

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 17 (228) ВЕРЕСЕНЬ

2011

2011 вересень № 17 (228)

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

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

Збірник наукових праць внесено
до переліку наукових фахових видань України
(філологічні науки – літературознавство)
Постанова президії ВАК України від 22.12.10 № 1-05/8

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № від 2011 року)

Виходить двічі на місяць

Засновник і видавець –

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

Заступник головного редактора –

доктор педагогічних наук, професор **Савченко С. В.**

Випускаючі редактори –

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

доктор медичних наук, професор **Виноградов О. А.**,

доктор філологічних наук, професор **Галич О. А.**,

доктор педагогічних наук, професор **Горошкіна О. М.**,

доктор сільськогосподарських наук, професор **Конопля М. І.**,

доктор філологічних наук, професор **Синельникова Л. М.**,

доктор педагогічних наук, професор **Харченко С. Я.**

Редакційна колегія серії „Філологічні науки”:

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

доктор філологічних наук, професор **Глуховцева К. Д.**,

доктор філологічних наук, професор **Гриценко П. Ю.**,

доктор філологічних наук, професор **Зеленько А. С.**,

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

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

РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ

до технічного оформлення статей

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

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

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

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

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

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

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

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

© ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011

ЗМІСТ

*З нагоди ювілею відомого літературознавця, письменника,
поета Григорія Максимовича Штоня..... 5*

ТВОРЧИСТЬ Г. ШТОНЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

1. **Гарачковська О. О.** Сатиричні візії Григорія Штоня..... 7
2. **Кузьменко В. І.** Не пообіч, а на бистрині часу..... 14
3. **Леоненко О. С.** Риси фентезі у романі Григорія Штоня
„Суд”..... 23

ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОСТОРУ

4. **Акіншина І. М.** Національна ідея у творчості Р. Іваничука... 31
5. **Білик Г. М.** Концепція міста у творчості Олеся Ульяненка... 38
6. **Бойцун І. Є.** Процес становлення особистості в повісті
„Звук павутинки” В. Близнеця..... 43
7. **Бровко О. О.** Сучасна проза крізь призму ризоматичної
парадигми..... 48
8. **Бугайова Н. А.** Особливості поетики першої новели Валерія
Шевчука..... 56
9. **Двуличанська О. А.** Жанрові та мовно-стилістичні засоби
відображення антивоєнних мотивів у ранній прозі
В. Яворівського..... 60
10. **Дмитренко В. І.** Основні мотиви творчості Дмитра
Фальківського..... 66
11. **Коноваленко І. Ю.** Символ у творчості А. Дімарова як
найвиразніший засіб розкриття психології особистості..... 72
12. **Красненко О. В.** Сакралізація Києва у прозі
П. Загребельного..... 76
13. **Кулініч Т. О.** Послання митрополита київського Іоанна II.... 82
14. **Негодяєва С. А.** Концепт дійсності в поетичному доробку
Івана Манжури..... 87
15. **Понасенко А. В.** „Впіймання невловимого”: еротичний
дискурс творчості Нью-Йоркської групи..... 92
16. **Савенко І. Л.** Суб’єктивність авторського осмислення подій
як жанроутворювальний компонент поетики мемуарного
твору В. Шевчука „На березі часу...”..... 96
17. **Саган Г. В.** Особливості індивідуального стилю
прозописьма Андрія Кузьменка (Кузьми Скрябіна)..... 101
18. **Сизоненко Н. М.** Топіка Києва у романі Василя Шевчука
„Фенікс”..... 106

19.	Фоменко В. Г. Тема міста в українському художньому мисленні.....	110
20.	Шевченко-Савчинська Л. Г. Предтечі екзистенціалізму в латиномовній літературі України XV – XVIII ст.	119
21.	Шестопалова Т. П. Семантико-риторичні моделі „Літературного світу” Юрія Лавріненка.....	130

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОЕКЦІЇ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У СВІТІ

22.	Веретейченко І. А. Репрезентація європейської ідентичності в українській літературно-критичній думці.....	137
23.	Коломієць С. С., Фаусек Г. О. Відтворення образності англomовного науково-гуманітарного тексту мовою перекладу.....	144
24.	Лепьошкіна Н. І. Порівняння як засіб відображення індивідуальної мовної картини світу Гі де Мопассана.....	149
25.	Оришечко-Бартоха Т. А. Засоби відтворення емотивних вигуків у прозаїчних творах (німецько-український напрям перекладу).....	156
26.	Пономарьова Г. М. Використання художніх текстів на уроках домашнього читання з іноземної мови.....	164
27.	Погорелова Д. А. В. В. Набоков – критик.....	169
29.	Пустовіт В. Ю. Діяльність „Руської трійці” в освітньо-культурному просторі українства.....	175
30.	Юнина О. Е. Лингвокультурологические особенности английской литературной сказки.....	180

РЕЦЕНЗІЇ

31.	Ільницький Д. „Труди і дні” Григора Тютюнника.....	185
32.	Нежива Л. Неореалістичні можливості художнього слова..... Відомості про авторів	189 192

***З нагоди ювілею
відомого літературознавця, письменника,
поета Григорія Максимовича Штоня***

Григорій Максимович Штонь – український письменник, поет, сценарист, літературознавець, літературний критик, художник, доктор філологічних наук (1998), лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка (1996), член Національної спілки письменників України (1982), лауреат премії „Коронація слова” (2001, 2002).



Біографічні відомості

Народився 13 березня 1941 року в селі Вербовець Тернопільської області.

Закінчив Дрогобицький педагогічний інститут (1967) та аспірантуру при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України (1973).

З 1994 – 2000 – заступник директора з наукової роботи інституту літератури НАНУ, від 2004 – професор національного університету ім. Т. Шевченка.

У 1999 році захистив докторську дисертацію „Духовний простір української ліро-епічної прози”. З 1999 – доктор філологічних наук, з 2001 – професор кафедри історії української літератури і шевченкознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Член авторського колективу „Історії української літератури ХХ ст.” (національна премія).

Основні праці:

- Становлення нової людини і літературний процес (1978),
- Романи Михайла Стельмаха (1985),
- Анатолій Дімаров (1978),
- Духовний простір української ліро-епічної прози (1998).

Автор розділів і портретних статей у навчальному посібнику „Історія української літератури ХХ ст.” у 2-х томах і 3-х книгах (1993 – 1994).

Автор понад 200 літературно-критичних і наукових праць, монографій, збірок поезій „Візії” (1995), „Затока лун” (1999); книжок прози „Пастораль” (1989), „Тернова мушля” (1997), „Пообіч часу” (2004); романів „Суд” (2000), „Рай” (2001), „Містраль” (2004), „Форум вічноживих” (2005), „Нічні сонця”, „Ексклюзив” (обидва – 2006), „Атлантида” (2010).

Автор п'єс та інших творів живописної творчості, що експонуються на художніх виставках, зокрема портретів І. Кавалерідзе, Т. Мельничука, Б. Рубчака та ін.

Автор сценаріїв до художніх фільмів „Страчені світанки” (1995), „Чорна рада” (2000) за твором П. Куліша, стрічки „Музичні картинки” (1968), знятій на студії „Київнаукфільм”.

Написав також документальні кіносценарії:

- „Ой горе тій чайці...” (про І. Мазепу),
- „Гомоніла Україна” (про Г. Косинку) тощо.

Члени кафедри української літератури та методики її викладання вітають ювіляра з побажаннями здоров'я, натхнення та творчих досягнень.

ТВОРЧИСТЬ Г. ШТОНЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОСТОРУ

УДК 821.161.2

О. О. Гарачковська

САТИРИЧНІ ВІЗІЇ ГРИГОРІЯ ШТОНЯ

Ім'я Григорія Максимовича Штоня добре знає усім, хто любить сучасну українську літературу, хто пильно стежить за літературно-критичними публікаціями в періодиці, хто причетний до творення духовного діалогу (бодай на рівні читача) між автором розділів академічної історії вітчизняного письменства, цікавих літературознавчих монографій про М.Стельмаха, А.Дімарова, про духовний простір української прози і допитливим реципієнтом. Невсипуща і вагома за здобутками праця в різних літературних жанрах – і в ліриці, і в прозописмі, і в драматургії та кінодраматургії, і в літературній критиці забезпечили йому особливий статус в українському письменстві та в науці про художнє письменство.

Сам же митець в одній із своїх поетичних „візій” власне творче кредо визначив у такий спосіб:

Наука, проза
Зрідка – віршування...
Якщо пора ця і остання
В моїм активі – я не проти:
Хай
Міць чарки й далі заміняє чай,
Книжки – дівчат,
А всі багатоскрикні злуки –
Із фарбами і пензлем муки [1, с.54].

Коло питань, порушених дослідниками творчості Г.Штоня, стосується переважно аналізу світоглядних позицій письменника, пояснення ідейно-художнього змісту його творів та ролі їх і місця в сучасному літературному процесі. Зрозуміло, що цей аспект дослідження має першорядне значення. Оскільки ж літературно-критична думка в цьому напрямі зростає досить вагомо, назріла нагальна потреба, не послаблюючи інтересу до ідейної проблематики, серйозно зайнятись вивченням естетики й поетики одного з найцікавіших прозаїків і поетів зламу ХХ і ХХІ століть, зокрема майстра підтексту й сатири та гумору.

При всій глибині і масштабності досліджень творчого шляху Г.Штоня, все ж доводиться констатувати, що його сатиричні візії не представлені в загальному процесі розвитку сучасної української віршованої гумористики як історико-літературного напрямку з його

проблемами еволюції художнього методу, руху форми. Спроба хоча б частково заповнити цю лауну вітчизняного літературознавства видається нам актуальною

Шлях Григорія Штоня до художнього письменства, за його ж власним висловом, „був по-своєму драматичним і, як водиться, кількоступеневим. Уперше мене надрукувала невеличка армійська газета, куди я надіслав саморуч на машинці набраний нарис „Нас утро встречает зарядкой”, – не без іронії згадує митець. – Чим він редакторові сподобався, не знаю, але днів через десять я вже тримав у руках аркуш з власним прізвиськом і кількома колонками відчуженого від вояцького мого ества тексту. Позаяк у мене був вільний вихід у місто, я кинувся з цим текстом у сусідню частину до товариша по полковій школі. Товариш, на жаль, був десь на трасі (ми служили в залізничних військах), і я побрів назад. Зазирнувши на всяк випадок (йти треба було через місто Веселі Терни) до солдатської вбиральні, побачив: усі тридцять „очок” були встелені моїм шедевром. З журналістикою я жорстоко покінчив. Хоча, якби в радянській армії було доста туалетного паперу, цього могло не статися. Проте сталося” [3, с.413].

Після вступу до аспірантури Г.Штонь почав гострити перо критика. І трудився б на цій ниві, очевидно, й досі, якби знову не трапився з ним „прикрій” випадок. Завітав якось початкуючий літератор до редакції „Літературної України”, де М.Слабошпицький познайомив його з молодю дівчиною, працівницею редакції. „Дівча, з чіми очима я вже порозумівся, – зауважує Г.Штонь, – враз спохмурніло і перепитало: „Той самий?”. – „Ви про що?” Все моє ество кричало: „Не той самий, а єдиний. Якому не вистачає саме тебе”.

Виявляється, дівчина написала дипломну роботу на основі статті Штоня-початківця, будучи впевненою, що цитує солідного вченого, а тут... „Стільки адресованої мені огиди у до біса гарних дівочих очах я ще не бачив. І сказав собі: „Все, з критикою і наукою як головним репрезентантом неповторної моєї суті треба зав’язувати. Хочете, щоб я був одразу розумним, солідним і на довершення – старим... Може й, діждетесь, але – не скоро” [3, с.414].

Довелося молодому літераторові братися за вірші, прозу, що „теж життєвих радощів не принесло” <...> І пішли романи-фентезі, напівфілософські якісь опуси, віршовані драми про біблійну давнину і засмачену давниною сучасність. Мало кому або й нікому не потрібні. Зате потрібні мені. Принаймні, на час над ними роботи...” [3, с.414].

Погодьтеся: з такою гіркою самоіронією говорити про власний шлях у мистецтві може тільки людина мужня, до того ж наділена бездоганним почуттям гумору. Тим більше, що справжні гумористи ніколи не прагнули до пустопорожнього зубоскальства. Найдотепніші їхні жарти переважно народжувалися з любові і болю. Можливо, через те, що існує й інша, невидима сторона у гумористики. Чи то гумор як факт, чи то сміх, який він породжує серед своїх реципієнтів, якимось

дивом здатні притягувати лють, ненависть, помсту та інші негативні речі з боку тих, які вже нічого не бояться, крім сміху.

Але, незважаючи на це, українська сатира й гумор існували й розвивалися впродовж усіх часів. Був відомий, мабуть, кожному українцеві журнал „Перець”, який попри ідеологічну сірятину, публікував чудові зразки гумору й сатири. У кожному популярному періодичному виданні (чи то газеті, чи „товстому” журналі) неодмінно існували гумористичні рубрики. Врешті-решт, проривалося гостре слово і на телебачення – можна по-різному сьогодні оцінювати творчість Тарапуньки-Тимошенка і Штепселя-Березіна, але це була ціла епоха. А ще – Андрій Сова, Анатолій Паламаренко, чий внесок у популяризацію українського гострого слова просто важко переоцінити!

Отже, гумористично-сатирична рецепція „непоетичної” дійсності у творчості Г.Штоня постала на тлі досить стійкої, потужної традиції у вітчизняній літературі. І якщо значну частину надбання сьогоденної української сатири, за влучним виразом зовсім не гумористичного Василя Стуса, можна назвати „або чужомовною, або дурною”, то „напівфілософські якісь опуси, віршовані драми про біблійну давнину і засмачену давниною сучасність” Григорія Штоня досить рельєфно виокремлюються на цьому фоні.

Якщо говорити про риси новаторства Григорія Штоня у створенні сатиричного образу, варто зазначити, що у поетичних візіях митця представлені дві тенденції відображення дійсності. З одного боку, це мажорне, сказати б, романтично піднесене ставлення до людини, оспівування її благородства, високої моралі й духовної краси, а з другого – тверезий, реалістичний погляд на потворне людське єство, нещадна критика і висміювання усього чорного, що є в кожному з нас:

Звичайно, я буваю собою,

Але дуже рідко.

Рідше, ніж кимось... [1, с.104].

В одних творах переважає перша тенденція, в інших – місце романтика займає реаліст-сатирик. Ясна річ, такий поділ надто умовний. Однак варто говорити тільки про сукупність цих тенденцій, бо саме вони, а також введення фантастичних деталей у реалістичне відтворення дійсності, поєднання драматичних рис нарації з іронічно-сатиричними є найважливішою ознакою художнього стилю письменника.

Аналізуючи творчу манеру Г.Штоня, насамперед слід відзначити особливе сприймання ним мови, її тонке відчуття та заглиблення у підтекстові аналогії, асоціації. Емоції автора сховані між літер та рядків тексту, одягнуті у невидимий одяг, але надто прозорі та доступні читачеві – їх відчуваєш на рівнях психологічному та емоційному. Характерна ознака лірики – глибинність емоцій, почуттів, які складно назвати одним словом або процитувати: вони вгадуються у контексті, є стрижнем поезії, утримуючи на собі інші підтекстові асоціативні рівні:

А он і півень піє.
Серед столиці!
Чортівня, та й годі!
Проте десь там, на споді
Єства чи духу, чи й землі
(А з тим і при побитому чолі)
Усе ще бродить тінь життя,
В яким я був оце недавно.
Ким – і не втямлю до пуття,
Здається, розпашілим фавном... [1, с.29].

Гра слів та іронічне забарвлення також притаманні творчій манері Г.Штоня. За допомогою іронії та семантичного нашарування поет передає розчарування, яке переживає герой, який, як йому здавалось, пізнав найвищу насолоду. Переосмислення значення слова „тонких” створює семантичне поле для іронії: тонка натура здатна відчутти почуття, а та, що тільки вдає з себе „тонку”, спроможна тільки спати:

– Усе!
Оце і є той рай, якого ждав,
Ціле життя!..
Та запитання з позіхом: – Ти вже?
І виштовх з раю ради сну,
Який тобі потрібніший од мене
І, куди дінешся, миліший, –
Знов родить відчай, у якому
Живу не день чи тиждень, а – роки,
Уже й почавши з ним звикатись,
Оскільки втямив: для натур тонких,
Дім є місциною, де хочеш тільки спати... [2, с. 69].

Одним із найважливіших літературних засобів, до яких вдаються українські поети-постмодерністи, є іронічна афористика. В останні десятиліття вона стала особливо популярною. Як зазначає І.Льїн, „для постмодерністського світовідчуження характерний іронічний, ігровий модус самовизначення, що виявився не лише в художній практиці цієї течії, але і в самій стилістиці філософських роздумів на цю тему” [4, с.94]. За висловом М.Розумного, „новітня українська елітарна поезія іронічна, карикатурна” [5, с.57]. Це, мабуть, спричинено стрімким темпом сучасного життя, яке вимагає максимальної конденсації думки.

Афористика, як стверджують науковці [6, с.91], зародилась ще в античну епоху з необхідності навчати людей правил гідної поведінки. Це були мудрі сентенції, життєві поради й широкі узагальнення. Приблизно з другої половини XVII ст. подальший розвиток її відбувався здебільшого шляхом глибокого філософського осмислення різнобічних життєвих явищ, надчутливого іронічного розкриття суті людської

природи, людських недоліків. Сучасний стан мікрожанру позначений посиленням сатиричного струменя.

Афористика відрізняється від інших літературних жанрів перш за все надзвичайною стислістю вислову. Епіграма чи байка, приміром, з категорії лаконічних художніх форм, іноді може бути коротшою за найдовшу афористичну мініатюру. Проте неможливо собі уявити ні епіграму, ні байку, написану лише двома-трьома словами.

Афористичне ж висловлювання Григорія Штоня здебільшого складається з восьми-десяти слів, інколи з шести-восьми, і як дуже рідкісний виняток – з кількох рядків.

Можна виокремити декілька видів афористики в поетичних творах автора „Візій” та „Затоки лун”.

Максима (від лат. *maxima sententia* – вищий принцип) – „узагальнена, глибока думка автора, висловлена у гранично короткій, витонченій формі, про норми поведінки людини, основний принцип її життєдіяльності” [6, с.91]. Наприклад: „Іншої смерті не буває” [1, с.8]; „Йти на Божий суд упевнено і гордо – те саме, що й молитися крізь сміх...” [1, с.40]; „Страшні не ті, що чинять страм, а хто з їх нищості радіє” [1, с.73].

Мініатюра – „окрема, стисло сформульована думка автора, що становить самостійний інтерес” [6, с.91]. Отже, мініатюра (в розумінні мікрожанру) – виокремлене, не пов’язане з якимось контекстом висловлювання, літературний витвір малої форми:

Звели душі заплакати –

всміхнеться;

Звели сміятися –

співчутливо зітхне... [1, с.105].

В останні десятиліття термін „мініатюра” набуває у словесному мистецтві дещо ширшого значення. Тепер цим терміном окреслюють і невеличкі за розміром картини, в яких з особливою майстерністю вималювана кожна деталь (між іншим, такі мініатюри є і в творчому доробку Г.Штоня-маляра); і короткі, цілком закінчені й художньо досконалі епічні та драматичні твори (нариси, новели, п’єски), що подають глибше узагальнення життєвих явищ. Прикладом таких мініатюр може бути „мистецтво спілкування” французького письменника А.Моруа, в сучасній російській літературі – це „миттєвості” Ю.Бондарева, „Камінчики на долоні” В.Солоухіна тощо.

Сентенція (від лат. *sententia* – думка, вираз) – „повчальний вислів” [6, с.92].

Ось кілька зразків сентенцій Г.Штоня: „Не вір мені, який говорить, а вір тому, що мовкне і мовчить” [1, с.21]; „Усі ми – одна людина. А, отже, і ти – це я” [1, с.22].

Чітке розмежування між максимом та сентенцією – цими двома різновидами висловлювання на теми моралі – навряд чи можливе. Проте

слід брати до уваги, що максима несе в собі ширше узагальнення, ніж сентенція.

Каламбур (від фр. calembour – гра слів) – „різновид афористики, в основі якого гра слів, здебільшого поєднання слів-омонімів, близьких за своїм звучанням і різних за значенням” [6, с.92]. Цим досягається іронічне забарвлення виразу. Наприклад: „Життєубивство йме коханням, а блуд зі словом – віршуванням” [1,с.25].

Апофегма (від гр. apophthegma – вираз) – „крилатий вислів, влучний вираз, що легко запам’ятовується” [6, с.92].

Ось кілька широковідомих крилатих висловів, ужитих Григорієм Штоном у його поетичних „візіях”: „Космічні ритми часоплину” [1, с.6]; „Яке то щастя – самота!” [1,с.12] та інші.

Афоризм (від гр. aphoridzo – відокремлюю, визначаю) – „узагальнююча, глибока думка певного автора, яка у стислій, мистецьки довершеній формі виражає влучне і несподіване судження” [6,с.92].

Уже з визначення терміна „афоризм” випливає сім його характерних прикмет: 1) узагальнення думки; 2) глибина; 3) належність певному авторові; 4) лаконізм; 5) стилістична обробленість; 6) влучна виразність і 7) несподіваність судження.

Перші п’ять прикмет притаманні максимі та сентенції. Наявність шостої – влучної виразності – перетворює максиму та сентенцію в апофегму. Афоризм відрізняється від апофегми ще й сьомою характерною ознакою – несподіваністю судження.

Ось кілька прикладів афоризмів Г.Штона: „А мозок... цей сподвижник Сатани не зодягається, на щастя, у штани...” [1,с.26]; „Як і звеличені без тям оті, що числяться вождями” [1, с.42]; „Та не pomoже сьому бунтові й тюрма там, де на Світла роль затверджена Пітьма” [1, с.52] та інші.

Від прислів’їв чи приказок, здебільшого безіменних, але якнайширше уживаних, сатиричні афоризми Г.Штона відрізняються передовсім наявністю конкретного, точно відомого автора. Крім того, його афоризми побудовані переважно на парадоксальності суджень.

Підсумовуючи роздуми з приводу сатиричних візій Г.Штона, можемо зробити такі висновки:

Поезію Г.Штона варто співвідносити із загальними стильовими тенденціями літератури постмодернізму. В його віршованих рядках пульсує вільне дихання екзистенціалізму та неоавангардистського верлібру, образна палітра тяжіє до неосимволізму, кришталева прозорість поетичних деталей дозволяє стверджувати, що митець є гідним спадкоємцем класичних здобутків реалізму. Втім, у жодну з цих тенденцій поетична творчість Г.Штона не вкладається, вона стоїть особно, хоча й не осторонь літературного руху.

Сатиричні візії поета присвячені не лише філософським питанням життя і смерті, зображенню урбаністичних пейзажів, а й виходять за межі традиційних тем. Автор художньо осмислює біблійну давнину,

майбутнє людської цивілізації тощо. Тим самим збагачується інтелектуальний потенціал жанру віршованої сатири. Секрет особливої принадності сатиричних афоризмів Григорія Штоня полягає в тому, що в них завжди сконцентровано більше змісту, ніж сказано. Цей гранично відшліфований вислів не дає кінцевого результату судження, а немов пропонує знайти його. Думка в ньому висловлена легко та витончено, й у читача складається ілюзорне враження, що до висновку він дійшов самостійно

Література:

1. Штонь Г. Візії / Григорій Штонь. – К. : Котигорошко, 1995. – 128 с. **2. Штонь Г.** Затока лун : поезії / Григорій Штонь. – К. : Дніпро, 1999. – 184 с. **3. Штонь Г.** Мій драматичний шлях / Григорій Штонь // Одкровення в кафе „Пегас” : зб. – К. : Ярославів Вал, 2010. – С. 413 – 414. **4. Ильин И.** Постмодернизм : словарь терминов / И. Ильин. – М. : Искусство, 2001. – 786 с. **5. Розумний М.** Уроки самоіронії / М. Розумний // Слово і час. – 1992. – №7. – С. 53 – 59. **6. Кузьменко В. І.** Словник літературознавчих термінів : навч. посіб. з літературознавства за оновл. прогр. для вчителів та учнів серед. шк., проф. училищ, ліцеїв, гімназій / В. І. Кузьменко. – К. : Укр. письменник, 1997. – 230 с.

Гарачковська О. О. Сатиричні візії Григорія Штоня.

Стаття присвячена аналізу поетичних творів Г.Штоня, в яких переважає сатирична рецепція дійсності. Розглядаються поетичні афоризми автора збірок „Візії” та „Затока лун”.

Ключові слова: віршована сатира та гумор, сатирична рецепція, іронія, афористика.

Гарачковская О. А. Сатирические стихотворения Григория Штоня.

Статья посвящена анализу поэтических произведений Г. Штоня, в которых преобладает сатирическая рецепция действительности. Рассматриваются поэтические афоризмы автора сборников „Визии” и „Затока лун”.

Ключевые слова: стихотворная сатира и юмор, сатирическая рецепция, ирония, афористика.

Garachkovska O. O. Satirical poems of Grigoriy Shton.

The article is dedicated to the analysis of G. Shton's poetical works in which satirical reception of reality is prevailing.

Poetic aphorisms of the author's collection particularly in „Vizii” (collection of poems) and „The gulf of moons” are considered.

Key words: poetic satire and humor, satirical reception, irony, aphoristics.

УДК 821.161.2–312.1

В. І. Кузьменко

НЕ ПООБІЧ, А НА БИСТРИНІ ЧАСУ

До дебютної прозової книжки Григорія Штоня „Пастораль” (1989) увійшли три повісті та одинадцять оповідань. Вікова зрілість їхнього автора підтверджена зрілістю мистецького його почерку. Жодна з повістей не перегукується з найбільш поширеними на той час тематичними віяннями, серед яких переважала інерційна віра в непохитно високоморальний і високодуховний народ, сподівання на здійсненість партійних обіцянок змінити життя на краще. Столичний журналіст Стах (повість „Пастораль”) приїздить у рідне село з наміром продати спорожнілу батьківську хату. За її порогом героя очікує залишене у ній, але вже спогадкове дитинство, покійні тато з мамою, внутрішнє „повернення” до яких оповите цілком зрозумілим ностальгічним флером. Переважає він і в перших враженнях від зустрічі з однолітком Федьком, колишньою однокласницею Надькою. Багато чого зневірено призабутого повертає Стаховій душі також донька Надьки Марія, захоплення якою Стаха відмолоджує. Це не заважає йому досить швидко зрозуміти, що ідилічно „непорушного” села, яким воно бачилось здалеку, насправді не існує, бо і в ньому „старість одних і молодість інших, хоч тече в них одна і та ж кров, розходяться як галактики, підлягають тому самому закону розширення всесвіту, що діє у космосі”. Окрім того село нічим не поступається просто так: у Стахову хату його рідний дядько Йосип хоче вселити чимось йому потрібного ветеринара, Маріїн залицяльник на пару з рідним племінником Стаха столичного гостя перестривають і пробують побити. Хата урешті-решт дістається Надьці, а Стах їде до Києва з цілком тверезим знанням того, що навіть можливе одруження на Марії не поверне рідному селу пасторальних змістових тонів: що любиш, те найболючіше ранить...

Повість „Два дні свят” цю ж тему села ревізує необхідністю і мірою змін, потрібних людині для відчуття незакинутості у хащах „прогресу”. Молодята Тимко і Віра багато чим відрізняються від трудящих своїх батьків і разом із тим не шукають „легкого” міського хліба. Проте читацьке порозуміння із ними не приходить разом із щосторінки повнішим баченням того, як вони живуть. Автор пропонує кількадеденну подорож у внутрішні їхні світи, де світ зовнішній багато чого надиктовує, але вирішує далеко не все. Гроші, цілком досягнений достаток вивільняють Тимка і Віру з тенет безкінечних господарських турбот, проте невеличке західноукраїнське місто, де вони працюють, нічим їх не вабить. Як не вабить і місто обласне; зосібна Тимко як речник авторського голосу твердо стоїть на тому, що буттєва основа скрізь одна і та сама, проте багато чого на ній залежить од нього. Саме йому

належать роздуми про щастя, „за яким не треба нікуди ходити” і яке вони з Вірою спробують розбудувати у власних передовсім душах. І починають вони з „бажання зачерпнути у себе якомога більше змісту людського життя, а не його словесних заміників, в одяганці яких ти залишаєшся тільки робочою силою...”.

Повість „Сплеск” є київською як у побутовому, так і проблемному сенсі цього слова. Головний її герой на перших сторінках стає одним із творчих керівників столичного телебачення, а на останніх – батьком, що після пекельно спустошливих роздумів і внутрішніх протестів мириться з необхідністю синові служби в армії. До цього слід додати, що служба сина-десантника може відбуватися в охопленому війною Афганістані і що батько його ростив з п’яти років сам. Цілком ймовірній позитивній самотності телережисера Юрія протиставити з авторської візії нічого: робота, цілком комфортний роман з усерозуміючою Юлією, щоденна київська суєта ніколи не зможуть пробачити світові необхідність усе нових і нових жертв мілітарним засадам історичного поступу. І все ж сам факт синового змужніння, неминучість Сергійового відособлення від батькових про нього турбот додають чимало несподіваних нюансів у наскрізну психологічну колізію твору. Повсякденна Юрієва мука народжує й думку про її закономірність і навіть необхідність. Бо „...іншої альтернативи війні не існує. Діти не змушені були б оберігати наш спокій, якби цей спокій не робив з них в кінчному рахунку солдат. Вкарбуй це у себе... і – досить”.

Оповідання Г.Штона, що увійшли до книжки „Пастораль”, і ті, що друкувалися упродовж 90-х років у газетах й журналах, заторкують ситуації психологічного помежів’я між тим, що їхнім героям пропонує життя, і чого прагнуть самі герої. Хоч прагнути – не означає мати: стан неспішного вдивляння у себе, у процесі якого багато чого переоцінюється, а ще більше – постає в контексті інших цінностей а то й у ситуації безвиході, художньо опредмечується письмом, де домінує психо-аналітична виражальність підкреслено модерного стилю.

До книжки прози „Тернова мушля” (1997) увійшли роман „Затіння”, кіноповість „Пришелець” і повість „Марта”.

„Затіння” – твір пошуковий, що однаковою мірою стосується як його стилю, так і теми. Останню автор у приватних розмовах розкриває так: „Пошук у зросійщуваному Києві українства. Його з усіх установ і навіть сімей вимітали. Проте воно, перебуваючи на становищі „соціального сміття”, чіплялося за життя і виживало. Як, чому, де і в кому – про це я й писав. Не дуже довго і не дуже важко: допомагала мова. Додавала енергії й невитраченість сил...”.

Кіноповість „Пришелець” є спробою зазирнути в життя Григорія Сквороди тоді, коли жодної з літературно значущих подій в його житті не відбувається: письменник і філософ довгий час просто йде у напрямку Києва. Ніч на Івана Купала він проводить на березі річки Удай, потім завертає у маєток батька свого вихованця Василя Томари,

майбутнього царського сенатора, який чекав на Учителя, щоб почути, як жити далі. Сковорода нічого конкретного йому не радить, лише вказує на потребу безнастанного внутрішнього розвитку; саме з нього починається розбудова духовних фортець у собі. Доки, переконаний філософ, тих фортець не „стане більше, ніж слуг у цариці”, доти й рідна земля буде в рабстві чужинства і власної нерозвинутості. Опісля Сковорода опиняється в зворохобленому храмовим святом селі, де його впізнають, ним тішаються, проте навіть вибухове зачудування дружиною молодого сотника не збиває філософа з дороги нетривіальної його долі. Про неї багато чого душевно промовистого читач дізнається з відвідин Сковородою Лаври, де стиль письменника демонструє здатність не лише занурюватись у минуле, а й наповнювати це минуле змістами, які колись давно лише закільчувалися.

У повісті „Марта” автор робить доволі успішну спробу зазирнути у ціннісні переважання молоді, чие доросління припало на роки виходу рідної землі з есересерівського банкрутства. У житті головної героїні, яка має власну квартиру, чиновного батька, але не має матері, не відбувається ніяких подій. Крім хіба втрати дівочтва, що не стало драмою і не вплинуло на її ставлення до себе, де переважає молодеча задерикуватість. Те, чим Марта найбільше перейнята, вона кваліфікує як „бунт проти себе... в чужій мелодії”. Це включає стосунки з хлопцем, що в неї закоханий, але вона в нього – ні, взаємини з сановним батьком, з державною службою, навчанням на вечірньому факультеті університету; скрізь вона зустрічає пропозиції жити, як всі. А їй кортить „жити розумно”. „Як саме? А ти спершу спробуй, а потім вже запитуй – мудра знайшлася”. „Ще не знайшлася”, – констатує вона на цьому відтинку дороги до себе, хоч читачеві вже ясно, що жоден з пропонованих оточенням соціальних стандартів її не задовольнить. Принаймні, доти, доки ці стандарти не зрушать з нульової духовного відліку.

У книгу „Пообіч часу” (2004) увійшли друковані у журналах „Київ” та „Кур’єр Кривбасу” романи „Суд” та „Рай”. Перший з них є версією останніх трьох років життя Христа, яку викладає сам Христос. Автор доволі сміливо пов’язує людинобожість розп’ятого Ісуса з можливістю незримої його пристуності в усьому тому, що є сучасною людиною на кожному її кроці у бік Бога. Це, на думку Г.Штоня, стосується й авторства як праці людського Духу, щопослівно „редагованій” такими складниками віри, як людська совість, сором, любов до життя, дарованого для щоденної боротьби за себе кращого. У процесі розгортання Христової сповіді перед тим собою, що увібгав двотисячолітній досвід перебування в земних іпостасях всевічного Духу, стає зрозумілим, що романом „Суд” багато чого в канонічному сюжеті Христової дороги у бік Голгофи потрактовується не зовсім звично. У першу чергу це стосується прагнення Ісуса постраждати і тим самим морально возвеличити ідею увільнення людства від тягара первородного гріха. Згідно логіки автора у першовитоках гріховності існує позірно

неусувне протиріччя: наявність правоти там, де вона не діє – у віданні Всевишнього. З цим, зокрема, не згоден Іуда, який рішення небесного Ісусового Батька обрати саме його на роль зрадника Божого Сина пробує оскаржити. Проте урешті-решт кориться своїй долі, але не тому, що Ісусові задрить чи Ісусові не вірить, а тому, що безмежно його любить. Людина, каже письменник цим початково означеним конфліктом між сліпою покорою і вірою, тому й заслуговує покари чи прощі, що усе робить і за все відповідає сама. Стосується це й Ісуса, який сам собі передрік Голгофу і сам на неї пішов, хоч Небесний Отець у багатьох випадках неявної своєї біля Сина присутності від цього кроку відмовляв. Мотиви цієї не зовсім біблійної позиції – у християнстві як доведеної Христом можливості оселення Бога на землі не після Страшного Суду, а з того дня чи хвилини, коли кожна окремо взята особа прийме Бога у себе. Саме відтоді земне життя перестане протиставлятися життю небесному і відкриється для кожного як таке, що вартує молитовного до себе ставлення і молитовної дяки за нього Господові.

Роман „Рай” належить до творів тезисного порядку: ним захищається думка про райськість земного життєплину у ті існувальні миті, коли духовний зір людини максимально відкритий.

Ситуація, обрана автором як сюжетотворча, діалогізує з досить поширеною міфологемою про те, що за мить до смерті свідомість відтворює увесь зоровий існувальний набуток. Автор дотримується думки іншої: людина у момент смерті „бачить” те, що її дух осягав і осягнув. І зовсім не „бачить” того, що залишилося внутрішньо не пережитим. До сказаного слід додати й переконаність романіста у нашій здатності до повного порозуміння з Природою, Космосом, наслідком чого стають тривалі „виходи” за межі егощоденності, коли Розум, Душа й Дух вільно „зчитують” мову зір, океанів, дерев, степів, стають речниками буттєвих змістів, поза якими поняття „вічність” є означником таких самих абстракцій, як конфесіональні пекло, рай, небесні всілякі канцелярії.

Повість „Містраль” („Київ”.– 2004.–№3) започатковує чималий фрагмент прозового доробку, яким його автор пробивається у всечасся. Люблені Штоном-поетом стани своєрідного „зависання” у просторах, де „бродить вічність”, у творах оповідного жанру стають приводом для приєднання до присутнього у кожному з нас минулого. На цей раз ним стає любов однієї з реанкарнаційних сутностей головного героя до давньоєгипетської цариці Анхесенпаатон. Виконувани колись при ній обов’язки фараонового садівника вмонтовуються у повторюваний час від часу сон провідного героя, де йому знову доводиться садити довкіл вілли з овдовілою коханою прутики майбутніх кипарисів, горіхів та пальм, вергати цілими горами чорнозему й компосту. А коли видовжений у часі бува на місяць сон завершується, герой повертається до обов’язків члена київської фінансової групи, чиї капітали присутні й у мережі кримських казино. Перевірка фінансового стану цих закладів на цей раз доводить

системні махінації з боку „донецького” їх керівництва. Це для надто пильного „ревізора” означало одне – негайну смерть, од якої він утікає разом з учорашньою школяркою Павлиною, що постукала у готельний його номер за кілька годин до того, як туди завітали найняті донеччанами кіллери. В усьому цьому (передчуття небезпеки, зустріч з татаринотаксистом, у якого є яхта, знайомство з сестрою цього таксиста Сабріє, котра їх вивозить з Ялти і передовіряє морю) присутній не лише рятівний збіг обставин, а й воля життєнакреслень, фрагменти яких кожен з нас виконує і поступається місцем виконавцям іншим. З іншими іменами, іншою земною долею, але з видовженим на кілька тисячоліть вирастанням із себе тілесного у себе духовного.

Так трапилося, що остання, „фінансова”, іпостась головного героя стає у цілій низці перевтілень завершальною, через що яхта, Павліна і подорож морем у авторському про них письмі перетворюються на своєрідний гімн життю. Вони ж стають ще одним свідченням найголовнішого героєвого покликання: „вникати в усе. Хай навіть нічим з цього усього не стаючи”. Мається на увазі здатність людини кожну життєву мить (а у головного героя Святослава ними вичерпується реанкарнаційна його програма) робити відчувально всекосмічною, зливатись із морем, зоряним над ним небом, ставати дельфіном, надобрійними хмарами, згойдами хвиль, перейматися кількатисячолітнім своїм досвідом як досвідом ще одного „байту” Духу, формування якого єдино виправдовує смертну й багато чим надміру суєтну земність.

Роман „Форум вічно живих” („Кур’єр Кривбасу”.–2005.– червень, липень) мотив реінкарнаційних наших прозрінь і самовглиблень збагачує цілим каскадом філософських рефлексій, вкладених в уста університетських професорів Левка Григоровича Сікорського та Георгія Карповича Симича. „Ці літні киянин та львів’янин мені знадобилися, – каже їхній творець, – для увиразнення простої на вигляд думки: нема і ніколи не було двох різнокореневих Україн, двох або й більше філософських систем, різних минулих. З давніх-давен людство виборсувалося з-під одної принуки: не мислити, а животіти. Одні етноси при цьому вгрузли в цивілізацію технологізованого й зброєносного споживання глибше, інші опинилися на його задвірках. І на цих задвірках багато чого зберегли. Зокрема – здатність чути й бачити життя природи, життя невід’ємого від неї людського тіла, чий потреби і запити у давній, зокрема, Греції дали засади мудрості, невідпорно вітальної навіть у стоїків. А ми ж від греків...”

Роман „Нічні сонця” („Київська Русь”. – 2006.– Книга перша) за багатьма ознаками теж належить до творів, які переступають звичні проблемні кордони і цим чи й не щосторінково дивують. Головна його героїня й наратор киянка Ліда упродовж вражає несподіваних сюжетних перипетій з людини морально індиферентної перетворюється на свідомого супротивника будь-яких форм капітуляції перед злочинним

довкіллям. Відбувається цей процес внутрішнього переродження в Підгір'ї, куди Ліду покликав у своєрідну весільну подорож чоловік Мирослав. У місцях, де він як студент-політехнік брав колись участь у будівництві моста, минуле його і дружини стають додатковим стимулом ретрозаглиблень у жіночу й чоловічу природу, де здатність до компромісів не те що має місце, а житейськи обов'язкова. Однак та сама природа здатна й до бунту. Започатковує його зустріч з Іванкою, чия дикувата краса і позірна моральна нерозбірливість нагадують Ліді про її шлях до теперішнього ділового успіху, викладений з десятків ліжкових пригод і повної зневаги до традиційних застав жіночої порядності чи непорядності.

Роман „Ексклюзив” („Київ”.–2006.–№3-4) став своєрідним проміжним фінішем у авторських спробах вийти на письмо, в якому буденність чи й не шокрок стикується з „реальностями” ноосферного психодуховного штибу. Стосується це своєрідної під'єднаності трьох, принаймні, персонажів до інформаційних полів, місцеперебування яких поза межами окремої людської свідомості не заважає контактам останньої з такими величинами, як Усесвітній Розум, Усесвітній (назви підказав не автор, а текст) Екологічний Контроль, Усесвітній Дух, Усекосмічна Гармонія тощо. Своєрідною змістовою родзинкою прозової подорожі по цій „мережі” загальнокосмічного життя є те, що в ньому бере свідому участь Земля, „розмови” з якою, принагідно зауважимо, постійно зринають у Штоня-поета, переважають у живописі, де найбільш промовистими є колористичні візії змістів, „нашіптуваних” митцеві ззовні. Про те, що це не просто „художній прийом”, а своєрідна необхідність, свідчить пряма залежність чи й не всіх образних змістів від того, бере в їхньому творенні участь провидчеська, духовна складова, чи ні. Йдеться, зрозуміло, не про всілякі самодіяльні „пророцтва” чи нестримну гру фантазії, а про гранично напружену збудливість людського ества, коли внутрішній зір додає до зору зовнішнього сенсово просвітлені картини взаємодій, для прикладу, вечірньої тиші з дослуханням до тиші космічної, яка ніколи не буває абсолютною. А тим більше – відсутньою в нечутних перемовинах океана з небом, того чи того душевного стану – з настроєвими перепадами погоди і – ширше – Землі як живої істоти.

Роман „Утікач” („Кур'єр Кривбасу”.–2009.– № 234-235) привертає увагу ненав'язливою експериментальністю: одним із його героїв є сам Григорій Штонь, чия біографія стає частиною розповіді про минуле його родини, яким так чи так, але контролюється авторське ставлення до світу і ставлення до самого себе. Аби зберегти розумні художні пропорції між тим, що було насправді і що є суб'єктивним продуктом історії, романіст вдається до розщеплення власної пам'яті, роблячи фабульним своїм спаринг-партнером іще одного односельця. Арсен у такий спосіб стає часткою авторського „я” з куди більшими змістовими повноваженнями і більшим правом на думки і вчинки не

документального походження. Потрібним це стало тому, що романіст, як свідчить його доробок, не полюбляє політизованого письма, де всі ідейні плюси й мінуси є ширужитковими. Йому ж наразі найбільше важило не розповісти про минуле, а взяти його у свідки у процесі розгорнутого позову на сучасність, яка в подібні незалежної української держави донищує духовний капітал тих, хто про цю державу мріяв і поплатився за це життям.

І Арсен, і автор – кияни. При тому перший з них, будучи авіаконструктором, має достатньо можливостей для кар'єрного і суто матеріального зросту. Більше того, він ще й стає одним із спадкоємців заморської пані, яку в часи німецької окупації успішно прооперував його рідний дядько, лікар підпільного упівського шпиталю. Належав до УПА й другий Арсенів дядько, що не зразу, але Арсеном схитує. Почалося це, щоправда, давніше, коли у шафі батьківської хати він звернув урешті-решт увагу на два вішака з костюмами, що зачасно про щось мовчали. Саме відтоді в душі юнака почали бродити видіння з часів давніших, коли кращі з його односельців йшли у науку, а з науки – на смерть.

Бажання дізнатися про останні роки життя своїх родичів перетворює Арсена на мандрівника, який застрягає надовго у Косові, де молодший мамин брат воював спершу з німцями, потім – з совітами. А коли невиліковно захворів – подався у рідні краї, де підірвав себе у якійсь лисячій норі. Неподалік від цього місця загинув від куль ковпаківців і дядько старший. „Заради чого?“, – щосторінки упертіше запитують себе односелець автора і сам автор, якому теж є про кого згадати з-поміж тих, кого вивозили до Сибіру, запроторювали до таборів, змушували помирати далеко від рідної домівки. Питання це адресується й рідному селу, котре, як і решта України, не здатне до душевної суголосності з ідеалістами 40-их, переконаних у живучості природного прагнення жити у незалежній українській державі.

Роман „Атлантида” („Кур'єр Кривбасу”.–2010.– №252-253) народжений, є всі підстави вважати, з упертого бажання його автора дати рідномовну версію ще одного, позиченого у „великих літератур”, сюжету. Не все у цій версії залишається міфологічно автентичним. Прозаїк абсолютно вільно поводить з суто побутовим антуражем зображуваного життя, де є, виявляється, телебачення, не кажучи вже про секс-шопи, готові до виробництва ядерної зброї заводи. Усе це прокладає змістові містки у всеземне сьогодення, яке, щоправда, до високих технологій і супутних їм низьких духовних стандартів доросло само. В „Атлантиді” ці стандарти дарують жменьці Атлантів Небесні Майстри, яким належить і робоче авторство у виготовленні сорокаосібної колонії Безсмертних, на яку Горні Ієрархії покладають обов'язок своєрідної інтелектуальної вірцевості для планети, що (теж не без допомоги Неба!) заселяється різними підвидами сучасного *homo sapiens*. Автор у такий спосіб пристає до теорій позаземного походження людства, попутно натякаючи, що єгипетські піраміди і розмаїті мегалітні споруди на інших

материках теж є продуктом механізмів Космічного Розуму. Хоч цікавить його здатність чи нездатність чистого інтелекту стати спаринг-партнером життя Землі і звичайних землян, серед яких набув поширення феномен Віри, які знають почуття любові, розрізняють душевну красу і моральну потворність. Щоправда, не всі: обслуга Атлантів і Атланток, що спеціалізується на сексуальних послугах острівним „богам”, поступово перетворює острів на своєрідну резервацію насолод, де культивуються розмаїті форми підтримки статевого потягу і де щорічно відбуваються Містерії злуки.

Проте дарована учасникам цього дійства Сонячна сома не посуває тих, хто її раз на рік п'є, ані на крок убік Неба. Першими це помічають і над цим замислюються помічники Верховного Правителя острова Гор, Птах, Осіріс, Ісіда. Читач без жодних, слід сподіватися, зусиль, догадується, що йому пропонують унаочнення однієї з версій про Богів Давнього Єгипту як прибульців з Атлантиди, яку Небо покарало за розмаїті заступи у непослух, розпусту, зневагу до решти світу. Сьогоднішня цивілізація у цьому сенсі теж не пасе задніх і, цілком можливо, теж котиться до загину. Це, щоправда, лише одна з фабульних опор романного змісту, лєвова частка якого належить усе ж не екзотично „первісному” побуту, а пошукові тих форм земного життя, чіє домінування не просто потрібне, а необхідне Космосу. Вдумливий читач, можливо, уперше в проблемі потенційної людинобожості розрізнить і проблему богоземності і „богопоосібності”, котра не потребує ригористичної святості, проте потребує духовних напруг виключно гуманного вмісту і змісту.

Художній світ Григорія Штоня – явище складне, багатогранне, внутрішній структурі якого властиве поєднання різновекторних стильових компонентів, що позначені філософсько-естетичною скомплікованістю й синкретичністю. Відтак наукове осмислення художнього доробку митця потребує висвітлення його зв'язків із загальними тенденціями літературного процесу в Україні та розгляду в контексті інтертекстуальності. При цьому слід звернути особливу увагу на той факт, що самореалізація, самотність і „самість” Г.Штоня як письменника й ученого невіддільні від його прозового, поетичного, кінодраматичного, літературно-критичного, літературознавчого та малярського доробку, зв'язків як із українським художнім письменством, так із російськими й загалом європейськими культурними традиціями.

Нехай же тривалі й тривалі роки не знатимуть втоми перо і пензель Григорія Штоня, а його творчі пошуки, як і раніше, завжди пульсуватимуть не пообіч, а на бистрині часу, даруючи тисячам нових читачів і поціновувачів прекрасного радість пізнання таємниць самотнього мистецтва.

Література:

1. Штонь Г. Автопортрет / Григорій Штонь // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 53 – 58.

Кузьменко В. І. Не пообіч, а на бистрині часу.

Стаття присвячена аналізу надскладної філософської проблематики прозового доробку відомого письменника, літературознавця й критика Григорія Штоня. Висвітлюються екзистенціали власної історії духу, земного раю, який ми творимо для себе за життя, самосуду кожного реципієнта. У центрі дослідження – книги прози Г.Штоня „Пастораль”, „Тернова мушля” та „Пообіч часу”.

Ключові слова: дух, духовність, екзистенціал, прозописьмо, самосвідомість, совість.

Кузьменко В. І. Не на окраинах, а в вихре времени.

Стаття посвящена аналізу архисложной философской проблематики прозаического наследия известного писателя, литературоведа и критика Григория Штоня. Рассматриваются экзистенциалы собственной истории духа, земного рая, который мы создаем для себя при жизни, самосуда каждого реципиента. В центре исследования – книги прозы Г. Штоня „Пастораль”, „Терновая раковина” и „На обочине времени”.

Ключевые слова: дух, духовность, экзистенциал, прозаическое письмо, самосознание, совесть.

Kuzmenko V. I. On The curb of time.

The article is dedicated to the analysis of a very complicated philosophical issue – prose heritage of the famous writer, literary critic Grigoriy Shton'. We deal with existentialists of spirit, paradigms created during the life, self-critics of each recipient. The books by G.Shton' – „Pastoral”, „Hardship Sink”, „On The curb of time” are in the focus of our investigation.

Key words: spirit, spirituality, existentialist, prose letter, self-consciousness, consciousness.

УДК 821.161.2–31.09+929Штонь

О. С. Леоненко

РИСИ ФЕНТЕЗИ У РОМАНІ ГРИГОРІЯ ШТОНЯ „СУД”

У сучасному літературознавстві досить актуальним є розгляд творчості досліджуваного письменника крізь філософську призму. Мета нашої статті – проаналізувати риси фентезі у романі Г. Штоня „Суд” на основі філософських та біблійних мотивів.

Обов’язкова наявність релігійної складової у творчості Г. Штоня вказує на релігійне світовідчуття останнього, яке підкреслює роз’єднаність сучасної людини з Богом. Так, з погляду філософських учень мова йде про релігійну самотність, що стала домінантним поняттям філософії персоналізму Н. Бердяєва й екзистенціалізму К. Ясперса. Основу філософських учень становить суперечність „Я-Ти”, де „Ти” розуміємо як Бога, тобто глобальну сутність, досягнути яку ми прагнемо. Таким чином, релігійна самотність для людини на зламі століть трактується як духовна спустошеність, відчуженість і роз’єднаність з Богом.

Творчість Г. Штоня тісно пов’язана з духовно-культурними традиціями української філософської думки, що завжди намагалась витлумачити сутність людини, її призначення в житті. А дуалізм „життя-смерть” актуалізувався ще у філософських вченнях Г. Сковороди. Екзистенційна самотність особливо важлива для духовних орієнтацій сучасної людини, бо вона визначає спосіб пошуку трансцендентної цілісності, власного місця в культурі та історії своєї країни. Таким чином, в українській духовно-культурній традиції екзистенційні пари „життя-смерть”, „реальне-потойбічне життя” розкриваються за допомогою духовних, релігійно-етичних та художньо-естетичних домінант людського існування.

У цьому контексті також актуалізується теза М. Гайдеггера про проблему буття, яку він розглядає через проблему людини, де екзистенція – це „буття, спрямоване в „ніщо”, буття, що усвідомлює свою кінцевість. Визначаючи екзистенцію через її кінцевість, М. Гайдеггер тлумачить її як „тимчасовість”, реальна точка відліку якої – смерть. Жодне суще, окрім буття людини („тут-буття”), не знає про свою кінцевість, і тому ніякому сущому, крім нього, не відома часовість, не відкрите буття...[5, с. 46]”.

Атрибутивні риси фентезі простежуються в романі Г. Штоня „Суд”. Сюжет у літературі фентезі вимагає роботи фантазії читача, його можливості мандрувати іншими світами, де головний герой обов’язково веде духовну боротьбу з самим собою. Так, головний герой роману „Суд” подорожує потойбічним світом, де відбуваються бесіди Ісуса з Юдою, Сатаною й самим собою. Дія реалізується за межею суто земного

існування, а „мисленнева основа романів зумовлює те, що провідним чинником художньої дії стають порухи й повороти письменницького інтелекту, „одягненого” в експресивно-образні шати [2, с.18]”. Серед літературних критиків немає однозначної думки щодо коректності використання сакральних образів як головних персонажів. У передмові до книги „Пообіч часу” І. Андрусак розмірковує про доречність інтерпретації біблійних героїв: „Проблема тут уже навіть не в тому, чи має (навіть не моральне – верховне) право людина художньо інтерпретувати канонічні священні тексти. Цілий пласт світової літератури, від Леоніда Андрєєва до Жозефа Сарамаго, нібито вже сподвигнувся перебрати на совість людини це право, хоча нерідко й виходило по-сатанинськи, як у Булгакова (чи може, то мені лише так видається?). У Штоня проблема глибша: маючи в душі часточку Бога, а отже, й духовну часточку Христа, чи має (навіть не верховне – моральне) право людина художньо говорити: а) від імені Христа; б) від самого Христа? Що з цього – „а” чи „б” – богохульство? [8, с. 6]”. На нашу думку, використання божественних концептів пояснюється бажанням автора донести необхідність духовного самоосмислення та саморозуміння.

Роман „Суд” – це своєрідний християнський квест, де головний герой, Ісус Христос, мандрує у пошуках себе. Дорога тут виступає не лише обов’язковою ланкою сюжету, а й метафорою життя та самопізнання. Син Божий розпочинає свою подорож з Голгофи: „ледве здійнявшись над нею у ролі людського спасителя, я кинувсь у безодню скорботної ночі, аби наздогнати стовп світла, що ніби корчився в муках і навіював такі ж муки мені [8, с. 26]”. Мандруючи Пустелею і Космосом, Пеклом і Небом, Ісус Христос глибоко усвідомлює, що „поза любов’ю любові немає. Тому нею живіть і життям цим освятитесь. Не десь, а отут, серед тиші тиш Всесвіту, яка являє себе тільки людям, цьому Всесвіту дорівнюючим. Все тою ж вивельністю від зла. У моєму випадкові, кажуть, абсолютною – я, справді, злого чинити не можу. У тім числі й зла, яке побивають тільки злом. Іще крутішим і злішим [8, с. 152]”.

Г. Штонь використовує християнську теологію з метою пошуку нових можливостей для художньої фантазії. Роман „Суд” представляє „судну сповідь” Ісуса Христа з моменту його розп’яття, шлях з Голгофи до Єрусалима. Це так звана подорож Ісуса з моменту його воскресіння, що спрямована на пізнання себе, своєї сутності, волі, розуму й призначення. Під час своєї подорожі Ісус спілкується з різними персонажами, які стали безпосередньою складовою його долі. Першим стає Юда, один із учнів Христа, який зрадив свого вчителя.

Письменник пропонує власну інтерпретацію складних стосунків між двома біблійними персонажами, де Юда постає прикладом класичного зрадника, отримавши за це 30 шекелів, які в сучасному світі символізують винагороду за зраду: „...Юда збагнув більше, ніж засади моєї віри. Він осягнув моральну сталість Всесвіту, яку я землі лише явив.

А він – ствердив. Тим, що, будучи апіорно прощеним Небом, сам собі не простив. Яко Людина, у чийй компетенції перебуває те саме, що й у компетенції Неба. На рівні принаймні Добра і Зла [8, с. 24]”. Так, уже на початку роману окреслюється пріоритетне смислове навантаження твору – не пізнання оточуючого нас світу, а пізнання себе у світі, адже „...до Бога всяк іде через самоспізнання тими Розумом й Духом, що, власне, і є Людиною [8, с. 23]”. Письменник ретельно вимальовує стосунки Ісуса з іншими персонажами, пропонує власну психологічну характеристику їхніх вчинків і по-своєму інтерпретує біблійну історію. Юда Іскаріот – класичний для світової літератури образ, що символізує безпосередньо феномен зради. Так, порушуючи питання зради Юди, Г. Штонь ретельно пояснює причини цього вчинку, причини й наслідки подальшого самогубства: „Інквізитор, що разом зі мною смів відштовхнути отця, став виплодом думки, яка припускається цього: вигнання із Життя самого Життя...Хто цю думку на землю приніс? І – з якого світу? Я цього не знаю. Зате саме тепер і саме тут, як у день Воскресіння, ясніше ясного бачу: Юда був цілковито правий – Голгофа теж нічому не навчила. Навіть мене, чий Дух поривався на Небо, не розгледівши Неба у собі. Цим і була, гадаю, спричинена Вітцівська невдоволеність здобутками експерименту з народженням із людини ветхої Людини нової... [8, с. 29]”.

Образ євангельського зрадника постає як універсальний архетип з орієнтацією на загальнокультурну традицію, адже „легендарний мотив множинності зла отримав у літературі численні тлумачення та метафоричні втілення. Він був поширеним у міфології і, поступово трансформуючись, став змістовим літературним прийомом, що дає змогу авторам моделювати процеси персоніфікації зла в його конкретно-чуттєвих виявах [1, с. 57]”

Автор закликає до вільної уяви читача, стилізує реальний світ з метою констатації актуальних проблем інтелектуального, морального й політичного життя, використовуючи алегоричні аспекти своїх творів, щоб підкреслити філософські аспекти світобудови.

Наступною складовою будь-якого твору, написаного в жанрі фентезі, виступає дуалізм Добра і Зла. Письменник зосереджує увагу на образах Бога і Сатани, первинних, „гіперболізованих” компонентах вічної боротьби, внаслідок чого реалізується унікальний світ. Таким чином, на думку української дослідниці Н. Кирюшко, фантастична література „створює свою альтернативну реальність, у якій може бути втілена певна ідея, принцип, імператив чи змодельована відповідна проблема. Особливі естетичні можливості жанру, нетрадиційний ракурс бачення і відтворення буття дають змогу екстраполювати в прийдешнє чи в гіперреальну, чарівну, магічну або віртуальну дійсність будь-яку концепцію, гіпотезу або проект, проаналізувати етичний чи філософський принцип, відтворити зіткнення Добра і Зла... [3, с. 47]”. У романі „Суд” Г. Штонь використовує біблійні персонажі з метою

більш реального відтворення створеного ним світу, „закцентує увагу на масштабності, епічності трагедії Ісуса та його вчення, яких не зрозуміло сучасне й наступне людство, спростивши й підігнавши його постулати під свої швидкозмінні й прагматичні потреби [2, с. 20]”. Письменник не прямо опозиціонує Добро і Зло, по-новаторськи використовує елементи християнського морального кодексу, нетрадиційно аналізує онтологічні проблеми. Читач має можливість разом з Ісусом поміркувати над такими поняттями, як „любов” і „ненависть”, „дружба” і „зрада”, „відданість” і „підступність”.

Не випадково черговим етапом духовної подорожі Христа стають сорок днів і сорок ночей у пустелі, де на тридцять третій день з’явився Сатана, з яким Ісус сперечається про питання Добра і Зла, життя і смерті, призначення людини у Всесвіті: „...Зла у Добрі більше, ніж самого Добра. Його взагалі немає. Ні у природі, ні в нас. Ми ним хіба стаємо, залежно від того, чого саме прагнемо [8, с. 47]”. Таким чином, письменник трансформує бінарну опозицію Добро-Зло, що виступає однією із ключових для розв’язання онтологічних проблем. На світоглядному рівні роману ця концепція свідчить про бажання автора наштовхнути читача на усвідомлення власної суті й рефлексії не над всезагальним, а індивідуальним. Письменник підкреслює, що Зло виступає відгалуженням Добра, а людина робить моральний вибір. Осягнення власного призначення відкривається Христу саме під час спілкування із Сатаною, якого автор розуміє як „силу життя”: „І вже знав, заради чого піду на Голгофу: во ім’я Життя, віднині розчахнутого на дві половини: сатанинську і мою. Між якими і стане роїтися людство і які так легко взяти і відпустити. Але ми цього ніколи собі не дозволимо. Будемо й далі тягнути кожен свою половину на себе, щоб простору серед них побільшало. А з тим і побільшало Неба, про яке подумає всяк, хто згадає про мене. І замислиться: де я у нім? І де Сатана, що навчав їх жити тут, на землі, серед звірів і гаддя, у спекотнім безчассі або мряці негод, біля річок і озер, у тісняві міст і в цвинтарному спокої сіл? Де, зрештою, Бог, який все це сотворив і покинув? [8, с. 51]”.

Г. Штонь переосмислює й трансформує традиційні моральні настанови старозавітного закону. Він пропонує власні духовні настанови замість дев’яти заповідей Нагірної проповіді Ісуса Христа, що стали джерелом християнського морального вчення: „Тим, хто, можливо, все прочитає, заповідаю: бійтеся! Не Бога, а себе. Свого розуму, знань, які найбільше воюють...Бійтеся і владик знання, що стає мертвим, як тільки його пойменують взірцевим. І почнуть утверджувати...Бійтеся слави: вона належить дню вчорашньому, де й ви були вчорашнім. І вдовольняли очікування ще давніші. Суєтні і ветхі, бо живе життя поклонінь не потребує і їх не приймає – йому ніколи. Бійтеся кумирів. Зрощених наукою і з досягнень науки – матеріалу сатанинського, що грішить зазіханням на благо. Позаяк Бог – то безмежність. Структурована Духом, який не навчає, а лиш долучає. Жахайтесь норм. Які не болять, не

тривожать, не кличуть. І все усереднюють...Втікайте від спокою – стану Антихриста, який не соромиться. Бійтеся пихи. Навчайтесь Життю. У Життя, що є вами, коли ви замислились. Проте й думка є мертвою, коли є лиш собою. Думайте совісно... [8, с. 60]”.

Спілкування Ісуса зі своїми учнями є ще однією невід’ємною складовою процесу становлення Христа „земнонародженим”. Я. Голобородько, аналізуючи роман „Рай”, підкреслює художню цінність цієї частини роману: „...сцени, що моделюють духовний вимір взаємин Ісуса з його найближчим оточенням, їхні мандри й бесіди-пошуки, виконані досить динамічно, з емоційною рельєфністю й проникливими художніми штрихами, й випромінюють значно щедріший інтелектуальний простір, ніж оперування оголеними „логіцизмами” й абстрактами. Саме ці сцени, хоча й виступають певною мірою ілюстраціями до міфопоетичних сторінок Біблії, належать до найсильніших у творі й „заряджені” поліасоціативним концептуальним навантаженням [2, с. 19]”. Учні Христа мають зрозуміти обов’язковість дотримання основних заповідей не тільки як зовнішніх дій, а й необхідність праведного духовного стану, внутрішнього очищення.

Література фентезі вимагає наявності квесту як однієї з найголовніших атрибутивних інтенцій твору. Мова йде не лише про фізичні мандрування героїв, а й про подорож у внутрішній світ. Квест у власній душі „відображає занепад людства від періоду золотого віку до сучасної деморалізації цивілізації, пошуки шляхів, які б виводили персонажа на рівень достеменного самоствердження [4, с. 530]”. Використовуючи християнський квест у романі „Суд”, Г. Штонь актуалізує питання інтерпретації вічних християнських цінностей, адже образ Ісуса набув „незвичайної смислової місткості, символічного значення й став узагальненням людського типу, визначенням світовідчуття, великих життєвих конфліктів [6, с. 59]”. Саме біблійний сюжетно-образний матеріал роману дозволяє говорити про філософію буття, де „християнський образ є діалектичною єдністю вічного, незмінного і гостроактуального [6, с. 59]”.

Таким чином, письменник підкреслює факт сучасного існування людини, а саме духовний квест, без якого неможливо досягти законів буття. Будь-який квест, особливо внутрішній, стає невід’ємною атрибутивною рисою творів у жанрі фентезі, важливою складовою формування нової естетичної реальності. Щодо особливостей реалізації внутрішньої подорожі головного героя, то тут мова йде про діалоги Ісуса зі Всевишнім, Сатаною й своїми учнями, що й формують його духовний стан. У всіх розмовах Христа неодноразово підкреслюється цінність саме земного існування й збереження справжньої сутності людини, від якої й будуть залежати результати її духовного суду наприкінці життя: „І царство моє – на Небі, яке є в кожному з вас, але дістатись на нього дано не кожному. Хоч знаю – можна! Тут, на землі, якщо цього прагнути і до цього щодень стреміти. Треба очищати свій Дух. Найперше – від

скверни, якою є не лише гріхи, а й замулене серце і загноєні очі. Як у тих, що хорують. Дух вкривається струпами теж, якщо його тримати у скрині і звідти виймати тільки в храмові дні. Він сила робітна, а не боговеличальна, бо й Бог є робочим. Один на весь космос. А ви? До храмів заходите, а коли були в собі? І що там робили? Повчали або повчання слухали... [8, с. 68]". На нашу думку, саме риторичне питання Г. Штоня „До храмів заходите, а коли були в собі?" поєднує його прозу з написом на Дельфійському храмі „Пізнай самого себе", що є лейтмотивом філософії Сократа й репрезентує основну складову творчої концепції письменника. Тут мова йде не тільки про необхідність людини пізнати себе, але й про нагальну проблему всього людства – не втратити себе в бурхливому розвитку цивілізацій. Очищення людини від духовних дисонансів і порозуміння із самою собою становить домінуючу художнього мислення Г. Штоня.

Одним із найпродуктивніших мотивів є питання віри, адже саме вона виступає головним способом осягнення буття. Якщо для релігії абсолютною цінністю виступає досягнення єдності з Богом, то для Г. Штоня головними є саморефлексія й саморозуміння. Ця концепція репрезентує домінуючу тенденцію європейського мислення щодо розкриття духовного стану сучасної людини. Саме віра надає можливість особистості осягнути сенс свого життя, що й дозволяє наблизити розв'язання проблеми буття в сучасному світі. Так, знаходячись у пустелі, Ісус розмірковує над зверненням людей до Бога з метою прощення: „помилувати за що? І чому саме помилувати, а не навчити, не посунути від віри інстинктивної до віри свідомої, де людська рівнобожність набуває ознак світотворчих, а не лише світоповторюючих? Я бачу, що й дотепер вона не при силі: світ і далі диктує, яким вам всім бути, а сам є яким є. І прагне мати це нормою [8, с. 98]".

Таким чином, неможливо заперечити важливість біблійної проблематики в сучасній українській літературі, адже в умовах становлення демократичного європейського суспільного життя інтенсифікується інтерес до питань релігії й культури, що призводить до переорієнтації свідомості сучасної людини.

У романі „Суд" Г. Штонь визначає два життєві шляхи, які може обирати людина: у собі й уселюдський, де останній – це шлях визначних людей, адже „це і є шлях людини, на якому усе, що є гарним і добрим, невимовно болить. А сумління – омовлюється; першим мислить воно [8, с. 108]". Кожна людина реалізує власну подорож до Царства Божого, тобто людське життя і є квестом до духовності й Природи. У пошуках власного саморозуміння Христос називає себе подорожнім у Космосі, де останній є Духом. Він пройшов самосвідомий шлях від Ісуса як сина Божого до Ісуса Христа, що й дозволило йому вознестися на небеса, усвідомивши свою роль на землі. Йому відкривається основний закон буття: „Я збагнув нарешті таємницю життя. Не всекосмічного, а земного; воно не біологічне і не суто ефірне, а саме земне, себто океанічно

безмірне, але врівноважене твердю примусу: мати матеріальний свій бік богоприсутнім; у інших галактиках і за інших богонастанов ця дилема розбіжності між матерією і духом знімається абсолютно інакше. А у нас тут – Красою, яка не збирається рятувати світ, оскільки тим світом, у нашому принаймні вимірі, давно і безальтернативно є [8, с. 111]”. Останньою зупинкою Ісуса стає Єрусалим, де на нього чекало головне випробування на божість. Христос заходить до материнської хати, розуміючи, що „Голгофа не тут: шлях до неї з рідного подвір’я лише розпочинають. Як і пошук вітчизни, що Голгофою і є, – інших вітчизн у Духу немає [8, с. 147]”. Письменник наголошує, що суд над кожною людиною відбувається не на Небі, а на Землі. Останні сторінки роману – це так звана моральна настанова Г. Штоня сучасній людині, від якої й залежить стан і розвиток цивілізації взагалі: „...всякий моральний суд потребує внутрішнього воскресіння [8, с. 153]”.

Роман „Суд” репрезентує неповторний індивідуальний стиль автора. Текст насичений значною кількістю висловів, що точно відображають естетичну концепцію Г. Штоня: „Жити треба вріст”, „Обраних обирають”, „Добрі вчинки є не працею, а життям”, „Нема святості без Святого в нас Духу”, „Любов’ю не змінюють світ, а тільки збільшують”, „Поза любов’ю любові немає”. Так, специфічна оповідна манера прозаїка не вичерпує можливості повного концептуального аналізу роману.

Роман „Суд” ілюструє жанрові конструкції фентезі разом із пропагандою божественних принципів життя, де сакральне виконує універсальну функцію зведення індивідуального до всезагального. Осмислення євангельського сюжетно-образного матеріалу стає авторським підґрунтям для фантастичної прози, а філософські концепції індивідуалізму, екзистенціалізму й психоаналізу дозволяють письменникові надати особливої значущості його героям і їхнім переживанням. Так, стає очевидною зорієнтованість українського фентезі на міфологічну парадигму літератури, де класичні архетипні образи живлять сучасність, творять особливу альтернативну ірреальність.

Література

- 1. Антофійчук В. І.** Трансформація образу Іуди Іскаріота в українській літературі ХХ ст. / В. І. Антофійчук // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 52 – 58.
- 2. Голобородько Я.** Онтологічна проза Григорія Штоня: (про романну збірку „Пообіч часу”) / Я. Голобородько // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 17 – 21.
- 3. Кирюшко Н.** Моделювання химерного світу / Н. Кирюшко // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 45 – 51.
- 4. Літературознавча** енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : „Академія”, 2007. – Т. 2. – 624 с.
- 5. Радченко О.** Час як уява і час як буття: Еміль Штайгер versus Мартін Гайдеггер / О. Радченко // Слово і час. – 2009. – № 6. – С. 45 – 53.
- 6. Удовиченко Л.** Рецепція християнських образів як літературне явище / Л. Удовиченко // Рідна шк.

– 2000. – № 9. – С. 57 – 59. 7. **Штонь Г. М.** Пообіч часу : романи / Г. М. Штонь. – К. : Твім інтер, 2004. – 288 с.

Леоненко О. С. Риси фентезі у романі Григорія Штоня „Суд”

У статті було розглянуто основні елементи фантастичної структури роману „Суд” на основі філософської складової.

Ключові слова: фентезі, філософічність, мотив, міфологічний.

Леоненко А. С. Характерные черты фэнтези в романе Г. Штоня „Суд”

В статье были рассмотрены основные элементы фантастической структуры романа „Суд” на основе философской составляющей.

Ключевые слова: фэнтези, философичность, мотив, мифологический.

Leonenko O. S. The attributes of fantasy in the novel „Trial” by Gr. Shton

The article was focused on the main elements of the fantastic structure in the novel „Trial” on the basis of philosophical elements.

Key words: fantasy, philosophism, motive, mythological.

ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОСТОРУ

УДК 821.161.2 – 92.09 + 929 Іваничук

І. М. Акіншина

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ У ТВОРЧОСТІ Р. ІВАНИЧУКА

Майже кожний визначний письменник є одночасно й публіцистом. І майже кожного визначного письменника будь-якої країни турбує питання власної національної ідеї, апіорність актуальності й значущості котрої беззаперечна у всі часи. В Україні питання національної ідеї поставало у творчості незчисленної кількості письменників-класиків, твори яких увійшли в золоту скарбницю світової літератури. І. Вишенський, І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, П. Тичина, М. Рильський, О. Довженко, Олесь Гончар, В. Симоненко, В. Стус, Ю. Андрухович і багато-багато інших письменників і публіцистів (перелік можна продовжувати до безкінечності) явили зразок справжнього патріотизму, виражений власним життям і різножанровими начерками пера. Неодноразово ідеї патріотизму постають зі сторінок художніх і публіцистичних творів відомого сучасного письменника Р. Іваничука. Саме у відтворенні наболілих проблем сьогоденного стану українства на теренах власної держави у творчості львівського письменника вбачаємо актуальність і новизну теми даної статті. Відтак, власне темою статті є інтерпретація виявів національної ідеї в романістиці й публіцистиці Р. Іваничука.

Протягом усієї своєї творчості Р. Іваничук звертається до ідеї патріотизму. Особливо відчутно національна тема звучить у історичній і мемуарній прозі 80-90-х років ХХ століття. 2000 року в журналі „Березіль” виходить новий біографічний роман відомого майстра слова „Саксаул у пісках”. За своїм сюжетом твір пов’язаний з історичним романом „Вода з каменю” (1982), де розповідається про час будителів нації на широкому історичному тлі, головним героєм якого є керівник „Руської трійці” Маркіян Шашкевич. „Шашкевич видобув перші краплі живої води з каменю. Вона, звичайно, не напоїть усіх спраглих – їх дуже багато, вони заселяють усю галицьку землю. Але він подав приклад. За ним, нарешті, побачивши його, підуть інші” [1, с. 99].

Головним героєм роману „Саксаул у пісках” постає сподвижник Шашкевича Іван Вагилевич. Як і у творі „Вода з каменю”, у новому романі Р. Іваничука зображено усіх учасників „Руської трійці”. В епізодах твору змальовано останні хвилини життя Маркіяна Шашкевича, подальшу долю Якова Головацького.

Відомо, що після розпаду літературного угруповання, Вагилевич прагнув стати католиком, але здійснити свій намір йому так і не вдалось.

Він приймає протестантство. Зневірений у доцільності прожитого життя, хворий, роздавлений злиднями відходить Вагилевич у інший світ. Його могила загубилася невідомо де серед могил протестантів на Личаківському цвинтарі у Львові.

Р. Іваничук прагне реабілітувати добре ім'я Вагилевича, який для інших помер зрадником української ідеї, примушує замислитись над вічними пошуками й вічною самотністю науковця. Неодноразово автор порівнює його із саксаулом: „...став Вагилевич чужим на своєму власному полі, саксаулом у вільхових хащах – заглушеною, непримітною й чіпкою деревиною, з якої, однак, не побудуєш ні будинку, ні комори, ні навіть хліва, тільки підвалиною може стати, бо тяжчий він від води, і обсідав його весь тодішній учений світ, а признаватись, що стоїть на ньому, не мав мужності; каменеподібну деревину вганяли вглиб своєю вагою непосвячені у справжню науку, й саксаул, невидимий для світу, мусив тримати їх на собі” [2, с. 69]. Наче важезний саксаул, який годиться лише на підмурівок, Вагилевич усе життя прагне й буде підмурівок української науки й культури, у будь-яких обставинах душею не зраджуючи своїх ідей: „...саксаул уміє насичуватися й кременем і стає важчим від води, і ніколи не вмирає, і за жодних обставин не переміниться ні в ясеня, ні в дуба, не те щоб у осики; саксаул завжди залишається самим собою, й тому не страшно пересаджувати його у ґрунт, напоєний чужими соками” [2, с. 41].

Як і в публіцистичних творах – спогадах „Благослови, душе моя, Господа...” (1993), Р. Іваничук пропагує ідею валенродизму: „...пріч від мене, Сатано, я зійшов з твоєї дороги і знайшов свою, на якій тобі немає місця, і ти ще побачиш результати мого чину і скреготатимеш зубами в безсилій люті, що втратив владу над моєю душею, – я не перший такий, що ступив на чуже поле заради праці для рідного...” [2, с. 57].

У публіцистиці Р. Іваничук виводить сутність валенродизму й свою причетність до нього в колишньому радянському суспільстві: „Більшовицькі опричники мали рацію: здорові національні сили свідомо проникали у ворожу систему, щоб – коли не розкласти її, то хоч зайняти відповідальні посади і таким чином виховувати наукові і творчі національні кадри; мати змогу писати наукові праці з найменшою дозою промосковської апологетики і художні твори з національним підтекстом; заважати викачуванню з нашої землі природних скарбів для московського центру, потаємно виховувати дітей патріотами України.

Ми, і я в тому числі, ставали новітніми Валенродами, які свідомо йшли в стан ворога – це був один із засобів активної боротьби з неволею” [3, с. 41 – 42].

Автор роману наголошує на рушійній еволюційній силі представників інтелігенції (науки, мистецтва, а відтак і літератури) у формуванні й зміцненні ментальних рис нації, пластів її культури. У творі носієм українських культурно-патріотичних аспектів є І. Вагилевич. Наприкінці життя, аналізуючи в розмові з Анциболотом

(своєрідним Сатаною-спокусником у науці для галицького письменника), що вдалося зробити, а що ні, Вагилевич говорить: „Я, немов те камінне дерево в пустелі, висмоктував із піску воду, й таки замаїлося воно бодай вутлим листячком: своїми працями з історії, етнографії, міфології, давньої літератури я намагався добути неспростовні аргументи, які б підтвердили правічність нашого духовного життя... я... своїми дослідженнями пісень і колядок, міфології й демонології довів, що праслов'янська мова має русинський корінь...” [2, с. 97 – 98]. В останні роки життя І. Вагилевич відганяє підступного Анциболота, який весь час спокушував науковця розгадкою таємних рун, що були накреслені на Карпатських горах і мали засвідчувати давнину походження й історію розвитку русинів як нації. Пошук сенсу буття Вагилевичем завершується величним прозрінням: „Я сьогодні дійшов до розуміння: той народ насправді багатий і сильний, який має таку глибину своєї давності, з якої не все можна видобути й розжувати; той народ вічний, минуле якого вкривається огромом історичних пластів, котрі треба постійно розкопувати й мізкувати над ними...” [2, с. 98].

Р. Іваничук вносить ряд нових елементів, які раніше майже не зустрічаються в художніх життєписах, але широко використовуються в белетристиці, – це видіння. Відомо, що інтерпретація проблем творчості поєднує в собі діаметральні протилежності: соціально-історичний детермінізм і спонтанність творчого процесу як вияв невротичного стану. Так, З. Фройд при аналізі структур психічного життя митця звертав велику увагу на інтерпретацію фантазування, снів, інших форм підсвідомого, підкреслюючи, що „зростання та незвичайне посилення фантазій є передумовою неврозу чи психозу, фантазії є наступною сходиною... хворобливих симптомів...” [4, с. 112]. М. Фуко вважав стан божевілля способом інтерпретації світу. Виходом за межі себе самого вважає творчість М. Бердяєв: „У творчому досвіді розкривається, що „я”, суб'єкт, первинніше і вище, ніж „не-я”, об'єкт... Творець самотній і творчість має не колективно-загальний, а індивідуально-особистий характер. Але творчий акт спрямований на те, щоб мати світовий, загальнолюдський, космічний і соціальний характер. Творчість... завжди є виходом із себе” [5, с. 211].

За словами К.Г. Юнга, „те, що з'являється у візії, є образом колективного підсвідомого, а саме своєрідної вродженої структури тієї псюхе, яка представляє матрицю та передумову свідомості” [6, с. 130]. Психолог на основі теорії архетипів і колективного підсвідомого розвиває концепцію самореалізації особистості через символічне потрактування та суб'єктивне переживання архетипних структур, занурення в глибини колективної підсвідомості. Самореалізація людини відбувається в контексті певної доби, яка „має свою однокітність, свою упередженість і своє духовне страждання. Кожна епоха – це як душа окремої людини, у неї свій, особливий, специфічно обмежений стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й

відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментом часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незбагненна потреба усіх, – в Добрі чи уві сні, для спасіння епохи чи для її знищення” [6, с. 131]. Епоха часів І. Вагилевича знаменувала культурно-національне відродження в Західній Україні, заглиблення в українські фольклор, етнографію як коріння русинів.

У романі видіння І. Вагилевича пов’язані з національними аспектами діяльності науковця. Вони слугують розкриттю творчого сумління, душевних пошуків головного героя. Через видіння Вагилевич зв’язує свої дії й думки з Маркіяном Шашкевичем, який завжди був прикладом для Івана, виразником української ідеї: „...я впізнав тебе, Маркіяне, ... ти незмірно мене втішив, що прийшов – а так довго тебе не було: три роки вже минуло відтоді, як я, на Соборі руських учених, у великій радості святкував торжество твоїх ідей і помислів; сьогодні вони вже витіли в людських серцях – у них не залишилося ні крихти пам’яті про тебе; ми всі змаліли, бо й мою душу випалила безнадія, немов та пожежа університетське книгосховище” [2, с. 80 – 81].

Привид Шашкевича, наче совість, виринає з небуття, щоб втішити Вагилевича: „Як ти швидко споневірівся, Іване... Наша доля присуджує нам ще раз пройти через юдоль печалі і зневіри, а хто витримає ту путь, той неодмінно вийде на завітчану леваду. Саме ця віра є моєю ідеєю, Іване, й вона колись заторжествує: впасти ниць може й великий народ, але гине тільки нікчемний” [2, с. 81].

Видіння у вигляді привидів, досліджуваних Вагилевичем в українському фольклорі (мавок, русалок, домовиків), зринають при зустрічі й розмові з Анциболотом, панею Анелею. Видіння супроводжують Івана під час пішої подорожі до вмираючого Маркіяна Шашкевича: „...примари йшли за ним, як завше, і він чуйним вухом вловлював розмови волхвів з Богом, а злі деви осідлювали необачних подорожніх і в’юнкими, мов ремені, ногами облутували їх і до смерті заганяли, а чорти з відьмами танцювали в курявах, ... та хай собі і лиходіють і танцюють, і оборотники яструбами та совами нехай літають – у такий спосіб живе природа й дає собі раду без людської помочі, а Йванові тільки б таємницю Божу розгадати...” [7, с. 8]. Таємницю, яка так і залишиться не розв’язаною, яка стала для Вагилевича головною проблемою й сенсом життя – розшифрування надписів на карпатських скелях (рун). Автор роману наголошує на поштовху до творчості й суспільних шукань, яке іноді не давало спокійно працювати й жити Вагилевичу, ще раз доводячи висновки вчених, що „головне в біографії – це розкриття імпульсів наукової діяльності, динаміки й результатів творчого процесу, психології, притаманного тому чи іншому вченому образу мислення, цілеспрямованості його діяльності” [8, с. 15].

Як і в романі „Вода з каменю”, головною проблемою твору є українська ідея, хіба що в новому романі Р. Іваничука вона визначена

більш широко, як питання, яким шляхом йти Україні. Особливо гостро зображені ті розходження, які відбулися між Вагилевичем і Головацьким після смерті Шашкевича. Іван пішов на польський ґрунт, а Яків подався в москвофільство. „Ти докоряєш мені, – сказав якимось Яків Іванові, – що читаю лекції по-московськи, а хіба ти свої праці пишеш українською мовою?; українська література писалася й латиною, Якове, але ж то мова, а не покруч, який ви називаєте язичієм, і як ти міг прийняти для себе московський трикольтор, коли на Соборі клявся, що нашого прапора ніколи не зрадиш?; вгамуйся, Іване, я не уточнював, якого саме прапора не зраджу, а втім, кожен нині шукає своєї дороги...” [2, с. 82].

Ідею великодержавного шовінізму уособлює в романі російський академік Погодін. Його думки значною мірою наближені до поглядів сучасного російського письменника О.Солженіцина. Зокрема, слова, вкладені в уста Погодіна, звучать по-солженіцинськи: „Мені важко вас зрозуміти... В нинішній час, коли народи Європи невтримно зближуються – Швеція і Норвегія, Молдова і Валахія, а теж німецькі князівства, – ви закликаєте до розпорошення...” [2, с. 89]. Саме Погодіну у творі дає свої поради старий, затятий москвофіл Зубрицький, „як би то краще облаштувати Росію у світі” [2, с. 88]: „От якби, приміром, царська казна знайшла кошти, щоб прорити канал від Волги до Дону – тоді в усе, що потрібне Росії для війни, попливло б до Москви з Кавказу, Азова і навіть з Ірану... А взагалі потрібно, щоб Росія відгородилася китайською стіною від зараженої Європи і захопила Афганістан... Мені ж, шановний академіку, пришліть ландкарту новітньої Росії – хай я помру, на неї дивлячись...” [2, с. 88].

Під час виступу Погодіна перед галицько-польською громадою ще більше підсилюється розбрат колишніх побратимів Вагилевича й Головацького: „А втім, марно нам з вами, поляки, розмірковувати нині про вашу незалежність: ви завойовані, тож мовчіть... Але чому галицькі малороси, – звернувся Погодін до Подолинського, – так ревно стали солідаризуватися з поляками?

– То одиниці, – кинув Головацький. – Ми там, де сила. А сила – в Росії” [2, с. 89 – 90].

Вагилевич, у свою чергу, закликає Головацького до совісті, честі й національної свідомості, на що останній відповідає: „Ти ж добре знаєш історію: хіба не об’єднав Україну з Росією наш славний гетьман Хмельницький ще двісті літ тому? Чому ти хочеш про це забути?

– А ти не скажеш, Якове, скільки ще хрестів притранспортує для нас Росія – та не золотих, а березових?” [2, с. 90].

Останню репліку Івана Вагилевича у поданому епізоді твору Р. Іваничук, керуючись національною ідеєю, робить пророчою для подальшої долі всієї України. Це ніби погляд у недавню нашу історію. А подальше висловлювання російського академіка нагадує відомий лист Максима Горького: „...я – за розвиток малоросійського нарiччя й літератури, так... Але створювати з нарiччя самостійну мову, коли всі

слов'яни прагнуть прийняти до вжитку мову великоруську, вважаю нісенітницею...” [2, с. 90]. І далі у звертанні Головацького до Вагилевича: „До речі, чи ви вже розшифрували руни? Коли вам це вдасться, то ви неодмінно переконаєтесь, що мовні корені в нас єдині, і руни належатимуть як вам, так і нам... А щодо сепаратизму... Я можу навіть уявити витворену вашою фантазією окрему малоросійську державу” [2, с. 90]. Далі автор критикує москвофільську сутність настроїв Я. Головацького, вкладаючи в уста останнього різку насмішку над самостійністю української держави: „І ось ця так звана держава в якийсь момент не витримує натиску поляків, – ви, пане Бельовський, теж, очевидно, не припускаєте, що Малоросія може стати незалежною, правда?... Отже, не витримують хохли польського тиску і тоді з якимось новим Хмельницьким чи Голопупенком, чухаючи потилиці, знову звертаються до того ж москаля, кацапа сиволапого, і кланяються в пояс: прийми нас, батеньку, вражі ляхи долають, ми каємося й обіцяємо бути надалі вірними вашими братами...” [2, с. 90].

Національні ідеї автора споріднені з ідеями його героя: найбільше розкриття творчого потенціалу митця може виявитися тільки на рідному ґрунті, коли рідна земля стане „материзною” (М. Гайдеггер). „Материзна передбачає те, що ми маємо повноцінний, гармонійний зв'язок із землею, на якій живемо” [9, с. 228]. В екзистенційній концепції М. Гайдеггера мова є трансцендентною сутністю. Митець схоплює божественні знаки й передає їх народові. У праці „Гельдерлін і сутність поезії” німецький філософ зазначає: „Становлення буття обмежене знаками Богів. І водночас слово поета є тільки тлумаченням голосу народу” [10, с. 259]. Підсилений національно-соціальний аспект твору Р. Іваничука проектує події середини ХІХ століття на сучасність, примушує ще раз замислитись над долею України в нашому майбутньому.

Роман „Саксаул у пісках” – це твір такого автора, що знає всі секрети поетичної творчості, бо „ніхто, окрім справжнього мистця, не готовий пізнати рамки своїх можливостей...” [11, с. 20]. Твір Р. Іваничука відзначений алегоричністю, уведенням нових нетрадиційних засобів змалювання художніх образів біографічної літератури.

Майстерність письменника визначає його „присутність у загальнокультурному процесі” України, яка „до фізичного відчутна в гарячому й інтонаційно багатому диханні його прози... Зрештою, присутність ця відчувається в усьому тому, що узагальнено називається позицією художника і громадянина” [12, с. 3].

Література

1. Слабошпицький М. Роман Іваничук : літературно-критичний нарис / М. Слабошпицький. – К. : Рад. письменник, 1989. **2. Іваничук Р.** Саксаул у пісках / Р. Іваничук // Березіль. – 2000. – № 11 – 12. – С. 25 – 100. **3. Іваничук Р.** Благослови, душе моя, Господа... / Р. Іваничук. – Львів : Просвіта, 1993. **4. Фройд З.** Поет і фантазування / З. Фройд //

Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 109 – 118. **5. Бердяев Н.** Самопознание: Опыт философской автобиографии / Н. Бердяев. – М. : Книга, 1991. **6. Юнг К.-Г.** Психологія та поезія / К.-Г. Юнг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 119 – 141. **7. Іваничук Р.** Саксаул у пісках / Р. Іваничук // Березіль. – 2000. – № 9 – 10. – С. 3 – 93. **8. Мейлах Б.** Биография как методологическая проблема / Б. Мейлах // Человек науки. – М. : Наука, 1974. – С. 7 – 18. **9. Слово.** Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. **10. Гайдеггер М.** Гельдерлін і сутність поезії / М. Гайдеггер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 250 – 263. **11. Папа Іван Павло П.** Лист до мистців / Папа Іван Павло П // Сучасність. – 1999. – № 12. – С. 17 – 27. **12. Іваничук Р.** Чистий метал людського слова : статті / вступ. ст. М. Ф. Слабошпицького / Р. Іваничук. – К. : Рад. письменник, 1991.

Акіншина І. М. Національна ідея у творчості Р. Іваничука.

Автор у статті досліджує втілення національної ідеї в художніх і публіцистичних творах Р. Іваничука.

Ключові слова: національна ідея, публіцистика, національна ідентичність.

Акиншина И. Н. Национальная идея в творчестве Р. Иванычука.

Автор в статье исследует воплощение национальной идеи в художественных и публицистических произведениях Р. Иванычука.

Ключевые слова: национальная идея, публицистика, национальная идентичность.

Akinshina I. N. National idea in the works by R. Ivanychuk.

In this article the author examines the realization of national idea in literary and publicistic works by R. Ivanychuk.

Key words: national idea, publicism, national identity.

УДК 821.161.2.09–3

Г. М. Білик

КОНЦЕПЦІЯ МІСТА У ТВОРЧОСТІ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА

Олесь Ульяненко (1962–2010) – сучасний український прозаїк. Від самого початку творчості на межі 80–90-х років минулого століття він посідає особливу нішу у вітчизняному літературному процесі, яку так чи так критики намагаються спроектувати: 1) або на російських „чорнушних” „вісімдесятників” (В. Орлова, Л. Петрушевська, В. Токарева) (В. Єшкілев, [1, с. 111]), 2) або на француза Л.-Ф. Селіна (з колонадою імен послідовників – Г. Міллер, Ж.-П. Сартр, Ч. Буковскі, В. Берроуз) (Роксана Харчук [2, с. 49]) тощо, водночас ніби „сором’язливо остерігаючись” визнати це явище як самотутнє, простежити його історичну й соціокультурну зумовленість, дослідити національну традицію. Ніла Зборовська „поета і містика” Ульяненка бачить у літературі представником „межової генерації, посталої в умовах тоталітарної епохи і новонародженої держави”, підтримує тезу про його стильову спорідненість із письменниками т. зв. „Житомирської школи прози” (В. Медвідь, Є. Пашковський), пропонує глибокий аналіз творів „Зимова повість”, „Богемна рапсодія”, „Сталінка” [3], та в монографії „Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури” робить несподівано ошелешливе відкриття: „За українською маскою Олесь Ульяненко приховується російський імперіаліст Олександр Ульянов з його неусвідомленим батьківським комплексом садиста. Тому ця творчість є зразком імітаційної могутності несвідомої імперської стихії, в полоні якої суб’єкт відчуває себе дофіном диявола. Відповідно виникає потреба психологічного захисту від страшного в собі, яке набуває символізації психопатологічної (злочинної, гіпертрофовано сексуальної, збочено-ерогенної) дійсності” [4, с. 422], „...у творчості О. Ульяненка втілюється імперська заздрісна імітація, маскована під національного письменника, тому психопатологічне розщеплення української (материнської) тілесності проявляє лише диявольську сутність, тобто тьму несвідомого. У його творчості навіть не намічається еволюція, яка свого часу змінила портрет натураліста й апологета тваринної естетики Е. Золя...” [4, с. 426] тощо.

Між католицизмом і порнографізмом, між публіцистикою і прозою – мабуть, так на сьогодні можна узагальнити літературознавчі коментування письменницького набутку О. Ульяненка, а проте вага в національній (!) культурі його як майстра слова й мислителя досі залишається не виписаною, не зважаючи на два десятки виданих творів, звання Шевченківського лауреата. Нашою статтею маємо на меті, спираючись на усвідомлення того, що мистецьке (епічне) творення передбачає художній задум і вільне фантазування, а естетичне уявлення

підпорядковується естетичному надзавданню, тому жодна інтерпретація художнього тексту не документалізує психосвіт особи автора, запропонувати „більш традиційний” погляд на творчість Ульяненка як особливий антиімперський дискурс, породжений постколоніальним станом і громадянською свідомістю суб’єкта мовлення (творення). Одним із ключів прочитання тут бачимо образ міста – як такого, що продукує і пожирає світ; як соціального монстра, котрий давно вийшов із-під контролю людини-творця, перетворившись на пекло рукотворне й убиваючи Всесвіт (на всіх його сковородинівських рівнях) своїми „міазмами”. Virізнення концепції міста в прозі митця допоможе осягнути його гуманістично-національну позицію.

„Місто–щастя–помийниця” – ці три образи фігурують поряд майже у всіх романах О. Ульяненка, наголошуючи на соціальному ошуканстві й самообмані, заручниками яких раптом стає людина. З дитинства їй нав’язують образ-мрію, говорять про дивний „сад”, вінець бажань і можливостей (там, де нас нема), – містечко, місто, столицю, і от вона виростає, дотикається до своєї *fata morgana* й опиняється на розпутьті: 1) розчаруватись, асимілюватись і зникнути; 2) не здаватися, рекультивувати образ-мрію, виснажитись і – зникнути; 3) пізнати й „перемогти” місто (його ж методами) і – зникнути. Сучасне „не-книжне” місто, яке не дає жодного шансу для повноцінного духовного буття людини, – це істина від О. Ульяненка, гірка й неспростовна правда, яку не бажає приховувати автор, але так само не бажаємо осягати всі ми, звиклі до інертності, самозаспокоєння чи просто байдужі. Герої письменника (а певно, у житті і він сам) пройшли всіма цими шляхами, конали в муках; втрачали віру – в любов, у Бога, людину, владу, державу, у себе; звірили, заступаючи за всі межі закону й моралі, яких, насправді-то, й немає: десь більше, десь менше – немає... Свій останній роман письменник завершує прикметною сценою: герой, його ровесник (а Ульяненко здебільшого суб’єктивує головного персонажа, котрий іде його життєвими дорогами й несе багаж всього особисто пережитого), озираючись у минуле (1979 рік), подумки „виловлює” себе колишнього:

„...ти вирвався і вижив, мати твою. Це як тупо, до безкінечності рахувати до мільйона, потім перемножити, забути цю хрень, починати від початку. А ще цей пейзаж. Я не любив цей пейзаж на стелі, але зараз він доречний: від нього тхнуло блювотинням, лайном, голодом, вибитими зубами, смертю, гоміками, драпом і до безкінечності, не вистачить алфавіту. Цілих двадцять з гаком років все це не приходило на пам’ять...

Я сидів, чекав поїзда, дивився на розляпане біле місто на дахах, і не знав, що на мене чекає попереду... Та і не хотів знати, в тому була моя перевага: я ніколи не згадував... <...> Сидячи на лавці, зачовганій до лакового блиску тисячами задниць, я думав, чітко, прозоро: а чи змінив би я світ, аби це виявилось можливим; і як би я його змінив, аби це було

суттєво необхідним. А для чого? Який сенс? Людина все одно віднайде помийницю і назве це щастям” [5, с. 102].

Фатальне минуле запрограмувало й відповідне майбутнє – „без картинок і продовження”, „темний сон”. Таким чином, герой відчуває екзистенціальну виснаженість, абсолютну відсутність сенсу порожнього життя-виживання, омерзіння від цієї „запрограмованої некрофілії”, співучасниками в якій є весь пострадянський соціум.

Динаміка образу міста. Образ міста дещо відмінний своїм змістовим навантаженням у різні періоди творчості письменника й навіть у межах одного твору. Так, у „Сталінці” на початку – це „перевернута мушля”, „виїдена мушля” зі схожими описами: „...бемкання межового годинника, запусілі артерії вулиць зі слинявою сльотою, шарудіння змокших газет і яскраво розтягнуті смуги світла” [6, с. 21]; „чорна перевернута балія з порожнім нутром, із свічками мертвих ліхтарних стовпів”, „хижо окресленими контурами” [6, с. 25]. Поки що це німий свідок нелюдських страждань Лопати й Лорда, які втікають із божевільні, але чимдалі більше воно наливається світлом – червоножовтим, огненным, загрозливим. Митець показує місто з пташиного польоту – як крематорій, з якого людині немає жодного рятунку:

„Птахи летіли над широким пластом чорної землі, перекидаючи важко крилами, проламавши нетривку тишу; вони зирили донизу чорними голками очей, – позаду маячили, ховаючись, рідні обійстя; птахи прощалися з людьми, бо по третьому дні льоту вони, перетнувши океан, сядуть на зимівку десь у скелях безлюдних і тихих островів; пролітаючи над чорною ріллею, вони високо скинули тіла, пропанахуючи туге, вологе осіннє повітря, і ватаг, голосно кугикнувши, полишив за лівим крилом місто із гостроверхими вежами, червоними од нічного освітлення коробочками будинків, сизі артерії залізничних колій, де поналипали – один до одного – немов виводок черепах, брунатні й зелені вагони, що їх волокли, сопучи, паротяги; будинки рудим крабом розтяглися перед тонким зором ватажка, і він, полишаючи землю, немов щось зрозумів, ще раз протяжно кинув голос, – на цей раз до міста: чорні перетинки вулиць, повзучі змії електричок, трамваїв, що слимаками виповзали на світлі плями підсвіченого з-за хмар міста; і тоді згряя піднялась вище, вище, вище, внизу лишилося місто, що брунатним згустком темніло чим далі, тим більше, тільки ртуттю віддавала вода, і по мертвих осінніх плесах ходили вируни, а вітер не годен був зупинити сірого диму, що купкою збивався над чавунними огорожами кладовищ, моргів, медичних закладів, крематоріїв, виправних колоній, загороджених колючим дротом; ватаг наостанок кинувся сторчголов, свердлячи туге повітря, креснув, тягнувши за собою зграю над високовольтними стовпами; низько над мертвим горбом лісу билися пташині крила; ватаг повернувся й сам влетів у вир тремтячих людських душ, підхопивши їх у вирій; згряя зробила коло докруз сонця, вдарила

сумним суремним голосом над поверхнею землі, і за годину місто лишилося позаду, червоно займалось небо” [6, с. 29].

Бачимо, що „дим вітчизни” не так ностальгійно-солодкий, як смрадно-трупний, а спасіння людині в цім мертвотному крематорії дає лише смерть. „Червоне око” міста вгризається у все довкіл, розливає жовч, плюється словами-покручами, відкладає в людей свої отруйні яйця – і множить гаддя, очима покійників зирять шиби будинків, зникають сни про майбутнє. Навіть птаство передчуває загибель краю: куди вертатися? Тож закономірна поява у творах наступного періоду творчості письменника (кін. 1990-х – поч. 2000-х років) міста – вже повноцінного персонажа – як „матриці”, що генерує інfernальних героїв романів „Син тині” (2002), „Знак Саваофа” (2003), „Дофін сатани” (2003) та ін.

„Велетенський пітон” міста, замаскований гарним спорудами, високими й велемудрими установами, фонтанами й галереями як знаками добробуту, насправді смертельно отруйний: він „гробить наше життя” через ілюзію [5, с. 17], топить у каналізації своїх нечистот, калічить морально і фізично. Цей імперський монстр проковтнув українське село, його мораль, добробут, міцні родинні та хліборобські традиції; він послідовно винищує чоловіків – роки за роками, виплоджуючи покоління безбатченків і безхатченків, здебільшого вурків і їх жертв; плюгавить священну чистоту жінки-матері, жінки-берегині; руйнує авторитет старійшини, лідера, священика, Бога; нівечить віру, надію, любов; зчавлює націю в смертельному кільці деградації. Ульяненко знаходить йому ще одне влучне означення – „зона”; „закон зони” – це і є т. зв. виживання всіма способами, здебільшого виключно фізичне, насправді тупе конання по цей бік дроту, що передається спадково: „...я зрозумів: тут немає облич, ані у міста, ані у людей. На все це можна дивитися, як на сніг, як на дощ, як на тимчасову стихію. Люди, події, намагання імітувати життя – зникне при найпершому ліпшому випадку... Достатньо одного невловимого поруху, десь там, вище ніж туди, куди сягає думка...” [5, с. 100].

Місто – „змія”, „ганчірка”, „мавзолей глистів”, „поламана іграшка” тощо – такий оповідний фон і скандального роману „Жінка його мрії” (2009), та саме в цім творі з багатою топонімікою (детальним виписуванням районів і забігайлівок Києва тощо) ми знаходимо назву „Совдепія” – мов діагноз, що його і сам автор не знає, як лікувати. Звідси „брутальна” стилістика його прози – як згущена гротескна альтернатива до безкінечних спроб життя в літературі прикрасити, оплакати чи спростити. Такі художньо-змістові ознаки виявляють себе, наприклад, у дистопіях, какотопіях як підвидах антиутопії.

Пекельне жерло клону „Совдепії” – міста – наразі неподоланне. Воно поглинуло героїв О. Ульяненка, урізало віку самому митцеві, який у незавершеному романі „Пророк” ніби між іншим зауважив: „Тоді я ще був живим... Ви що, не помітили: цю історію розповідають три різні

істоти...” [7, с. 59]. Концепція урбаністичного дискурсу прозаїка, таким чином, зводиться до застороги: це місто хоче стояти вічно.

Література:

1. Єшкілев В. Ульяненко Олесє / В. Єшкілев // Плерома 3'98. – Івано-Франківськ, 1998. – С. 111 – 112. **2. Харчук Р.** Олесє Ульяненко // Харчук Р. Лекції про сучасну українську прозу. Ч. 1 / Р. Б. Харчук // Бібліотечка „Дивослова”. – 2007. – № 5. – С. 49 – 51. **3. Зборовська Н.** Олесє Ульяненко – поет і містик / Н. Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – Ч. 110. – С. 161 – 171; Зборовська Н. Містична безодня у прозі Олесє Ульяненко / Н. Зборовська, М. Ільницька // Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів : Літопис, 1999. – С. 160 – 178. **4. Зборовська Н. В.** Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. **5. Ульяненко О. С.** Там, де Південь / О. С. Ульяненко. – Харків : Треант, 2010. – 160 с. **6. Ульяненко Олесє.** Сталінка / Олесє Ульяненко // Сучасність. – 1994. – Ч. 9. – С. 21 – 76. **7. Ульяненко Олесє.** Пророк. Уривок з роману / Олесє Ульяненко // Альманах Полтавського державного педагогічного університету „Рідний край”. – 2009. – № 2 (21). – С. 44 – 59.

Білик Г. М. Концепція міста у творчості Олесє Ульяненко

Стаття висвітлює цілісний образ міста, репрезентований художньою прозою Олесє Ульяненко, простежує засоби його творення, динаміку розвитку, вибудовує змістову парадигму цього образу-символу в контексті творчості письменника на засадах постколоніального дискурсу.

Ключові слова: проза Олесє Ульяненко, урбаністична література, образ міста, постколоніальний дискурс

Билык Г. М. Концепция города в творчестве Олесє Ульяненко

Статья раскрывает целостный образ города, репрезентированный художественной прозой Олесє Ульяненко, прослеживает средства его создания, динамику развития, выстраивает смысловую парадигму этого образа-символа в контексте творчества писателя на основе постколониального дискурса.

Ключевые слова: проза Олесє Ульяненко, урбаністическая література, образ города, постколоніальний дискурс.

Bilyk H. M. Conception of city in Oles Ulianenکو's creativity

Author analyzes in the current article complete city's image in Oles Ulianenکو's prose, investigates means of its creating, dynamic of

development, builds semantic paradigm of this image-symbol in the context of writer's creativity based on the principles of postcolonial discourse.

Key words: Oles Ulianenko's prose, urban literature, image of city, postcolonial discourse.

УДК 821.161.2.09:94(477) „1941/1945”-053.2 Близнець

І. Є. Бойцун

ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В ПОВІСТІ „ЗВУК ПАВУТИНКИ” В. БЛИЗНЕЦЯ

Творчість покоління шістдесятників останнім часом стала об'єктом посиленої уваги науковців. Само по собі „шістдесятництво” є феноменальним явищем української культури й літератури. Воно спростувало узвичаєні канони соцреалізму, радянського типу мислення, створивши неочікуваний колаж барокового типу. Генерація молодих письменників репрезентувала читачеві, на перший погляд, життя пересічної людини. Герої творів В. Близнеця, Є. Гуцала, В. Дрозда, М. Вінграновського тощо не вражали героїчними вчинками, харизмою, проте запам'ятовувалися саме цією непомітністю існування, буденністю повсякденного укладу життя. Шістдесятники звертаються до новелістичного жанру, який розширює можливості концентрації на внутрішньому світі героя, уникаючи потреби розлого опису подій. Сучасна дослідниця феномену українського шістдесятництва Людмила Тарнашинська звернула увагу на специфіку стильової манери митців: „Декларована ж шістдесятниками буденність, плинність звичайного життя як об'єкт художньої обсервації народжує свої психологічні назви-концепти ..., канон внутрішнього неспокою, що дає можливість авторам простежити рухливість цього канону ізсередини, використавши засоби психологізму та ліризму” [1, с. 68]. У зв'язку із цим не випадково видається назва повісті „Звук павутинки” Віктора Близнеця. Присвята комахам, коникам, дивам, які відбуваються в дитинстві тощо, налаштовує читача на емоційно спокійне сприйняття твору. Натомість уважне прочитання тексту засвідчує його екзистенційний характер.

Доробок Віктора Близнеця досліджений досить ґрунтовно, про що свідчать розвідки А. Гурбанської, П. Водяної, Н. Дудінової [2], Резніченко Н., Чепурної О. тощо. Дослідники фокусують увагу на багатому духовному світі, внутрішньому конфлікті героїв письменника, що зумовлене приналежністю автора до покоління дітей війни.

Метою статті є простежити процес становлення особистості на прикладі життєвої долі хлопчика Льоні з повісті „Звук павутинки”, акцентувавши увагу на екзистенціалі смерті як рушійного фактора

подорослішання дитини, що не ставало предметом наукової інтерпретації.

На початку твору ми знайомимося з мрійливим хлопчиком, світ якого переважно обмежується простором хати. Льоня набуває рис „божественної дитини” (К. Юнг). На цю специфіку образу дитини у творах шістдесятників звертає увагу О. Чепурна: „Основною ознакою „божественності” є особливе відчуття світу, надчутливість дитини, що є одночасно її слабкістю (вадою за міфами) і непоборною силою, винятковістю, безцінністю. Надчутливість розкривається як незвичайність дитини, підґрунтя для її „чудесних” діянь, що викликає здивування й нерозуміння з боку дорослих, і породжує занедбаність й незахищеність дитини. Одночасно з цим „божественна дитина” завжди знаходить порозуміння з природою. Вона часто самотня, змушена сама шукати власний шлях у житті, часто постає бунтарем” [3, с. 10].

Льоня – самотній: на їхньому кутку немає дітей, але хлопчик не нудьгує, вбачаючи незвичне в буденному. Дощові краплі в нього перетворюються на срібного чоловічка Бумса, сонячний промінь у шпарині віконниці – на сонячне кіно, пелюстки – Вишневі Пушинки. Його ізольованість від світу дітей відбивається на психіці. „Для шизоїдальної позиції характерне розщеплення такого амбівалентного об’єкта на два цілком на вигляд окремих, що в казково-фантазійних сценаріях може проявлятися в контрастних парах на зразок „добра мати – зла мачуха” [4, с. 300]. Тому на противагу героям-протагоністам уява хлопчика створює й героїв-антагоністів: Сопуху, капітана піратів Вирвизуба.

Дорослішання Льоньки подається у сюжеті повісті поетапно. Він перестає боятися Сопухи, обстеживши хату („Не вірте. Ніякої Сопухи нема. Її придумали старші, щоб лякати дітей” [5, с. 141]), усвідомлює відповідальність за власні вчинки після смерті метелика, відкриває для себе світ („Скажи, який світ, – застиг я здивований. – Скільки кругом живого народу!” [5, с. 143]).

Допитливого хлопчика цікавить питання, що відбувається з людиною після смерті. Архаїчне сприйняття світу в нього трансформується у процес відкривання дверей: „Мені здається: все на світі має свої дверцята. І горище, і завалений погріб, і розчахнута бурєю груша, і скеля над річкою. А старий годинник з зозулею, а розбитий ліхтар, а бабина скриня? Вони теж відкриваються. Треба тільки знайти, і якщо не дверці, то щілину, віконце, дупло, розколину. Знайти і серйозно заглянути всередину. І тоді таке побачиш, таке, чого ніхто й ніколи не бачив” [5, с. 141]. Саме тому в нього виникає бажання померти, ніби відкрити дверцята до іншого світу: „Я хочу померти. Тільки ненадовго. Хочу подивитися, що робиться там, під землею. Ну, зберуться люди, поплачуть, поголосять, засиплять могилу і підуть. А далі? А що тоді? Лежиш у домовині. Тихо. Чорно. І ось.. відчиняються двері, залізні, скрипучі, і ти встаєш і спускаєшся вниз, начебто в погріб, а там, серед

мороку – густо людей, тих, що померли колись...” [5, с. 166]. Уява дітей у можливість переходу до іншого світу відбита в народних казках (герой потрапляє на той світ через символічний отвір – яму, криницю, по драбині на небо), фантастичному циклі „Хроніки Нарнії” Клайва Льюїса, „Пригодах Буратіно” Олексія Толстого.

Бажання хлопчика засвідчує наступний етап його подорослішання та появу нових героїв-антагоністів. Виявляється, Льонька вже знає, що собою являє смерть. Його собаку Рекса вбив сусід Глипа, жорстока і черства людина, мисливець. Свідомість хлопчика відмовляється сприймати цей факт, і Рекс постає в його уяві живим. Реальність вражає емоційну дитину: Глипа збирається покалічити коня Бакуна, приїхав помирати атомник Адам, люди виявляються жорстокішими за звірів.

Наратор-протагоніст у повісті В. Близнеця розкриває найдрібніші зміни в свідомості персонажа. „Оповідь розгортається немовби в двох площинах. Із одного боку – неповторна авторська уява, що віддзеркалює незбагненні тендітні образи, з іншого – глибоке проникнення того ж таки автора у внутрішній світ героя з метою творення виключно правдивого психологічного малюнка” [6, с. 11 – 12]. Хлопчик може подумки перенестися в степ послухати павукове радіо, уявити себе капітаном далекого плавання, а листочки – пароплавами, орденами тощо. Знайомство з Адамом і усвідомлення неминучості смерті сприяють змужнінню Льоні. Як констатує дослідниця О. Міщенко, „для того, мабуть, щоб змужніла його чула дитяча душа, і зустрів він Адама, прекрасну людину, що, окрім світу природи, демонструє малому і світ людей. Цей світ може бути жорстоким і прекрасним, добрим і злим, чесним і підлим” [7, с. 111]. Таким чином, у повісті простежується закономірний ланцюг антагоністичних образів: казкових, реальних, абстрактних.

Зміни у свідомості героя засвідчує і його ставлення до смерті. На початку повісті вона асоціюється в Льоні із темрявою, сліпотою й самотністю: „Я думаю: що, якби ніч-сліпота забрала мене у свої печери і там привалила б камінням і залишила навіки. Що я робив би сам-самісінький... під землею... де кажани, холод і тьма? Як би я плакав, і бився об стіни, і блукав би сліпцем – то страшно” [5, с. 139].

Друге „Я” героя – уявна подруга Ніна – спростовує ці ілюзії. Власний досвід хлопчика підказує, що повернення не буде, бо сусідка після війни втратила двох синів-хлоп’ят, які підірвалися на мінах. Рекса, окрім нього, ніхто не бачить. Дитяча психіка не може змиритися з небуттям, і тому пропонує філософію реінкарнації: „Так, люди не вмирають зовсім. Коли вони лягають у землю і самі стають землею, то з них виростає трава чи дерева” [5, с. 166].

Смерть Адама була стресом для Льоні. Він не міг зрозуміти, чому його товариш говорить про неї так спокійно, буденно. Роздуми про смерть, її невідворотність і викликали подорослішання хлопчика. „Розчиняючись в думках про смерть Іншого, власна смерть негується,

заперечується, а відтак стає нормальним, буденним явищем, стає частинкою життя, яку можна прийняти, з якою можна змиритися” [8, с. 158]. Це привело й до змін асоціативного сприйняття світу героєм: мокрі кущики перекотиполя пов'язуються із похоронами Адама. У хлопчика вже немає бажання грати в смерть: „Загострене обличчя його світилось мертвим вогнем. Він помер тому, що не було чим дихати, сміятись, говорити. Вся живинка згоріла в ньому до краплі. Він уже пахнув землею і вирушав туди, звідки не повертаються” [5, с. 199].

Людмила Тарнашинська, досліджуючи канони образів творів письменників-„шістдесятників”, одним із ключових визначила канон життя: „Каноном життя виступає його обмеженість, що замикається парадигмальною моделлю „початок” – „кінець” [1, с. 66]. Події в повісті „Звук павутинки” Віктора Близнеця обмежуються часовими рамками літа, а з настанням осені Ляоня прощається з Ніною, яка невпевнена, що вони ще зустрінуться. Осінь – час відмирання природи, туги за втраченим, у даному випадку – дитинством, смертю Адама. Не випадково твір закінчується коментарем-сумнівом наратора про реальність дівчинки Ніни й подій того літа. Спогадами розповідача пояснюється й композиція повісті, яка складається із дев'яти новел, об'єднаних головним героєм – Ляонькою. У зв'язку із проведеним дослідженням не зовсім доречною постає інтерпретація сюжету повісті літературознавцем Віктором Костюченком [9] лише як зображення труднощів післявоєнного дитинства, злиднів у сільському побуті.

Отже, у повісті „Звук павутинки” Віктора Близнеця на прикладі образу Ляоньки показано один із ключових факторів процесу подорослішання дитини: усвідомлення неминучості смерті й конечності людського буття, що є предметом дослідження екзистенціалізму.

Література:

1. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К. : Вид. дім „Киево-Могилянська академія”, 2008. – 534 с. **2. Водяна П.** Художня рефлексія світу дитинства як ключова метафора покоління шістдесятників в українській літературі / Поліна Водяна // *Současna ukrajínistika: problému yazyka, literatury a kultury*. – 2. část : *Sborník článků*. – IV. Olomoucké symposium ukrajínistů 28 – 30 srpna 2008. – Olomouc, 2008. – С. 327 – 330; Гурбанська А. І. Віктор Близнець : Літературний портрет / А. І. Гурбанська. – К. : КОД, 1998. – 129 с.; Дудінова Н. О. Внутрішньо-психологічний конфлікт у творах для дітей В. Близнеця як нове бачення теми дитинства й війни / Н. О. Дудінова // *Вісник Запорізького національного університету : Філологічні науки*. – 2010. – № 2. – С. 89 – 93. **3. Чепурна О. В.** Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 „Українська література” / О. В. Чепурна. – Кіровоград, 2008. –

24 с. **4. Література.** Теорія. Методологія : пер. з польськ. С. Яковенка / упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 543 с. **5. Близнець В.** Земля світлячків. Казкові повісті. Для мол. шк. віку / Віктор Близнець ; мал. В. С. Митченка. – К. : Веселка, 1979. – 212 с. **6. Резніченко Н. А.** Українська проза для дітей 60 – 80-х років ХХ століття (жанрово-стильові модифікації) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 „Українська література” / Н. А. Резніченко ; Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2009. – 20 с. **7. Міщенко О.** Урбаністичний дискурс в українській дитячій літературі / О. Міщенко // Іноземна філологія. – Вип. 119. – К., 2007. – С. 111 – 113. **8. Рекут О.** Дитина і смерть в італійському жіночому автобіографічному романі кінця ХХ століття / О. Рекут // Іноземна філологія. – Вип. 119. – К., 2007. – С. 156 – 159. **9. Костюченко В.** Літературними стежками. Нарис історії української літератури для дітей ХХ століття / В. Костюченко. – К. : „К. І. С.”, 2009. – С. 233 – 235.

Бойцун І. Є. Процес становлення особистості в повісті „Звук павутинки” В. Близнеця.

У статті простежено процес становлення особистості на прикладі життєвої долі хлопчика Льоні з повісті „Звук павутинки” В. Близнеця, акцентовано увагу на екзистенціалі смерті як рушійного фактора подорослішання дитини.

Ключові слова: екзистенціалізм, смерть, канон, дитина, наратор.

Бойцун И. Е. Процесс становления личности в повести „Звук паутинки” В. Близнеца.

В статье прослежено процесс становления личности на примере жизненной судьбы мальчика Лени с повести „Звук паутинки” В. Близнеца, акцентировано внимание на экзистенциале смерти как двигательного фактора взросления ребенка.

Ключевые слова: экзистенциализм, смерть, канон, ребенок, наратор.

Bojtsun I. E. Process of formation of the person in the story „The sound web” of V. Bliznets.

In article it is tracked process of formation of the person on an example of vital destiny of the boy of Laziness from the story „The sound web” of V. Bliznets, the attention on existential death as impellent factor of a growing of the child is focused.

Key words: existentialism, death, canon, the child, story-teller.

УДК 82.0 – 32.09

О. О. Бровко

**СУЧАСНА ПРОЗА КРІЗЬ ПРИЗМУ
РИЗОМАТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ**

Дослідження типологічних закономірностей літературного процесу кожного історичного періоду органічно пов'язане з висвітленням проблеми парадигматики художнього мислення. Такий підхід, зокрема, дозволив літературознавцеві І. Лімборському розкрити особливості розвитку різних національних моделей Просвітництва [1]. У культурологічній парадигмі сьогодення актуальними є два типи культур – „деревинна”, що спирається на засади міметичної естетики, і „коренева” (культуру кореневища – ризоми) [2]. Литовська дослідниця Н. Арлаускайте зауважує, що розуміння й трактування тексту за допомогою метафор карти, лабіринту або грибниці – прикмета постмодернізму, бо „в цьому випадку простір тексту дорівнює стратегії, траєкторії його прочитання” [3, с. 8]. Як відомо, поняття ризоми увійшло до філософсько-культурологічного обігу завдяки Ж. Дельозу й Ф. Гваттарі, які запропонували цей термін на позначення потенційної нескінченності, нелінійного способу організації цілісності, відкритої для іманентної рухливості. Ця поширена в постструктуральних дослідженнях категорія була розроблена мислителями в спільній праці „Капіталізм і шизофренія”, що вийшла під назвою „Тисяча поверхней” (1980), а також у невеличкій студії „Ризома” (1976). Варто погодитися з О. Бабелюк, яка називає ризому емблематичною фігурою художньої практики постмодернізму [4, с. 237].

Метою роботи є узагальнення дефінітивних ознак ризоматичної парадигми в проекції на сучасний літературний процес.

На основі міфологічних уявлень і ритуальних дій у так званих „деревинних” культурах, аналізованих у багатьох фольклористичних, етнографічних, філософських дослідженнях, постала універсальна концепція Світового Дерева, узагальнена В. Топоровим [5, с. 178]. Ці твердження стали методологічним підґрунтям для низки студій із проблем міфопоетики, де структурування за принципом Світового Дерева поставало базовою основою класифікації домінант поетичного світу (І. Борисюк, Н. Глінка, Я. Голобородько, М. Єлісова, В. Копиця та інші дослідники). Культуролог М. Вовк зауважує: „Міфологічне мислення передбачає ієрархізування і космічного, і соціального просторів. Особливо яскраво це відображено в уявленнях про наявність вертикальної площини в багатьох предметах та явищах, яка поділяється на три частини: верх це простір існування сакрально-небесного, середина – буденно земного, а низ – небезпечно-магічного і підземного” [6, с. 204].

У філософсько-естетичній системі постмодернізму класична міфологема Світового Дерева як вияв структурованості (= впорядкування світу) втрачає актуальність порівняно з поняттям „ризома”, адже актуалізується гасло „Rhizome Versus Trees” („Ризома проти Дерева”) [2].

Який зміст вкладають Ж. Дельоз і Ф. Граттарі в це поняття? Передусім, „кущ” або „кореневище” метафорично деконструює класичне Світове Дерево, позбавляючи його стовбура. Філософи виокремили низку принципів організації грибниці, що має вихід на різні сфери суспільного життя. Цілком логічно, що цією категорією активно послуговуються дослідники як природничих, так і суспільно-гуманітарних наук. Продуктивним є тлумачення ризоми в якості моделі або патерну (П. Гречко, наприклад, пропонує категоріальне визначення „метапатерн” щодо дослідження історії). Д. Єврезов та Ю. Майер відзначають: „Розвиваючи далі концептуальний підхід до аналізу реальності на основі поняття „патерн”, Г. Бейтсон розглядає і наступний метарівень: рівень зв’язків і стосунків між патернами, вводячи поняття „єднальний патерн” або „метапатерн” [8, с. 63].

Таке трактування принципу ризоми вмотивовує його міждисциплінарний характер, що засвідчують праці британського, а згодом американського філософа, психолога й антрополога Г. Бейтсона, який через категорію патернів переглядає фундаментальні основи гуманітарних наук. Пояснювальні моделі Г. Бейтсон вибудовував через синтез ідей із різних галузей науки. Дослідник, відомий як методолог біології, залучив здобутки кібернетики, психології, теорії інформації, створивши так звану „екологію розуму” [9]. Загалом міждисциплінарні переходи є характерною ознакою наукового дискурсу сьогодення. Так, Т. С. Мерфі наголошує на тому, що Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі використали запозичене з ботаніки поняття для моделювання „неявного і не ексклюзивного зв’язку на протилежність трансцендентній, ієрархічній структурі дерева (арборесцентній моделі думки), яка розкривається через бінарну опозицію” [10, с. 361 – 362]. „Енциклопедія постмодернізму” містить таку інформацію: „Ризома, як трава, відома під назвою елевзіна, росте горизонтально, посилаючи в усі боки повзучі пагони, і так далі, в кінцевому підсумку, утворюючи перервну поверхню без глибини (і таким чином без суб’єкта, що контролює) або центру (а отже, вільну від обмежувальної структури)” [10, с. 362]. Дефініція ризоми подається дослідниками на основі виокремлення й подальшого синтезу шести принципів, а саме: зв’язку, неоднорідності, множинності, не означуваного розриву або непаралельної революції, картографії, декалькоманії [10, с. 362]. „Кожна точка ризоми може й повинна бути пов’язана з якоюсь іншою, тоді як модель дерева встановлює ієрархію та порядок зв’язку, що в довільний спосіб обмежує її можливості” [10, с. 362].

Дослідник О. Косарев звертає увагу на те, що образ Світового Дерева має величезний евристичний потенціал, особливо в тих галузях,

де потрібно описати загальну картину й систематизувати матеріал [11, с. 226]. Тому образ Дерева, яке „гілкується” на класи, підкласи, види й підвиди, характерний для будь-якої науки. „Подібні моделі широко використовуються в біології, антропології, соціології, мовознавстві, наукознавстві, скрізь, де виникає потреба намалювати вихідну з єдиної підвалини картину того або іншого шматочка дійсності. Більше того, – зауважує О. Косарев, – створюється враження, що схематично зображену деревоподібну форму має будь-який вид пізнавальної діяльності, незалежно від її форми, методів її здійснення та підходів до неї” [11, с. 226]. Така багатовимірність пов’язується міфологами ще з однією стійкою й поширеною міфологемою – з лабіринтом. „Якщо в класичному розумінні Світового Дерева системною домінантою є саме стовбур, який виступає носієм причин у причинно-наслідкових зв’язках, тимчасом як гілчасте підземне коріння або не менш гілчаста верхівка є носіями наслідків, то в міфологемах постмодернізму потреби в стовбурі немає”, – зазначає Г. Суріна [12, с. 226].

Важливими для розуміння ризоматичного принципу текстотворення є висновки філософа В. Подороги, для якого буття в процесі становлення не може кодуватися за схемою дерева. Окрім того, схема дерева сприймається лише як похідна версія „універсальної моделі світу, тіла й мислення, організованого за принципом ризиomi” [13]. Під ризомою не слід у цьому випадку уявляти образ кореневища в біологічному розумінні, оскільки ризоматичні структури не хронотопічні й не підлягають (на відміну від деревесних) означенню мовою операціональної геометрії. Отже, за В. Подорогою, ризома не відкривається, не презентується в образах, бо руйнує їх, не прагнучи відновити в будь-якій іншій якості [13]. „Проте ризома, – наголошує дослідник, – все ж не стільки просто коренева система, нехай автономна й незалежна. Ризома – це завжди і передусім ризосфера, тобто така галузь життєвого процесу рослин, в якій формується особлива екологічна система, існування й постійне відтворення якої залежить від багаточисельних чинників, причому жоден із них не може бути прийнятий за панівний над всіма іншими. Ризосфера – це модель ацентрованої системи” [13].

На думку мовознавця І. Бехти, довільна гра в текстотворення дозволяє не лише деформувати логіку подій, простір, тілесність і мову персонажів, а й розхитувати фізичні межі самого тексту, вміщуючи в нього додаткові текстові, а то й нетекстові елементи, як у прозі Дж. Барта, Дж. Фаулза, Дж. Ірвінга, Дж. Бартельма, С. Рушді, а також інших авторів [14, с. 66]. Загалом такі лексеми, як „дзеркало, лабіринт, карта, подорож, енциклопедія, реклама, телебачення, фотографія, газета (mirror, labyrinth, map, journey (without destination), encyclopedia, advertising, television, photograph, newspaper)” є, за твердженням дослідника, типовими для постмодерністського тексту. Своєрідним „знаковим” виявом актуальності принципу нонселекції загалом і

продуктивних постмодерних метафор зокрема стало відзначення М. Уельбека Гонкурівської премією за роман „Карта і територія„ (2010), що став предметом звинувачень автора в плагіаті. Натомість Ф. Бегбедер наголосив, що „Карта і територія” – не більше, ніж колаж. „Незабаром на одному з сайтів з’явився відеозапис самого автора. Дещо розгублений Уельбек стверджував, що таким є його творчий метод, який він назвав „тканням” або печворком, „різнокольоровим килимком”. Він не претендує на лаври першопрохідця в цій галузі, адже цей спосіб використовувався, за його словами, в минулому славними попередниками – від Жуль Верна до Хорхе Луїса Борхеса, не кажучи вже про сучасних авторів” [15]. Як бачимо, відмінності мапи в семіотичному, вербальному сенсі від географічного світу як території („Карта не є територія„ А. Коржибськи, „Карта перечитування” Г. Блума) набувають у літературі постмодернізму нових акцентів.

Розуміння тексту як лабіринту / мапи актуалізовано в Г. Блума в його „Карті перечитування”, що спирається на відмінності мапи в філологічному, вербальному сенсі від географічного екстенціонального світу як території. За визначенням Р. Барта, текст не дає доступу до певної Моделі, слугуючи лише одним із входів до багатовекторної системи з великою кількістю подібних. Дослідниця Н. Маньковська у праці „Естетика постмодернізму” висловлює слушні думки щодо поглядів Ж. Дельоза: „Географіка мистецтва змінюється його картографією, виникає „культура кореневища”, методологією естетики стає ризоматика” [16, с. 112]. На думку літературознавця, найважливіший елемент художнього континуума в естетичній концепції Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі – графічність, оформлена як естетичний метод географіки, що синтезував досягнення школи Ш. Монеск’є і передбачав поділ мистецтва на територіальне й імперське. „Знакові системи територіальних мистецтв засновані на ритмах, а не формах, зигзагах, а не лініях, виробництві, а не вираженні, артефактах, а не ідеях. В імперських мистецтвах жорстокість змінюється терором. Це система писемних зображень, заснованих на „кровозмішуванні” графіки й голосу...”, – зауважує Н. Маньковська [16, с. 113].

Поетика твору французького письменника А. Роб-Гріє „У лабіринті” зумовила жанрову дефініцію „роман-калейдоскоп” Дослідниця Е. Шевякова розглядає цей твір серед міжжанрових поліфонічних форм, у яких вільне нелінійне нагромадження різноманітного матеріалу творить оригінальний текстуальний синтез (М. Батай „Різдяна ялинка”, Л. Арагон „Бланш, або Забуття”, М. Кундера „Неспішність” тощо) [17, с. 70 – 79].

Літературознавець Н. Мариніч пропонує інтерпретацію текстів сучасних письменників – українця Юрія Іздрика й англійця Ієна Мак’юєна, аби розкрити „функціонування ризоматичної моделі в контексті художньої творчості” [18, с. 419 – 424]. У п’ятому розділі твору Ю. Іздрика „Подвійний Леон” розповіді про буття Стефанії

перемежується зі вставками з пам'яток китайської літератури. Л. Косович зауважує, що хвороба Воццека з однойменного роману Ю. Іздрика є наслідком „внутрішньої багатовекторності, яка унеможливує будь-яку дію (своєрідний синдром „лебідь-щука-рак”)” [19, с. 177]. Синдром цей увиразнений у „Трактаті про мудаків”, уміщеному в романі „Воцтек”. Літературознавець Т. Гундорова наголошує на тому, що грайливий авантюрний герой, а також романтичний супермен-богемник поступаються іншим персонажам. „У центрі такого постмодернізму – пульсуюча свідомість і розірваний екзистенційний світ інтелектуала-маргінала, який більше не є зцентрованим суб'єктом, процес самоусвідомлення котрого стає фрагментарним, тіло – гібридним, а мислення – поліморфемним”, – пише дослідниця [20, с. 97]. По-перше, сама постать головного персонажа твору „Подвійний Леон”, його перебування на лікуванні, художня фіксація потоку розщепленої свідомості становлять доволі продуктивний матеріал для послідовників Г. Бейтсона, автора концепції „подвійного послання”, за якою парадокс, що ґрунтується на протиріччях, є основою теорії шизофренії. По-друге, композиційна організація твору накладається на матрицю патерна ризоми, множинність якого – це, як наголошують автори „Енциклопедії постмодернізму”, „не зібрання стабільних одиниць виміру або уніфікованих суб'єктів, а сукупність вимірів та ліній зв'язку, що змінює свою природу, коли зростає кількісно” [10, с. 362]. На думку Т. Гундорової, „кінематографічні сни, галлюцинаторний колаж, гібридні монстри-образи, автопародія, поп-символи втілюють стан ентропії свідомості й народження нової креолізованої текстуальності – симбіозу візуальних та вербальних знаків” [20, с. 111]. Цей принцип множинності й еkleктики реалізується в новелах-розділах „Подвійного Леона” також завдяки вкрапленню в текст автентично пронумерованих зразків китайського письменства XVIII ст.: „На вершині гори Фузхушань в Уі висить дзвін. Розповідають, що в часи Тан він злітав, піднімаючись над землею більш як на тридцять чжанів... Стефанія співає, і спів цей ніби плач...” [21, с. 57]. У п'ятому розділі такі вставки переривають хід основної оповіді 16 разів, відкриваючи нові виходи для читацької уяви. Історія хвороби розгортається як мозаїка інтертекстуальних кодів, адже інтермедіальні зв'язки роману з кінематографом і музикою реалізовано як через паратекстуальні елементи, зокрема, епіграфи з пісень „Бітлз” („Leave me where I am, I'm only sleeping”), культового фільму „Леон-кілер” („Як туга за мною здолає тебе, Ти заступ візьми і мене закопай”) та заголовки. Наприклад, назва „Never Say Never Again” відсилає до саги про Джеймса Бонда, а згадка про персонаж стрічки „Носферату – фантом ночі”, створеної за романом Б. Стокера „Дракула”, слугує антиципаційним прийомом, що увиразнює емоційне сприйняття розділу „Трансильванський транс”.

Умовно-заперечні, а, отже, нездійсненні й водночас однаково можливі ситуації формують своєрідну настроєво-сповідальну раму

оповіді. Звернімося до тексту: „Бо все ж повинно було виглядати цілком інакше: Ми зустрілися (б) на березі, де дві ріки зливаються в одну, і де купка самотніх коло розкладеного вогнища гамувала (б) спрагу самотності вмістом багатьох пляшок. Ми (б) відразу впізнали б одне одного і я (б) насмілюся просити, а ти дозволила (б) мені зняти маленького жучка, котрий заплутався в твоєму волоссі...” [21, с. 146]. У цю раму вміщено вербалізовану хвилю самотнього страху: „...Без тебе я почав багато чого боятися. / Боюся автомобілів, собак, дітей і каштанів, які падають згори. / Боюся низьких стель...” [21, с. 144]. Останній абзац є відлунням першого: „Ми (не) зустрілися на березі, де дві ріки (не) зливаються в одну, і де купка самотніх коло розкладеного вогнища (не) гамувала спрагу самотності вмістом багатьох пляшок. Я (не) відчувала його так сильно, як ніколи раніше, а він, здається, ще ні про що не здогадувався. Він лише (не) попросив дозволу зняти маленького жучка, що (не) заплутався в моєму волоссі...” [21, с. 154].

Кожен новий твір Ю. Іздрика не залишається поза увагою літературних критиків. Так, О. Шинкаренко, рецензуючи „ТАКЕ” Іздрика, зазначає: „Вже навіть добром слів у книжці Іздрик суттєво обмежує свою читацьку аудиторію. Наприклад, текст „Теорія відмови” містить прикметник „ризоматичний”, який філологи запозичили у біологів за браком власної термінології для описання „розпливчастих” творів постмодерністів, де не було звичних „зав’язки – кульмінації – розв’язки”, головних героїв та навіть певної мети, до якої рухається оповідь. Відомо, що в біології ризомами називаються примітивні організми з абсолютно рівноправними частинами, типу дощового хробака, якого можна розрізати навпіл і кожна половина заживе своїм окремим життям. (Те саме, до речі, можна сказати і про більшість текстів Іздрика). Але чи виправдана ця елітарність, якщо постійно відчувається її неприродність, висмоктаність із пальця?” [22, с. 8].

Дослідниця О. Бабелюк так узагальнила функціональне призначення принципу ризоми: „...актуалізація тих мовностилістичних прийомів, які відтворюють організовану смислову цілісність принципово позаструктурного й нелінійного способу розвитку сюжету” [4, с. 260]. Такими засобами дослідниця вважає „відеосигнал” і „телеграфний стиль”, яким притаманна передача текстової інформації „без начебто монтажного склеювання” [4, с. 260]. Якщо структура асоціюється з калькою, що неминуче відтворює сама себе, то аналогом ризоми є карта, як модель, що перебуває у стані формування, може бути читаною й має варіанти виходів. Отже, у потрактуванні Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі, ризоматика (тобто мистецтво йти за ризомами) і графічність постають найсуттєвішими принципами постмодерної естетики, які знайшли практичне втілення в художній творчості кінця ХХ – початку ХХІ ст., адже ризома – це система, що перебуває в процесі постійного становлення. Надалі пропонується висвітлення окремих аспектів

творчості Б. Бойчука, М. Гримич, а також інших письменників у контексті означеної культурної ситуації.

Література

- 1. Лімборський І.** Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм / І. Лімборський. – Черкаси : ЧДТУ, 2006. – 364 с.
- 2. Постмодернізм :** енциклопедія / [сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко]. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/risoma2.html>.
- 3. Арлаускайте Н.** Анализ герметичного текста. Возможности пространственного моделирования смысла текстов : Велимир Хлебников / Наталия Арлаускайте. – Вильнюс : Изд-во Вильнюс. ун-та, 2005. – 163 с.
- 4. Бабелюк О. А.** Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : монографія / О. А. Бабелюк. – Дрогобич : ТзОВ „Вимір”, 2009. – 296 с.
- 5. Топоров В.** „Світове дерево” : універсальний образ міфологічної свідомості / В. Топоров // Всесвіт. – 1977. – № 6. – С. 176 – 193.
- 6. Вовк М.** Світове дерево у контексті сакрального виміру українців / М. Вовк // Вісник НАУ : Філософія. Культурологія. – 2006. – № 2 (4). – С. 204 – 207.
- 7. Грицанов А. А.** История философии : энциклопедия / А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко ; под общ. ред. А. И. Мерцалова. – Минск : Книжный дом, 2002. – 1376 с.
- 8. Евзрезов Д. В.** Анализ категорий „паттерн” и „метпаттерн” / Д. В. Евзрезов, Б. О. Майер // Философия образования. – Новосибирск : Изд-во СО РАН. – 2006. – № 3 (17). – С. 63 – 70.
- 9. Бейтсон Г.** Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / Грегори Бейтсон ; [пер. с англ. Д. Я. Федотова, М. П. Папуша ; вступ. ст. А. М. Эткінда]. – М. : Смысл, 2000. – 476 с. – (Золотой фонд мировой психологии).
- 10. 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.
- 11. Косарев А. Ф.** Философия мифа : Методология и ее эвристическая значимость : [учебн. пособ. для вузов] / А. Ф. Косарев. – М. : ПЕР СЭ ; СПб. : Университет. книга, 2000. – 304 с. – (Humanitas).
- 12. Суріна Г. Ю.** Міфологема світового дерева як один із виявів архетипу триєдності / Г. Ю. Суріна // Мультиверсум : Філософський альманах : зб. наук. праць / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К. : Укр. Центр духовн. культури, 2006. – Вип. 56. – С. 166 – 176.
- 13. Подорога В. А.** Театр без маски (Попытка философского комментария) / В. А. Подорога // Человек. – 1990. – № 1. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журналу : <http://dironweb.com/klinamen/dist8.html>.
- 14. Бехта І. А.** Структурно-семантичні кореляції постмодерністського тексту / І. А. Бехта // Вісн. Житомир. держ. ун-ту імені Івана Франка. – 2006. – Вип. 27. – С. 65 – 70.

15. Коваленко Ю. Маститому літератору пред'явили обвинення в плагиате / Юрий Коваленко. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nauka.izvestia.ru/mifs/article103360.html>. **16. Маньковская Н. Б.** Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2002. – 347. – („Gallicinium”). **17. Шевякова Э. Н.** Лабиринты зеркал Алена Роб-Грийе : поэтика целого на основе дисгармонии / Э. Н. Шевякова // Вопросы филологии. – 2002. – № 3 (12). – С. 70 – 79. **18. Мариніч Н. В.** Різома як нелінійна модель у художньому світі сучасних письменників (Юрій Іздрик та Ієн Мак'юєн / Н. В. Мариніч // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. О. Соболев та ін.]. – К. – Ніжин : ТОВ „Видавництво „Аспект – Поліграф”, 2006. – Вип. XI : Лінгвістика і літературознавство. – 2006. – С. 419 – 424. **19. Косович Л.** Додаток (Постскрипт. Коментар. Примітки) / Л. Косович // Іздрик. Подвійний Леон. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – С. 176 – 199. **20. Гундорова Т.** Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн : [монографія] / Тамара Гундорова. – К. : Часопис „Критика”, 2005. – 264 с. **21. Іздрик Ю. Р.** 3:1. Острів КРК. Воцек Подвійний Леон / Ю. Р. Іздрик. – Х. : Вид-во „Клуб сімейного дозвілля”, 2009. – 320 с. **22. Шинкаренко О.** Іздрик „Таке”: важка філософська інтоксикація / Олег Шинкаренко // Культреванш : Богемний вісник. – 2009. – № 2. – С. 8 – 10. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журналу : <http://www.kultrevansh.com/archive.php?id=2>.

Бровко О. О. Сучасна проза крізь призму ризоматичної парадигми

Жіль Дельоз і Фелікс Гваттари запропонували послуговуватися терміном „ризوما” для теоретичного опису й дослідження з позицій неієрархічних уявлень та інтерпретації. У статті розглянуто проблеми застосування цієї категорії в форматі художньої творчості.

Ключові слова: Світове Дерево, ризома, структура, проза, парадигма.

Бровко Е. А. Современная проза сквозь призму ризоматической парадигмы

Жиль Делез и Феликс Гваттари предложили использовать термин „ризوما” для теоретического описания и исследования с позиций неиерархических представлений и интерпретации. В статье рассмотрены проблемы применения этой категории в формате художественного творчества.

Ключевые слова: Мировое Дерево, ризома, структура, проза, парадигма.

Brovko O. O. Modern prose is through the prism paradigm of rhizome

Gilles Deleuze and Felix Guattari use the term „rhizome” to describe theory and research that allows for non-hierarchical representation and interpretation. The article deals with the as problems use this category in the format of artistic creativity.

Key words: World Tree, rhizome, structure, prose, paradigm.

УДК 821.161.2–31.09+929 Шевчук

Н. А. Бугайова

**ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ПЕРШОЇ НОВЕЛИ
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

Досліджуючи творчість Валерія Шевчука, неможливо оминати ту сторінку його життя, що обернена до Житомира. Це місто дитинства, батьківського піклування, місто, звідки виніс любов до історії, культури, до людини. Житомир став для В. Шевчука гумусною основою в процесі формування його загальнолюдських цінностей. Значна кількість письменницького доробку несе в собі рецепцію рідного міста, його вулиць, площ, околиць, річки Кам'янки, мешканців. Найвідоміші з таких творів – „Дім на горі”, „Стежка в траві. Житомирська сага”, „Набережна, 12”, „Роман юрби”. З українських науковців твори житомирського циклу досліджували Н. Білоус, Л. Бойченко, Л. Брюховецька, Я. Гаврилук, А. Горнятко-Шумилович Л. Тарнашинська та інші. Починав письменник, як відомо, із жанру новели. В. Шевчук є тим письменником, чий сміливий творчий старт відбувся в шістдесяті роки, і саме він вплинув на подальшу мистецьку дорогу. Перший його твір „Осіньна новела”, написана в березні 1960 року. Автор зазначає: „Цікаво мені й те, що почав свою творчість таки з новели із чітким сюжетом та разючим кінцем – це вістить, що мистецтво новели я тоді студіював – то не стихійне твориво, а покладене на засвоєній культурі [1, с. 149]”. Отже поява першої новели цілком закономірне явище письменницької творчості В. Шевчука.

Метою даної статті є визначення особливостей поетики першої твору В. Шевчука.

Ознайомившись з історією створення „Осіньної новели”, зазначимо, що до 2003 року твір ніколи не друкувався. Як вказує сам автор, то „... твір більше відштовхував мене, як вабив. Знову-таки чому? А тому, здається, що був написаний у романтичній манері, власне, неоромантичній, а до романтизму (й до неоромантизму, певною мірою) я ставився негаційно, принаймні відчував скепсис чи нехіль [1, с. 148]”.

Цей твір став першим і останнім зразком неоромантичного письма В. Шевчука. На наш погляд, ця спроба вдалась авторові.

Неоромантизм – це течія в українській літературі початку ХХ століття, названа Лесею Українкою „новоромантизмом” [2, с. 492]. Світ неоромантичної літератури повен неймовірних пригод та небезпек, що трапляються із звичайними людьми. На формування цієї течії впливали Ф. Ніцше та А. Шопенгауер філософією „сильної людини”. Письменники відкинули раціональність, а на перше місце поставили емоційну сферу людського існування. Спосіб зображення головного героя в „Осінній новелі” якраз і доводить наявність рис неоромантизму в творі. По-перше, замальовується головна героїня, що певним чином бореться із сірістю буденності; по-друге, основна увага зосереджена на внутрішньому світі головної героїні Сташки; по-третє, внаслідок опису чуттєвого боку дівчини, зовнішні події стають на другий план; по-четверте, автор використовує фантастичний образ домовика; і останнє – наявне використання символізму (образ Світового чоловіка, символ сірого і жовтого кольорів). Ці положення дають змогу віднести новелу до даної течії модернізму.

Підзаголовком до твору є слова: „З розповіді матері”. Те, що написано В. Шевчуком дійсно було почуто від матері, а отже сюжет побудований на реальних фактах. „Оповіджена історія справжня, вона таки колись відбулася на Рудинській вулиці, де народилася й виросла моя мати; в кінці цієї вулиці й досі функціонує т. зв. Польський цвинтар... Коли сталася ця подія насправді, не знаю, очевидно, в час дитинства матері (вона з 1911 року) – через це така в новелі розмита історична атмосфера [1, с. 148]”. Саме наявність історичних реалій зробили цей твір значимим для В. Шевчука. Зацікавленість минулим свого народу не обмежувалася лише загальним розвитком української нації, але й була звернена безпосередньо до історії рідного міста. Тому „Осіння новела” ознаменувала перший крок у письменницьких історичних розвідках („На полі смиренному” 1978 р., „Мисленне дерево” 1989 р., „У пашу дракона” 1993 р., „Дерево пам’яті” 1995 р., „Двері навстіж” 1999 р.). „Це новела історична (бо події, що описуються, відбувалися до народження автора), відтак провела нитку до моїх первісних зацікавлень історією Житомира та його людей...; саме від цієї новели потекла інша стежка в траві: моїх історичних, а головне, історично-фольклорних творів... [1, с. 148]”. Зокрема в аналізованій новелі фольклорність полягала у використанні образу домовика. Домовик – це „хатне” божество, що опікується життям усієї родини, яка живе в одній хаті. Є думки, що домовиком стає найавторитетніший, найшановніший член родини, який помирав. Це був позитивний образ, язичницький символ добра і хатнього затишку. Та під впливом християнства образ домовика набув негативної конотації і почав сприйматися як нечиста сила, що може завдавати шкоди членам сім’ї [3]. Він став символом домашніх сварок та негараздів. Образ домовика,

використаний В. Шевчуком, досить незвичайний: він згаданий декілька раз, і то майже як здогадка, але саме його з'ява примушує Сташку замислитися над буденністю, нудністю свого життя.

Розпочавши оповідь із змалювання римо-католицького середовища, автор зупиняється на категорії вулиці, як фокусу суспільного життя людей. Усі важливі новини обговорювалися на вулиці, вільний час проводили знову ж таки на вулиці: „... у нас на вулиці домовик з'явився [1, с. 150]”, „А до вечора вулиця Рудинська гуде. Є така вулиця в Житомирі. Живуть собі, хліб жують, родяться тут, женяться, приводять нових дітей і вмирають [1, с. 152]”, „І їй в очі кинулась цілком порожня вулиця, налита, ніби довгі велетенські ночви, прохолодним, навіть стужавілим повітрям... [1, с. 157]”, „Люди з вулиці Рудинської у Житомирі, ті, котрі були в той час не в хатах, тулилися біля стін і чорних ганків [1, с. 158]”. Для творів житомирського циклу письменника („Набережна, 12”, „Середохрестя”, „Дзигар одвічний”, „Стежка в траві. Житомирська сага”, „Роман юрби” та інші) характерно, що важливі події людського життя пов'язані саме із вулицею, а не з площею, майданом (де збиралися з усіх кінців міста), бо набуло сакральних властивостей близьких стосунків між людьми. Переходить до образу головної героїні Сташки. Дівчина гарна, весела: „Очі в неї особливі. Великі, але прорізані не просто, а навкіс. І в них не так осінь, як весна, бо зелені-зелені [1, с. 150]”. Використання символу осені для В. Шевчука є знаковою манерою творчості. У більшості його творів присутня осіння пора, як символ зростання, життєвої мудрості. Осінь асоціюється із золотим, жовтим кольорами, що несуть в собі особливе символічне навантаження. Осінній жовтий колір, з одного боку, пов'язаний з позитивною енергетикою, веселощами, символізує радість, свято, гру, красу. Цей колір є символом безсмертя. З іншого боку, жовтий – це колір гріха, продажності, безумства, самотності, відчаю, хвороби [4]. Кольористика сприяє розумінню внутрішнього світу головної героїні: від радості вечорниць до сердечного смутку. Сташка перша приносить новину про ймовірного домовика, знайомиться зі Світовим чоловіком, що входить в її душу уявним голосом нагадування про інше життя та інші місця – про широкий світ; їй спадає думка налякати мешканців вулиці Рудинської.

Образ-символ „світового чоловіка” використовується автором для показу іншого боку життя звичайній дівчині, яка ніколи не покидала рідної вулиці, річки: „... залізниці, паротяги, судна, моря й океани, міста й острови, гори й великі ріки [1, с. 153]”, але водночас і для застереження: „Одне лиш зле, і це також хочу тобі сказати: не зваблюйся!... Навіть те місце, з якого тікав, також стає широким світом, а там куди прийшов, - знову він малий та вузький! [1, с. 157]”. Та поруч із позитивними враженнями, дівчину переслідував „сірий звірик”, завдаючи незрозумілих душевних переживань: „... а коли залишилася сама, відчула: якийсь сірий звірик у неї заскочив. Ні, то не домовик, але що звірик, напевно. Тоді їй стає печально, хоч не відає й чому [1, с. 152]”.

Щодо символічності сірого кольору, то він знаходиться на перехресті білого і чорного, має певне експресивне забарвлення, найчастіше невизначеність, порожнечу. Можливо, навіть, що саме цей „сірий звірик”, який охоплював серце дівчини смутком, призвів до рішення побути в ролі домовика, налякати сусідів. Результат – трагічний, смерть як можливість побачити щось інше. „... побачили раптом обличчя, яскраво освітлене, а може, засвічене зсередини. Якась неземна краса і марність, а може, й утома застигла на тому обличчі... [1, с. 159]”. Кінцівка неочікувана, надає можливості замислитися над плінністю життя, над його сенсом.

Отже розглянутий твір „Осінь новела” В. Шевчука носить в собі неоромантичну манеру сприйняття світу; знайомить із житомирським середовищем початку ХХ століття, їхніми традиціями та віруваннями. Новела переконує читача в тому, що письменник центром своїх мистецьких розвідок вважає людину – чи то в замкненому просторі міста, чи у прагненні пізнати оточуючий світ. Людина постає мірилом загальнонаціональних принципів життя, а художній світ автора ґрунтується на її звичайності та любові до людини й світу.

Література:

- 1. Шевчук В.** На вступі до храму : Роздуми, факти і тексти / В. Шевчук // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 166. – С. 141 – 167.
- 2. Літературознавчий словник-довідник** / за ред. Р. Гром'яка. – К. : ВЦ „Академія”, 2006. – 752 с.
- 3. Потапенко О.** Словник символів / О. Потапенко, М. Дмитренко. – К. : Редакція часопису „Народознавство”, 1997. – Режим доступу : <http://ukrlife.org/main/evshan/symbol.htm>.
- 4. Шейнина Е.** Енциклопедія символів. – М. : АСТ, 2003. – 591 с.

Бугайова Н. А. Особливості поетики першої новели Валерія Шевчука.

У поданій статті проаналізовано перший твір Валерія Шевчука „Осінь новела”. Визначено риси неоромантизму; вказано на використання автором житомирського ареалу. Проаналізовані такі образи-символи як домовик, Світовий чоловік. Вказано на зв'язок жовтого і сірого кольорів на внутрішній стан головної героїні.

Ключові слова: неоромантизм, домовик, жовтий колір, сірий колір, ареал.

Бугаева Н. А. Особенности поэтики первой новеллы Валерия Шевчука.

В данной статье проанализированы первое произведение Валерия Шевчука "Осенняя новелла". Определены черты неоромантизма; указано на использование автором житомирского ареала. Проанализированы такие образы-символы как домовик, Всемирный человек. Указано на

связь желтого и серого цветов с внутренним состоянием главной героини.

Ключевые слова: неоромантизм, домовой, желтый цвет, серый цвет, ареал.

Bugaeva N. A. Peculiarities of poetics of the first novell Valery Shevchuk.

In this article analyzed the first piece Valery Shevchuk "Autumn novella". Defined features of neo-romanticism; specified on the author of zhitomir area. Analyzed such symbols and images as goblin, the World people. Specified in the connection of yellow and grey colors on the internal state of the main heroine.

Key words: romanticism, brownie, yellow, gray, area.

УДК 821.161.2. – 31.09+929 Яворівський

Двуличанська О. А.

**ЖАНРОВІ ТА МОВНО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ
ВІДОБРАЖЕННЯ АНТИВОЄННИХ МОТИВІВ У РАННІЙ ПРОЗІ
В. ЯВОРІВСЬКОГО**

Творчість будь-якого письменника включає в себе певне коло мотивів, що притаманні більшості творів митця і через те відображають особливості художнього світу, своєрідність творчої манери та стають стильовою домінантою всієї його творчості. Треба зазначити, що мотив поряд із цим виконує також і жанротвірну роль, забезпечуючи єдність між змістовим та формальним аспектами означеної категорії, втілюючи загальну картину світу та відбиваючи порушену автором тематику й проблематику, формує жанровий зміст художнього твору. Тому важливим для нас видається окреслення антивоєнних мотивів як одних із домінуючих у художньому доробку В. Яворівського задля розкриття жанрово-стильової специфіки й проблематики прози письменника. Мета дослідження полягає в детальному розгляді жанрових та мовно-стилістичних особливостей, за допомогою яких втілюється означений мотив у ранній творчості письменника (оповідання „Дві сторони світу”, притча „Ніч довга, як дощ”).

Поняття „мотив” було предметом осмислення багатьох учених, однак й дотепер немає чіткого й однозначного його визначення. Так, А. Веселовський під мотивом розумів „найпростішу оповідну одиницю, що образно відповідає на різні запити первісного розуму чи побутового споглядання” [1, с. 305], розглядаючи його, таким чином, як історично й соціально детермінований елемент. Основним носієм тих чи інших мотивів на композиційному рівні є герой [4, с. 203]. У своїй розвідці ми

будемо розуміти мотив як неподільну складову фабули твору, що є рушійною силою сюжету та сприяє реалізації ідейно-естетичного задуму письменника.

Мотив війни став одним із провідних у всьому художньому доробку В. Яворівського, що яскраво засвідчила вже перша збірка письменника „А яблука падають...” (1968), більшість творів якої об'єднані саме осмисленням наслідків цього лиха для кожної окремої особистості. Таким він постає в оповіданні „Дві сторони світу”. Спираючись на визначення А. Ткаченка з приводу того, що основними відмінними ознаками між оповіданням та новелою є ґрунтовна, словесно- та характеро-зображувальна, психологічна розповідь без карколомного сюжету та екстраординарної події в першому з означених жанрів, і несподіваність, авантюризм, напруженість – для другої жанрової форми [3, с. 84 – 85], та схиляючись до поглядів інших літературознавців, зокрема О. Галича [2], В. Фащенко [5], які поділяють представлену вище думку, вважаємо, що наведені жанрові ознаки оповідання відповідають особливостям твору, що розглядаємо.

Поліваріативність назви твору розглянемо у декількох площинах. По-перше, в аспекті художнього часопростору: в оповіданні виникає своєрідна бінарна опозиція мирного і воєнного часу та простору, що постає, головним чином, через внутрішній хронотоп героя Якіма (внутрішні монологи, потік свідомості, ретроспекції). У свідомості героя фізичний простір умовно поділяється Карпатами на територію військових страхіть, смерті, уособленням якої є концентраційний табір Майданек (Польща), та післявоєнної, сучасної персонажеві України як мирного простору, цілком придатного для життя. У зв'язку з цим наскрізним символом твору стає образ вогню шляхом посилення експресійної семантики наведених реалій (за градаційним принципом) у підсвідомості Якіма. Процес символізації відбувається від конкретного до абстрактного, чому сприяє також і колористика, що її використовує автор у даному випадку: від „червоного марева” (ненасичено червоний колір) кавуна, що визрів під сонцем, до багряного вогню-знищувачу хати героя і розбурханого червоного вогню-вбивці в печах табору, набуваючи таким чином узагальнюючого значення руйнації, війни, загибелі. При цьому відносно першої реалії (кавуна) автор використовує метафору „солодкий вогонь”, що надає образу-символу позитивно-оцінної конотації на основі співвіднесення із мирним часом, мотивуючи це поширеним, безперешкодним вирощуванням ягоди в час відсутності війни.

Таким чином, образ вогню кавуна є тим конкретним, що зумовлює своєрідний поштовх у підсвідомості героя, який сприяє подальшому наростанню внутрішньої напруги свідомості Якіма, активізації спогадів-страхів і через те – негативного забарвлення символу вогню в подальшій структурі внутрішнього хронотопу героя. Семантика символу у творі

виявляє також ознаки вогню як знамення вічної пам'яті і туги за загиблими у гітлеровських таборах.

По-друге, з огляду на проблематику оповідання, особливості його художніх образів можна стверджувати, що назва твору ґрунтується на вченні Г. Сковороди про людину, згідно з яким він виділяє дві її сторони: „зовнішня людина” (почуття, психологічна діяльність) та „внутрішній світ” (діяльність мозку, аналітичне мислення, логічне міркування). В останній відповідно виділяє психологічну й кордоцентричну сфери. Перша, на яку впливають особливості соціального устрою, повсякденного життя, є сферою поверхневої свідомості людини. Друга – це сфера „серця”, внутрішнього життя людини, яка, на думку філософа, існує безвідносно до психологічного досвіду людини.

Наведена вище філософська концепція реалізується В. Яворівським в образах Соньки та Якіма. Важливою при цьому є метафорика й символіка твору. Вони глибше розкривають духовний світ героїв – простих українських селян, якими є переважна більшість персонажів творів автора, в чому, власне, і виявляється демократизм і гуманізм творчості письменника, для якого кожна людина – особистість з неповторним духовним світом.

Сюжетотвірного значення в характеристиці образу Соньки набуває метафоризована художня деталь „очі набагато старші від неї”, що наголошує на непростій Соньчиній долі. Домінуюче візуальне сприйняття оточуючого світу героїнею виділяє образ її очей ніби в окремий персонаж, уособлюючи їх („відпускала очі на волю”, „очі бігають”, „очі перескакують”, „очі провели... і хутенько повернулися”, „очі знали”, „вони [очі – О.Д.] обвиклись”, „очі заводили до місця і зупинялись”, [7, с. 77]), за рахунок чого автором досягається максимально можлива панорамність у зображенні художньої дійсності з огляду на малу жанрову форму твору. Сфера почуттів („серця”) Соньки, її любові до одруженого Якіма, позиціонує себе не тільки безвідносно, а й всупереч догмам соціуму. Метофоризований образ-символ „криниці, що жебонить” є складовою хронотопу дороги героїні до коханого та наголошує на вірності її почуттів Якимові.

Вагомим показником в розкритті особливостей внутрішнього світу героїв є їхнє ставлення до національних реалій-символів, зокрема такого житлового атрибуту, як піч. Різного символічного значення набуває вона для героїв в залежності від особливостей їхнього попереднього життєвого досвіду. У даному випадку основним його показником є причетність/ непричетність до матеріалізованих страхів війни (передусім – табору смерті). Для Соньки вона символізує, згідно зі споконвічною українською традицією, родинне вогнище, сімейний затишок, неперервність роду, підтвердженням чого є порівняльна метафора „піч дихала їй на груди тепло, як Яким” [7, с. 79]. У підсвідомості Якіма цей символ набуває індивідуально-забарвленої

семантики, негативно-оцінна конотація при цьому обумовлюється спогадами про концтабір, на чому наголошують художні деталі „коли жінка розпалювала в печі, то він завчасно чимчикував кудись із дому” [7, с. 80], „коли мав якусь злість, то все норовив піч розвалити” [курсив – наш, О. Д.]. Гнітючість такого роду ретроспекцій для психологічної сфери життя Якіма автор підкреслює метафоричними висловами „будоражить думки” [7, с. 79], „серце казиться” [7, с. 80]. Характерним є те, що письменник залишає на домисел читача знання про можливість перебування героя в концтаборі та спосіб його порятунку від загибелі.

Однак, попри вже зазначену нами негативну конотацію символів вогню та печі у свідомості героя, дим, який є прикметною ознакою вогню, для нього асоціюється з коханою Сонькою, що відбито у метафоричній сполуці „...ніздрі...намацували Соньчин дим, вилучали його з гурту і забирали в себе” [7, с. 76]. Отже, у структурі внутрішнього хронотопу героя відбувається своєрідне опозиціонування двох площин його життя: соціальної (психологічної) та інтимної (кордоцентричної). Невербальне (зорове та нюхове) сприйняття світу героями, посилена роль кольорів, запахів у сюжетно-композиційній структурі твору виражають його імпресіоністичну приналежність.

Внутрішні роздуми Якіма про сенс і мету життя надають проблематиці твору філософського спрямування. Кохання до Соньки має для героя життєствердний, оптимізуючий характер, роблячи зі сторожа баштану чоловіка, здатного до глибоких саморефлексій, мрій. Серед засобів інтимізації словесно-образної структури твору письменника відчутним є вплив попередньої романтичної традиції, найближчим до автора представником якої був О. Довженко. Яскравим прикладом є звернення В. Яворівського до образу-символу зорі, який стає одним із наскрізних у його ранній творчості. В оповіданні „Дві сторони світу” образ зорі набуває семантики символу людських прагнень до чогось кращого, духовно вищого, до своєї мрії, що у структурі твору виражено метафоричними сполуками фразеологічного характеру „ходив очима поміж зорі” [7, с. 77]. На співвіднесенні наближення / віддалення від цього космогонічного образу автором створюється метафора досяжності / недосяжності мрії: „дно небесної прірви осідало, наближалось, лиш кинь кашкетом – і зіб'єш зорю...” [7, с. 77], „котрась зоря повисла прямо над його грудьми...” [7, с. 78], які поетично характеризують психологічний стан закоханого героя.

Опосередковано наслідки війни простежуються через мотив жіночої самотності, що є одним із наскрізних у всіх прозових формах творчості В. Яворівського зазначеної тематики. Серед ранніх творів письменника найяскравіше він виявляється у притчі „Ніч довга, як дощ” через внутрішній простір головної героїні Гандзі, інтимні переживання якої в контексті твору набувають узагальненого морально-філософського характеру. Осмислення цієї проблеми відбувається з духовних позицій народу, що, ґрунтуючись на православній вірі, полягають в утвердженні

відповідних їй моральності та соціальних цінностей. Основна ідея твору бачиться нами, відповідно до жанрових особливостей притчі, як непрямая алюзія на заповідь Божу про те, що недобре людині бути самотньою, а треба зростати, множитися і населяти землю, що постає з монологу героя Степана: „Я не можу більше без тебе й дня... Нам же треба націю продовжувати, Гандзиня... ми народимо красивих, мужніх і ніжних синів і дочок. Це наше право, це наш обов'язок” [6, с. 88]. Густо насиченою, навіть дещо переобтяженою, є метафорика твору, що, переважно, зображує особистісні почуття персонажів, своєрідність емоційної реакції героїні на закоханих в неї чоловіків та, відповідно, їхнє ставлення до неї. Внутрішня незадоволеність Гандзі увагою сторонніх чоловіків розкрита через антитезові метафоричні художні деталі „Григорові погляди в'язли в Гандзиному тілі, як у глеєві. А Гандзі здавалось, що по ній пацюки бігають” [6, с. 85], „вискочила зі своєї сукенки, наче та горіла на ній” [6, с. 85], „чула на собі синяки від його поглядів” [6, с. 85], „навіть у хаті озиралась на стіни, боялась, що його очі продовбають їх” [6, с. 85], „її тіло свербіло від чийхось очей” [6, с. 87], „її тіло свербіло від чийхось очей” [6, с. 87] тощо. Самотність молодої жінки, її внутрішні почуття автор передає влучною метафорою-порівнянням „як риба, викинута на берег” [6, с. 87], що підкреслює неприродність такого становища. Художнім паралелізмом до цього емоційного стану і дій героїні є образ ночі, який співвідноситься в народній та авторській уяві із жіночим началом та виражається метафоричними сполуками: „...ніч прийшла, бо нікуди було більше подітись. День пересиділа в Анонієвому погребі... Швендялась по селі і на церкву лазила” [6, с. 85], „суха і чиста вона [ніч – О. Д.] куняла від землі до стелі, залазила в порожні чоботи, полумиски, в кишені одежі” [6, с. 86].

Таким чином, осмислення згубних наслідків війни відзначається індивідуальним підходом автора до долі окремої особистості, що найчастіше розкривається через внутрішні монологи, авторські коментарі, самохарактеристики, насичені колоритними зображально-виражальними засобами, зокрема метафорами й символами, які надають творам не лише ліризму, а й посиленого психологізму у відтворенні скалічених війною людських доль. Із двох дебютних збірок письменник саме в першій, що мала загальну антивоєнну спрямованість, силою авторського слова, особливостями характеротворення героїв (внутрішні конфлікти Якима („Дві сторони світу”), Гандзі („Ніч довга, як дощ”) найбільш виразно розвінчує так звану „романтику війни”, викриваючи її страшне відлуння на стосунках людей, взаємодії жіночого та чоловічого начала.

Перспективним видається поглиблене дослідження інших складових жанрово-стильових особливостей творчості В. Яворівського, що знайде свою реалізацію в подальших дослідженнях.

Література:

1. Веселовський А. Історична поетика / А. Веселовський. – М. : Вища школа, 1989. – 405 с. **2. Галич О.** Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 448 с. **3. Ткаченко А.** Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : підручник [для студ. гуман. спец. вищ. навч. закл.] / А. Ткаченко. – [2-ге вид., випр. і доповн.]. – К. : ВПЦ „Київський університет”, 2003. – 448 с. **4. Томашевський Б.** Теорія літератури. Поетика : навч. посіб. [вступ. стаття Н. Тмарченка ; комент. С. Бройтмана за участю Н. Тмарченка] / Б. Томашевський. – М. : Аспект Прес, 1999. – 334 с. **5. Фашенко В.** Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання / В. Фашенко. – К. : Рад. письменник, 1971. – 213 с. **6. Яворівський В.** А яблука падають... : повість та новели / В. Яворівський. – К. : Молодь, 1968. – 135 с. **7. Яворівський В.** Твори : у 5 т. – К. : Фенікс, 2008. – Т. 2. / В. Яворівський ; передм. Л. Талалай ; післямова А. Дімаров, М. Слабошпицький. – К. : Фенікс, 2008. – 642 с.

Двуличанська О. А. Жанрові та мовно-стилістичні засоби відображення антивоєнних мотивів у ранній прозі В. Яворівського.

У статті розглядається жанрові та мовно-стилістичні засоби відображення антивоєнних мотивів у ранніх художніх творах В. Яворівського. Основа увага сконцентрована на особливостях світосприйняття та характеротворення героїв, які є своєрідними носіями означених мотивів. Автор статті робить висновок, що осмислення наслідків війни відзначається індивідуальним підходом письменника до долі окремої особистості, що найчастіше розкривається через внутрішні монологи, авторські коментарі, самохарактеристики, насичені колоритними зображально-виражальними засобами.

Ключові слова: мотив, жанр, метафора, символ, хронотоп.

Двуличанская Е. А. Жанровые и стилистические способы отображения антивоенных мотивов в ранней прозе В. Яворивского.

В статье рассматриваются жанровые и стилистические средства отображения антивоенных мотивов в ранних художественных произведениях В. Яворивского. Основное внимание сконцентрировано на особенностях мировосприятия и характерах героев, которые являются своеобразными носителями указанных мотивов. Автор статьи делает вывод, что осмысление последствий войны отмечается индивидуальным подходом писателя к судьбе отдельной личности, что зачастую раскрывается через внутренние монологи, авторские комментарии, самохарактеристики, насыщенные колоритными художественными элементами.

Ключевые слова: мотив, жанр, метафора, символ, хронотоп.

Dvulychanska A. Genre and linguistic and stylistic devices of displaying of similar motives in the early prose of V.Yavorivskuy.

The article deals with the genre and language and stylistic devices of displaying of similar motives in the early prose of V.Yavorivskuy. The basis of the attention focused on the features of philosophy and character of heroes who are peculiar carriers of reasons. The article concludes that understanding the consequences of war noted the writer's individual approach to the fate of the individual, which most often revealed for through interior monologues, narration, colorful figurative-expressive mean.

Key words: motive, genre, metaphor, symbol, khronotop.

УДК 929 Фальківський : 821.161.2

В. І. Дмитренко

ОСНОВНІ МОТИВИ ТВОРЧОСТІ ДМИТРА ФАЛЬКІВСЬКОГО

Відтворення історії української літератури від давнини й до сьогодення без перекручень, аберацій і інсинуацій потребує заповнення значної кількості „лакун” які утворились через соціальну заангажованість критики в умовах тоталітарного суспільства. Дуже мало на сьогодні маємо інформації про Д. Фальківського, талановитого поета 20–30-х років ХХ століття, що був безпідставно звинувачений у тероризмі й розстріляний. Його творче життя було коротким – усі твори, написані ним, вміщуються у невелику збірку – однак, без творчої постаті поета загальне уявлення про літературний процес 20–30 років минулого століття було б не повним.

До творчого надбання Д. Фальківського звертались як літературознавці з діаспори, так і вітчизняні вчені, серед яких особливо слід виділити дослідження Ю. Коваліва, проте художня вартість творів митця залишається й до сьогодні до кінця не оціненою.

Мета статті: окреслити основні мотиви у творчому доробку Д. Фальківського, здійснити спробу осмислення їхніх витоків.

Витоки ліричного світобачення Д. Фальківського починаються в рідному Поліссі, у його невибагливій красі, співучій говірці поліщуків. Він не без гордості зазначав: „Я став співцем свого Полісся” [1, с. 60]. Туга за рідним краєм, гірке усвідомлення неможливості повернення до рідної домівки звучить в усіх збірках письменника, остання з яких навіть названа „Полісся” (1931). Поет був змушений поселитись у Києві, важко переживав розлуку з родиною, рідним білоруським селом Лепеси, де на той час панувала Польша. Гірке усвідомлення того, що „більш додому не прийду”, поглиблювало й без того характерні для Д. Фальківського маргінальні настрої, які вперше травмували його душу в далекому дитинстві. „Мене змалку недоля погнала у місто // Пам’ятаю

як батько одвіз...” – писав він у вірші „Ой шуми, ж моя пісне...”, що входить ще до його першої збірки „Обрії” (1927) який є автобіографічним. У ньому мова йде про від’їзд малого Дмитра до Брест-Литовської російської гімназії, до якої він вступив після закінчення Кобринського реального училища. Батько – робітник цегельні – вирішив незважаючи на матеріальну скруту, дати синові освіту, бо Дмитро виявив неабиякий потяг до знань.

Місто вразило майбутнього митця різким контрастом до тих духовних цінностей серед яких він зростав у рідних Лепесах. Усвідомлюючи необхідність урбанізації, Д. Фальківський „ніколи не дозволяв собі відмовитися від кровних зв’язків із землею, з народними традиціями, не схвалював непоправні втрати у прискореному настрої індустріалізації на довколишній світ, не поділяв утилітарний, а тому хибний оптимізм технократів у житті та авангардистів у мистецтві. Серце поета так і лишилось розполовиненим, коли одна частина „каже: був і будеш селянином. А друга каже: ти вже робітник” [2, с. 68].

Уже з відстані часу він осмислює роль рідного краю й розуміє, що його творче натхнення прийде тільки там: „Ах, день один... один лиш день // Серед борів своїх пожити... // О, скільки міг би я створити // Легенд нових, нових пісень!...” [1, с. 57]. Однак гіркота усвідомлення неможливості повернення до рідного полісся породжує мінорні настрої його поезії: „Та знаю я вже ніколи // В своє Полісся не прийду, // Не вдарю пісню молоду // Об синь гаїв, боліт і поля. // Не жди ж, мій батеньку, мене // І ти, від злиднів жовта мати: // У чаднім місті кострубато // Сплю життя своє сумне” [1, с. 57]. Проте не лише сум за рідною домівкою стає домінуючим у поезії митця. Неможливість повернення породила також самоіронію, що виявляється в оцінці своєї праці з точки зору матері-селянки: „Ха-ха! Який я став смішний. // Ото б тобі тепер побачить, Як син твій, харцизяк ледачий, // Складає віршики весні” [1, с. 61].

Відчуження селянина від землі, позбавлення можливості на ній працювати сприймаються поетом як особиста драма. У його поезії звучить віра в те, що селянин, вирваний війнами й революціями (а пізніше – колективізаторськими експериментами) з природного ґрунту, „знов упевнено ступне // Блискучім плугом по знайомім полі”. Ю.Ковалів вважає, що Д. Фальківський один із перших разом з М. Рильським, В. Свідзінським, Г. Косяченком, С. Бенем та іншими порушив своєю творчістю важливі проблеми екології та соціальної справедливості.

Однією з основних ознак поезії Д. Фальківського є епічність. З його поетичних рядків постають образи тих людей, які мали непроминальне значення для формування його світосприйняття. Так, наприклад у поемі „1905” змальовано образ нескореного бунтаря діда Ігната, постать його пов’язана з дитячими враженнями майбутнього поета. Його загибель у нерівному бою з жандармами надзвичайно вразила дитячу душу. З рядків поеми „Чабан” постає образ сивоусого

чабана в латаній сорочці, який прагне змінити життя на краще. Поезія „Одшуміло літо...” має присвяту: Є. Плужникові, побратиму по літературній організації МАРС. Однак, майже в кожній поезії звучить мотив туги за рідним краєм, усвідомлення всіх складностей перебування на чужині.

Історично й психологічно неважко зрозуміти тугу Д. Фальківського за селом і рідною поліською природою, за яку його постійно цькували догматичні критики. Поет чутливого серця гостро реагував на соціальні суперечності чужого йому міста. У своїх думках він часто утікав на лоно природи, до морально незіпсованого села. Його збірка „Полісся”, що була немилосердно засуджена критикою, постає перед нами сьогодні як гімн красі й здоров’ю його рідної природи, душевному багатству простих і щирих поліщуків. З великою силою натхнення розкриває поет все найсуттєвіше в психіці українського селянина, закоханого в рідні ниви і ліси, в сині волошки й блакитне українське небо. Образ Полісся як рідного краю постійно присутній в творах поета.

Рання молодість Д. Фальківського була йому не лише досить жорстокою школою, але й безпосереднім джерелом творчості. 20-річного юнака привело до ЧОН’у (Частина особливого призначення) – розповідав про себе Дмитро Никанорович Фальківський (справжнє прізвище – Левчук) – природне бажання служити Революції, в міру сил своїх оберігати паростки, як тоді здавалось, нового життя. У роки громадянської війни став членом кобринської підпільної групи РКП (б), брав участь у повстанському русі, залучався до лав Надзвичайної Комісії Білорусії (1920–1923), боровся з контрреволюцією, брав участь в чекіських розправах. Про це він не криючись пише у своїх творах:

Я на смітнику Жовтня
копавсь,
Не жахався я тіней з могил
Тіней тих,
Що сам розстріляв...
Вартував революції кров,
Що розквітла в Республіку Рад...
Саботаж...
І сучасників змов
Я розстрілював сотнями в ряд... [1, с. 47].

„Він одверто казав, що працював у ЧК, хоч уникав у розповідях спинятися над цим докладно <...>. Ні в особистому житті, ні в поезії, яка відбивала його внутрішнє „я”, він не лукавив і не фальшивив, „не був дволикий”, як писав у одному вірші про себе, лишаючись до кінця одвертим. Чимало сторінок поезії Фальківського можна було б сміливо назвати „Сповіддю чекіста” . [3, с. 211]. Постать ліричний героя Д. Фальківського – це роздвоєна, самотня особистість, що змушена вибирати між моральними цінностями, які є важливим складником

особистісного „Я” та реаліями оточуючого життя. Неможливість віднайти гармонійні стосунки з суспільством призводить до розщеплення психіки. Через спогади ліричний герой відтворює критичні ситуації свого життя, його пам'ять відтворює жахливі картини минулого. Час великих соціальних зрушень, здавалось, остаточно відійшов у минуле, надходила пора підбивати підсумки здобуткам і жертвам, глянути, чи окупилися ті безсонні ночі, тиф, голод, неопалені приміщення й значна кількість смертей. З цього погляду вельми характерний вірш Фальківського „На сажень викопали яму...” Одгримів бій, ворога далеко погнали, ховають забитих у спільну братську могилу. Одійшла поезія бою, і натомість заходить сіра проза буденного. Ховають недбало, абияк – „одних угору головами, других – аби не на ногах”, і ось насипано останній штрих землі, і грабарі закурюють махорку,

А потім хтось уткнув із боку
З рушниці ржавого штика,
І напис на степи широкі:
„Стрелки NN-ского полка” [1, с. 73].

„Оце і все” – пише поет, грабарі спокійно ховають тіла загиблих, а життя продовжується. Наведені вище приклади дають можливість зазначити, що революційні мотиви посідають чільне місце у ранній творчості Д. Фальківського.

Особливою драматичністю наповнені твори Д.Фальківського, у яких постає протиборство життя й смерті, найчастіше пов'язане з подіями громадянської війни, у якій він брав участь у лавах НКБ. Особливо чітко вище зазначене представлено в поезії „Нас тільки сотня...”. У ньому автор насмівився заперечити поширену у 20-ті роки думку, що масові жертви виправдовуються необхідністю революції. Подібні роздуми звучать також в поезіях П. Тичини, М. Йогансена, Є. Плужника, М. Бажана та ін.

У баладі „Одна нога в стременах...” на тлі статичного зимового пейзажу з'являється вершник без голови, який поступово заповнює скрижанілий простір. Мабуть, було б неправильним шукати тут містику, бо твір прочитується як потенційоване узагальнення реалій громадянської війни. Безголовий привид набуває статусу антиприродності, статусу заперечення абсурдних явищ людської практики, що суперечать людській совісті:

Одна нога в стременах...
Сніги. Вітри. Зима.
Розрубані рамена.
І голови нема [1, с. 44].

У поезії „Зійшлися двоє на багнетах” мова йде про зустріч під час бою батька й сина, які знаходяться в часи громадянської війни по різні боки барикад. Вони приголомшені такою зустріччю, але ще більше їх вражає той факт, що зараз їм доведеться підняти руку один на одного. Це викликає нестерпний біль в обох, здається їм нечуваним святотатством.

Антиприродна ситуація розв'язується жорстокими методами батьковбивчої війни:

І довго ждали два багнети
(В очах кривавий перелив),
Та хтось іззаду з кулемета
Обох скосив... [1, с. 79].

Це один з прикладів правдивого показу трагічної історії нашого народу. „Українська поезія 20-х років ХХ століття, ще вільна від засилля сталінських догм, спромоглася відтворити не тільки героїку повсталого народу, але й його трагедію” [3, с. 75]. Такими є твори тих років даної тематики П. Тичини, В. Сосюри, М. Йогансена, а особливо Д. Фальківського і Є. Плужника. Загострена емоційність і пристрасність лірики Д. Фальківського надає їй документальності. Вона сприймається як художній документ суворой правди громадянської війни, як протест проти перетворення революції на братовбивчий процес, моторошний у своїй буденщині,

Якесь очищення від гріхів минулого Д. Фальківський намагається знайти в поверненні до своїх витоків. Тому невипадково так багато рядків його поезій сповнені безмірної любові до рідного краю. Яр Славутич порівнює її з любов'ю до рідного краю В. Сосюри, якого вважає вчителем Д. Фальківського [4, с. 123]. Як апофеоз скривавленої й зруйнованої війною й революціями України виникає в його поезії образ великого пожарища, посиленій і зігрітій вселюдською ідеєю гуманізму: „Коли ж вчетверте проревіли // Далекі постріли гармат, – // Криваві шмаття замість тіла // І пожарища замість хат... // А там, де льон мережить тіні, // Чиясь розбита голова // Впялась очима в небо синє // Проклявши людськість і права” (поезія „І вперше вдарили гармати”).

Джерело песимізму Д. Фальківського розкривається самим поетом у збірці „Полісся” (1925), де з глибокою теплою оспівується не лише краса, а злидні й горе рідного краю. У поемі „1905” автор зазначає: „Пригадую тихе Полісся, // Мов діти, замурані дні... // І, мабуть, тому-то приніс я // З собою й молитви сумні... // Бо в нас не уміють співати // Веселих барвистих пісень: // Життя у похилій хаті // Нам горе кусь день у день [1, с. 62].

Тобто сумна поліська природа й недоля рідного краю вплинули на загальний настрій поезій Д. Фальківського. Також не надала оптимістичного звучання його поезії й військова служба. Крім того, слід відмітити надзвичайність його натури, яка наділена властивістю гострого сприймання навколишньої дійсності. У його творах спостерігаємо безмежну любов до людини й природи. Тільки людина, що має таку любов могла б пожаліти скошені під час жнив волошки, порівнявши при цьому їхню долю з долею приречених до страти людей. Образи цієї приреченості часто виникають в поетичній спадщині митця. У циклі „Минуле” зі збірки „На пожарищі” вони набувають філософського звучання. На відмінну від ранньої лірики, де переважають соціальні

теми, у пізніших творах відчувається стриманість, молодечий запал змінюється гуманізмом і глибоким аналізом. Дослідники вважають, що цей злам у психіці поета „був викликаний не тільки оточуючою його дійсністю, в якій вже чулася хода безжального культу, але, очевидно, й злиденними умовами власного існування” [5, с. 9]. Хворому на сухоти через матеріальну скруту йому доводилось жити разом з дружиною в холодній підвальній квартирі. А в цей час критики громили його в пресі за „мінор” і „занепадництво”. Однак, у відповідь необ’єктивній критиці Д. Фальківський у поезії „Комусь дано діла творить великі...” визначає своє поетичне кредо, підкреслюючи в ньому непідкупність, щирість і людяність своєї музи: Комусь дано діла творить великі, // Що ниткою простягнуться в віки, // А з мене досить, що не був дволикий. // Що серця не міняв на мідяки” [1, с. 118]. Для митця дуже важливим є те, що він „В своїх піснях я напоїв теплом: // Я все ж радий, що вмів співати просто, // Благословляючи людей і кожну мить, // Що моє серце, виснажене доста, // Учили прагнути, горіти і любити” [1, с. 118].

Отже, основними мотивами творчості письменника є туга за рідним краєм, а також жахи громадянської війни, які інколи досить своєрідно переплітаються в його поезіях. Митець жив болючими суперечностями доби, аналізував їх, виводячи основні постулати гуманістичної психології. Тобто Д. Фальківський – письменник гостропроблемний, якого не задовольняла поверховість. У своїх творах він намагався віднайти в кожному явищі сутнісне ядро. Органічно не сприймаючи авангардистські експерименти чи барабанну риторику „пролетпоезії”, він прагнув досягти сугестивної простоти своїх віршів, щоб якомога точніше представити правду свого покоління на крутому зламі історії. Однак творчість митця ще потребує детального вивчення.

Література:

1. Фальківський Д. Поезії / Дмитро Фальківський. – К. : Рад. письменник, 1989. – 175 с **2. Ковалів Ю.** Дмитро Фальківський / Юрій Ковалів // Письменники Радянської України: (Збірник). – К. : Рад. письменник, 1955. – Вип. 14: 20 – 30 роки: Нариси творчості / упоряд. С. А. Крижанівський. – 1989. – С. 65 – 79. **3. Войнаровський Б.** Подумай тільки – душу має! / Б. Войнаровський // Фальківський Д. Ранені дні. – Братіслава, 1969. – С. 210 – 220. **4. Славутич Я.** Розстріляна муза / Яр Славутич. – К. : Либідь, 1992. – 184 с. **5. Неврлі М.** Серця не міняв на мідяки / М. Неврлі // Фальківський Д. Ранені дні. – Братіслава, 1969. – С. 5 – 17.

Дмитренко В. І. Основні мотиви творчості Д. Фальківського.

У статті проаналізовано основні мотиви творчості українського письменника Д. Фальківського. Увага зацентрована на роздвоєності ліричного героя, а також на опозиції село/місто.

Ключові слова: туга за рідним краєм, жахи громадянської війни.

Дмитренко В. И. Основные мотивы творчества Д. Фалькивского.

В статье анализируются основные мотивы творчества украинского писателя Д. Фалькивского. Внимание акцентируется на раздвоении лирического героя, а также на оппозиции село/город.

Ключевые слова: тоска по родному краю, ужасы гражданской войны.

Dmytrenko V. I. Basic Motives creations writer D. Falkovskogo.

In this article basic motives creations the famous ukrainian writer D. Falkivskogo are analysed. All care accent on bifurcation lyrical hero, also on the position village/city.

Key words: melancholy to the native land, horror civil war.

УДК 821.161.2.09+929Дімаров

І. Ю. Коноваленко

**СИМВОЛ У ТВОРЧОСТІ А. ДІМАРОВА ЯК НАЙВИРАЗНИШИЙ
ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ПСИХОЛОГІЇ ОСОБИСТОСТІ**

Актуальним питанням вітчизняного літературознавства є дослідження специфіки створення образної системи, психоколериту, загального настрою та планових варіацій художнього твору українських письменників шляхом використання символізації. На сучасному етапі процес вивчення художніх особливостей творів українських письменників відбувається, найчастіше, шляхом загального аналізу художньої манери автора: визначення контекстуально-синонімічних, синтаксичних засобів увиразнення, розкриття загальних особливостей індивідуального стилю автора.

Велика кількість символів, різних за своєю природою, знаходять відображення у вербальних символах творів українських митців. Йдеться про здатність письменника, зображаючи певне явище, уміло використовувати символи та символічні образи, з метою розкриття художнього задуму. Процес символізації відбувається на рівні понадтекстового сприймання слова як засобу спілкування, елемента бесіди, розмови і водночас слова – творчості, виразника творчої особистості і національного самовираження. Сприйняття та розуміння цих символів, можливо лише за умови знання й освоєння духовних цінностей української культури, які відбиті перш за все у мовному кодї нації.

Дослідження творчого доробку Анатолія Дімарова на сьогодні не достатньо повне. Дослідниця А. Гурбанська у статтях „Не заплющуй, Господи, очі” та „Невигадані історії про життя” зосередила увагу на

творчій манері автора, де предметами вивчення стали структура, стиль, сюжет, образна система та художні прийоми творів. Цієї ж теми торкалась і Ю. Бондаренко у статті „Жанрова своєрідність повістей-історій Анатолія Дімарова”. Художня манера письменника стала предметом вивчення літературознавця М. Кодака, який у статті „Діалектика вчинку” подав аналіз п’яти повістей Анатолія Дімарова. Особистості митця, манері та творчим особливостям присвячена монографія М. Кодака. Дослідженнями у цьому річизі займалися Ю. Абрамян, К. Ломазова, С. Форманова та інші.

Метою нашої наукової розвідки є дослідження ролі і значення символів у повісті „На коні й під конем” Анатолія Дімарова як засобу відображення психології та внутрішнього світу героїв.

Символ (з грец. – знак, розпізнавальна прикмета) – „такий тип художнього образу, в якому конкретно чуттєва даність предмета зображення, тобто його чуттєвий образ, водночас з власним має значення вказівки на такий предмет, явище або ідею, які безпосередньо в зображуване не входять” [1, с. 107], який може бути двох типів: традиційним, усталеним („коли зображуваний автором предмет вже сам по собі є символом” [1, с. 108]) і ослабленим, індивідуально-авторським („коли більш-менш чітко виражених символічних ознак набуває безпосередньо в процесі самого зображення” [1, с. 109]). У творчому доробку Анатолія Дімарова зустрічаються як перший так і другий типи.

Традиційним в Україні є символ моста. Символ зв’язку між двома світами, символ шляху із старого життя у нове, із одного світу в інший, єднання, дружби, одруження, зради. Міст в українській міфології іноді виступає і як образ зв’язку між різними пунктами сакрального простору. Має цей символ місце і у творчості Анатолія Дімарова. Автор починає повість „На коні й під конем” з притчі про місточок над урвищем: чим більше набирала людина необхідного для життя, тим вузким ставав місточок. „Я теж стою над таким урвищем, і по той бік — прожиті мною роки. І доки не щез місточок моєї пам’яті, буду ходити по ньому, хоча б він став такий вузький, як лезо ножа” [3, с. 224]. Слід звернути увагу й на те, що сама назва повісті теж є символічною: у творі йде мова про дитинство хлопчика, який доволі часто був „на коні” (заробляв гроші власною працею, допомагав матері, користувався повагою серед товарищів); але найчастіше опинявся „під конем”: „...крав яблука і груші, толочив чужі баштани, висмикував хвости у гусаків, дратував собак, вкидав у річку котів, розбивав, коли траплялося, шибки з рогатки, дер, де тільки міг, штани, чубився з братом... А каються мені доводилося досить-таки часто, особливо, коли свистіла наді мною лозина чи випорскував з чужого садка, несучи повні штани кропиви, напханої безжалісною дядьківською рукою” [3, с. 268]. Анатолій Дімаров у своїх творах акцентує увагу на глибокій вірі українців, які слідували звичаям і традиціям своїх пращурів, жили за законами Божими. Майже кожен герой згадує Бога протягом твору: „Софійка й справді довго не могла

заснути... прилипає обличчям до маленької шиби і завмирає...чисте небо всіяне зорями – божими душами, а посередині – місяць...на ньому темніють виразні плями: то брат брата підняв на вила і, проклятий Богом, триматиме його до віку [2, с. 301]; ” – Отоді вся сирість в тебе ввійде, і ти вже захворієш. От бий мене сила божа, якщо я брешу!” [3, с. 260]. Герої творів у складних життєвих ситуаціях звертаються до Бога, який є символом тієї першооснови, яку має пам’ятати кожен українець: „ – Боже! – несла вона свіжу вавку до бога. – Навчи! Допоможи! Підтримай!”[2, с. 465]. Інколи, святі образи постають у творах Дімарова як живі створіння. Так, за кожну свою провину, маленька Софійка малювала у своїй фантазії образи бога, та янголів: „Боже, як страшно! А про те, що бог не довідається про облповану бороду, годі й думати... коли Софійка не послухається... білий янгол плаче і відразу ж летить до бога. Господи, – скаржитесь він, що мені робити з цим дівчиськом?” [2, с. 297]. Якщо звернути увагу на індивідуально-авторські, ослаблені символи, то слід сказати, що вони широко відбиті у створених автором картинах пейзажу. Доволі часто природа відтворює настрій героїв, співчуває їм, через образи природи письменник розкриває порухи людської душі. Так хворий Іван Гнатович відчув полегшення завдяки прекрасному сонячному ранкові, який став для героя наче ліками: „... підійшовши до вікна, Василь Гнатович так і пірнув у сонячні промені, вони сипонули на нього, омили до останнього нігтика, пронизали так, що він відчував їх дотик ласкавий до кожного м’яза, кожної жилочки і чи не вперше за всі оці місяці вдихнув на повні груди... і думка, що він починає одужувати... все більше утверджувалася в ньому – так що защемило в очах” [4, с. 7]. При змалюванні ж протилежного Василю Гнатовичу настрою дівчини Софоньки, автор використовує завдяки семантику білого (блідого) кольору: „Софонька всміхалася блідо: в неї все ще боліла голова... отой блідий, мов із примусу, усміх з’являвся на її лиці... Софонька ходила як хмара...” [4, с. 156].

Слід звернути увагу і на символи-колорити у творчості письменника. Яскраві, влучні фарби автора створюють епізодичні картини у творі, підкреслюючи відповідний настрій твору. Вільно користуючись кольорами та їх відтінками, автор змальовує характер, поведінку та психологічний портрет настрою героя чи зображує щось позасвідоме: „Бузде просто сидів навпроти, й мовчав, і дивився так блакитно та світло, що всі слова Загуркові зникали безслідно в блакитній отій порожнечі... лише ніжно-рожева й гладенька шкіра порожевіла ніби ще більше...” [4, с. 26]. Ефект психологічної характеристики внутрішнього стану, який досягається епітетами із семантикою кольору.

Твори Анатолія Дімарова увібрали в себе неосяжне багатство українських національних символів. На сторінках його романів та повістей зустрічаються як традиційні, так і індивідуально-авторські символи. Широке використання символіки при змалюванні образної системи творів дає змогу авторові відкрити найпотаємніші куточки

людської душі та познайомити читача з широким світом психології українського народу.

Насиченість барв, виразність контурів, ясність образів – все це говорить про висоту творчого духу і настрою письменника, його тісної єдності із навколишнім життям. Усі ці засоби разом увиразнюють творчу манеру письменника, роблять її своєрідною та особливою.

Усебічне вивчення символіки як загальнолюдського і специфічного поняття, сьогодні є надзвичайно актуальним, бо вона належить до найдавніших та найбагатших систем традиційної культури. Проте, науково-цінним є вивчення символіки через призму творчих доробків відомих українських письменників, що стане предметом наших подальших розвідок.

Література:

- 1. Галич О.** Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
- 2. Дімаров А. А.** Вибрані твори : в 2-х т. – Том 1. Його сім'я. Ідол: Романи / передм. В. Костюченка / А. А. Дімаров. – К. : Дніпро, 1982. – 535 с.
- 3. Дімаров А. А.** Вибрані твори : в 2-х т. – Том 2. Син капітана; Док; На коні й під конем. Повісті / А. А. Дімаров. – К. : Дніпро, 1982. – 616 с.
- 4. Дімаров А. А.** Містечкові історії : повісті / А. А. Дімаров. – К. : Рад. письменник, 1983. – 558 с.

Коноваленко І. Ю. Символ у творчості А. Дімарова як найвиразніший засіб розкриття психології особистості.

У статті подається короткий огляд матеріалу з теми, характеристика мовних символів творчості письменника, та висвітлюється перспективи подальших розробок з даної теми. Для учнів ліцеїв, гімназій, шкіл, студентів вищих закладів освіти.

Ключові слова: символ, автор, художній твір.

Коноваленко И. Ю. Символ в творчестве А. Димарова как наиболее выразительный способ изображения психологии личности.

В статье подается краткий обзор материала по теме, характеристика языковых символов творчества писателя, и представляется перспективы дальнейших разработок по этой теме. Для учеников лицеев, гимназий, школ, студентов высших учебных заведений.

Ключевые слова: символ, автор, художественное произведение.

Konovalenko I. The symbol in the creative works of Anatoliy Dimarov as the most expressive way of representation of personality psychology.

In article short survey of a material on a theme moves, the characteristic of language symbols of creativity of the writer, and is

represented prospects of the further workings out on this theme. For pupils of lycées, grammar schools, schools, students of higher educational institutions.

Key words: symbol, author, work of art.

УДК 821.161.2–3.09+929 Загребельний

О. В. Красненко

САКРАЛІЗАЦІЯ КИЄВА У ПРОЗІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

З розвитком цивілізації і зростання кількості міст у творах мистецтва, зокрема у літературі, з'являються урбаністичні мотиви. Серед різноманітних локальних образів вагоме місце у творчості українських письменників різних поколінь відводиться Києву – столиці України духовного й релігійного центру східного слов'янства. Причиною цьому виступає як і загальнонаціональне так і зв'язок особистої долі з Києвом, значення матері міст руських як духовної скарбниці й оберегу нації.

Звернення письменників до подій часів Київської Русі дали змогу художньо осмислити сучасність з погляду минувшини. У літературі в проблемно-філософському аспекті відтворені складні процеси взаємозв'язків влади й мистецтва, творця і володаря, релігії та державної політики. Так, у конкретних деталях на історичному тлі постають „вічні” морально-етичні, історіософські проблеми, які ніби розчиняються в характерах, художньо укрупнюючи їх. Виразні деталі й штрихи перетворюють персонажів у художні типи, роблять суб'єктивно-авторське осягнення духу епохи неповторним та індивідуальним. Одним із конструкторів історичного минулого у прозових творів є П. Загребельний, який переосмислює історичний час і місце, розкриваючи і структуруючи шкалу цінностей у людському бутті, процес внутрішніх запитів, контрольований нормами народної моралі, традиціями предків.

Створюючи історичні романи, проникаючи крізь товщу століть до глибинних витоків культури наших предків, П. Загребельний торкається вирішення основних проблем духовного буття, звертаючись до вічного. Зв'язок з вічністю полягає через осмислення історії, для особистості – через переживання духовних пошуків, моральних злетів і падінь, якими так багате минуле. В урбаністичному аспекті місто, яке має багатовікову історію, є носієм духовних цінностей і традицій, забезпечує безперервний зв'язок часів. Слід зазначити, що суспільство не сприймає духовність у вищих проявах, а то й засуджує її. За умов зміни ціннісних орієнтацій сучасного суспільства навіть самі поняття сакральності, духовної пам'яті залишаються для багатьох невизначеними, неусвідомленими, незрозумілими. Очевидно, що причини знецінення цих понять не лише в урбанізованому соціумі, який все більше віддаляє

людину від її першоджерел. Вони пов'язані зі складною політичною та економічною ситуацією в державі.

На сторінках романів автор намагається поєднати і порівняти світогляд людини різних епох, прослідковує зміну духовних цінностей в самому суспільстві, яке в більшості не визнає духовність, втрачає культуру, ментальність, історію. М. Слабошпицький пише: „П. Загребельний прагнув осмислити, що ж лишає нащадкам історія, проходячи крізь частокולי століть і так багато гублячи на своєму шляху, що саме з принесеного нею живе в нашому дні, ставши духовним активом сучасника?” [1, с. 58]. Як в літописних пам'ятках, легендах, переказах, так і в пам'ятках древньої архітектури, що збереглися до наших днів, закладена віра в незнищеність людського духу, пам'ять поколінь, невмирущість народу.

У більшості студій, присвячених доробку письменника, увага дослідників концентрується на художньому часопросторі історичних романів автора (Сікорська В.), наративних моделях сучасної історичної прози (Балдинюк В.), естетичних функціях символів у творчості письменника (Нестерук С.). Поза увагою науковців залишається образ міста-націєтворця, що посідає першорядне значення в еволюційному поступі нації.

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей творення образу міста як важливого історико-культурного центру, який є носієм духовних цінностей і традицій, що в урбанізованому соціумі знецінюються.

Місто ХХ ст. П. Загребельного про Київ об'єднує мотив сакральності. Сакральність (з лат. *sacrum* – священне) – це наділення предметів, речей, явищ, людей „священим” змістом [7, с. 589]. У „Диві” це втілюється в ідеї збереження культурної спадщини як уособлення народної мудрості, духовності українського народу. Сакральний дух Києва, зримий і незримий, постає в тих архітектурних скарбах, що збереглися до наших днів. Софія Київська стала пам'яткою Київській Русі, коли руський народ заявив світові свою велич сили й духу. Неперевершеність Софії Київської – перше втілення в її архітектурних формах рис бароко, доти не знаного в Європі, фрески на стінах – дослідницький матеріал для вчених. За словником „диво – 1. Те, що викликає подив, здивування. 2. Стан, викликаний здивуванням” [2, с. 159]. Семантика слова „диво” має психологічне підґрунтя внутрішнє потрясіння людини, яка бачить щось незбагненне, грандіозне. Герой роману Сивоок і сам умів відчувати історичне, величний дух вічності, який володіє силою магнетизму „а Київ наступав на них, спадав зі своїх пагорбів, приголомшував, знетямлював” [3, с. 92]. Це своє відчуття він міг подарувати іншим, збудувавши Софію. Собор не нагадував візантійські церкви, бо не було в ньому простоти і суворості, а було „щось буйно-рожеве”, як і тих дерев'яних язичницьких святинях, що палили і знищували по всій Русі. Автор представляє собор як шедевр

слов'янської культури з її традиційними народними віруваннями й уявленнями про світ, природу, красу, людей: „...стояла там Софія – нерукотворний храм, найбільший і найпрекрасніший у світі, творіння, може, й не людських рук, а божественних” [3, с. 412]. Язичницька релігія, мистецтво, обряди були частиною народного світогляду поряд із християнством і стали основою духовних і матеріальних скарбів Русі. Загребельний певен, що така могутня держава спиралась на місцеві традиції, рідна земля породжувала таланти, які продовжували традиції батьків: „За поганством стоять століття нашої первісної культури, і відкидати їх не можна. Видно, то були не гірші століття, коли Київська Русь вже у десятому і на початку одинадцятого століття, тобто ще фактично не ввійшовши цілком у русло панівного тоді християнства, дивувала світ своєю культурою, своєю силою, своєю талановитістю” [3, с. 126]. Сивоок, будуючи Софійський собор, втілює у ньому свої дитячі враження від світу, оте розмаїття барв, властиве язичницькій культурі, незримий дух предків.

Сакральність Києва зафіксована в його пам'ятках, у постатях видатних людей, вона часто є вразливою, легко піддається руйнуванню, забуттю. Вона потребує постійної турботи, охорони, бо не кожен здатен досягнути її цінності. На прикладі історії з фресками Софії і храмом загалом П. Загребельний показує, як по-різному люди ставляться до святинь, знищують їх з двох причин – ідеологічних поглядів або ж духовного невігластва: „Чому ті люди так прагнули вивезти з Києва передовсім сейфи, Борис не міг збагнути. Лишали Київ, лишали собори, пам'ятники, Богдана й Шевченка лишали, а тягли якісь неграбні скрині” [3, с. 595]. Кожен часовий простір сакральності Києва проходить наскрізною лінією крізь усі часові простори зображені у романі.

Німецький професор Шнурре хизується, що, за планами фюрера, на місці Ленінграда утвориться велике озеро, на місці Москви – березові ліси та соснові бори, а там, де стояв Київ, колоситиметься пшениця. „Україна повинна буде стати для нас постачальницею хліба, сировини, і рабів. Життя аборигенів, які тут вціліють, буде зведено до примітиву. Ніякої історії, ніяких спогадів про минулу велич” [3, с. 356]. Фрески Софії чи інші пам'ятки культури слов'ян не становлять цінності для фашистів, ханів та інших загарбників. Вони намагалися знищити все, що символізувало духовну силу завойованого народу. Звідси доля Софії – об'єкта нищення в багатьох віках.

Сакральність міста автор окреслює також через передачу ментальних рис слов'ян періоду Київської Русі. Життя столиці показано в русі, у взаємовідносинах різних верств населення Києва X – XI століття, зокрема, купців, ремісників, зодчих, київських князів. П. Загребельний творить образ Києва, його суспільного життя, давньоруської культури, яка і досі не втратила свого величезного духовного значення: „Диво брало, як могло вміститися на землі стільки будівель, люду, руху. Хтось кудись ішов, квапився, а хто й просто собі

стояв, видивляючись на божий світ, рипіли вози, іржали коні на торжищі, роїлося повсюди од люду торгуючого, будівничого, роботящого – ось чим обсідав Київ своїх прибульців” [3, с. 92]. В ідеї єдності давньоруських земель і культур також виявилася творча сила народу.

Як і в романі „Диво”, у „Південному комфорті” автор звертається до великого значення сакральності Києва: „Його рідне місто. Осередки пам’яті, мов давно висхлі озера, загачені річечки, ...зриті пагорби з реліктових глин, знесені будівлі, знищені цілі епохи і народжені епохи нові в кварталах, масивах, викликаних потребою і... модою” [4, с. 24]. Люди по-різному ставляться до Києва: одні – врочисто, для інших – це просто місто роботи і мешкання. Головний герой твору слідчий прокуратури, Федір Твердохліб, належить до останніх, хоча і народився в Києві, а як відомо – в Києві народжується менше, ніж приїздить туди жити. Але походження тяжіє над людиною так само, як і доля. Тому десь у найпотаємніших закутках Твердохлібової душі „може неспогодано відкрилось би оте беззвітно-підсвідоме язичницьке буйство, купальські вогні, латинські диспути Києво-Могилянських спудеїв...” [4, с. 15]. Кожна людина вписується в своє місто по-своєму. Автор зображує як кияни люблять ходити по місту, бо це розвиває уяву. На його думку „уява в них, судячи з безнастанного вештання, належить до найбуйніших. Кияни не ходять, а тиняються... шукають чогось, до чогось прислухаються, чогось ждуть.” [4, с. 25]. Саме так уміла ходити дружина головного героя Мальвіна „у неї в крові дрімали цілі століття кийвські...” [4, с. 25]. Неможливо осягнути безмежність Києва, бо місто безконечне, запаморочливе, таємне. Складається таке враження, що де б людина не була: на роботі, вдома, на вулиці, місто, як жива істота, як німий свідок історії „супить свої золоті брови і грізно заносить свого тисячолітнього пальця: схаменися і повертайся в первісний стан” [4, с. 95]. Це і є Київ у його багатовіковій незбагненності, таємничості і духовності. І допоки людина не проникне у загадковість цієї сили, не усвідомить всю святість такого величного міста, де переплелися віки, пристрасті, висоти людського духу, то не осягне всієї глибини свого міста, до якого слід рухатися духовно. Минуле міста, впливає на його сучасність, творячи символічно-сакральний образ: „Можна все життя дивитися на Львівську площу, спостерігати зміни, які на ній відбуваються, і, може, мимоволі нотувати зміни в самому собі” [4, с. 124].

Сучасність, яка незбагненим чином убирає в себе минуле, так чи інакше прив’язана до місця подій. Внутрішній психологічний конфлікт головного героя переноситься на результати творчої діяльності архітектора, а отже, стає не просто обличчям міста, а частиною буттєвого простору міського мешканця. Твердохліб запитує себе „Хто міг так проектувати і навіщо? Найдорожче в Києві простір. Позбавити місто його розкиданості, нестримності простору однаково що закувати

людську душу в кайдани непотрібних обмежень і безглузких заборон. Втрачені краєвиди те саме, що втрачені людські душі” [4, с. 125].

У статті „Слово про Київ” П. Загребельний говорить про дух міста: „Коли звучить слово „Київ”, я передусім бачу Дніпро. Колись наш пращур теж, напевно, зупинився на Київській горі і навіки облюбив це місце. Дух міста – у народі. Де і в чому зберігався безсмертний дух Києва? У неприступності валів, у відчайдушній хоробрості захисників, у думці літописця, у світі знань... Київ в усі віки його історії був передусім центром духовності... Простежуємо безперервність цього духу на всіх етапах історії Києва, у часи свого становлення і в епоху визвольних війн” [5, с. 3]. Місто як соціальний, культурний та тілесний організм – не лише просторовий, але й часовий континуум. Його семантично обтяжена кожним періодом розвитку історія, яка сягає часу заснування, створює мереживо нашарованих один на одного символів, знаків, які, до того ж, стосуються не лише міста в цілому, а й окремих його складових (сакральний центр, вулиці, райони; простір, у якому зосереджені духовні цінності міської цивілізації; самі люди – творці його аури). Місто концентрує в собі час, синтезуючи минуле, сьогодення і проектує майбутнє.

Сакральний дух Києва вічний і втілюється в картинах художника, який „жив у Києві і писав тільки Київ. Але Київ на картинах цього дивного художника не нагадував нічого машинно-модерного, він не був скалічений геометрією, не знав ні вертикалей, ні горизонталей, в ньому всевладно панувала природа з її просторовістю, таємничістю, він прагнув проникнути в душу свого міста, відкрити її приманливі таємниці, передати й поєднати на цих полакованих картонних чотирикутниках подвійний час цього праслов’янського города колишніх страждань і новітнього самовдоволення” [4, с. 178]. Як зазначає Ю. Борев, естетичний шар твору орієнтований на протяжність людської історії; художник звертається і до соціального середовища, до сучасників, і до людства, він прагне вторгнутися у відносини сьогодення й перетнути межу сучасності, внести в майбутнє досвід своєї епохи та виміряти сучасність параметрами вічних загальнолюдських цінностей [6]. Тому і актуальне, „сьогочасне”, і минуле, і майбутнє не лише є об’єктом зображення у художньому творі, а й свідчать про загальні тенденції епохи у контексті історичного поступу, ба навіть вічності, позачасовості.

Отже, у романах П. Загребельного простежується концепція, за якою важлива роль у формуванні київського топосу як сакрального центру держави належить людству, котре усвідомлює духовну реальність свого міста. Сакральність Києва передана письменником через мотив незнищеності історичної пам’яті, традицій і культури народу, що стане предметом наших подальших розвідок.

Література:

- 1. Слабошпицький М.** Історичний досвід Павла Загребельного / М. Слабошпицький // Дивослово. – 2000. – №2. – С. 57 – 59.
- 2. Глумачний** словник української мови / уклад. Т. В. Ковальова. – Харків : Синтекс, 2005. – 672 с.
- 3. Загребельний П.** Диво : роман / П. Загребельний. – Харків : Фоліо, 2007. – 638 с.
- 4. Загребельний П.** Південний комфорт : роман / П. Загребельний. – Харків : Фоліо, 2004. – 351 с.
- 5. Загребельний П.** Слово про Київ / П. Загребельний // Радянська Україна. – 1982. – 12 березня.
- 6. Боров Ю.** Художественное произведение как форма бытия искусства [Електронний ресурс] / Юрий Боров. – Режим доступу : <http://www.poezia.ru/master.php?sid=11>.
- 7. Философский** энциклопедический словарь / за ред. Л. Ф. Ильичева та ін. – М., 1983. – 838 с.

Красненко О. В. Сакралізація Києва у прозі П. Загребельного

У статті розглядаються проблеми духовного буття людства через осмислення історії минулого. В урбаністичному аспекті місто, яке має багатовікову історію, є носієм духовних цінностей і традицій, тому автор на прикладі романів „Диво” та „Південний комфорт” намагається розкрити та порівняти світогляд людини різних епох, прослідкувати зміни духовних цінностей в умовах урбаністичного соціуму.

Ключові слова: місто, мотив сакральності, духовні цінності.

Красненко Е. В. Сакрализация Киева в прозе П. Загребельного

В статье рассматриваются проблемы духовного бытия человечества через осмысление истории прошлого. В урбанистическом аспекте город, который имеет многовековую историю, является носителем духовных ценностей и традиций, поэтому автор на примере романов „Чудо” и „Южный комфорт” пытается раскрыть и сравнить мировоззрение человека разных эпох, проследить изменения духовных ценностей в условиях урбанистического социума.

Ключевые слова: город, мотив сакральности, духовные ценности.

Krasnenko E. V. Sakralization of Kiev in the prose of P. Zagrebelskiy.

The problems of spiritual existence of humanity through the comprehension of history of the past are considering in this article. In an urbanistic aspect a city which has centuries-old history is the transmitter of cultural wealth and traditions, therefore the author on the example of novels „Miracle” and „Southern comfort” tries to show and compare the world outlook of a man of the different epoches, retrace the changes of cultural wealth in the conditions of urbanistic socium.

Key words: city, reason of sakralization, cultural wealth.

УДК 821.161.2.09'04:2

Т. О. Кулініч

ПОСЛАННЯ МИТРОПОЛИТА КИЇВСЬКОГО ІОАННА II

Відносини літератури та теології є актуальною проблемою сучасного літературознавства, про що свідчить цілий ряд розвідок (прикладі). Однак водночас ця проблема є малодослідженою. Вона, як зазначає І. Набитович у монографії, присвяченій універсуму *sacrum* у художній прозі, є для української історії літератури землею незнаною [Цит. за 1, с. 517]. Вторить дослідникові і Л. Ушкалов: „... розгляд стосунків між богослов'ям та письменством ще й досі існує хіба що в жанрі пролегоменів” [1, с. 517]. Особливо актуальним є порушене питання для літератури давнього періоду. Брак богословських знань може призвести до серйозних помилок у потрактуванні релігійних пам'яток давньоукраїнського письменства, або й зовсім унеможливити їх розуміння. З іншого боку, якщо вказані пам'ятки розглядати винятково як матеріали до історії церкви та розвитку теологічної думки, то уявлення про давнє українське письменство залишається неповним. Кожна писемна пам'ятка Києворуської доби є безцінним свідоцтвом того, як на стику двох культур формувалася нова література. Навіть якщо певний текст не став безпосереднім об'єктом наслідування чи цитування, це не зменшує його ролі у формуванні давньої української книжної культури.

Однак у центрі уваги дослідників зазвичай знаходяться лише ті пам'ятки, що залишили визначний слід у подальшій літературі. Значний корпус послань, церковних правил, проповідей та похвальних слів залишається матеріалом для історичних, а не літературознавчих досліджень. Таким чином маємо перерваність літературної традиції та неповне уявлення про ряд літературних явищ. Яскравим прикладом такого явища може стати полемічна література.

Полемічна проза стала визначним явищем українського літературного процесу XVI – XVII ст. Як зазначає Н. Поплавська, полемічно-публіцистична проза „перебрала на себе певною мірою функції ораторського проповідництва та літописів” [2, с. 6]. По суті, сам термін „полемічна проза” закріпився саме за творами зазначеного періоду. Однак подібне трактування полемічної літератури відволікає увагу від того факту, що полеміка між православною та католицькою церквами велася з XI століття безперервно. Полемічні антикатолицькі послання XI-XII століття досліджуються спорадично, найчастіше у цілому корпусі творів давньоруських книжників, наприклад Феодосія Печерського або митрополита Спиридона. Бракує комплексного дослідження полемічної літератури Києворуської доби як частини літературного процесу, а не історії церкви.

Одним із напрямків роботи на шляху до появи подібного дослідження має стати аналіз окремих пам'яток полемічного спрямування. Такою, наприклад, є послання київського митрополита Іоанна II до антипапи Климента III.

Іоанн II, за походженням грек, був київським митрополитом з 1077 по 1089 рік. Його перу безсумнівно належать послання до Климента III та послання-правило до чорноризця Іакова (про це вказано, наприклад, у біобібліографічному словнику [3, с. 70]. Ще одне послання, автором якого умовно вважають Іоанна II, є або другою редакцією послання до Климента або компіляцією, в якій текст Іоанна II було злито із текстом митрополита Никифора до волинського князя Ярослава Святополковича [4, с.207].

Біографічних даних про Іоанна II небагато. У „Повісті минулих літ” (Літопис Руський за Іпатіївським списком) про нього згадується тричі: під 1086 роком зазначено, що за Івана преподобного митрополита князь Всеволод заклав церкву святого Андрія, під 1088 згадується про освячення монастиря церкви святого Михаїла у присутності митрополита Івана та єпископа Луки. Під 1089 роком літописець повідомляє про смерть митрополита та характеризує його: „Бысть же Иѡанъ си мужъ хытръ книгамъ и ученью. млѣствъ оубогимъ и вдовицамъ. ласкав же всякому. к ба̃ту и къ оубогу. смиреннъ же оумомъ и кротокъ и молчаливъ. речистъ же книгами стми оутѣшая печальныя. и сякова не бысть преже в Руси. ни по нѣмъ не боудеть такий” [5, стлб. 199-200]. Дослідники (Голубинський Є., Васильєвський В.Г., Пихоя Р.Г.) ототожнюють Іоанна з Христом Продромом, дядьком грецького поета XI ст. Феодора Продрома. Цікаво, що руський переклад церковного правила до імені Іоанна додає „пророк Христа”: Саме так перекладач сприйняв світське ім'я митрополита Христос Продром (у буквальному перекладі – предтеча).

Аналізоване послання надруковане в багатьох джерелах (див. наприклад, бібліографію в „Словаре книжников и книжностей Древней Руси” [4, с. 207-208]. Зокрема, в книзі К.Калайдовича „Памятники российской словесности XII, изданные с объяснениями, вариантами и образцами почерков К.Калайдовичем”, воно надруковане і прокоментоване як послання до Папи Олександра III [6, с. 205-218]. Ідею про те, що послання адресоване Клименту, Калайдович відкидає, говорячи, що Климент був Папою набагато пізніше Іоанна. Вочевидь, Калайдович плутає ймовірного адресата послання із Олександром II, який хронологічно ближче до Іоанна II (був Папою з 1061 по 1073 рік), а антипапу Климента III із Папою Климентом III, який дійсно обіймав престол на ціле століття пізніше Іоанна.

Послання Іоанна II було, ймовірно, частиною дипломатичного листування, відповіддю на послання Климента III. Антипапа Климент III зайняв папський престол у 1080 році з волі німецького імператора Генріха IV, підтримуючи його у боротьбі з папою Григорієм VII.

Конфлікт між Папою Римським Григорієм VII та антипапою Климентом міг стати приводом для проявлення симпатій та зближення із православною церквою. Климент шукав підтримки у тих церковних діячів, які б могли прийняти його бік у боротьбі із Римом. В тому числі його цікавила підтримка візантійського патріарха, і звернення до руського митрополита могло бути першим кроком, своєрідною "пробною кулею" перед перемовинами з Візантією.

Климент відправив до митрополита Іоанна II єпископа, і Є. Голубинський зазначив, що єпископ прибув на Русь із пропозицією об'єднання [7, с 595]. Його думку розділив Б. Рамм і припустив також, що послі Климента вели перемови щодо шлюбу Генріха IV та Євпраксії – дочки князя Всеволода [8, с. 68-71]. Якщо виходити з припущень згаданих дослідників, то „Послання” слід датувати 1087-1089 рр., тобто воно було написано в останні роки життя Іоанна II. Проте з ними не погоджується Р. Пихоя, вказуючи на те, що Візантія підтримувала антипапу Климента лише до 1085 року, оскільки воювала з італійськими норманами, союзниками Папи Римського. Після смерті Григорія VII Візантія визнала його законного спадкоємця Урбана II, таким чином стосунки між Римом та Візантією покращилися. Після цього Візантія вже не могла підтримувати Климента III, а відтак митрополит київський, як один з речників візантійського патріархату, не міг писати до нього з теплотою та симпатією. З огляду на вищесказане Пихоя датує послання 1084-1085 рр. [9, с. 135].

Послання Іоанна II дійсно витримано в помірковану дусі. Будучи полемічним по суті, воно просякнуте не войовничістю та гнівом, а скоріше лагідним докором та подивом. Іоанн починає своє звернення до антипапи з привітань та сподівань на те, що „посредѣ васъ и насъ” запанує справжня віра. Іоанн особливо підкреслює, що вважає адресата, а з ним й усіх католиків, християнами і має на меті вказати лише на окремі порушення канонічних правил. Він вказує, що канонічні правила є спільними для католиків і православних, оскільки спільно приймалися на Вселенських соборах – доводячи це, він перераховує Римських Пап-учасників соборів. Цілою низкою риторичних питань Іоанн висловлює свій подив і навіть обурення: чому на зміну християнській єдності прийшов розбрат? Хто перший посіяв терни розбрату у Старому Римі? По суті відповідь на це питання міститься у питанні попередньому: „Не вѣмъ бо, кій бѣсѣ лукавый, завистивъ и истиннѣ врагъ, и благочестію супостатъ, иже таковая премѣни и братьскую вашу и нашу любовь отверже” [6, с. 210]. Традиційно коріння католицьких помилок вбачається в зломі умислі диявола.

По цьому Іоанн переходить власне до тих католицьких звичаїв, які він вважає порушенням канонічних правил. Список звинувачень на адресу католиків значно зменшено порівняно із традиційним списком патріарха Керуларія, Іоанн згадує лише шість порушень: суботній піст, недотримання посту в перший тиждень сорокаденного посту, заборона

священикам одружуватися та неприйняття миропомазання від ієреїв (додаткове миропомазання від єпископів), вживання опрісноків замість квасного хліба та твердження про походження Святого Духа і від Сина. Про кожне з порушень Іоанн пояснює, яким чином воно суперечить канонічним правилам та в яку ересь вводить католиків.

Особливу увагу Іоанн приділяє останнім двом порушенням. Вживання опрісноків замість квасного хліба зачіпає євхаристію, тобто порушує одне з таїнств. Служіння за допомогою опрісноків бентежить Іоанна, так що він навіть збирався написати окремий трактат на цю тему. В межах аналізованого послання він всіляко наголошує на недопустимості опрісноків, апелює навіть до суто філологічних та побутових доказів. Так, він говорить про те, що Христос запропонував учням саме хліб, а не опріснок, що в Біблійному тексті вжито саме слово „хліб”, та що саме в той вечір Христос та його учні не могли споживати прісного хліба, а значить, йшлося про квасний.

Твердження про сходження Святого Духа і від Сина порушує Символ Віри. Іоанн порівнює священницьку місію із апостольською, нагадує, що апостолам було категорично заборонено проповідувати зверх того знання, що вони отримали шляхом божественного одкровення. „Страшно бо воистину есть едину черту божественная сложенъмъ измѣнити и прелагащи Божія Писанья” [6, с. 217], - зазначає автор. Якщо зміна єдиної риси у Писанні є тяжкою помилкою, то додавання „filioque” є великою спокусою.

Двічі у посланні Іоанн пропонує адресатові звернутися до константинопольського патріарха. З одного боку, це дипломатичний хід, переадресування до „вищої інстанції” всіх рішень щодо зближення церков. З іншого – частина полеміки, антикатолицького пафосу, бо саме патріарху має антипапа Климент показати свою бажання звільнитися від помилок і саме патріархові слова, які „яко свѣтила въ мѣрѣ сіяють”, допоможуть Климентові звільнитися від еретичних помилок.

У дослідженні творчості митрополита Спиридона В. Ульяновський виділяє такі методи критики ересей:

- наведення ортодоксальних визначень, даних Апостолами та Св. Отцями Соборів, ортодоксального викладу Символу Віри, вчення про Св. Трійцю тощо;
- з'ясування джерела і кореня ересі, тобто пряме приписування заходам диявола;
- ствердження недовговічності, тимчасовості будь-яких ересей і вічності Православ'я;
- підкреслення пекельного шляху всіх еретиків [10, с. 236-238].

Такі ж прийоми можна простежити і в антикатолицькому посланні Іоанна II. Підкреслимо тільки, що звинувачувальний пафос, традиційний для полемічних послань, тут притлумлений, зменшений. Лист Іоанна – безпрецедентно м'який, мирний.

В кінці автор передає шановному адресатові цілування від себе та усієї православної спільноти, використовуючи це традиційне завершення, щоб іще раз нагадати про святість та вищість саме цієї спільноти: „цѣлуютъ же вы иже съ нами святїи и боголѣпци Епископи и Ігумени и богочестивїи Цари и велициї люди” [6, с. 218].

Історик Є.Голубинський цілком слушно зазначає: „Хотя эти писатели, собственно говоря, не составляют наших писателей, но так как они писали большею частью для нас и так как все они писали у нас, то им должно быть дано место в истории нашей литературы” (Хоча ці письменники, власне, не відносяться до наших письменників, але оскільки вони писали здебільшого для нас та оскільки всі вони писали в нас, то їм має бути відведене місце в історії нашої літератури) [7, с. 853].

Послання Іоанна II до антипапи Климента III являє собою оригінальний та з низки причин унікальний зразок полемічного послання. Його глибше дослідження та компаративний аналіз в контексті інших творів Іоанна та інших митрополичих послань сприятиме повнішому явленню про давньоукраїнську літературу раннього Середньовіччя.

Література:

1. Ушкалов Л. Від бароко до постмодерну: есеї / Леонід Ушкалов. – К. : Грані-Т, 2011. – 552 с. **2. Поплавська Н. М.** Полемісти. Риторика. Переконавання (Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст.) : монографія / Н. М. Поплавська. – Тернопіль : ТНПУ, 2007. – 379 с. **3. Українські письменники.** Біобібліографічний словник. – Т. 1 / уклад Л. Є. Махновець. – К., 1960. **4. Словарь** книжников и книжности Древней Руси. – Вып. 1 (XI – первая половина XIV в.) / АН СССР. ИРЛИ ; отв. ред. Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, 1987. – 493 с. **5. Полное** собрание русских летописей. – Т. 2. Ипатьевская летопись. – СПб., 1908. **6. Калайдович К.** Памятники российской словесности XII века, изданные с объяснениями, вариантами и образцами почерков К. Калайдовичем. – М., 1821. **7. Голубинский Е.** История русской церкви. – Т. 1. Период первый, киевский или домонгольский. Первая половина тома. – М., 1901. **8. Рамм Б. Я.** Папство и Русь в X – XV вв. / Б. Я. Рамм. – М.–Л., 1959. **9. Пихоя Р. Г.** Византийский монах – русский митрополит Иоанн II как канонист и дипломат / Р. Г. Пихоя // Античная древность и средние века. – Вып. 11. – 1975. – С. 133 – 144. **10. Ульяновський В.** Митрополит Київський Спиридон: образ крізь епоху, епоха крізь образ / В. Ульяновський. – К. : Либідь, 2004. – 376 с.

Кулініч Т. О. Послання митрополита київського Іоанна II

У статті розглядається послання київського митрополита Іоанна II як унікальна пам'ятка давньоукраїнської полемічної літератури.

Ключові слова: середньовічна література, антикатолицька полеміка.

Кулинич Т. А. Послание митрополита киевского Иоанна II

В статье проанализировано послание киевского митрополита Иоанна II как уникальная памятка староукраинской полемической литературы.

Ключевые слова: средневековая литература, антикатолическая полемика.

Kulinich T. O. The Epistle of Metropolitan John II of Kiev

The Epistle of Metropolitan John II of Kiev is analyzed in the article as the unique ancient text of polemic literature.

Key words: medieval literature, anticatholic polemic.

УДК 821.161.2.09

С. А. Негодяєва

**КОНЦЕПТ ДІЙНОСТІ В ПОЕТИЧНОМУ
ДОРОбКУ ІВАНА МАНЖУРИ**

Діяльність Івана Івановича Манжури припала на важкий час, так званого, „мертвого антракту”, „післяемського” періоду. Це була взагалі важка чорна смуга, важкий період у розвитку української культури. В історію він увійшов як поет, фольклорист, етнограф та лексикограф демократичного напрямку.

Життю й творчості відомого поета і збирача присвячені ґрунтовні дослідження та біографічні розвідки І. Айзенштока, І. Березовського, М. Бернштейна, М. Бикова, В. Заремби, Л. Каширіної, Н. Сумцова та ін. І наша розвідка є не менш актуальною в галузі дослідження домінанти поезії автора – рецепції української дійсності.

Метою нашої студії ми обрали дослідити концепт дійсності в поетичному доробку митця, представлений віршами-пейзажами, сюжетними віршами, медитаціями, ліричними нарисами, елегіями, народнописаними стилізаціями, інвективними посланнями, молитвами, гімнами, одами, присвятами збірки „Степові думи та співи”.

У 80-90-ті роки ХІХ ст. Іван був у центрі літературного та культурного життя місцевої творчої інтелігенції Катеринослава. О. Єгоров, М. Биков, Я. Новицький, Г. Залюбовський, І. Акінфієв, І. Манжура об’єдналися навколо літературно-громадської газети з поетичною назвою „Степь”. Іван Іванович у ньому друкує цікаві етнографічні та краєзнавчі нариси, статті-дослідження, у тому числі і з історії запорізького козацтва та заселення краю. Саме в цьому виданні, під псевдонімом Іван Калічка, І. Манжура дебютував як поет віршем „Босяцька пісня” у 1885 р., спорокувавши свій майбутній шлях:

Чого мені журитися?
Того хіба ката,
Що я вік свій потираю
Вугли в чужих хатах?..

Тут він упорядкував свою єдину прижиттєву поетичну збірку „Степові думи та співи” [3], покраяну цензурою і видану у Петербурзі за сприянням професора Харківського університету О. Потебні.

Характерним для поезії І. Манжури є образ степового краю, з його незрівняною красою, надзвичайно цікавою і самотньою історією, з його працьовитим, талановитим, але бездоладним і збіднілим народом. „Співцем степу, тихої господарської праці та хліборобського, хоч дрібного, але насущного клопоту” [2, с. 495] назвав поета С. Єфремов, бо з народом і для народу – основне кредо життя і творчості поета. Поетична книжка „Степові співи та думи” побачила світ наприкінці 1889 року. Її надмірно скоротили через любов до України. Вийшло лише 300 примірників. Аналізуючи її, М. Сумцов розподіляв лірику І. Манжури з неї на 3 тематичні блоки:

- 1) автобіографічні („Мати”, „Весна”, „Спомин”, „Минуле”, „Переспів” та ін.);
- 2) селянсько-побутові або соціально-економічні („Дума”, „На степу і у хаті”, „З заробітків”, „На добрій ниві”, „На пасіці”, „Бджоли” та ін.);
- 3) різнородного змісту („Нечесна”, „Веснянка”, „Вранці”, „Лелі” [4, с. 81].

Автор однієї з найгрунтовніших розвідок [1] про життя і творчість І. Манжури, Михайло Давидович Бернштейн, досліджуючи поезію автора, виділяє такі її основні мотиви: пристрасні роздуми „про кращу убогому людові долю” (І. Манжура – співець сирітства, наймитства, заробітчанства): „Бурлака”, „Бурлакова могила”, „З заробітків”, „Босяцька пісня”, „Обжинки” та ін.; роль і призначення літератури, митця в суспільстві, у житті народу („Декому”, „Старий музика”, „Сум”, „До музи”, „Кобзар” та ін.).

Логічна, у більшості сюжетна, лірика побудована на послідовному розкритті буденного народного життя з його злигоднями й клопотами. Автор свідомо наголошує на обставинах, які оточують ліричного героя. Сюжетний вірш І. Манжури – це частка живої дійсності, епізод життя і побуту, які поет спостерігав постійно („Босяцька пісня”, „Сторіж”, „Билиця”). Наприклад, поезія „На степу і у хаті” змальовує тяжку долю хліборобської родини, яку супроводжують різні негаразди:

Журиться тяжко і сам хлібороба:
Виляже взимку без корму худоба...
Хліба на ниві немає снопа,
Так послужила фортуна сліпа!
Чим він у волость подушне заплаче?
Чим перекриє безверхую хату?

Тут ще ік тому мала дівтора...
Заздалегоди тікай хоч з двора!

Конкретні описи і картини, пов'язані з економічним становищем села аж до географічно-етнографічної деталізації, зовсім не свідчать про брак поетичної фантазії чи авторської майстерності у використанні зображувальних засобів. Вони становлять одну з специфічних неповторних ознак художньої манери поета.

Варто наголосити, що цілюще джерело його творчості надавали й народнопісенні мотиви. Скажімо, поезія „Лелія” яскраво трансформує рослинний образ у символ самотньої особистості, яка вимушена жити:

Здається, й на волі, у шані і холі,
Та все-бо не в ріднім краї.

У своєму ліричному хисті автор не був одноманітним. Його перу належить дотепна, ідка сатира на заробітчанство („Веснянка”), псевдопатріотизм („Декому”), безглузде життя „пропащої особистості” („Билиця”), панство („Щира молитва”). Остання є відкритою провокацією на відверту замальовку соціальної картини дійсності:

„Господи, віку, прошю тебе, ти
Панові нашому не вкороти,
Хай пожива він у світі довгенько!” –
Молиться щиро бабуся старенька.
Чує те пан та бабусі пита:
Чом та за нього молитва свята?
„Тим, що за вашого діда я мала
Шестеро ярок, – бабуся сказала. –
Двох він до себе на двірню забрав...
„Буде із тебе й четвірка”, – сказав.
Батенько ж ваші, осівшися, пару
Другу забрали у панську отару...
Ви ось хазяйство до рук прийняли –
Скоро і п'яту у двір зайняли...
Дай же вам, господи, вік довголітній,
Щоб не зайняв Ваш синок і послідній!”

Звертається у своїй творчості І. Манжура і до теми показу долі скривджених дівчат („Нечесна”, „Дівчача думка о покрові”), наголошуючи на неминучій Божій карі за будь-який глум над сіромахою. До речі, частина поезій автора була наснажена сакральною народною вірою в перемогу Божеського начала над матеріалістичним безпринципним світом. Є у поетичному спадку І. Манжури вірші, за які радянські літературознавці мусили називати його людиною обмежених поглядів. Ця поезія „відбивала напіврелігійні ілюзії відсталої частини селянства” (Бернштейн): „Сорок святих”, „Жайворінки”, балада „Ренегат”, „Різдвяна зірка”, „Великдень”.

Окремий цикл складають вірші на громадські й особисті мотиви. У них лірик відображає життя й настрої цілого покоління передових людей,

які важко переживали атмосферу політичної і моральної задухи 80-х років („Весна”, „Спомин”, „Повесні”, „Переспів”, „До товариша”, „Незвичайний”, „Уві сні”, „До Дніпра” та ін.). У цих творах болісний крик душі ліричного героя, якого мучить свідомість того, що „лихе горе”, гірка біда не дали прорости в ньому рясним цвітом „надії зцілющій”, „вірі живушій”, що життя марно процвіло, не залишивши нічого „в спадки дітям”:

Прости-бо, рідна Україно!
Тебе любив я, мов дитина
Кохану неньку... („Ой, чом мені, молодому”)

Помітне місце у творчості Манжури посідають вірші, у яких поет розповідає про свої інтимні переживання, про нерозділене кохання, невпорядковане особисте життя; ці поезії є де в чому автобіографічними. Обраницею серця Івана свого часу стала сестра поміщика П. Синегуба Настя Синегуб з с. Олексіївка. У родині Синегубів поета приласкали, обігріли, дали прихисток після повернення із Сербії. Тут Іван Манжура записував народні пісні, думи, приказки, легенди і, передовсім, так званій, „солдатський фольклор”. У селі поет проявив свої нові здібності, він: складав і продавав гербарії. Щоправда, кохання молодят виявилось таким нещасливим, тамуючи душевний біль, поет попрощався з господарями, Олексіївкою. Поезії „Нехай”, „Нічниця”, „N.N. (Сам не знаю чого, ще обличчя твоє)”, „Спомин”, „Минуле”, „Над Дніпром”, „Коли твою душу нудьга наполяже” доповнюють образ І. Манжури, людини драматичної особистої долі, і виокремлюються в окрему групу інтимно-ліричних поезій з підвищеною рефлексивністю, вразливою чутливістю:

Минулись, минулись щасливі години,
Судились з тобою нам різні країни,
І різна з тобою упала нам путь („Минуле”).

Наявна в доробку автора й пейзажна лірика, репрезентована картинами степової України: „Первий сніг”, „На пасиці”, „Степ”, „Бджоли”, „Вранці”, „Дума”, „На добрій ниві” та ін.

Невелика за обсягом (у доробку автора лише 70 оригінальних поезій), але багата за змістом та високохудожня за формою, лірика І. Манжури з теренів віків дає можливість глибше з’ясувати не лише природу художнього твору, а й специфіку регіональної народної культури. Письменник мав власну творчу манеру. Його поезії збагачені авторськими інтонаціями; пейзажний малюнок органічно поєднує етнографічно-географічну точність з сильним струменем ліризму; метафоричність проста і гранично точна; ритмічна організація вірша поєднує ознаки суто літературні з фольклорними; багата гама ритмічних розмірів (коломиїковий вірш; від хорєя до анапеста) – усе це дало змогу поету змалювати власний концепт дійсності і забезпечити авторитет у рідному письменстві. Недаремно, І. Франко, упорядковуючи свою поетичну антологію „Акорди” (до якої було включено твори 88 поетів

XIX століття), умістив до неї 8 поезій І. Манжури, наголошуючи на їх самотності.

Як бачимо, Манжура-фольклорист-перекладач органічно доповнював Манжуру-поета. Літературна діяльність І. Манжури розгорнулася в умовах розгулу царської цензури, коли Емський указ 1876 року погіршив умови друку. Друкувати книжки українською мовою заборонялося. Цензуру не задовольняв ідейний зміст творів І. Манжури, їх глибокий демократизм, відображення соціальних антагонізмів буржуазного суспільства, а тому вони частіше підпадали під заборону і з'явилися тільки в радянські часи.

„Талановитий з натури, та безталанний життям Іван Манжура своєю особою дав ще один приклад неабиякої пропащої сили, що згинула марно серед нашого лихоліття” [2, с. 496]. І хоча спадщина митця порівняно невелика. Проте майже все, створене ним, назавжди увійшло до культурної скарбниці українського народу, посівши в ній досить помітне місце. І наша студія є потужно перспективною в ракурсі проблем вивчення авторських рецепцій концепту дійсності в національному часопросторі від архаїки до модерну. Зазначене нами питання невичерпне в цілій низці фундаментальних досліджень і синтезованих методологічних публікацій, заснованих на матеріалах сучасних розвідок літературознавства.

Література:

1. Бернштейн М. Іван Манжура. Життя і творчість / М. Бернштейн. – К. : Дніпро, 1977. **2. Єфремов С.** Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Femina, 1995. **3. Манжура І.** Твори / І. Манжура. – К. : Дніпро, 1980. **4. Сумцов Н.** Памяти И. И. Манжуры / Н. Сумцов // Киев. старина. – 1893. – №10. – С. 80 – 90.

Негодяєва С. А. Концепт дійсності в поетичному доробку Івана Манжури

Розвідка презентує домінуючу поезії Івана Манжури – рецепцію української дійсності на матеріалі збірки „Степові думи та співи”, і є потужно перспективною в ракурсі проблем вивчення авторських рецепцій концепту дійсності в національному часопросторі від архаїки до модерну.

Ключові слова: рецепція, національний концепт дійсності, провідні теми, образи, мотиви.

Негодяева С. А. Концепт действительности в поэтическом наследии Ивана Манжуры

Статья презентует доминанту поэзии Ивана Манжуры – рецепцию украинской действительности на материале сборника „Степові думи та співи”, и является перспективной в ракурсе проблем изучения авторских рецепций концепта действительности в национальном измерении от архаики до модерна.

Ключевые слова: рецепция, национальный концепт действительности, основные темы, образы, мотивы.

Nehodiayeva S. A. Concept of reality in the poetic works of Ivan Manzhora This study represents the dominant of Ivan Manzhora's poetry.

It goes about reception of Ukrainian reality on the basis of poetic album „Stepovi dumy ta spivy”. The work is powerfully prospective in the problems aspect of studying of the author's reality concept receptions in the national time-and-expanse from antiquity up to modern.

Key words: reception, national concept of reality, the main themes, characters, motifs.

УДК 821.161.2

А. В. Понасенко

„ВПІЙМАННЯ НЕВЛОВИМОГО”: ЕРОТИЧНИЙ ДИСКУРС ТВОРЧОСТІ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ

Творчість окремих письменницьких генерацій як духовно-естетичний феномен залишається актуальним об'єктом літературознавчих пошуків. Зокрема, можна відзначити праці Л. Тарнашинської, присвячені шістдесятникам, дослідження Т. Пастухом Київської школи поетів, системний аналіз прози української діаспори, здійснений В. Мацьком. Водночас творчість Б. Рубчака в контексті естетики Нью-Йоркської групи залишається недостатньо дослідженою. На зв'язок поезики Б. Рубчака з сюрреалізмом вказували дослідники М. Рябчук, Т. Антонюк та інші.

Метою цієї статті є означення еротичного дискурсу поезики митців Нью-Йоркської групи. Окремі аспекти еротичного дискурсу художньої літератури розглядали різні дослідники. Відомі концептуальні роботи С. Павличко і В. Агеєвої. Н. Зборовська видала фундаментальне дослідження під назвою „Код української літератури”, в якому виклала своє бачення психоісторії національного письменства. М. Дремлюга проаналізувала досвід кіноінтерпретації трьох складових ортодоксального психоаналізу – теорії позасвідомого, теорії дитячої сексуальності та теорії сновидінь і обґрунтувала необхідність їх цілісного осмислення. Архетипи в романістиці Ф.С. Фіцджеральда та В. Домонтовича висвітлила Ю. Матасова. С. Ушневич-Штанько розглядає філософсько-естетичні засади психоаналізу на матеріалі творчості В. Підмогильного та В. Домонтовича. А. Михайлова в межах дисертації висвітлила через категорію „ерос” естетичні й поетологічні проблеми української прози 20 – 30-х років ХХ століття.

Саме цей мотив є одним із провідних у мистецтві сюрреалізму. Ж. Шеньє-Жандрон у своїй праці „SІORреалізм” розглядає художню практику сюрреалізму через увагу до несвідомого й сновидінь, еротизм, анархізм тощо [1]. У розробці цих тем авангард відрізнявся від модернізму. Так, Т. Антонюк зауважує, що „авангардистам притаманний культ побутовізму, пряме називання речей (поезія М. Семенка), натуралістичне змалювання біо-фізіологічної сутності людини, її деформація (сюрреалістичні полотна С. Далі). Натомість модерністи ушляхетнюють свої еротичні фантазії, завдяки ліризму оповіді їхні твори позбавлені натуралістичного цинізму, навпаки, їм притаманний культ страждання” [2, с. 17]. Дослідники звертають увагу на зв'язок сюрреалістичного живопису й скульптури з творчістю митців Нью-Йоркської групи. Зокрема, І. Жодані пише: „Про паралелі збірки Емми Андієвської з картиною Сальвадора Далі свідчить і те, що у її збірці ми знаходимо майже всі образи з полотна Далі” [3, с. 72 – 73]. Сама поетеса в розмові з Л. Таран так говорить про свою творчість: „Малювати – певний спосіб медитації. Моя рука якимось, незалежним від мене чином, підключена до мого шлунку-підсвідомості. Тому „нагорі”, в мозку, я нічого не знаю, що чинить моя рука, малюючи” [4, с. 111]. М. Ревакович відзначає щодо Б. Бойчука: „Його настанова до жінки як інспіруючого джерела нагадує ставлення до неї деяких сюрреалістів” [5, с. 34]. Про еротичні конотації В. Вовк говорить І. Жодані: „Таким чином Віра Вовк за допомогою української символіки передає у мандалі той же принцип поєднання чоловічого й жіночого начала. Проте якщо на позначення жіночого начала, як і в буддизмі, залишається „українізований”, лотос (лілія), то індійський ваджа (скіпетр) вона замінює українським символом – грибом” [3, с. 133].

Еротичний дискурс поетів Нью-Йоркської групи має різні вияви. Наприклад, „Вовк натякає на заборонені церквою любовні взаємини між кардиналом і княжною – платонічні, проте просякні сексуальним жаданням („Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованнібаттісти”). Килина в одному із мінімальних віршів підриває звичний підхід до жіночності як апріорно пасивного начала і вказує на однакову участь в сексуальному акті обох статей. Рубчак грається багатовимірністю символічних конотацій місяця-Ероса („Спомин про Місяць”), а Васильківська множинність лібідоальних підтекстів”, – узагальнює М. Ревакович [5, с. 28].

Водночас можливі різні інтерпретації цих образів, оскільки більшість символів за своєю природою амбівалентні. „Наприклад, – пише І. Жодані, – витинанка-мандала Віри Вовк „Гриби й лілеї” має два рівні розуміння: з одного боку, лотос (лілія) є символом творчої сили, чистоти, духовного просвітлення, а гриби наділяються демонічними властивостями, співвідносяться з потойбічним світом; з іншого – їм обом притаманна еротична символіка” [3, с. 155 –156].

Оригінальністю трактування цієї теми відзначається ліричний цикл Б. Рубчака „Спомин про Місяць”. Д. Гусар-Струк зауважує: „Писання циклами – це, між іншим, метода, застосовувана в джазі. Це обігрування теми. Всі вірші у циклі – ніби варіації на одну й ту ж тему” [6, с. 101]. Поетичний спогад Б. Рубчака нагадує музичну імпровізацію, насичену потужною енергетикою: „Коли я торкаюся твого обличчя, / кінчики пальців моїх відкриваються цвітом яблуні, / а над нами місяць / живе життям святого. / Тоді в мені народжується непорочне крайнебо, / і ти його торкаєш, / немов травневий вітер” [5, с. 210]. Окремі фрагменти циклу становлять частини ліричного сюжету, динаміка якого суголосна чуттєвості ліричного героя. „Спомин про Місяць” – це варіації на тему прочування тілесного зближення, що залишає по собі смуток і відчуження: „Ще будемо удвох глядіти у плеса рік, і в плеса наших сердець, поки нас не протне холодна свідомість безсилля наших зусиль, поки не зрозуміємо, що все уже нам умерло. І тоді попросаємося ніяковим, трохи розгубленим усміхом, і підемо одне від одного – чужинці” [5, с. 210].

Поема П. Килина „Полум’яний бик” складається з семи частин: „Міркування матадора”, „Бронзова обітниця”, „Собор одного пополудня”, „Рана, ясніша від Сонця”, „Бик серед арени”, „Золоті роги”, „Смерть бика”. Образ бика – це поширений у літературі та міфології символ стихійної, неконтрольованої сили, а також могутнього чоловічого начала. Такий символізм виявляють античні міфи, зокрема, грецькі, пов’язані з культовими дійствами на честь Діонісія. Згадки про кров за колірною ознакою пов’язані з пристрасстю. В оповіданні В. Вовк „Бик” ідеться про те, як бик-Мінотавр мстить Аріадні за те, що вона допомогла врятуватися Тесею. У творі В. Вовк образ бика є виявом невдоволених сексуальних бажань героїні, яка уві сні бачить страшного Мінотавра, який лягає до неї і п’є її кров до світанку. П. Килина пов’язує реалії кориди зі схожими мотивами: „Я бездонне бажання, / і бешкет кохання — мій кучерявий лоб. / О, що за білий біль у моїм серці! / Я чорна хмара незнання, / я кристалевий замок екстази. / Хоч я зраний, я ще бороню мою самотню волю. / Чомусь я слабкий – мушу лягти на землю. / Я полум’яний голуб у часі мого власного чекання, / бо я не можу вмерти ніколи, ніколи, ніколи. / Уважайте, я небезпечний!” [7]. У культурологічному аспекті поема відзначається зв’язком з іспанськими традиціями, але текст про поєдинок матадора з биком має виразні еротичні конотації. Тема кориди розгортається в онтологічному напрямку. Простежуємо вияв трансгресивних метафор Еросу й Танатосу. У поемі П. Килина торкається питань деміфологізації свідомості сучасної людини, руйнування природного стану речей, психологічних проблем: „Вже ідилія з білим биком нашої Європі — / вона сидить, нервова, в кабінеті лікаря, / і каже: „Я хочу аборт. Це моє право”. / Для нас — несвятий вогонь гормонів і психіатрії. / Для нас — голова бика з

золотими рогами, / що висить у музеї, як забута молитва бронзової доби, / і перед якою туристи світять лямподи розпуки” [7].

„Еротизм у поезіях Богдана Рубчака, Патріції Килини, Віри Вовк і Жени Васильківської, – пише М. Ревакович, – виступає як закулісна сила, що створює напругу між символічно лібідоальною образністю й контекстом цієї образности, радше ніж виражає себе в сексуально відкритій поетичній мові” [5, с.28].

Глибинна сутність художніх образів, закорінених в філософську систему Ерос – Танатос, увага до підсвідомого постає в низці літературознавчих праць Б. Рубчака. Мотиви тілесної самоідентифікації та ініціації героїні визначають психологічний підтекст оповідання Б. Рубчака „Вечір з життя Ірини”. Б. Рубчак-критик наголошує на містичному началі лірики Е. Андіївської, художній світ якої „... хоч виростає з емпіричної дійсності, переростає її, досягаючи своїми верхами інтуїтивних світів якоїсь біологічно-релігійної містики” [8, с. 366]. В антології „Координати” митець звертає увагу на потребу „якнайширше закинути сіті інтуїції” [8, с. 225] для „впіймання невловимого”. Таким „невловимим” є, еротичний художньої творчості митців Нью-Йоркської групи, що потребує подальшого дослідження.

Література:

- 1. Шеньє-Жандрон Ж.** СЮРреалізм / Ж. Шеньє-Жандрон / пер. с франц. С. Дубина. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 416 с.
- 2. Антонюк Т. О.** Сюрреалізм як художній напрям в українській поезії ХХ століття (Е. Андіївська, Б.-І. Антонич, М. Воробйов, О. Зуєвський) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Антонюк Тетяна Олександрівна. – К., 2004. – 203 с.
- 3. Жодані І. М.** Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андіївська і Віра Вовк) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Жодані Ірина Михайлівна. – К., 2007. – 180 с.
- 4. Таран Л.** „Провидіння не любить ледачих...” : Розмова з Еммою Андіївською / Л. Таран // Таран Л. Гороскоп на вчора і на завтра. – К. : Рада, 1995. – С. 108 – 112.
- 5. Півстоліття** напівтиші. Антологія поезії Нью-Йоркської групи / упоряд. М. Ревакович. – К. : Факт, 2005. – 376 с.
- 6. Гусар-Струк Д.** Емма Андіївська / Д. Гусар-Струк // Сучасність. – 1988. – Ч. 10. – С. 100 – 103.
- 7. Килина П.** Полум’яний бик / Патріція Килина [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://users.belgacom.net/babowal/kyly_men.htm.
- 8. Координати:** Антологія сучасної української поезії на заході / Б. Бойчук, Б. Рубчак (упоряд.), І. Фізер (вступ. ст.). – Т. 2. – [Munch]: Сучасність, 1969. – 487 с.

Понасенко А. В. „Впіймання невловимого”: еротичний дискурс творчості Нью-Йоркської групи

Статтю присвячено аналізу поетичної спадщини Б. Рубчака з метою осмислення еротичного дискурсу, утіленого в його поезіях.

Ключові слова: еротизм, дискурс, лірика, сюрреалізм.

Понасенко А. В. „Ловля неуловимого”: эротический дискурс творчества Нью-Йоркской группы

Статья посвящена анализу поэтического творчества Б. Рубчака с целью осмысления эротического дискурса, воплощенного в его поэзиях.

Ключевые слова: эротизм, дискурс, лирика, сюрреализм.

Ponassenko A. V. „Capture of imperceptible”: erotic discourse of New-York Group creative works

Thesis is dedicated to research of B. Rubchak's poetry heritage in perspective of understanding the basis for him types of the erotic discourse.

Key words: erotic, discourse, lyric, surrealism.

УДК 821.161.2 – 82-94 Шевчук

І. Л. Савенко

**СУБ'ЄКТИВНІСТЬ АВТОРСЬКОГО ОСМИСЛЕННЯ ПОДІЙ
ЯК ЖАНРОУТВОРЮВАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ
ПОЕТИКИ МЕМУАРНОГО
ТВОРУ В. ШЕВЧУКА „НА БЕРЕЗІ ЧАСУ...”**

Українське письменство межі ХХ – ХХІ ст. виступає своєрідною частиною вітчизняного літературного процесу, яке характеризується свободою думки, відкритістю до інтеркультурних впливів, широкими контактами із світовим письменством, зверненням до досі заборонених тем, нових стилістичних прийомів і виробленням специфічної системи жанрів, новим осмисленням проблем історичної пам'яті.

Картина сучасного українського письменства не може бути повною без включення до її контексту літературної мемуаристики, тобто мемуарних творів, написаних безпосередньо письменниками і літераторами. Варто зазначити, що літературні мемуари є вагомою частиною художньо-документальної прози, які виступають призмою для проекції творчої свідомості письменника. Письменницька мемуаристика забезпечує особливий ефект впливу художньої документалістики, а справжність зображуваного підвищує цікавість читачів і зумовлює високий ступінь емоційного сприйняття мемуарного твору. Суміщення реальності факту і документу, та їх поєднання із творчим світом письменника і його мистецькими можливостями надає літературній мемуаристиці особливого значення.

Багато митців за останній час почали звертатися до мемуарних жанрів. Не став осторонь цього процесу і В. Шевчук, відомий український письменник, дослідник історії літератури, перекладач.

Різноманітний літературний доробок В. Шевчука – це цілісний світ, система літературно-філософських поглядів на місце людини у

всесвіті. Його проза виступає своєрідною квінтесенцією історичних, національних, психологічних, культурологічних рецепцій навколишнього світу. „Творчість його багатодонна, глибока і в корені своєму демократична, як всяке щире мистецтво, навіть найелітарніше: до нього з чим прийдеши, стільки й зачерпнеш, можливості осягнення шукай в собі” [1, с. 12].

Цікавим із цього погляду виступають мемуари В. Шевчука „На березі часу...” [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7], які складаються з кількох томів: „Мій Житомир”, „Мій Київ. Входи́ни”, „Хата і рід”.

Спогади пронизані духом настроїв молоді, наповнені подіями громадського, культурного та соціального життя. Як акцентує сам В. Шевчук – це „світ багатий на конкретні враження” [6, с. 35] і далі зазначає, що ці спогади можна було б розуміти як новочасний діаріуш із межі тисячоліть.

Л. Тарнашинська слушно називає картину світу В. Шевчука художньою мікрогалактикою, яка являє собою надзвичайно складну систему із внутрішніми елементами – макросвітами. „Художня мікрогалактика, витворена уявою письменника, – це не тільки якась реальна чи змодельована, досить локальна, умовно кажучи, „географічна” територія, заселена тими чи тими вигаданими чи прототипованими героями з їх життєвими досвідом і колізіями, а й універсальна територіально-духовна мікрогалактика, що є своєрідною моделлю реального життя у його мистецьких образно-пластичних формах” [8, с. 93], – зазначає Л. Тарнашинська.

У світлі цього важливим питанням виступає визначення компонентів поетики художнього світу спогадів В. Шевчука, які дозволяють поглибити розуміння авторського осмислення подій і схарактеризувати авторську концепцію бачення власної біографії та історії нації крізь неї. Два виміри бачення навколишнього світу у спогадах В. Шевчука – світ документу і авторський світ художнього бачення – разом утворюють неповторний мікрокосм душі людини, яка є в центрі уваги письменника.

Варто зазначити, що за авторським визначенням – це автобіографічна оповідь-есе. Використовуючи слова „оповідь” замість „розповідь”, автор хоче підкреслити, що він прагнув подати погляд української дійсності, підсилений письменницьким художнім баченням внутрішнього світу людини, українця, яка спиралася у розвитку свого власного „Я”, на історично значущі моменти цілої нації. Людина-митець у В. Шевчука зростає одночасно із своєю нацією.

Наприклад, „Мій Житомир. Світ перед очима” – ця частина цієї автобіографічної хроніки, „написана у дні помаранчевої революції і під осяйним її впливом. Потужний гімн до себе справжнього, до правди й волі, до очищення від брехні та скверни – то був потужний порив, вплив якого на всі сфери українського життя важко переоцінити. Той вплив помножує й без того визначальний настрій подиву й зачудування

дивовижно складним і багатим світом перед очима. Насамперед, і на тому варто наголосити, – перед світом „вищих знань і потужнішого розуму, і мені це треба було пізнати, бо в тому світі, в якому жив і який спостерігав, мені ставало тісно” [7, с. 46].

Важливим тлом, чи швидше площиною, в якій розгортаються спогади, виступає місто. Наприклад, у розділі „Мій Житомир” місто є одним із головних „персонажів”, які допомагають В. Шевчуку розгортати світ власних спогадів. У тканину твору, майже на кожній його сторінці, органічно вплетені легенди про місто, відомості про давні назви, цікаві історії з життя міста.

Письменник також звертається до новітньої історії Житомира і описує події, свідком яких був вже він. Новітня історія міста постає крізь екзистенційний вимір буття людини-митця. Наприклад, докладно описуються будівництво нових районів Житомира, виникнення мостів, міграції та переселення родин у середині міста, побутування російської мови поряд із українською, доля єврейської та польської мов тощо.

Панорамне письменницьке бачення подій вводить до твору образ Києва та Житомира тих часів, який постає перед нами зі спогадів, світлин, листів до друзів і знайомих В. Шевчука, органічно доповнюючи картину громадсько-культурного життя митця. Всі ці документальні свідчення, об’єднані авторської візією, виступають своєрідними „документами часу”, які стають вже не лише приватним свідченням змальованих подій, але й змальовують зародження потужного літературно-мистецького руху – шістдесятництва.

Проте осмислення автором цих подій набагато глибше. Мета письменника – звернути увагу на духовні джерела свого народу з історичної точки хору, простежити розвиток еволюції його духовності. В. Шевчук крізь призму своїх спогадів стилізує мислення людини в контексті змальнованої епохи. І робить митець це саме за допомогою аналізу системи естетичних цінностей і духовної еволюції України в історичному контексті.

Цей величезний задум доповнюється простором мемуарної авторської особистості. У книзі спогадів В. Шевчука присутні майже всі, із ким доля звела письменника, тобто надзвичайно строкатий „світ перед очима”. Митець намагається описувати найплідніші і найкращі моменти творчого спілкування, набутий досвід, творчі досягнення, розповідає про свої твори, про те, як вони писалися і як виникали творчі задуми і як в його творах втілювалися ті, кого він зустрічав на своєму творчому шляху. Такими спогадами, наприклад, наповнений розділ „Мій Житомир. Світ перед очима” [2], вступ до якого написаний у стародавньому українському стилі, сповнений глибинної мудрості давнини і, водночас, ремінісценціями із власних творів, їх переосмисленням через власні спогади, що доповнюються документами, різноманітними фактичними свідченнями [2, с. 67 – 68].

Давньоукраїнську естетику вступної частини мемуарів органічно

доповнюють топографічні описи будинків Житомира, районів і кварталів, вулиць, якими ходив письменник [2, с. 85]. Обрамленням до описуваних пам'яток мемуариста виступають роздуми про духовність рідної землі [5, с. 25 – 26], звернення до поетів, які жили у XVIII ст. [2, с. 84 – 85], роздуми на морально-етичні теми, про любов та її значення, намагання розмежувати язичницьке і божественне у людському началі, визначити важливість Бога для існування людини [5, с. 28 – 29] тощо.

Ці, на перший погляд, незначущі дрібниці складаються у яскраву мозаїку, яка демонструє важливість Житомира для духовного становлення особистості В. Шевчука як митця, з одного боку, а з іншого – показують наскільки світ майбутнього письменника починався і закінчувався Житомиром. І десь за пагорбом проглядає Київ, а ще далі – Львів, куди В. Шевчук їздив для того, щоб спробувати вступити до університету. Київ і Львів постають у цій частині автобіографічної хроніки дещо чужими і далекими.

Наскрізною темою спогадів В. Шевчука „На березі часу...” є аналіз власного становлення як Людини (з великої літери), еволюція національного самоусвідомлення і становлення себе як українця. Про це свідчать спогади зі шкільних років про викладання літератури, про сприймання письменником прочитаного. Зокрема, В. Шевчук занотовує, що усвідомлене сприйняття літературних творів, без ідеологічних шаблонів, але з позицій національного прочуття „в мене з'явиться лише в десятому класі, а на основі засад моральних: ось добре бореться із чимось лихим, без вникнення в природу добра чи зла” [5, с. 33] і далі зазначає, що вже помічає за собою „зачатки гуманістичного мислення” [5, с. 33].

Формування національно свідомої людини у мемуарах В. Шевчука тісно переплітаються із ще однією темою – відношення письменника до тоталітаризму, протиставлення соцреалізму українській культурі. Спогади сповнені духом становлення української молоді та її прагненням до знань, мистецьких вражень і творчості, яка змушена зростати в лабетах тоталітарності. Тому біографічний час мемуарної особистості В. Шевчука тісно переплетений з іншими творчими людьми свого покоління.

Особистий вимір мемуариста органічно поєднаний із виміром загальнонаціональної історії: подекуди на поверхню „впливають” відомості про події Другої світової війни, смерть Й. Сталіна у 1953 р., початки відлиги, що й призводить до виникнення феномену шістдесятництва, який є головним у колі уваги літератора.

Із спогадів постає людина, яка постійно знаходиться у пошуку, в дорозі, що стають невід'ємними символами багатьох творів митця. Зовнішній шлях (реалії буття) поєднується із складним внутрішнім шляхом, який проходить особистість через самопізнання, самоаналіз, пошук справжніх цінностей, істини та смислу буття людини на Землі. Ми

можемо побачити складну й суперечливу подорож проходить автор не тільки крізь давноминулу епоху, але й крізь сучасність.

Тому можна вважати, що „На березі часу...” передусім твір, який фіксує дух доби. Крізь незначні деталі уважний читач може краще зрозуміти погляд автора на зображувані події, зрозуміти вчинки людей минулого покоління в контексті теперішнього.

Мемуарна творчість В. Шевчука стає органічним включення до усього літературного доробку письменника. У ній ми не побачимо „удаваного етнографізму чи українства”. Письменник проникає в сутність і специфіку українського характеру і національного мислення, які були сформовані історично. Відмовляючись від „традиційного” для мемуарної літератури письма, В. Шевчук збагачує його міфологічно виправданим способом проникнення до глибин психології українського етносу, забарвлюючи модель часу мемуарної особистості елементами барокового стилю. „Створена уявою письменника, художня модель зовнішньої та внутрішньої дійсності має своїми параметрами прозу як історичної, так і сучасної тематики та вирізняється не тільки географічним, конкретно-часовим виміром, а й умовним, ірраціональним простором, що охоплює також потойбічне буття” [9, с. 4 – 5].

Таким чином, поетика мемуарного твору В. Шевчука „На березі часу...” визначається не механічним включенням реалій іншої епохи у сьогоденне життя мемуарної особистості, а органічно включається у своєрідну дійсність, яка характеризується багатовимірністю, яка підсилюється суб’єктивністю авторського осмислення подій і виступає в якості жанроутворювального компонент поетики спогадів письменника.

Література:

- 1. Концевич Є.** Тутешня кава. Про земляків і не тільки, і не стільки, і не про всіх, і не про все... / Є Концевич. – Житомир, 2000. – С. 12 – 204.
- 2. Шевчук В.** На березі часу: Мій Житомир. Світ перед очима / В. Шевчук // Київ. – 2006. – № 5. – С. 67 – 87.
- 3. Шевчук В.** На березі часу: Мій Житомир. Світ перед очима / В. Шевчук // Київ. – 2006. – № 6. – С. 104 – 127.
- 4. Шевчук В.** На березі часу: Мій Житомир. Світ перед очима / В. Шевчук // Київ. – 2006. – № 7 – 8. – С. 38 – 45.
- 5. Шевчук В.** На березі часу: Мій Житомир. Світ перед очима / В. Шевчук // Київ. – 2006. – № 9. – С. 18 – 50.
- 6. Шевчук В.** На березі часу: Мій Житомир. Світ перед очима / В. Шевчук // Київ. – 2006. – № 10. – С. 32 – 44.
- 7. Шевчук В.** На березі часу: Мій Житомир. Світ перед очима / В. Шевчук // Київ. – 2006. – № 11. – С. 35 – 74.
- 8. Тарнашинська Л.** Художня галактика Валерія Шевчука / Л. Тарнашинська. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 2001. – 224 с.
- 9. „На березі часу...”.** Валерій Олександрович Шевчук: до 70-річчя від дня народження : біобібліогр. покажч. / уклад. : Т. Буряк, Н. Гуцул, О. Круківська ; ДЗ «Держ. б-ка України для юнацтва». – К., 2010. – 117 с.

Савенко І. Л. Суб'єктивність авторського осмислення подій як жанроутворювальний компонент поетики мемуарного твору В. Шевчука „На березі часу...”

У статті було розглянуто суб'єктивність авторського письменницького погляду на осмислення подій в автобіографічному романі-есе В. Шевчука „На березі часу...”, визначено особливості його поетики.

Ключові слова: мемуарна література, письменницька мемуаристика, автор, суб'єктивність авторського погляду, жанр, поетика.

Савенко И. Л. Субъективность авторского осмысления событий как жанрообразующий компонент поэтики мемуарного произведения В. Шевчука „На берегу времени”

У статті було розглянуто суб'єктивність авторського письменницького погляду на осмислення подій в автобіографічному романі-есе В. Шевчука „На березі часу...”, визначено особливості його поетики.

Ключевые слова: мемуарная література, писательская мемуаристика, автор, субъективность авторського взгляда, жанр, поэтика.

Savenko I. L. Subjectivity of authorial comprehension of events as genre-making component of poetics of memoir work of V. Shevchuk „On the birch of time”

The article is devoted to the authorial writer look on the comprehension of events in the autobiographic novel-essay of V. Shevchuk „On the birch of the time...”, the features of his poetics are considered.

Key words: memoir literature, memories of the writers, author, subjectivity of authorial look, genre, poetics.

УДК 821.161.2 – 3.09Кузьменко

Г. В. Саган

**ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ПРОЗОПИСЬМА
АНДРІЯ КУЗЬМЕНКА (КУЗЬМИ СКРЯБІНА)**

Сучасний український літературний простір стає об'єктом дослідження таких відомих літературознавців і культурологів, як Віра Агеева, Тамара Гундорова, Володимир Моренець, Соломія Павличко, Оксана Пахльовська, Ярослав Поліщук, Вадим Скуратівський, та інші.

Колоритною постаттю сучасного літературно-мистецького процесу є Андрій Кузьменко (Кузьма Скрябін) – відомий музикант, фронтмен групи „Скрябін”, автор текстів пісень і письменник-

початківець. Дебютувавши з книгою „Я, „Победа” і Берлін”, Андрій Кузьменко здобув визнання української читацької аудиторії, а згодом набув популярності в Польщі, Білорусі та Росії. Грунтовного філологічного аналізу творів Андрія Кузьменка поки що немає. Написані рецензії є доволі різноплановими – вони дають позитивну й негативну оцінку літературній творчості Кузьми Скрябіна.

Метою статті є спроба аналізу індивідуального стилю прози Андрія Кузьменка (Кузьми Скрябіна) в контексті культурних, суспільно-історичних процесів в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Досягнення цієї мети передбачає вирішення таких завдань:

- 1) здійснити аналіз творчої особистості автора;
- 2) охарактеризувати індивідуальний стиль письменника на основі його творів;
- 3) проаналізувати повісті „Я, „Победа” і Берлін” і „Місто, в якому не ходять гроші” А. Кузьменка з точки зору світоглядних засад письменника.

Творчість Кузьми Скрябіна репрезентована двома повістями „Я, „Победа” і Берлін” і „Місто, в якому не ходять гроші”, однією незакінченою повістю „Я, Паштет і Армія”, а також лірикою.

„Я, „Победа” і Берлін” – перша повість одноіменної книги, дія якої розгортається в атмосфері початку 90-х років ХХ століття. Молодий Кузьма позичає двісті доларів та купує собі перший автомобіль – стару „Победу”, на якій з численними пригодами й відбувається „взяття Берліну”. Скрябін згадує: „Першою я написав повість „Місто, в якому не ходять гроші”. Її сюжет мені наснився. Якось я відпочивав у Єгипті. Напився там жахливого місцевого рому, після якого мені привидівся жахливий сон про місто, у якому немає грошей. Там за все доводиться розплачуватися послугами. За ночівлю у готелі – мити волоссям підлогу в туалеті, а за проїзд у таксі – їсти декілька ложок хрону. Сон був, як кіно. Наприкінці навіть титри показували. Вранці прокинувся і занотував те сновидіння. Повість вийшла надто похмура, тому друзі її забракували. Сказали, що краще написав би щось веселе. Тоді й узявся за „Победу”. Там є купа дурнувятих історій про мої подорожі Німеччиною на роздובаній блакитній „Победі”. Їздив туди в молодості, щоб заробити грошей” [3]. Літературний критик Ігор Бондар-Терещенко у статті „Победа” Скрябіна і вапше ” зазначає: „У принципі, нічого особливого, типова „роуд-сторі”, щоправда, виконана без класичного занудства, як у батька жанру Д. Керуака („В дорозі”), і зайвого епігонства, як у неофіта С. Жадана („Берлін, який ми втратили”). З іншого боку, авторова увага не до себе в ролі об’єкта піару, а до читача як достойного співрозмовника, висуває цю книжку до розряду потенційних бестселерів. Насправді ж успіхові сприятиме стратегічно вивіреним хід, вжитий Кузьмою у цьому „дорожньому” твориві”[1]. У більшості критичних оглядів відзначено оригінальність індивідуального стилю автора, наявність у творі специфічних рис його багатогранної творчої особистості. Яскраво

помітно специфічне написання, так би мовити почерк Скрябіна. У рецензії на повість Андрія Кузьменка „Я, „Победа” і Берлін” літературний критик Ліна Кравіц зазначає: „Буквально чи не в кожному абзаці ми зустрічаємо цікавенькі порівняння. Тут він згадав і светри „Бойс”, і Білла Гейца з його AppleMakintosh, і бритву „Харків”, і парфуми „Пані Ковальська”, і навіть воду „Моршинська”. Напевне, свою повість автор писав в нападі ностальгії. Та це не псує концепції, адже очевидно, що такою була його задумка: знаючих – повернути і занурити в ті часи, кого по молодше – ознайомити та зацікавити” [2]. Художній світ повісті „Місто, в якому не ходять гроші” співвідноситься із художнім світом новели „Аліса в Країні чудес” Чарлза Лютвіджема Доджсона (він же Льюїс Керрол). Крім імені головної героїні, у тексті помітні й інші аналогії, на які вказує сам автор: Аліса, яка попала, вочевидь, до країни чудес, про яку вона читала в дитинстві і страшенно хотіла бути на місці тамтої Аліси [6, 84]; нагадувало новий фантастичний фільм „Аліса в країні чудес – 2” [6, 97].

Особливої уваги заслуговують зображально-виражальні засоби і специфічна мова творів, за допомогою якої Андрій Кузьменко зміг передати не тільки їх зміст, але й відтворити свій внутрішній світ. Активну виражальну та ідейно-художню роль у повістях Скрябіна відіграють метафори, які сприяють емоційній наснаженості тексту. Наприклад: „Противні мурашки своїми босими, холодними ногами табуном пробіглися по її спині” [6, 78].

Засобами посилення емоційності твору виступають також яскраві порівняння: „Вони всі мали такий вигляд, ніби побачили живого Дон Кіхота власною персоною на своєму Росінанті, який самотужки атакує японську морську ескадру” [6, 30]; „Ді-джей скавав за своїми пластинкокрутами спотілий і змучений, як тягловий кінь, який таскав Санкт-Петербургом перші трамваї” [6, 52], у яких втілено особливість художнього сприйняття автора.

Скрябін тяжіє до перебільшень. Використані ним гіперболи надають повісті „Я, „Победа” і Берлін” яскравого іронічно-саркастичного настрою. Майже в кожному абзаці зустрічаємо щось на зразок: „На ньому завжди були штани, які пройшли всі можливі світові війни” [6, 11]; „Три наркодільери, дякуючи Богу за таку оказію, перейшли кордон, тримаючи на витягнутих руках піднос із кокаїновими дорожками” [6, 34]. Подекуди гіперболізовано цілі контексти, що підсилені яскравими порівняннями й художніми означеннями, як-от: „Обігнавши мене, він включив на задній стінці свого причепу фару, яка була спроможна знайти на нічному небі планету Меркурій з його супутниками. Мій дикий оскал, викликаний світлом дітища інженера Гаріна, досі борознить простори космосу на кінцях променів, які вилетіли з цієї фари, пройшли крізь мене і полетіли вбік туманності Андромеди” [6, 34]. Та все ж найбільш яскраві гіперболи автор створює, описуючи свій автомобіль. У таких описах домінує гумористичний колорит: „машина, від якої в гаражі звільнилося

місце для тролейбусного парку Львова” [6, 7]; „перепхати машину руками було рівнозначним зіпхнути з місця Останкінську вежу” [6, 19]; „реле згоріло в часи, коли Стаханов бив власні рекорди в шахтах Донбасу” [6, 31]. Одним із головних персонажів повісті є автомобіль. Цікавим, доволі промовистим, на наш погляд, є синонімічний ряд на позначення образу „Победи”. Номінації зустрічаються з різною конотацією, але більшість забарвлена позитивно, на що вказують яскраві епітети, сленгізми, суфікси суб’єктивної оцінки: іржава балія, іржавий сюрприз, неконтрольований снаряд, тачанка, велика іржава махіна, ластівочка, наш динозавр, купа мотлоху, мій мустанг, тачілбан, мій плацкартний вагон, красуня, „Победка”, віайпішний корабель.

Автор повісті персоніфікує свій автомобіль, ототожнює його із жінкою, називаючи чувихою, залізною коханкою. Прийом персоніфікації використовується автором також на означення інших предметів. Так, наприклад, Скрябін оживлює манекенів, яких вони з другом перевозять на цьому автомобілі через кордон до Німеччини, він називає їх: голі діти, діточки, шість пластмасових пацанів, наші діти тощо. Наприклад: „Легким галопом ми підбігли до машини, потрясувши мощами роздягнутих діточок” [6, 14]; „Наші діти сиділи в машині, зяючи своїми скляними перестрашеними очками, і мерзли” [6, 15].

Особливої уваги заслуговує також номінативний ланцюг на позначення чорнобильської зони, у якій розгортається дія фантастичної повісті „Місто, в якому не ходять гроші”: мегадивне місце, бедлам, Зона, „цирк”, тягуче болото тощо.

У мовній тканині повістей „Я, „Победа” і Берлін” і „Місто, в якому не ходять гроші” Скрябін використовує різні шари лексики, серед яких особливо вирізняються молодіжний сленг, водійський жаргон, просторіччя, а також медична термінологія. Використані сленгізми дозволяють асоціювати Скрябіна з певним музичним прошарком, членом якого він є. До того ж деякі мовні елементи є своєрідними хронологічними маркерами. Автор намагається відтворити атмосферу своєї молодості, тобто час і події, про які йдеться в повісті „Я, „Победа” і Берлін”.

Андрій Кузьменко – водій з великим досвідом, тому в тексті повісті „Я, „Победа” і Берлін” часто зустрічаємо професіоналізми, а також водійський жаргон: тумблер, глушок, движок, бензік, підфарники, гальмонути, лобовуха, гашетка, корба. Не залишився поза увагою автора під час написання твору й гендерний аспект. Жіноча аудиторія вдячна за відсутність у тексті повісті ненормативної лексики, заміну її жаргонізмами.

Часто в повістях навмисно термінологію вжито на тлі просторічної лексики з метою посилити іронічний характер оповіді: Я не знаю, чи калісони здатні ошасливити тридцять людей, які броунівськими частинками снували біля того прилавку, де їх мали викинути, і, заважаючи один одному, ловили свій нехитрий кайф [6, 14]. Особистість

Андрія Кузьменка (Кузьми Скрябіна), реалізована в мовно-літературному процесі першої половини ХХІ ст., уособила в собі рівень національної свідомості письменника, його бачення української культури в контексті інших європейських культур. Світогляд письменника відображений у мові його творів, які спираються на особистий досвід автора, є виявом його внутрішнього світу.

Індивідуальний стиль письменника як система засобів мовного вираження реалізований у його художній творчості, зокрема в повістях „Я, „Победа” і Берлін” і „Місто, в якому не ходять гроші”. Мовностилістичні особливості творчості Андрія Кузьменка, його оригінальна манера письма, яскраві і неординарні тексти стануть об’єктом нашого подальшого дослідження.

Література:

- 1. Бондар-Терещенко І.** „Победа” Скрябіна і вапше / І. Бондар-Терещенко [Електронний ресурс] // Друг читача. – 2006. – № 8 – Режим доступу : <http://vsiknygy.net.ua/review/947/>.
- 2. Кравіц Л.** Рецензія на книгу Кузьми Скрябіна „Я, „Победа” і Берлін” / Л. Кравіц [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://h.ua/story/301167/>.
- 3. Лауда Л.** Кузьма видав аудіокнигу „Я, „Победа” і Берлін” / Л. Лауда [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://gazeta.ua/index.php?id=220817>.
- 4. Лихограй Р.** „Я, „Победа” і Берлін” Кузьми Скрябіна / [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://tochka.org.ua/view.php?uid=&view=text&id=1493>.
- 5. Руценко Ю.** Про Кузьму із Скрябіна та його ходу на Берлін / Ю. Руценко [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://estrella.sumno.com/article/pro-kuzmu-iz-skryabina-ta-jogo-hodu-na-berlin/>
- 6. Скрябін Кузьма.** Я, „Победа” і Берлін / Худож.-оформл. І. В. Осипов / Кузьма Скрябін. – Х. : Фоліо, 2006. – 223 с.
- 7. Храпченко М. Б.** Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури / М. Б. Храпченко. – К. : Дніпро, 1976. – 376 с.

Саган Г. В. Особливості індивідуального стилю прозописьма Андрія Кузьменка (Кузьми Скрябіна).

Стаття репрезентує багатогранну особистість письменника-постмодерніста Андрія Кузьменка (Кузьми Скрябіна), специфіку його повістей і своєрідність його індивідуального стилю.

Ключові слова: індивідуальний стиль, тропіка, гіперболізація, номінація.

Саган А. В. Особенности индивидуального стиля прозописьма Андрея Кузьменко (Кузьмы Скрябина).

Статья репрезентует многогранную личность писателя-постмодерниста Андрея Кузьменко (Кузьму Скрябина), специфику его повестей и своеобразие его индивидуального стиля.

Ключевые слова: индивидуальный стиль, тропика, гиперболизация, номинация.

Sagan A. V. Features of individual style of prose of Andrey Kuzmenko (Kuzma Skryabin).

Article presents the many-sided person writer-postmodernist Andrey Kuzmenko (Kuzma Skryabin), specificity of its stories and an originality of its individual style.

Key words: individual style, a tropic, hyperbole, a nomination.

УДК 821.161.2–31.09+929Шевчук

Н. М. Сизоненко

**ТОПКА КИЄВА В РОМАНІ ВАСИЛЯ ШЕВЧУКА
„ФЕНІКС”**

Літературно-мистецький процес 60 – 90-х років ХХ ст. засвідчив строкатість і розмаїтість проблемно-тематичних, жанрово-стильових шукань українських письменників. Зокрема й у напрямі осмислення міської теми, впливу урбанізаційних, технологічних процесів на ціннісні орієнтири особистості й суспільства („Місто” Р. Іванчука, „Самотній вовк” і „Спектакль” В. Дрозда, „Південний комфорт” П. Загребельного, „Містечкові історії” А. Дімарова, „Обвал” Ю. Мушкетика тощо). Принагідно, у річищі освоєння проблеми співвідношення матеріального і морального, престижності загальнолюдських цінностей, згадувався поодинокими дослідниками [1] роман В. Шевчука „Фенікс” [2].

Різні аспекти дослідження так званої урбаністичної прози були порушені в наукових працях В. Агєєвої, А. Білої, Т. Гундурової, І. Кравченка, С. Павличко та ін. Значний крок у напрямі цілісного вивчення проблематики й поетики української прозової урбаністичної літератури ХХ ст. здійснений у дисертації В. Фоменко [3]. Особливості зображення міста, взаємодія людини та урбанізованого соціуму не можуть розглядатися поза дослідженням художнього хронотопу. Причому основний акцент, на нашу думку, має бути перенесений у площину аналізу змодельованого автором художнього простору, його ціннісного наповнення, особливостей конструювання макро- та мікрооб’єктів, їхньої сфери застосування. Це дозволить оприявити єдність теми – проблеми – образу – способу й проекту висловлювання автора, утілених у сюжетно-композиційній організації художнього тексту. Метою нашої розвідки є дослідження групи топосів, що утворюють топіку Києва в романі В. Шевчука „Фенікс”, з’ясування їхнього аксіологічного змісту, функцій, значеннєвої інтерференції.

Розхитування значень поняття „топос” призвело до неоднозначного його потрактування й навіть підміну іншими, дотичними до нього – архетип, образ, міф. Варто зазначити, що образність топосу передусім пов’язана з процесом метафоризації міфічних та багатозначних мотивів, проте не таких елементарних, вічних складників міфів, якими є архетипи (вогонь, вода, земля, сонце тощо). У роботі послуговуємося дефініцією топосу, запропонованою польською дослідницею Я. Амбровською: результат „скам’яніння традиційного мотиву, який постійно перебуває у зв’язку з певним значенням, застосуванням та з упізнаваною, „напівготовою” мовною формою [4, с. 360]”. Топіку розуміємо як групу топосів, „які виростають із того самого образу, але використовують різні його конотації й різні культурні контексти [4, с. 362]”.

Київ у романі „Фенікс” – це не тільки місце розгортання подієвої основи твору, наскрізний макрооб’єкт для різночасових сюжетних ліній, але й багатозначний мотив (місто), який „топізується”. Стабільними у контексті названого твору є метафоризовані амбівалентні топоси міста-тверді, що воскресає з попелу війн і руйнувань, як фенікс (сюжетні лінії, пов’язані з різними соціально-історичними періодами національної історії – розгром Києва ордами Батия; часи визвольної боротьби киян під проводом Богдана Хмельницького; перепоховання тіла Тараса Шевченка в Каневі; кілька днів боїв на підступах до Києва 1943 року), і прагматичного міста, що помалу втрачає зв’язок з містом-історичним організмом (сюжетна лінія, пов’язана з епохою НТР). Власне, образність топіки Києва ґрунтована на аксіологічному змісті, який вкладає автор у парадигму минуле–сучасне. Київ як історичний організм являє собою осередок національних цінностей, що забезпечують зв’язок поколінь. Натомість Київ як прагматичний мегаполіс концентрується на цінностях матеріальних, нехтуючи духовними та культурно-традиційними, тим самим пориваючи зв’язки з національними (етнічними), що склалися у процесі розвитку національної спільноти. Враховуючи зазначене вище, очевидним видається протиставність топосів міста-тверді та прагматичного міста, які входять у виокремлену нами топіку Києва. Систематизує їх на смисловому та сюжетно-композиційному рівні тема історичної свідомості (пам’яті), яка притягує до себе інші комплементарні топоси – місто-духовний універсум і місто-раціо; місто-коріння і місто-плід. Відповідно топоси міста-тверді та прагматичного міста набувають додаткових значень, що лежать у площині національної філософії. Зокрема йдеться про значеннєві інтерференції поняття національної самосвідомості, що опосередковується за допомогою названих топосів. Абсолютизація матеріальних цінностей, ролі управлінців у суспільстві, відсутність усвідомлення своєї приналежності до нації та її культури, історичного минулого призводить до перекосів в оцінках особистістю національного. Продемонструємо це твердження,

звернувшись до образів та ситуацій роману, які й становлять матерію топосів.

Топос міста-тверді представлений родом Скаліїв, що протягом багатьох століть несуть національний стяг єдності, високих духовних ідеалів. Для них Київ – великий храм, сповнений „високих дум та благочестя [2, с. 122]”, це городяни, які „з корінням вросли в цю стражденну землю [2, с. 59]” і які мужньо захищали його від експансії територіальної та духовної. Кожен з представників роду Скаліїв є носієм національних та загальнолюдських цінностей, чие життя пов'язане з Києвом як історично-духовним осердям нації (топоси міста-духовного універсуму та міста-коріння). Топос прагматичного міста пов'язаний передусім з образом Назара Скалія – „жертви урбанізації [2, с. 17]”, продукту й вищого її досягнення, зацикленого на управлінському „образі-Я”. Урбанізаційні процеси позначаються на ціннісних орієнтирах Назара – модні „шмотки”, магнітофонні записи іноземних пісень, „вільні” стосунки з жінками, без сентиментів і обов'язків; історія, культура, цитуючи відомого нам літературного героя п'єси І.Карпенка-Карого, йому „без надобності” (топоси міста-раціо та міста-плоду). Парадоксальність ціннісних орієнтирів Назара полягає в тому, що він зневажає маргіналізоване міське населення, до якого й належить: „понаїжджало в місто когутні із темних сіл!.. [2, с. 14]”. „Сільські жлоби”, „сільська безпосередність”, як називає їх Назар, обурюють його готовністю „допомогти, ні за що́, так, для душі... [2, с.190]”, а він воліє в усьому бачити практичну складову – потрібне й непотрібне. У цьому виявляється сутність утилітарного мислення представників прагматичного міста. Проте автор неоднозначний у трактуванні впливу урбанізаційних процесів на ціннісні орієнтири соціуму. Підтвердженням цьому слугують образи Василя Петровича – колишнього вчителя історії та подруги матері Назара Скалія – Галини Павлівни, бібліотекаря, які так чи інакше пов'язані з близькою і далекою історією українського народу і роду Скаліїв як частини цієї історії. Вони належать до тієї формації городян, чий ціннісні орієнтири стабільні незалежно від впливів на місто і людину в ньому урбанізаційних процесів. Усвідомлення ними змінності міста як соціального, цивілізаційного організму (прискорений розвиток суспільства в багатьох сферах діяльності людини) не призводить до руйнації фундаментальних засад їхнього світогляду, переорієнтації з духовних, національних цінностей на матеріальні, прагматичні („Цей прагматизм, це раціо з'їдає душі [2,с. 70]”). Архітектурні пам'ятки, вулиці, майдани, парки для них на відміну від Назара Скалія є не міським антуражем, а серцем Києва – святинею національної історії. Василь Петрович і Галина Павлівна і є тим корінням, що живить історію міста-тверді, забезпечує безперервність зв'язку поколінь.

Очевидна опозиційність топосів міста-тверді і прагматичного міста, а також дотичних до них топосів (місто-духовний універсум і місто-раціо; місто-коріння і місто-плід), побудованих на антонімічних

відношеннях, втрачають ознаки протиставності у зв'язку з пошуками головним героєм себе й історії в собі. Відкриті ним історичні факти завдяки мандрам у часі (композиційний прийом сну) стимулюють процес пізнання минулого, усвідомлення своєї належності до нації та її цінностей. Узагальнення життєвих спостережень персонажа у зв'язку з новим баченням картини світу знаходять відображення в історіософських роздумах: „Минуле вже усталене, нічим нікому вже не загрожує. А втім, чомусь його бояться... Кожен шукає там лиш те, що хочеться йому знайти [2, с. 130]”; „Все, що виходить за рамки звично-всталеного, здорове тільки зверху, а середина в нього порожня, трухлява. Людство відбором виробило свої закони й принципи, скрізь вибираючи найменше зло... [2, с. 79]”. Таким чином, топос міста-тверді та його значеннєві інтерференції стають аргументом для топосу прагматичного міста. Відтак і опозиційність образів (Назар Скалій і його давні пращури, Назар Скалій і Василь Петрович, Галина Павлівна), що становлять матерію вищеназваних топосів, знімається. Духовний вакуум Назара наповнюється ціннісними орієнтаціями міста-тверді („Не все грошима міряється. Є речі, що не продаються. Скажімо, пам'ять [2, с. 241]”), зокрема в парадигмі людина–нація–місто: „пів старого Києва живе із ним одним життям, вкоріненим у рідні гори, вулиці, майдани, сквери, парки [2, с. 134]”.

Підсумовуючи результати здійсненого дослідження, зазначимо, що групи топосів, які входять у топіку Києва в романі В. Шевчука „Фенікс” (місто-твердь і прагматичне місто; місто-духовний універсум і місто-раціо; місто-коріння і місто-плід), народжують внутрішньотекстовий діалог ціннісно-смыслових орієнтирів культурного розвитку нації, актуалізують проблему історичного безпам'ятства, національного виховання. Автор удається до неканонічного вживання топосів, розглядаючи їх як амбівалентні, віддалені і близькі за аксіологічним співчинником. Вважаємо, що порушена нами проблема вимагає типологічного (компаративістичного) аналізу тієї самої топіки у творчості представників як однієї національної культури, так і не пов'язаних жодними „контактними” зв'язками.

Література:

- 1. Дончик В. Г.** Зупинені миті : статті, спогади, полеміка / В. Г. Дончик. – К. : Рад. письменник, 1989. – С. 77.
- 2. Шевчук В. А.** Фенікс : роман / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1988. – 246 с.
- 3. Фоменко В. Г.** Українська урбаністична проза ХХ ст.: еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / В. Г. Фоменко ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2008. – 40 с.
- 4. Абрамовська Я.** Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень / Я. Абрамовська // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули ; за заг.

ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 351 – 371.

Сизоненко Н. М. Топіка Києва в романі Василя Шевчука „Фенікс”

У пропонованій статті розглядаються топоси міста-тверді і прагматичного міста, а також комплементарні топоси (місто-духовний універсум і місто-раціо; місто-коріння і місто-плід) у діахронічному зрізі, які формують топіку Києва. Досліджується аксіологічний зміст, функція, значеннєві інтерференції виокремлених топосів.

Ключові слова: топос, топіка, урбанізаційні процеси.

Сизоненко Н. Н. Топика Києва в романе Василия Шевчука „Феникс”

В предложенной статье рассматриваются топосы города-твердыни и прагматического города, а также комплементарные топосы (город-духовный універсум и город-рацио; город-корни и город-плод) в диахроническом срезе, которые формируют топику Киева. Исследуется аксиологическое содержание, функция, смысловые интерференции выделенных топосов.

Ключевые слова: топос, топка, урбанизационные процессы.

Syzonenko N. M. Topok of Kiev in Vasyl Shevchuk's novel „Phoenix”.

The proposed article deals with toposes of city-solid and pragmatic city also complementary toposes (city - spiritual universe and rational city; city-roots and city-fetus) in diachronic cut, which forms Kiev's topek. The axiological content, function, value extracted interference toposes are investigated.

Key words: topos, topeka, urbanization processes.

УДК 821. 161. 2 – 3. 09'06 (043. 3)

В. Г. Фоменко

**ТЕМА МІСТА В УКРАЇНСЬКОМУ
ХУДОЖНЬОМУ МИСЛЕННІ**

Ознакою сучасного світового літературного процесу є те, що висвітлення найрізноманітніших проблем людини відбувається в основному в контексті міста, мегаполіса, яке в історичному суспільному розвитку як конкретної особи, так і людства в цілому відіграє визначальну роль. Топос міста, локус міста, лабіринт міста, місто як тло,

місто-палімпсест, місто як текст – ці та інші аспекти втілюють урбаністичну тему в художніх творах.

Аналіз ряду наукових робіт (Р. Адамса, Ф. Броделя, М. Вебера, Г. Зіммеля, Е. Сайко, С. Сассен, Ф. Тенніса), дозволяє зазначити, що з часів Давньої Греції й Риму європейська художня думка знаходила й відшліфовувала притаманні їй форми, закладала підмурівок вежі, з якої загальноєвропейське місто та його околиці виступають значно виразніше. Сформований при цьому „образ міста” і реальне його наповнення в художньому творі не завжди ідентифікуються, бо наукові й літературні узагальнення самопідтверджуються не дійсністю, якою та була, а результатами руху останньої до сьогодення. Спираючись на дослідження Е. Ауербаха та О. Шпенглера, зазначимо, що світова література – це література міська, література „світових столиць”.

У другій половині ХХ століття стрімко розвивається західноєвропейська урбаністична історіографія, внаслідок чого виникає „нова міська історія, культура, література тощо” (Л. Репіна), що дозволяє розуміти місто як втілення великих систем (цивілізацій, держав, суспільств, засобів виробництва). Видатним дослідником феномена міста Ф. Броделем у кінці 60-х років минулого століття було створено концепцію „світу-цивілізації”.

„Міська” наука очолила, й кожного наступного століття поглиблює, процес цивілізаційного самоаналізу. Людство все ще готується до ядерних воєн, продовжує не співіснувати, а „боротися” з доквіллям, з якого зникають десятки й сотні видів комах, тварин, рідшають ліси, замулюються водойми, а те, що залишається, – екологічно деградує. Однак сама людина як ставилась, так і продовжує ставитися до цього всього не лише по-різному, а й з різним ступенем сприйняття як наявного стану речей, так і тенденцій його – стану – погіршення чи покращення. При цьому одним із вирішальних факторів нашого перебування на певній відстані від полюсів дихотомії „цивілізація – варварство” був, є і, ми припускаємо, ще довго залишиться такий консервативний спадок, як традиція. Консервативний, зрозуміло, не тому, що з ним пов’язана наукова відсталість чи духовна „вчорашність”, а за єдністю основних його інгредієнтів, яку складають перевірені віками й неодноразово впродовж віків випробувані принципи співіснування з проблемами, які безперервно висував т.зв. „соціальний прогрес”. В основному це: експансія економічної і політичної сили, етнокультурна уніфікація, залежність від інтересів світового ринку, міра виснаженості землі, наявність чи відсутність природних ресурсів, екологічні й природні катастрофи, стан, а точніше – занедбаність освіти, наявність, а точніше – відсутність соціально-історичних альтернатив, міра конгруентності останніх із т.зв. „заповітами батьків” тощо. В Україні додавалася ще й підлеглисть її територій у різні часи Литві, Польщі, Росії, Австро-Угорщині, що, звичайно ж, не полегшувало пошуки оптимальних шляхів виходу з криз, спричинених безупинним

розвитком історії. Остання з криз – соціалістичний переворот 1917–1920 років, – ледве не призвела до остаточної втрати нашим народом „інстинкту державності”, у межах і під „проводом” якого великі європейські нації зміцнювали підвалини своєї самобутності навіть в умовах наступу стандартів індустріального та постіндустріального буму.

Так відбувалося й відбувається завдяки активному втручання не лише стійких традицій, а й суспільства, яке, згідно із твердженням Арнольда Дж. Тойнбі, „включає в себе чимало спільнот такого самого типу, що й Великобританія, – і Францію, і Іспанію, і Нідерланди, і Скандинавські країни тощо [1, с. 16]”, і, водночас, має цілу низку взаємопов’язаних ознак, які формуються „у кожній окремо взятій країні”. „Слід сказати, – розвиває цю тезу історик, – що у своєму житті суспільство стикається з цілою низкою проблем, і кожна його складова частина розв’язує їх найзручнішим для себе способом. Кожна така проблема ставить людську спільноту перед необхідністю витримати те або те випробування, і, проходячи крізь такі випробування, ці спільноти стають усе менше схожі одна на одну. За таких умов неможливо зрозуміти поведінку тієї або тієї спільноти, як наслідок окремого випробування, не беручи до уваги подібної або протилежної поведінки інших спільнот, які утворюють суспільства, і не розглядаючи кожне окреме випробування як елемент загальної системи послідовних подій, що визначає життя суспільства, взятого в цілому [1, с. 16–17]”. Зазначимо, суспільна самосвідомість України рідко зосереджувалась на цивілізаційних проблемах.

Доба модерну урівняла справжні художні таланти, здатні до відтворення „художньої правди”, літературна топографія яких уже або перестала орієнтуватись виключно на село, або й зовсім від нього відмежувалась. Як наслідок цього, значно помінялася сама літературна мова, яка важко, але послідовно вбирала в себе щоразу більше число понять, слів, мисленневих змін. Саме ці зміни виводили її на загальноцивілізаційний змістовий простір, де місто мало свій сформований побут, буттєві ідеали, особливий погляд на світ, який постійно розвивався і дуже рідко орієнтувався на давнину. Необхідно врахувати фактор загальноміської грамотності, яка дедалі відчутніше асимілювала місцеві говірки, що найбільш яскраво засвідчили Галичина й Закарпаття, преса й література яких, набагато випередила Велику Україну в процесі запозичень з польської, німецької та інших європейських мов, які вивчалися в гімназіях, університетах, переважно вживалися в державних установах. Для прикладу пошлемося на стиль і словникове розмаїття одного з найперспективніших галицьких прозаїків початку ХХ ст. Михайла Яцківа, який уважав себе символістом, не цурався відвертого естетства, висвітлював у своїх творах гострі проблеми та вкорінював у літературу психологічні студії філософського зразка. Його доробок не тяжіє значно до модерних форм людського життя: М. Яцків однаково вільно почувався що у своєму часі, що в часах

давноминутих, не говорячи вже про те, що його героями виступали як городяни, так і селяни, або всі разом.

Українське місто й досі виступає симбіозом села і селян, які шукають міської прописки та праці, міських мешканців, які роботу знайшли, проте далі не змогли піднятися ні на буттєвому, ні на свідомому рівні. У результаті маємо той різновид побутового суржику, де колишній і „модерний” словник один одного не контролюють. У такий спосіб відбувається змішування чужих і своїх назв, означень, зворотів, де діє закон механістичної зручності. Це не означає – оросійщується, бо подібні мовленнєві практики руйнують природу обох мов, а носія ставлять за межами культури, вимоги й закони якої передбачають знання того, що робиш.

Урбаністична тематика у творах англійських прозаїків В. Вулф, Г. Лоуренса, Дж. Джойса ніби є втіленням страху перед дегуманізацією людини і суспільства в час науково-технічних досягнень. Малькольм Бредбері, досліджуючи особливості творчої манери В. Вулф, зазначав, що сприйняття Лондона авторка передає очима героя роману Пітера Уолта, коли він тиняється вулицями міста після тривалої відсутності: „Він знову знаходить Лондон – той, яким Лондон став після війни, – блукаючи містом вдень, вночі всмоктуючи образи його урбаністичної краси: прямі вулиці, освітлювані вікна, „потаємне відчуття радості” [2, с. 266]”. Письменниця використовує чудовий прийом – сприйняття міста людиною після тривалої відсутності.

Класик англійського модернізму Джеймс Джойс починав свою творчу діяльність як поет-урбаніст. У збірці коротких урбаністичних оповідань „Дублінці” життя міста подається на рівні існування людини, яка не спроможна змінити власну долю: „Життя Дубліна доведене в оповіданнях Джойса до рівня символу людського існування, заціпенілого і безглузкого, що очікує своєї долі, і цілковито позбавленого здатності до дії [3, с. 298]”. Вершина творчості письменника – роман „Улісс” (1922), наповнений життям Дубліна, що у творі співставляється зі світом, яким мандрує людина. Роман може бути також і путівником по тогочасному Дубліну, бо в ньому відтворені описи й назви громадських установ, закладів, вулиць тощо. Еріх Ауербах, розглядаючи роман „Улісс”, акцентував увагу на тому, що „всі суттєві мотиви психологічної історії Європи містяться у творі, хоча мова йде про дуже особливих людей та про час, який абсолютно точно зафіксовано, – Дублін, 16 червня 1904 року [4, с. 536]”. Ауербах далі наголошує, що В. Вулф та Д. Джойс використовують незначні життєві моменти для занурення у внутрішню свідомість, у глибину часового тла: „Колосальний роман Джеймса Джойса – ціла енциклопедія, дзеркало Дубліна, Ірландії та всієї Європи, цілих тисячоліть, а рамка роману – пересічний день із життя вчителя гімназії та розклейщика оголошень [4, с. 539]”. Урбаністичні мотиви з’являються й у російській літературі, але, за словами Е. Ауербаха, в цих творах: „Якщо не враховувати двох столиць Москви та Петербурга,

відмінності між котрими цілком виразно відмічаються в літературі, міста, місцевості, провінції рідко особливо відзначені [4, с. 513]”.

Натуралізм США у ХХ столітті, стрімке зростання та вплив „міста-спрута” відтворює Теодор Драйзер – видатний представник американського натуралізму, перший прозаїк-урбаніст. Романи „Сестра Керрі”, „Трилогія бажання” – втілюють дух привабливої „американської мрії”, де можна пройти шлях від звичайного маклера до мільйонера. Інше ставлення до американської дійсності виразив у збірці віршів „Поет у Нью-Йорку” іспанський поет Лорка, який у 1929 році відвідав Америку, „поет у Нью-Йорку – менш за все конкретна людина з іменем та прізвиськом, як і Нью-Йорк – менш за все знайомий за рекламними проспектами, описами і викриттями місто. Нью-Йорк для Лорки не просто зло, але втілення Зла, „велика брехня світу”, а Поет – зранене серце, яке відгукується на будь-який біль [5, с. 158]”. Лорка сприймає Нью-Йорк як поверховість, обмеженість, а для нього це явища неприродні, оманливі.

Перша третина ХХ століття в літературі позначилася концепцією „людини як такої”: життя і смерть; добро і зло; любов та ненависть; природність і цивілізація, самотність, право вільного вибору тощо. Теми вищезазначеної концепції розкривали сутність екзистенційного погляду на світ, значні можливості у художньому пізнанні сутності людини. У низку „атрибутивних” для екзистенційної свідомості тем і концепцій можна поставити й урбаністичну концепцію, яка одночасно відобразила процес „екзистенціалізації” і стала базою для цього процесу [6, с. 286]. Місто – своєрідне випробовування, яке повинна подолати людина, і чи зможе вона його подолати. У романі Кафки „Пропавший безвісти” місто майже „фізично” символізує „неволю волі”, „замкнуте коло” – „екзистенційне” місто – крапка кінцевого шляху людини [6, с. 290]. Ж.-П. Сартр у творі „Нудота” акцентує увагу на одвічному протистоянні міста і природи та „невіддільності” людини від міста. Страждання героя повісті В. Шевчука „Набережна, 12” такі ж, як і „Сартрівського героя з роману „Нудота”. В. Підмогильний не лише самотужки, а й від імені присутнього в письменницькій його манері вселітературного досвіду, притому досвіду як європеїзованого, так і рідномовного, обрав метою саме осягнення Києва як своєрідного живого організму, котрий Радченка урешті-решт прийняв. На згадку одразу приходять твори Бальзака, роман „Милий друг” Мопасана, де та ж сама проблема мирного „завоювання” столиці є визначальною. А з нею (і нею!) увиразнюються самоочевидні інтертекстуальні зв’язки „Міста” з французькою, й не лише французькою, літературою, оскільки найбільш прозорливі з тодішніх більшовизованих критиків вловили присутність у тексті роману В. Підмогильного перегуків із психоаналітичними студіями З. Фрейда. Проте й цими паралелями романний зміст далеко не вичерпується. Як свідчать критичні до нього звертання Г. Костюка та Ю. Шереха, у ній наявні алюзії критичного ставлення до мегаполісного середовища, де

окрема особа, а надто особа, як Радченко, творча, за збереження внутрішньої своєї самобутності повинна постійно боротися.

Не життя в місті, а співжиття з останнім на всіх рівнях фізичних та духовних потреб, завдячуючи саме творчості В. Винниченка, стало для української літератури практично опанованою художньою нормою, що ще більш разуче засвідчив роман „Сонячна машина”, бо „... Винниченко зразу спробував вийти з вузького кола своїх тем, узявшись до соціальної проблеми про перебудову людства і змалювавши нам ще одну утопічну картину „прекрасної будучини” [7, с. 436]”. Його задум дослідники пов’язують із намаганням письменника порозумітися з проблемами, що їх перед кожною мислячою людиною висунули соціально-історичні катаклізми першої чверті ХХ ст., серед яких чільне місце посіли дві російські революції і Перша світова війна. Замахи на світове панування, що міжнародних імперіалістичних кіл, що войовничого керівництва пролетаріату, так чи інакше, актуалізували питання загальносвітового майбутнього, до вирішення якого долучилась також наука, досягнення якої практично й перетворили театр бойових дій 1914–1917 рр. на небачених масштабів бойню. З огляду на час праці над романом (1921–1924 рр.) серед збудників реалізації його задуму можна передбачити й психологічно амбіційні.

Розпорошеність, самотність людини в Лондоні звучить у романі Ч.П. Сноу „Наставники”. Життя героїв твору спроектоване на панораму життя Великобританії другої половини ХХ століття.

Модернізм як певна літературна доба і модернізм (чи модерністичність) як провідна риса індивідуальної творчої практики мають, зрозуміло, більше між собою спільного, ніж одмінного. Стосується це й „модернізмів” національних, кожен із яких мав свої соціально-естетичні подразники і свою дискурсивну висхідну, умовно розпочату, як це запропонувала В. Вулф, тоді, коли: „Змістилися всі людські стосунки – між господарями й слугами, чоловіками й дружинами, батьками й дітьми. І коли змінюються людські стосунки, тоді в той самий час відбуваються зміни в релігії, поведінці, політиці й літературі. Давайте погодимось позначити одну з таких змін 1910 роком [8, с. 175]”. Приблизно на той самий період набули розголосу нові художні віяння і в Україні, схарактеризовані С. Павличко назвою одного з підрозділів вищезитованої монографії: „Модернізм як риторика естетизму. Поезія початку ХХ століття [8, с. 113]”. Щоправда, чому саме риторика, а не, для прикладу, віршована чи прозова практика, авторка докладно не пояснює, обмежившись об’єктивною констатацією того, що „кожен модерніст, як правило, починав з того, що оголошував про свої наміри, котрі, як правило, обмежувалися абстрактним естетизмом, у поетичній формі. З’являлося щось на зразок: „Буду писати про Красу, а не про народ”. Питання про те, як, власне, писати про Красу й про любов, залишалось в невизначеності. І про них писалося в тому ж самому стилі, як і про громадянське покликання [8, с. 114]”.

„Новий час, – міркує з цього приводу М. Кундера, – перетворив людину в мисляче ego, в основу всього. З цієї нової концепції світу бере початок і нова концепція мистецького твору. Вона стає справжнім вираженням унікальності особистості. Саме в мистецтві проявляв себе, утверджував себе, віднаходив своє вираження, своє визнання, свою славу, пам'ятник самому собі індивідуалізм Нового часу [9, с. 276]”. Сказане, щоправда, ставить під сумнів поколіннєву „стадіальність” цього процесу, кордони якої з часом стираються чи й взагалі перестають бути видимими. Окрім того, в царині естетичній індивідуалізм проявляється незмірно поміркованіше, аніж, приміром, в усьому тому, що стосується тематики, ідей, художньої характерології тощо. З огляду на це тенденція, що про неї веде мову М. Кундера, може бути „зсунутою” на ціле століття назад, коли, за словами І. Франка, в літературу прийшли „спокійні, наскрізь артистичні натури, що виступають в письменстві як більш або менше шліфовані дзеркала, малюють нам життя з його горем і радощами, з його рухом і тишею, але самі не сходять на арену, не беруть участі в боротьбі. Нові ідеї, нові літературні форми мають для них чисто артистичне значення, як повний ряд фасеток на їх дзеркалі, як спроможність – глибше заглянути в душу суспільності, яркіше і правдивіше змалювати її [10, с. 517]”. Якраз цього „артистизму” найменше у спостереженнях і міркуваннях С. Павличко, яка ставить модерністичні рушення в Україні початку ХХ ст. в цілковиту залежність, найперше, від кількості поетичних або поетами підписаних маніфестів, чого майже не робили прозаїки, що дало привід констатувати буквально так: „Отже, проза українського „модернізму”, теоретично осмислюючи себе й навколишній літературний клімат, демонструвала у своєму критичному дискурсі фатальні для можливого розвитку цього напрямку невизначеність, неясність, обережність і боязливність. І художні твори, і критика, в якій модерний напрям міг дістати обґрунтування, вирізнялися амбівалентністю та хаотичністю. Саме з огляду на це, тобто на інтенційну долученість українського прозового мислення до феномена світової (Гете) літератури стає зрозумілішою стратегія сталінського літературного геноциду, який був спрямованим не просто проти „хвильовістів” чи „ворогів” соціалістичного ладу, а проти включеності вітчизняного мистецтва в процеси перманентного духовного спротиву будь-яким формам нівелювання й насильства. „Стара” передмодерна й модерна українська література мала все в собі необхідне для самостійного, спираючись на духовну традицію домашніх й іншомовних попередників, анатомування процесів історичного поступу. І саме тому вона була фізично й „науково” знищена, або, як Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, теоретично вписана в контексти соцреалістичного гатунку. Але на початку 20-х рр. ХХ ст. не хтось інший, а саме ця література дала зразки письма, які продовжували діалог з мистецькими й інтелектуальними віяннями своєї доби. „Українська майбутність моделюється у художній прозі 20-х років як гармонійна й завершена

цілісність, як природний і цивілізаційний едем, де поєднуються духовність і технологічні досягнення.

Закономірним кроком у цьому напрямку цивілізаційного розвитку є технізація, урбанізація патріархального українського світу [11, с. 154]”, – зазначає Л. Кавун, досліджуючи феномен літоб’єднання ВАПЛІТЕ.

Соцреалізм поглибив й без того суттєву прірву між вихованою на дореволюційних духовно-естетичних рушеннях модерною українською літературою (М. Зеров, Є. Плужник, В. Підмогильний, М. Куліш, І. Дніпровський, А. Любченко, В. Домонтович) і гаслами „нового мистецтва”, що лунали з табору футуристів і всіх тих, кого зачаровував дискусійний темперамент М. Хвильового – більшовика-ленінця в найголовнішому переконанні, що література піддається тезисній дресурі, що вона цілком залежна від різних політизованих платформ і що її в Україні практично, себто до М. Хвильового та М. Семенка, не було. Друга половина ХХ століття позначилася позицією митців молодших поетичних поколінь, для яких протиставність своїм попередникам залишається нормою по сьогоднішній день, що, власне, й відбилося в поняттях „шістдесятники”, „сімдесятники”, „вісімдесятники”. На продовження цього ряду на завершальній стадії минулого століття просто не вистачило прикінцевих десятиліть.

Це, щоправда, не означає, ніби підстав для розмежувань, приміром, „вісімдесятників” (В. Герасим’юк, І. Римарук, Т. Федюк) та „сімдесятників” (В. Кордун, М. Воробйов, С. Вишенський) не було жодних. Цілком очевидна герметичність художнього мислення останніх і ускладнена (і соціально цілком визначена) метафорика перших стали своєрідними візитівками неухильного руху української поезії у бік тих, чи інших загальноєвропейських поетичних переважань, серед яких публіцистичного римованого непотребу не було й сліду. Virізняє останні з „живих” поетичних поколінь і те, що для них не існувало й не існує потреби в загальному поетичному каноні, що, у свою чергу, дозволило їм практично безвиїмово (і це за умов жорсткого ідеологічного диктату й драконівської цензури) пристати до негласної „хартії” творчо узаконеного авторства. На думку Н. Зборовської, більшість дослідників „під назвою „вісімдесятники” має на увазі такі яскраві літературні постаті, які робили численні спроби сформувавши художні і світоглядні постколоніальні моделі. Яскравим підтвердженням є роман Ю. Андруховича „Московіада. Роман жахів”, а також збірка поезій „Листи в Україну”, в яких „період перетворень розглянуто з позицій людини, що живе в Москві; автор підсумував чимало уявлень, які понад два сторіччя панували в імперському мисленні, й дистанціювався від них [12, с. 400]”.

Отже, місто – середовище культури та для культури, осмислення феномена міста та його ідеї мають виключну роль і значення в літературному процесі. Тема значущості людини в урбанізованому середовищі набуває актуальності також і тому, що людина стає не лише

суб'єктом міста і суспільства, вона дійсно стає творцем як власної історії, так і процесів розвитку суспільства, держави, нації. Аналізуючи глибинні механізми проблеми феномена міста в історичному, культурологічному та філософському контекстах, відзначимо важливість поглядів Д. Харві, С. Сассен, Л. Ямпольського, що „місто – середовище індивідуальної та соціальної свободи”, а процеси урбанізації спричиняють глобальні проблеми, які були й залишаються провідною темою творів світового літературного процесу. Дослідження творів зазначеної тематики стане темою наших подальших розвідок.

Література:

1. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії : у 2 т. / А. Дж. Тойнбі. – К. : Основи, 1995. – 607 с. **2. Брэдбери М.** Три ессе. Вирджиния Вулф / Малькольм Брэдбери // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 266 – 271. **3. Венедиктова Т.** Город как дискурс / Т. Венедиктова, Т. Боровинская, Е. Кулик // Вестник Московского университета. Сер. филология. – 2004. – № 3. – С. 98 – 111. **4. Ауэрбах Э.** Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе / Эрих Ауэрбах ; пер. с нем. – М. : Прогресс, 1976. – 550 с. **5. Малиновская Н.** Модернизм в Великобритании / Н. Малиновская // Зарубежная литература XX века. – М., 2000. – С. 149 – 168. **6. Загребельний П.** Український шлях / Загребельний П. // Українська культура. – 2004. – № 1. – С. 8 – 11. **7. Зборовська Н.** Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 498 с. **8. Павличко С.** Роман як інтелектуальна провокація / Соломія Павличко // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту : романи. – К., 1999. – С. 3 – 16. **9. Куліш П. О.** Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані / П. О. Куліш ; ред. Юрій Луцький ; передмова Юрія Шевельова. – Нью-Йорк; Торонто : Українська Вільна Академія Наук у США, 1984. – 326 с. **10. Франко І.** Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 4: Літературно-критичні праці (1890 – 1910). – 1984. – 683 с. **11. Історія української літературної критики та літературознавства** : хрестоматія. – К. : Либідь, 1996. – Кн. 1. – 1996. – 414 с. **12. Шкандрій М.** В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / М. Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – 496 с.

Фоменко В. Г. Тема міста в українському художньому мисленні.

У статті проаналізовано особливості розвитку теми міста та урбаністики у світовій та українській прозі. Акцентовано увагу на проблематиці взаємодії міста і людини у творах письменників кількох історичних вимірів.

Ключові слова: місто, урбанізація, екзистенція.

Фоменко В. Г. Тема города в украинском художественном мышлении

В статье проанализированы особенности развития темы города и урбанистики в мировой и украинской прозе. Акцентировано внимание на проблематике взаимодействия города и человека в произведениях писателей нескольких исторических измерений.

Ключевые слова: город, урбанизация, экзистенция.

Fomenko V. G. The theme of the city in ukrainian artistic thought

In this article the author examines the realization of city theme in ukraine and world literature. The article is devoted to the problem of relationship bitween the city and the human in works of several historic centuries.

Key words: city, urbanization, existentialism.

УДК 821.161.2 = 174:82–141”15/17”

Л. Г. Шевченко-Савчинська

**ПРЕДТЕЧІ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В ЛАТИНОМОВНІЙ
ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНИ XV – XVIII ст.**

Тисячі років людина виступає об'єктом наукового і позанаукового пізнання, літератури, всіх видів мистецтва, залишаючись у своїй природній і соціальній сутності і понині непізнаною для самої себе. Про те, що людина була об'єктом міркувань із найраніших часів, свідчать давні джерела індійської і китайської філософії, інтелектуальний спадок греко-латинської Античності. Сократівський заклик: „Пізнай самого себе!” повною мірою не реалізований, незважаючи на всі досягнення біології, медицини, психології та цілого комплексу гуманітарних наук. Існування, екзистенція людини – невичерпне джерело тем, сюжетів, ідей у мистецтві. Екзистенціалізм – нова форма філософських шукань у цій царині, що втілилися передусім у художній літературі. „”

Пам'ятна лекція, виголошена 1946 р. основоположником філософії буття Ж.-П. Сартром, перевершила наміри автора відповісти на закиди опонентів – вона стала своєрідним програмним документом під назвою „Екзистенціалізм – це гуманізм”. У ній Сартр відмежовувався від осучасненого значення поняття гуманізму, вказуючи на необхідність повернутися *ad fontes* – до витоків цього світогляду, тобто в епоху Ренесансу, щоб осягнути його первісну суть. Хайдеггер розвиває ідею „інакшого гуманізму” далі: відкидаючи як непридатний для сучасного суспільства античний гуманізм та його другий прихід в епоху Ренесансу, він стверджує, що це поняття втратило будь-який зміст, і легше його позбутися, замінивши новими, аніж намагатися перетлумачити.

Однак цього не відбулося, і сьогодні поняття „гуманізм” (лат. *humanus* – людський, людський) вживається у двох значеннях: в широкому – це система ідей і поглядів на людину як найвищу цінність, у вузькому – прогресивна течія західноєвропейської культури епохи Відродження, спрямована на утвердження поваги до гідності і розуму людини, її права на земне щастя, вільний вияв природних почуттів і здібностей.

В Україні ренесансні ідеї поширилися вибірково і здебільшого у трансформованому вигляді. Якщо Німеччину, Францію, Англію називають країнами Північного Відродження, то Україну разом із Польщею можна було б назвати країнами Східного Відродження, куди це явище прийшло пізніше, а значить, довше зберігся його вплив. У XIII–XIV ст. звали, згідно з усталеною класифікацією, дученто і треченто, явищ Передвідродження в Україні не спостерігається. Упродовж XV ст. (кватроченто, Раннє Відродження), в Європі стрімко збільшується кількість університетів – наслідок зростання зацікавлення наукою та власною культурою. Водночас латинська мова залишається спільною мовою „республіки вчених”: професорів та студентів університетів, філософів, літераторів, дипломатів, юристів – тогочасної інтелігенції, на якій і трималася культура Відродження [1, с. 4]. Для цих людей латина була не лише мовою професії – нею вихідці з різних куточків Європи спілкувалися як звичайною розмовною.

З другої половини XVI ст. у романських країнах на письмі латину витіснили італійська, іспанська, французька мови, а водночас у країнах Північного Відродження ця міжнародна мова утримувала свої позиції ще довго, попри те, що і тут національні мови завдяки Ренесансові отримали потужний імпульс розвитку. Таким чином, зниження інтенсивності вживання латинської мови у Західній Європі відбувалося одночасно з підвищенням – у Східній.

У нас це було спричинено тим, що упродовж XV ст. українські землі поступово перейшли у володіння польського короля. На відміну від колишнього українського зверхника, Литви, охрещеної у середині XIII ст., Річ Посполита мала значно давніші традиції використання латинської мови, а отже, була послідовнішою у функціональному розмежуванні мов.

У цей час в Європі розширюється мережа університетів, зростає їхня роль у житті суспільства. За словами Ф. Енгельса, у XV–XVI ст. вся Західна і Центральна Європа розвивалася в єдиному зв’язку, отож, через Польщу Україна залучилася до загально-європейського культурного процесу. Зростає цінність освіти, збільшується кількість шкіл, але ані середніх, ані вищих шкіл у нас поки що не існує, а відтак, за документальними свідченнями, перші вихідці з України потрапляють до західноєвропейських університетів із середини XIV ст.: у 1353 р. у Сорбонні навчаються декілька студентів з Рутенії; там само у 1463 р. Бенедикт Сервінус та Іван Тинкевич (із Києва) отримують звання докторів богослів’я та філософії. Загалом, протягом XIV–XVIII ст. в

університетах Італії (Падуанському, Болонському та ін.) навчалося бл. 600 юнаків з України. З'являються латиномовні твори українських авторів – що цілком закономірно, адже віршування входило до університетської програми.

XVI ст., чінквеченто, Високе Відродження – період духовного розвитку європейців, що ознаменувався переворотом у духовному житті, розквітом науки і культури, орієнтованої на відродження Античності. В Україні засновуються потужні осередків освіти, найвідоміший серед яких – слов'яно-греко-латинська Острозька академія (у своїй поемі „Про Острозьку війну” Симон Пекалід називає її „прекрасним творінням, Острозького імені гідним”), набувають поширення реформаційні ідеї; латинською мовою створюється наукова, історіографічна література, етнографічні нотатки, етикетна поезія.

Філософсько-художні латиномовні тексти, які датуються XV–XXI (sic!) ст., є об'єктом дослідження неолатиністики – молодій дисципліни, що у минулому столітті відокремилася від класичної філології і нині швидко розвивається. Першочергове завдання українських неолатиністів – поживлення відповідних студій в Україні, що передбачає дослідження впливу римської (латиномовної) традиції на розвиток української культури, всебічне інтердисциплінарне дослідження латиномовних документів і літературних пам'яток та вироблення сучасної концепції історії української культури як синтетичного, багатомовного за своєю суттю процесу, який є своєрідним виявом розвитку культури центрального східноєвропейського регіону.

Існування ренесансних впливів і тенденцій у літературі східних слов'ян уже давно не викликає заперечень. Однак витворенню розвинутої ренесансної культури на українському культурному ґрунті перешкоджав конфесійний бар'єр. О. Мильников вважає, що „вбачати у діячах Острозького культурного освітнього центру, світогляд яких перебував у руслі ортодоксального православ'я, носіїв ренесансного гуманізму, значить змішувати різні стадіальні рівні культурного розвитку” [2, с. 115]. На думку багатьох дослідників, функції Ренесансу в українській культурі значною мірою перебало на себе Бароко – зокрема, Д. Наливайко, В. Кречотень, О. Мильников визначають той етап як „один – ренесансно-бароковий: українське бароко, виконуючи свої питомі функції, водночас довиконувало і виконувало функції Ренесансу у барокових формах” [3, с. 3].

Філософське мислення XV—XVII ст. називають антропоцентричним, оскільки у центрі уваги – людина, тоді як Античність зосереджувала увагу на природно-космічному бутті, а в Середні віки за основу брався Бог та пов'язана з ним ідея спасіння. Звідси – притаманна ренесансному світогляду орієнтація на мистецтво, за допомогою якого змальовується розмаїтий світ людського почуття та його величезна цінність. Людина – творець самої себе, і саме цим, а

також унаслідок усвідомлення свого визначального впливу на перебіг власного життя та долі, вона відрізняється від решти природних істот.

У цьому чи не головна спадкоємність філософської системи екзистенціалізму відносно ренесансного гуманізму: екзистенціалізм віддає людині у розпорядження її власне буття – кожен може діяти на власний розсуд, і ніхто не має права судити інших; людина така, якою вона себе робить. Проте екзистенціалізм – не стільки гуманізм (бо його речники – не лише Сартр, а й Хайдегер), скільки антропоцентризм, який вперше як система суспільних уявлень оформлюється в епоху Відродження. В Україні виразниками ренесансних ідей стала ціла плеяда культурних діячів (Юрій Дрогобич, Павло Русин, Станіслав Оріховський, Йосип Верещинський, Симон Пекалід, Адам Чагровський, Матвій Стрийковський, Ян щасний-Гербурт, Іван Домбровський та ін.), які переважно і зовсім не випадково викладали свої гуманістичні погляди латинською мовою у трактатах, посланнях, промовах, листах тощо.

Наприкінці XV ст. у середовищі українських інтелектуалів намітилися значні зміни у розумінні сенсу життя. Поширення ренесансно-гуманістичних ідей зумовило появу нового образу людини і світу, спричинило осмислення людини як творчої особистості, здатної творити себе й змінювати світ. Сенс її життя вбачався не лише в служінні Богові, а й у здійсненні свого земного призначення, в активній діяльності, реалізації власних творчих потенцій.

Юрію Котермаку-Дрогобичу (1450—1494) – ректору Болонського університету (Італія), професору Краківського університету, належить першість у багатьох номінаціях: перший український ренесансний гуманіст, перший український доктор наук, що здобув цей ступінь у галузі медицини, автор першої української друкованої книги, яка вийшла 1483 р. у Римі – „Прогностична оцінка поточного 1483 року”. Інші твори Дрогобича-Котермака залишилися в рукописній формі: трактати про сонячне та місячне затемнення, їхні наслідки, а також кілька листів. Його твори, написані виключно латинською мовою, пронизані гуманістичними ідеями, сповнені захвату людиною як Божим творінням: *Et si semota est oculis dimensio coeli, // Non tamen humano distat ab ingenio* – Обшири неба для наших очей незбагненно великі, // Розумом легко, проте, можемо їх осягнути [4].

Саме про таке ставлення до людського феномену пише Ж.-П. Сартр як про теорію, що вважає людину метою і найвищою цінністю. На його думку, „культ людства призводить до замкнутого гуманізму Конта і – варто додати – до фашизму” [5, с. 319]. Вказуючи на те, що такий вид гуманізму бере початок в Античності, набуває особливого розвитку за часів Відродження, Сартр однак полемізує не з давніми філософами, а із сучасними йому послідовниками гуманізму в такій інтерпретації, передусім із Ж. Кокто. Він критикує захоплення людськими досягненнями на сторінках художніх та філософських творів: „один із

героїв, пролітаючи літаком над горами, виголошує: „Людина вражає!” (...) Але не можна визнати, щоб про людину судила людина” [ibidem].

Ж.-П. Сартр заперечує істинність колишнього тлумачення гуманізму і стверджує, що людина стає такою, якою вона робить себе сама, реалізуючи свій індивідуальний проект буття. Однак на таку ж думку натрапляємо у латиномовному „Напученні польському королеві Сигізмунду Августу” Станіслава Оріховського (1513—1566), видатного діяча східнослов'янського Відродження, який наголошує на тому, що людину визначають її вчинки, а не успадковані титули чи походження: „Отож, підбирай людей не за титулами, а дивися на їхні справи, які спряють осягненню найвищих посад у твоїй державі” [6, с. 43]. Українські мислителі-католики, зосереджуючись на питаннях земного життя людини, надавали перевагу не подвижництву ченців, які ізольовалися від світу в монастирських келіях, а добрим справам і вчинкам людей у реальному житті, діяльним, творчим особистостям. У своїх творах вони оспівували визначні події, добрі справи співвітчизників: цілком мирні – скажімо, відкриття і діяльність Острозького слов'яно-греко-латинського колегіуму, та військові – подвиги полководців-захисників (Мартин Пашковський, Симон Пекалід, Матвій Стрийковський, Ян Гербурт Щасний, Лукаш з Нового Міста та ін.).

Взявши на озброєння античний неоплатонізм, гуманісти епохи Відродження прагнули створити ідеал нової ренесансної людини – талановитої, діяльної, яка розвиває себе і працює на користь людства. Однак ідея загального блага в очах екзистенціалістів дискредитувала себе – саме з неї кпинить Сартр, виводячи у „Нудоті” образ Самоука і прорікаючи устами іншого персонажа, Антуана: „Людство неможливо ненавидіти, як і неможливо любити його!” [7, с. 12].

Імовірною причиною цього бачиться омасовіння всього Західного суспільства: протягом XIX ст. населення Європи сягнуло 460 млн. (у попередні 12 століть ця цифра не перевищувала 180 млн.), тобто різко виросло більше, ніж у 2,5 рази. Це викликало значні зміни в суспільному житті, які Х. Ортега-і-Гассет образно назвав „повстанням мас”: політична, культурна еліта витиснута на другий план, на передньому плані у всіх галузях життя – маса. Вона не просто заволоділа всім тим, що раніше було доступне винятково меншості суспільства – маса витиснула всяку індивідуальність, вона пране придушити все неординарне, шляхетне, обране і видатне. Маса породила середню людину, яка і є головним героєм сучасної історії. Але маса вразлива до маніпуляцій, оскільки окрема людина живе розумом, а маса живе інстинктом. Людина виявилася один на один з юрбою, стала беззахисною перед нею. Пристосувавшись до цієї ситуації, людина не використовує свого інтелекту, з метою самозахисту прислухається лише до себе, не слухаючи інших. Тож, належність до маси поєднується зі стихійним

бунтом проти неї – „Сізіф, що бунтує” – наскрізний образ філософії А. Камю.

Звідси і проголошення свободи найвищою цінністю сучасного суспільства. Але й ця теза виявляється не новою для гуманізму (тут не варто забувати, що екзистенціалізм – це окремий прояв гуманізму, але з часом гуманізм не зводиться до одного лише екзистенціалізму, – попри усі зусилля його сподвижників). Солодкою називає свободу Мелетій Смотрицький: за неї не шкода віддати не тільки маєток, здоров'я, але й саме життя, – каже він. Про свободу складає трактати Мартин Стрийковський, де докладно описує, як її „пильно боронити і про неї дбати”. Деякі автори вбачають небезпеку турецької неволі у тому, що „тої волі, що у нас, злодії не знають” [8, с. 187].

Та найчастіше ідея свободи фігурує у творах Станіслава Оріховського. Вона для нього є найбільшим надбанням людини; „найвищим добром зі всіх добр”; природним станом благородної людської натури. Завдяки свободі людина, власне, і може повністю реалізувати свою сутність, стати справжньою людиною. „Свобода думку множить, серце підносить, обличчя звеселяє, сміливим око, і погляд, і ходу робить” [6, с. 571]. Палко обстоюючи право людини діяти згідно із законами власної природи, Оріховський висловлював негативне ставлення до аскетизму і наполягав на ідеї тілесної природи людини, захищав право на відмову від неприйняттого для неї способу життя. Кожна людина, на його думку, обдарована певними лише їй притаманним набором якостей – здібностей і недоліків, залежно від цього має привілеї та обов'язки, реалізація яких гарантує їй щасливе життя.

Теорія природного права – важливий та унікальний здобуток суспільно-політичної думки доби Відродження. У ній найбільшою мірою відображено спроби застосувати тогочасні природничі уявлення до осмислення проблем суспільно-політичного характеру. Серед принципів природного права: право власності, рівних можливостей, дотримання договорів; право на життя, мир, злагоду в суспільстві; на справедливість, шлюб. Поняття вроджених для кожного індивіда свобод – одна з визначальних у концепції природного права. Людина у неварварській (правовій, згідно з сьогодишньою термінологією) державі має право на свободу совісті, слова, право керуватись власним розумом. Усі справи мають вирішуватися на підставі закону справедливості, нехтування природними правами – свідчення дикості, варварства, деспотизму. За Оріховським, Польща не є варварською державою, бо попри численні недоліки, її устрій ґрунтується на природньому праві, а, найближчі сусіди – Московія і Туреччина загрожують поневоленням народам Європи, отже, є варварськими.

З ідеї природного права С. Оріховський виводить поняття громадянської свободи, доцільності і розумності. Природне право вище за людські закони, які можна і треба змінювати. Це знову переформується

зі словами Ж.-П. Сартра про прагнення екзистенціалістів „створити людину, яка створює сама себе, вибираючи мораль, оскільки тиск обставин у сучасному житті є таким, що індивід не може обрати для себе будь-яку певну, сталу моральну систему”.

Важливе місце в концепції природного права, виробленої Оріховським, посідає проблема celibату. Назагал, українські гуманісти-католики негативно ставилися до заведеного в католицькій церкві закону про безшлюбність духівництва, і виступали за його скасування, а також виявляли шанобливе ставлення до жінки, яку слід поважати нарівні з чоловіком. У своєму вірші Іван Домбровський стверджував, що жінкам притаманні такі чесноти, що й чоловікам: „Стать слабосила жіноча виблискує доблестю часто, подвигів славних чимало осяяно жвавістю жінки” [ibidem, с. 218]. Шлюб і сім'я, на їхню думку, природні, а тому порушенню шлюбного зв'язку, руйнуванню сім'ї ні в природі, ні в Божих заповідях немає виправдання.

За Сартром, екзистенціалізм не націлений на пошуки доказів того, що Бога не існує, адже навіть якби той існував, то це нічого б не змінило. Для нього це ще одна нагода відмежуватися від ренесансного гуманізму, виразників якого аж ніяк не назвеш атеїстами – попри прагнення подолати духовну диктатуру і деспотію церкви розмах секуляризації суспільного життя на противагу релігійній домінії Середньовіччя не слід перебільшувати. І якщо ми можемо знайти чимало подібного у творах ренесансних гуманістів та у того ж таки Ж.-П. Сартра, М. Хайдеггера, А. Камю, Ф. Ніцше – представників атеїстичного екзистенціалізму, то ще більше подібного із ренесансним гуманізмом у екзистенціалістів-християн (Г. Марсель, М. Шелер, К. Ясперс).

Для релігійного екзистенціалізму характерне прийняття безмежності людського існування і його вічності. Релігійний екзистенціалізм виходить з ідеї творення, а не створення людини Богом як істоти відкритої до діалогу і розвитку. Бог не обмежує людину рамками якоїсь готової сутності, вона повинна стати собою через своє існування, усе життя роблячи вибір між добром і злом. На відміну від атеїстичного екзистенціаліста, релігійний переконаний, що сутність людини виходить за межі земного існування – вона знаходиться і у Бозі, і у вічному існуванні людського Я. Таким чином, загальна для філософії буття ідея розвитку сутності людини через її існування для релігійного екзистенціалізму означає вихід існування людини поза доступну емпіричну даність. Екзистенція людини спрямована до досягнення трансценденції (Бога і власної ічності) через індивідуальний прорив до неї. Саме це дає підставу релігійним екзистенціалістам твердити про вічність людського існування, що підносить людину над абсурдністю окремих ситуацій життя.

Водночас із пізнанням добра і зла людині була дана свобода вибору, інакше кажучи, знання дає можливість вибирати. Ренесансні гуманісти вважали знання шляхом до самовдосконалення,

екзистенціалісти не загострюють свою увагу на питаннях гносеології, винятком є хіба що М. Шелер. На його думку, причиною поглиблення кризи в людському суспільстві є неправильний підхід до пізнання: абсолютизація знань контролю (природничі науки), недооцінка знань культури (гуманітарна галузь), і повне нехтування знаннями порятунку (релігія), що мають головне значення у житті людини.

Релігійний екзистенціалізм є результатом розвитку християнської культури, а отже, його зв'язки з ренесансним антропоцентризмом більш відчутні. Декларуючи ідею рівності, мислителі Відродження розуміли її як одну із засад раннього християнства, за якою всі люди рівні перед Богом. Касіян Сакович (1578 –1647) цілком у дусі ренесансного гуманізму наголошував на природній рівності людей, які народжуються і вмирають однаковими. Погляди ренесансних гуманістів еволюціювали від християнської ідеї рівності всіх людей перед Богом до визнання правової рівності представників усіх станів перед судом і законом.

Гуманістичні погляди на відносини між різними категоріями населення у державі висловлювали й інші українські мислителі: Ісає Копинський, Касіян Сакович, Якуб Гаватович, Віталій Дубненський, Петро Могила, Іван Вишенський, Григорій Саноцький, Микола Гусовський, Іван Домбровський. Вплив цих особистостей на суспільство був потужним і позначався на всіх сферах життя, передусім відчувався у навчальних закладах, де для одержання освіти всі стани мали рівні можливості. Для порівняння: у тогочасній Московії про рівність не було й мови – існувало суцільне рабство, де всі „навіть вельможі і бояри титулувалися звичайними рабами”. Ці слова належать видатному військовому і політичному діячеві, соратнику Б. Хмельницького полковнику Богунові, який застерігав гетьмана від укладання Переяславської угоди з Московським царем [9, с. 97]. А Юрій Немирич з подивом додає: „Некерований законами священний характер цієї країни так зміцнює владу, що сповнені забобонної шаноби мешканці ні свободи не прагнуть, ні неволі (даної, на їхню думку, Богом і царем) не відчують і не уникають” [10]. „Ні прав, ані волі” не було тоді ні в Туреччині, ні в залежному від неї Кримському ханстві [11, с. 76].

Григорій Саноцький критикує недосконалість правової системи у Польщі і правні приписи ведення процесів, вважаючи їх за ошуканство і привілей на вчинення грабунку й обдирання людей в самому суді. Симон Пекалід стверджує, що закони повинні служити миру і впливати на поширення всіляких чеснот. І. Домбровський у законах вбачав благо держави, а тому хвалив князя Володимира, зокрема й за те, що „неприборкані страсті, розбрату злії причини умів тихомирить законом...” [ibidem, с. 12]. Ті ж, хто ламає угоди й закони, на думку мислителя, учиняють тяжкий злочин.

Отже, назвавши свою лекцію „Екзистенціалізм – це гуманізм”, Сартр не констатував факт, а, швидше прагнув заперечити думку, яка

набувала у той час поширення, про те, що екзистенціалізм є антигуманізмом, і прагнув привернути таким сенсаційним твердженням увагу до цього питання, заохотити до роздумів.

То що ж, зрештою, спільного між екзистенціалізмом та гуманізмом? Передусім, людина як головний об'єкт філософських шукань: для ренесансних гуманістів – це людська діяльність, а для екзистенціалістів – буття людини, хоча Сартр і декларує, що метою його однодумців є створення діяльного індивіда. Ще одна спільна риса – націленість на формування у людини певного світогляду, тобто наявність виховної мети. Однак ренесансні гуманісти говорять про це прямо, екзистенціалісти ж добре розуміють, що реакція дорослої людини, якій оголошують, що беруться за її виховання, може бути лише негативною, а тому називають це не вихованням (освіченням), а формуванням, створенням, тощо, але їхній дидактизм подекуди очевидний.

Перевиховати нове людство одразу неможливо – звідси екзистенціалістська (не екзистенційна) антитетичність: людина – людство, яке зветься масою, натовпом, юрбою, критика маси, протиставлення їй людини, до якої апелюють екзистенціалісти у своїх нарраціях: натовп – поганий, але кожна окрема людина не пропадає, просто вона самотня і страждає, поки не пізнає вчення екзистенціалізму, яке навчить її, як діяти, а отже, позбутися страждань. У часи Відродження людство також було філософською категорією, але його цінність складалася із цінностей індивідумів, людство сприймалося як гідне служіння товариство, а не знеособлена юрба, лише відокремившись від якої особистість набуває значення і ваги.

На разі можемо спостерігати черговий філософський поєдинок загального та окремого – індивідуалістичні вчення зазвичай прагнуть відкинути або знецінити Бога: ренесансні гуманісти не сумнівалися, що Бог є, що він мудрий і милосердний, екзистенціалісти переважно впевнені, що його нема, а якби і був, це нічого не змінило б.

У часи Відродження під людською рівністю розумілося те, що всі народжуються однаково прекрасні, для екзистенціалістів всі народжуються однаково ніякі, треба діяти, щоб стати якимось, але загалом все зводиться до вибору між добром і злом. Прописане ще у Старому Заповіті право вибору, як діяти, на бік добра чи зла ставати, людина усвідомила лише в епоху Ренесансу – досі за неї це вибирали боги (Античність) чи Бог (Середньовіччя), при цьому за вибір зла людина була неминуче покарана, однак це не завжди служило пересторогою для інших. Ренесансні гуманісти сприйняли свободу як дар, екзистенціалісти риторизують: а що робити із цим даром більшості, для якої пошук власних шляхів, позбавлення готових схем – катастрофа?

Ренесансні гуманісти у пошуках мети життя спиралися на твердження Арістотеля: „добродесність і наука є двома речами, які наш розум полюбає від свого народження і вживає як свою природну найсолодшу страву”; оскільки людина живе завдяки душі, а в душі

міститься добродетель, то через добродетель душі вона добре живе; добре жити і мати успіх – те саме, що бути щасливим, тому бути щасливим означає жити добродетельно – ця теорія належить С. Оріховському. Сучасні гуманісти визнають також антигуманне в людині і прагнуть обмежити його вплив, оскільки переконані у можливості успішно та надійно приборкати негативні якості людської істоти у ході поступального розвитку світової цивілізації та унаслідок особистісного самовдосконалення.

Головним началом фундаментального характеру гуманізму є особливий характер його зв'язку з особистістю. Усвідомлення людиною своєї власної людяності, її ресурсів і можливостей – це вирішальна інтелектуальна процедура, яка переводить її з рівня гуманності на рівень гуманізму. Українська екзистенційна традиція сповнюється символами життя, підноситься над зовнішнім світом і виступає резонатором людської душі, відгукується на душевний стан людини, стає дзеркалом її почуттів і бажань [12, с. 35]. Одними з першовідкривачів і яскравим прикладом наслідування цієї тенденції є Г. Сковорода, М. Гоголь, Т. Шевченко, Л. Українка, М. Коцюбинський; риси екзистенціалізму яскраво виявлені у творчості І. Багряного, В. Барки, В. Домонтовича, Т. Осьмачки, В. Підмогильного, В. Шевчука, в поезії представників Нью-Йоркської групи, у ліриці В. Стуса.

І якщо виникнення та становлення екзистенційного напрямку в Україні відбувалося у лоні сквородинської філософської традиції [ibidem], то перші пагони символізму і ґрунт для екзистенціалізму зароджуються в українській культурі саме у працях латиномовних письменників – у вигляді ідей, які згодом послужать відправною точкою у роздумах наступників.

Література:

- 1. Наливайко Д. С.** До проблеми Ренесансу в українській літературі / Д. С. Наливайко // Наукові записки. – Т. 18. Спец. випуск. 2000. – С. 1 – 13.
- 2. Мильников О.** Спірні питання ренесансної культури з етнокультурної точки зору / О. Мильников // Філософська думка. – 1998. – № 2. – С. 101 – 123.
- 3. Крекотень В.** Освітня реформа Петра Могили і утвердження бароко в українській поезії // Зап. НТШ. – Т. ССХХІХ: Праці філологічної секції. – Львів, 1992. – С. 7 – 25.
- 4. <http://litopys.org.ua/suspil/sus64.htm>.**
- 5. Сартр Ж.-П.** Экзистенциализм – это гуманизм. Сумерки богов. – М. : „Политиздат”, 1989. – С. 319 – 344.
- 6. Українські гуманісти епохи Відродження.** – Ч. 1. – К. : Наук. думка, Основи, 1995. – 432 с.
- 7. Сартр Ж.-П.** Нудота; Мур; Слова. – К. : Основи, 1993. – 464 с.
- 8. Orzechowski St.** Wybór pism. – Warszawa etc., 1972.
- 9. История Русов, или Малой России.** – М., 1845. 348 с.
- 10. <http://litopys.org.ua/human/hum47.htm>.**
- 11. Dąbrowski Ioannes.** Camoenae Borysthenides, seu felicis ad episcopalem sedem Chioviensem ingressus... domini Boguslai Radoszowski Voixa, a Siemikovice... gratulatio.

S.I. eta. [Fastoviae, 1619]. **12. Супрун А. Г.** Проблема людини в контексті розвитку української екзистенційної традиції / А. Г. Супрун // Мультиверсум. Філософський альманах. – К. : Центр духовної культури, 2005. – С. 34 – 40.

Шевченко-Савчинська Л. Г. Предтечі екзистенціалізму в латиномовній літературі України XV – XVIII ст.

На матеріалі української латиномовної літератури XV—XVIII ст. з'ясовується зв'язок між ідеями гуманізму та екзистенціалізму, спільне і відмінне між цими філософськими світоглядними системами шляхом аналізу художніх творів, які належать перу С. Оріховського, С. Пекаліда, І. Домбровського та ін. Автор доходить висновку, що ґрунт для екзистенціалізму (йдеться про його гуманістичну складову) виникає в українській культурі саме у працях латиномовних письменників у вигляді ідей, які послужили відправною точкою для роздумів наступників.

Ключові слова: Екзистенціалізм, гуманізм, українська неолатиністика, С. Оріховський.

Шевченко-Савчинська Л. Г. Предтечи экзистенциализма в латиноязычной литературе Украины XV – XVIII вв.

На материале украинской латиноязычной литературы XV – XVIII вв., выясняется связь между идеями гуманизма и экзистенциализма, границы общих идей в этих философских системах путем анализа художественных произведений, которые принадлежат перу С. Ореховского, С. Пекалида, И. Домбровского и др. Автор приходит к заключению, что идейная основа для экзистенциализма (речь идет о его гуманистической составной) возникает в украинской культуре именно в работах латиноязычных писателей – в виде идей, которые послужили отправной точкой для размышлений последователей.

Ключевые слова: экзистенциализм, гуманизм, украинская неолатинистика, С.Ореховский.

Shevchenko-Savchynska L. G. Foundation for existentialism on the materials of Ukrainian Latin literature of XV – XVIII centuries.

Relationship with humanism and existentialism ideas, common and different aspects of these philosophic conviction systems through analysis of artistic works that belong to the pen of S.Orikhovskyy, S.Pekalid, I.Dombrovskyy, etc. is found out based on the materials of Ukrainian Latin literature of XV – XVIII centuries. An author comes to conclusion that foundation for existentialism (its humanistic part) appears in Ukrainian literature just in the works of Latin writers in the form of ideas that serve as the starting point for meditation of successors.

Key words: Existentialism, humanism, Neo-latinist studies, S. Orikhovskyy.

УДК 827.141.6–35.09+978Лавріненко

Т. П. Шестопалова

**СЕМАНТИКО-РИТОРИЧНІ МОДЕЛІ
„ЛІТЕРАТУРНОГО СВІТУ” ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА**

Актуальність теми полягає в можливості практичного застосування зроблених спостережень для вивчення спадщини української радіожурналістики. Метою статті є розгляд семантичних та риторичних моделей радіомовлення Ю. Лавріненка. Мовлення передач „Літературного світу” здійснюється від першої особи множини, що сприяє витворенню ефекту єдності з широкою слухацькою аудиторією. Говорячи від імені загалу, Ю. Лавріненко прокреслює перспективний фокус усвідомлення характеру українського письменства, що, по-перше, є тільки умовно розмежованим ідеолого-політичними чинниками, а, по-друге, розгортається в континуумі світового письменства. Наприклад, уже в першій радіопередачі „Емігранти-письменники в світовій і українській літературі” він зазначає: „Еміграція позбавляє ґрунту... Але, з другого боку, еміграція дає свободу творчості, дає знайомство зі світом, дає перспективу, дистанцію, з якої видно і трагедію рідної землі, і життя світу. У всякому разі, світова література у великій своїй частині створена емігрантами...” [2, ч. 1].

Тексти передач написані оптимально простою, доступною мовою, однак їй притаманна сила слова (Гермоген), яка виростає на основі зваженого використання автором певних риторичних засобів у процесі донесення ідейного задуму. Вона (сила) неоднорідна, зумовлена необхідністю справити певний вплив на читача. Особливо ілюстративними є випадки, коли автор схематизує основну думку „пересилання” в його назві. Приміром, „Тоталітарній уніфікації і стиранню націй світова література протиставляє принципи єдності різноманітних” [2, ч. 20], „Юрій Дараган – поет, що у модерних формах відродив дух княжого Києва і козаччини” [2, ч. 25], „В десятиліття смерті Сталіна Кремль відновлює сталінське рабство письменників і митців” [2, ч. 66]. Такі назви навряд чи спонукають слухачів до вироблення самостійної точки зору на підняті в передачі питання. Інформація, закладена в них, сама по собі справляє враження наперед зробленого висновку, що локалізує зміст пересилання, а також скеровує слухацьку рецепцію у наперед заданому напрямку.

Самі тексти такого характеру ґрунтуються на сценаріях, які повинні викликати шок у культурного слухача й водночас утвердити його на позиції, що суголосна авторовій. Сценарій, узятий з ідеологічно альтернативного джерела, як правило, стає підґрунтям для суперечки з метою викрити некоректну, таку, що не відповідає досвідіві культурно-історичного розвитку цілого світу, сутність останнього. Приміром,

психологічна напруга першої передачі „Літературного світу” утримується від самого початку вражаюче цинічного, антинаукового вислову з радянського підручника, наведеного Юрієм Гайдаром у якості зав’язки радіобесіди. Повторимо її тут: „Чи не час вам уже здихати? Уже нічого не просвічує вам у житті, жодної надії. Пощо ж вам жити?”

Так чорним по білому написано на 802-ій сторінці про українських письменників-емігрантів в історії літератури, яку видала 1957 року Українська Академія Наук у Києві. Крім лайок, Кремль нічого не дозволяє знати Україні про її синів – письменників на чужині, у вигнанні, на еміграції” [2, ч. 1].

Сценарій, поширюваний у СРСР, про те, що кожен, хто покинув „радянську Батьківщину”, є таврованим злодієм, який не має права на життя, стає для автора передачі складовою його власного образу проблеми, власного сценарію. „Сценарій у сценарії” як „текст у тексті” створюють семантичну та риторичну цілісність, у межах якої розпізнаються сліди індивідуальних переживань автора, який свого часу особисто зазнав вбивчої розправи радянської системи з ним.

Таких сценаріїв, оприсутнених за допомогою цитат чи їхніх парафраз, – радіоскрипти містять у собі безліч. У тій же самій першій передачі, крім брутально-агресивного уривку з радянського підручника, має місце вільне звернення до афоризмів („Собаки гавкають – значить, їдемо”, „Гіркий хліб чужини – важкі східці чужого ганку”), поезії А. Міцкевича (рядки поеми „Пан Тадеуш”), Т. Шевченка („Мені однаково”). Усі вони мають певне риторичне навантаження. Деякі з них відбивають фігури думки автора.

Приміром, цитата з радянської книжки становить антифору, від якої розгортається аргументативна структура Лавріненкового тексту. Подібний випадок бачимо в чотирнадцятому числі „Літературного світу”, де автор на початку виступу цитує передсмертну записку білоруського літератора В. Кравченка, який покінчив із життям у Франції. Промовиста метафоричністю назва цього числа – „Письменник прориває залізну завісу” – риторичними засобами намічає алюзію трагедії, приховану за зовнішнім образом героїки літературно-мистецького поступу. „Залізна завіса” – чи не найвідоміша політична метафора часів холодної війни, яка вказувала на непримиренну суперечність між СРСР та цілим світом. Тож політичний претекст передачі та її назви цілком зрозумілий.

Водночас не можна не враховувати сторонніх цій лінії думки асоціатів, які відсилають реципієнта не до політики, а до прецедентних текстів національної та світової скарбниць культури, у межах яких якраз превалює трагічний смисл „проривання завіси”. Спадає на думку біблійна оповідь про смерть Ісуса Христа, коли разом із затемненням сонця та землетрусом самочинно порвалася завіса в єрусалимському храмі (Іо. 19, 34). Цей образ використав П. Тичина, творча доля якого складала для Ю. Лавріненка наскрізну тему його власних

літературознавчих пошуків, у вірші „Ще пташки” (1914 – 1916 рр.), де метафорою проривання завіси представлена філософема жертви, дійсна не лише в соціальному, а й у всьому людському (насамперед, духовному) просторі.

Отож, метафора, що відбиває загальновідому на той час політичну кон'юнктуру, разом із тим указує на фундаментальні риси духовності людини, на яких ґрунтується задум радіопересилання: показати варварські жертвоприношення малих націй та їхніх культур, здійснювані радянською системою з метою утвердження одності радянського народу та створення на єдиній ідеологічній платформі ерзацу спільної для всіх культури.

Риторичний оклик резюмує антициповану назвою та відбиту в тексті передачі трагедію як алюзію заникання справжньої творчості в СРСР: „Яка ж мусила бути придавлена душа білоруса-письменника, коли він, потрапивши у вільний світ, не знайшов іншої форми протесту, як мовчазно викинутися із вікна на брук!” [2, ч. 14]. Екзистенція особистості утримує в собі внутрішні перипетії мовленнєвого вибору, результат якого оприявнюється на проблемно-тематичному рівні текстів.

Крім того, що інтексти з радянських джерел використовуються в якості вихідної позиції розгортання авторової оповіді (визначають фігури думки), вони в частині текстів утворюють субриторичний компонент цих останніх. Риторика цитованих і переказуваних джерел зумовлює висловлювання Юрія Гайдара. Приміром, передача „Книжка застаріла раніше, ніж висохла фарба на ній (про книжку Мазуркевича „Зарубіжні фальсифікатори української літератури”)” [2, ч. 24] становить цілісну антитезу до згаданої в назві радянської пропагандистської книжки. Наведемо характерний пасаж із Лавріненкового пересилання: „Але чашу терпіння новосталінців переповнила антологія „Розстріляне Відродження”. Цю назву Кремль і виконавці його волі бояться подати, хоч про саму антологію пишуть на тридцяти сторінках. Чого ж бояться? Ви пишете, що не було ані якогось там відродження, ані розстрілу того відродження. Якщо це так, то чому ж тоді не показати назву антології як зразок фальшування. Ні, бо вже одна назва „Розстріляне Відродження” говорить сама за себе кожному. Особливо ж тепер, коли заговорили про злочини Сталіна і його помічників. Такі речі, як відродження цілого народу, що вийшло своїми ліпшими творами у світову культурну скарбницю, не заховати в мішку. Та не заховати і розстрілу того відродження. Бо розстріл стався, а відродження своїми кращими творами живе далі. Цього відродження бояться – адже записано в нову програму партії „стирання” національного обличчя поневолених народів. Проте не від Кремля залежить, чи бути українському відродженню, чи ні” [2, ч. 24].

Змодельована тут полеміка з уявно присутнім у полі зору Ю. Лавріненка О. Мазуркевичем семантично й риторично визначена радше не автором передачі, а тими ідеологічними звинуваченнями, які

впали на три етапні здобутки еміграційної гуманітаристики – праці Д. Чижевського, „Енциклопедію українознавства” В. Кубійовича, укладену Ю. Лавріненком антологію „Розстріляне відродження” – з боку автора „Зарубіжних фальсифікаторів української літератури”.

Ю. Лавріненко прагне витримати нейтральний тон відповіді, однак використані інтексти свідчать, що автор наживо сприймає проблему, саркастично оцінюючи зміст радянської публікації. Ось приклад: „Як каже Куліш у „Народному Малахії”: просто наколотив чоловік гороху з капустою, оливи з мухами, намішав Біблії з Марксом, акафіст з Антидюрингом” [2, ч. 24]. Проте, створюючи передачу-відповідь на позбавлений джерельної бази випад, автор „Літературного світу” переводить свої міркування в одну з автором „фальсифікаторів” площину мовлення, що складається зі звинувачень, які передбачають виправдовування. На рівні риторики відживлюється „радянський архетип дискусії”, закріплений у свідомості автора радіопередач, який до еміграції неодноразово перебував у ситуації необхідності виправдовуватися перед абсурдними закидами системи. В еміграції він нібито мав цілковито нейтралізуватися, проте залишається на правах одного з горизонтів сприйняття критиком чужого тексту. Подібна риторична структура властива іншим текстам пересилань: „Літературні новини з Радянського Союзу і про Радянський Союз” [2, ч. 55], „Тоталітарна тактика літературних віддушів” [2, ч. 59], „Літературний стиль в ролі вигнанця” [2, ч. 101].

Вважаємо, що цей же горизонт, зумовлений радянським досвідом Ю. Лавріненка, визначає болісність (як ознаку перманентного відчуття наживо давніх уражень) його реакції на точки зору, несуголосні власній. У багатьох випадках ці реакції імплікують смисли страждання, крізь які пройшов свого часу автор. Якщо в текстах, зорієнтованих на широкого читача, вони трансформуються в героїко-романтичну семантику й риторіку, і цим наголошується відповідальність людини, зокрема, самого автора, за збереження цілого, гармонійно організованого світу, то в приватній письменницькій практиці (щоденник, листи) спостерігається усвідомлення себе без вини винним перед цим світом. Ю. Лавріненко гостро переймається тим, що його не розуміє оточення, що він сам постійно змагається супроти жорстоких для нього обставин, серед яких еміграція, хвороби, дефіцит рідного за духом оточення тощо.

Приміром, лист до В. Рудка виповнений характерною риторикою „злої долі”, яка позбавила автора можливості повно розкрити свої інтелектуальні можливості. Водночас, написаний у специфічному фігуральному ключі, він (лист) імплікує наступальні (ні на кого конкретно не спрямовані, засуджувальні) інтонації, котрі схиляють розглядати його в межах того ж риторичного комплексу „звинувачення – виправдовування”. Наведемо кілька фрагментів цього листа: „Вашу „Розмову з читачем” в „Листах до приятелів” прийняв я цілком (підкр. тут і далі Ю. Лавріненка. – Т. Ш.) на мою адресу. Чому?

...„Псевдоінтелектуаліст”, продуцент „бляшаної” пропаганди замість науки, „кон’юнктурист”. Справді я завжди визнавав, що моя освіта, як загальна, так і в професії, недостатня. Саме тому я ніколи не робив старань потрапити в Члени УВАН і НТШ. Мене прийняли до УВАН, радше, мабуть, з „харитативних” міркувань, бо саме тоді я лежав у шпиталі, більш мертвий, як живий.

Спасибі, це морально допомогло в боротьбі зі смертю. Отже Ви влучили в мою давню і тепер (коли мені минуло 60) уже невилгою рану. І за ту освіту, яку маю, я заплатив страшенно високу ціну, конкретно: 3 роки тюрми, 3 роки каторги на північному Сибірі, 2 роки заслання і досмертна втрата батьківщини та здоров’я. ...я ніколи не був інтелектуальним ледащом, в постійному змаганні вийти в кращі на вищий науковий, фаховий рівень...

В час смертельної небезпеки в шпиталі перед операцією серця найболючішим для мене була думка, що все ж таки! Попри максимум зусиль! Попри те, що я працював „до іздыханія” не вистачило сил вирватися вище „пропаганди”. Ви безпомилково влучили в цю мою найгіршу і (вже це тепер ясно) невилгою рану” [7].

Не виключено, що характерне для наведених фрагментів заниження власних здобутків з’являється в результаті нервової розбалансованості, спричиненої перенесеною в березні цього ж року операцією та її важкими наслідками (параліч лівої частини тіла). Проте це не єдиний приклад позиціонування себе в точці перетину героїства й страждання, відповідальності й вини. Нагадаємо, що М. Бахтін розглядав єдність вини та відповідальності в якості запоруки „внутрішнього зв’язку елементів особистості”, яка (особистість) сполучає в собі всі три царини культури: науку, мистецтво, життя. „За те, що я зрозумів у мистецтві, я повинен відповідати своїм життям, щоб уже пережите й зрозуміле не лишилося бездієвим у ньому” [1, с. 7]. Так, у 1973 р. в листі до Р. Рахманного Ю. Лавріненко пише: „Погляньте на стор. 7 моїх „Зрубів і паростів”. Там у передмовній „Про домо суа” я застерігаю проти перебільшення моїх літературних можливостей. Рідко коли трапляється таке відважне признание до себе. Це не скромність, яку я вважаю найнеодміннішою прикметою справжнього таланту, – ні, це констатація факту. Може, навіть якийсь мазохізм. З другого боку, мені не бракує гордості з того, що я переборов за все своє життя, включно з операцією серця і паралічем лівої сторони тіла...” [6].

На межі героїки й відчаю Ю. Лавріненко резюмує своє життя й у довірчому листі до Р. Маланчука від 17.3.1958: „Я не легендарний велетень, а звичайний козак, що подолав справді козацькі труднощі свого часу” [5].

Отже, ідеться про неможливість викорінення людиною певного життєвого досвіду з обігу власної свідомості. Він нагадує про себе через фігури думки мислителя, риторичні структури (конструкти) його текстів (публічних та конфіденційних), впливає на його світовідчуття в наступні

періоди життя. Якщо спроектувати це спостереження на ґрунт теоретико-семіотичної доктрини У. Еко (а саме в точці, де йдеться про тільки умовне співвідношення однієї семантичної одиниці з іншою в межах Глобальної Семантичної системи [4, с. 127]), то риторична фактура текстів Ю. Лавріненка відкриває „порожні валентності” (у межах когнітивного словника – „термінали”), які ми й задіяли в межах вивчення семіозису його критики. Зокрема, „досвід тіла” зумовлює появу в свідомості „прототипового ефекту” [8, с. 424]. Ми розуміємо його як слід, полишений у ній глибоким чуттєво-емоційним зрушенням, що було викликане непересічними обставинами в житті особистості, й у наступні часи поза її волею й бажанням переноситься в царину актуальних для неї значень, ціннісних пріоритетів, мовленнєвої тактики.

Про емоції, що необхідно пов’язані з „процесами розумування”, писав Я. Плуценнік. Тезу про „втілений інтелект” розгорнув М. Джонсон, а „риторичну модель афектів як „зразків реакції [response]”, пов’язану з судженням”, показав Г. Гаузер [8, с. 425].

Негація особистісного начала, якої зазнав Ю. Лавріненко протягом тридцятих років ХХ ст., зберігається в актуальних сценаріях його думки вже й після еміграції на Захід. Ці останні не превалюють, але співіснують з іншими сценаріями, показуючи, що концепти теоретичної свідомості утримують у собі кілька шарів історичного досвіду людини, які не обов’язково є суголосними в морально-етичному, ідеологічному, культурно-світоглядному аспектах. Навпаки, сполучення різномірних елементів досвіду в концептах як особистісному вживанні індивіда в обшир спільних для людства понять та категорій зумовлює власний рух думки. На мовно-стилістичному рівні про нього свідчить контраст, питальні речення, інтертекстуальні включення у формі цитат та парафраз.

Як дослідник, він бачить поліфонізм підходів до кожного культурного явища й перспективи його розгортання. Як співтворець, він емоційно сприймає й переживає його відповідно до власної життєвої позиції та персонального досвіду. Це підтверджують слова Ж. Дельоза: „Чуттєвий знак здійснює над нами насилля, мобілізує пам’ять та приводить у рух душу; душа ж, у свою чергу, породжує в мисленні силу, передаючи йому звідане чуттєвістю насилля, мислити сутність як єдине, що може бути мислене” [3, с. 129].

Література:

1. Бахтин М. Искусство и ответственность / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов . – К., 1994. – С. 5 – 8. **2. Гайдар Ю.** [Лавріненко Ю.]. Літературний світ : [цикл текстів передач для радіо „Свобода”, підготовлених та виголошених Ю. Лавріненком у 1961 – 1966 рр.] / Юрій Гайдар // Jurij Lawrynenko Papers. – Series VIII: Radio Liberty. – Subseries 3: Program Transcripts. – Box 65, folder 11 – 14, Box 66, folder 1 – 14. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University

Library. **3. Делез Ж.** Марсель Пруст и знаки / Жиль Делез ; [пер. с фр. Е. Г. Соколов]. – СПб. : „Алетейя”, 1999. – 187 с. **4. Еко У.** Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ. М. Гірняк]. – Л. : Літопис, 2004. – 384 с. **5. Лавріненко Ю.** Лист до Р. Маланчука від 17.03.1958 р. / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 6, folder 3 – 4. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library. **6. Лавріненко Ю.** Лист до Р. Рахманного від 6. 2. 1973 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. **7. Лавріненко Ю.** Лист до В. Рудка від 12 – 14. 12. 1966 р. [непошаний] / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 9, folder 1. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library. **8. Плуценнік Я.** Когнітивізм у літературознавчих дослідженнях / Ярослав Плуценнік // Література. Теорія. Методологія / [пер. з пол. С. Яковенка ; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К. , 2006. – С. 414 – 469.

Шестопалова Т. П. Семантико-риторичні моделі „Літературного світу” Юрія Лавріненка

У статті здійснено спробу розглянути способи створення смислів радіоповідомлень Ю. Лавріненка. Авторка торкається маловідомої сторінки його творчої біографії – написання циклу літературно-критичних та літературно-публіцистичних передач „Літературний світ” для радіо „Свобода”.

Ключові слова: літературний світ, досвід, сценарій думки.

Шестопалова Т. П. Семантико-риторические модели „Литературного мира” Юрия Лавриненко

В статье осуществлена идея рассмотреть способы появления смыслов радиосообщений Ю. Лавриненко. Автор открывает малоизвестную страницу его творческой биографии – написания цикла литературно-критических и литературно-публицистических передач „Литературный мир” для радио „Свобода”.

Ключевые слова: литературный мир, опыт, сценарий мысли.

Shestopalova T. P. Semantic-rhetorical models of „Literary world” of the Jurii Lawrynenko

In the article an idea is carried out to consider the methods of appearance of senses of radioreports of J. lawrynenko. An author opens the unfamous page of his creative biography are writing of cycle of literary critic and literary publicist transmissions „Literary world” for radio „Svoboda”.

Key words: literary world, experience, thinking scenario.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОЕКЦІЇ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У СВІТІ

УДК 124.312.768-35.07

І. А. Веретейченко

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ДУМЦІ

Літературні традиції, зв'язки, взаємодії різноманітні та багаторівневі. Вони досліджуються в науці і окремо і сукупно з проблемою типологічних спільностей, сходжень і аналогій. У літературно-естетичній взаємодії виявляються і сили відштовхування, роль яких у становленні творчого результату є не менш важливою, ніж взаємодія-вплив. Ці закономірності вивчені менш докладно, ніж лінії наступності. Цієї проблеми стосуються автори, що розглядають історико-літературні явища у філософському, естетичному та історико-культурному контексті. Як справедливо писав В. М. Жирмунський: „Питання про риси відмінності і їх історичної обумовленості не менш важливі, ніж питання про подібність” [Жирмунський В. М. Проблеми порівняльно-історичного вивчення літератур // Взаємозв'язки і взаємодії національних літератур. – М., 1960. – С. 60].

У вивченні проблеми традицій і естетичних взаємодій є чимало аспектів, при розкритті яких простежуються конкретні прояви літературних традицій, взаємозв'язків і контактів. Акумулятивно-прогресивний характер розвитку художньої свідомості прояснюється реальною історично-конкретною картиною синхронізації діахронічно літературно-естетичних зв'язків та рецепцій.

У процесі свого геополітичного та соціокультурного становлення Україна перманентно перебувала між двох світоглядних орієнтирів: на Європу і Росію. Кожен із цих векторів пропонував свою ідейну парадигму, а рігіві амбівалентну, проте історично виправдану. В результаті тривалої практики в українців сформувалась низка принципово відмінних типів свідомості, наслідки яких впливають на функціонування окремих національних приналежностей. Отже, можемо говорити про наявність на теренах українського культурного простору щонайменше двох ідентичностей, антагоністичних за своєю суттю.

Однак треба зазначити, що, з одного боку, ідентичність не повинна сприйматися як щось статичне, тому що сама по собі вона є динамічною системою. Це означає, що жодна з форм ідентичності не є до кінця завершеною, так само як і не до кінця стабільною. А з другого,

ідентичність не повинна сприйматися як мішанина різних компонентів – це передусім більш-менш інтегрована символічна структура, яка має до того ж часовий вимір (минуле, сучасне, майбутнє), який забезпечує впевненість у тяглоті (континуальності) і стійкості цієї структури. Можна визначити важливим соціальний аспект ідентичності, який походить з різних форм асоціативного життя. Правда соціальна ідентичність не може розглядатися як повністю відокремлена від індивідуальної чи психологічної ідентичності. Існує тільки одна ідентичність, яка може бути індивідуальною, але вона теж може репрезентуватися різними формами асоціативного життя індивіда.

Коли заходить розмова про європейську ідентичність, зазвичай апелюють до поняття спільноти, опертої на середноземноморській (грецькій і римській) культурі та на християнстві (іноді разом з його коренями), яке сформувало Європу, а також – хоч і не завжди – до спадщини епохи Ренесансу. Набагато рідше йдеться про спадщину доби Просвітництва, яка однак має засадничо важливе значення для нинішньої європейської культури. Натомість погляд на європейську ідентичність крізь призму античної та ренесансної культури видається самозрозумілим. Тут немає змоги ширше описати, коли і як виник образ Європи і зазвучали звернення до європейської тожсамости; як той образ сконструйовано як його зіставляють з національними та наднаціональними ідентичностями [с. 66 – 67, Див., наприклад: *European Identity and the Search for Legitimacy*, Pinter Publishers, London–New York 1993]. Літературознавець Т. Гундорова з цього приводу зазначала: „Для новочасної української культурної самосвідомості уявний Захід став об’єктом бажання та втіленим ідеалом модерності. Захід постає при цьому і як психологічна та ціннісна категорія, і як уособлення високої культури, а також і як особлива часово-просторова фігура (в сенсі вертикального виміру історичних і культурних епох, з одного боку, та горизонтального перекою кордонів Заходу, топосів Центральної Європи, Сходу, з другого). Саме з цим уявним і бажаним образом співвідноситься і в цьому співвіднесенні формується українська національна ідентичність, починаючи від часів романтизму. Прикметно, що період романтизму закорінює цю ідентичність, послуговуючися західноєвропейським зіставленням слов’янського, а зокрема українського світу з прадавнім елінським первнем, а період модернізму переінакшує цю ідентичність і співвідносить її з середньовічно-готичною Європою – „психологічною Європою”. Об’єднує ці процеси конструювання українського окцидентального міту, що розбудовується навколо „втраченої” та „здобутої” європейськості української культури” [Гундорова, с. 17].

Проблеми Європа як ідея, Європа та Україна, українськість та європейськість – були і є предметом обговорення в українській літературно-критичній думці, починаючи ще від середини XIX сторіччя,

і є досить актуальним та суттєвим в наш час. Тому з'ясування цього питання визначає мету нашої статті.

Розкриття європейської тожсамості особливо загострилася з 1989 року, в період „осені народів”. Наразі дискусії щодо окреслення рамок цієї ідентичності, визначення її історичних та культурних діапазонів тривають. Цікавою в цьому плані є книга польської дослідниці, професора Варшавського університету Олі Гнатюк „Прощання з імперією” [Гнатюк]. Дослідниця заглиблюється в аналіз дебатів українських інтелектуалів навколо національної та культурної тожсамості на зламі ХХ-ХХІ століть і неодноразово звертається до питань, пов'язаних із функціонуванням у сучасному мистецькому дискурсі поняття „європейська ідентичність”. Об'єктом дослідження Олі Гнатюк стає українська література „постмодерністського” періоду з її ідейною відкритістю та тяжінням до наслідування провідних західноєвропейських зразків.

Науковці охоплюють своїми дослідженнями різні аспекти та відтінки феномену європейської культури. Вони досліджують енергетичні та діалогові властивості культури [Tomaszewski A. Europa Śródkowa jako odszar kulturowy. – Kraków, 1994. – 240 s., с. 6], поняття міжкультурності (синтез культур), багатокультурності (співіснування культур) [Віганд-Канзакі А. Багатокультурна та інтеркультурна Європа: німецький зразок // Нова Україна: Нова Європа: час зближення. – Львів: Літопис, 1997. – С. 21–25., с. 21-25], проблеми втрати культурної ідентичності [Кундера М. Трагедія Центральної Європи // Ї. – 1995. – Ч.1. – С. 24–43., с. 24-42], процеси кризи культури [Деру Сіміч Ліліяна. Європейськість Сходу та Заходу // Ї. – 1998. – Ч. 13. – С. 72–80., с. 15-23], Європа – виклик культурі, культурній вестернізації та істернізації різних частин Європи [Tomaszewski A. Europa Śródkowa jako odszar kulturowy. – Kraków, 1994. – 240 s., с. 31-45].

Відповідно однією з комплексних проблем є питання про культурну ідентичність Європи. Унікальна культурна ідентичність Європи – це „тканина, один бік якої різнобарвний ... а другий вражає однотонним насиченим і глибоким кольором”, тобто європейська культурна спадщина – це не „моноліт”. Учені розглядають європейську культуру як поєднання чотирьох чи п'яти кіл [Дейвіс Норман. Європа. Історія. – К.: Основи, 2000. – 1464 с., с. 1256], які перетинаються між собою: іберійське/ісламське/північноафриканське /греко-візантійське/православне, римсько-каролінзьке/галльське, скандинавське/кельтське /англосаксонське і західноєвропейське/північноамериканське/трансатлантичне. Ці кола перетинаються, накладаються одне на одне разом із своїм вартісним наповненням, витворюючи і спільні риси культури, і конкретно-специфічні. Надмірне захоплення європейською культурою витворило певний усталений канон європейської культури. Науковці, наприклад,

Н. Дейвіс, стверджують, що цей канон потребує сьогодні нагального перегляду, адже немає єдиної європейської культури.

Сьогодні, у контексті євроінтеграції та глобалізації, до якої щораз активніше долучається Україна, важливим завданням і викликом є осягнення духовної (а не лише політичної, економічної, ринкової, монетарної) єдності Європи. Тлумачення Європи як загального концепту зосереджується і на з'ясуванні змісту складників термінологічних понять: європейська ідентичність, європейскість, європейський універсалізм, європоцентризм, які доповнюють концепт Європа, конкретизують та описують його у всіх напрямках.

У 1970–1980-х роках Європа стала поштовхом до нового розвитку ідеї європейської спільноти, активізованої численними екуменічними контактами, які не зважають на кордони. „Ти все ще можеш бути зорею цивілізації для світу, поштовхом до поступу”, – закликав папа Іван Павло II, який присвятив ідеї європейської спільноти духу багатьох своїх виступів та повчань [Europejska wspólnota ducha. – Warszawa: ATK, 1998. – 242 s.]. Європа для Івана Павла II – це передусім континент, який зробив найбільший внесок у розвиток світу, особливо в розвиток ідеї, праці, мистецтва. Найважливішою європейською традицією Папа вважав інтеграційну роль християнства. Саме Європа, яка „шукає Євангеліє”, має перспективу. Континент Європа – це живий організм, душа якого залишається об'єднаною, завдяки тому, що живе спільними християнськими і людськими цінностями: гідність людської особи, почуття глибокої справедливості та свободи, дух ініціативи, родинна любов, повага до життя, толерантність, прагнення співпраці та миру [Прихода Я. Поняття Європи та європейської інтеграції у концепції Папи Івана Павла II // Збірник праць кафедри української преси. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – Вип. 4–6. – С. 341–350., с. 341].

Падіння Берлінського муру та Радянської імперії в 1989–1991 роках посилювало об'єднувальну потугу в Європі, в Україні ж відновився процес пошуку Європи і свого місця в Європі. Діалог Схід – Захід окреслив обриси Європи завтрашньої. „Сьогоднішня Європа має шанс і обов'язок подолати свій комплекс неповноцінності”, „знайти саму себе, здобути вплив на свою долю” [Кьонінг Ф. К. Духовні основи Європи // І. – 1995. – №1. – С. 8., с. 14-15]. Так концепт Європа як сучасна ідеологема набуває особливо виразних ознак у сучасній політичній стратегії України.

Зокрема поняття європейської ідентичності, описане в працях соціологів, політологів, психологів, усе ж не є чітко окресленим. Ідентичність – це внутрішня неперервність й тотожність особистості, її самоусвідомлення і самоідентифікація. Таку узагальнену категорію, як європейська ідентичність, хоча й в усі часи вона була високим „життєдайним чуттям” для всіх європейців, досі вважають категорією „незваною і можливо химерною”, та ще й такою, яка може зашкодити та

знівелювати ідентичність національну [Гавел В. Така близька й така далека Європа // День. – 2000. – 1 лип.]. Питання про європейську належність для більшості європейців не є питанням проблемним. Це природно, вони живуть в Європі, і, отже, є європейцями. Про європейську ідентичність почали говорити і писати порівняно недавно. І на це були підстави. З цього приводу В. Гавел, зокрема, пише: „Якщо Європа досі не приділяла особливої уваги своєму самоусвідомленню не тільки тому, що вона помилково сприймала себе як увесь світ, або принаймні вважала себе настільки вищою за інші частини світу, що не відчувала потреби самовизначитися щодо них” [Гавел В. Така близька й така далека Європа // День. – 2000. – 1 лип.]. Європейську ідентичність часто розглядають як синонім до понять європейськість, європейська свідомість, європейська традиція. Ґрунтовно дослідив ці поняття польський дослідник А. Боровський в праці „Powrót Europy” („Повернення Європи”), свідомо протиставляючи назву своєї праці поширеній тезі „Повернення до Європи”. Європейськість в нього – це насамперед визначник культури. Мабуть тому науковець в своєму дослідженні обмежує європейськість до історико-літературного контексту. А. Боровський визнає розмитість (поняттєву туманність) категорії європейськість, повторюючи за св. Августином: „Коли думаю про неї, знаю, що таке європейськість, коли ж мене запитують, що це таке, не знаю” [Borowski A. Powrót Europy. – Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999. – 278 s., s. 12]. Дослідник також вважає, що така неясність може призвести до ідеологізації цього поняття, а тому намагається чітко його визначити. Отже, європейськість – це „сума окреслених в етиці й естетичні ознак, властивостей, які взаємодоповнюючись і модифікуючись, створюють відповідну якість”. Європейськість є більше „результатом, а не причиною різних чинників”, найважливішим серед яких є європейська свідомість. Європейська свідомість – це почуття належності „усіх спадкоємців та учасників Європи” до наднаціональної (але не міжнаціональної, глобальної) культурної спільноти, визначеної історично (свідомість історична), географічно (свідомість просторова), а також мовна (свідомість мовної спільноти). Останнє, вважає науковець, є питанням дискусійним. Проблемними є також пошуки відповідника до категорії народу Європи. Хоча дослідник вважає, що народом Європи завжди була інтелігенція: духовна і світська.

З’ясовуючи сутність європейської свідомості, А. Боровський розглядає як відбувається її еволюція, як її формують засоби масової комунікації, як вона співвідноситься із слов’янською свідомістю, розглядає риси європейського шовінізму та європейського патріотизму. Українська дослідниця Л. Цибенко означає найголовніше в понятті європейськості як „досягнення людського духу” – пошану до індивідуума, екзистенційну присутність гуманного начала. Підґрунтям європейської ідентичності, вказує науковець, стало поєднання ідеї

християнства з духовним спадком просвітництва, тобто ідеї вічного сумніву, пошуку власного „я”, амбівалентності, як основної прикмети Європи доби модерну. Це поняття не є статичним, воно підвладне невинній зміні [Цибенко Л. Україна як європейський простір // Нова Україна. Нова Європа: час зближення. – Львів: Літопис, 1997. – С. 157–167., с. 165]. „Зачарування європейськістю” веде до європоцентризму. Думки про розгортання цього процесу в світовій культурі висловлюють Р. Шпаеман [Шпаеман Р. Універсалізм чи європоцентризм // Ї. – 1995. – №1. – С. 18–29., с. 18–28], В. Гальбфас [Halbfas W. Europa, India i europeizacja swiata // Europa i co z tego wynika. – Warszawa: Quantum Sp., 1990. – S. 253–273., с. 253–273].

На окрему увагу заслуговують численні праці українських науковців культурологів, істориків, мовознавців, літературознавців, політологів про „співвідношення української духовності з європейською”, дух європеїзму в українській культурі, історичні основи європейськості українського народу.

Отже, концепт Європа, означуючи передусім географічну реалію, набагато ширше репрезентує себе в інформаційному просторі як культурема чи ідеологема, до того ж актуалізує та розгортає свої складники – концепти-мінімуми. Творення концептосфери Європи в загальноєвропейському контексті відбувалося під впливом суспільно-історичних процесів у кожній державі, відповідно до настанов ментальності.

Від середини ХІХ сторіччя до початку незалежності України концепт Європа творився в контрастному полі (Європа – Азія, Схід – Захід, два типи цивілізації, дві політичні системи), а також у зіставному – Європа – Україна, європейське – національне, європейство – українство. Тому найчастіше аксіомою було те, що Україна – це частина Європи, її культури.

Процес творення концепту Європа актуалізував такі поняття, як європейство, європейськість, європеїзатор, європейська одність, європейська цивілізація та інші, розширивши свою концептосферу.

Осмислення еволюції концепту Європа впродовж зазначеного періоду важливе для виокремлення та розуміння нових структуротворчих елементів концепту в наш час.

Відповідно можна дійти висновку, що ідентичності ми часто співвідносимо з процесом самовизначення, або, іншими словами, категоризації. Існує три стратегії формування європейської ідентичності. Перша схожа на те як будувалися національні ідентичності. Тобто, через історичні міфи про спільне християнське коріння, починаючи з Римської імперії і гуманістичних традицій Відродження. Навіть більше, ідеологія Європи як демократичного і модерного проекту, а також певні ритуали (Євровибори) та євросимволізм (прапор, гімн, паспорт) були використані, щоб підкреслити спільну культурну ідентичність.

Література:

- 1. Віганд-Канзакі А.** Багатокультурна та інтеркультурна Європа: німецький зразок / А. Віганд-Канзакі // Нова Україна: Нова Європа: час зближення. – Львів : Літопис, 1997. – С. 21 – 25. **2. Така** близька й така далека Європа / В. Гавел // День. – 2000. – 1 лип. **3. Український** окциденталізм: бути чи не бути Римом? / Т. Гундорова // Критика. – 2006. – № 1 – 2. – С. 13 – 20. **4. Дейвіс Н.** Європа. Історія / Н. Дейвіс. – К. : Основи, 2000. – 1464 с. **5. Див., наприклад:** European Identity and the Search for Legitimacy, Pinter Publishers, London–New York 1993. **6. Проблеми** порівняльно-історичного вивчення літератур / В. М. Жирмунський // Взаємозв'язки і взаємодії національних літератур. – М., 1960. **7. Трагедія** Центральної Європи / М. Кундера // І. – 1995. – Ч. 1. – С. 24 – 43, С. 24 – 42], процеси кризи культури [Деру Сіміч Ліліяна. Європейськість Сходу та Заходу // І. – 1998. – Ч. 13. – С. 72 – 80. **8. Духовні** основи Європи / Ф. К. Кьонінг // І. – 1995. – №1. – С. 8. **9. Поняття** Європи та європейської інтеграції у концепції Папи Івана Павла II / Я. Прихода // Збірник праць кафедри української преси. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – Вип. 4 – 6. – С. 341 – 350. **10.** Україна як європейський простір / Л. Цибенко // Нова Україна. Нова Європа: час зближення. – Львів : Літопис, 1997. – С. 157 – 167. **11. Універсалізм** чи європоцентризм / Р. Шпаеман // І. – 1995. – №1. – С. 18 – 29. **12. Borowski A.** Powrót Europy. – Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999. – 278 s. **13. Europejska** wspólnota ducha. – Warszawa : ATK, 1998. **14. Halbfas W.** Europa, India i europeizacja świata // Europa i co z tego wynika. – Warszawa : Quantum Sp., 1990. – S. 253 – 273. **15. Tomaszewski A.** Europa Śródkowa jako odszar kulturowy. – Kraków, 1994. – 240 s.

Веретейченко І. А. Репрезентація європейської ідентичності в українській літературно-критичній думці

У статті розглядається питання європейської ідентичності в українській літературно-критичній думці. Європейськість визначається насамперед як визначник культури.

Ключові слова: ідентичність, європейськість, література.

Веретейченко І. А. Репрезентация европейской идентичности в украинской литературно-критической мысли.

В статье рассматривается вопрос европейской идентичности в украинской литературно-критической мысли. Европейскость определяется прежде всего как определитель культуры.

Ключевые слова: идентичность, европейскость, литература.

Vereteychenko I. A. The representation of European identity in Ukrainian literary-critical process

The question of the European identity in Ukrainian literary-critical process is analyzed in the article. The author pay's attention to the Europeanisms as the determination of culture.

Key words: identity, Europeanisms, literature.

УДК 811.111 + 81'42

С. С. Коломієць, Г. О. Фаусек

ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗНОСТІ АНГЛОМОВНОГО НАУКОВО-ГУМАНІТАРНОГО ТЕКСТУ МОВОЮ ПЕРЕКЛАДУ

В останні десятиліття стрімко зросло зацікавлення лінгвістів проблемами наукової літератури, що пояснюється швидким розвитком науки та процесами глобалізації у сучасному суспільстві, що охоплюють усі без винятку сфери нашого життя.

Питання відтворення образності є актуальним, особливо коли мова йде про тексти наукової тематики, котрі, на перший погляд, вирізняються лише ясністю і предметністю тлумачень, логічною послідовністю викладу, точністю та лаконічністю висловлювань.

Метою статті є систематизація та аналіз лексичних засобів образності у науково-гуманітарних текстах. Об'єкт аналізу даної роботи є засоби образності англomовного науково-гуманітарного тексту, а предметом – способи їх відтворення мовою перекладу.

Матеріалом дослідження є сучасні статті з соціології та монографія, що присвячена питанню гендерних відносин у сучасному суспільстві.

Образ – це особлива форма естетичного освоєння світу, при якій збігається його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність – на відміну від наукового пізнання, що подається у формі абстрактних понять [10, с. 444]. В існуючій лінгвістичній літературі з функціональному стилю наукової прози немає єдиної точки зору з питання мовленнєвої образності і функцій, що виконуються нею у науковому мовленні.

Оскільки наука прагне виявити об'єктивну природу предмета, показати, яким він є поза і незалежно від людини, її почуттів, емоцій, бажань, основними особливостями стилю наукових робіт є логічна послідовність викладу, орієнтація не на емоційно-чуттєве, а насамперед на логічне сприйняття інформації, прагнення до максимальної об'єктивності. У зв'язку з цим нерідко висловлюється думка про те, що образні засоби, в яких, як відомо, присутній значний елемент

суб'єктивного, індивідуального і, отже, емоційно-оцінного, можуть пошкодити ясності викладу, точному і систематичному висвітленню наукових питань.

Крім того, образні висловлювання мають ширші можливості семантичної інтерпретації, викликають додаткові асоціації, істинність яких часто потребує обґрунтування та уточнення, тоді як наукова проза характеризується переважанням прямої термінологічної денотації, свобода вибору лексичних засобів тут обмежена в більшій мірі, ніж в інших функціональних стилях. Все це, здавалося б, дає право розглядати образне слововживання як випадкове явище в стилі наукової прози, що потрапляє в нього з інших сфер функціонування загальнолітературної мови. Однак, автори наукових робіт доволі часто вдаються до способу висловлювання думки, яке базується на образності. Це пояснюється, насамперед, тим, що окрім прагнення людської свідомості до об'єктивного відображення світу, для нього також характерна кваліфікаційно-оцінна діяльність [8, с. 23].

На думку І.Р. Гальперина [2, с. 424], образність не властива стилю наукової прози. Однак, це не означає, що в наукових творах не зустрічається образна мова. На відміну від стилю ділових документів, де образність виключається як явище, що порушує стиль, і на відміну від стилю художньої мови, в якому образність стає найбільш характерною ознакою, в стилі наукової прози – це необов'язковий допоміжний засіб. Образність у науковій прозі – це засіб виявлення індивідуальної манери викладу інформації, що саме по собі не являється обов'язковим для цього стилю. Образність зазвичай посилює та відтіняє уже аргументовану логічну думку.

Як показують дослідження психології наукової творчості, мислення і його мовне вираження навіть на самому абстрактному рівні не може бути цілком позбавлене оціночності, уяви, інтуїції та експресії. З огляду на єдність мови і мислення це неодмінно знаходить вираз у стилі мовлення, в мові [6, с. 188]. Тому образні засоби, як прояв оціночної діяльності свідомості, не можуть бути повністю усунені з наукового висловлення.

Під час аналізу образності у науковому стилі необхідно мати на увазі її суто раціональний характер, який проявляється в наявності специфічних обмежень у використанні образного слововживання. Ці обмеження виявляються, насамперед, у тому, що наукова проза має тенденцію до використання мовної образності, що не викликає будь-яких додаткових емоційно-забарвлених асоціацій [13, с. 160]. Використання мовної образності суворо обмежене функціями її вживання.

У тексті образність уособлюється за допомогою тропів. Суть тропа полягає у співставленні поняття, представленого у традиційному значенні лексичної одиниці, та поняття, представленого тією ж самою одиницею, що виконує спеціальну стилістичну функцію. Тропи відіграють важливу, хоча і додаткову роль у інтерпретації тексту

[1, с. 59]. Образні метафори та порівняння, що створюються і використовуються в науковій мові, вносять в неї певні емоційно-оцінні, експресивні і естетичні елементи, а за умови обґрунтованого вибору агента образу, здатні ефективно брати участь у процесі наукового пізнання і передачі інформації про пізнане, і часто виявляються єдино можливим способом вираження поняття про явище, що пізнається [12, с. 200].

Важливим засобом відтворення образності в науковому тексті є епітет. Він дозволяє дати яскраву емоційну характеристику предмету або явищу. Образність епітета неабиякою мірою визначається його мовним оточенням. Емоційне значення в епітеті може супроводжувати наочно-логічне значення, або існувати як єдине значення в слові. У науковому тексті епітет набуває нейтрального мовного забарвлення, виступаючи, як правило, у складі термінологічних поєднань [2, с. 138]. Про наявність епітетів у науково-гуманітарному тексті свідчать наступні приклади: full brother – рідний брат, hot one – гульвіса, native father – батько позашлюбної дитини, public man – блудний син.

У наукових творах свідомо уникають прихованої образності, оскільки вона породжує зайві асоціації, ускладнює розуміння сутності. Образи використовують для формулювання наукових понять, у нових галузях знань, у тих частинах тексту, де викладено не власне наукові дані, наприклад, у відступах. Використання засобів образності в науковому тексті принципово відрізняється від їх використання у художній літературі: у художньому творі метафора – це важливий елемент системи образів; у науковій мові багато з них виступають у допоміжній функції – для пояснення, популяризації; вони є своєрідними інструкціями, не зв'язаними із загальною мовленнєвою системою; їх використовують як прикрасу; вони є чужорідними елементами і вживаються не гармонійно до стилю, а всупереч йому [3, с. 4].

Метафора і її роль у пізнанні викликають дедалі більший інтерес у представників різних філософських, логічних, лінгвістичних, риторичних та інших шкіл. Новий погляд на метафору став відправним пунктом досліджень у цілому ряді лінгвістичних праць. Усвідомлення того, що метафора – це явище семантики і продукт прагматики, психологічний і когнітивний феномен, дало змогу по-новому підійти до з'ясування ролі та місця образних засобів у науковій діяльності і в реальному продукті цієї діяльності – науковому тексті. [3, с. 4-5]. Метафори поділяються на [4, с.54-55]:

- номінативні: career man – професійний дипломат, to remove the foundation – зруйнувати підмурок, marriage market – ярмарок наречених;
- когнітивні: face-to-face interaction – спілкування віч-на-віч, side-by-side interaction – спілкування пліч-о-пліч, chair warmer – бюрократ;

- образні метафори: clever dog – розумник, drug friend – наркоман, gay cat – бродяга, що працює дуже рідко і короткий час за дуже високу платню.

Образне порівняння – стилістичний прийом, що полягає у частковому уподібненні двох об'єктів дійсності (або їх якостей), які належать до різних класів. Предмети, які порівнюють, не є повністю ідентичними, вони лише дещо нагадують одне одного. Даний троп полягає у поясненні одного предмета через інший, подібний до нього, за допомогою сполучників *as* та *like*.

Залежно від складності асоціацій, покладених в основу образних порівняльних зворотів, їх поділяють на [11]:

- неметафоричні, в основу яких покладено просту асоціацію, що ґрунтується на нескладних, прозорих ознаках, наприклад, movements like feminism – рухи на кшталт фемінізму, as well as sex role stereotypes – так само, як і стереотипи статевих ролей.
- метафоричні, складні асоціації яких передбачають багатоступеневість розумових операцій.

Таким порівнянням властива найвища абстрактність, оскільки в них встановлюється зв'язок між абстрактними поняттями. Наприклад, You'd think we were different species, like, say, lobsters and giraffes, or Martians and Venutians. – Можна подумати, що ми були різними видами, як скажімо омари та жирафи чи марсіани та мешканки Венери. Drunk as a fiddler – п'яний як хлющ; dumb as a wooden Indian – дурний, як баран (перед магазином, де продавали тютюн, колись виставляли з метою реклами дерев'яну фігуру індійця).

Ще одним засобом відтворення образності є фразеологізм. Фразеологізм – це відтворювана одиниця мови з двох або більше слів, цілісна за своїм значенням і стійка за складом та структурою. Фразеологізми є знаками вторинної номінації, де образ словосполучення, його первинна мотивація переноситься на іншу ситуацію. Через це фразеологізмам притаманна образність [7, с. 242].

Як мовна одиниця вищої організації, фразеологізм здатен повніше (а отже, точніше) передати те чи інше поняття, ніж слово. Адже, позначаючи предмет або особу, ознаку, спосіб дії тощо, фразеологічна одиниця дає ще й додаткову інформацію про них. Крім того, фразеологічний вираз набагато експресивніший від лексичного, адже він часто має образний або порівняльний характер [9, с. 40]. Прикладами образних фразеологічних одиниць науково-гуманітарних текстів є: knight of the forked order – обманутий чоловік, give the bird – піднести гарбуза (відмовити при сватанні), have a misfortune – мати позашлюбну дитину (про жінку).

Отже, науково-гуманітарним текстам галузі соціології притаманна образність, яка відтворюється в тексті за допомогою таких стилістичних засобів таких як епітет, метафора, образне порівняння та фразеологізм.

Література:

- 1. Арнольд В. И.** Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта: Наука, 2002. – 384 с. **2. Гальперин И. Р.** Очерки по стилистике английского языка. – М. : ИЛИЯ, 1958. – 460 с. **3. Дядюра Г. М.** Функціональні параметри образності в науковому стилі (на матеріалі текстів природничих та технічних наук) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01 / Г. М. Дядюра ; Ін-т укр. мови НАН України. – К., 2001. – 22 с. **4. Єфімов Л. П.** Стилистика англійської мови / Л. П. Єфімов. – Вінниця : Нова Книга, 2004. – 240 с. **5. Карабан В. І.** Посібник-довідник з перекладу англійської наукової та технічної літератури на українську мову. – Ч. 2. Термінологічні та жанрово-стилістичні труднощі. – Вінниця : Нова книга, 2001. – 324 с. **6. Кожина М. Н.** О понимании научного стиля и его эволюция в период научно-технического прогресса. Научно-техническая революция и функционирование языков мира. – М., 1977. – 270 с. **7. Кочерган М. П.** Вступ до мовознавства. – К. : Академія, 2006. – 368 с. **8. Кудасова О. К.** Роль стилистического приема в организации научного оценочного текста (на материале английской научной рецензии) // Язык и стиль научного изложения: Лингвометодические исследования. – М. : Наука, 1983. – С. 23 – 34. **9. Лукьянова Г. Л.** Пословицы как особый вид ФЕ в английском языке // Вісник Черкаського державного ун-ту. Серія Філологічні науки. – Черкаси : ЧДУ, 2000. – Вип. 29. – С. 40 – 45. **10. Мацько Л. І.** Стилистика української мови / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. – К. : ВШ, 2003. – 462 с. **11. Павлюк Т. П.** Логічні та образні порівняння у сучасному поетичному тексті // Соціум. Наука. Культура. Філологічні науки : матеріали Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://intkonf.org/pavlyuk-tp-logichni-ta-obrazni-porivnyannya-u-suchasnomu-poetichnomu-teksti/>. **12. Пахуткин П. И.** Функціональні особливості речової образності в науковому стилі (На матеріалі англійського мови) : дис. ... канд. філол. наук. – М. : 1972. – 216 с. **13. Разинкина Н. М.** Развитие языка английской научной литературы. – М. : Наука, 1978. – 212 с.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

- 1. Баранцев К. Т.** Англо-український фразеологічний словник. – 2-ге вид., випр. – К. : Т-во Знання, КОО, 2005. – 1056 с. **2. Кімел Майкл С.** Генероване суспільство / пер. з англ. С. Альошина ; наук. ред. С. Оксамитна. – К. : Сфера, 2003. – 479 с. **3. Kimmel Michael S.** The Gendered Society. – New York : Oxford University Press, 2000. – 324 p.

Коломієць С. С., Фаусек Г. О. Відтворення образності англomовного науково-гуманітарного тексту мовою перекладу

У статті розглянуто категорію образності у науково-гуманітарному тексті, а також систематизовано та проаналізовано

лексичні засоби образності, які мають місце у науково-гуманітарних текстах. Виявлено, що текстам науково-гуманітарного стилю притаманна образність, що реалізується за допомогою різноманітних стилістичних засобів, приклади яких наведено у статті.

Ключові слова: науково-гуманітарний стиль, образність, стилістичні засоби.

Коломиєц С. С., Фаусек А. А. Воспроизведение образности англоязычного научно-гуманитарного текста на язык перевода.

Воспроизведение образности в научно-гуманитарном тексте. В статье рассмотрено категорию образности в научно-гуманитарном тексте, а также систематизировано и проанализировано лексические средства образности, которые встречаются в научно-гуманитарных текстах. Обнаружено, что текстам научно-гуманитарного стиля свойственна образность, которая реализуется с помощью различных стилистических средств, примеры которых приведены в статье.

Ключевые слова: научно-гуманитарный стиль, образность, стилистические средства.

Kolomiets S. S., Fausiek H. O. The translation of imagery of the English scientific and humanitarian text into the target language.

Reproduction of imagery in scientific and humanitarian text. The article considers the category of imagery; it also systematizes and analyses lexical means of imagery, which take place in scientific and humanitarian texts. It was found out that scientific and humanitarian texts are characterized by the imagery realized by means of various stylistic devices. The examples are given in the article.

Key words: imagery, scientific and humanitarian style, stylistic devices.

УДК 821.133.1-31.09+929 Мопассан

Н. І. Лепьошкіна

**ПОРІВНЯННЯ ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ
МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ГІ ДЕ МОПАССАНА**

Порівняння – часто вживаний у художній літературі засіб творення образності: пояснення одного предмета або явища за допомогою іншого, подібного до нього, у якому потрібна авторові ознака виступає дуже яскраво [2, с. 57]. Порівняння увиразнюють зображуване, роблять його більш наочним, виявляють ставлення письменника до нього. Л.Толстой писав: „Порівняння – один з найприродніших і

найдієвіших засобів для опису, але необхідно, щоб воно було дуже правильним і доречним, інакше воно діє зовсім протилежно” [3, с. 328].

Оцінка у виразних порівняльних конструкціях потрібна для виділення предмету з класу йому подібних, часто вона є досить категоричною, її метою зазвичай є вплинути на емоційний стан адресата.

Автори „Стилістики сучасної французької мови” М. К. Морен та Н. М. Теревнікова виділяють так звані образні порівняння (*comparaisons imagées*) [4, с.173].

На образні порівняння натрапляємо ще в старовинних пам’ятках французької мови. Французькі письменники-класики (Г. Флобер, В. Гюго, О. де Бальзак) знаходили у порівняннях важливий стилістичний засіб художньої та експресивно-емоційної характеристики й досить широко використовували цей вид художнього зображення у своїй творчості.

Гі де Мопассан був майстром цього творчого прийому. Мета дослідження – встановити наскільки часто порівняння зустрічається в новелах Гі де Мопассана та простежити їх семантичну типологію. Матеріалом дослідження стало понад 180 порівняльних конструкцій, вилучених методом суцільної вибірки з оригінальних творів Гі де Мопассана (більше 60 новел). Вибір новел Гі де Мопассана для дослідження зумовлений кількома причинами: практичною відсутністю досліджень стосовно порівняння як мовної одиниці, що посідає важливе місце у відтворенні індивідуальної мовної картини світу письменника, оригінальністю порівнянь як образного засобу в творах Гі де Мопассана.

Своєю виключною емоційністю твори автора значною мірою завдячують майстерному виконанню цього тропу. За допомогою порівнянь, їх емоційно-експресивної ролі, способів уведення та використання видатному французькому письменнику XIX століття вдається дати влучну, образну оцінку предмета, явища тощо.

Порівняння будується на мовній основі. У ньому два явища наближаються на основі знайдених загальних ознак з метою кращого розкриття одного за допомогою іншого. Причому наближення ці об’єктивно значущі і, в той же час, індивідуальні: вони відбивають особливе бачення світу. Кожна мова багата на висловлення, в основі яких лежить саме порівняння, передусім образне або метафоричне. У художньому творі відображено внутрішню індивідуальну модель світу автора, яка детермінує окреме висловлювання крізь текст як ціле. Порівняння ж не тільки фіксує елементи моделі світу, а й дає змогу простежити процес їх формування.

Із з’ясуванням сутності порівняння пов’язане питання про його призначення. Незалежно від того, чи сприяє порівняння створенню яскравішого образу персонажа, чи оживляє внутрішню форму метафоричного слова і т.п., воно, передусім, – не тільки основний засіб розкриття сутності явища, а й засіб репрезентації ставлення до нього

автора тексту. Вибір порівняння завжди пов'язаний з характером авторської оцінки того, що зображається.

Існує декілька класифікацій порівнянь. В основу більшості з них покладено граматичні ознаки: спосіб морфологічного вираження, синтаксична функція. Увагу зосереджено на класифікації, що побудована на характері семантичних відношень між предметом і образом порівняння (логічні та образні). У зарубіжному мовознавстві щодо цих типів порівнянь уживають іншу термінологію: істинні, риторичні (Ж. Дюбуа), буквальні, порівняння-уподібнення, порівняння-аналогії (А. Міллер). Слова, що є предметом порівняння, найчастіше належать до загальноновживаної, нейтральної лексики.

Гі де Мопассан є майстром образного порівняння, його новели насичені високохудожніми уподібненнями, що малюють в нашій уяві яскраві картини і образи, дають можливість проїнятися світовідчуттям героїв.

La campagne, blanche, éclairée par le feu, luisait comme une nappe d'argent teintée de rouge. (La Mère Sauvage)

Nous voici montés, et le navire, quittant la jetée, s'éloigna sur une mer plate comme une table de marbre vert. (Mon Oncle Jules)

Як предметом, так і образом порівняння може бути будь-яке явище дійсності. Вибір компонентів порівняння не випадковий; це результат індивідуального бачення світу, своєрідний внесок у розкриття ідейного змісту твору. Ось яких ми бачимо селян очима письменника:

Elles allaient à grands pas, comme des maraudeuses, à travers la plaine. (Pierrot)

...ses sourcils d'une épaisseur et d'une longueur extravagantes, tout gris, touffus, hérissés, avaient tout à fait l'air d'une paire de moustaches placées là par erreur. (Clochette)

... une gaillarde haute et carrée dont le ventre était vaste et rond comme une futaille, les mains larges comme des battoirs. (La Bête à Maît' Belhomme)

Il allait de temps en temps rendre visite à la fermière, comme on va voir, en juillet, dans les champs, si les blés sont mûrs pour la faux. (Le Petit Fût)

Тему любові Мопассан відтворював в нескінченній різноманітності варіантів:

... il me rappelle un souvenir de ma jeunesse, un étrange souvenir de chasse où m'est apparu l'Amour comme apparaissent aux premiers chrétiens des croix au milieu du ciel. (Amour)

... et ce mot: „ amour ” paraissait emplir le petit salon, y voltiger comme un oiseau, y planter comme un esprit. (Le Bonheur)

Pendant plus d'un an il promena, étala dans Rouen cet amour, comme un drapeau pris à l'ennemi. (Le lit 29)

Les hommes, en générale, prétendaient que la passion, comme les maladies, peut frapper plusieurs fois le même être. (La Rempailleuse)

- On vous dit maintenant: „Il ne faut aimer qu'un homme”, comme si on voulait me forcer à ne manger toute ma vie que du dindon. Et cet homme-là aura autant de maîtresses qu'il y a de mois dans l'année! (Jadis)

У художньому тексті всі порівняння образні, та в центрі – художні, індивідуально-авторські порівняння, а логічні, загальномовні – на периферії.

Порівняльні оцінки є завжди емоційно забарвленими, тому, питання їх об'єктивності є неоднозначним. Відповіддю на це питання є те, що будь-яка оцінка має на увазі існування ціннісної „картини світу”, що відповідає предметній. Специфіка ціннісного сприйняття віддзеркалюється в багатьох аспектах мови. Коли мова йде про оцінку, то в „картині світу” людський фактор виступає на передній план.

У творах Мопассана є багато художніх, індивідуально авторських, що не раз свідчить про особисте сприймання автором навколишнього світу:

Du manoir, qui fait des grâces comme une coquette surannée, jusqu'aux grottes incrustées de coquillages, et où sommeillent des Amours d'un autre siècle, tout en ce domaine antique a gardé la physionomie des vieux âges.(Jadis)

Je saisis une allumette et, pendant que je la frottais, j'entendis un bruit, un bruit léger, un bruit mou comme la chute d'un linge humide et roulé ...(Sur les Chats)

La terre sait-elle ce qui se passe dans ces étoiles que voilà, jetées comme une graine de feu à travers l'espace, (...) si proches qu'elles forment peut-être un tout, comme les molécules d'un corps (Solitude)

On l'avait surnommé „Cloche”, parce qu'il se balançait, entre ses deux piquets de bois ainsi qu'une cloche entre ses portants. (Le Gueux)

Quant à moi, je vais dîner chez eux le 15 août et le jour des Rois. Cela fait partie de mes devoirs comme la Communion de Pâques pour les catholiques. (Mademoiselle Perle)

Увагу привертає розмаїття засобів і форм мовної матеріалізації порівняння. Тому лінгвістична проблема порівняння характеризується визнаною складністю в силу своєї багатоаспектності. Логічним здається виходити з уявлення про порівняльну конструкцію як про ціле, що містить в якості строго обов'язкової частини порівняльний член.

Порівняння – це структура, що складається з двох компонентів, суб'єкта і об'єкта порівняння, пов'язаних показниками операції уподібнення, такими як *comme*, *tel*, *à la façon de* та інші. Порівняння може бути лексично вираженим дієсловами *pareil à*, *semblable à*, *avoir l'air de*.

Найпростіша форма порівняння, коли в ньому самому підкреслюється подібність. Найчастіше порівняння висловлюється за допомогою сполучника *comme* (*l'outil de la comparaison*, *le comparatif* ou *le modalisateur*, *selon les terminologies*).

Наприклад:

... les brumes bizarres traînent sur les joncs comme des robes de mortes.(Amour)

Celle-là n'était pas troublée par les tâtonnements de la casuistique; sa doctrine semblait une barre de fer. (Boule de Suif)

Elire entre d'elles au détriment de l'autre, me sembla aussi difficile que de choisir entre deux gouttes d'eau. (Mademoiselle Perle)

Et toute la nuit, dans l'obscurité du corridor coururent comme des frémissements, des bruits légers, à peine sensibles, pareils à des souffles, des effleurements de pieds nus, d'imperceptibles craquements. (Boule de Suif)

Le petit père Boivin parut aussitôt sur le seuil d'une sorte de baraque en plâtre, couverte en zinc et qui ressemblait à une chaufferette.(Le Père Mongilet)

Un officier allemand, un grand jeune homme excessivement mince et blond, serré dans son uniforme comme une fille en son corcet, et portant sur le côté sa casquette plate et cirée qui le faisait ressembler au chasseur d'un hôtel anglais. (Boule de Suif)

Sur la montagne blanche, le tas de maisons pose une tache plus blanche encore. Elles (les maisons) ont l'air de nids d'oiseaux sauvages, accrochées ainsi sur ce roc, dominant ce passage terrible où ne s'aventurent guère les navires.(Une Vendetta)

Les traînées d'écume pâle, accrochées aux pointes noires des innombrables rocs qui percent partout les vagues, ont l'air de lambeaux de toiles flottant et palpitant à la surface de l'eau.(Une Vendetta)

Notre cabane, en forme de cône, avait l'air d'un monstrueux diamant au coeur de feu poussé soudain sur l'eau gelée du marais.(Amour)

La vaste plage couverte de monde, de toilettes, de couleurs, avait l'air d'un jardin de femmes; et les barques de pêche aux voiles brunes, presque immobiles sur l'eau bleue, qui les reflétait la tête en bas, semblaient dormir sous le grand soleil de dix heures.(Bombard)

... et quand il remontait tous les soirs l'avenue des Champs-Élysées, il considérait la foule (...) à la façon d'un voyageur dépaycé qui traversait des contrées lointaines. (En Famille)

Il (...) se laissait tomber à la façon d'une loque, et il se roulait en boule, devenait tout petit, invisible, rasé comme un lièvre au gîte ... (Le Gueux)

Le comte déclara avec dégoût que ces gens-là se conduisaient à la façon des anciens barbares.(Boule de Suif)

Вважається за доцільне розмежувати поняття ситуативного і предметного порівняння. Предметні порівняння є образними засобами мови, що побудовані на співставленні двох дискретних предметів за якоюсь спільною ознакою.

Il fallut traverser une plaine nue comme une table, en plein soleil.(Le Père Mongilet)

Des pensées, des oeillets, des ravenelles, quelques rosiers, agonisaient au fond de ce puits sans air et chauffé comme un four par la réverbération des toits.(Le Père Mongilet)

Tout à coup, mon ami regarda l'heure à sa montre, un chronomètre gros comme une citrouille.(L'ami Patience)

Ils étaient trois qui reparaissaient tous les jours : Célestin Maloysel, un grand maigre, un peu tordu comme un tronc de pommier, Prosper Horslaville, un petit sec avec un nez de furet, malicieux, futé comme un renard, et Césaire Paumelle, qui ne parlait jamais, mais qui s'amusait tout de même. (Toine)

Що ж стосується ситуативних порівнянь, то вони побудовані на співставленні двох більш-менш розгорнутих ситуацій.

On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme.(Le Chevelure)

Elle retire lentement ses bas en les retournant comme une peau de serpent. (Au Bord du Lit)

Alors, en rentrant chez lui, excité par la rencontre de tant de croix, comme l'est un pauvre affamé après avoir passé devant les grandes boutiques de nourriture, il déclarait d'une voix forte: „Quand donc, enfin, nous débarrassera-t-on de ce sale gouvernement?“ Sa femme surprise, lui demandait : „Qu'est-ce que tu as aujourd'hui ?“ (Décoré !)

Je tournais la clef de l'armoire avec ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée. (Le Chevelure)

Elle disait avec son accent anglais volontaire et grave : „ Oh ! Simon, nô allons nô coucher“, qui faisait aller Simon vers le lit comme un chien à qui on ordonne „ à la niche“. (Bombard)

Vous allez voir, vous allez voir, que, grâce à moi, votre affaire ira comme sur des roulettes. (Le protecteur)

Le père Milon demeurait impassible, (...) les yeux baissés comme s'il eût parlé à son curé. (Le Père Milon)

Le capitaine (...) se promenait sur la passerelle d'un air important comme s'il eût commandé le courrier des Indes. (Mon Oncle Jules)

Різниця між вказаними типами порівнянь полягає в тому, що позначуване і позначуюче предметного порівняння зазвичай виражається одиницями лексичного рівня, а відповідні компоненти ситуативного порівняння, як правило, одиницями рівня словосполучення і речення. Образи цих порівнянь не найчастотніші, однак запам'ятовуються, викликають безліч уявлень, почуттів; саме цій групі слів притаманні розгорнуті порівняння. Добір семантики образів порівнянь не випадковий, у звичне сприйняття лівої частини компаративної конструкції образ порівняння вносить нові асоціації, конкретизуючи її семантику.

Отже ми бачимо, що Гі де Мопассан створює надзвичайно яскраві порівняння завдяки неочікуваності, порівняння різнопланових понять,

захоплює читача поетичністю світосприймання свого героя, глибокою духовністю.

Література:

1. Гі де Мопассан. Твори : в 8 т. / Гі де Мопассан. – К. : Дніпро, 1970. **2. Короткий** тематичний літературознавчий словник. – Ч. I. Література. Твір. Тропи : [кишенькове видання] / уклала Галина Білик. – Полтава : ФОП Гаража М. Ф., 2008. – 92 с. **3. Лесин В. М.** Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець ; ред. кол. : Н. Б. Махлін та ін. – К. : Радянська школа, 1971. – 486 с. **4. Морен М. К.** Стилистика современного французского языка / М. К. Морен, Н. Н. Тетеревникова. – М., 1970. **5. Gui de Maupassant** Contes et Nouvelles choisis. Edition du progrès. – Moscou, 1974. – 336 с.

Лепьошкіна Н. І. Порівняння як засіб відображення індивідуальної мовної картини світу Гі де Мопассана.

У пропонованій статті автор досліджує семантичну типологію порівнянь в новелах Гі де Мопассана, звертає увагу на оригінальність порівнянь, як образного засобу, в його творах.

Ключові слова: порівняння, образність, новела.

Лепешкина Н. И. Сравнение как способ воспроизведения индивидуальной языковой картины мира Ги де Мопассана.

В предложенной статье автор исследует семантическую типологию сравнений в новеллах Ги де Мопассана, обращает внимание на оригинальность сравнений, как средства создания образности, в его произведениях.

Ключевые слова: сравнение, образность, новелла.

Leposhkina N. I. Comparisons as means of creating imagery in the short stories by Guy de Maupassant.

In the following article the author examines the semantic typology of comparisons in the short stories by Guy de Maupassant, draws attention to the originality of the comparisons as means of creating imagery in his works.

Key words: comparison, imagery, short stories.

УДК 811.111'25:811.161.2

Т. А. Оришечко-Бартоха

**ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ЕМОТИВНИХ ВИГУКІВ
У ПРОЗАЇЧНИХ ТВОРАХ
(НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ НАПРЯМОК ПЕРЕКЛАДУ)**

Прагматика перекладу передбачає вирішення завдань адекватного відтворення таких лексико-семантичних одиниць, що зорієнтовані на емоційно-експресивне вираження комунікативного змісту вихідного тексту в перекладі. До найяскравіших текстових засобів прагматичного спрямування та відповідного функціонального навантаження належать вигуківі одиниці (далі – ВО).

Вигуки „виражають емоції, настрої, волевиявлення суб'єкта, проте не являють собою їх назву” (переклад наш – Т.ОБ.) [1, с. 35]. ВО вирізняються з-поміж інших частин мови своєю інтонацією, відсутністю предметно-логічного значення, синтаксичною незалежністю, нездатністю утворювати словосполучення з іншими словами та виступати в якості члена речення, морфологічною неподільністю, афективним забарвленням і безпосереднім зв'язком з мімікою та жестами.

Схожість систем частин мови в німецькій та українській мовах пояснюється спорідненістю індоєвропейських мов, тому німецька вигуківна лексика (далі – ВЛ) за своїми характеристиками подібна українській.

Вигуки складають самобутність будь-якої мови: відображають специфіку мови, стратегії спілкування між людьми, рівень емоційності носіїв тієї чи іншої мови. Розряд ВЛ постійно поповнюється, що можна пояснити такими характерними властивостями як економність, емоційність та високий ступінь експресивності. Сфера інтенсивного вживання ВЛ утворює мовлення, що здатне передати індивідуальну думку, схарактеризувати, оцінити певний об'єкт мовлення, зробити висловлювання більш виразним та підвищити його перлокутивний ефект. Тому сприятливим матеріалом для аналізу вигуків є художнє, публіцистичне та розмовне мовлення. Призначення ВЛ полягає в тому, щоб бути засобом вираження ментального чи емоційного ставлення мовця до предмету. Поряд з іншими частинами мови вигук підкреслює, виокремлює та сприяє більш яскравому виявленню почуттів, переживань мовця. Іманентними характеристиками ВО є емоції та оцінка. Характерною особливістю вигуків-емотивів є дифузність значення, про що писав В. В. Виноградов: „Впадає в око емоційна нестійкість, смислова дифузність цього типу вигуків. Вони легко підхоплюються інтонаційною хвилею афективного мовлення і змінюються відповідно до загального емоційного забарвлення” (переклад наш. – Т. ОБ.) [2, с. 590].

Переклад окремих вигуків на матеріалі російської та німецької мов досліджував Д. В. Беляєв [3]. Серед основних тенденцій розвитку сучасної німецької мови автор статті виявляє розмовність та інтернаціоналізацію, що проявляється у вrostанні елементів розмовного стилю в інші стилістичні сфери мови, з іншого боку запозичення, як наслідок розвитку багатокультурного суспільства. Д. Беляєв окреслює труднощі трансляції вигуків: необхідність адекватно передати значення вигуків вихідної мови в залежності від ситуації, в якій вони використовуються; належно відтворити запозичені в мові оригіналу вигуки засобами мови перекладу. Автор пов'язує проблему передачі вигуків з гендерною проблематикою, що є, на його думку, особливо характерним для німецької мови. При цьому автор не порушує питання прийомів передачі ВЛ у перекладі.

Отже, у рамках даного дослідження ставимо за мету описати прийоми перекладу німецької ВЛ українською мовою у прозових творах; висвітлити труднощі, пов'язані з відтворенням їхнього емотивного наповнення. Вищезазначена мета передбачає розв'язання наступних завдань: розглянути німецькі ВО в оригіналі та їх перекладні відповідники українською мовою; з урахуванням контекстуальних ключів з'ясувати афективне наповнення вигуку; описати правомірність обраного перекладачем еквівалента та визначити спосіб, в який здійснено переклад ВО. Об'єктом дослідження є німецькі емотивні ВО та їх українські переклади. Предметом наукової розвідки виступають прийоми перекладу німецької ВЛ українською мовою.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У художній літературі ВО відіграють значну роль, надаючи емоційності мовленню персонажів, тому аналіз перекладу ВЛ становить складову художнього перекладу. Ми вважаємо цінною думку Р. П. Зорівчак про те, що рівень сучасної критики художнього перекладу, як і літературної критики взагалі „потребує глибоких знань і високого теоретичного рівня. Вона покликана боротися проти сірості та відсутності образу перекладу, надаючи перекладачам-практикам дієву допомогу” [4, с. 1]. Слід зазначити, що прийоми перекладу німецької ВЛ українською дотепер не мали комплексного зіставного опису та залишаються полем актуального дослідження.

У німецько-українському словнику [5] опис вираження емоції або відсутній зовсім, або неповний, тому вибір способу чи прийому перекладу великою мірою залежить від інтелектуальних та творчих здібностей перекладача. Перекладним еквівалентом ВО можуть бути засоби різних рівнів (слово, словосполука, речення) і супрасегментні (інтонація, наголос) чи позамовні (жести, міміка) засоби, оскільки кожна мова має свої особливості щодо стилістичної характеристики, регістру чи емоційного забарвлення. Відомо, що якість передачі ВЛ є прямо пропорційною когнітивним здібностям перекладача, як-от його здатність виявити емоції ВО на етапі аналізу тексту мови оригіналу (далі – МО);

оцінити місце вигуку в значенні всього тексту, яке необхідно передати в мові перекладу (далі – МП); уявити як ця функція може бути реалізована в цільовому тексті та підібрати адекватний перекладний еквівалент.

Одиницею перекладу не є окреме слово, незважаючи на наявність лексичних відповідників, окреме речення також не завжди є достатнім для аналізу функції вигуку. Визначення емоційного навантаження є можливим у межах певної синтаксичної конструкції, яка є, як правило, частиною ширшого висловлювання. ВО та її найближче оточення, необхідне для ідентифікації функції вираження емоції вигуку є тим мінімальним контекстом, який має бути одиницею перекладу.

Перекладознавчі та контрастивні дослідження ВЛ зумовлені необхідністю практичного вирішення комунікативного перекладу з його вимогою прагматичної, функціональної еквівалентності текстів. Передача емоцій та їх відтінків іншою мовою є складним завданням, оскільки емоції, будучи категорією загальнолюдською, у кожній конкретній мові мають національне специфічне відображення. Одна і та сама емоція може перекладатися одиницями як одного (вигук – вигуком) так і різних рівнів (вигук – словосполученням чи реченням) або фонетичними засобами (наголос, тон, інтонація).

У попередніх дослідженнях ми розглянули прийоми перекладу англійської та української ВЛ у прозаїчних творах та виявили такі найпоширеніші прийоми передачі вигуків: словниковий відповідник, варіантний відповідник, функціональний відповідник, заміна ВО на слово, словосполучення або речення, додавання, вилучення ВО у МП, транскодування, „перекладацька підстраховка” (перенесення вихідної ВО у МП з поясненням поза текстом у вигляді виноски) [6].

Гіпотеза нашої розвідки полягає в тому, що прийоми перекладу ВО в англо-українському та німецько-українському напрямках переважно збігаються. Підставою цієї гіпотези є таке твердження: оскільки вигуки є у всіх мовах, то й прийоми їх перекладу повинні бути подібні. У цій статті ми спробуємо знайти цьому підтвердження.

Використання словникового відповідника при передачі вигуків є характерним при відтворенні непохідних широковживаних вигуків, як-от *ach – ah!*, *ой!*, *ех!*, *о!* [5, с. 31], *aha – ага!*, *он як!*, *ось у чому річ!* [5, с. 34], *äks! – тьфу!*, *фу!* [5, 35], *au – ай!*, *ой!* [5, с. 64], *eh! – еге!* [5, с. 184], *ha – а!*, *ах!* [5, с. 301], *ho – ого!* [5, 333], *je – ой!* [5, с. 356], *nun – ну-ну* [5, с. 459], *oho – ого!* [5, с. 462] та ін.

Наведений нижче приклад ілюструє застосування словникового відповідника:

1) FRAU: Wenn Ihnen unser Haus sonst irgendwo dienen kann – Mit allem Vergnügen, Herr Sekretare. WURM (macht falsche Augen): Sonst irgendwo! Schönen Dank! Schönen Dank – Hem! Hem! Hem! [7, s. 18] → МІЛЛЕРОВА ДРУЖИНА: Якщо ми можемо чимось іншим вам прислужитися... то з великою втіхою, пане секлетарю... Вурм (лукаво

мружачись). Чимось іншим? Дякую! Красенько дякую! Гм! Гм! Гм! [8, с. 264].

Тут емотивний вигук „hem” є фонетичним варіантом вигуку „hm” [9] і за контекстом передає емоції іронії, глузування. Підтвердженням цього є слова автора „macht falsche Augen”, які описують міміку героя. Тлумач у перекладі використовує прямий словниковий відповідник „гм!”, який відтворює емоції та збігається з оригіналом за формою.

Цікавим видається той факт, що в сталу словникову відповідність перейшли й різні за формою ВО, як в наступному прикладі (емотивний вигук відтворюється вигуковою фразою):

2) SIEVERT. Ich soll's nit sagen. Sie dienen dem Götz. METZLER. So! Nun wollen wir über dir draußen. [10] → ЗІФЕРТ. Я не повинен цього казати. Вони служать Герцові. МЕЦЛЕР. Он як! Ну, а тепер дамо бобу тим гицелям надворі. [11, с. 27].

Емотивний вигук „So!” передає емоції роздратування, подиву, в перекладі належно використана вигукова фраза „Он як!”, яка є словниковим відповідником [5, с. 558].

Розташування ВО в реченні має вплив на рівень емоційності та інтонацію в тексті. Проілюструємо це в наступному прикладі:

3) MARIA. Meines Bruders Sicherheit. Ach, aber mein Herz ist zurrissen. [10] → МАРІЯ. Зі звісткою, що брат уже в безпеці. Але серце моє стікає кров'ю. Ох! [11, с. 120].

Тут емотивний вигук „ach” виражає емоції занепокоєння, печалі. Наступне речення (...aber mein Herz ist zurrissen!) пояснює ці емоції та, разом із тим підсилює їх. У перекладі використано словниковий відповідник „Ох!” [5, с. 31], але стоїть він після речення, що описує емоції (Але серце моє стікає кров'ю). Тим самим інтонаційно виокремлюється ВО та підсилюється її функціональне навантаження – передача афективного значення.

Словниковий еквівалент не в змозі передбачити всі конкретні сполучення, в які потрапляє емотивний вигук. У цих випадках тлумач намагається підібрати перекладний відповідник, який би відповідав адекватності прозаїчного перекладу, а саме стилю та формі. Такий прийом ми називаємо використанням функціонального відповідника у МП.

Проілюструємо його на прикладах:

4) FRAU: Sieh doch nur erst die prächtigen Bücher an, die der Herr Major ins Haus geschafft haben. Deine Tochter betet auch immer draus. MILLER pfeift. Hui da! Betet! Du hast den Witz davon. Die rohe Kraftbrühen der Natur sind Ihre Gnaden zartem Makronenmagen noch zu hart. [7, s. 16] → МІЛЛЕРОВА ДРУЖИНА: Подивився б ти, які розкішні книжки присилає пан майор до нас. Твоя дочка мало не молиться на них. МІЛЛЕР (свистить): Ова! Молиться! Ну й сказала. Звичайна натуральна справа надто груба для витонченого шлунка їхньої милості. [8, с. 262].

Тут емотивний непохідний (первинний) вигук „hui!” передає емоції обурення, невдоволення [5, с. 339], що підтверджується словами автора „pfeift” та раціоналізується наступним реченням „Du hast den Witz davon”. Перекладається первинним вигуком „овва!”, який відтворює експресію вихідного тексту та є функціональним відповідником.

5) FRAU: Possen! Geschwätz! Was kann über dich kommen? Wer kann dir was anhaben? [7, s. 15] → МІЛЛЕРОВА ДРУЖИНА: Дурниці! Пусте! Що з того може статися? Хто може тобі чимось дорікнути? [8, с. 261].

У цьому прикладі слова „Possen!”, „Geschwätz!” за контекстом передають емоції невдоволення, роздратування, що підтверджується риторичними питаннями „Was kann über dich kommen? Wer kann dir was anhaben?”. Аналізовані слова ми відносимо до складу інтер’єктивованих одиниць. Тлумач влучно підбирає функціональні відповідники „Дурниці!” та „Пусте!”, які повністю виконують ту ж саму функцію та разом із тим поповнюють розряд української ВЛ.

При перекладі ВО необхідно враховувати дифузність їх значення. Проілюструємо переклад вигуку з розмитою (широкою) семантикою:

6) MILLER: Hat re’s Courage nicht, so ist er ein Hasenfuß, und für den sind keine Luisen gewachsen – – Da! Hinter dem Rücken des Vaters muß er sein Gewerb an die Tochter bestellen. [7, s. 20] → МІЛЛЕР: А якщо йому бракує відваги, то він просто боягуз, і зась йому до Луїзи!.. Отак! Хай сватає дочку поза батьківською спиною. [8, с. 266]

Поза контекстом слово „da” має номінативне значення та вживається як прислівник або сполучник [5, с. 155]. Тут, як свідчить аналіз контексту, „da!” втрачає предметно-логічне значення та набуває афективного забарвлення (емоції роздратування, гніву). Це підтверджується на лексичному рівні – словами героя „für den sind keine Luisen gewachsen”; на синтаксичному рівні – окреме речення; на пунктуаційному рівні – виділення двома тире та знак оклику. Перекладач залишається вірним автору та використовує прислівник „отак!” у функції вигуку, який передає ті самі емоції та синтаксично виділяється на письмі.

Нижче наведений приклад ілюструє переклад похідного (вторинного) вигуку-універбу вигуковою фразою:

7) PRÄSIDENT beißt die Lippen: Teufel! WURM: Es ist nicht anders. Die Mutter – die Dummheit selbst – hat mir in der Einfalt zuviel geplaudert. [7, s. 28] → ПРЕЗИДЕНТ (кусає губи): От чорт! ВУРМ: Запевняю вас, це так! Її мати дурна як пень, усе мені виплескала. [8, с. 273]

Тут вторинний вигук „Teufel” виражає емоції зденервування, що підтверджується словами автора „Präsident beißt die Lippen,, „geht aud und nieder, preßt seinen Zorn zurück,,. Інтерпретовано шляхом використання вигукової фрази „От чорт!”, яка повністю передає емоції вихідного вигуку.

При перекладі тлумач досить часто послуговується прийомом заміни ВО у МП. Внаслідок використання цього прийому в структурі

тексту емоційно-забарвлені характеристики можуть передаватися іншими засобами мови, а саме, повнозначними словами, словосполученнями або реченнями з позитивною чи негативною конотацією. Наведений нижче приклад ілюструє заміна вигуку на слово:

8) KARL: Ich habe viel gelernt. GÖTZ. Ei! [10] → КАРЛ. А я багато чого навчився. ГЕЦ. Справді? [11, с. 37]

Тут емотивний вигук „Ei!” виражає емоції подиву [5, с. 185]. У перекладі він належно замінюється питальною часткою „Справді?”, оскільки вона вживається для вираження сумніву.

Приєм додання або вилучення ВО є певною мірою деформацією оригіналу. Використання цих прийомів виправдовується, на думку М. К. Гарбовського, „прагненням вирішити глобальне перекладацьке завдання” (переклад наш – Т.ОБ.) [12, с. 513], а саме, адекватно передати емоційне наповнення вигуку. Вводиться ВО у переклад з метою відтворення емоційного плану вихідного тексту. Наведений нижче приклад ілюструє правомірне додання емотивного вигуку у перекладі:

9) METZLER. Wir haben sie zusammengestoßen, daß eine Lust war. [10] → МЕЦЛЕР. Ми їх усіх переконали. Ох і весело ж було! [11, с. 103]

Тут у цільовий текст вводиться емотивний вигук „ох”, який передає збудження, запал при описі подій. Це додання, на наш погляд, не переважує емоційний план перекладу.

Вилучення ВО в цільовому тексті показано в наступному прикладі:

10) GÖTZ. Bist du's? O willkommen, willkommen! [10] → ГЕЦ. То це ти? Ласкаво просимо, щиро тобі раді! [11, с. 75]

Емотивний вигук „о” підсилює емоції радості при зустрічі. В перекладі ВО вилучається, натомість тлумач використовує синонімічні вирази, „Ласкаво просимо, щиро тобі раді!”, які адекватно передають емоції вихідного тексту.

Висновок. Провівши аналіз шляхів відтворення німецької ВЛ українською мовою, ми можемо стверджувати, що найчастіше вживаними прийомами перекладу вигуків, як і при відтворенні англійської ВЛ у перекладі є словниковий відповідник, функціональний відповідник, заміна, додання та вилучення вигуку у МП.

Словниковий відповідник найчастіше використовується для перекладу емотивних загальновідомих первинних вигуків, які мають широкий спектр емоційного наповнення як у МО, так і в МП; подібну фонетичну форму, синтаксично виокремлюються в загальному тексті; підсилюють наступні похідні вигуки або окличні речення. Використання функціонального відповідника є широковживаним при перекладі вигуків, оскільки це дає можливість прийняти індивідуальні рішення. На відміну від слів з номінативним значенням, ВО при перекладі може мати велику кількість відповідників, тому що одна й та сама емоція може передаватися як первинним або вторинним вигуком, так і вигуковою

фразою або окличним реченням. Усі зафіксовані нами функціональні відповідники та деякі заміни вигуку на повнозначне слово, словосполучення або речення можуть перейти у сталу словникову відповідність та слугувати емпіричним матеріалом при укладанні німецько-українського словника ВЛ.

Перспективи нашого дослідження полягають у порівняльному аналізі множинного перекладу німецьких ВО в прозовому дискурсі з метою виявлення найбільш вдалих перекладацьких рішень.

Література:

- 1. Москальская О. И.** Грамматика немецкого языка (теоретический курс): Морфология / О. И. Москальская. – М. : „Изд-во лит-ры на иностранных языках”, 1956. – 394 с.
- 2. Виноградов В. В.** Русский язык / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1972. – 616 с.
- 3. Беляев Д. В.** Междометия и проблемы их перевода (на материале русского и немецкого языков) / Д. В. Беляев. [Электронный ресурс]. – Режим доступа к источн. : http://www.lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov_2009/deutsch/belyaev.pdf
- 4. Зоривчак Р. П.** Лингвостилистические характеристики художественного текста перевод (На материале переводов украинской прозы на английский язык) : автореф. дисс. на соискание д-ра филол. наук : спец. 10.02.04 „Германские языки”, 10.02.20 „Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание, теория перевода” / Р. П. Зоривчак. – К., 1987. – 38 с.
- 5. Великий** німецько-український словник / уклад. В. Мюллер. Близько 170 000 слів та словосполучень. – К. : Чумацький шлях, 2005. – 792 с.
- 6. Орищечко Т. А.** Відтворення вигукової лексики в художньому перекладі (англо-український та українсько-англійський напрямки) / Т. А. Орищечко // Наукові записки Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Сер. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський, 2010. – Вип. 22, Том 2. – С. 59 – 64.
- 7. Schiller F.** Kabale und Liebe // Kabale and Liebe. Wilhelm Tell. Л., „Просвещение”, 1975. – С. 13 – 116.
- 8. Шіллер Ф.** Підступність і кохання : пер. Юрій Назаренко // Лірика. Драми. – Харків : Фоліо, 2004. – С. 259 – 354.
- 9. АBBYU Lingvo x3** (Світ словників, енциклопедій та професійного перекладу) Три мови, 69 словників. ТОВ „АБІ Україна”, 2008 р. – 1 електрон. опт. диск (DVD-ROM) : кольор.; 12 см. – Систем.вимоги: Процесор з тактовою частотою 1 ГГц, Microsoft Windows Vista, Microsoft Windows Server 2003, Microsoft Windows XP, 512 МБ оперативної пам'яті, Microsoft Internet Explorer 6.0, 7.0. / Світ словників, енциклопедій та професійного перекладу АBBYU Lingvo x3 Три мови, 69 словників. ТОВ „АБІ Україна”, 2008 р. – 1 електрон. опт. диск (DVD-ROM) : кольор.; 12 см. – Систем.вимоги: Процесор з тактовою частотою 1 ГГц, Microsoft Windows Vista, Microsoft Windows Server 2003, Microsoft Windows XP, 512 МБ оперативної пам'яті, Microsoft Internet Explorer 6.0, 7.0.
- 10. Goethe J. W.** Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand

[Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2321/pg2321.txt> **11. Гете Й. В.** Гец фон Берліхінген із залізною рукою // Твори. Гец фон Берліхінген із залізною рукою; Егмонт : Трагедії; Страждання молодого Вертера : Роман / перекл. з нім. Є. Поповича. – К. : Дніпро, 1982. – С. 23 – 121. **12. Гарбовский Н. К.** Переводческие трансформации и обучение переводу / Н. К. Гарбовский // Перевод как лингвистическая проблема. – М., 1982. – С. 97 – 109.

Оришечко-Бартоха Т. А. Засоби відтворення емотивних вигуків у прозаїчних творах (німецько-український напрямок перекладу).

У статті висвітлюється питання перекладу німецьких вигуків-емотивів українською мовою, розкриваються труднощі, з якими стикається перекладач при відтворенні цієї групи лексики та встановлюються прийоми перекладу вигуків.

Ключові слова: вигук-емотив, афективне значення, німецько-український художній переклад, прийом перекладу.

Оришечко-Бартоха Т. А. Средства воспроизведения эмотивных междометий в прозаических произведениях (немецко-украинское направление перевода).

В статье освещаются приёмы перевода немецких междометий-эмотивов на украинский язык, раскрываются трудности, с которыми сталкивается переводчик при воспроизведении этой группы лексики и определяются приёмы их перевода.

Ключевые слова: междометие-эмотив, аффективное значение, немецко-украинский художественный перевод, приём перевода.

Oryshechko-Bartocha T. A. The Means of Rendering Emotive Interjections in Prose (German-Ukrainian direction).

The paper examines the translation of German emotive interjections into Ukrainian; main difficulties the translators face in the process of interjection rendering are identified; basic translation techniques are described.

Key words: emotive interjection, affective meaning, German-Ukrainian literary translation, translation technique.

УДК 373.016:811.111

Г. М. Пономарьова

**ВИКОРИСТАННЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ НА УРОКАХ
ДОМАШНЬОГО ЧИТАННЯ З ІНОЗЕМНОЇ МОВИ**

Під час навчання іноземній мові в школі основна увага приділяється розвитку навичок усного мовлення, і мимоволі вчитель всю роботу над читанням підпорядковує вирішенню цього завдання. Читання на уроці часто перетворюється в атрибут усного мовлення, а матеріал для читання – лише в додатковий стимул для розвитку навичок говоріння. Читанню, як мовній діяльності майже не навчають: воно весь час випадає з поля зору вчителя [1, с. 241]. Однак слід пам'ятати, що читання як вид мовленнєвої діяльності є однією з практичних цілей навчання іноземній мові в школі, тому не можна переоцінити його роль і як засобу навчання. Читання іншомовних текстів, зокрема, домашнє читання, розвиває мислення учнів, допомагає краще усвідомити особливості системи іноземної мови, сприяє розвитку мовної кмітливості, викликає інтерес до вивчення іноземної мови.

Важливість домашнього читання у вивченні іноземної мови підкреслюють Э. П. Шубін, А. А. Вейзе та ін. Вони вказують, що домашнє читання повинне бути вправою саме в читанні, що його не слід ускладнювати іншими видами мовної діяльності, наприклад обговоренням іноземною мовою. П. Б. Гурвич стверджує, що в умовах шкільного навчання іноземній мові немає більш реального джерела, стимулюючого мовну діяльність, ніж тексти [2, с. 28].

З погляду на актуальність підвищення ролі читання, зокрема домашнього, у навчанні іноземної мови, мета нашого дослідження – розглянути необхідність використання оригінальних текстів на уроках домашнього читання з іноземної мови та їх вплив на навчання інших видів мовленнєвої діяльності, зокрема, говоріння.

По-перше, розглянемо, що ми розуміємо під поняттям „домашнє читання,.. Під домашнім читанням ми розуміємо обов'язкове для всіх учнів, додаткове по відношенню до підручника, постійне читання з метою отримання змістовної інформації. Для того, щоб це читання було постійним і цікавим, воно повинно бути посильним. За характером розуміння того, що читається – це синтетичне читання, за способом читання – це читання про себе або в ідеальному вигляді – візуальне читання, „як найбільш досконалий і зрілий вид читання,, [1, с. 243]. За місцем і часом – це позакласне, домашнє читання. Отже, головне призначення домашнього читання – отримання інформації з текстів іноземною мовою. Разом з тим систематичне і планомірне домашнє читання є важливим джерелом і засобом збільшення лексичного запасу і розвитку навичок усного мовлення учнів. Домашнє читання дозволяє

учням уже в школі залучитися до читання іноземною мовою як до реальної мовної діяльності [2, с. 30]. Воно є одним з найважливіших джерел мовної та соціокультурної інформації. Уроки домашнього читання, безперечно, цінні: по-перше, тому, що учень стикається з сучасною мовою, а не умовно-навчальною, по-друге, є можливість висловити свою думку і дати оцінку твору, героям і ситуаціям [3, с. 15]. Важливе значення має змістовна сторона навчальних матеріалів, призначених для читання. Немає необхідності, щоб їх тематика відповідала лексико-розмовним темам, які вивчаються на даному етапі [4, с. 224].

Слід підкреслити, що домашнє читання повинно бути безперекладним, містити цікаву інформацію і мати виховний вплив [2, с. 30]. Щодо виховної цінності, то підбирати тексти необхідно з позицій того, які моральні проблеми піднімаються в них, як вони вирішуються, чи близькі вони учням. Ці критерії відбору задовольняють художні тексти країни, мова якої вивчається.

Відмінною особливістю художнього тексту (у порівнянні з нехудожнім) є його абсолютна спрямованість на пізнання людини, що відповідає пізнавальним намаганням більшості підлітків (І. Я. Чернухіна, О. І. Домашнев та ін). Доцільність використання художнього матеріалу підтверджується ще і тим, що методично більш виправдано читати твори з продовженням, а не окремі тексти.

Читання художніх творів з продовженням забезпечує досить часту повторюваність лексичних одиниць у нових контекстах і комбінаціях, і знайомих граматичних конструкцій, з новим лексичним наповненням. Лексика художніх текстів тісно стикається з загальноживаним словником розмовної мови, тому можливе досягнення нерозривного зв'язку навчання, читання і говоріння на базі художніх текстів.

Особливе місце в ряді реалій, що мають загальнокультурну значимість (стосовно художнього твору), посідають імена літературних персонажів, тому що кожен образ несе в собі певну кількість країнознавчої інформації [5, с. 62].

Існують різні точки зору щодо етапів роботи над текстом. В. М. Фадєєв розрізняє два етапи в організації домашнього читання: власне читання як процес отримання інформації з тексту та бесіда на матеріалі домашнього читання [2, с. 29]. Г. Г. Сказьків в організації перевірки домашнього читання виділяє також два етапи: аналіз лексико-граматичних труднощів тексту і активізація нового лексичного матеріалу та контроль розуміння інформації, закладеної в тексті, і творче обговорення змісту прочитаного [6, с. 15]. М. Балакірева пропонує наступну послідовність: робота з незнайомими словами, сприйняття тексту, обговорення, письмо [3, с. 15]. У більш традиційній методиці звичайно виділяються 3 етапи роботи над будь-яким текстом: дотекстовий (антиципація), текстовий, післятекстовий [8, с. 160].

Методисти та вчителі пропонують багато видів завдань для роботи над текстами. Природно, що види робіт залежать від того, яку мету ми ставимо перед домашнім читанням. Однак, урахувавши традиційні підходи до навчання читання, вік учнів і рівень їх підготовки, у початковій школі тексти і завдання слід добирати простіші. Старшокласники готові говорити з проблеми, а не просто зачитувати і перекладати уривки. Також можна запропонувати виконати яке-небудь творче завдання або написати твір.

Дотекстові вправи (робота над словами і граматиною), використані в тексті, можуть бути наступними:

1. Знайти, виписати і перекласти речення з певними словами.
2. Знайти пари: слово і його дефініція. Учням дається 2 колонки, їх завдання – з'єднати пари стрілочками.
3. Вибрати антонім / синонім слова з пропонованої групи.
4. Пояснити слово або фразу, не перекладаючи їх.
5. З'єднати пари слів за змістом, наприклад, match the words for jobs with the words for places. Jobs: watchman, vicar. Places: police station, church.
6. Робота над однокорінними словами, з прийменниками.
7. Виписати і перекласти речення з певною граматичною структурою.
8. Перефразувати речення, використовуючи певну граматичну структуру / замінити виділене слово або вираз на синонім, використаний у тексті.
9. Перекласти на англійську вирази, використовуючи слова тексту [3; 6].

Для контролю розуміння загального змісту можна використовувати такі вправи.

1. Дати заголовки головним смисловим частинам тексту.
2. Знайти речення, які виражають головну думку окремих частин тексту.
3. Прочитати (виписати) фрагменти, які характеризують героя.
4. Знайти речення, що підтверджують або заперечують певну думку.
5. Назвати по порядку всі місця дій, всіх дійових осіб, названих в тексті.
7. Продовжити (закінчити) розповідь однією-двома фразами.
8. Вгадати і описати ситуації, де автор вживає певну лексичну одиницю.
9. Погодитися або не погодитися з висловлюваннями у тексті.
10. З 2-3-х речень вибрати твердження, що відповідає змісту.
12. Переказати текст, скорочуючи його і вибираючи головне. Можливий переказ за планом або за ключовими словами.
13. Написати питання, відповіді на які стануть переказом тексту [2; 6; 8].

Розуміння тексту – лише частина завдання, підготовка до наступного етапу – до бесіди з прочитаного. Обговорення передбачає розуміння змісту тексту. Вправи для організації бесіди з прочитаного повинні бути спрямовані на поступовий перехід від підготовленої промови до непередбаченої. Тут можливі такі завдання:

1. Передати зміст окремих епізодів з тексту.
2. Розповісти, як діяв герой у ситуації, що склалася.
3. Інсценувати поведінку (вчинок) тих чи інших героїв (драматизація, діалоги і висловлювання учнів побудовані не тільки на матеріалі тексту).
4. Охарактеризувати того чи іншого героя розповіді.
5. Охарактеризувати час, місце і обставини, за яких проходять дії.
6. Пояснити наміри автора.
7. Відповісти на питання з викладенням у відповіді власної точки зору.
8. Прокоментувати подію, епізод або вчинок, що містяться в тексті.
9. Організувати бесіду-дискусію з оцінкою подій, вчинків героїв тексту.
10. Дати розгорнуту оцінку вчинкам героїв, викладеним у тексті.
11. Висловити головну ідею тексту одним реченням.
12. Розповісти про свої враження про текст, оцінити його [2; 6].

Учням, які вивчають іноземну мову поглиблено, на останньому етапі роботи над читанням можна запропонувати ряд творчих завдань.

1. Спробувати уявити поведінку героїв у змінених умовах (кілька років по тому, запитати, що могло статися з героями за інших умов).
2. Переказати текст від імені різних персонажів.
3. Запропонувати картину-ілюстрацію до тексту, не малюючи її, а просто описати, що там буде.
4. Написати запитання до персонажів (при можливості опинитися там).
5. Розглянувши ілюстрацію до тексту, написати твір на тему „Що відчуває герой (героїня) в даний момент,..”
6. Написати рекламну брошуру будь-якого місця з тексту.
7. Написати коротку анотацію до книги, яка могла б послужити вступом.
8. Написати листа герою або героїні книги, попереджаючи його (її) про те, що може трапитися. Дати пораду герою (героїні).
9. Написати твір про свого улюбленого персонажа.
10. Порівняти персонажів книги (можна з персонажем з іншої книги).
11. На основі ситуації тексту, написати свій текст в іншому жанрі.
12. Підібрати / відібрати прислів'я, які найкраще підходять за змістом до даної ситуації і найбільш точно передають ідею тексту [7, с. 163].

Таким чином, розглянувши використання художніх текстів для домашнього читання у навчанні іноземній мові, можемо зробити висновок, що на таких уроках учні спостерігають сучасну живу мову.

Тексти для читання можуть не повторювати тематику усного мовлення, але повинні будуватися на знайомому мовному матеріалі, бути новими для учнів, відповідати їх інтересам і вікові, мати виховну цінність. За цими критеріями найбільш вдалим будуть художні тексти.

Читання оригінальної художньої літератури мовою, що вивчається, сприяє розвитку усного мовлення, збагачує словниковий запас, знайомить з культурою і літературою країни, мова якої вивчається, розвиває мислення. Тому в курсі навчання іноземних мов у середній школі домашнє читання доцільно проводити на базі творів художньої літератури країни, мова якої вивчається.

Література:

1. Общая методика обучения иностранным языкам : хрестоматия / сост. А. А. Леонтьев. – М., 1991. – 360 с. **2. Фадеев В.** Домашнее чтение в старших классах, его организация и приемы контроля / В. Фадеев // ИЯШ. – 1979. – №6. – С. 28 – 30. **3. Балакирева М.** Использование книги для чтения на уроках иностранного языка / М. Балакирева // Первое сентября „Английский язык”. – 1998. – №8. – С. 15. **4. Методика обучения иностранным языкам в средней школе /** под ред. Г. В. Роговой, Ф. М. Рабинович, Т. Е. Сахарова. – М. : Просвещение, 1991. – 287 с. **5. Селиванов Н. А.** Литературно-страноведческий подход к отбору текстов для домашнего чтения / Н. А. Селиванов // ИЯШ. – 1991. – № 1. – С. 60 – 64. **6. Сказкив Г. Г.** Приемы проверки домашнего чтения в 8-м классе / Г. Г. Сказкив // ИЯШ. – 1982. – №4. – С. 50 – 52. **7. Соловова Е. Н.** Методика обучения иностранным языкам. Базовый курс лекций : пособие для студ. пед. вузов и учителей / Е. Н. Соловова. – М. : Просвещение, 2002. – 239 с. **8. Панов А. И.** Урок проверки домашнего чтения / А. И. Панов // ИЯШ. – 1967. – № 6. – С. 12 – 30.

Пономарьова Г. М. Використання художніх текстів на уроках домашнього читання з іноземної мови

У статті досліджується роль домашнього читання у навчанні іноземній мові. Основна увага акцентується на необхідності використання оригінальних художніх текстів, пропонується система вправ.

Ключові слова: домашнє читання, автентичні тексти, система вправ.

Пономарева Г. Н. Использование художественных текстов на уроках домашнего чтения по иностранному языку

В статье исследуется роль домашнего чтения в обучении иностранному языку. Основное внимание акцентируется на

необходимости использования оригинальных художественных текстов, предлагается система упражнений.

Ключевые слова: домашнее чтение, аутентичные тексты, система упражнений.

Ponomariova H. M. Using literary texts at the foreign language lessons of home reading

The article examines the role of home reading in teaching a foreign language. The main attention is focused on the need for original literary texts, there is proposed a series of exercises.

Key words: home reading, authentic texts, series of exercises.

УДК 821.161.1.09+929Набоков

Д. А. Погорелова

В. В. НАБОКОВ – КРИТИК

В. В. Набоков – чрезвычайно плодотворный писатель. За 78 лет жизни он написал 16 романов, три варианта мемуаров, 12 сборников рассказов, множество стихотворений, несколько драматических произведений, которые по сей день не сходят с театральных подмостков, составил сборник шахматных задач. Но до сегодняшнего дня русскому читателю продолжает открываться внушительная часть набоковского наследия: письма, критические эссе, литературоведческие труды. Перед нами появляется „другой Набоков”: не только удачливый создатель бестселлеров, „мистер „Лолита”, но и дотошный исследователь, эссеист, ученый, практик и теоретик перевода, автор блистательных литературоведческих трудов о Гоголе, Сервантесе, Джеймсе Джойсе, тысячестраничного комментария к „Евгению Онегину” и лекций по западноевропейской и русской литературе – сочинений пристрастных, напитанных полемическим ядом, порой насыщенных непомерно длинными цитатами, но всегда ярких, убедительных, поражающих новизной авторского видения, заставляющих отрешиться от стереотипов и по-новому взглянуть на классические произведения.

Все эти достоинства присущи и критическим работам Набокова, без которых немислимо полноценное осмысление его творческого „я”, но которые даже для многих исследователей все еще остаются terra incognita.

Рецензии американского периода достаточно полно прокомментированы и проанализированы Н. Мельниковым в предисловии к сборнику „Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе”. А. Филимонов в своей статье „Набоков – критик поэзии русской эмиграции” характеризует некоторые рецензии Набокова на

стихотворения поэтов русского зарубежья. Собрание сочинений В. Набокова включает комментарии к критическим рецензиям и эссе О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок. Однако в набоковедении нет цельных работ, посвященных критическому наследию В. Набокова. Цель данной статьи – проанализировать критические рецензии Набокова русского периода, рассмотреть критическое наследие писателя как неотъемлемую часть его творчества.

Набоков в своих критических работах не знал снисходительности – ни к тем, кого не любил, ни к тем, кто его интересовал, ни даже к тем, к кому испытывал теплое или приятное чувство. Критические приговоры и оценки Набокова были обусловлены его собственным писательским опытом и художественными принципами, выстраданными на протяжении двадцатилетнего „русского” периода, причем выстраданными в буквальном, а не переносном смысле, поскольку долгие годы он вынужден был вести ожесточенную литературную войну с адептами „парижской школы”, возглавляемой и вдохновляемой такими авторитетными фигурами, как Георгий Адамович, Георгий Иванов и Зинаида Гиппиус [1, с. 18].

Первые рецензии Набоков начал публиковать еще во времена своей учебы в Кембридже. Несмотря на стремление окружить себя утерянными элементами русской культуры, он увлекался современной английской поэзией, в том числе, поэтами-георгианцами. Как он сам отмечал в одном из интервью, влияние Руперта Брука и Де ла Мара отразилось уже в его ранних стихотворных сборниках. Одна из самых первых рецензий Набокова посвящена Руперту Бруку, и написана она в самых восхищенных тонах. „В его творчестве есть редкая пленительная черта: какая-то сияющая влажность... Эта тютчевская любовь ко всему струящемуся, журчащему, светло-студеному выражается так ярко, так убедительно в большинстве его стихов, что хочется их не читать, а всасывать через соломинку, прижимать к лицу, как росистые цветы, погружаться в них, как в свежесть лазоревого озера” [2, с. 729]. По мнению Дональда Бартона Джонсона, в этом раннем эссе Набоков не всегда точно интерпретирует творчество поэта, приписывая ему повышенное внимание к излюбленной теме Набокова – теме „потусторонности” [3]. Рецензент альманаха „Грани”, в котором была напечатана рецензия, отметил, что этот этюд носит не столько критический, сколько поэтический характер: каждая строка его свидетельствует о том, что он мог быть написан только поэтом.

В следующей рецензии на сборник стихов Сергея Кречетова Набоков с горестью говорит о „черных днях” русской музыки, которую мучат „хулиганские „поэтисты”. К счастью, однако, поэтическое творчество Кречетова относится к „простому и понятному”, хотя не без высокомерия Набоков указывает на „бледность” некоторых прилагательных, на „ложную пышность” политических стихотворений и

безнадежную испорченность помещенных в том же сборнике поэтических переводов [4, с. 744].

К переводам Набоков, как известно, всегда относился трепетно и далеко не каждый перевод признавал удачным. Однако в ранней рецензии на перевод Сашей Чёрным сказки Деммеля „Волшебный соловей” Набоков писал о тонком лиризме известного сатирика: „Стих Саши Чёрного лёгок, катится гуттаперчевой музыкой, – и сказка Деммеля в его переводе веет свежей, чуть дымчатой мягкостью. Всё это лишней раз показывает, какой тонкий, своеобразный лирик живёт в желчном авторе „Сатир” [5, с. 745]. О Чёрном Набоков всегда отзывался тепло и помнил о бесконечной доброте и деликатности, с которой известный литератор отнёсся к нему, когда помогал опубликоваться и вступить на литературное поприще.

Очень часто критические оценки Набокова расходились с оценками других критиков; иногда положительные отзывы Набокова не поддерживались другими рецензентами. В рецензии 1924 года Набоков пишет о сборнике Александра Салтыкова „Оды и гимны”: „Это – книга искусных стихов, в меру охлажденных, часто очень звучных, изредка простых и прекрасных” [6, с. 748]. Гумилев же оценил поэзию Салтыкова крайне негативно: „Никакой комментарий не заставит такие стихи показаться поэзией. Книга гр. Салтыкова – недоразумение” [7, с. 53].

Издевательская рецензия Набокова по поводу стихов Булкина (псевдоним Александра Браславского) подтверждает мнение Ходасевича о том, что Браславскому „редко удается дописать стихотворение, не испортив его какой-нибудь несуразностью или безвкусицей” [8, с. 27]. Данная рецензия Набокова относительно сдержанная, автор приводит лишь примеры несуразных рифм и ударений, которые „озадачивают”.

В большинстве случаев Набоков не ограничивается только „озадачиванием” и буквально расстреливает того или иного автора безжалостной аргументацией. „Каспрович довольно слащавый, очень многословный и чрезвычайно скучный поэт” [9, с. 662 – 663]; „Безграмотный набор слов, неправильные ударенья, почти полное отсутствие смысла, насилие над цезурой и женской рифмой, – и все это в ореоле какого-то наивнейшего провинциализма” – таков отзыв о творчестве Бенедикта Дукельского [10, с. 636]. Набоков зачастую дает сдержанные и сухие комментарии, сквозь которые проглядывает издевка. Так, в рецензии „Три книги стихов”: о Булкине – „изысканные прозаизмы вроде „все, все по твоему распоряженью”. Это, вероятно, то, что называется „пленительная сухость” [11, с. 656]; о Поплавском: „Расцветает молчанья свинцовая роза”. У современных молодых поэтов встречаются всяких видов розы, нет только садовых, и это нехорошо” [11, с. 657]; о Познере – „Поэт нам сообщает, что „если руку поднести к глазам, то каждый палец небо заслоняет”. Правильно” [11, с. 657].

Когда в 1931 году в Париже был издан сборник стихов „Светлое уныние”, книга-мистификация с подзаголовком „Перевел с лунных

наречий С. Ревокатрат”, Набоков не упустил случая сязвить в адрес автора: „Приходится пожалеть, что переводчик выбрал из всей лунной поэзии творенья бледные, отвлеченные и необычайно между собой схожие... В переводах Ревокатрата есть много неточностей, неправильно переведенных оборотов... Отмечаю странный пропуск в переводе из Фелрегала: „Терпи, но не думай, что это терпенье, пламеней, но не думай, что это страсть, верь, но не думай, что это истина, знай, но не думай, что это мысль”. В подлиннике есть еще одна строка: „Пиши, но не думай, что это стихи” [12, с. 661].

Несомненно, Набоков с гордостью причислял себя к стану поэтов и с огромным пристрастием относился к собратьям по перу. Кроме Руперта Брука, его любимейшими поэтами всегда оставались Блок и Бунин. Важнейшей составляющей поэзии Набоков считал музыкальную гармонию стиха.

„Стихи Бунина – лучшее, что было создано русской музой за несколько десятилетий, – пишет Набоков в рецензии на „Избранные стихи” И. Бунина, – Легко громить стихотворца, легко выуживать из его виршей смешные ошибки, чудовищные ударенья, дурные рифмы. Но как говорить о творениях большого поэта, где все прекрасно, где все равномерно, как выразить прелесть и глубину его стиха, новизну и силу его образов, как выписывать цитаты – когда за цитатой целиком тянется на бумагу и все стихотворение? И еще есть трудности: музыка и мысль в бунинских стихах настолько сливаются в одно, что невозможно говорить отдельно о теме и о ритме. Пьянеешь от этих стихов, и жаль нарушить очарование пустым восклицанием восторга” [13, с. 672–673].

В рецензии на 37-й номер „Современных записок” 1939 года Набоков дает лаконичные отзывы о творчестве Оцупа и Адамовича, четко выражая свою позицию по отношению к ним, как к поэтам: „Все три стихотворения Оцупа пресно-прозаичны... Оцуп пытается подражать Ходасевичу – не очень успешно. О двух стихотворениях Адамовича – лучше умолчать. Этот тонкий, подчас блестящий литературный критик пишет стихи совершенно никчемные” [15, с. 671].

В той же рецензии находится место и для критики прозаиков старшего поколения. Набоков, очень благосклонно отзываясь о грандиозном романе Бунина „Жизнь Арсеньева”: „Читаешь Бунина, словно идешь „по росистой, радужной траве”, чувствуя – от почти физического прикосновенья его слов – особое блаженство, особую свежесть” [15, с. 669]. Повесть Зайцева „Анна”, однако, награждается отнюдь не столь лестными отзывами: „Ровный, тускловатый слог этого автора, его благородное дарованье лишены пленительности... И если в его повести есть... превосходные страницы... то есть и такие, где чувствуется влияние шаблонов, литературных традиций” [15, с. 669]. Достается и Марине Цветаевой. В рецензии на журнал „Воля России” 1929 года Набоков замечает: „Цветаева пишет для себя, а не для читателя, и не нам разбираться в ее темной нелепой прозе” [16, с. 671].

В рецензии на сборник Куприна „Елань” 1929 года Набоков хвалит писателя за прекрасное изображение лошадей и собак в рассказах: „Когда... русский писатель, получивший от Бога щедрый дар, говорит о том, что он знает и любит, о безысходном в своей нежности и странности влечении, – тогда можете себе представить, какая у него точность и чистота выражений, как волнуют его слова” [17, с. 678]. Эти слова применимы и к творчеству самого Набокова – стоит вспомнить горячо любимых бабочек, уютно расположившихся на страницах всех его произведений.

Набоков не обходит вниманием и „литературную молодежь” эмиграции. По его мнению, „читатель найдет немало хорошего в повести Евангулова „Четыре дня”... Повесть Евангулова очень проста, написана без всяких ухищрений, чистым слогом” [15, с. 670]. Нельзя сказать того же по поводу прозы Ремизова, с сожалением отмечает критик в рецензии на роман „Звезда надзвездная”: „Читая сказания Ремизова, поражаешься их безнадежной пресности...” [18, с. 665–666]. Так как Набоков особенно требователен к мастерскому использованию языка и языковых средств, он нещадно критикует Ремизова за излишнее тяготение к сказовости, вычурности, ломанию языка: „Добро еще, если бы слог Ремизова был безупречен. Но, увы, – какая небрежность, какой случайный подбор слов, какой, подчас, суконный язык... „Гремит ад громом, бурит бурей” – внакидку вяжет автор, – и читатель автоматически прибавляет „огнит огнем”. Автор играет в кубики. Автор играет в перечисления. Автор играет в очень скучную игру” [18, с. 666].

Несмотря на некоторую степень предвзятости некоторых рецензий, ценность критического наследия Набокова, живо откликавшегося на все новые явления в литературе русского зарубежья, невозможно переоценить. В своих рецензиях Набоков всегда оставался художником. Сочинения других писателей он всегда воспринимал как исходную точку для нового творчества, как повод для создания собственного произведения. Критические работы Набокова являются неотъемлемой частью его творчества, необходимой для более глубокого понимания писателя. В дальнейшем планируется рассмотреть более широкий пласт материала, включающий другие рецензии русского периода и материалы лекций Набокова.

Литература:

- 1. Мельников Н.** Сеанс разоблачения или Портрет художника в старости / Н. Мельников // Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. – М., 2002. – С. 7 – 46.
- 2. Набоков В. В.** Руперт Брук / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 1. – С. 728 – 744.
- 3. Джонсон Д. Б.** Владимир Набоков и Руперт Брук / Д. Б. Джонсон // В. В. Набоков: Pro et Contra / сост. Б. В. Аверина. – СПб. : РХГИ, 2001. – Т. 2. – С. 449 – 470.
- 4. Набоков В. В.** Сергей Кречетов. „Железный перстень”. Стихи /

В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 1. – С. 744 – 745. **5. Набоков В. В.** Волшебный соловей. Сказка Рихарда Деммеля. Перевел Саша Черный. Книгоиздательство И. Глейтсмана. Книгоиздательство „Волга” / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 1. – С. 745 – 746. **6. Набоков В. В.** Александр Салтыков. Оды и гимны / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 1. – С. 748 – 749. **7. Гумилев Н.** Письмо о русской поэзии / Н. Гумилев // Аполлон. – 1915. – №10. – С. 47 – 53. **8. Ходасевич В. А.** Булкин / В. Ходасевич // Возрождение. – 1938. – 10 июня. – С. 27. **9. Набоков В. В.** Два славянских поэта / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 2. – С. 661 – 663. **10. Набоков В. В.** Бенедикт Дукельский. Сонеты / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 2. – С. 636 – 637. **11. Набоков В. В.** Три книги стихов / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 2. – С. 654 – 657. **12. Набоков В. В.** Антология лунных поэтов / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 2. – С. 660 – 661. **13. Набоков В. В.** Ив. Бунин. Избранные стихи / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 2. – С. 672 – 676. **14. Набоков В. В.** Литературные заметки: О восставших ангелах / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. – СПб., 2004. – Т. 3. – С. 684 – 688. **15. Набоков В. В.** „Современные записки”. XXXVII / В. В. Набоков Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 2. – С. 668 – 671. **16. Набоков В. В.** „Воля России” 1929, Кн. II / В. В. Набоков Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 2. – С. 671 – 672. **17. Набоков В. В.** Куприн „Елань” (рассказы) / В. В. Набоков Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 2. – С. 678 – 679. **18. Набоков В. В.** „Звезда надзвездная” / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. – СПб., 2004. – Т. 2. – С. 665 – 667.

Погорелова Д. О. В. В. Набоков – критик

У статті розглядається порівняно мало вивчена частина літературної спадщини В. В. Набокова – критичні рецензії російського періоду, без яких немислиме повноцінне розуміння творчості письменника. У роботі проаналізовано сприйняття Набоковим літературної творчості письменників російського зарубіжжя, зокрема, Буніна, Ремізова, Купріна, Саші Чорного, Цветаєвої.

Ключові слова: Набоков, література російського зарубіжжя, критика, рецензія.

Погорелова Д. А. В. В. Набоков – критик

В статье рассматривается сравнительно мало изученная часть литературного наследия В.В. Набокова – критические рецензии русского

періода, без которых немислимо полноценное понимание творчества писателя. В работе проанализировано восприятие Набоковым литературного творчества писателей русского зарубежья, в частности, Бунина, Ремизова, Куприна, Саши Чёрного, Цветаевой.

Ключевые слова: Набоков, литература русского зарубежья, критика, рецензия.

Pohorielova D. V. V. Nabokov as a literary critic

The article discusses a relatively unexplored part of the literary heritage of V.V. Nabokov – critical reviews of Russian period, without which full understanding of the writer's works is impossible. The article analyzes Nabokov's perception of literary creative works written by expatriate Russian authors, in particular, Bunin, Remizov, Kuprin, Sasha Cherny, Tsvetaeva.

Key words: Nabokov, Russian-language literature abroad, criticism, review.

УДК 821. 161.2 – 94.09 „18,,(043)

В. Ю. Пустовіт

**ДІЯЛЬНІСТЬ „РУСЬКОЇ ТРИЦІ”
В ОСВІТНЬО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНСТВА**

У Галичині, яка в ХІХ ст. ще залишалась у складі Австрійської імперії, також тривала робота на ниві українознавства: „Українська інтелігенція Галичини зуміла створити важливі осередки національної науки, освіти й культури. 1848 року у Львові було створено Головну Руську Раду, яка домагалася поділу підавстрійської Галичини на дві частини: Східну – українську і Західну – польську” [1, с. 117]. Така подія була знаковою для Західного регіону, саме в цей час відбувся „Собор руських учених”, з’явилася перша українська газета „Зоря Галицька”, у Львівському університеті нарешті було створено кафедру української мови і літератури. Але найбільш знаковою подією цього часу стало заснування „Просвіти”, яка починає свою історію від 1868 р. На її ґрунті у Львові 1873 р. постало Товариство імені Шевченка (зреформоване в 1892 р. у Наукове Товариство ім. Шевченка – НТШ). Для об’єднання літературних сил галичани активно взялися до періодичних видань. Журнали „Правда”, „Зоря”, „Житє і слово” знайомили читачів з художніми творами, перекладами, критичними й публіцистичними статтями. „Правда” стала справжнім всеукраїнським рупором національно-літературного життя. Саме тут уперше подав свої публіцистичні виступи І. Нечуй-Левицький, згодом поглибивши їх у книзі „Українство на літературних позвах з Московщиною” (1891 р.), де

письменник наголошував на творенні автентичної української літератури: „Разом з язиком українська література, окрім форми, повинна бути національною і своїм змістом: вона повинна виявити психічний український національний дух та характер” [2, с. 73].

На зміну їм у 1898 р. у Львові почав виходити „Літературно-науковий вісник” – орган Товариства ім. Шевченка, який „поклав за мету (і додаймо – одразу почав іти до неї) згуртувати на своїх сторінках усі помітні письменницькі сили обох Збруча та активізувати літературний процес. Загалом же це мало служити справі збереження й захисту національної самобутності української культури, а водночас виявляло прагнення до культурних зв'язків з іншими європейськими народами, яке йшло в парі з усвідомленням, що шлях до світового видання лежить через національне” [3, с. 6].

Освітньо-культурна та літературно-мистецька діяльність в Україні головним чином зосереджувались на території колишньої Гетьманщини та Слобідської України. Незважаючи на багатовікове поневолення західноукраїнських земель поляками, австрійцями, угорцями та молдаванами, ці українці зберегли свою мову, звичаї, віру; визначна роль у цьому належить фольклору.

Рівень загального культурно-освітнього життя на Заході України був відносно високим: єдиний на той час університет діяв у Львові, відкритий ще 1661 р., який готував учителів, Ставропігійська бурса та учительська семінарія в Ужгороді. У Львівському університеті викладання велося німецькою, польською та латинською мовами. Самі українці спричинилися до ліквідації в 1809 р. україномовного факультету „Студіум рутенум” у цьому університеті, оскільки студенти вважали дискримінацією викладання дисциплін українською мовою й із задоволенням перейшли на німецьку. Однак прогресивна західноукраїнська інтелігенція сприйняла такий факт негативно, бо була знайома з ідеями Гердера щодо значення рідної мови для народу. Вони визнавали належний культурний статус і мовну єдність усієї території й „прагнули прийняти й пристосувати народну мову для створення національної літератури”.

„Народним будителем”, пропагандистом української мови можна вважати Івана Могильницького – церковного ієрарха в Перемишлі, котрий організував „Клерикальне товариство”, метою якого було розповсюдження релігійних текстів українською мовою.

Відгомін декабристського руху зачепив і західноукраїнські землі. Поштовхом до національно-культурного відродження у Східній Галичині стало польське повстання 1830 - 1831 рр. Не залишились осторонь і прогресивні львівські студенти Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич та Яків Головацький, які, захоплені ідеями Гердера, утворили у Львові гурток, названий пізніше „Руська Трійця”. Першим завданням гуртківці вважали творення нового письменства, тому рішуче виступали проти

запровадження латинського алфавіту в українську писемність, вони проголошували культурну єдність усіх українських земель і народну мову як основу нової національної літератури. У 1832 р. вони організували групу студентів з метою утвердження і подальшого розвитку української мови. Вже наступного, 1833 р. з'явилася рукописна збірка „Син Русі”, складена в основному з поетичних творів учасників гуртка. Основним лейтмотивом збірки була ідея об'єднання усіх прогресивних сил для національного відродження. Наступним кроком став фольклорно-літературний альманах „Зоря” (1834), який заборонив друкувати цензор; на жаль, і рукопис не зберігся. Це видання мало націєтворчий зміст, тексти були історичного спрямування, збірка відкривалася портретом гетьмана Богдана Хмельницького та нарисом М. Шашкевича про нього. Після заборони „Зорі” члени гуртка зазнали переслідувань, лише в 1836 р. було вирішено публікувати альманах „Русалка Дністровая” (сюди ввійшла частина матеріалів із „Зорі”), що друкував народні пісні, вірші, історичні статті. Але, як відомо, видання у Львові не дозволила поліція, греко-католицькі ієрархи й товариші змушені були видавати його в Будапешті. Однак більша частина накладу все ж таки потрапила до рук поліції. У 1837 р. вийшла „Русалка Дністровая” – перша книжка народною мовою й українським алфавітом, що було свідченням прогресивно налаштованої інтелігенції. Вихід альманаху відіграв велику роль у національно-культурному відродженні на західноукраїнських землях. Важливими є міркування М. Шашкевича про надзвичайну роль літератури для бездержавного українського народу: „Література будь-якого народу є відображенням його життя, його способу мислення, його душі, отже, повинна вона зародитися, вирости з власного народу і зацвісти на тій же самій ниві, щоб не була подібна до райського птаха, про якого розповідають, що він не має ніг, а тому постійно висить у повітрі. Література є постійною потребою руського народу” [4, с. 202].

Незначна частина епістолярію членів „трійці” підтверджує їхню націєтворчу позицію, зокрема це стосується питань національної свідомості, мови, друкування літератури, цензури тощо. Серед діячів, з якими листувалися гуртківці, були М. Максимович, І. Срезневський, П. Лукашевич, О. Бодянський, Ю. Федькович, М. Костомаров та ін. Так, І. Вагилевич у листі до М. Максимовича наголошував на винятковій ролі народу в подоланні бездуховності нації, він вважав, що починати треба з вивчення світогляду і покладав великі надії на молодь: „А який-то ми народ, южнорусини? Народ непобідний і повен слави! От-бо невзгоди і негаразди всегда з не якоюсь почесною дотикалися внутря сього великого загалу; бо душевне розвиття, котре лад поведінок розкувало і правду уставило, було укріпленням проти колотам, паде пак воскресінням через торопки бувалиці. Южна Русь токмо в свіжих силах відмолоджалася; дасть бог, же колись по-прежньому ще відмолодне! Першим, головним уступом ід сим присохтуванням є южноруський язик з усіма наріччями і

піднаріччями та й історія рідна” [5, с. 195]. Вагилевич відстоював мовні проблеми, наголошуючи, що саме в умовах існування писемності правопис і абетка є визначальними чинниками національної ідентичності народу. У неопублікованому трактаті під заголовком „Південна Русь„ він висловив свою ідею національності, важливе місце при цьому відвівши поняттю нація: „Це - народ, який, вступивши в політичне життя, виробив свій власний характер, або, можна сказати, особливий тип, а до цього належить найбільше мова...” [5, с. 78].

Я. Головацький у листах до П. Лукашевича (український фольклорист і видавець, читав Шевченкові „Русалку Дністровую”) жалівся на складні умови праці, зокрема цензурні утиски: „У нас все, як з каменю: що день, то тяжче, що день, то гірше. Особливо з цензурою: вона, як видно, ледве що пропустить касаючогося історії народної...” [5, с. 307]. Така ж справа була і з художньою літературою, про що повідомлялося в листі до І. Срезневського: „У людей нові книжки рахуються сотнями, тисячами, а в нас і на пальцях нема що лічити. [...]”

„Марусю” Основ'яненкову не дозволила цензура – не так про содержание її, як про правописання та українські слова (!!!), „нам не понятні” [5, с. 313]. Для письменника підґрунтям національного відродження було воскресіння мови й запровадження її в школах, уряді, судах тощо, і вся діяльність була спрямована на це. У листі до О. Бодяньського поет повідомляв про радісну звістку (яка не справдилася): „Високе правительство ізрело рівноправність нашого малоруського язика із другими Австрійської держави” [5, с. 318]. Це дало можливість виходу політичних газет „Зоря галицька” та „Новини”, де, крім політики, були ще й поезії „простонародно ізложені”, надруковано твори Г. Квітки, І. Котляревського, М. Устияновича, в Коломиї створено „Читальню руську”, подібне товариство було й у Львові; учені збиралися до перекладів наукової літератури для гімназій і ліцеїв.

Я. Головацький виголошував у листах до однодумців слова подяки за підтримку й надання допомоги у спільній справі національного відродження: „Спасибіг вам, українцям, що ви не цураєтеся тим паростком, відділеним від рідного кореня, приглушеного чужими бур'янами, але ще живим...” [5, с. 308].

Незважаючи на всю складність і суперечливість діяльності представників „Руської Трійці”, вони змогли пробудити зорю національного відродження на західноукраїнських землях. Поява „Русалки Дністрової” (1837) стала першим етапом до національно-духовного пробудження українського народу. Хоча існуюча влада й гальмувала розвиток нових естетичних віянь часу та прагнення західноукраїнських письменників наблизитися до ідейно-художніх здобутків письменників східноукраїнських, все ж таки в першій половині ХІХ ст. в Галичині намітився поворот до нової літератури.

Література:

- 1. Панченко В.** Особливості українського літературного життя другої половини ХІХ століття / В. Панченко // Укр. мова й л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 3. – С. 112 – 118.
- 2. Нечуй-Левицький І.** Сьогочасне літературне прямування / І. Нечуй-Левицький // Історія української літературної критики та літературознавства : у 3 кн. – К. : Либідь, 1998. – Кн. 2. – С. 212 – 222.
- 3. Корбич Г.** Журнал „Літературно-науковий вісник” львівського періоду (1898 – 1906) / Г. Корбич. – К. : Обереги, 1999. – 144 с.
- 4. Шевчук В.** Національна ідея в Україні, зокрема національно-визвольна та її подвижники: Історичний нарис. – К. : МАУП, 2007. – 272 с.
- 5. Маркіян Шашкевич на Заході :** зб. ст. / упоряд., ред. і вступ Я. Розумний. - Вінніпег, 2007. - 385 с.

Пустовіт В. Ю. Діяльність „Руської трійці” в освітньо-культурному просторі українства.

У статті побіжно характеризується період ХІХ ст., зокрема роль діячів „Руської трійці” в освітньо-культурному дискурсі зазначеної доби. На основі відомої на сьогодні мемуаристики Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича та Якова Головацького авторка досліджує їх внесок у справу національного відродження.

Ключові слова: націєтворення, письменницький епістолярій, культурна атмосфера.

Пустовит В. Ю. Деятельность „Русской троицы” в культурном пространстве украинства.

В статье коротко характеризуется период ХІХ ст., особенно роль деятелей „Русской троицы” в просветительском и культурном дискурсе указанного столетия. На основе известной на сегодня мемуаристики Маркияна Шашкевича и Якова Головацкого автор исследует их роль в деле национального возрождения.

Ключевые слова: нациобразование, писательский эпистолярій, культурная атмосфера.

Pustovit V. „Russka tryitsya’s” activity in educational and cultural space of the Ukrainian nation.

Period of the ХІХ century is characterized fluently in the article, besides role of the activists „Russka tryitsya” in education and culture of this period. On the basis of the known today memuaristics of Markiyan Shashkevich, Ivan Vahilevich and Jakov Holovatskiy author investigates their contribution into national renaissance.

Key words: nation’s creation, writer’s epistolary, cultural atmosphere.

УДК 821.111

О. Е. Юнина

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

На протяжении многих лет изучению текстов английских сказок уделялось большое внимание как с традиционных литературоведческих, лингвистических, психологических, философских, этнологических позиций, так и с точки зрения современной когнитивной науки, после ее оформления. Конец двадцатого века может считаться апогеем популярности данного жанра среди читателей разных возрастов, поскольку был ознаменован появлением одной из самых известных англоязычных писательниц – Джоан Роулинг.

Под сказкой понимается вид устного творчества, в котором отражены исторические и природные условия жизни народа. В сказке отображается быт древних людей в самых различных аспектах. Она является синтезом народной мудрости, народного таланта, народного мировоззрения. Актуальность работы заключается в выявлении лингвокультурологических особенностей литературы жителей Британских островов.

Проблеме изучения особенностей английской литературной сказки уделяли внимание многие литературоведы, среди них Слободжан А., Карпюк О., Виноградов В. Брандаусова А. и т.д.

Новизна работы состоит в сопоставлении двух картин мира: языковой или наивной и мифологической. Раскрывается взаимосвязь данных картин мира в тексте английской литературной сказки. Также осуществляется попытка выявить наличие национальных стереотипов на примере сказки.

Целью статьи является изучение лингвистических особенностей английских литературных сказок, а также подробное рассмотрение аспектов английской литературной сказки.

Сказка – повествовательное, обычно народно-поэтическое произведение о вымышленных лицах и событиях, преимущественно с участием волшебных, фантастических сил.

Сказка – это явление историческое; она появилась тогда, когда человек перестал мыслить мифологически, когда чисто поэтический вымысел начал играть преобладающую роль. Но это случилось не сразу, потребовалось длительное время, прежде чем сказка стала явлением искусства.

Хотя английских сказочников и не объединяло какое-то единое литературное направление, школа или художественный кружок, но единство стиля, которое сохраняет английская сказка на всём протяжении своего векового развития, поразительно. Наверное, эти

произведения объединяет сама старая Англия, с её вересковыми пустошами и меловыми холмами, с её Дубом, Терновником и Ясенем, с её лужайками в глубине векового леса, где по ночам танцуют феи, с её эльфами и гномами, гоблинами и драконами. Во все эти сказки заглянул иногда весёлый, иногда печальный дух, живущий в Англии со дня её основания. Древний и в то же время юный, озорной и задумчивый, насмешливый и сочувствующий, он возникает в сказках под разными именами – Пак, Питер Пэн, Гэндальф – и ведёт героев по этому чудесному миру [1, с. 33].

Герои английской сказки приходили к своим создателям сами. Их творила сама Англия, её природа, истории, обычаи. Английские сказочники часто обращаются к миру, созданному их предшественниками, или помещают в него своих героев.

Английская сказка является единым литературным явлением и развивается в русле определённых традиций.

И начало этой традиции положил конечно же Чарлз Доджсон – Льюис Кэрролл. В книгах Кэрролла есть почти всё, что будет впоследствии развивать английская сказка: стихия юмора, игра смеха, в которой порой звучат печальные, почти трагические ноты, необычайная лёгкость всего повествования, которое развивается, кажется, само собой, без каких-либо усилий со стороны автора, непрерывное жонглирование словами, фразами, понятиями, пародийность иронии как принцип самой структуры произведения. Отсюда же идёт ставшее постоянным обращение английской сказки к фольклору, причём к определённым его слоям – вспомним Чеширского кота, Мартовского Зайца, Шалтай-болтая. И сама структура сказки Кэрролла, где стихи и проза естественно сменяют друг друга, станет обычной для этого вида литературы [2, с. 62].

Достойны восхищения характеры, которые выводит на своих страницах английская сказка, причём это характеры взрослых, а не детей. Английские писатели всегда умели и любили посмеяться над героями своих произведений, что не мешало им относиться к ним с любовью и нежностью. Их лукавая насмешка, как и у авторов сказок, редко переходит в злую иронию, а смех становится уничижительным. Дети, читая книгу, смеются над забавными чудачествами взрослых, взрослым же даётся возможность увидеть себя глазами детей.

Сказка должна хорошо заканчиваться, и, зная этот неписанный закон, читатель редко всерьёз переживает за судьбу героев. Английская сказка отступает и от этого правила. Мир, в котором действуют герои, реален, а значит, реальны и опасности, подстерегающие их здесь. И мы не знаем, удастся ли раненому Питеру добраться до берега и сумеют ли найти себе новый дом крошечные добывайки.

Английская сказка не щадит своего читателя, не преуменьшает опасность и не убаюкивает его мыслью, что всё это не более чем выдумка, которая непременно хорошо закончится. Писатель помещает своего героя в трудные обстоятельства и предоставляет ему самому

искать выход. Как быть, если ты, пусть невольно, стал убийцей; если предателем оказался твой родной брат, которого ты любишь; если ты один знаешь правильный путь, но не можешь убедить других в своей правоте?

Одна из центральных проблем английской сказки – взаимоотношение взрослых и детей. Особенно наглядно это проявляется в книгах Барри, и критики неоднократно писали о его „Питере Пэне” примерно в следующих выражениях: „светлый мир детства”, „царство игры”, „скучный, расчётливый, прозаический мир взрослых”. Отсюда и нежелание Питера вырасти и стать большим [3, с. 56 – 71].

Неоднократно подчёркивалось, что английская сказка близка к фольклору. Но это не совсем так. Она почти не обращается к традиционным сказочным сюжетам, а если и обращается, то, как правило, переосмысливает их в пародийном плане. Единственный фольклорный источник, из которого черпает литературная сказка, – это „Сказки матушки Гусыни” [4, с.27, 44].

Every lady in this land
Has twenty nails upon each hand
Five and twenty on hands and feet
All this true without deceit

„Bow-wow”, says the dog,
„Mew, mew” says the cat,
„Grunt, grunt”, goes the hog,
And „squeak” goes the rat,
„Tu-whu” says the owl,
„Caw-caw” says the crow
„Quack, quack”, says the duck,
And what cuckoos say you know.

Излюбленные глупцы и чудаки английского фольклора населяют мир Кэрролла, Трэверс, Биссета. Здесь мы встречаем и Шалтай-болтая, и короля Коля, и корову, которая подпрыгнула выше Луны [5, с. 24; 6, с. 20 – 21].

В остальном же литературная сказка предпочитает обращаться не к сказке фольклорной, а к её основе – мифологии. Толкиен, создавая свой мир, обращается к скандинавской мифологии, а Льюис – к христианской, античной, а также в какой-то степени к мирам Древнего Востока. В сказках Киплинга непосредственно действуют Джин, египетский Анубис, австралийский Нконг, Виланд, Тор, Пак. Да и сами „Просто сказки” – это, в сущности, мифы, что явствует уже из названий („Откуда взялись броненосцы”, „Отчего у верблюда горб”). Скорее мифическим, чем сказочным героем является Питер Пэн. Этот персонаж совершенно

чѣтко восходить к шекспировському Доброму Малому Робину, а тот – к древнегреческому Пану. Питер имеет даже те же атрибуты: дудочку и козла, на котором он разъезжает верхом. Позднее Питер Пэн оденется в плащ из сухих листьев, но в первой повести Барри он наг, как и полагается божеству. Питер Пэн – мифический герой, и под стать ему мир, в котором он живѣт, – мир, сочинѣнный Барри и юными Дэйвисами, с его феями, говорящими деревьями и птицами и мудрым вороном Соломоном, который посылает женщинам детей.

Второй источник, к которому обращается сказка, – это эпос. Возьмем, к примеру, „Книгу Джунглей” Р. Киплинга. Постоянные эпитеты, герои, каждый из которых имеет своё амплуа, сохраняемое им на всѣм протяжении книги (Шер-Хан – убийца, Волчица – заботливая мать, Балу – учитель, Хатхи – мудрец), строгие правила, запечатлѣнные в Законах Джунглей, определяющие всю жизнь их обитателей, плавное, размеренное повествование, то в стихах, то в прозе – всѣ это черты, присущие эпосу [7, с. 62].

Основной мотив английских сказок, как избежать неудачи.

Это значит, что деятельность героев сказок направлена не на достижение каких-то результатов, а на то, чтобы избежать проигрыша, провала, а так же на удовлетворение физиологических потребностей. Но и здесь нужно сказать, что ярко выраженных мотивов в английских народных сказках нет. Следует также отметить, что деятельность героев подобного фольклора обусловлена не столько их собственными пожеланиями, сколько внешними обстоятельствами, долгом и пр.

В текстах проанализированных сказок преобладает конкретная информация, констатация неких фактов. Это значит, что сказки у англичан не такие уж сказочные и волшебные, это скорее просто грустные поучительные истории с не всегда хорошим концом, в которых главный герой ходит по свету и наблюдает за какими-то событиями.

По сравнению со сказками других народов в английских сказках такие мотивы деятельности, как желание власти и достижение успеха, выражены менее всего.

Дальнейшие исследования планируется провести в направлении более глубокого и досконального изучения английских литературных сказок, затронув другие аспекты, такие как более глубокое изучение персонажей английских сказок, а также распространение английских сказок в мире.

Литература:

- 1. Барри Дж. М.** Питер Пэн / Дж. М. Барри. – Екатеринбург, 1992. – 336 с.
- 2. Льюис К. С.** Лев, Колдунья и платяной шкаф / К. С. Льюис. – М., 1992. – 216 с.
- 3. Барри Дж. М.** Питер Пэн в Кенсингтонском саду / С. Дж. М. Барри // Сказки английских писателей. – Л., 1986. – 254 с.
- 4. Карпюк О.** Підручник English 3 / О. Карпюк. – К., 2006. – 115 с.

5. Биссет Д. Про полисмена Артура и про его коня Гарри; Малышка пингвин по имени Принц / Д. Биссет. – М. : Терра, 2005. – 268 с.
6. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл. – М., 1985. 7. Слобожан А. „Сказки Старой Англии” Редьярда Киплинга / А. Слобожан. – М., 1992. – 76 с.

Юніна О. Є. Лінгвокультурологічні особливості англійської літературної казки

Стаття присвячена вивченню лінгвокультурологічних особливостей англійської літературної казки, а також докладному дослідженню аспектів англійської літературної казки.

Ключові слова: англійська казка, народнопоетичний твір, іронія, лінгвокультурологія.

Юнина О.Е. Лингвокультурологические особенности английской литературной сказки

Статья посвящена изучению лингвокультурологических особенностей английской литературной сказки, а также подробному рассмотрению аспектов английской литературной сказки.

Ключевые слова: английская сказка, народно-поэтическое произведение, ирония, лингвокультурология.

Iunina O. E. Linguistic and culturological peculiarities of English fairy-tales.

The article deals with studying of linguistic and culturological peculiarities of English fairy-tales as well as detailed analysis of aspects of English fairy-tales.

Key words: English fairy-tale, folk-poetic work, irony, linguistic culturology.

РЕЦЕНЗІЇ

УДК 844.122.566 (+Тютюнник)

Д. Ільницький

„ТРУДИ І ДНІ” ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

Неживий О. Григiр Тютюнник: текстологiчна та джерелознавча проблематика життя i творчостi: монографiя / Олексiй Неживий. – Луганськ: Вид-во Державного закладу „Луганський національний унiверситет iменi Тараса Шевченка”, 2010

Коли менi потрапила до рук книга лiтературознавця, доцента Луганського національного унiверситету iменi Тараса Шевченка Олексiя Неживого „Григiр Тютюнник: текстологiчна та джерелознавча проблематика життя i творчостi”, то я, передусiм, сфокусував свою увагу на пiдзаголовку монографiї. Справдi, в українському лiтературознавствi такi дослідження видiляються серед iнших.

Якось прийнято вважати (часто доводиться зустрiчатися з таким стереотипом), що бiблiографи, текстологи та упорядники – це лiтературознавцi найнижчого рiвня, якi не спроможнi пiднятися до рiвня панорамного iсторико-лiтературного погляду, або ж створити власну теоретико-лiтературну концепцiю. Дослiдження О. Неживого переконує в протилежному. Якраз навпаки, – стверджує автор, – перш нiж робити якiсь висновки iсторико-лiтературного характеру, а тим паче споруджувати теоретичну будiвлю, потрiбно закласти надiйний фундамент. А фундаментом цим є ґрунтовне наукове вивчення бiографiї письменника та не менш скрупульозне текстологiчне опрацювання його творiв.

Думаю, не можна не погодитися з тим, що в разi науково-бiографiчної та текстологiчної неповноти можливi i хибнi iсторико-лiтературнi висновки, i цiлковите руйнування теоретичних пiдходiв у дослiдженнi творчостi письменника. Зрештою, визначення жанру твору, основного тексту твору (за О. Неживим) та упорядкування текстiв письменника – це теоретична робота, коли доводиться добре напружити свої мiзки, згадуючи основи генологiї та беручи на себе вiдповiдальнiсть за принципи подачi текстiв. Варто нагадати й те, що така давня галузь лiтературної теорiї, як психологiя художньої творчостi, безпосередньо пов'язана з текстологiєю, адже вивчення iсторiї тексту на матерiалi рукописiв чи не найкраще може розповiсти про психологiю творчого процесу того чи iншого письменника. Власне, одне iз дослiджень вiдомої української дослiдницi Лариси Мiрошниченко не випадково називається „Над рукописами Лесi Українки: нариси з психологiї творчостi та текстологiї” (Київ, 2001).

У „Вступі” до монографії та її першому розділі – „Теоретичні засади сучасних текстологічних і джерелознавчих студій” – Олексій Неживий наголошує на вельми важливому й доволі-таки актуальному аспекті сучасної науки про літературу – що кожне літературознавче дослідження повинно починатися із текстологічного опрацювання, а вже відтак переходити до ширших історико-літературних і теоретичних узагальнень. „Варто наголосити, – стверджує О. Неживий, – й нинішню актуальність справді наукового вивчення творчості письменника, коли літературознавче дослідження починається з опрацювання архівів, неопублікованих творів. Чому б не запровадити цю практику тепер, особливо під час виконання численних дисертацій із наукової спеціальності „українська література” [с. 17].

На противагу усталеним серед науковців стереотипам, що текстолог не може „піднятися” до рівня аналітика, а теоретик не повинен „опускатися” до рівня „приміткаря”, автор монографії переконує, що нині актуальним є синтез усіх рівнів аналізу літературних творів, де обидва елементи не заважають, а доповнюють одне одного. І справді, у такому руслі варто працювати молодим літературознавцям і запроваджувати таку практику в навчальних закладах (на філологічних факультетах вишів). До слова, на кафедрі української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка культивується підхід, коли дослідник (студент і викладач) виїжджає у польові умови, де самостійно розшукує носіїв фольклору, потім записує твори усної народної словесності, відтак розшифровує, публікує, і це, врешті, стає об’єктом його наукового дослідження. Гадаю, щось подібне можна би було застосувати і до літературознавчих досліджень – від опрацювання рукописних архівів (наприклад, їх оцифрування, що є актуальним для української архівістики) до суто аналітичних робіт. До того ж, тут могли би стати у пригоді студенти-філологи: замість „перемусолювати” одні й ті ж теми у курсових роботах, вони б робили корисні речі для всієї культури.

Олексій Неживий порушує ще одну актуальну проблему сучасної української текстології. Мова йде про те, що здійснюються масові видання творів українських класиків, і вибір тексту для передруку робиться спорадично. Справді, як зазначає автор, є першочергова потреба в академічному виданні, що стане базовим джерелом для вибору основного авторського тексту й едиційним зразком для наступних видань різних типів. Отож, маємо проблему, яку варто вирішувати з кореня, з джерела: спершу належно впорядкувати тексти творів, а тоді вже здійснювати популярні передруки. І це особливо стосується Григора Тютюнника, адже його твори входять до навчальної програми загальноосвітніх шкіл. Саме у цьому контексті – вивчення письменника у школі – едиційна практика є великою відповідальністю, адже йдеться про наймолодші покоління – школярів. Вивчення текстів за посередництвом

нефахово підготовлених видань може бути цілою проблемою: потім треба все наново перевивчати, наново передоводити якісь факти тощо.

І знову повертаємося до актуальності передусім авторитетного текстологічного опрацювання творів письменника, а вже відтак — масового їх друкування та уведення в контекст. У нас же все навпаки: наукові видання не мають належного фінансування, а популярних (в умовах комерціалізації всього) — хоч греблю гати. І виходить ведмежа послуга, бо ж часто доводиться повертатися до раніше належно не виконаної роботи. „Тому текстології, як базовій галузі сучасного літературознавства, — слушно зазначає луганський літературознавець, — має приділятися особлива увага саме тепер, коли не стало ідеологічного, цензурного й редакторського засилля. Потребують якнайшвидшого очищення, тобто перевидання, твори письменників-класиків, які нерідко паплюжились при підготовці до видання,.. Своє твердження О. Неживий підкріплює низкою прикладів з історії підготовки видань творів Григора Тютюнника.

Далі, зокрема в другому розділі — „Еволюція документального й художнього автопортрета,„ — автор акцентує на тому, що текстологічна робота безпосередньо пов'язана із вивченням біографії письменника. Власне, книга О. Неживого присвячена дослідженню життя і творчості Григора Тютюнника. Ці два пласти взаємодоповнюють одне одного, вони нерозривно пов'язані. Слушним є тут авторове посилання на Ларису Мірошниченко: „В українському літературознавстві біографічні дані й досі, як правило, наводяться лише для підтвердження висновків історико-літературного дослідження. Реальні факти, зафіксовані в достовірних документах життя письменника, якщо їх усебічно вивчено у взаємозв'язках з його творчістю, справді, відіграють важливу роль у розв'язанні теоретичних проблем у становленні переконливих узагальнень, аргументованих оцінок чи умотивованих гіпотез,.. Та тут виникає інша проблема — неправильне, чи радше неточне подання фактів біографії, часто через призму суб'єктивізму у спогадах чи елементу художньої гри у творах. Хоча автор розуміє і визнає умовність, навіть художність мемуарів та наголошує на важливості посилань на документи та інші авторитетні джерела, все-таки інколи надто доскіпливо реагує на деякі неточності в них (як у випадку з політичним романом Романа Іваничука „Країна ірредента,„). Подібна ситуація була і з Богданом Ігорем Антоничем у контексті „Дванадцяти обручів,„ Юрія Андруховича. Якщо оминати тему моральності, що стала центральною у дискусії навколо цього роману, все ж варто пам'ятати, що це художній твір, „фіктивна біографія,„ (за визначенням Ю. Андруховича) і тому вона не може бути авторитетним джерелом наукової біографії.

О. Неживий обурюється, що, нерідко беручись до образного відтворення тих чи інших епізодів, автори спогадів „на перше місце ставлять своє ім'я,.. Та, зрештою, це явище закономірне, підтвердження можемо знайти не тільки в спогадах про Григора Тютюнника. Природно,

що автори хочуть показати свій зв'язок із героєм розповіді, хоча часто перебільшують власну участь у становленні письменника чи якійсь ключовій для нього події. Згодом виявляється, що таких доленосних людей, які вчасно підтримали і дали путівку в творче життя, підозріло багато. Тут, власне, потрібно здійснити розмежування між художнім, белетризованим, легендаризованим, мемуарним та науковим, документальним. У науковій біографії мають бути чітко розставлені акценти стосовно одного й другого. На цьому, власне, й наголошує О.Неживий.

Монографія О. Неживого є вступним теоретичним етапом до наступного – підготовки й видання повного академічного зібрання творів Григора Тютюнника. Третій („Історико-літературні джерела. Критика,„) та четвертий („Творча спадщина: текстологічно-едиційні проблеми,„) розділи книги — це майже готові коментарі до такого зібрання, адже в них ґрунтовно досліджено історію текстів, розглянуто їх рецепцію в критиці, описано історію різних видань творів Григора Тютюнника та запропоновано авторський проект „Повного зібрання творів,„ письменника. Цей проект не є першим практичним втіленням ідей ученого: раніше виходила книга щоденників і записників під назвою „Григір Тютюнник: „Образ України – здавна й по сьогодні,„ яку упорядкував та прокоментував Олексій Неживий (Луганськ, 2005).

Стиль праці О.Неживого дуже живий – її цікаво читати, і сподіваюся, зі мною погодяться її потенційні читачі – студенти, науковці, педагоги середніх і вищих шкіл, письменники, літературна молодь. Це аж ніяк не суперечить її науковості та академічності. Автор вибудовує струнку теоретичну концепцію власного текстологічного підходу, водночас постійно закріплює свої судження прикладами із едиційної практики творів Григора Тютюнника. О. Неживий добре знає науковий контекст своєї галузі. Він згадує дисертації Юрія Бедрика, Дмитра Стуса, Наталії Лисенко, Степана Захаркіна, Валентини Савчук, посилається на праці Сергія Гальченка, Лариси Мірошниченко, Мирослави Гнатюк, Григорія Аврахова, Тетяни Масляничук. Ми ж до цього списку включаємо і Олексія Неживого. Бо без ознайомлення з його монографією багато втрачаємо, якщо хочемо братися до текстологічно-джерелознавчої роботи. Адже теоретичний інструментарій автора та практичну його реалізацію сміливо можемо використати як певний зразок. У монографії О. Неживого черпаємо для себе низку цікавих аргументів і показових прикладів, які можна запозичити і застосувати у власній роботі. Бо хоча „персональна текстологія кожного окремого письменника має [...] риси індивідуальні, оскільки неповторні кожна творча особистість, умови її життя і праці, історична доля літературної спадщини, специфіка творчої діяльності”, все ж має вона і «загальні типологічні ознаки”.

Варто також відзначити художнє оформлення книги. Вдало підібрана, не разюча і не надто офіційна палітра обкладинки, на якій – портрет молодого Тютюнника, фрагмент його рукопису та світлина із

панорамою річки Грунь у рідному селі письменника Шилівка. Книгу О.Неживого хочеться взяти до рук завдяки вдалому художньому оформленню.

УДК 82.091(049.32)

Л. Нежива

**НЕОРЕАЛІСТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ
ХУДОЖНЬОГО СЛОВА**

Рева Л. В. Неореалізм: дискурс теорій та художніх ідей (на матеріалі української та російської літератури і критики). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 344 с.

Модернізм – складне, неоднорідне художньо-естетичне явище, що реалізується у літературно-мистецькому процесі формуванням і функціонуванням нових напрямів і течій, об'єднаних, попри їх оригінальність і взаємну суперечливість, загостреним психологізмом, суб'єктивізмом, усюдисущим ліризмом, прагненням до оновлення. У сучасних літературознавчих дослідженнях естетики модернізму йдеться про його розрив з традиціями, особливо з реалізмом і натуралізмом. У зв'язку з цим слід наголосити, що модернізму властиво звернення до традицій, пошук у них підґрунтя. Це стосується не тільки романтизму, що став генетичним первнем неоромантизму, а й осучаснення інших великих стилів, засвоєних модернізмом у формах необароко, неокласицизму й навіть модифікацією реалізму, до якого постав запереченням, у формі неореалізму.

Ще й нині в українському літературознавстві не вироблено єдиного наукового підходу до вивчення нового реалізму, який розглядається як проміжне явище між реалізмом і модернізмом, або естетична система, художній метод, напрям, течія. Питання про український неореалізм порушено у працях І.Безпечного, М.Доленга, Т.Гундорової, М.Кодака, А.Козлова, Ю.Лаврісюк, Р.Мовчан, А.Ткаченка, В.Фащенко та ін., однак теоретичний та історико-літературний аспекти проблеми лишаються відкритими. Вдалою спробою змістовно наповнити цю лаку є монографія Людмили Реви.

Дослідниця ретельно проаналізувала філософську платформу неореалізму на початку ХХ століття, глибоко осмислила неореалістичні набутки російських та українських літературознавців і критиків. Ґрунтовне й виважене компаративне дослідження дало змогу авторці виявити типологічні риси спільного та відмінного у стильових особливостях творчості І.Буніна та В.Підмогильного, В.Винниченка і

М.Горького, І.Шмельова, визначити ідейно-тематичні обрії, ейдологічні пріоритети, розставити наративні акценти, окреслити аксіологічне поле.

Монографія складається з чотирьох розділів, що зумовлені методологією дослідження літературного напрямку. У першому розділі висвітлено неореалістичні філософські теорії, що репрезентують Дж.Е. Мур, Б. Рассел, А.Н. Уайтхед, У. Джеймс та представники Гарвардського товариства. Авторка аналізує провідні ідей філософів з метою визначення специфіки світоглядного фундаменту, який породжує певну концепцію дійсності й художньої творчості. Важливими видаються положення про вплив неореалістичних ідей на формування філософських та літературознавчих концепцій ХХ століття. Крім того, наголошується на впливовості філософських концепцій на літературний розвиток та їх художнє відображення у творах, що доводиться шляхом компаративного аналізу творчості російських та українських письменників із загальними висновками: «Спільною для В. Винниченка та М. Горького є ніцшеанська тематика, яка порушувалася з кінця ХІХ століття та не втрачає своєї актуальності в сучасному світі. У В. Підмогильного та І. Буніна цей вплив позначено фрейдистською психофізіологічною теорією дослідження тасмниць людського характеру та поведінки» (с. 73).

Другий розділ присвячений дослідженню шляхів розвитку неореалізму в літературознавстві. Простежуючи історію його термінологічного визначення, розмірковуючи у дискурсивному полі проблеми традиційних характеристик неореалізму як естетичної системи, проміжного явища, напрямку чи методу, авторка пропонує власне дефінування: «Неореалізм (новий реалізм, нео-реалізм) у літературі – художній напрям і стиль. Виник на рубежі ХІХ – ХХ століть тенденційно у творах письменників-реалістів... Характеризується еклектичністю, соціальністю, експериментаторськими надбаннями слова, відвертістю сюжетних колізій, інтимністю та брутальністю у зображенні людини і життя на загальному реалістичному підґрунті викладу» (с. 89). Усвідомлення естетики напрямку зумовило виокремлення проблем художнього оновлення, модифікації реалізму, закладеній в підвалинах руху в часі, й, водночас, виокремлення іманентних конститутивних рис різних літературних напрямів, зокрема акцентуація на таких ознаках неореалізму як белетристичність, ліризм, суб'єктивізм, інтимність, індивідуалізм, емоційність тону, фізіологічність тощо. Подібні взаємопроекції неореалізму на реалізм надають можливість відкрити нові аспекти у прочитанні вітчизняної літератури, здійснити новітню інтерпретацію, розширити коло наукових досліджень.

Цікавими є спостереження такої властивості реалізму, як синтетизм, співвідношення його з модернізмом, що зумовило появу його численних назв: «реальний містицизм», «містичний реалізм», «реалістичний символізм», «акмеїстичний реалізм», «реалістичний романтизм», «романтичний реалізм», «міфологічний реалізм»,

«метафізичний реалізм» тощо. Дослідження стильового синтезу, співвідношення традиційного реалізму з модерністськими пошуками дає можливість визначити особливу своєрідність світоглядної парадигматики, що виявляється в мистецьких надбаннях.

У третьому й четвертому розділах заслуговують уваги компаративні дослідження неореалістичної художності у творах І.Буніна та В.Підмогильного, В.Винниченка та М.Горького, на матеріалі яких визначено новий характер реалістичної майстерності українських та російських авторів, зокрема специфіку неореалістичного нарративу оповідних конструкцій. Спостереження, розмірковування й висновки забезпечені ґрунтовним аналізом літературознавчих праць та літературної критики.

Конструкція цієї монографії логічно структурована, відзначається послідовністю й виваженістю її структурних частин. Досить сумлінний і професійний аналітичний огляд літературознавчих праць і літературної критики, своєрідний стиль наукового мислення, чітке окреслення перспектив для майбутніх досліджень характеризують Л.Реву як науковця з позитивного боку. Представлена праця посутньо розширила уявлення про український неореалізм як літературний напрям, а разом із тим – інтерпретаційне поле сучасних літературознавчих досліджень. На цікаве й неоднозначне наукове дослідження, можливо, чекають різночитання й дискусії, проте, безперечно, воно містить цінний аналітичний матеріал для науковців, вчителів та усіх, кого цікавить мистецтво слова.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Акіншина Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Білик Галина Миколаївна – старший викладач кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Бойцун Ірина Євгеніївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

Бугайова Надія Анатоліївна – аспірантка кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Веретейченко Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Гарачковська Оксана Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Київського національного лінгвістичного університету.

Двуличанська Олена Аркадіївна – аспірантка кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – доктор філологічних наук, завідувач кафедри всесвітньої літератури факультету іноземних мов ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Ільницький Данило Ярославович – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Коломієць Світлана Семенівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри ТППАМ факультету лінгвістики НТУУ „КПІ”.

Коноваленко Ірина Юріївна – магістрантка кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Красненко Олена Вікторівна – аспірантка кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Кузьменко Володимир Іванович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології Київського національного лінгвістичного університету.

Кулініч Тетяна Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Леоненко Олександра Сергіївна – старший викладач кафедри іноземних мов Луганського державного університету внутрішніх справ імені Е. О. Дідоренка.

Лепьошкіна Наталія Іванівна – викладач кафедри романо-германської філології Ровеньківського факультету ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Негодяєва Світлана Анатоліївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Нежива Людмила Львівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Оришечко-Бартоха Таміла Андріївна – кандидат філологічних наук, викладач іноземної мови кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Черкаського інституту банківської справи Університету банківської справи Національного банку України.

Погорєлова Дар'я Олексіївна – аспірант, асистент кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Понасенко Артем Васильович – аспірант ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Пономарьова Галина Миколаївна – викладач кафедри англійської філології Ровеньківського факультету ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

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

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

Саган Ганна Володимирівна – магістрантка кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Сизоненко Наталія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Полтавської державної аграрної академії.

Фаусек Ганна Олександрівна – студентка факультету лінгвістики НТУУ „КПІ”.

Фоменко Віра Григорівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шевченко-Савчинська Людмила Григорівна – кандидат філологічних наук, докторант ДВНЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет ім. Григорія Сковороди”, старший викладач Національного медичного університету ім. О. О. Богомольця.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, докторант Київського національного університету ім. Т. Шевченка, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Юніна Ольга Євгенівна, магістр педагогіки вищої школи, старший викладач кафедри англійської філології ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальний за випуск:
д. ф. н., проф. В. Г. Фоменко

Коректор:
к. ф. н., доц. О. О. Кулініч

Здано до склад. **26.10.2011 р.** Підп. до друку **26.11.2011 р.**
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 22,67. Наклад 200 прим. Зам. № 163.

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.