто Дортмунд, якого в цій книжці немає. Найцікавіше ж відбулося і не в Ессені, і не в Дортмунді, а на шляху між ними. Тож насправді я мав би назвати цей розділ „між Ессеном та Дортмундом”, але в такому разі у цій книжці виявилось би 112 міст, а мені все-таки дуже треба, щоб їх було 111” [3, с. 154]. Мемуарний хронотопний пласт для автора мемуарів – засіб матеріалізації часу у просторі, джерело філософський роздумів і центр зображальної конкретизації художньої тканини тексту спогадів.

Проте помічаємо, що між реальним світом і світом мемуарним, який зображується у спогадах, проходить ледь помітна, але важлива, межа. Вони збагачуються за рахунок один одного. Спогади Ю. Андруховича „Лексикон інтимних міст” на перший погляд справляє враження легкої книжки, ніби недбало написаної. Але за недбалістю криються надзвичайно важливі й серйозні для письменника речі. Оповідь про кожне міста має багатопланову структуру, починаючи від поверхової фіксації вражень до глибокої метафізики і філософських роздумів.

Такими виступають образи міст, що знаходяться на території України (Київ, Львів, Харків тощо). Описи українських міст відрізняються більш загостреною іронією, що часто переходить від інтиму до сарказму, в якому відчувається вболівання за долю України.

Наприклад, в описі міста Золотий Потік простежуються думки про рух України крізь час і простір: „Коли наприкінці 1990 року в одному з віршованих листів до вигаданого приятеля я написав, що „Україна – це країна бароко”, то цей рядок містив у собі не саму лиш іронію. І коли 1998 року я повторив слідом за Данилом Кішем, що „мене з дитинства притягують руїни”, я також мав на увазі передусім їх – замки. Не знаю, чим це пояснити, швидше за все цього не можна пояснити нічим, але серед усіх інших об’єктів нашого живого й напівживого світу мої здивування й досі належать їм. При цьому країна, що її я так безвідповідально означив „країною бароко”, жодним чином не підкреслює своєї до них любові – радше навпаки. Власне кажучи, саме тому наші замки майже завжди тотожні руїнам. До того ж руїнам, які зникають.

Ті ж, котрі дотривали хоча б частково, були досить часто пристосовувані під в’язниці, виправні колонії, інтернати або всілякі цілком безнадійні шпиталі – психіатричні, венеричні, туберкульозні. Радянська влада ставилася до замків як до блудних вояків розгромленого чужого війська. В її очах вони не мали стосунку до жодної з офіційно насаджуваних вартостей і видавалися історичним непорозумінням. Тому вона і принижувала їх як могла. Вона дарувала їм даліше животіння ціною послідовного функціонального знуцання. Однак замків, котрим навіть цього даровано не було, значно більше” [3, с. 186].

Залишки цих замків, яких зустрів Ю. Андрухович багато у своєму житті, виступають для письменника „вкрай важливим, навіть необхідним подразником” [3, с. 168], вони є ознакою сталості, європейського ландшафту, бо Україна – це терен най східнішого проникнення Європи. Із сумом констатує митець, що чим східніше, тим навіть руїн від замків не лишається, не говорячи вже про перекази.

Замки – важлива частина спогадів дитинства Ю. Андруховича: „Я перебираю в пам’яті замки свого давно минулого колись – коли ще їздити німеччинами та італіями мені аж ніяк не світило. Точніше, коли про ці країни думалось як сьогодні про Меркурій. Слушно, існує така планета – і що з того? Так от, саме тоді замки України рятували мої потреби в руїнах і римах, демонструючи можливість, хай і страшенно віддалену та розмиту, якогось іншого буття” [3, с. 168].

Історичними реаліями та власними роздумами сповнений опис столиці України – Києва, який бачиться письменником у двох часових перспективах: історичній і власній мемуарній. Витягаючи із глибин своєї пам’яті історичні відомості, письменник зазначає: „Я свідомо відмовляюся від історичних довідників та підручників і намагаюся реконструювати всі дванадцять переходів з пам’яті. Це залишає мені

трохи більше простору для спекуляцій. Отже: Центральна Рада, червоні росіяни Муравйова, німці з гетьманом, Директорія, білі росіяни Булгакова, поляки” [3, с. 220]. Але, не дивлячись на історію, у митця власне ставлення до Києва: „З історією все гранично ясно: вона туманна. Розбиратися з нею – собі ж на шкоду, вона все одно вивернеться з-під завалу всіх твоїх першоджерельних шпаргалок таким несподівано прикрим боком, що вкотре осоромишся і з тріском, по-карнавальному, пошиєшся в дурні. Залишається щось інше – позаісторичне, абсолютне, персональне. Мій особистий стосунок до Києва змінювався так само разів із дванадцять. Тобто внутрішньо, в собі самому я також не менше дванадцяти разів передавав Київ з рук у руки. І ці руки не завжди були теплими та дбайливими. І це аж ніяк не були синівські руки” [3, с. 220].

Далі, за допомогою мемуарної ретроспекції автор описує еволюцію своїх вражень від Києва, починаючи від 1980-х років, коли він вперше подував у Києві, і, закінчуючи сьогоднішнім. Саме ретроспективність допомагає автору зробити висновок: „Київ зразка 1984-го це приблизно Донецьк сьогодні. Тобто в сенсі повзучої українізації дещо таки вдається” [3, с. 222].

Місто Львів у „Лексиконі інтимних міст” Ю. Андруховича є не менш важливим центром зосередження історичної пам’яті, ніж Київ: „Тільки до Львова!” – повторював я і в п’ятнадцять років, і в шістнадцять, ніби дещо змінений приспів солодкової польської пісеньки, про існування якої навіть не здогадувався. „Тільки до Львова”, – така була моя відповідь на запитання, куди я подамся вчитися після школи” [3, с. 264]. Львів для Ю. Андруховича – це свій Дублін, так, як Берлін – це нотатник. Із нього письменник може зробити не тільки кілька оповідань (як у Т. Прохаська), але й кілька романів. І при тому, всі ці романи не зможуть охопити або вичерпати всі глибинні значення цього міста. Для Ю. Андруховича Львів – це місто-порт, місто-перехрестя, місто-цирк, місто-дурисвіт, місто-кат, місто-жертва, місто-патріот, місто-дисидент, місто-цвинтар, місто-симулякр, місто-фантазм, Львів постає надзвичайно багатоліким із такого нашарування пластів спогадів і заглиблення в історичну та культурну пам’ять: „Львів – це перехрестя мов, релігій, етносів. Це нашарування культур. Ви вже про це читали. Але значно більшою мірою Львів – це нагромадження антикультур. І злагоди в ньому не було ніколи. Якщо траплялися відносно мирні періоди, то все завжди висіло на волосинці. Чи навіть на павутинці. А павутиння снувалося не у Львові” [3, с. 280].

Варто відмітити ще одну жанрову особливість мемуарів Ю. Андруховича „Лексикон інтимних міст”, яка збагачує спогади письменника – ігрова карнавальна естетика оповіді. Захоплення ігровим текстом є однією із особливостей письменницького стилю митця, якому він залишається вірним і у цій книзі.

У передмові, написаній у стилі інтелектуальної прози Умберто Еко, письменник пояснює впорядкування матеріалу за абетковим

принципом, водночас, називаючи свій твір „енциклопедією” і тут же заперечуючи: „Ця книжка – суміш, гібрид. І в жодному разі не користуйтеся нею для знайдення правильного шляху! Вона радше допоможе вам заблукати, пройтися манівцями і, може, розважить, дезорієнтуючи на місцевостях. Але це головним чином не через мене як такого з моєю ідіотичною замапленістю” [3, с. 10].

Ігрова естетика проявляється на різних рівнях. Пояснюючи, чому саме така кількість міст, письменник у передмові зазначає: „Усього, як ви встигли зауважити, 111 міст. І якщо ви спитаєте, чому саме стільки, я відповім радше так: тому що 11 було б замало, а 1111 забагато. Сто одинадцять – це оптимум” [3, с. 10].

Епіграф-коментар, вводячи читача у сміхову ігрову атмосферу, яким відкривається книга, теж цілковито заперечує зв'язок подорожі із реальним світом: „Автор настільки заплутався у переходах між реальним та вигаданим, що про всяк випадок оголошує витвором власної уяви всіх дійових осіб, а також усі історії, ситуації та, зрештою, й міста цієї книжки” [3, с. 4]. Зацікавлений у грі із читачем, автор поступово переводить гру у площину авторських асоціацій і власних ремінісценцій, цитувань та інших доповнень.

Отже, мемуари Ю. Андруховича „Лексикон інтимних міст” – це книга мандрів у внутрішній і реальний світ, за допомогою якої письменник здійснює досить цікавий жанровий експеримент. Стильовою особливістю книги виступає те, що спогади об'єктивно вписані у контекст сучасності. Книга сповнена подорожніми нотатками, зустрічі з людьми, розповідями про різноманітні життєві епізоди, стосунки між людьми, враження від перебування за кордоном, назви місцевостей та історичних осіб. Автор намагається структурувати свій власний внутрішній світ, де митець виступає деміургом-мандрівцем, проектуючи себе на реальність за допомогою власних спогадів.

Список використаної літератури

- 1. Галич О. А.** Олесь Гончар у вимірах non fiction : монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Книжковий світ, 2011. – 260 с.
- 2. Тартаковский А. Г.** Мемуаристика как феномен культуры / А. Г. Тартаковский // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 35 – 55.
- 3. Андрухович Ю.** Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики / Ю. Андрухович. – К. : Meridian Czernowitz, Майстер книг, 2011. – 480 с.
- 4. Рудзиевская С. В.** Дневник писателя в контексте культуры XX века / С. В. Рудзиевская // Филологические науки. – 2002. – № 2. – С. 12 – 19.
- 5. Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234 – 407.

Савенко І. Л. „Лексикон інтимних міст” Ю. Андруховича як специфічний жанрово-стильовий експеримент в контексті сучасної української літературної мемуаристики”

У статті розглянуто специфічні риси мемуарів Ю. Андруховича „Лексикон інтимних міст” в контексті жанрово-стильового експерименту сучасної української літературної мемуаристики. Було наголошено на тому, що твір являє собою переплетення різних жанрів мемуаристики: щоденникових записів, спогадів і автобіографічної оповіді. Щоденникові записи автора доповнюються більш широкими мемуарними ретроспективними описами, які аналізуються під кутом зору автобіографічної особистості.

Ключові слова: мемуари, літературна мемуаристика, жанр, жанровий експеримент.

Савенко И. Л. „Лексикон интимных городов” Ю. Андруховича как специфический жанрово-стилевой эксперимент в контексте современной украинской литературной мемуаристики”

В статье рассмотрены специфические черты мемуаров Ю. Андруховича „Лексикон интимных городов” в контексте жанрово-стилевого эксперимента современной украинской литературной мемуаристики. Было отмечено то, что произведение представляет собой переплетение разных жанров мемуаристики: дневниковых записей, воспоминаний и автобиографического повествования. Дневниковые записи автора дополняются более широкими мемуарными ретроспективными описаниями, которые анализируются под углом зрения автобиографичной личности.

Ключевые слова: мемуары, литературная мемуаристка, жанр, жанровый эксперимент.

Savenko I. L. „Lexicon of Intimate Cities” of J. Andruhovich as specific genre-stylish experiment is the context of the modern Ukrainian Literary memors”

In the article author pays attention to the specific lines of memoirs of J. Andruhovich „Lexicon of Intimate Cities” in the context of genre-stylish experiment of the modern Ukrainian literary memors. It was marked that work shows the interlacing of different genres of memors: diary records, remembrances and autobiographic story. The diaries records of author are complemented by more wide memoir’s retrospective descriptions that is analysed from the point of wiew of autobiographic personality.

Key words: memoirs, literary memors, genre, genre experiment.

Стаття надійшла до редакції: 24.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012

Мовознавчі студії

УДК 811.112.2'276.3-053.5

О. П. Сурженко

МОЛОДЕЖНЫЙ РАЗГОВОРНЫЙ ЯЗЫК И ЕГО ИЗУЧЕНИЕ В НЕМЕЦКИХ ШКОЛАХ

При изучении родного языка в школе основной задачей преподавания является обучение школьников нормам литературного немецкого языка. Как правило, он изучается только в рамках нормативной лексики, что ведет за собой вытеснение ненормированного языкового слоя разговорного языка, которым пользуются школьники. Это несогласование между разговорным языком общения детей и школьной программой представляет основную проблему на уроках языка и литературы.

В настоящее время в лингвистике уделяется недостаточно внимания изучению разговорного молодежного языка. Среди таких социолингвистов как Е. Нойланд [4], Б. Бернштайн [3], Х. Хенне [2], Х. Лефлер [5], И. Андросополос [7] обсуждается вопрос, в какой степени можно говорить о молодежном разговорном языке. В статье мы хотим указать на важность изучения разговорного языка на школьных занятиях. В университетах, особенно на факультетах германистики, которые готовят будущих учителей немецкого языка, исследование молодежного разговорного языка вызывает большой интерес среди студентов и молодых ученых.

В современных социолингвистических исследованиях существуют различные подходы к описанию молодежного разговорного языка. Так, один из них – концепт вариативности, который рассматривает молодежный разговорный язык как вариант литературного немецкого языка, занимающий свое место в системе немецкого языка и напрямую зависящий от социального окружения и возраста говорящих. Вариативность колеблется на фонетическом, морфологическом, синтаксическом, лексикологическом и семантическом уровнях. Языковые средства, используемые говорящими зависят от следующих факторов: возраст, вероисповедание, уровень образования, принадлежность к определенной социальной группе или исторической эпохе. Для преподавания в школе важно учитывать этот фактор, поскольку употребление молодежного варианта немецкого языка является свидетельством определенных условий жизни школьника.

Ненормированный слой языка не изучался в лингвистике вплоть до 1960-х годов. Традиционно в немецком языке различали только нормированный литературный язык и диалекты, в рамках которых

занимал свое скромное место и разговорный языковой вариант. В то время как нормированный литературный язык и диалекты были предметом многочисленных исследований ученых, разговорный вариант оставался длительное время за пределами внимания ученых, хотя „разговорный немецкий язык является устной формой общения большинства носителей немецкого языка” [1, с. 51].

Понимаемый как общедоступная форма общения молодых людей лексического запаса и многообразия разговорного немецкого языка все равно не достаточно для описания языковых особенностей молодежного разговорного языка. Так „остаются эти специфические признаки, определенные понятия и опыт общения без должного внимания науки” [2, с. 86].

Занимавшийся в 1970-х годах изучением вариантов немецкого языка лингвист Бернштайн считал, что „молодежный разговорный язык является упрощенной, грамматически и синтаксически недостаточной формой языка” [3, с. 13]. Письменный литературный язык богат такими языковыми средствами, как сложная структура предложения, частое употребление конъюнктива, многообразие прилагательных и сложные глагольные формы. Поскольку разговорный вариант языка не обладает ими в достаточной мере, то его можно считать недостаточным и простым, писал ученый.

Некоторое время спустя теория Бернштайна [3] подверглась жесткой критике со стороны других ученых-лингвистов. Основным пунктом несогласия являлся тот факт, что по теории Бернштайна языковые средства, употребляемые говорящими, отличаются друг от друга в зависимости от социальных и экономических условий, в которых живут и работают люди. Отсюда следует, что представитель высшего класса может красиво и грамотно выражать свои мысли, а язык людей из низших слоев общества является простым. Согласно теории Бернштайна, у людей нет свободы выбора в языковых средствах.

На сегодняшний день ученые пришли к согласию в том, что выбранный стиль жизни и связанные с ним моральные ценности человека важнее для употребления языка, чем финансовый доход и уровень образования, так как люди с одинаковым доходом могут иметь различные ценности и наоборот, люди с похожими ценностями могут иметь различный уровень дохода.

Недостаток в теории Бернштайна проявляется в том, что люди, владеющие нормативным литературным немецким языком, в определенных ситуациях прибегают к использованию ненормативной лексики. В этом случае говорящий хочет дать понять слушающему нечто особенное и употребление ненормативного языкового варианта никак не характеризует его социальный статус и экономическое положение. Благодаря языковой альтернативе говорящий расширяет языковое пространство и возможности. „Употребление одних языковых форм и избегание других должно восприниматься как личная позиция

говорящего” [8, с. 154]. Использование молодежного разговорного языка „позволяет подросткам занимать свою личностную позицию, дистанцировать себя от взрослых и поддерживать молодежную солидарность” [4, с. 82]. Исходя из этого, ученые не рассматривают больше молодежный разговорный язык как „плохой немецкий”. Если различные языковые формы не понимать как социальный статус говорящего, то связанное с ними суждение „лучше” или „хуже” перестает существовать.

Особенно существенной проблемой в преподавании немецкого языка является альтернатива нормативного и ненормативного варианта, так как связанный с ними круг языковых возможностей доступен не каждому говорящему. Это несоответствие придает особую важность для преподавания в школе темы языковых вариантов и возможностей, которые они дают.

Автором современной модели классификации языка является Лефлер [5]. В своей классификации молодежный разговорный язык он обозначает как социолект, или групповой язык. Лефлер понимает социолекты как ориентированный на определенную группу людей языковой вариант, функцией которого является обособление одной группы людей от другой и объединение между собой членов одной группы. Лефлер обозначает „социолекты как языковой вариант, употребление которого объединяет говорящих внутри общества в обособленную группу” [5, с. 39]. Характерным признаком для языкового варианта он считает то, что применяющие его „находятся на меже „нормального” общества” [5, с. 76]. Лефлер вводит также термин „возрастной язык”, в котором он выделяет 4 ступени возрастных признаков:

1. детский язык отрочества до начала школы;
2. язык школьников до окончания школы;
3. язык взрослых в профессиональной сфере;
4. язык людей старшего возраста после прекращения профессиональной деятельности.

Хеки Бухофер [6] обращает внимание на индивидуальные особенности говорящих. Он считает, что социолингвистика, которая „систематизирует имеющиеся различия по поколениям и принадлежности к общественным слоям” [6, с. 52] не учитывает индивидуальных различий.

Нойланд предлагает рассматривать молодежный разговорный язык в „мультимасштабном вариативном пространстве” [4, с. 73]. Чтобы отдать должное непохожести говорящих, нужно исследовать молодежный разговорный язык, учитывая множество социолингвистических факторов. Так, имеет большое значение, какого возраста говорящий, место его жительства и какое учебное посещает.

Не только дифференцирование молодежного разговорного языка составляет проблему, но и определение границ возможностей молодого

поколения. С какого возраста ребенок становится подростком и подросток взрослым? И как происходят языковые переходы из одной возрастной группы в другую?

Андросополос предлагает рассматривать молодежный разговорный язык как „собирательное понятие для ориентированной на группу манеры говорения в молодом возрасте” [7, с. 62]. Он объединяет под этим понятием языковые образцы, употребляемые молодежью и признанные взрослыми.

Нойланд конкретизирует понимание Андросополоса и выдвигает предложение рассматривать молодежный разговорный язык как спектр вариантов, а не вариативность в узком смысле. На этой основе она предлагает свою модель классификации, в которой учитывается социолингвистические факторы возраста, пола, социального и регионального происхождения. В классификации Нойланд [4] выделяются 4 типа различий:

1. различие по роду деятельности – между языком учеников и студентов и его употреблением учащимися, служащими и рабочими;
2. по сфере общения – различия между употреблением языка в семье, школе, университете, учреждениях или в свободное время;
3. по выполняемой функции – различия между главной и побочной коммуникацией на занятиях и в свободное время;
4. по средствам выражения – различия между устным и письменным языком.

Преподавание в школе базировалось на предположении, что по сути своей язык однороден, где разговорному языку уделяется незначительное место. В учебных планах изучение нормативного варианта языка являлось единственной учебной целью: чистое произношение, орфографически правильное письмо и грамматическая корректность. Отклонение на ненормированный вариант языка не предусматривался школьной программой. Только в последнее время школьные планы включают элементы изучения ненормативного слоя языка. Традиционное занятие по грамматике предусматривает чисто аналитический и формальный подход к языку. При этом синтаксический, семантический, прагматический и тем более социолингвистический аспекты остаются за пределами изучения. При таком подходе не учитывается, что ученики интересуются на уроках семантическими и прагматическими аспектами.

Язык формирует мышление и, если языковые возможности ограничены, то это негативно влияет на когнитивные способности детей: что нельзя выразить, о том нельзя думать. Это заключение таит в себе опасность снизить как языковые, так и когнитивные способности детей, что в дальнейшем негативно отразится на ментальных способностях учащихся.

Исходя из выше сказанного можно сделать вывод, что неоднородность языковых форм должна служить исходным пунктом для планирования и ведения занятия по языку и литературе в школе. Важно при этом предоставлять учащимся достаточно пространства для выбора, чтобы они могли самостоятельно приобретать знания, руководствуясь интересом к теме, а не получать их под диктовку учителя. Целью занятий нужно ставить овладение широким спектром языковых вариантов, а не ограничиваться лишь изучением нормированного литературного языка. На занятиях нужно вводить коммуникативные ситуации, работа в которых помогает сократить различия между школьным и внешкольным употреблением языка.

Список использованной литературы

- 1. Henn-Memmesheimer B.** Handlungsspielräume im sprachlichen Variationsfeld / B. Henn-Memmesheimer // Der Deutschunterricht 56. – 2004. – Н. 1. – S. 26 – 40.
- 2. Henne H.** Jugend und ihre Sprache: Darstellung, Materialien, Kritik / H. Henne. – Berlin, New York : de Gruyter, 1986.
- 3. Bernstein B.** Sprachliche Kodes und soziale Kontrolle / B. Bernstein. – Düsseldorf : Pädag. – Verl. Schwann. 67, 1975;
- 4. Neuland E.** Sprachbewußsein und Sprachreflexion innerhalb und außerhalb der Schule / E. Neuland // Der Deutschunterricht 44 – 1992. – Н. 4 – S. 3 – 15.
- 5. Löffler H.** Germanistische Soziolinguistik. 3., überarbeitete 18. – 2005. – Heft 110. – S. 12 – 20.
- 6. Häcki Buhofer A.** Vom Umgang mit sprachlicher Variation / A. Häcki Buhofer // Soziolinguistik, Dialektologie, Methoden und Wissenschaftsgeschichte. Tübingen u. – Basel: Francke. – S. 35 – 51.
- 7. Androutopoulos J.** Von fett zu fabelhaft: Jugendsprache in der Sprachbiografie / J. Androutopoulos // Sachweh/Gessinger. – 2001. – S. 55 – 78.
- 8. Barbour S., Stevenson P.** Variation im Deutschen. Soziolinguistische Perspektiven / S. Barbour, P. Stevenson ; übers. aus dem Engl. von Konstanze Gebel. – Berlin, New York : de Gruyter, 1998.

Сурженко О. П. Молодіжна розмовна мова та її вивчення в німецьких школах

У статті досліджується питання щодо впровадження в шкільну програму розмовних варіантів, які виходять за рамки літературної німецької мови. Автор приводить ряд існуючих класифікацій німецьких вчених молодіжної розмовної мови. Спираючись на переваги, які дає комплексне вивчення мови для майбутнього розвитку дитини, автор заострює увагу на необхідності вивчення в рамках шкільної програми молодіжної розмовної мови.

Ключові слова: молодіжна розмовна мова, нормативний мовний варіант, ненормативний варіант мови, урок німецької мови.

Сурженко О. П. Молодежный разговорный язык и его изучение в немецких школах

В статье исследуется вопрос о целесообразности введения в школьную программу языковые варианты, выходящие за рамки литературного немецкого языка. Автор приводит ряд классификаций немецких ученых разговорного варианта языка. Опираясь на преимущества, которые дает комплексное изучение языка для будущего развития ребенка, в статье заостряется внимание на необходимости изучения в рамках школьной программы молодежного разговорного языка.

Ключевые слова: молодежный разговорный язык, нормативный языковой вариант, ненормативный вариант языка, урок немецкого языка.

Surzhenko O. P. The language of youth and their research at German schools

In the article the question of the introduction of variations in speech, which don't belong to High-German, in school programmes are considered. The author enumerates an array of classifications of youth language, which originates from German scholars. Complex learning of the German language is good for the future development of the child. For this reason, it is necessary to learn the language of youth at school.

Key words: language of youth, High-german, non-standardized German language, lesson of German language.

Стаття надійшла до редакції: 05.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012.

Фольклористика

УДК УДК 398.83 (477.61)

О. В. Скиба

СИМВОЛІКА ТА ФРАЗЕОЛОГІЗМИ ВЕСІЛЬНОГО РИТУАЛУ: СЛОБОЖАНСЬКИЙ ДИСКУРС

„Життя народу є невичерпним джерелом фразеотворення й водночас фразеологічним тлом, на якому об'ємніше проступають і мовні цінності”, – так справедливо констатував В. Д. Ужченко на Всеукраїнській науковій конференції до 145-ої річниці з дня народження Б. Грінченка [6, с. 3].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. відбувається скорочення весільної драми шляхом випадання окремих традиційних етапів. Сюжет сучасного весілля обмежується найчастіше трьома актами – заручини, сватання і власне весілля, що мають свої понятійні компоненти.

На Луганщині побутує обряд обсіпання молодих, який виконується під час виїзду нареченого за молодою, після благословення батьків, а також після реєстрації шлюбу в РАГСі. Нами зафіксовано, що в м. Луганськ батьки дівчини обсіпають молодих монетою в номіналі дві копійки, що символізує життя в парі. У с. м. т. Новоайдар Луганської області побутують інші погляди на цей обряд: посипають монетами номіналом 25, 50 копійок, що символізує статок у подружньому житті. У с. Бондарівка Марківського району Луганської області молодим стелять під ноги килими й квіти, обсіпають їх зерном і цукерками, дарують останній обжинковий сніп жита – „щоб працю любили”. Зерно символізує добробут у родині, а цукерки – солодке життя. Володимир Даль у праці „Толковный словарь живого великорусского языка” подає дефініцію вислову „пропивати молоду” так: „Пропивати дочку, обряд сватання, пропій, відбувається після потискання рук, в домі нареченого без молодої; тут же радяться про гроші на святкування весілля. Інколи їх два: малий пропій, у батька нареченої, з частуванням сватів; великий, там же, частування на згоду сватів; або: малий – потискання рук; великий – рада у нареченого й кінець справі. Пропита дочка не своя, чужа. Пропита – продана! Батюшка, пий, та дочки не пропий! Пропита дочка, запита, засватана, заручена. Пропивання, пропій дівки, заручини, помовка” [2, с. 501 – 502].

На сучасному етапі традиційна назва „пропита дочка” трансформувалася. На Луганщині частіше зустрічаємо такі вислови „продана дочка”, „віддана дочка”. Якщо раніше викуп складав відро горілки, то сьогодні це гроші або різноманітні коштовності. Нами

зафіксовані й інші потрактування цього обряду: дати могорич за молоду, випити горілки на знак остаточної згоди батьків дівчини на шлюб.

На Луганщині обряд „забивати кіл” зафіксований у „Словнику весільної лексики українських східно-слобожанських говірок” (Луганська область) Ірини Магрицької. Дослідниця подає декілька трактувань цього обряду: 1. обрядова дія, що символізує завершення весілля; 2. обрядова дія, що символізує одруження останньої дитини в сім’ї; 3. обрядова дія, що символізує цнотливість молодої; 4. магічна дія, виконувана для того, щоб молоді були щасливими, молоді не розлучалися, молодий не зраджував жінці; 5. пародійне весілля [3]. Фразеологізм „забивати кіл” означає одружувати останню дитину в сім’ї. Зі слів інформатора Чумакової Наталії Сергіївни, 1990 р. н., яка мешкає в м. Сватове Луганської області, можемо стверджувати, що ця традиція збереглася і в сучасних весільних обрядах: „На другий день весілля дружок разом з батьками нареченого забивають кіл на городі в непомітному місці, боячись зурочення. Такий обряд символізує, що всі їхні діти вже влаштували власне сімейне життя, а також підкреслюється продовження роду”.

Російський фразеологічний словник за редакцією А. І. Молоткова трактує фразеологізм „забивати кіл” як вбивати собі в голову, вбивати клин – закріплюватись за якою-небудь думкою, твердженням, наміром, вперто триматися на своєму. Наприклад, „Мужик, коли себе что в башку забьет, так на ней хоть кол теши, все свое творит” (Лажечников, „Немного лет назад”) [4, с. 56].

На Луганщині жодне весілля не обходиться без святкового столу, частування гостей, пісень та танців. Ця традиція знайшла свій відбиток у фразеології. Так, фразеологізм „заводити за стіл” активно побутує серед місцевих жителів Луганського краю. Обряд урочистого заведення молодих на почесне місце за весільним столом не диференціюється. Його репрезентують описові конструкції: на посад заводити (вести, садити, садовити, за стіл заводити, садовити на пошіст). У словнику української мови подається таке тлумачення цього дійства: на посад саджати – виконувати народний весільний ритуал, запрошувати молодих зайняти почесне місце на покуті [6].

Кульмінацією українського весілля багато дослідників вважає посад молодих. Ця частина весілля зазнала певних композиційних змін на початку ХХ ст. в окремих районах Луганщини. Наречений після повернення з церкви залишається на обід в нареченої і сам вже не йде за своєю родиною. Десакралізація посаду молодих виявляється в інноваціях облаштування місця посаду [1, с. 27 – 28].

Давньою традицією є розвідування про згоду (розвідини). Якщо вони не були попередньо проведені, дівчина на сватанні могла відмовити парубкові. Такий обряд останніми десятиліттями втрачається, залишивши свій слід лише у фразеологізмах: 1. „гарбуза дати (піднести, винести)” – відмовляти тому, хто сватається; 2. „гарбуза дістати

(схопити, скуштувати, отримати)” – одержати відмову при сватанні дівчини і залишитися ні з чим [5, с. 116]. Отже, весільні обрядодії на сучасному етапі активно впливають на побутування фразеологізмів, їх тематику. У свою чергу фразеологізми віддзеркалюють специфіку весільних традицій нашого краю, з часом не втрачаючи свій початковий сакральний зміст.

Список використаної літератури

- 1. Весільна** обрядова пісенність Луганщини: навч. посіб.-хрестоматія / упоряд. Н. Ю. Калина, О. В. Скиба, Н. М. Філоненко ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 113 с.
- 2. Даль В.** Толковий словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Рус. яз., 2000. – Т. 3. П. – 2000. – 555 с.
- 3. Магрицька І.** Словник весільної лексики українських східно-слобожанських говірок (Луганська область) / Ірина Магрицька. – Луганськ : Знання, 2003. – 172 с.
- 4. Фразеологический** словарь русского языка / сост. Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Федоров ; под. ред. А. И. Молоткова. – 4-е изд., стереотип. – М. : Рус. яз., 1987. – 543 с.
- 5. Ярешенко А. П., Бездідко В. І., Козир О. В., Немировська Н. Г.** Сучасний фразеологічний словник української мови / А. П. Ярешенко, В. І. Бездідко, О. В. Козир, Н. Г. Немировська. – Харків : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2010. – 640 с.
- 6. Лексика** української мови на позначення обрядів звичаїв [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ua-referat.com>.
- 7. Творча** спадщина Бориса Грінченка й українська національна ідея : Матеріали Всеукр. наук. конф. до 145-ої річниці з дня народження Бориса Грінченка. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2008. – 364 с.

Скиба О. В. Символіка та фразеологізми весільного ритуалу: слобожанський дискурс

Стаття присвячена аналізу символіки та фразеологічного арсеналу весільного обряду на Луганщині. Автор акцентує увагу на важливих композиційних змінах у структурі традиційних компонентів весільного обряду від початку ХХ століття, а також намагається проілюструвати ці зміни на матеріалі фразеології, що використовується під час проведення весільної церемонії на Луганщині. У статті використано дослідження наступних учених: В. Даля, І. Магрицької, А. Ярешка, В. Бездідька та ін.

Ключові слова: весілля, обряд, символізм, фразеологізми.

Скиба О. В. Символика и фразеологизмы свадебного ритуала: слобожанский дискурс

Сатья посвящена анализу символики и фразеологического арсенала свадебного обряда на Луганщине. Автор акцентирует внимание на важных композиционных изменениях в структуре традиционных

компонентов свадебного обряда с начала XX века, а также пытается проиллюстрировать эти изменения на материале фразеологии, которая используется в процессе проведения свадебной церемонии на Луганщине. В статье использованы исследования таких ученых: В. Даля, И. Магрицкой, А. Ярешко, В. Бездидько и др.

Ключевые слова: свадьба, обряд, символизм, фразеологизмы.

**Skyba O. V. Symbolism and phraseological units of marriage rite:
Slobozhanschyna discourse**

The article is devoted to the analysis of symbolism and phraseological units of marriage rite in the Luhansk region. The author accents on the important composition changes of the traditional wedding parts, rites since the beginning of the XX century, and tries to show these changes on the material of phraseological units, which are used during the wedding ceremony in the Luhansk region. The works of the following authors were used for the research paper: V. Dahl, I. Mahrytska, A. Yaresko, V. Bezdidko and others.

Key words: marriage, rite, symbolism, phraseological units.

Стаття надійшла до редакції: 20.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

Рецензії

УДК 82.0 – 32.09

О. О. Бровко

ХУДОЖНЯ КОНФЛІКТОЛОГІЯ: МІЖ ТЕКСТОМ І ТЕАТРОМ

(Рецензія на монографію: Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія / Тетяна Ігорівна Вірченко ; ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”. – Кривий Ріг : Видав. дім, 2012. – 336 с.)

*Усі ідеї в науці народилися в драматичному конфлікті
між реальністю і нашими спробами її зрозуміти
А. Ейнштейн*

*У кожної людини під капелюхом – свій театр...
Т. Карлейль*

Сучасна українська драматургія активно входить у вітчизняне науково-інформаційне поле. Останнім часом з'явилися дослідження Олени Бондаревої, Лариси Залеської-Онишкевич, Оксани Когут, Неллі Корнієнко, Мар'яни Шаповал. Долучилася до процесу осмислення тенденцій розвитку драми межі ХХ – ХХІ століть і Тетяна Вірченко.

Пропонована дослідницею літературознавча концепція спирається на матеріал сучасної драматургії; десятки творів фактично вперше вводяться авторкою в літературознавчий простір. Кількісні показники персоналій і текстів вражають. Книжка містить покажчик понад 200 імен і 600 назв творів. Тетяна Вірченко намагається зважати на літературну вартість описуваних творів, які стали основою її дослідження. Звісно, не всі вони художньо рівноцінні (наприклад, окремі зразки мережевої літератури), але ці тексти теж є фактом сучасного буття української драми.

За переконанням авторки монографії, означений період найвиразніше представлено п'єсами Ярослава Верещака, Ірини Коваль, Неди Нежданой, Михайла Наєнка, Григорія Штона, Артема Вишневського, Сашка Ушкалова та інших авторів, тексти яких і аналізується в роботі. Т. І. Вірченко звертає пильну увагу на зміст, докладно інтерпретує сюжетні лінії, аналізує персонажів. Окремі інтерпретації п'єс подано на високому рівні літературознавчої

майстерності. Наприклад, глибиною аналізу і ґрунтовністю висновків відзначається потрактування п'єси Ірини Коваль „Поганські свята” („Лев і Левиця”), відомої з репертуару Національного академічного театру імені Івана Франка.

Схвалення заслуговує залучення синергетичного терміна „фрактал”, адже увага до досвіду природничих і точних наук у гуманітарних студіях є не ситуативно вмотивованою, а актуальною, оскільки розвиток міждисциплінарних досліджень, потреба кристалізації універсальної методології на тлі плюральності й теоретичного еkleктизму – ознака сучасного наукового дискурсу.

Побіжно (але актуально) наголошено на поліфонізмі й дифузії родів і жанрів як продуктивній тенденції розвитку сучасної літератури. Зокрема, прийоми „сцени на сцені” визначають художню структуру низки сучасних творів. Так, у роман Л. Шеви „Протоколи рибного дня” інкорпоровано п'єсу „Білочка”, створену в співавторстві з Ю. Іздриком (можна було звернути на це увагу, розглядаючи „Білочку” як автономний твір). Частково Тетяна Ігорівна про це говорить, а щодо заглиблення в проблему авторка може заперечити, що цей аспект не був завданням її роботи, і матиме рацію.

Тому детальніше розглянемо те, які ж завдання поставила перед собою дослідниця, і чи досягла в результаті їхньої реалізації. Проблематика монографії зосереджена на складових парадигми літературознавства, означеної тріадою „дискурс – еволюція – типологія”. Одразу зауважу, що серед винесених у заголовок монографії понять, домінує саме типологічний вимір.

Перший розділ – „Художній конфлікт у літературознавчому дискурсі” (с. 9 – 54) – окреслює основні теоретичні вектори дослідження, які послідовно розгортаються в подальших частинах монографії.

У другому розділі – „Типологія художнього конфлікту” (с. 55 – 83) – основну увагу зосереджено на типологізації мистецьких явищ як одному з найбільш складних питань літературознавства. У пошуках критеріїв для побудови власних версій типологій дослідниця, за словами А. Есалнек, застосовують переважно індуктивний підхід, тому подібні висновки мають різноманітний і не завжди чіткий характер. Однак і такі дослідження тяжіють до теоретичного мислення, типологічних узагальнень, які не можуть бути проігнорованими. О. Бондарева, до праць якої слушно звертається Т. Вірченко, зацентровує на дискусійності цього питання, зупиняється на окремих прикладах імпровізованих класифікацій, що спрацьовують симультанно. Типологічні студії різних рівнів традиційно спираються на принципи класифікації, розроблені М. Храпченком. Дослідник наголошує на системному аналізі художніх явищ, ураховує загальну специфіку літератури, особливості її окремих аспектів та однорідність принципів дослідження. На доцільність типологічного розгляду віддалених варіантів одних структурних

функцій, завдяки чому легше визначаються інваріантні – типологічні – закономірності, звертав увагу Ю. Лотман.

Небезпека типології – штучність та довільність виокремлення класів об'єктів (типів), особливо якщо досліджувані ознаки мають безперервний характер варіації. Отже, типологію трактують, по-перше, як учення про класифікацію, впорядкування та систематизацію складних об'єктів, в основі яких перебувають поняття про нечіткі множинності та про типи. По-друге, типологія розглядається як учення про класифікацію складних об'єктів, пов'язаних між собою генетично. По-третє, як учення про класифікацію складних об'єктів, між якими важко провести суворі розмежувальні лінії.

У сучасному західному літературознавстві значного розповсюдження набув рецептивно-комунікативний підхід до типології жанрів через свідомість автора й читача. Добре, що Т. Вірченко звертає увагу і на такий підхід до типологізації. Загалом типологічні дослідження сприймаються теоретиками й істориками літератури як найскладніші, оскільки ефективність такого підходу залежить від підґрунтя типології і набору спільних ознак, які відбивають сутність різних фактів.

Традиційно конфлікт у літературному творі – рушійна сила розвитку сюжету, ядро художньої проблематики. Своєрідність художнього конфлікту залежить від належності літературного твору до конкретної епохи, а також від природи жанру. Однією з актуальних проблем типології конфліктів у драматургії є визначення принципів, котрі дають змогу говорити про відому естетичну спільність, про належність того чи іншого факту до певного типу.

Тетяна Ігорівна поділяє конфлікти в п'єсах останніх двадцяти років за моно- і полікритеріальними чинниками, подаючи перед цим окремим розділом – „Українська драматургія 1990 – 2010 років у літературному процесі” (с. 93 – 122) – панорамний огляд чинників розвитку сучасної драматургії.

У четвертому розділі – „Монокритеріальні типології української драматургії 1990 – 2010 років” (с. 123 – 220) – увага зосереджена на персоніфікованих конфліктах, утілених у персонажах різних соціальних (професійних, гендерних), а також вікових груп. Через аналіз постатей учасників конфлікту дослідниця переходить до тематики драм і навпаки, окреслюючи тематичну доміную, наводить ілюстративний матеріал.

Наприклад, чорнобильська трагікомедія „Отець Антоній” М. Наєнка втілює окремі принципи сучасного театру абсурду й за структурою і проблематикою наближена до притчі. Цікавими тут здаються можливі вектори інтерсеміотичності на тему спокусу святого Антонія: життє святих, гравюри, драма Г. Флобера, сонети Е. Андієвської, живопис С. Далі. На жаль, дослідниця не згадує концепції постчорнобильської літератури, сформульованої Тамарою Гундоровою.

Тетяна Вірченко, як і Оксана Когут, на праці якої вона посилається, стверджує, що доба переходу від ХХ до ХХІ століття

знаменується боротьбою і протистоянням мистецьких поколінь, літературними війнами за неоестетику, справжність світоглядних орієнтирів, художніх цінностей. Водночас очевидною постає зорієнтованість на знакові стилі національної літератури.

У п'ятому розділі – „Типологія художніх конфліктів української драматургії 1990 – 2010 років у вимірах полікритеріальності” – (с. 221 – 294) спостерігаємо спробу співвідношень полікритеріально визначених конфліктів з художніми системами бароко, романтизму, реалізму. І тут авторці треба було закцентувати на модерній і постмодерній складових, які детально прописані в попередніх частинах монографії.

Робота Тетяни Вірченко – це самостійне філологічне дослідження, в якому розроблено актуальні проблеми теорії й історії сучасного літературного процесу. Авторка систематизувала значний художній матеріал, синтезувала художні пошуки драматургів, визначила провідні ідейно-сміслові, жанрово-стильові форманти, запропонувала власний типологічний підхід до драматичних конфліктів, диференціювавши тексти за моно- і полікритеріальними чинниками. Як будь-яке серйозне й оригінальне дослідження, ця праця стане предметом наукових дискусій і різночитань, зацікавить як фахівців із історії і теорії драми, так і значно ширше коло читачів.

Монографія Тетяни Вірченко „Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія” – це своєрідний путівник для всіх, кому цікавий конфлікт у світлі рампи, хто подорожує лабіринтами між текстом і театром.

УДК 82.0 – 32.09

О. Ю. Осьмухина

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА В. И. ДАЛЯ-ПИСАТЕЛЯ

(Рецензия на монографию: Юган Н. Л. В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в. – Луганск : ГУ „ВНУ им. В. И. Даля”, 2011. – 400 с.)

Среди многочисленных работ, посвящённых биографии В. И. Даля, анализу его знаменитой лексикографической работы „Толковый словарь живого великорусского языка”, фольклорно-этнографических работ „Пословицы русского народа”, „О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа”, его прозе и публицистике выделяется исследование кандидата филологических наук, доцента кафедры всемирной литературы Луганского национального университета имени Тараса Шевченко Н. Л. Юган „В. И. Даль и русская литература

30 – 60-х гг. XIX в.”. Представленная книга в ряду уже существующих отличается новым подходом к материалу: автор рассматривал творчество В. И. Даля в контексте русской литературы 1830 – 1860-х гг. Именно такой взгляд, по мнению учёного, позволит не только выявить особенности поэтики каждого далевского произведения, глубже постичь творческую эволюцию писателя, но и проследить общие закономерности развития русской литературы 1830 – 1860-х гг.

Н. Л. Юган ставит в своей работе несколько задач, решение которых позволило ей в конце концов во многом изменить существующее в литературоведении мнение о роли и месте Даля-писателя в русской литературе: 1) изучение дружеских и творческих контактов В. И. Даля с современниками; 2) анализ творчества автора в литературном контексте эпохи; 3) уточнение и углубление представлений о роли и месте В. И. Даля в литературном процессе 1830 – 1860-х гг. и в последующей русской литературе; 4) анализ особенностей восприятия литературного творчества В. И. Даля в критике и литературоведении XIX – XXI вв.; 5) выявление идейно-художественного своеобразия произведений писателя 1830 – 1860-х гг.; б) анализ особенностей метода, жанра и стиля прозы Казака Луганского в эволюции 1830 – 1860-х гг.; 7) уточнение фольклорных источников далевских произведений, а также принципов их авторской обработки. Поставленные цель и задачи автором книги были успешно реализованы.

Основная часть исследования Н. Л. Юган посвящена рассмотрению личных и творческих отношений В. И. Даля со своими современниками – А. Пушкиным, В. Жуковским, А. Зонтаг, А. Воейковым, Н. Гоголем, А. Вельтманом, В. Одоевским, Г. Квиткой-Основьяненко, семьёй Аксаковых, братьями Киреевскими и др. Это даёт возможность увидеть место В. И. Даля в литературной жизни эпохи, отличить контактные влияния и типологические сближения с другими писателями в его творчестве в целом и в отдельных произведениях в частности.

В монографии охарактеризованы сложные соединения жанровых признаков и стилевых пластов в каждом далевском произведении 1830 – 1860-х гг. и показаны принципы такого соединения. Учёный приходит к новым, по сравнению с предшественниками, выводам об особенностях жанра и стиля текстов писателя. В подобном сравнении проявляется зависимость В. И. Даля-литератора от традиций и черты новаторства.

В работе глубоко проанализированы особенности обработки Казаком Луганским в литературных сказках 1830 – 1840-х гг. фольклорных источников, впервые при этом работа писателя сопоставлена с аналогичными трудами А. Ф. Вельтмана, О. Сомова, Антония Погорельского, В. Ф. Одоевского и др. Хорошо „вписана” в литературный контекст пьеса В. И. Даля „Ночь на распутье”. С одной стороны, проведены параллели с шекспировскими комедиями, с другой –

с русскими опытами драматургических сказок (В. Кюхельбекер, Н. Языков).

Достаточно интересными являются части работы, где Н. Л. Юган показывает особенности функционирования далевского творчества в литературном контексте 1840-х гг.: „В. И. Даль между западниками и славянофилами”, „Идейно-художественное своеобразие далевского творчества 1840 – 1860-х гг.”. Здесь рассмотрено место писателя в кругу литераторов и редакторов-издателей русской периодики этого периода, а также процесс возникновения и развития славянофильских идей в далевском творчестве; повести автора, которые описывают нравы и быт, в контексте русской литературы 40-х гг. XIX ст., а также особенности использования традиций русских философско-психологических, авантюрно-приключенческих и фантастических повестей в прозе В. И. Даля. Эти главы монографии являются основными, потому что именно в них во многом уточняется представление о месте и роли В. И. Даля в „натуральной школе” и „гоголевском направлении” в русской литературе. Как подчёркивает автор, этот вопрос до настоящего времени не решался в литературоведении однозначно.

Значительной новизной отличается решение Н. Л. Юган проблемы „В. И. Даль и славянофилы”. Исследовав становление и развитие славянофильских воззрений В. И. Даля, автор монографии пришла к выводу, что стремление поставить и решить вопросы национального своеобразия, выбрать путь развития общества характерно уже для его раннего творчества (1830-х гг.). В 1840-х гг. писатель общается со славянофилами, сочувствует их идеям (фольклорно-лингвистические разыскания, собирательская деятельность, художественное изображение народа и др.). Особым смыслом наполняется факт участия В. И. Даля в славянофильском сборнике (рассказ „Где потеряешь, не чаешь, где найдёшь, не знаешь”): поддержав инициативу издания и идеи этого кружка, он продемонстрировал их безусловное принятие.

В монографии определено влияние далевских новаций на творческую эволюцию писателя, на современную ему прозу и на русскую литературу в целом. В работе переосмыслены роль и место произведений В. И. Даля в историко-литературном процессе 1830 – 1860-х гг. Удачно были подобраны и проанализированы параллели текстов В. И. Даля с мировой литературой: „Бикей и Мауляна” – казахские Ромео и Джульетта, герои пьесы-сказки „Ночь на распустье” – персонажи шекспировской комедии „Сон в летнюю ночь”. В целом Н. Л. Юган удалось показать творчество В. И. Даля в широком литературном контексте.

Накопленные данные и проведённые сопоставления позволяют говорить о далевских сказочных традициях в русской литературе второй половины XIX – середины XX вв. Они по-разному ощущаются и проявляются у М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. С. Лескова, Саши Чёрного,

И. С. Шмелёва, А. М. Ремизова, А. Н. Толстого, П. П. Бажова. Основа близости – интерес к далевским сказкам (А. М. Ремизов), сказу как стилю (А. М. Ремизов, П. П. Бажов), научным работам, вошедшим в сокровищницу русской культуры, „Пословицам русского народа”, „Толковому словарю живого великорусского языка”, „Поверьям, суевериям и предрассудкам русского народа” (Саша Чёрный, А. М. Ремизов), сходство отдельных принципов обработки фольклора в сказочном творчестве авторов (А. М. Ремизов, А. Н. Толстой), близость в интерпретации некоторых сказочных типов, тематики, проблематики отдельных сказок или обращение к одним и тем же фольклорным сюжетам (М. Е. Салтыков-Щедрин, И. С. Шмелёв, Саша Чёрный).

Анализ в монографии личных и творческих контактов в период 1840 – 1860-х гг. В. И. Даля и писателей, которых критики и литературоведы относят к его „школе”, позволяет понять, насколько оправданно в каждом случае причисление автора к „далевскому направлению” и как происходит процесс взаимодействия. Н. Л. Юган обращается к таким „народным” писателям, как Д. В. Григорович, И. С. Тургенев, П. И. Мельников-Печерский, С. В. Максимов, А. А. Потехин, М. Авдеев. Личные контакты имели место у В. И. Даля с Д. В. Григоровичем, И. С. Тургеневым, П. И. Мельниковым, С. В. Максимовым. А. А. Потехин, М. Авдеев не были знакомы с В. И. Далем, но общались с близким писателю П. И. Мельниковым-Печерским.

Достижения в области народознания, споры о путях развития России и обострившийся в связи с этим интерес к жизни демократических низов, связанный с поисками национальных корней, вызвали появление в литературе 40 – 50-х гг. повести и рассказа из народной жизни. Тенденции к перерождению физиологического очерка в жанры рассказа и повести довольно рано наметились в творчестве В. И. Даля, но особенно серьёзных результатов в этом направлении в 1840-е гг. достигли Д. В. Григорович и И. С. Тургенев. Уроки В. И. Даля, открывшего в П. И. Мельникове-Печерском писателя-беллетриста, определили весь характер его творческой индивидуальности. Традиции Казака Луганского проявляются у него как в последовательной ориентации на этнографию и фольклор, так и в способах изображения действительности, в самом подходе к русскому слову. С. В. Максимов создаёт в 1855 г., по сути, первую биографию В. И. Даля. Он высоко ценит его вклад в русскую литературу, этнографию и фольклористику, усваивает опыт. А. А. Потехин оказывается близок В. И. Далю в создании художественно-этнографических очерков и повестей из крестьянской жизни. В характерной для творчества Казака Луганского художественной форме А. А. Потехин „по славянофильским рецептам” создаёт положительные и отрицательные народные характеры, противопоставляет нравственные принципы простонародья и дворянства (не в пользу последних), а также стремится выявить причины нарушения

законов патриархального уклада отдельными представителями русского крестьянства. Хотя М. Авдеев в своём творчестве достаточно поверхностно изображает реальную народную жизнь, его опыты романтической интерпретации фольклорных преданий отчасти оказываются близки отдельным произведениям цикла В. И. Даля „Картины из русского быта”.

Н. Л. Юган делает вывод, что влияние В. И. Даля на формирование этнографического направления в русской литературе XIX в. было значительным и во многом уникальным.

Особенно интересными, на мой взгляд, являются главы книги „Идейно-художественное своеобразие далевского творчества 1840 – 1860-х гг.”, „Традиции и новаторство в творчестве В. И. Даля 1840 – 1860-х гг.”, в которых рассмотрено творчество автора 1850 – 1860-х гг. Здесь проанализированы нижегородский и московский периоды жизни В. И. Даля, выявлен круг его знакомых и собеседников, внимание уделено далевским публицистическим выступлениям и исследованиям. Материалом для анализа стали циклы „Картин из русского быта”. Важность именно этой части работы связано с тем, что именно здесь изложены результаты анализа того литературного материала из творческого наследия В. И. Даля, который в советское время давал повод критикам и литературоведам считать писателя консервативным, монархичным и застойным, а эти произведения не включать в сборники избранных произведений автора.

В исследовании можно увидеть глубокие знания Н. Л. Юган не только текстов, предназначенных для анализа, но и других произведений В. Даля (публицистики, научных статей, „Пословиц русского народа”, Толкового словаря), свободное владение материалом.

Луганский литературовед использовала в своей работе документы рукописных фондов России. При выявлении контекста, в котором выходят в свет произведения В. И. Даля, ею были изучены журналы „Библиотека для чтения”, „Московский телеграф”, „Московский наблюдатель”, „Современник”, „Сын Отечества и Северный Архив”, „Отечественные записки”, „Финский вестник”, „Москвитянин”, „Русская беседа”, „Русский вестник”. При рассмотрении места произведений В. И. Даля в популярных альманахах второй четверти XIX в. привлекались издания „Новоселье” (1833, 1846), „Альманах на 1838 год”, „Молодик на 1843 г.”, „Сказка за сказкой” (1842), „Иллюстрированный альманах” (1848), „Утренняя заря” (1839), „Наши, списанные с натуры русскими” (1842), „Физиология Петербурга” (1845) и др. В монографии вводятся в научный оборот отдельные рукописные тексты В. И. Даля, его переписка с литераторами, обнаруженная в архивах России, а также рецензии на произведения писателя из периодики XIX ст.

Книга имеет чёткую структуру, материал в ней изложен логично и последовно, виден индивидуальный авторский стиль. Список источников оформлен в соответствии с государственными стандартами.

На мой взгляд, далееведение обогатило ещё одно серьёзное исследование о творческом наследии великого человека.

Стаття надійшла до редакції: 02.04.2012 р.

Прийнята до друку: 27.04.2012 р.

УДК 821.161.2 – 2

І. А. Ярошевич

**„ЯК ВЕСІЛЛЯ ЗІГРАЄТЬСЯ,
ТАК І ЖИТТЯ СКЛАДЕТЬСЯ”**

(Рецензія на монографію: Скиба О. В. Весільна обрядовість Східної Слобожанщини : сучасна інтерпретація. – Луганськ : ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 130 с.)

Сьогодні весілля як обов’язковий акт суспільного визнання та проголошення молодої сім’ї існує на практиці. Народна традиція трактувала весільне гуляння як народження нової сім’ї, нового етапу життя одружених, продовження роду людського .

Крізь призму фольклорних жанрів (а саме весільних пісень, тостів, побажань) весільне дійство презентує складну гаму людських почуттів, відображає побутову та соціальну дійсність.

Проблема „весільна пісня і дійсність” на матеріалі Східної Слобожанщини ще не досліджувались.

Матеріали монографії „Весільна обрядовість Східної Слобожанщини: сучасна інтерпретація” О. В. Скиби розроблені згідно проекту „Сучасна весільна обрядовість як вияв фольклорної свідомості (на матеріалі Східної Слобожанщини)” кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

У праці розглядається специфіка весільної обрядовості Східної Слобожанщини, основи обрядів, символіка, жанрова структура весільного фольклору регіону.

Досліджено традиційні весільні етапи – заручення, сватання, власне весілля, відображено органічний зв’язок усної народної творчості із життя луганчан. Як бачимо, тема доцільна, актуальна. Автор на основі вивчення фольклору Слобожанщини загалом, весільних обрядодій зокрема, з’ясовує регіональну особливість весільних церемоній, пов’язаних із використанням рушників, тостів, поздоровлень. Зазначимо, що весь схарактеризований фольклор якнайкраще відображає послідовність весільних подій, низку різноманітних звичаїв, формує

світоглядні і загальнолюдські цінності, розвиває здібності самостійного шлюбного життя.

Розділ перший презентує теоретичні засади дослідження весільної обрядовості. В ньому розглядається історіографія вивчення весільної пісенності Східної Слобожанщини, поняття обрядовість, традиція, обрядодія, звичай як універсальні архетипні форми, територіальні акценти побутування весільної пісенності Слобожанщини.

Суттєвим для першого розділу є те, що О. В. Скиба слушно відзначає про явище змішування звичаїв кількох націй (українців, росіян, лемків, євреїв та ін.), які мали конкретний вплив на весільну обрядовість регіону, збагативши її та урізноманітвивши.

Авторка скрупульозно узагальнює інформацію, отриману з польових матеріалів, завдяки якій складається цілісне враження про обряди передшлюбного циклу, а саме те, як відбувалися заручини, оглядини, хто брав на себе обов'язки розпорядника на весіллі.

У другому розділі простежуються особливості весільного процесу Слобожанщини. В ньому акцентується увага на крилатих фразах, приказках, висловах, прикметах як орієнтирах розвитку весільного обряду. Він містить підрозділи відповідно до етапів сучасного весілля: заручини та вінчання як невід'ємний складовий елемент сучасного весільного обряду, обряд сватання на Луганщині, змістово-композиційна сутність ювілейних святкувань. Щодо особливостей ювілейних святкувань, відзначення круглих дат створення сім'ї, підкреслюється символічність дат шлюбного життя, простежуються дати, які саме були особливо значущими. Оперуючи уснопоетичними текстами (тости, привітання, побажання молодим), автор з'ясовує їх позитивне, морально-виховне навантаження.

Спостерігаємо своєрідний синтез думок, висловлювань, міркувань автора про роль тамади у сучасній весільній церемонії, котра відповідає за оформлення святкової зали, музичний супровід, подарунки учасникам конкурсів тощо.

Уніфікується традиційний для українського весільного обряду образ старости – родича молодят, людини досвідченої, авторитетної, що виконував функції розпорядника, старшини на святі, натомість, як зазначає О. В. Скиба, привнесено чужорідний культурний елемент – запрошення чужої людини, професіонала, а від цього присутня втрата сакральності виконуваних ним обов'язків.

Достатньо позитивною вбачаємо перспективність підготовки спеціалістів за напрямом „тамада”, що дозволить зберегти і реалізувати прадавні традиції пов'язані з весільною обрядовістю регіону.

Основними матеріалами третього розділу є пісенні тексти. Стверджується думка, що весільна пісня функціонує в обряді і є його складовою частиною. Група весільних пісень, поданих в монографії, констатує обряд, обрядові дії учасників весілля, розповідає про хід весільної драми.

Крім того, велика увага зосереджена на сучасних тенденціях підготовки до святкового застілля, наведено основні варіанти весільного меню, що побутують на Луганщині, а головне – простежені зміни у процесі приготування обрядового печива, зокрема десакралізації ритуалу випікання весільного короваю. О. В. Скиба відзначає характер інновацій у сучасному харчуванні, що накладає свій відбиток і на специфіку весільних страв.

У структурі четвертого розділу знайшли відображення рецепції весільних традицій в текстах майстрів художнього слова. Створенню сім'ї у народі завжди надавалося надзвичайного великого значення. Відповідно до цього формувалась і весільна обрядовість, що знайшла своє відображення в творчості українських письменників. У розділі окреслено можливості практичного використання весільного фольклору на уроках української літератури в сучасних загальноосвітніх школах, подано методичні рекомендації, вказівки, щодо його ефективного застосування у поєднанні з новітніми технологіями навчання.

Важливо, що у монографії містяться виважені, практично апробовані рекомендації, зокрема, тематика реферативних повідомлень та творчих пошукових робіт з проблеми „Весільна обрядово-пісенна традиція українців у художній рецепції вітчизняних митців слова”, які мають неабиякий вплив на формування свідомості старшокласників, їхнього патріотичного виховання, скерування до активного усвідомлення свого походження, дослідження і продовження традицій та обрядів рідного краю.

Весільна обрядовість Східної Слобожанщини становить синкретичну єдність, цілісну систему, у якій споконвіку взаємодіяли мистецтво, пісні, танці, народні вірування. Оскільки людина повинна знати свою етнічну культуру в усьому її розмаїтті, то матеріали монографії дадуть можливість отримати ґрунтовні знання щодо проведення весільного обряду, який неможливо уявити без музичного супроводу українських колоритних пісень. Зміна основних норм шлюбного устрою інтерпретується вивченням цілої низки специфічних етнокультурних особливостей побутування. Завдяки цьому весільні обряди мають велику перспективу в майбутньому, адже вони сприяють утвердженню сімейної символіки і забезпечують нерозривний зв'язок між поколіннями.

Деякі аспекти весільних обрядів залишаються незмінними в сучасних обрядових діях протягом багатьох століть. Сучасне весілля суттєво скорочене у своєму святкуванні, зменшилася кількість обрядодій і серйозність ставлення до свята. Незалежно до цього українське весілля існує на практиці як складний багатоетапний комплекс обрядів.

Знання весільних обрядів допоможе створенню сучасних моделей проведення весільних свят з характерними обрядодіями. Особливо вивчення слобожанської традиційної весільної обрядовості. Молодь повинна знати про глибину та багатство українських обрядів, їхній

прихований сакральний і прагматичний зміст, обов'язково передавати і розвивати далі.

Монографічне дослідження О. В. Скиби сприятиме успішному написанню курсових, дипломних, магістерських та дисертаційних робіт з теми.

Особливо відзначимо кропітку роботу, виконану О. В. Скибою, по підготовці, упорядкуванні та систематизації матеріалів польової практики, тому рецензоване дослідження буде в полі зору не тільки вдячних студентів, зацікавлених читачів, а й перспективних науковців.

Відомості про авторів

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

Барбукова Ірина Сергіївна – асистент кафедри всесвітньої літератури ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Борисюк Ірина Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка.

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

Вірченко Тетяна Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант 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 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.

Зайцева Анна Володимирівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Ісаченко Тетяна Миколаївна – аспірант кафедри української та світової літератур Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ “Криворізький національний університет”.

Козлов Роман Анатолійович – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Колеснікова Анна Юріївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Лейла Екрем гизи Мірзосєва – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури Бакінського слов'янського університету.

Макєєв Олександр Олександрович – асистент кафедри мовної підготовки іноземних громадян Луганського національного аграрного університету.

Мегела Катерина Іванівна – аспірант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Осьмухіна Ольга Юріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури ГОУ ВПО “Мордовський державний університет ім. М. П. Огарьова” (Саранськ, Росія).

Подденежна Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

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

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

Сізова Ксенія Леонідівна – доктор філологічних наук, професор кафедри іноземних мов Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського.

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

Сурженко Ольга Петрівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу германських і романських мов Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Тертична Наталія Миколаївна – викладач кафедри іноземних мов ДЗ “Луганський державний медичний університет”.

Шафаренко Ю. М. – асистент кафедри реклами та зв’язків з громадськістю Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шестопалова Тетяна Павлівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Якименко Людмила Миколаївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Яровенко Тетяна Сергіївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка.

Ярошевич Ірина Андріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

№ 12 (247) червень 2012

Відповідальні за випуск:

проф. **О. А. Галич**,
доц. **О. В. Скиба**

Коректор: Н. Ю. Калина

Здано до склад. 27.03.2012 р. Підп. до друку 27.04.2012 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 23,6. Наклад 200 прим. Зам. № 91.

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.