

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 19 (230) ЖОВТЕНЬ

—
2011

2011 жовтень № 19 (230)

ВІСНИК
ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина II

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

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

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

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 2 від 30 вересня 2011 р.)

Виходить двічі на місяць

Засновник і видавець –
ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

Заступник головного редактора –

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

Випускаючі редактори –

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

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

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

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

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

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

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

Редакційна колегія серії “Філологічні науки”:

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ

до технічного оформлення статей

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

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

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

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

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

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

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

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

ЗМІСТ

Актуальні проблеми історії української літератури

1. **Веретюк Т. В.** Ігор Муратов: вічні образи у поетичній спадщині митця (образ Дон Жуана) 6
2. **Дудка А. М.** Часова семантика драматургії В. Винниченка (на матеріалі п'єс “Дизгармонія”, “Великий Молох”, “Дочка жандарма”) 10
3. **Жовтані Р. Я.** Феномен мовної особистості Юрія Клена 16
4. **Куцевол О. В.** Тема Великої вітчизняної війни у творчості Юрія Шовкопляса (оповідання “Кара”, “Хатка на галявині”, “Вогняна ніч”) 22
5. **Матушек О. Ю.** Композиція проповідей Лазаря Барановича 28
6. **Ротова Н. В.** Роль звукових ефектів та сенсоризмів у творенні авторської світомоделі (за творчістю І. Сенченка) ... 36
7. **Сушкевич Т. О.** Художня рецепція образу Юрія Долгорукого в романі Павла Загребельного “Смерть у Києві” 41
8. **Хащина М. С.** Драматична поема В. Барки “Кавказ”: погляд письменника на походження комунізму 48
9. **Цалапова О. М.** Образ матері в українській літературній казці кінця ХІХ – початку ХХ століття 54
10. **Шашко А. М.** Художньо-поетична інтерпретація жанру літературної казки у творчості І. Манжури 60
11. **Якименко Л. М.** Філософсько-естетичний зріз ранньої творчості Надії Суровцової: збірка імпресіоністських творів “По той бік” 69

Порівняльне літературознавство. Теорія літератури

12. **Бровко О. О.** Прийом структурування художнього матеріалу в поемі М. Гоголя “Мертві душі” 81
13. **Вірченко Т. І.** Типологія художнього конфлікту за комплексом критеріїв 88
14. **Головій О. М.** Особливості вияву неореалістичних тенденцій в епоху декадансу (І. Франко й А. Чехов) 95

15. **Козлов Р. А.** Прояви хронотопіки на текстуальному рівні драми: теоретичний аспект 104
16. **Плужник О. М.** Національний характер як літературознавча категорія 110

Питання сучасної україністики

17. **Нестеренко Ю. В.** Кольористичні коди письменницької есеїстики кінця ХХ – початку ХХІ ст. 115
18. **Черниш А. Є.** Інтертекстуальні конструкції повісті М. Слабошпицького “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” 121
19. **Черткова О. В.** Тема війни в ліриці Тараса Федюка 128
20. **Шуть В. Я.** Медійні мистецтва у сучасній українській есеїстиці (на матеріалі збірки О. Забужко “Репортаж із 2000-го року”) 133
21. **Яковенко Г. О.** Постмодерна гра в поетичному тексті В. Неборака 140

Історія світової літератури: текст і контекст

22. **Аулов А. М.** Желание царства истины и справедливости 146
23. **Бабенко О. А.** “Идеальная” пьеса В. Набокова: сценарий “Лолиты” 152
24. **Бахмач В. И.** Песни М. Матусовского о войне 162
25. **Гайдук С. Є.** “Так мчався кінь мій без пуття, непогамовний мов дитя”: до характеристики образу коня Мазепи 167
26. **Луцик В. І.** Англломовна мала проза: жанрова парадигма та її параметри 173
27. **Шеховцова Т. А.** Явные и скрытые смыслы в повести А. Гаврилова “Вопль впередсмотрящего” 179

Документалістика на порозі ХХІ століття: питання теорії та історії

28. **Галич О. А.** Олесь Гончар і село: щоденникова рецепція 186

29.	Горболіс Л. М. Художньо-документальне відображення переживань емігрантів у “Канадських оповіданнях” Тараса Романюка	201
30.	Пустовіт В. Ю. Епістолярій Гр. Тютюнника як фактор вираження суб’єктивного ставлення до дійсності	208
31.	Черкашина Т. Ю. Українська фактографічна літературоцентрична автобіографіка кінця ХІХ – початку ХХ століття	212

Фольклористика

32.	Скиба О. В. Семіотика знахарства: слобожанський дискурс ..	221
	Відомості про авторів	226

Актуальні проблеми
історії української літератури

УДК 821. 161. 2 – 1

Т. В. Веретюк

**ІГОР МУРАТОВ:
ВІЧНІ ОБРАЗИ У ПОЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ МИТЦЯ
(ОБРАЗ ДОН ЖУАНА)**

Вічними образами в літературі є літературні постаті, які за глибиною художнього узагальнення та можливістю філософського осягнення буття виходять за межі конкретних творів [1, с. 196]. Як правило, вічні образи виникли на конкретно-історичному підґрунті і сконцентрували у собі архетипні характеристики, споконвічні пошуки сенсу життя, першосутності, онтологічного призначення людської природи, виразили безперервні колізії історії культур та суспільств.

Одним із містких сюжетних блоків світової літератури є донжуанізм, за яким виповнений сексуальною енергією персонаж – Дон Жуан – здійснював свою мету оволодіння жінкою. Упродовж віків цей персонаж зазнав значної еволюції. Так, змінювалося ім'я героя – Дон Жуан, дон Гуан, дон Хуан, навіть дон Джованні, – але постійною прикметою залишалось іспанське походження, безвір'я та жахливий цинізм вчинків молодого гульвіси.

Першотвором літературних варіантів світової донжуанівської теми була драма іспанського ченця Тірсо де Моліни (Габріеля Телляця, 1571 – 1648) “Севільський ошуканець, або Камінний гість” (1630), у якій коханець Дон Жуан убиває батька зведеної Анни, запрошує його статую до себе на вечерю, і статуя потиском своєї камінної руки викликає в Дон Жуана страх і покаяння, провалюючись у підземний світ кари [2, с. 22]. Як відомо, прототипом твору був севільський ідальго Хуан де Теноріо, відомий своїм зальотництвом та вбивством командора дона Гонзаго. Невдовзі п'єса де Моліни стала інтертекстуальною основою різних художніх інтерпретацій, алюзій та ремінісценцій, починаючи з *comedia dell'arte* [1, с. 295].

Вийшовши за межі свого походження, іспанський Дон Жуан трансформується залежно від політичного клімату, моди, норм моралі, культурних кодів “прибраної батьківщини”.

Італія, що першою зацікавилася іспанським коханцем, наділяє його прикметами комічного жартівника, релігійно-індиферентного та з нахилом до атеїзму. Своє мислення і вчинки італійський Дон Жуан хитро маскує ідеями гуманізму.

У Франції, яка користувалася італійськими зразками, наголошувалося на зухвалості Дон Жуанового атеїзму, а в Мольєровій інтерпретації тема вперше набирає соціального забарвлення. Це – вільнодумець, свідомий насильник, егоїст і цинік – типовий для Франції XVII століття “лібертин”, що зтирає межу між свободою думки й свободою інстинкту, маскуючи їх інтелектуальністю. Не дивно, що вже в 1666 р. комедія Мольєра “Дон Жуан, або Кам’яний бенкет” (1665) була знята зі сцени.

В Англії Дон Жуан стає втіленням розпусти англійської аристократії та королівського двору XVII століття, який мотивує свою аморальність модною тоді філософією сенсуалізму. Об’єднавши холодну раціональність з крайнім темпераментом, англійський Дон Жуан допускається крайньої розпусти, оргій, грабунків і вбивств, перевищуючи цим усіх своїх попередників. Місце веселого дотепу й легкого жарту, властивих італійським п’єсам перебирає важкий і масний гумор, а тонкі французькі натяки – відверта порнографія [2, с. 22].

Доба романтичного бачення донжуанівської теми почалася оперою В.-А. Моцарта “Дон Джованні, або Покарана розпуста” (1787) на лібератто італійського драматурга Лоренцо да Понте. Моцартова музика наголошувала гуманістичні прикмети в особі Дон Жуана, який бачив свою самореалізацію в життєвій насолоді. Характерний для попередніх трактувань теми конфлікт одиниці й суспільства Моцарт-да Понте замінили внутрішнім конфліктом героя в обличчі об’єктивної людської приреченості – смерті. Таке розуміння типу Дон Жуана створило уявлення про нього як самітника-бунтаря й шукача ідеалу “вічної молодості й жіночності”, людини, що нібито знайшла “порозуміння” й “гармонію” зі своєю приреченістю [2, с. 22].

У німецькому романтичному світосприйнятті донжуанівська легенда часто наближається, а то й сплітається з фаустівською, бо і для Дон Жуана, і для Фауста спільною є прикмета тілесної гріховності й людського бажання розуму збагнути надприродну логіку. Обом властивий дух супротиву й гордині та намагання переступити межу суспільних законів. Дон Жуан робить це в ім’я насолоди, а Фауст – задля пізнання.

З цього міркування народжується новий мотив у донжуанівській темі – мотив реабілітації іспанського й інших грішників та прощення їм гріхів минулого. Він став втіленням шукача вищого й ідеального, себто віддзеркаленням філософії романтизму. Однак безрезультативне шукання ідеалу краси й розчарування у своїх спроможностях зрозуміти недосягне викликає у романтичного Дон Жуана бунт проти метафізичного й суспільних конвенціональностей [2, с. 23].

У дусі Е.-Т. Гофмана, який довільно наслідував да Понте – моцартового Дон Жуана, підійшов до донжуанівської теми російський інтерпретатор О. Пушкін (“Кам’яний гість” (1830), даючи перевагу

містичним прикметам героям [2, с. 22 – 23]. Традиційний конфлікт одиниці й суспільства переростає у Пушкіна в трагедію пристрастей.

Виправдовують вчинки Дон Жуана французькі письменники П. Меріме (поема “Намуна” (1832) й А. де Мюссе (новела “Душі чистилища” (1834), а А. Дюма розвиває романтичний мотив прощення й спасіння Дон Жуанової душі, наділяючи його почуттям справжньої любові.

Сприйняття Дон-Жуана як демонічної постаті, перейнятої жагучим сердечним переживанням, проймає творчість О. Вайльда (“Портрет Доріна Грея”, 1891), інколи набуває парадоксального вигляду, коли роль палкого серцеїда перебирає на себе жінка, яка переслідує Дон Жуана (як приклад комедія Б. Шоу “Людина і надлюдина”, 1901 – 1903). Оригінальне трактування проблеми Дон Жуана продемонструвала Леся Українка у драматичній поемі “Кам’яний господар” (1912). Полемізуючи з чоловіками-письменниками, вона надавала перевагу перемозі “камінного, консервативного принципу, втіленого в командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки Анни, а через неї і над Дон Жуаном”, анархістом за природою, схиляючись до образу Долорес, над якою ніщо “камінне” не має влади і яка в тексті виконує роль наратора [1, с. 295].

Зовсім іншого потрактування набув образ дон Жуана у поемі Ігоря Муратова “Мій добрий, бідний Дон-Жуан” 1966 року написання. Твір побудовано на своєрідній інтерпретації образу Дон-Жуана, в основі якої класичне тлумачення його кохання до дони Анни як збудника, що стимулював звільнення жінки від пут середньовічної моралі. Ігор Муратов зробив таке “збудження” основою діяльності Дон-Жуана. Говорячи про себе самого, Дон Жуан зауважує, що він – “*дух шукання, дух повстання*” [3, с. 169], мабуть тому, змальовуючи Дон Жуана, севільського лицаря і спокусника, разом із його слугою і повірником Льоперелло (у поета він стає водієм старого таксі), поет, в дещо іронічному плані, переосмислює його, бачачи у ньому служіння ідеям визволення всіх жінок: “*Ну як вогонь вселити в них, / Цілюще полум’я натхнення?! / Я їх буджу*” [3, с. 167].

Хоча метою Дон Жуана було звільнення жіноцтва від пут моралі, жодна з його жінок (Марсела, Фраскіта, Стелла, Тереза) не погоджується бути “звільненою”, кожна з них жадає від нього кохання і власного задоволення. Тоді герой, звертаючись до Терези (а через неї і до всіх жінок), констатує, що він “*не контора постачання / Утіх, яких жадаєш ти!*” [3, с. 169], та проголошує при цьому давно відому йому істину – “*Не без кохання – без мети / Тобі на світі цім марудно*” [3, с. 169].

Підтвердженням цієї думки стає той факт, що й традиційна Донна Анна, ідеал жіночності, постає у творі втіленням соціальної активності – її шукає фашистська жандармерія часів диктатури генерала Франко.

І хоча поема просякнута іронією, наприкінці вона раптом зникає, і в несподіваній урочистій кінцівці поет всерйоз утверджує свого

парадоксального Дон-Жуана як справжнього героя з ореолом розчарованого борця за удосконалення людства.

Отже, вічні образи для Ігоря Муратова, як і для інших письменників світу, є тієї можливістю, що дозволяє йому, як і будь-якому іншому творцю, проявити свої роздуми про смисл людського життя, про зв'язок людини з природою, про те, що є найвищою цінністю для кожної людини чи показати проблеми, які турбують, чи прославити ще раз, за допомогою такого образу, людину.

Література

- 1. Літературознавча** енциклопедія: У двох томах. Т. 1. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ: ВЦ “Академія”, 2007. – С. 196, 295.
- 2. Розумний Я.** Українськість Дон Жуана у “Камінному господарі” / Я. Розумний // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 22 – 26.
- 3. Муратов І.** Твори: В 4-х т. Т. 1 / Ігор Муратов. – К., 1982. – 415 с.

Веретюк Т. В. Ігор Муратов: вічні образи у поетичній спадщині митця (образ Дон Жуана)

Ця стаття присвячена розгляду когорта вічних образів, котрі за глибиною художнього узагальнення та можливістю філософського осягнення буття виходять за межі конкретних творів, у поетичній спадщині Ігоря Муратова. Шляхом переконливої мотивації того чи іншого вічного образу розкриваються умови формування персонажів такого рівня.

Ключові слова: вічний образ, вогонь, вчений, диявол, спокусник.

Веретюк Т. В. Игорь Муратов: вечные образы в поэтическом наследии (образ Дон Жуана)

В этой статье рассматривается плеяда вечных образов, которые по глубине художественного обобщения и возможностью философского постижения бытия выходят далеко за пределы определенных произведений, в поэтическом наследии Игоря Муратова. Путём убедительной мотивации того или иного вечного образа раскрываются условия формирования персонажей такого уровня

Ключевые слова: вечный образ, огонь, ученый, дьявол, искуситель.

Veretyuk T. V. Igor Muratov: eternal images in poetic heritage (the image of Don Juan)

In this article the pleiad of eternal images, which on depth of artistic generalization and possibility of objective reality's comprehension go out far off behind the range of the defined works in Igor Muratov's poetic heritage, are considered. By means of convincing motivation of this or that eternal image the condition of characters' forming of such level are opened.

Key words: eternal image, fire, scientist, devil, tempter.

УДК 821.161.2 – 2 Винниченко. 09

А. М. Дудка

**ЧАСОВА СЕМАНТИКА ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА
(НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС “ДИЗГАРМОНІЯ”, “ВЕЛИКИЙ МОЛОХ”,
“ДОЧКА ЖАНДАРМА”)**

Час – “прояв буття з точки зору минулого, теперішнього та майбутнього” [9, с. 103]. Майбутнє, на відміну від теперішнього та минулого, “не сповнене подіями”, а отже, – “відкрите для творчості” [9, с. 103]. У художньому творі час – провідний компонент хронотопу (як взаємодії просторових і часових планів (за М. Бахтіним). Основні концепції художнього часу – лінійна, “пов’язана з поняттям прогресу” [2, с. 60] та циклічна, що, з одного боку, обмежує “скерованість вперед циклом” [1, с. 359], а з другого, відображає “хід історичного розвитку, перспективу руху” [8, с. 92].

Концепти часу й простору як складових художньої картини світу В. Винниченка-драматурга досліджувалися нашими попередниками (О. Векуа, Є. Лохіна, Т. Мейзерська, О. Петрів, Дж. Дінглі), однак цілісно ніхто не здійснив інтерпретації картини світу драматурга, в тому числі її концепції часу, що й стало метою нашої студії.

У художньому світі В. Винниченка, зокрема і в драматургії, категорія часу втрачає позитивні конотації, як, наприклад, у п’єсах на революційну тему, що стали об’єктом нашого аналізу, “Великий Молох”, “Дизгармонія”, “Дочка жандарма”. На думку Т. Гундорової, у метафізичній картині світу “ідеальний світ реальніший за будь-який справжній і дійсний час” [6, с. 25], “віра дає статус існування людини в міжчассі”, а “між зав’язкою і розв’язкою історії – “тоска” [6, с. 26]. У названих п’єсах В. Винниченка, вважаємо, виключається можливість руху, прогресу, час набуває ознак “закритості”, тому що людина як творець індивідуального часопростору, керуючись егоїстичними інтересами, прагненням дорівнятися до Бога у своїх можливостях, викривлює природний хід часу (минуле – теперішнє – майбутнє): спрямовуючи свої зусилля на творення майбутнього, вона перекреслює минуле як негативний досвід, розриває зв’язок часів, відтак теперішній час обертається “безчассям”, оскільки втрачає смислотвірну наповненість. Особливо це стосується драм на революційну тематику.

Час у названих п’єсах дискретний (з усього потоку вибираються найбільш значущі моменти); умовний (відповідно до жанру); лінійно-фіналістичний (розв’язка – моральна чи фізична смерть) [7]. Також у процесі аналізу розрізняємо “об’єктивний” і “перцептивний” час, що відноситься до сфер “об’єктивно існуючого реального світу” і “сприйняття реальної дійсності окремою людиною” [10, с. 17], набуваючи індивідуальних ознак його оприявлення, відповідно.

У всіх аналізованих драмах представлений час суспільних змін – революція, яка вносить рух у звичне життя, а отже, прискорює реальний час. Таким є його і перцептивне сприйняття персонажами, зокрема, у драмі “Дизгармонія”: Лія: “Кипить усе, дрижить, росте” [4, с. 10]. Умовно драму можна поділити на дві часові площини: перші дві картини – теперішній час у проекції на майбутній, час очікування, пов’язаний із прийняттям конституції, відповідно, це час надій для обох ворогуючих таборів (“демократів” і “босяків”); останні дві картини – теперішній час як осмислення наслідків минулого (конституцію прийнято), що, як з’ясується, закриває перспективу існування в майбутньому.

Для революціонерів майбутній час постійно присутній у часі теперішньому, який, проте, сприймається кожним по-різному. Для Ольги метафорою майбутнього часу став “берег”, до якого треба плисти, що і є, на її думку, смыслом існування кожної людини. Проте, “допливши” до одного, вужчого, “берега” (Грицько вийшов із тюрми), Ольга відчуває розчарування (бо подальше шлюбне співжиття з Грицьком уже втрачає свою сакральність), тому й до іншого, ширшого, “берега”, який пропонує революція, Ольга вже почуває недовіру (“Мені треба бачить берег... А хвили не дають бачити” [4, с. 11]), а постійні обов’язки не дають їй жити “повним, гарним життям” [4, с. 13]. Дизгармонію теперішнього часу виразно відчуває й Грицько, великі надії на майбутнє якого теж не здійснилися (“Вам було коли-небудь так, що ви ждали чого-небудь великого?... А потім воно приходило, тільки не таке, а менше...” [4, с. 16]). Тому перцептивне сприйняття часу обома персонажами можна окреслити як стан “скуки”, що означає сповільнення часу, його “тяглість”. Для Лії й Мазуна, навпаки, теперішній час є “повним”, оскільки вони насолоджуються кожною хвилиною буття: Лія: “Знаєш, куди пливеш? Ну, й пливи, і насолоджайся тим, що пливеш...” [4, с. 13]. Мазун: “Йй-богу, стоїть жить на світі... Гарно та й годі” [4, с. 28]. Тому закономірно, що й майбутнє життя відкриває для них перспективу руху, “росту душі, серця, розуму” [4, с. 28].

Настрої протилежного табору, босяків, спрямовані теж у перспективу майбутнього, яке уявляється ними як найближчий – “завтра” – час виходу маніфесту, що означає здобуття “слободи” та землі. Проте ці ж споживацькі інтереси, по-суті, й перекреслюють перспективу руху, оскільки творці майбутнього насправді не розуміють смислу маніфесту, з яким безпосередньо й пов’язують свої надії на покращення життя: одні готові виступити проти “жидів”, бо вони “не хочать землі дать” [4, с. 49], інші бачать необхідність збройного виступу через те, що “они демократи й димократскую республіку хочать...” [4, с. 51]. Тому й вихід маніфесту обертається збройним виступом, який перекреслює майбутнє для обох ворогуючих таборів.

Останні дві картини оприявнюють теперішній час. Для Мазуна і Лії це час руху, змін, яких вони очікували від революції, тому зараз в

душі у них “розпускаються рози” (що підсилюється також станом закоханості), асоціюючись із весною. Натомість для Грицька це осінь (час поступового вмирання, згасання життєвих сил), оскільки він зрозумів абсурдність насправді споживацьких цілей усіх революцій, які він окреслює у часових вимірах, так характеризує революціонерів: “Вони приходять в ентузіазм од своїх перемог, од того, що здобули закон про робочий день не в десять годин, а в дев’ять. А це, власне, що значить? Те, що ті робітники зможуть цю годину просидіти в пивній і випити лишню кружку пива...” [4, с. 70]. Для Ольги замість переживати такий час краще опинитися у в’язниці (замкнений простір, де час зупиняється), бо не може витримати тиску часу (на противагу Мазуну: “Ну, погроми, арешти... Дико, страшно, тяжко... Але ж для чого допускать, щоб це придавило вас” [4, с. 82]). Зрештою, революція настільки ущільнює часопростір, що затягує у круговерть і своїх творців (арешт), які вже не мають віри в майбутнє, ілюстрацією чого є фінальна сцена: усі прощаються один з одним, наче востаннє (звучить слово “прощай”, а не “до побачення”), ніби не чують слів жандарма, що завтра їх звільнять.

Часові межі драми “Великий Молох” – два тижні. Саме в цей термін повинна вирішитися доля Зінька (він повинен допомогти тікати Василеві з в’язниці), який уже тиждень як залишив партію, бо не хоче праці з примусу навіть у час соціальних змін, “тепер”: “Сьогодні, вчора, давно, хіба це не все одно. І чи дуже треба чи не дуже, все одно!” [5, с. 10]. “Чесність з собою” – імператив теперішнього буття Зінька, коли воля, розум і серце перебувають у гармонії, “повне” життя кожної хвилини, а для “Я” відкривається перспектива майбутнього, вільного від обов’язків. Зінько прагне цього, але не може визначитися остаточно з планом дій (як характеризує його Остап: “сім п’ятниць на неділі” [5, с. 48]). Леся й Катря для Зінька малюють перспективу майбутнього у різних часопросторах: життя з Лесею – ідилічний, в якому часові межі між індивідуальним життям і “різними фазами одного життя” [1, с. 377] розмиваються, рух часу сповільнюється; з Катрею – простір “шумного, великого, дужого” [5, с. 24] міста, у якому час максимально прискорюється. Абсурдність теперішнього життя усвідомлює Остап, який уже мав гіркий досвід у минулому (відбув заслання, де “мав час все обдумати”), тому вирішив, що краще жити теперішнім, а не майбутнім: “Життя, по-моєму, в тому, щоб кожний день у тебе сума твоїх приємних переживань була більша, ніж сума неприємних” [5, с. 48]. Тому він не поділяє думок “нових, останніх” людей, партійців, які без вагомих на те підстав ставлять свої повноваження вище повноважень Творця, вважаючи за можливе перервати циклічність життя, а отже порушити світову гармонію: “І ці мозгляки за рік чи за два хотять своїми “ідеалами” переробить мою кров, моє “я”, яке тисячі літ вироблялось і передавалось з роду в рід” [5, с. 37]. Тільки Остап бачить, що час ініціації для кожного — теперішній, який треба “заповнювати” своїми зусиллями,

працею; абстрактне майбутнє, яке “вистрибує з голови людей” [5, с. 38], не є придатним для життя, оскільки не має відношення до реального часу людського буття. Тиждень, що минув з часу останнього побачення Зінька з Катрею, для них це час чекання, роздумів, тому цей насправді короткий проміжок здається повільним та довгим (Зінько: “Скільки я передумав за цей час, скільки червей піднялось у мене в душі” [5, с. 58], Катря: “Я теж думала і теж багато” [5, с. 58]). Час для Зінька уповільнюється настільки, що він стає нездатним навіть зрушити з місця, здається, що він “попав на мертву точку” [5, с. 85], яка обертає рух часу назад: Зінько себе вже не знає, а тільки пам’ятає, тобто випадає з “невпинного часу” [8, с. 92]. Катря намагається “витагнути” його з безчасся, малюючи в уяві майбутні “радість життя”, тим самим ніби наближаючи цей час. Характерно, що вона постійно вживає дієслова майбутнього часу “будеш”, “будемо”, ніби запевняючи у цьому й себе, але водночас неодноразово повторює “треба”, “повинні”, які, навпаки, перекреслюють пафос щойно виголошених слів. Два тижні для Зінька як постійний стан очікування, непевності настільки “вимотують” його морально, що він прагне перш за все спокою, забуття (“Дайте мені спокій!... Більше нічого!” [5, с. 88]), тому хоче “кінчати скоріше” [5, с. 96]. Коли ж Молох поглинає “я” Зінька, для нього відкривається перспектива руху вперед (хоча невиразна й абстрактна), але втрачається надія повернення назад, тобто віднайдення свого “я”, що окреслюється у п’єсі й темпорально: “учора” Молох – це насильство, “сьогодні” “це дає радість”, але “завтра” вже може не настати, бо неможливим є повернення, віднайдення індивідуального життя (Зінько: “До побачення, мамо” [5, с. 106], Олена Максимівна: “Не прийдеш ти” [5, с. 106]). Характерно, що дія усіх розділів відбувається ввечері (про що дізнаємося з ремарок) – часу “заспокоєння і відпочинку” [2, с. 53], а не прийняття важливих, доленосних рішень, тому щасливе майбутнє для всіх персонажів насправді таким не видається.

У п’єсі “Дочка жандарма” рух прискорений: дія в драмі триває два насичених подіями дні. Це є закономірним наслідком революції, яка вимагає негайних рішень і дій. Відтак, і перцептивний час постає у свідомості персонажів швидким, але й “тяжким”, оскільки постійною є психологічна напруга, яка не знімається протягом двох дій. У першій робітники повинні “вдержати у себе хоч до ранку” [3, с. 17] потяг, який вони захопили ввечері. Тому ніч – частина доби, яка повинна визначити переможців і переможених. Для страйкуючих події ночі вирішують їх долю на місяць: зв’язавшись зі своїми товаришами з Горохового, вони отримають гроші, зброю і зможуть “хоч з місяць страйкувати” [3, с. 19], якщо ж “не встигнемо до ранку” [3, с. 19], втрачається сенс усієї теперішньої й колишньої діяльності, оскільки сили супротивника є значно більшими, які теж вимірюються темпорально (“Ім, хоч рік буде стоять залізниця, – нічого” [3, с. 19]). Сили ж робітників обмежуються тільки ніччю, тому вони вимушені негайно діяти, посилаючи Корольчука їхати за підмогою в Горохове. Корольчук же не погоджується повністю

вписати часопростір особистого життя з Ольгою у часопростір революції, що відбирає будь-яке право на інтимність у їх майбутньому (“Він цілий рік за нею ходив, от мав макогона їй в руки дати, а тут ми револьвера їй” [3, с. 21]).

У другій дії часові межі набувають конкретики: “8 – 9 годин” – максимальний термін для порятунку пораненої Ольги. За цей час Корольчук повинен привезти лікаря з губернії. Час доби дії – день (“час праці” [7, с. 53]), який ніби примиряє ворогуючі сторони (Качуренко обіцяє дати Корольчукові папери на дозвіл привезти з губернії лікаря). Проте в цей же час плануються протилежні за семантикою події на вечір: офіцер хоче “попсувати путь на Горохове”, звідки “можуть наїхати” [3, с. 32]. До цього часу Корольчук вже сподівається повернутись (про що дізнаємось з його діалогу з матір’ю). Отже, вечір – час розв’язки. Час прийняття для рішення обмеженої настільки, що його можна означити метафорою “часу нема” [3, с. 35] – фраза, яку неодноразово повторюють страйкуючі, відправляючи Корольчука в губернію. Ця атмосфера поспіху могла призвести до фатальної помилки, якби Кузьма вчасно не побачив таємного напису Качуренка в паперах – прохання прислати солдат на допомогу в боротьбі зі страйкуючими. Коли про це дізнається Ольга, Корольчук їде у зворотньому напрямку – в Горохове, до якого “ближче...за дві години можна” [3, с. 29]. Отже, час розв’язки стає ближчим, а теперішній час ніби зупиняється (ремарка: “Офіцер і Качуренко ціпеніють” [3, с. 41]). Це означає зупинку часу індивідуального життя (Ольга помирає), але тільки мить перепочинку для учасників революції, маховик часу якої раз запустивши нелегко спинити.

Отже, реальний час (соціальних змін) є динамічним і дієвим, що втягує у свою круговерть все нових учасників, які відтепер починають жити перспективою, вірою у неї, у той час як буття сьогодні й тепер перетворюється на абсурд. Тому рух індивідуального часу для революціонерів, попри буремні зовнішні події, не насичує їх буття вищим духовним смислом, а отже, закриває перспективу руху вперед, у майбутнє.

Такий напрям дослідження вважаємо виправданим, оскільки без окреслення часових координат неможливим видається повний аналіз художньої картини світу драматургії В. Винниченка.

Література

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с. **2. Введение в литературоведение.** Литературное произведение : Основные понятия и термины : [учеб. пос.] / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. – М. : Высш. шк.; ИЦ “Академия”, 1999. – 556 с. **3. Винниченко В.** Вибрані п’єси : У 2 т. / В. Винниченко. – Т. 2. – К. : Мистецтво, 2008. – 288 с. **4. Винниченко В.** Твори. Драматичні

твори / В. Винниченко. – Т. IX. Вид. 2. – Х. : Рух, 1929. – 108 с. **5. Винниченко В.** Твори. Драматичні твори. Т. X. Вид. 2 / В. Винниченко. – Х. : Рух, 1929. – 108 с. **6. Гундорова Т.** Руйнування романтичної метафізики / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 22 – 28. **7. Лихачев Д.** Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопр. лит. – 1968. – № 8. – С. 74 – 87. **8. Ритм, пространство, время в художественном произведении :** темат. сб. науч. тр. профес.-препод. состава высш. учеб. завед. Мин. Просвещ. Казах. ССР / [отв. ред. Х. А. Адибаев]. – Алма-Ата, 1984. – 133 с. **9. Современный философский словарь** / под общ. ред. В. Е. Кемерова. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Академ. проект, 2004. – 864 с. **10. Тураева З. Я.** Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка) : учеб. пос. [для ин-тов и фак. иностр. яз.]. / З. Я. Тураева. – М. : Высш. шк., 1979. – 219 с.

Дудка А. М. Часова семантика драматургії В. Винниченка (на матеріалі п'єс “Дизгармонія”, “Великий Молох”, “Дочка жандарма”)

У статті зроблено спробу на матеріалі п'єс В. Винниченка “Дизгармонія”, “Великий Молох”, “Дочка жандарма” зінтерпретувати специфіку представлення й художнього втілення семантики часу. Окреслені основні характеристики часу: час доби, пори року; розрізняється час “об’єктивний” і “перцептивний”. Окремий аспект – трансформація реального часу в ірреальний, що зумовлено тематикою названих драм.

Ключові слова: драма, часопростір, тип часу, художні трансформації.

Дудка А. Н. Семантика времени драматургии В. Винниченко (на материале пьес “Дизгармония”, “Великий Молох”, “Дочь жандарма”)

В статье предпринята попытка на материале пьес В. Винниченко “Дизгармония”, “Великий Молох”, “Дочь жандарма” проанализировать специфику представления и художественного воплощения семантики времени. Очерчены его основные характеристики: время суток, года; различается время “объективное” и “перцептивное”. Отдельный аспект – трансформация реального времени в ирреальное, что обусловлено тематикой названных драм.

Ключевые слова: драма, время – пространство, тип времени, художественные трансформации.

Dudka A. M. Semantics of the time of V. Vynnychenko's dramatic art (on the material of plays "Disharmony", "The Great Moloch", "The daughter of the gendarme")

In article attempt on a material of plays of V. Vynnychenko "Disharmony", "The Great Moloch", "The Daughter of the gendarme" is undertaken to analyse specificity of representation and artistic realization of semantics time. The basic characteristics time are outlined: time of days, year; time "objective" and "perceptive" differs. Separate aspect – transformation real time in unreal, that is caused by subjects dramas.

Key words: drama, time-space, type time, art transformations.

УДК 82.091

Р. Я. Жовтани

ФЕНОМЕН МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ ЮРІЯ КЛЕНА

Поезія Юрія Клена є частиною загальноукраїнського літературного процесу і значно заповнює ту прогалину, що утворилася внаслідок умовного й вимушеного поділу нашого письменства на власне українське (творене у територіальних рамках України) та емігрантське. Творчий доробок митця являє собою цікаве стильове поєднання "неокласики" і "празької школи", реалізоване у формально-змістовій згармонізованості ліричних та ліро-епічних творів, і вияскравлює естетичні, морально-етичні й соціально-політичні шукання свого часу [1].

Юрій Клен (псевдонім Освальда Бурггардта (1891 – 1947)) презентується в українській літературі як поет, перекладач, прозаїк [2], причетний до кола київських неокласиків. Він також відомий як автор наукових праць з літератури і мовознавства, редактор, викладач іноземних мов та літератури.

Цілість поетичної спадщини в переважній більшості складають твори україномовні, але є також твори написані російською [3, с. 361 – 374] та німецькою мовами [4].

Феномен Юрія Клена – надзвичайно цікаве явище в площині його світоглядних та етико-естетичних шукань з притаманними їм неординарними рисами. Розкриваючи поняття світогляду, ключовими критеріями якого є "світ" і "людина", й опираючись на відомі біографічні факти, спробуємо детальніше зосередитись на проблемі ролі й місця автора в історико-літературному процесі та національно-культурній приналежності, а також ролі традицій у світоглядному становленні. Німець за походженням, вихований у душі відповідних традицій у строгому протестантському середовищі, він став українським поетом,

перебуваючи у складному психолого-мовному середовищі – чергування мов у творчій діяльності (російська, українська, німецька). Історія української літератури констатує ряд випадків, коли в її орбіту входять митці – представники інших національностей, такі як: росіянка Марко Вовчок, німкеня Уляна Кравченко, американка ірландського походження Патриція Килина, єврей Мойсей Фішбейн та ін. Загалом пояснення вбачається в притягальній силі української культури та духовності, що здатні виривати особистості із поля власного культурного середовища [5, с. 4].

Духовне формування Освальда Бурггардта відбувалося в драматичних умовах соціальних потрясінь перших десятиліть ХХ століття в атмосфері відродження національної свідомості українського народу. Переживши болями й надіями української землі, він – німець за походженням – пов'язав своє життя з її багатотрагедійною долею [6].

О. Городиський підкреслював, що хоч і Юрій Клен – “німець з походження, він мав українську душу, яка відчувала і важко переживала всі звірства і варварства німців, як і ми всі, як ціле населення України” [7].

“Він був поетом-інтелектуалом, поетом-філософом, поетом-віруючим в Україну, Бурггардт, який став Кленом, не пішов на Олімп Гете. Подвиг високого напруження, далеко не нащадок “арапа Петра Великого”, який став Пушкіном, або татарсько-німецький мішанець, що став Левом Толстим. Там – це почесні, імперія, сила; тут – жертва, самопожертва, вигнання...” [8].

Для Клена батьківщиною завжди була Україна, хоч кровно він належав до німецького народу. Деякі критики вживають таких слів (Рослицький): “Не можна сказати, коли саме українізувалась Бурггардтова душа. Над тим можна дискутувати. Але чужину, перебування навіть в Німеччині чи Австрії, що повинні б були бути йому рідними, сприймав він персонально – і в поезії, з боєм вигнанця” [5, с. 8].

Перебуваючи під потужним впливом М. Зерова, Юрій Клен обстоював ідею “європеїзації” української літератури, і, як зазначав І. Качуровський, для митця “рідним світом був германський, а також світова культура взагалі” [9, с. 19]. У рееміграції поет потрапив у парадоксальну, але типову для вітчизняного інтелігента ситуацію, коли в реальному “європейському” світі не виявилось того духовного ідеалу, якого прагнулося у Києві.

О. Тарнавський вважав, що в історичній батьківщині Юрій Клен не знайшов себе духовно (німець в Україні – українець в Німеччині), тому так ретельно шукав шляхів зближення із колишніми земляками. Психологічне несприйняття німецького ментального типу буття підсилювали політичні реалії 30 – 40-х років, зокрема, модель

фашистського тоталітаризму, такого ж неприйняттого для поета, як і сталінізм [5, с. 11].

Для того, щоб детально розглянути цілісний процес художнього становлення особистості, потрібно сформулювати питання: ким все ж таки став Освальд Бургардт?

З цього приводу звернемося до окремого періоду життя і творчої діяльності Юрія Клена. Коли дослідники торкаються ролі поета в колі київських “неокласиків”, то, в основному, оцінюють її як “досить скромну”, адже він “...зовсім не сприймався як зірка першої величини, скоріше перебував десь на третіх-четвертих ролях” [10, с. 54], ніколи “... не поривався голосно заявляти про себе на полемічних вечірках у тогочасній ВУАН, де збирались відомі науковці та митці України, засновники видавництва “Слово” та ін., ... не зразу відважився писати українською мовою...” [5, с. 9] і т.д., пояснюючи при цьому, що на щось значиме він і не претендував. Причина, за судженнями критиків – в рисах характеру.

Надзвичайна (можливо, мається на увазі, навіть надмірна) вимогливість до себе, реальна самооцінка свого місця в порівнянні з більш яскравими (Зеров, Рильський) і менш активними (Филипович, Драй-Хмара) “неокласиками” породжувала критичне ставлення до своєї поетичної майстерності, про що свідчать слова самого автора: “Але далеко мені до тієї вправності й чистоти в роботі – “гутенберження”, яка була у Зерова” [2, с. 59]. Це маленький, чисто образотворчого характеру, штрих, але він доповнює контур цілісного ставлення до творчості й особистості М. Зерова, а також і М. Рильського: “Не я, а мій далекий побратим...// Це він горазд октавами співати...// Чи ж означало *Maximus* – “Максим”...” [11, с. 119]. Юрій Клен сумнівався в доцільності змагання з такими яскравими постатями, вважав, що його праця стане значно кориснішою в царині художнього перекладу...” [12, с. 42]. Чого ж в світлі такої інтерпретації не вистачає Бургардту? Таланту чи, можливо, майстерності? Справа тут, як можна буде переконатися пізніше, не в таланті та майстерності, а в реальному етнокультурному середовищі. Отже, місце і роль Юрія Клена на літературному терені багато в чому зумовлювалась емпіричним, етнокультурним і демографічним статусом. В особі Юрія Клена маємо справу з глибоко оригінальним явищем – яскравим типом літератора – “колоніста“, типом відкритим, закоріненим в генетичній традиції предків, та залученим до скарбниці інокультурних цінностей. У мистецтвознавстві, передовсім в аспекті компаративістики поширена теза про взаємодію, взаємовплив і взаємозбагачення різних культур, про форми, канали, наслідки і значення такого процесу. Причому досить часто обминається питання, як це відбувається в індивідуальному особистісному плані, тобто у творчій долі конкретного митця, так би мовити їхнього “траслятора”. Адже справа не обмежується лише перекладами чи “запозиченням” сюжетів, образів, тем. Світоспоглядання і особистість літератора-“колоніста”, а

значить і умови, що їх породжують, заслуговують більш детальної характеристики. Які ж наслідки помежового існування на перетині різних етнокультурних середовищ? Які варіанти творчого чину тут можливі та найбільш ймовірні?

З біографії поета відомо, що Освальд належав до третього покоління роду Бурггартів на Україні й виховання в німецькій родині відбувалося в атмосфері поваги до рідної мови та культури і одночасно – любові до України [6]. Ця деталь з біографії, має, на нашу думку, неабияке значення. Адже йдеться як про місце Освальда в генеалогічній гілці родового дерева Бурггартів, так і про стиль виховання поета. Взагалі розвиток індивіда чи групи в умовах інокультурного середовища можна підпорядкувати певній класифікації: 1) маргіналізація, тобто втрата будь-якої яскраво вираженої етнонаціональної самобутності (“без роду, без племені”); 2) більш-менш повна асиміляція “прибульців” іншою культурою; 3) максимально можлива ізоляція груп (колонії) від зовнішнього етнокультурного впливу задля підтримки іманентної самобутності; 4) “помежове існування” в якості єдиної ланки між різнорідними культурними традиціями.

Феномен Юрія Клена, на наш погляд, належить до останнього випадку. Він, звичайно, не маргінал, який втратив свою національну самобутність, перед нами і не літератор з механічним поєднанням німецької, української та російської мов. Не було також ізоляції, або повного розчинення в інокультурному середовищі. Бурггарт не був тим, кого можна було б назвати русифікованим та українізованим німцем. Тут, як бачимо, має місце етнічна асиміляція. Це – типове явище, добре відоме вітчизняній історії, однак, на нашу думку, приналежність саме до третього покоління Бурггартів (де перше найбільш схильне до материнської традиції, а подальші виявляють нахил поета до асиміляції) стала основою становлення Юрія Клена як “українського поета німецького походження” – звідси вільне мистецьке оперування трьома мовами, прикладом чого є ряд творів, котрі спочатку були написані російською або німецькою мовами, а потім перекладені (або переписані) українською (“Антоній і Клеопатра”, “Трубадур Жофруа Рюдель” спочатку мали російську редакцію, а “Жанна Д’арк” – німецьку) [13, с. 447], що зафіксовано в коментарях самого Юрія Клена. Проте вірш, перекладений на українську мову, не є абсолютним відповідником оригінального твору цією мовою.

Окрім зазначеного “помежового” стану існування на перетині культурних утворень для появи “літератора-колоніста” потрібно, щоб вони, ці утворення, були істотно відмінні.

Сказане дозволяє в новому світлі розглянути і переосмислити вищезгадані факти. Період діяльності Юрія Клена в середовищі “неокласиків” характерний пошуками “творчої ніші” Переважання в його творчості художнього перекладу і наукових досліджень – зовсім не випадковість. Бути єдиною ланкою різних культурних традицій – в

цьому полягала відповідь О. Бурггардта на питання його мистецького й особистого “Я”. І це був за таких часів оптимальний вибір. Тут має місце відповідність діяльності “колоніста”, котрий підтримує з одного боку генетично-культурну традицію предків (не розчиняючись в інокультурному оточенні), а з іншого – прилучається до духовної скарбниці іншого народу. Подана схема відбилась на духовній подобі Юрія Клена, ставши своєрідною моделлю світоспоглядання, що визначило характер його творчого і життєвого вибору. Іншою, але в чомусь близькою була ситуація у стосунках поета з “празькою школою”. Тут він розкрився цілком як літератор. Чому? Зросла поетична майстерність? Заперечувати цього не можна, Але виникло в даній ситуації і щось інше. Тут Юрій Клен поставав уже як носій певної художньої традиції – київської “неокласики”, традиції, котра взаємодіяла із суголосною, але все таки відмінною художньою концепцією. І знову ж Юрій Клен виступає в ролі “живого моста” між різними середовищами, Але в даному випадку не етнічними, художніми. Це – теж своєрідна форма згаданого способу “помежового існування”. Тут, певно, і захована загадка відмінності творчої індивідуальності Юрія Клена від близьких йому українських письменників.

Юрій Клен не зливався з тим оточенням, з яким контактував, здебільшого залишався осторонь від колективних настроїв і проявів, намагався дотримуватися певної дистанції, він не брав участі у літературній дискусії 1925 – 1928 років, як М. Зеров, або в національному русі, як частина представників “празької школи”, підкреслено зберігав нейтральну позицію. Відповідним чином він ставився до тенденційної заангажованості журналу “Вісник”, редагованого Д. Донцовим.

Це впливало на авторську позицію Юрія Клена – спостерігача, людини, котра опинилась в ролі свідка, літописця історичних подій, що рельєфно проступало в епопеї “Попіл імперій” та поемі “Прокляті роки”. Не випадково він обрав у якості епіграфа слова до “Проклятих років” О. Пушкіна: “Недаром многих лет // Свидетелем Господь меня поставил” [11, с. 108]. Тут справді певна подібність авторської позиції до стилю середньовічних хроністів.

Відстороненість від оточення, що не мала нічого спільного з усамітненням, парадоксальним чином поєднувалася у Ю. Клена з активними відбірковими пошуками “оточення”, з відповідним людським середовищем. Адже Юрій Клен – не тип письменника-затворника. Він завжди прагнув живого спілкування з колегами, аудиторією, де бувають одностудії і не тільки, постійно налагоджував зв’язки з українською літературною еміграцією.

Цікаві характерні риси того осередку, з яким Юрій Клен контактував. Це не були державні організації чи заклади – швидше неформальні співтовариства, об’єднані спільними літературними та національними інтересами, творчою спорідненістю – свого роду інтимно-

духовні братства: творча інтелігенція Києва, Баришівки, група “неокласиків”, “празька школа” та ін.

Типовою рисою творчості була саморефлексія, закорінена в тому ж “помежевому” способі існування на перетині культур. Розгляд даної проблеми під таким кутом зору дає змогу осмислити бодай окремі грані мистецької індивідуальності Юрія Клена, через призму якої розкривається емоційна стихія, мистецька пристрасть та раціональні принципи його поетичного мислення.

Література

- 1. Астаф'єв О.** Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: [монографія] / О. Астаф'єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 313 с.
- 2. Клен Юрій.** Спогади про неокласиків // Твори / Юрій Клен. – Торонто: Фундація імені Юрія Клена, 1960. – Т. 3 – С. 109.
- 3. Клен Ю.** Вибране / Юрій Клен. – К. : Дніпро, 1991. – С. 361 – 374.
- 4. Клен Ю.** Вибране / Юрій Клен. – К. : Дніпро, 1991. – С. 374 – 378.
- 5. Ковалів Ю.** Прокляті роки Юрія Клена / Ю. Ковалів // Клен Юрій. Вибране. – Київ : Дніпро, 1991. – С. 3 – 23.
- 6. Burghardt Josefine.** Oswald Burghardt. Leben und Werke / Josefine Burghardt. – München : Verlag Ukraine, 1962. – 111 s.
- 7. Городиський О.** Юрій Клей вояком / О. Городиський // Київ (Філядельфія). – 1953. – № 3. – С. 151.
- 8. Мосендз в листах.** Особисте: [з листів Л. Мосендза до родини інж. Арсена Шумовського] // Літературно-Науковий Вісник (Мюнхен). – 1949. – № 2. – С. 202.
- 9. Качуровський І.** Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена / І. Качуровський // Сучасність. – 1983. – № 3. – С. 18 – 36.
- 10. Міяковський В.** Недруковане й забуте. Громадські рухи дев'ятнадцятого сторіччя / В. Міяковський // Новітня українська література. – Т. 1. – Нью-Йорк, 1965.
- 11. Клен Ю.** Вибране / Юрій Клен. – Київ, 1991; Клен Ю. Твори: У 4-х т. / Юрій Клен. – Нью-Йорк, 1992. – Т. 1.
- 12. Ковалів Ю.** Освальд Бурггардт / Ю. Ковалів // Слово і час. – 1991. – №4. – С. 42.
- 13. Клен Ю.** Переклад “Орфей. Евридіка. Гермес” // Вибране / Юрій Клен. – К. : Дніпро, 1991. – 462 с.

Жовтани Р. Я. Феномен мовної особистості Юрія Клена

Стаття присвячена аналізу мовної особистості як центрального системо твірного чинника художньої комунікації. Акцентується, що Юрій Клен німець за походженням, став українським поетом, перебуваючи в складному психолого-мовному середовищі.

Ключові слова: мовна особистість, ідентичність, світогляд, ментальність, неокласика, художня комунікація.

Жовтани Р. Я. Феномен языковой личности Юрия Клена

Статья посвящена анализу языковой личности как центрального системообразующего фактора художественной коммуникации. Акцентируется, что Юрий Клен немец по происхождению, стал украинским поэтом, пребывая в сложной психолого-языковой среде.

Ключевые слова: языковая личность, идентичность, мировоззрение, ментальность, неоклассика, художественная коммуникация.

Zhovtany R. Y. The phenomenon of Yuriy Klen lingual personality

The article focuses on the analysis of lingual personality, treating it as a central factor of artistic communication. An emphasis has been made that Yuriy Klen, a person of German descent, became a Ukrainian poet while living in complicated psychological and lingual environment.

Key words: lingual personality, mentality, world perception, identity, neoclassics, artistic communication.

УДК 821.161.2–31

О. В. Куцевол

**ТЕМА ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ
У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ШОВКОПЛЯСА
(ОПОВІДАННЯ “КАРА”, “ХАТКА НА ГАЛЯВИНІ”,
“ВОГНЯНА НІЧ”)**

Соцреалістична література – доволі суперечливе та неоднозначне явище, розвиток і особливості якого тісно пов’язані з історичними подіями та політичними змінами в радянській країні. Для української радянської літератури воєнного періоду характерні свої специфічні риси соціалістичного реалізму.

Патріотичні вірші, статті українських поетів з’явилися на газетних шпальтах уже 23 – 24 червня 1941 року. У газеті “Правда” було розміщено “Ми йдемо на бій” П. Тичини, по радіо читали “Клятву” М. Бажана, поезії М. Рильського, Л. Первомайського [1, с. 5]. Однією з особливостей літератури воєнних років була її підпорядкованість вимогам часу. Тож, для творів періоду Великої Вітчизняної війни характерні мотиви патріотизму, високий громадянський пафос, пристрасна публіцистичність [2, с. 354]. Мобільність та оперативність літератури забезпечувалась і переважанням у цей час малих жанрових форм (нарис, оповідання, вірш) [3, с. 268 – 269].

Як відомо, Юрій Шовкопляс писав про робітничий клас та інтелігенцію, міську молодь, науковців. І не винятком, а органічним

доповненням творчості письменника є воєнно-патріотичні оповідання (“Хатка на галявині”, “Вогняна ніч”), що й тепер імпонують ідейною та мистецькою красою [4, с. 128].

Втім, на сьогодні творчість Юрія Шовкопляса, відомого українського прозаїка, малодосліджена, а отже потребує пильної уваги та переосмислення. У цій розвідці спробуємо дослідити воєнну прозу письменника в контексті радянської літератури 1940-х років, що, на нашу думку, є актуальним, адже дистанція часу дає можливість розглянути цю проблему найбільш об’єктивно.

У 1940-ві роки в радянській літературі відбувалась героїзація постаті воїна-переможця та демонізація ворога. Соцреалістичний канон закріплював за переможцем відвагу та силу духа. Навіть перебуваючи в екстремальних ситуаціях, ця людина до останнього подиху зберігає вірність комуністичним ідеалам, власну гідність і впевненість в успіх. Відповідно, ворог позбавлявся будь-яких привабливих рис, передусім порядності, милосердя та співчуття. Він ототожнювався з ворогом радянського режиму [5, с. 52]. Така тенденція виразно простежується в оповіданні Юрія Шовкопляса “Кара” (1942). У центрі твору радянські воїни Сніжко та Дудка, котрі потрапили в полон до німців. Яскраво зображена сцена допиту Сніжка, в якій конкретно не описуються катування, проте переживання напівпритомного Сніжка змальовані настільки виразно, що яскраво уявляється вся картина допиту. Сніжко, як справжній позитивний герой, мужньо переживає катування. Натомість, Панас Дудка, потрапивши в полон, зраджує Батьківщину. виправдовуючи свій вчинок, Дудка говорить: “Ми їх усе одно не подужали б. А нам життя тільки раз надано. От я... І ти тепер не бійся: я й за тебе словечко замовлю” [6, с. 42]. Тож, не довго думаючи, руки Сніжка “в пітьмі намацали горло боягуза. І з силою, якої Сніжко вже не сподівався знайти в собі, з силою, яка зламала б усякий опір, зімкнулися навколо того горла” [6, с. 42]. Як бачимо, тема зради народу та Батьківщини, ненависті до ворогів та зрадників є центральною в оповіданні Юрія Шовкопляса “Кара”.

Слід зазначити, що починаючи з 1943 року, відбувається безумовне проблемно-тематичне, жанрово-стильове збагачення художньої творчості. У радянській літературі конкретизується стверджувальний та викривальний пафос, ширшає масштаб узагальнень, стає різноманітнішою жанрова та стильова палітра, на якій щедріше з’являються народнопісенні, романтичні, символічні барви [7, с. 146].

Звертаючись в оповіданнях до воєнної тематики, Юрій Шовкопляс також показує визволення Радянською Армією західно-українських земель від фашистських загарбників (“Хатка на галявині”, “Вогняна ніч”) [8, с. 7].

В оповіданні Юрія Шовкопляса “Хатка на галявині” (1944). Розповідається про перебування в Карпатських горах на завданні ефрейтора Дроздьонка з оповідачем. По дорозі герої заблукали та

натрапили на хатинку на галявині: “Чудне вона справила на мене враження. Чим довше я дивився на її сліпі вікна, на похилий ганок, облуплене око, тим ясніше ставало: якщо й була ця хатка мальовничою, так тільки в минулому. І водночас ввижалося, що це минуле не таке вже й давнє. Можливо, ще літом ця хатка мала вигляд причепурений, охайний, молодий. Та раптом трапилось щось – чи не від цього часом поблизу хатки з’явилося дві могили? І хатка, мов людина підкошена горем, відразу осунулась, занепала, от-от перетвориться на руїни” [9, с. 520]. Майстерно створене автором змалювання хатки на галявині подає цю будівлю як живу істоту, горе і біль мешканців якої, відбилися на занедбаності хатки.

Старий дід жив у цій вражаючій горем домівці. Його невістку Ганну та онука Івася вбили німці. Сина повели силою до Німеччини, а діда пограбували. Старий розповів героям про свою втрату, про те, що ловить німців та вбиває їх. Він пообіцяв надати полоненого німця (“язика”), якщо вони підуть разом з ним у таємне місце, де добре видно німців, і повбивають фашистів у помсту за родину діда. Радянські воїни спочатку сумнівались, чи йти їм із старим, оскільки їх завдання полягало лише у тому, щоб знайти “язика”. Та страшне горе діда вразило героїв, адже кожен згадав свою сім’ю: родину єфрейтора повбивали німці, а потім спалили село, а Оленку, доньку оповідача, забрали у полон німці.

Варто зауважити, що українська версія війни уникла, як стверджує І. Захарчук, “моноцентричної парадигми та окреслила множинність інтерпретаційних векторів. У порівнянні з мілітарною практикою соцреалізму, українські координати підривають подвійні стандарти, які стали нормою одержавленої культури. Стандарти ці базувались на величезних розбіжностях між травматичним досвідом війни та його піднесено-оптимістичним трактуванням. Отож трагедія війни зображувалась в оптимістичному руслі. Травматичний чинник як неодмінну ознаку будь-якого збройного протистояння українська версія вирізняє серед морально-психологічних вимірів. Війна набуває рис абсурдності й злочину проти людства, з неї зривається покров романтики, оскаржується її жорстокість і насильство” [10, с. 219]. Така тенденція, як бачимо, властива і оповіданню “Хатка на галявині”.

Не довго думаючи, воїни пішли на таємне місце і побачили: “На видний нам відтинок шосе вийшов німець, мабуть, унтер, а то і офіцер. Він крокував з таким виглядом, наче дорога й усе довколишнє належало йому особисто. Він самовпевнено дивився тільки перед собою” [9, с. 529]. Тож, можна зримо відстежити характерну особливість соцреалістичних творів тієї доби, коли ворог програмується як істота меншовартісна, примітивна, але при цьому підступна і цинічна [11, с. 180].

Герої вбили двадцять трьох німців та повернулись до хатки на галявині, де дід щиро подякував радянським воїнам та віддав їм полоненого німця.

Отже, на прикладі оповідання “Хатка на галявині” можна констатувати властивість майже всіх радянських творів першої половини 40-х років, тобто наявність героїзації радянського воїна, дидактизму, ідейності, щасливого фіналу, а також зображення німця як людини самовпевненої, позбавленої честі та совісті. Втім, слід зазначити, що для оповідання не характерні піднесений тон та оптимістичне змалювання воєнних буднів, притаманні для воєнних творів того періоду, а навпаки – зображення війни як злочину проти людства, засудження жорстокості й насильства. Окремо потрібно відзначити майстерне створення автором образу самотньої, враженої горем, хатки на галявині, а також мальовничі гірські пейзажі.

У 1945 році Юрій Шовкопляс видає оповідання “Вогняна ніч”, де відтворена подорож у Карпатських горах радянських солдатів разом з провідником Сиверином Чигиряком. Під час походу оповідача турбувала постать провідника, адже він часто зупинявся, щоб поспілкуватись з місцевими парубками і таємниче посміхався та не казав, про що вони розмовляли. Крім того, Сиверин любив “розпитувати. Він хотів знати все про Радянську державу й про наші народи, про Червону Армію, про нашу молодь і комсомол, про колгоспи й заводи, а найбільше й найдокладніше – про те, як ми живемо. Він глибоко замислювався над кожним почутим від нас словом. І обличчя його, коли думав він, ставало обличчям людини, яка ще раз ясно побачила, що обраний нею шлях – вірний” [9, с. 535 – 536]. Як бачимо, в оповіданні Юрія Шовкопляса ідейність та партійність є неодмінними складниками.

На думку І. Захарчук, “культ переможця передбачав підвищення престижу мілітарного героя і творення довкола нього ореолу лицаря-визволителя. Тракткування воєнних подій регламентувалося схемами визвольної місії советської армії та патетично-піднесеною настановою” [10, с. 207 – 208]. Радість від зустрічі з радянськими солдатами, братами зі Сходу України яскраво відтворена у творі: “І ніде радянських вояків (так іменували нас тамтешні люди) не зустрічали гарячіше й радісніше, як по тих глухих, забутих долею селах. Можна було подумати, що з нашим приходом у селі настає найзнаменніше, найурочистіше свято... Цілі століття в людських серцях жевріла надія, що не завжди Карпати будуть високою стіною між ними й братами на Сході, що колись зіллються ці люди з рідним народом” [9, с. 539]. Таким чином, особливої виразності у творі набуває тема возз’єднання Сходу та Заходу України.

Природно, що у полі зображення української радянської літератури наявні і широкі соціально-політичні аспекти, трактовані в дусі тогочасної тоталітарної ідеології, і духовно-історичні аспекти, пов’язані у першу чергу з Батьківщиною-Україною, пригнобленою ворогом, і найінтимніші мотиви (отчий поріг, мати, діти, кохана, батьківська хата) [1, с. 11 – 12]. Тож, закономірно, що оповідання “Вогняна ніч” наповнене описами побуту та звичаїв українців Західної України: “Вишивані сорочки, плахти, намисто, хутряні безрукавки (забув, як вони

там звуться), – красиво, барвисто вбираються і дівчата, і парубки. Та тільки в великі свята. Бо той одяг – родинний скарб. Лежить у скрині під замком, з покоління в покоління переходить: від батька синові, від матері дочці” [9, с. 538 – 539].

Зрештою, з’ясувалось, що Сиверин готував подарунок для радянських солдатів. Він підмовив всіх молодих хлопців об’єднатись та вирушити разом з ними на війну. В ніч перед Різдом герої побачили вогняну ніч, влаштовану мешканцями в уславлення радянських воїнів.

Незабутнє враження вогняної ночі яскраво відтворене автором: “Тоді нові зорі почали спалахувати всюди: праворуч і ліворуч, спереду і позаду нас. Одні – ясні, інші – ледве помітні, дуже далекі. Скоро весь край неба заповум’янів ними. А одна розгорілась так близько, – я побачив, як спалахнуло над нею полум’я, неясні відблиски її світла сковзнули по схилах пасма, що на його гребні ми стояли, по снігових шапках на лапатовому гіллі смерек” [9, с. 544]. Слід також зазначити, що зустрічаються у творі і колоритні гірські пейзажі.

Отже, оповідання Юрія Шовкопляса “Вогняна ніч”, окрім наявності щасливого фіналу, зображення героїзації радянського воїна, самовідданості мешканців тилу, наповнена описами звичаїв та побуту українців, мальовничими пейзажними замальовками, ідеєю єднання Західної та Східної України.

Як бачимо, риси соцреалізму 1941 – 1945 років певною мірою позначились на военній прозі Юрія Шовкопляса, адже в оповіданнях наявний і палкий радянський патріотизм, і велика любов до Батьківщини, до народу, і ненависть до ворогів та зрадників, і тема дружби народів, і віра у світле, радісне майбутнє, у перемогу. Та, варто зауважити, що оповідання письменника пропагують ідею братерської любові між Західною і Східною Україною, спрямовують читача до свого коріння, до української землі, яскраво відтворюючи побут та традиції українців.

Література

1. Історія української літератури ХХ століття: [підручник]; У 2кн. / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – Кн. 2. Друга половина ХХ століття. – 456 с. **2. Волинський П.** Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства / П. Волинський. – К.: Радянська школа, 1967. – С. 339 – 355. **3. Література:** [учеб. для 11 кл. общеобразоват. учебных заведений с рус. яз. обучения] / Под ред. Ю. И. Корзова. – К.: Освіта, 2002. – Ч. 1: Русская литература – 415 с. **4. Чернишов А.** Харківські силуети. Юрій Шовкопляс. / Андрій Чернишов // Прапор. – 1981. – № 8. – С. 128 – 129. **5. Захарчук І.** Мілітарна стратегія соцреалізму / Ірина Захарчук // Слово і час – 2006. – № 10. – С. 51 – 60. **6. Шовкопляс Ю.** Кара / Юрій Шовкопляс // Українська література. – 1942. – № 5–6. – С. 40 – 42. **7. Голубєва З.** Нові грані жанру. Сучасний український радянський роман. Дослідження / З. Голубєва. – К., 1978. – 280 с. **8. Брюгген В.** З досвіду історії і

сучасності / Володимир Брюгген // Шовкопляс Ю. Ю. Вибрані твори в двох томах. – К. : Дніпро, 1973. – Том 1 : Інженери. Роман. Оповідання. – С. 5 – 15. **9. Шовкопляс Ю.** Вибрані твори в двох томах / Юрій Шовкопляс. – К. : Дніпро, 1973. – Том 1. Інженери. Роман. Оповідання. – 548 с. **10. Захарчук І.** Мілітарна парадигма літератури соцреалізму / І. Захарчук // Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. Вип. 1 / [відпов. ред. В. Хархун]. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 206 – 220. **11. Захарчук І.** Воєнний наратив у приватних версіях. Щоденники Аркадія Любченка й Олександра Довженка / Ірина Захарчук // Семіосфера радянської культури : знаки і значення. Вип. 2 / [відпов. ред. В. Хархун]. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. – С. 177 – 187.

Куцевол О. В. Тема Великої вітчизняної війни у творчості Юрія Шовкопляса (оповідання “Кара”, “Хатка на галявині”, “Вогняна ніч”)

Стаття присвячена дослідженню воєнних творів Юрія Шовкопляса в контексті соцреалістичної літератури 1940-х років. Детально проаналізовані три оповідання прозаїка: “Кара”, “Хатка на галявині”, “Вогняна ніч”. Дослідниця наголошує на характері й особливостях відповідного історичного часу, що мали безперечний вплив на формування таланту письменника.

Ключові слова: соцреалізм, війна, героїзм, оповідання, ворог.

Куцевол О. В. Тема Великой отечественной войны в творчестве Юрия Шовкопляса (рассказы “Кара”, “Хатка на поляне”, “Огненная ночь”)

Статья посвящена исследованию военных произведений Юрия Шовкопляса в контексте соцреалистической литературы 1940-х годов. Детально проанализированы три рассказа прозаика: “Кара”, “Хатка на поляне”, “Огненная ночь”. Исследовательница акцентирует внимание на характер и особенности соответствующего исторического времени, которые имели несомненное влияние на формирование таланта писателя.

Ключевые слова: соцреализм, война, героизм, рассказ, враг.

Kutsevol O. V. The Theme of Great patriotic war in Yuri Shovkoplyas' creativity (stories “Punishment” “Hut on Glade”, “Fire Night”)

This article dedicates to consideration of the military works of Yuri Shovkoplyas' creativity in the context of Socialist realistic literature of 1940's years. Three stories of prose writer were analyzed in details: “Punishment” “Hut on Glade”, “Fire Night”. The researcher outlines the character and peculiarities of the appropriate historical time, which had undoubted influence on the forming of writer's talent.

Key words: socialist realism, war, heroism, story, enemy.

УДК 821.161.2-5 Баранович.09

О. Ю. Матушек

КОМПОЗИЦІЯ ПРОПОВІДЕЙ ЛАЗАРЯ БАРАНОВИЧА

Наука про впорядкування винайдених завдяки інвенції доказів, засновків, цільового й логічного розпланування промови, організації матеріалу в залежності від його характеру й мети промови називається диспозицією [1, с. 65]. Таку ж назву має другий розділ будь-якого риторичного курсу. Результатом диспозиції стає композиція казання.

На цей аспект барокової проповіді звертали увагу Є. Ульчінаїте [1], В. Павлак [9], М. Королько [2] та інші. Але структура проповідей Лазаря Барановича лишилася поза увагою дослідників. Це й дозволяє нам взятися за вивчення особливостей композиції казань чернігівського архієпископа.

“Композиція риторична – це конструкція персвазійної промови або впорядкування винайдених завдяки інвенції елементів промови” [2, с. 78]. У теорії риторики виділяють два способи мистецтва композиції: з натуральним порядком (*ordo naturalis*) і порядком художнім (*ordo artificialis*). Відомий у XVII столітті теоретик риторики Микола Коссен характеризує натуральний порядок як такий, що відтворює природну послідовність композиційних частин промови, а саме – *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *peroratio* [1, с. 65]. Художній виклад має на меті принести користь або приємність слухачу. До цих двох автор додає ще один спосіб викладу – довільний (*ordo arbitrarius*), що будується на індивідуальному підході того, хто пише або виголошує промову [1, с. 65].

Теоретики XVII століття виділяють у промовах різну кількість композиційних частин: Соарез – 4 (*exordium*, *narratio*, *confirmatio*, *peroratio*), Лауксмін – 6 (*exordium*, *propositio*, *narratio*, *confirmatio*, *refutatio*, *peroratio*). При цьому *exordium* означає вступ, *propositio* – формулювання теми, *narratio* – показ справи, *confirmatio* – доказ запропонованої теми, *refutatio* – відкидання закидів суперника, *peroratio* – закінчення. Євгенія Ульчінаїте зазначає, що “риторична теорія XVII століття трактує вище подані частини диспозиції як композиційну підставу кожної ораторської промови та – ширше – художньої прози” [1, с. 65 – 66].

Могилянські риторики й гомілетики особливу увагу звертали на диспозицію, тобто вчення про впорядкування та розміщення матеріалу. Саме з неї починає свою “Науку” Іоанікій Галятовський. Текст казання він ділить на ексордіум, нарацію та конклюдію [3, с. 108]. Ця триєдина схема поширювалася в другій половині XVI – XVII століття риторикою Кипріяна Соареза.

“Вступ – це перша й найважливіша частина композиції, що окреслює мету й рід персвазії” [2, с. 79]. Оскільки проповідь – це промова святкова й дорадча водночас, то варто звернути увагу на складові частини ексордіумів до цих типів текстів. У передмовах до епідектичних промов, за Аристотелем, варто “викласти й зв’язати все, що хочеш довести” [4, с. 262]. У таких промовах вступ – це “показник змісту промови” [4, с. 263]. У цій її частині “зміст складається від особистості самого оратора, від особистості слухача, від справи, від особистості суперника, а також конче формулюється мета орації” [4, с. 264]. Власне ці елементи й складають топіку вступної частини промови. Риторичні правила були пристосовані до вимог церковного красномовства. За Галятовським, у вступі до казання має бути пропозиція, тобто формулювання того, що задумав сказати. Микола Коссен давав конкретні поради щодо компонування першої частини промови. “Джерелом для оратора, – викладає за теоретиком Євгенія Ульчінаїте, – мали бути різні обставини, що стосувалися осіб, часу, місця промови; просте й загальне представлення справи та намірів оратора; оприявлення внутрішніх причин справи; приклади, описи, оповідання, прислів’я, апофтегмати; покликання на свідків; розповідь чогось цікавого й зворушення тим слухача” [1, с. 69]. Лауксмін додавав до перерахованих вище топосів протиставлення, засновки, вираховування частин, порівняння, риторичний період, роздум [1, с. 69]. Узагальнюючи поради щодо складання ексордіумів, Ж. Сібек називає такі типові елементи:

1) мотто – заголовний текст. Він брався зі Святого Письма, творів Отців Церкви, релігійних пісень та віршів. Мав бути коротким, зрозумілим, поважного змісту. Обов’язково треба було вказати на його джерело;

2) звертання до слухача, яке виконувало функцію встановлення контакту та було вираженням поваги до аудиторії;

3) коротка і вправна екзегеза мотто та формулювання теми, яка була квінтесенцією змісту казання;

4) короткий виклад диспозиції проповіді, тобто подання перебігу основних думок;

5) благальна молитва про плідне виголошення і слухання проповіді [5, с. 54 – 54].

Тема – це той елемент, який відрізняє ранньомодерну українську проповідь від давньоукраїнської [6, с. 126]. Тема – це головна думка, зв’язана з обговорюваною правдою віри [5, с. 46], яка подається в певному аспекті. Жерард Сібек виділяє такі характерні риси теми казання, як стисле формулювання й однорідність. Вона має бути не заширока і не завузька, практична, життєва, актуальна для певної групи слухачів [5, с. 46]. Серед джерел тем Ж. Сібек називає вчення церкви, літургію, потреби прихожан, обставини, особу проповідника. Іоанікій Галятовський радить брати тему зі Святого Письма. В. Строев називає її

“початковим текстом” [7, с. 473] і зазначає, що, як правило, він у Лазаря Барановича запозичений з Біблії і рідше – з церковних книг.

Тема у проповідях архієпископа займає місце епіграфа й виконує його роль. Це – цитата з атрибуцією, розташована перед текстом і надрукована більшим шрифтом. Вона по тексту проповіді повторюється багато разів, виконуючи функцію одного з його головних зв'язуючих елементів. Показово, що ця цитата стоїть і на початку тексту, і після вступу, відділяючи його від основної частини. “Для проповідей на неділі, – пише В. Строев, – береться текст з Євангелія на той день, що містить загальний сенс усього Євангелія” [7, с. 473]. На дні святих тема хоча б одним словом вказувала на святого або назву свята [7, с. 473].

В. Строев помітив, що у Барановича вступ “коротко пояснює початковий текст ... і майже завжди складається з набору паралельних вихідному тексту місць Святого Письма” [7, с. 474], при цьому “смісл тексту нерідко змінюється” [7, с. 474]. З метою акцентувати на головній думці Баранович вводить тему в словесну гру. Для цього у проповіді на неділю сліпонародженого використано синтаксичний паралелізм: “Бренієм даде видіти первіє світ чоловіку нерожденному ... Бренієм нині дає видіти и сліпорожденному” [8, арк. 42]. Подібні маніпуляції з епіграфом закінчуються зазвичай його переформулюванням за допомогою риторичного запитання: “Како бренієм от Господа суть просвіщенны? Се азъ нині любви Вашей от словес евангельских бранными моими изглаголю оустнами” [8, арк. 42].

Передмови від слухача виникають з інтенції оратора зробити його поступливим, розсердити або привабити увагу [4, с. 264]. Теоретик сакральної риторики Amadeus a Vaieux наголошував, що вступ має відрізнитися дотепністю (*acutum*). Це, за ритором, досягається вишуканими словами, сентенціями і концептами [9, с. 241]. Нерідко, очевидно, з метою привабити слухача, чернігівський архієпископ при звертанні до Бога чи святого створює дотепні вислови на зразок: “О Зачатіи Твоея Матере даждь ми, Боже, зачати глаголати” [10, арк. 100].

Адресат промови не позбавлений уваги у вступі. До нього з метою встановлення контакту звертаються в особливий спосіб: “Слышателю Возлюбленный” [8, арк. 128]. Щодо епідектичних промов, то Аристотель радить переконати слухача, що похвала присвячена власне йому [4, с. 266]. Автор “Меча” і “Труб” іноді переформулює тему так, щоб вона стосувалася не предмета промови, а її сприймача. У “Слові на собор Богородиці” тема взята з Євангелія від Луки і звучить так: “Блаженно чрево, носившее тя...” [10, арк. 125]. Таку ж структуру має речення, звернене на слухача: “Блаженни слышациі Слово Божіє і храняциі є” [10, арк. 125 зв]. Ключовий епітет, глибоко закорінений в Євангельський текст, повторюючись для Пресвятої Діви і слухача, в моральному плані порівнює їх і текстово зближує.

Часто чернігівський архієпископ застосовує для саморепрезентації формули самоприниження. Автор робить це не банально, а застосовавши

антитези, у яких протиставляється його грішна людська природа та світ святості: “Аще и нечистым моим языком, но о чистое Єя зачатии Глаголемое” [10, арк. 100].

Обов'язкові у цій частині тексту, за Галятовським, також прохання до Бога або Пречистої Діви про допомогу проповіднику та спонукання людей до слухання [3, с. 108]. У Барановича вступ закінчується короткою молитвою до Бога, Богородиці або святого. Показово, що автор звертається про допомогу саме до того святого, якого прославляє в казанні.

Якщо промова коротка, Аристотель радить не користуватися вступом [4, с. 264]. Лазар Баранович практикує й таке. Деякі проповіді у нього не супроводжуються ні темою, ні вступом. Скажімо, слова 3, 4, 5, 6 та 7 на Різдво не мають ні того, ні другого. Без цих частин також багато коротких проповідей у “Прилозі” до “Труб”.

Отже, вступ для барокового казання пишеться від предмета, автора й слухача.

Коротко Галятовський говорить і про нарацію, наголошуючи, що тут оповідається і показується обіцяна річ. Автор зазначає, що ця частина є найбільшою [3, с. 108].

Кароль Регіус називає в своїй праці “Orator christianus” 29 типів диспозиції. Казимир Вінок Коялович вважає, що їх було близько ста [9, с. 236]. М. Петров називає 12 способів складання проповіді, які найчастіше застосовувалися в Києво-Могилянській колегії.

Дослідник, що ховається за криптонімом Ф. Т. (Федір Терновський), за способом побудови виділив чотири групи в українській проповіді XVII століття: це тексти, подібні до богословських трактатів, формально-логічні, діалектико-софістичні та алегоричні [6, с. 144]. Казання Лазаря Барановича він використовує як приклади до другої групи. Ці проповіді, за спостереженням дослідника, будуються на основі іосі торісі, тобто при їх складанні “автор тримався виключно за голі логічні схеми й логічні прийоми, за допомогою яких утворювався план проповіді” [6, с. 130].

Зазвичай у гоміліях євангельський уривок структурує текст. Водночас він є основою цільності проповіді, оскільки дає можливість слухачу/ читачу уявити позатекстову дійсність. Лазар Баранович у своїх казаннях на недільні євангелія залишає співвіднесеність проповіді з євангельським ситуацією, але збагачує її поясненнями, тлумаченнями, аргументами, водночас переструктуровуючи початковий текст на основі риторичних правил, при цьому активно черпаючи матеріал з Біблії.

Однією з форм казання на задану тему була хрія, яка передбачала такі розділи в ораторському творі, як вступ, причина, протиставлення, подібність, приклад, свідчення та висновки [11, с. 313]. Тема проповіді про блудного сина взята з Євангелія від Луки: “Отиде на страну далече, и тамо расточи имініе свое, живый блудно” [Лк. 15, зач. 79]. Вона подана як епіграф до всього тексту. З теми автор черпає пропозицію: “Коимъ

образом сей Блудный Сынъ блудяше?” [8, арк. 355]. Тобто фактично проповідник акцентує на третій синтагмі епіграфа. Хоча, як побачимо далі, він послідовно зупиняється не тільки на кожній з трьох пропозицій основної теми. Таким чином, на основі епіграфа проповідь зазнає додаткової структуризації. Усі його частини стають пропозиціями, що доводяться біблійними аргументами. Перша з них – зав’язка євангельського сюжету: “Отче, даждь ми достойную часть имінія” [8, арк. 355].

Спочатку проповідник осуджує вчинок молодшого сина господаря. Тлумачення євангельського епізоду Лазар Баранович робить використовуючи біблійний метатекст. Найчастіше він черпає з Євангелій, Псалтиря та послань святих апостолів. Притчова ситуація відразу переводиться в алегоричний план. Відтак, відділення від батька – це відхід від Бога, який поданий знаками з інших біблійних контекстів (тут – образом Шляху). Автор перекодує євангельське речення у світлі п’ятнадцятого псалма Давидового: “Господь Часть достоянія моего, глаголет цар Давид” [8, арк. 355]. Відтак відхід в країну далеку з частиною майна оцінюється як неправильний і некорисний. Свою позицію оратор пояснює від протилежного, наводячи аргумент з біографії апостола Павла: “Не требовал святыи Апостол Павел, коєя достойныя части имінія на землі” [8, арк. 356].

Обов’язковим елементом хрїї є доведення від подібного. Подібне виділяється на засаді кількості й контрасту. Лазар Баранович згадує сюжет на попередню неділю митаря і фарисея, прирівнюючи блудного сина до першого, а його старшого брата – до другого. Свої роздуми владики підсилює ще одним прикладом, цього разу з Книги Буття. Два сини Авраама є дзеркальним відображенням євангельської притчі. Причому сином вільної називається не той, хто залишився при батькові, а той, хто пішов, прогайнував майно і повернувся з покаєнням.

Образ блудного сина розкривається в антитетичних характеристиках. Герой засуджується за те, що пішов, але схвалюється за те, що повернувся й покався. Доведення заданої теми відбувається на основі свідчень самого блудного сина (монолог-покаяння). Моральний аспект теми розкривається за допомогою синекдохи: замість однини автором вживається множина. Баранович говорить про блудного сина, а має на увазі кожного грішника. На питання, що робити грішнику, автор відповідає словами з тридцять третього псалма: “Приступте бо к нему и просвітитесь” [8, арк. 357]. Переступ блудного сина характеризується від обставини часу виголошення промови. У церковному календарі є неділя блудного сина, а в реальному житті – понеділки, вівторки, середи і взагалі увесь тиждень блудних синів.

Зрештою автор приходять до висновку: не чинить гріха – і не треба буде каятися, але якщо зробили переступ – покайтеся. При цьому автор звертається до Бога словами Ісуса Сирахового.

Отже, на всіх структурних рівнях матеріал для казання береться з Біблії. Це – пропозиція, розвиток теми, протилежне, подібне, свідцтво, заключення. Це зроблено з метою переконати реципієнта в етичних сценаріях проповідницького тексту.

Конклюдія (з гр. *epilogos*, з лат. *peroratio*) – остання частина промови, що містить її змістовий та емоціональний повтор [2, с. 95]. Проповідь черпала правила конклюдії з засад риторики. За Аристотелем, конклюдія покликана налаштовувати слухачів добре до того, хто говорить, і погано – до його суперників. Вона повинна збільшувати або зменшувати головні думки дискурсу, впливати на пристрасті слухачів та нагадувати головні пункти проповіді [4, с. 279]. Квінтіліан вважав, що закінчення має складатися з двох елементів: нагадування слухачу усієї промови та збуджування почуттів.

Іоанікій Галятовський у “Науці” наголошує на предметі промови та ставленні слухача до нього: “в той часті казнодія припоминає туо реч, которую повідав у наррації, і напоминає людей, жеби оні в такой ся речі кохали, если будет тая реч добрая; если зась злая, напоминає людей, жеби ся такої речі хронили” [3, с. 108].

Українські проповідники в друкованих текстах чітко виділяли структурні частини казання. Іоанікій Галятовський пише в “Науці”, що усі три розділи в його проповідях починаються “од краю і з більшої різаної літери” [3, с. 108]. Лазар Баранович не виділяє конклюдію абзацом, а виокремлює її звертанням до слухачів: “Слишателю возлюблений!” Конклюдія виконує функцію міжлюдської комунікації. Вона покликана виробити у слухача почуття духовної єдності з проповідником. Лазар Баранович намагався поєднати прихожан проповіді почуттям любові у Христі. Не випадково звертання до них було саме таким. Але головне для проповідника – поєднання слухача й євхаристійного Ісуса.

Ж. Сівек акцентує, що заключення має бути коротким (не більше 1/8 від казання). В середньому конклюдія проповіді Барановича – це приблизно 1/10 тексту. Особливу увагу казнодія звертає на останнє речення, яке мало бути коротким, блискавичним, добре продуманим.

Для зацікавлення слухача проповіднику треба було зробити життєві висновки з почутого слова Божого, спрямувати висновки в площину екзистенційних проблем слухача. Це – правило антропоцентричної дедукції. Наприклад, у проповіді на Томину неділю ключовим є концепт віри. Головним він залишається і у висновках. Автор наголошує на цьому багаторазовим повторенням слова. У різних контекстах віра постає як засіб для досягнення духовної мети: “вірою получиша обітованіє; вірою заградиша уста львом; вірою угасиша силу огненную; избыша острєя меча; возмогоша от немощи” [8, арк. 16]. Остання фраза свідчить про те, що проповідник намагався спрямувати високі духовні теми і в практичне русло, звертаючи увагу на нагальні проблеми людини. Сюжет про мироносиць він адаптує для розуміння

притчовою нарацією, звертаючи увагу на побічні обставини події: мироносиці побачили Ангела і Творця. За умови, що душа людини прикраситься чеснотами, “сице и души наши аще будут носити съ слезами миро добродетелей, елей милости сподобятся стрітисся съ самим Христомъ” [8, арк. 23]. Висновки з казання полягають у проповідника в моральному повчанні прихожан.

Здебільшого висновки Барановича відповідають темі й основному змісту проповідей, але іноді вони пов’язані з ними суто символічним зв’язком.

Особливістю конклюдій Барановича є молитва, в якій, за В. Строевим, “видно душу проповідника, наділену теплим і сильним почуттям” [7, с. 475]. Ж. Сівек вважає, що завдання останньої частини промови – налаштувати слухача на той настрій, з яким він має залишити храм [5, с. 64]. Проповіді архієпископа Лазаря часто закінчуються благословенням, побажанням слухачам і славослів’ям. Фактично Баранович налаштував свою паству на молитву і поза храмом. Він спрямовував людину на пошук допомоги у словесному звертанні до Бога. Ж. Сівек категорично не радить закінчувати казання цитатою, але у чернігівського архієпископа дуже часто є саме так: останнє речення проповіді містить посилання на біблійний текст. Казання на Томину неділю закінчується останньою фразою з недільного Євангелія: “Да віруете, яко Ісус єсть Христос Сынъ Божій: и да верующе животь имате о Имени его. Аминь”. Так само, як і текст на неділю мироносиць: “Радуйтеся, и радость Вашу никто же возмет от Вас” [8, арк. 23]. Очевидно, проповідник вважав, що євангельська цитата – сильніший аргумент за будь-чию рефлексію.

Практично кожна проповідь закінчується словом “Аминь”. Як правило, воно перекладається як “істинно”, “вір мені”, “я кажу Вам”, “пам’ятай це” [12, с. 6]. Зазвичай цим славослів’ям закінчуються молитви. Вживається воно з метою посилити “Так”, спрямоване до Бога. Для Барановича було характерним закінчення проповіді молитвою.

Отже, проповіді чернігівського архієпископа побудовані за риторичними настановами до тематичної промови. В них чітко виділяються три головні складові – ексордіум, нарація та конклюдія. Іноді опускається ексордіум. Показово, що вступ та висновки будуються від автора, предмета промови та слухача, а основна частина – як правило від предмета. Чернігівський проповідник використовував різні моделі текстопородження. Подальше вивчення проповідницької спадщини авторів XVII століття дозволить зробити висновки про зв’язок українського бароко з європейськими культурними течіями цього періоду.

Література

1. Ulcinaite E. Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku. Próba rekonstrukcji schematu retorycznego / Eugenija Ulcinaite. – Wrocław :

Wyd-wo PAN, 1984. – 217 s. **2. Korolko M.** Sztuka retoryki : Przewodnik encyklopedyczny / Mirosław Korolko. – Warszawa : Wiedza powszechna, 1990. – 313 s. **3. Галятовський Іоаникій.** Наука, альбо Спосіб зложення казання / Іоаникій Галятовський // Українська література XVII століття. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – Київ : Наукова думка, 1987. – С. 108 – 133 с. **4. Аристотель.** Риторика / Аристотель; [пер. с древнегр. Н. Платоновой] // Поэтика; Риторика; О душе. – М. : Мир книги, Литература, 2007. – С. 63 – 280. **5. Siwek G.** Przepowiadać skuteczniej. Elementy retoryki kaznodziejskiej / O. Gerard Siwek CSsR. – Kraków, 1992. – 216 s. **6. Ф. Т.** Южно-русское проповедничество в XVI и XVII в. (по латино-польским образцам) / Ф. Т. // Руководство для сельских пастырей. – 1869. – № 18. – С. 117 – 144. **7. Строев В.** Лазарь Баранович, архиепископ Черниговский, и его проповеди / В. Строев // Черниговские епархиальные ведомости. – 1876. – № 16. – С. 472 – 480. **8. Лазар Баранович.** Меч духовный / Лазар Баранович. – Київ : Друкарня Києво-Печерської Лаври, 1666. – 28 + 764 + 3 с. **9. Pawlak W.** Koncept w polskich kazaniach barokowych / Wiesław Pawlak. – Lublin : Towarzystwo naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005. – 354 s. **10. Лазар Баранович.** Труби словес проповідних / Лазар Баранович. – К. : Друкарня Києво-Печер. лаври, 1674. – 10+403+4 арк. **11. Куньч З.** Риторичний словник / Зоряна Куньч. – К. : Рідна школа, 1997. – 342 с. **12. Hawthorne G. F.** Аминь / G. F. Hawthorne // Словарь Нового Завета / [под. ред. Джоэля Грина и др.]. – М. : Библиейско-Богословский институт св. апостола Андрея, 2010. – Т. 1 : Иисус и Евангелия. – 2010. – С. 6 – 7. – (Серия “Современная библеистика”).

Матушек О. Ю. Композиція проповідей Лазаря Барановича

У цій статті вивчається композиція проповідей Лазаря Барановича зі збірок “Меч духовний” (1666) та “Труби словес проповідних” (1674). У роботі докладно розглянуто особливості кожної зі структурних частин текстів (ексординум, нарація, конклюдія).

Ключові слова: композиція, проповідь, текст.

Матушек О. Ю. Композиция проповедей Лазаря Барановича

В этой статье изучается композиция проповедей Лазаря Барановича из сборников “Меч духовный” (1666) и “Трубы словес проповедных” (1674). В работе рассмотрены особенности каждой из структурных частей текстов (эксординум, наррация, конклюдия).

Ключевые слова: композиция, проповедь, текст.

Matushek O. Yu. The composition of Lazar Baranovych's sermons

In this paper the composition of Lazar Baranovych's sermons from his collections "Sword" (1666) and "Pipes" (1674) is studied. The features of each of the structural parts of the text (introduction, body, conclusion) are considered in detail.

Key words: composition, sermon, text.

УДК 821.161.1-3

Н. В. Рогова

**РОЛЬ ЗВУКОВИХ ЕФЕКТІВ ТА СЕНСОРИЗМІВ
У ТВОРЕННІ АВТОРСЬКОЇ СВІТОМОДЕЛІ
(ЗА ТВОРЧІСТЮ І. СЕНЧЕНКА)**

В історії української літератури є чимало письменників, творчість яких цілісно стала розглядатися й поцінюватися лише після отримання нашою країною незалежності. Серед них – Іван Сенченко. Неможливість розглядати творчість письменника в усіх її аспектах, обмежуючись лише дозволеними, стала причиною того, що півсотлітній його спадок ґрунтовно досліджувався небагатьма літературознавцями, серед авторів найвагоміших праць про І. Сенченка слід згадати В. Брюховецького, М. Гнатюк та Л. Пономаренко. Практично поза увагою дослідників залишалися особливості авторської світомоделі. Отже, метою нашої статті є аналіз таких чинників авторської світомоделі, як сенсоризми та звукові ефекти.

Моделюючи власний світ, письменник зокрема значне місце відводить передачі звукових ефектів, зокрема церковного дзвону, який споконвічно супроводжував життя людини: сповіщав громаду про радісні й щасливі події, був годинником, попереджав про небезпеку. Людиною, закоханою у дзвін, зображено Кузьму Григоровича, персонажа повісті "Савка", який прийшов на дзвіницю "... ще молодим хлопцем" і навчився відчувати "дихання дзвона" й дзвонити так, що все село розуміє, чи пішла з життя літня людина, для якої "смерть – збавитель", чи сталася трагедія. Даючи можливість читачеві разом із Савкою "почути" дзвін по Марії, автор у такий спосіб розкриває всю глибину горя свого персонажа: "Сьогодні Кузьма Григорович стояв під дзвіницею з мотузком у руках, і кожен удар ніби сумував, скаржився: "Ви ж тільки гляньте, добрі люди, що робиться, що діється на світі. Померла Марія, а їй двадцять сім років. Ще б жити, радіти сонечкові, радіти дітям. І ось немає вже Марії і ніколи не буде!" І він затужив без сліз" [1, с. 393]. Савка, чуючи поминальний дзвін, відчуває нестерпний біль: "Йому здавалося, що в криваву рану проникли ці моторошні звуки і

розривають її, доводять біль до нестерпного... А потім і забув про той дзвін, ніби й чути його перестав. Але він помилявся, дзвін просто увійшов у його рану, розкрив її, розширив так, що біль його розлився над селом, над лісами, і, обнявшись, звучали вдвох – дзвін і Савчин біль...” [1, с. 394]. Як бачимо, саме звукові ефекти допомогли автору створити сцену виняткової емоційної сили.

Значна увага приділяється автором пісні, без “...якої не можна собі уявити старої, дореволюційної України, без заробітчан – хлопців і дівчат, – без їхніх пісень, що, не стихаючи, котяться від села до села... Голоси сильні, виспівані, пісня дружна, бо зспівалися. Линуть ті пісні за п’ять-шість кілометрів...” [1, с. 338].

Пісня виступає невід’ємним елементом сімейного святкового застілля: “Туляли весело, потім співали... Вустя заводила, а Марія виводила... Від них не гірше співали і Санька, і Галька... Чоловіки підхопили, Гнатко горою ішов, Вихтор, як жук, гудів, вплітали молоді недосвідчені голоси муляр Петро і підліток Катря... Сусіди, полуднуючи, наслухалися. Прокопиха сказала Прокопові: “Чуєш, як Сачкові невістки взялися? Голосисті!.. Аж слухати весело!” [1, с. 386].

Вірний своїй іронічній манері, автор знаходить спосіб, передаючи музику, надати оповіді комічний ефект: “А ще ж у нас, у Шахівці, була музика троїста... Народжена для полкового оркестру, Онопрієва флейта якось не вкладалася в шахівські габарити і звучала так несамовито, що почути її можна було з другого кінця села. Що ж до діда Юрка, то бас його гув, як джміль, і чути його було навіть за півсотні кроків. А от скрипочка... була сугубо-сугубіссімо камерним інструментом, слухати її було найкраще, спершись на тин господаря, де справляли торжество весільне” [1, с. 358]. Авторський варіант слова “лише” – “сугубо-сугубіссімо”, що утворене за аналогією до професійного музичного терміна *piano-riantissimo*, через удавану серйозність створює гумористичний ефект, до того ж латинський термін, що виступає в тексті “чужим”, цілком природно активізує увагу читача.

Слухові образи відіграють виняткову роль у розкритті образу Данила з повісті “Любов і Хрещатик”, які подаються через сприйняття його гри іншими персонажами: “Гра Данькова полонила і самого Данька, і того, хто слухав її. Найбільше Данькову музику любила домашня робітниця Кошових Прасковія Василівна. Не раз заслухавшись, вона казала: “Грає він, а мені все здається, що я молода, ходжу з дівчатами в лісі, дерева так гарно шумлять, зозуля кує. Усе життя спом’янется, аж сльози з очей виступлять...” [2, с. 21].

Навіть цинічний Анатоль не може не захопитися грою приятеля: “Анатоль приліг на канапку. Данько награвав якусь свою фантаσμαгорію. Звуки лилися, як теплий дощ. Сонце прорізало хмару, і скісні смуги виблискували перлами. У народі про такий дощ кажуть: десь відьма вмерла – весь світ радіє. На вулиці і в дворі дощ поналивав теплі калюжі, в них кублилися горобці й галасливі дворові хлопці. Чиясь мати кричала

у вікно: “А куди ж ото ти? Вернися! Промокнеш! Кому кажу, чуєш?” Надворі дощ? Де ж він узявся? Анатоль підвів голову: небо було ясне, у вікна суцільним потоком лилися промені ранкового сонця. Що ж сталося? Невже це Данько напустив на людей таку ману своєю грою...” [3, с. 22].

Як відомо, К. Леві-Стросс успішно застосовував музику при аналізі міфології, він знаходив між музикою й мовленням глибоку близькість, насамперед спільність функцій – бути засобом комунікації, створювати й передавати повідомлення [6, с. 458 – 459]. Безумовно, “звучання” авторської світомоделі додає їй оригінальності та знімає автоматизм у сприйнятті тексту реципієнтом.

Значне місце в авторській світомоделі посідають сенсоризми, що передають чуттєве сприйняття дійсності і належать до найдавніших. Так, повість “Савка” починається зображенням ранку в сім’ї Олександра Олександровича: “В хаті пахло солом’яним димком і пшоняно-картопляною юшкою, ще інакше кулешиком. Заправляла той кулешик баба Дар’я все життя засмаженою в олійці цибулькою” [1, с. 319]. В такий спосіб автору вдається показати, що в сім’ї, хоча й немає великих достатків, панує затишок і злагода. Безмежне щастя Марії з повісті “Савка” під час весілля посилюється передачею пахоців: “... підкотилися три брички з коробами, вимощеними соломною, від якої ще літне сонце пахтіло” [1, с. 361]. Запах сухих трав гармонійно доповнює картину лікування Савки Харитиною Захожаїною: “Шепіт линув над головою у Савки... Потім баба Харитина... кинула на жар пучку зілля, в хаті почувся приємний дух легкого димку” [1, с. 397].

Почуття радості, яке переповнює серце Василька від принесених гостинців у сцені сватання Савки, також передається із застосуванням запахів: “На стіл посипалися сонце, блиски, квіти, хату оповив ніжний дух карамелі, помадки, подушечок з усякою начинкою... Виклав Василько балабушки з торби, і хату заповнив хмільний запах ніжного тіста...” [1, с. 417].

Загальновідомо, що запахи, супроводжуючи все життя людини, мають свій виразний емоційний тон і навіть стають символами [5, с. 156]. Так, Савка, коли роздумує про свою роботу хурщика, згадує й запах, що її супроводжує: “Вітрець підіймав і гнав вздовж дороги куряву, вона осіла Савці на обличчя, і – диво! пахла вона, як і все навколо, тим м’яким, лагідним запахом, який виявлявся неодмінним супутником коней. Цей запах Савка любив. Від нього віяло диханням життя, безнастанним трудом, теплом нагрітого каменю дороги, теплом сонця” [1, с. 422].

Особливістю авторської манери можна вважати використання запахів для створення комічного ефекту. Так, розповідаючи про невдале змагання Савки з биком Мишком, оповідач зауважує, що врятуватися Савці вдалося лише тому, що Кузьма Григорович здогадався надломити кукурудзяне стебло й простягнути його тварині: “Аромат свіжого соку

ударив Мишкові у ніс, запаморочив його... Пахощі, що линули з надлому, дійшли до його свідомості, він почав стишувати гнів” [1, с. 332].

Запах васильків, як вважає тітка Оксана з повісті “Савка”, допомагає людині вберегтися від нечистої сили: “... принесла вона в церкву новенькі василькові вінички... і вся духу василькового набралася, а дух той... приємний, ніжний – праведних звеселяє, а нечисті всякій в носі, мов хрін, крутить!” [1, с. 363].

Саме передачею запаху, точніше його сприйняттям сусідкою, автор зображує видужання Савки: “Картопля із засмаженою цибулею! Така звичайна їжа. Чим би вона могла, здається, привернути увагу сусідки – прихідьківської Гальки? А таки ж привернула! Галька несла в хату солону на носилках, враз спинилася серед двору, потягла носом, далі вся почала обертатися за кінчиком свого носа і поверталася доти, доки не стала лицем до Савчиної хати. Втягла ще раз повітря, широко очі розплющила, а тоді прожогом заскочила у хату, гукнула: “А чуєте, мамо?! Савці баба Дар’я до картоплі цибулі на олії засмажила! Їй же богу...” Савка, слава богу, пішов на поправку!” [1, с. 397]. Сцена, описана з теплим гумором та симпатією до її учасників, передає приязнь сусідів, їхню радість від “поданої запахом” звістки про видужання Савки.

Зовсім іншу картину спостерігаємо в “Любові і Хрещатику”: як ми уже зазначали, члени сім’ї існують розрізнено, жодного разу ми не бачимо їх разом за столом, а сцена, коли двадцятитрьохлітній Анатоль вперше в житті смажить собі картоплю, нагадує скоріше пожежу, ніж приготування їжі: “Не тямлячи в тому нічого, він дав стільки вогню, що сковорідка швидко перегрілася... Картопля на сковорідці почорніла, кухню заволокла пелена важких випарів і диму. Не скоро, але все ж таки Анатоль догадався – треба щось робити – й відчинив вікно. Дихати стало легше, але картопля за цей час встигла обвуглитися. Ніколи й нічого гіршого за цю погань Анатольові їсти не доводилося... З-за столу Анатоль встав голодний, сердитий, він, крім того, ще й наскрізь пропах гидким кухонним димом” [2, с. 10]. Природно, що запах смачної їжі ми відчуємо в затишній домівці професора Пташняка: “З кухоньки линув чийсь веселий посвист і тонкі струмочки аромату підсмаженої баранини” [2, с. 24]. Ефект позитивності інтенсифікується словами зі зменшувально-пестливим значенням.

На думку П. Флоренського, вилучення дрібниць, що входять до складу цілого дійства, як особливі художні сфери, наприклад як мистецтво сприйняття запахів та звуків, позбавить цілісності й завершеності художнього цілого [4, с. 211 – 212]. Запахи зокрема дають можливість автору посилити евокативність оповіді.

Отже, змодельована на основі міфопоетичного сприйняття оточуючої дійсності художня картина світу включає використання звукових ефектів та сенсоризмів, що дає автору можливість якнайповніше відбити особливості людського світосприйняття, посилити

емоціональний вплив на читача, зокрема створити гумористично-сатиричний ефект.

Література

1. Сенченко І. Ю. Оповідання. Повісті. Спогади / Іван Сенченко; [упоряд. і приміт. М. М. Гнатюк; вступ. ст. і ред. тому В. С. Брюховецький]. – К. : Наук. думка. 1990. – 664 с. **2. Сенченко І. Ю.** Любов і Хрещатик / Іван Сенченко // Дніпро. – 1988. – № 1. – С. 8 – 49. **3. Сенченко І. Ю.** Любов і Хрещатик / Іван Сенченко // Дніпро. – 1988. – № 2. – С. 6 – 62. **4. Флоренский П. А.** Храмовое действо как синтез искусств // Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – М. : Изд-во “Изобразительное искусство”, 1996. – С. 199 – 217. **5. Лотман Ю. М.** Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1979. – 384 с. **6. Леві-Строс К.** Міт та значення / К. Леві-Строс // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 2002. – С. 448 – 465.

Ротова Н. В. Роль звукових ефектів та сенсоризмів у творенні авторської світомоделі (за творчістю І. Сенченка)

Стаття присвячена аналізу творів І. Сенченка, у творенні світомоделі яких автор, щоб якнайповніше відбити особливості людського світосприйняття, посилити емоціональний вплив на читача або створити гумористично-сатиричний ефект, використовує такі засоби впливу на реципієнта, як сенсоризми та звукові ефекти.

Ключові слова: світо модель, сенсоризми, звукові ефекти.

Ротова Н. В. Роль звуковых эффектов и сенсоризмов в создании авторской модели мира (в творчестве И. Сенченко)

Статья посвящена анализу произведений И. Сенченко, в создании авторской модели которой автор, чтобы наиболее полно отразить особенности человеческого мировосприятия, усилит эмоциональное влияние на читателя или создать юмористическо-сатирический эффект, использует такие средства воздействия на реципиента, как сенсоризмы и звуковые эффекты.

Ключевые слова: авторская модель мира, сенсоризмы, звуковые эффекты.

Rotova N. V. The role of sound effects and sensoryzmiv in the creation of the author model world (works by I. Senchenko)

The article analyzes the works of Ivan Senchenko, in the creation of which the author svitomodeli to most fully reflect the peculiarities of human perception of the world, to strengthen the emotional impact on the reader or a humorously-satirical effect, using such means of influencing the recipient as sensoryzmy and sound effects.

Key words: model world, sensoryzmy, sound effects.

УДК 821.161.2.0

Т. О. Сушкевич

**ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ ЮРІЯ ДОЛГОРУКОГО
В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “СМЕРТЬ У КИЄВІ”**

У часи Київської Русі Юрій Долгорукий, як відомо, не мав прихильності як серед населення тогочасної держави, так і серед руських князів. Це відзначають і науковці-історики [див.: 1; 2; 3]. На відміну від наукових джерел, у романі “Смерть у Києві” П. Загребельний вибудовує протилежну концепцію образу Долгорукого, що спричинило відповідну реакцію в літературній критиці. У 1974 році письменника за твори “Смерть у Києві” і “Первоміст” було удостоєно Шевченківської премії. Проте Р. Іваничук стверджує, що не всі твори П. Загребельного “щасливо перейдуть через митницю на кордоні тисячоліть – кому, наприклад, сподобиться в майбутньому апологія душителя Руси-України Юрія Долгорукого в романі “Смерть у Києві”?.. Цей твір новітні душители України відзначили найвищою премією...” [4, с. 62].

Можливо, саме тому сьогодні “Смерть у Києві” – малодосліджений роман, порівняно з іншими творами П. Загребельного.

На специфіку образу Юрія Долгорукого в романі звертали увагу В. Дончик [5], М. Слабошпицький [6], В. Фащенко [7]. Роман “Смерть у Києві” став предметом дослідження в працях М. Ільницького [8], С. Нестерук [9], Р. Семкова [10]. Незважаючи на значну кількість досліджень, аспекти рецепції головного героя роману П. Загребельного висвітлено фрагментарно.

Мета цієї розвідки – виділити літературні прийоми зображення Юрія Долгорукого в романі “Смерть у Києві”, які визначають особливості художньої рецепції цього образу.

Дослідники наголошували на полемічному трактуванні письменником образу Юрія Довгої Руки. Автор сам робить подібну установку, зазначаючи в передмові до роману, що літописці, а пізніше й історики “були несправедливі щодо Юрія Долгорукого і зробили все для його знеславлення” [11, с. 6].

Боротьбі Юрія й Ізяслава Мстиславовича за київський престол присвячено близько третини Київського літопису. Ця міжусобна боротьба захопила весь схід Європи, Візантію й Болгарію. При цьому симпатії киян більшою мірою були на боці Ізяслава. У Київському літописі зазначено: “І багато зла вчинилося в той день (ідеться про день поховання князя Юрія. – Т. С): розграбували двір його Красний, і другий двір його за Дніпром розграбували, що його він сам називав “Раєм”, і Васильків двір, сина його, розграбували в городі, і побивали суздальців по городах і по селах, добро їхнє грабуючи” [12, с. 252]. З іншим настроєм ідеться в літописі про початок правління суздальського князя в

Києві: “І так Юрій, дякуючи Богові, увійшов у Київ. І вийшло назустріч йому множество народу, і сів він на столі отців своїх і дідів, і прийняла його з радістю вся земля Руська” [Там само, с. 245]. Наведені думки суперечливі. На основі хоча б цього факту, можна стверджувати, що літопис не є достеменно об’єктивним зображенням історичних подій і осіб. Крім того, доволі часто на літописця впливав сам князь, який наймав літописця. Проте, як зазначав П. Загребельний, літопис є “основним документом про історичну епоху” [13, с. 441].

Спираючись на Київський літопис, дає власну оцінку ростово-суздальському князю як історичній особі з наукового погляду, наприклад, Н. Полонська-Василенко: прихильність киян до Ізяслава було зумовлено “й популярністю “Володимирового племені”, яке боронило людність від половців, і особистою вдачею Ізяслава II, привітного шляхетного. Грала ролю й особисті прикмети Юрія – його скупість, егоїстичність, брак шляхетности” [3, с. 153 – 154].

Створюючи свої романи про Київську Русь, зокрема і “Смерть у Києві”, П. Загребельний, безперечно, опрацьовував літописи, а також хроніки, праці вітчизняних і зарубіжних науковців, які вивчали період Київської Русі. Проте якби лише науковими й історичними джерелами послуговувався письменник, його твір не був би художнім. Важливу роль у написанні літературного твору відіграє уява митця. Так, в історичний роман вписуються домисли й вимисли, які увиразнюють або створюють нову художню дійсність.

Розглядаючи роман “Смерть у Києві”, М. Ільницький зазначав, що “на протигагу тенденційним і необ’єктивним літописним свідченням” П. Загребельний намагається створити “новий, правдивий “літопис” про Юрія Долгорукого, користуючись прийомом, що в літературознавстві (за термінологією М. Бахтіна) має назву “умовного автора” [8, с. 201 – 202]. Ідеться про вигаданого персонажа роману – лікаря Дуліба, який фіксує й характеризує події, свідками яких був сам, і водночас, оскільки персонаж – продукт уяви автора, його записи читач сприймає як умовні за формою й достовірні за змістом (адже маємо справу з художнім твором).

Саме через спостереження Дуліба читач знайомиться з князем Ростово-Суздальської землі Юрієм Довгою Рукою. Вперше Юрій постає не в князівських палатах і шатах владця, а на острівці під час весняної повені, у лазні, що одразу спонукає реципієнта на сприйняття незвичності образу князя. Це враження підсилює думка Дуліба, про те, що навряд би кому захотілося банитися, коли навколо в розпалі стихійне лихо: “Подумав: оце або дурень, або князь” [11, с. 89].

Не відступаючи від свого задуму, автор виявляє прихильність до образу Юрія Долгорукого, змальовуючи його зовнішність через спостереження лікаря Дуліба: “Ось щасливий чоловік, – думав про нього Дуліб, досвідченим оком окидаючи постать Юрієву. – У нього тіло, яке не змінюється з роками, (...) як у більшості людей, що мають змогу сито

їсти і досхочу пити. Коли й смерть прийде, то застане вона це тіло дужим, гнучким, молодод-прекрасним, таким як воно жило, майже таким, як народилося! Ось життя і щастя!” [Там само, с. 96]

Прибічний лікар знайомиться з Долгоруким під час мандрівки, до якої вдався, щоб знайти вбивць князя Ігоря. Саме протягом цієї своєрідної подорожі, переживаючи низку пригод, Дуліб відкриває для себе не лише дивний зовнішній світ Суздальського краю, але й незвичайний внутрішній світ його князя. Поступово здивування змінюється захопленням, і лікар у розмові з княгинею Ольгою, дочкою Долгорукого, зізнається: “...здається мені, що вже давно знаю, мовби від самого свого народження знаю твого отця” [Там само, с. 123].

Крім сприйняття князя Юрія через оцінки Дуліба, автор намагається викликати в читача симпатії до цього персонажа безпосереднім зображенням його дій і вчинків. Наприклад, історія з боярином Кучкою, який забажав відокремити собі частину лісу загорожею. Коли Юрій Долгорукий руйнував споруду, Кучка намагався його вбити. Тоді Петрило, княжий дружинник, поцілів боярина з лука. Після смерті Кучки Долгорукий наказав його синів забрати до війська, дочку Улиту віддав за дружину своєму синові Андрію, а на місці боярських володінь побудував Москву. Отже, Юрій постав як князь, який дбає про рідну землю й оберігає її від таких, як боярин Степан Кучка. Долгорукий і сам характеризує себе як князя: “Не треба, щоб мене боялися, – сказав Юрій, – ліпше, щоб поважали” [Там само, с. 154].

Через позитивні оцінки Юрія Долгорукого характер цього персонажа поступово ідеалізується. В. Дончик наголошував, що в “Смерті у Києві” авторська манера проявила свої крайнощі, зокрема це виявилось в зображенні Юрія як ідеального князя [5, с. 171]. М. Слабошпицький висловив іншу думку: “...головні герої завжди якоюсь мірою “зідеалізовані”, бо узагальнені, бо автори не дають пласкі “знімки”, а втілюють в них, крім усього, і свій ідеал” [Там само]. Однак у романі часто спостерігаємо такі характеристики вчинків князя, наприклад: “Всім була відома нерішучість Долгорукого, коли йшлося про чиєсь покарання, – він не любив птахів у клітках і людей у порубах, ніхто не пам’ятав, щоб цей князь звелів покарати когось смертю” [11, с. 191]. Бачить Юрія ідеальним князем і Дуліб. Спочатку лікар ловить себе на думці: “Ось чоловік, якому можна присвятити ціле життя, знаючи, що не пропаде воно намарно...” [Там само, с. 231]. Пізніше Дуліб відкрито говорить про свою прихильність до суздальського князя: “Мали б ми з тобою (з Іваницею. – Т. С.) розповісти про Суздаль, (...) про князя, при якому кожен може говорити, що хоче, і сказати так, як подумалося. Про невтомність цього чоловіка і непростежність його зусиль. Тільки білі городи серед безмежних лісів, дороги серед непрохіддя і вільні люди значать літа його турбот, подвигів, страшної праці” [Там само, с. 289]. Також у тексті подано авторське пояснення історичного факту, коли Долгорукий, потіснений Ізяславом, залишав Київ: “Що вище становище в

людини, то менше свободи у виборі вчинків. Юрій утік з Києва, бо не міг піддатися гніву й роздратуванню. На невдячність відповідь гордістю” [Там само, с. 410]. Автор ніби виправдовує вчинок свого персонажа. Саме таким милосердним, демократичним, невтомним захисником власного князівства, який дбає про його благополуччя, сприймає читач Юрія Долгорукого, персонажа “Смерті у Києві”.

До позитивних рис образу суздальського князя додається його прагнення об’єднати роздроблену Київську Русь. Радянське літературознавство трактувало цей факт відповідно до панівної ідеології. Проте прагнення Юрія Долгорукого об’єднати землі Київської Русі можна тлумачити як бажання персонажа “Смерті у Києві” подолати в такий спосіб роздвоєння своєї особистості.

Юрій Долгорукий, син Володимира Мономаха, народився в київській землі, а дорослішав уже в Суздалі. Цей факт використовує П. Загребельний, змальовуючи образ суздальського володаря: “І чи збагне цей чоловік, що земля не може бути роз’єднана, не повинна, так само як не можна розірвати надвоє людську душу, переполовинити серце, лишивши одну його частку в солодких і незабутніх краях дитинства, а другу закинувши в сувору далеч холодної зрілості” [Там само, с. 110]. Отже, мотив з’єднання Київської Русі увиразнює намагання князя Юрія поєднати період свого дитинства та зрілості. А здійснити свій задум він міг, посівши київський престол.

Подібним настроєм пройнятий епізод першого входження Юрія в Київ: “Пекуче серпневе сонце викотилося з-за переяславських дібров... Юрій розчулено наставляв до нього обличчя, грівся в променях небесного світила, яке пригрівало йому, здавалося, з такою самою ласкавою лагідністю, як ще в далекому дитинстві... І ось через віки він, князь землі щедрої, і багатої, але не такої просонченої, як оця південна земля, намірився поєднати роз’єдане князівською нерозумністю...” [Там само, с. 365] Юрій міг би подолати свою “роздвоєність”, що підтверджують зображені відчуття головного героя, які в нього викликала київська земля: “...князь не став ждати нової взувачки, він легко став на ноги і пішов угору узвозом босий, ступаючи легко й пружно і водночас якось мовби пустотливо, ніби малий хлопчик” [Там само, с. 373]. Відчуття дорослого Юрія нагадують йому дитинство. Але не вдалося князеві здійснити задумане, бо, відповідно до подій “Смерті у Києві”, йому на заваді стояли, якщо не Ізяслав, то колишній воєвода Войтишич і восьминник Петрило. Вагому роль відігравав і характер самого Юрія.

Персонажам-князям в історичних романах П. Загребельного властивий внутрішній конфлікт між князівським обов’язком та особистими бажаннями. Спостерігаємо це протиріччя і в образі Юрія Долгорукого, що також можна тлумачити як домисел до характеру персонажа, наприклад, згадана вище перша поява Юрія перед читачем не лише увиразнює незвичність образу князя, а й передає особисті бажання

головного героя. Людські емоції, які не властиво проявляти особам високого становища, володіють князем, коли він входить у Київ: “Усі дивилися тільки на той клопоть київської землі, що його обіймав і цілував князь Юрій, у простому одязі з білого льону, босий, мов покутник” [Там само, с. 374]. Водночас у справах державної ваги князівський обов’язок не полишає Долгорукого: “А князь їхав і думав уже вкотре за своє довге життя про нелегке становище чоловіка, піднесеного над усіма. Всі ждуть дій і вирішень від нього. А йому звідки черпати поради і підтримки? Як і де народжуються задуми великі, високі, рішучі, зухвалі, відчайдушні? І як відрізнити велике від смішного, корисне від безглузлого?” [Там само, с. 410]. Дбаючи про інтереси держави, Юрій віддає свою дочку Ольгу за дружину Володимирковому сину Ярославу, а Берладника, свого союзника в боротьбі з Ізяславом, у якого закохана Ольга, саджає в поруб: “Це була несправедливість, якої припустився Долгорукий, але інакше не міг, бо стояла перед ним справа цілої землі і народу всього, – в учинках державних собі самому не належав” [Там само, с. 423].

Особливості рецепції та зображення певного персонажа увиразнюються при зіставленні його з іншими персонажами. Відзначимо, що зображення князя Юрія більшою мірою подано в першій частині роману, а в другій окремі характеристики образу Долгорукого постають у порівнянні з Ізяславом. Тож, князь Ізяслав у “Смерті у Києві” постає образом-антиподом Юрія Долгорукого. Якщо образ суздальського князя ідеалізується, то про Ізяслава сказано: “...він мав собаче життя, був князь-пес, в якого відібрано і владу, і свободу, йому полишено лише можливість ходити в поле та дивитися золотушними очима на запалені дружиною городи” [Там само, с. 320]. Протилежність двох князів підкреслено їхнім оточенням: Долгорукий любив спілкуватися з молоддю, а не знатними людьми, Ізяслава ж зазвичай оточували “вишкребки київські”, “князівські та боярські лизоблюди”, “запроданці”, “пропащі душі”, тобто бояри, духовенство, тіуни. Різняться обидва князі, наприклад, ставленням до війни: “Долгорукому ще й досі не вірилося, що доведеться битися, лити кров – і чию? Хіба для того він віддав ціле своє життя?” [Там само, с. 364] Ізяслав навпаки “любив війну, і війна, здається, теж любила його й оберігала” [Там само, с. 240]. Про відмінності характерів князів говорить і Юрій: “Ізяслав гнучкий, бо хоче втриматися в Києві. А мені гнучкість ні до чого... Ізяслав не вмів ждати. Я ж умію. Терплячий” [Там само, с. 187]. Зображення таких полярних характерів (причому суздальський князь зреалізований, а київський – з яскраво вираженими негативними рисами) призводить до їх зіткнень. Можливо, подібними були й прототипи згаданих персонажів, адже Юрій Долгорукий та Ізяслав Мстиславович справді були запеклими ворогами в боротьбі за київський престол.

Тож, Долгорукий ідеальний як князь, але як кожна людина, він помиляється. Тому Дуліб, дізнавшись про поневолення Івана Берладника,

а також про те, що Юрій справляє учту зі своїми ворогами (воєводою Войтишичем, ігуменом Ананією, восьминником Петрилом), іде від князя, залишаючи йому грамоту: “Йду від тебе князю. Не вмієш мститися ворогам, чиниш прикрощі друзям. Радий буду, коли втримаєшся в Києві” [Там само, с. 422].

Письменники звертаються до історичних романів, щоб зрозуміти й показати сучасність. У творах на історичну тематику відбито прикметні риси часу, у якому жив автор цього твору. Безумовно, обставини й події часу (панування радянської ідеології, репресії 70-х рр., спрямовані проти інтелігенції та ін.), у який було створено роман “Смерть у Києві”, вплинули на художню рецепцію образу суздальського князя. Тому П. Загребельний наділив Долгорукого деякими “ідеологічними” характеристиками, наприклад: “Князь Юрій Долгорукий відомий як засновник Москви. Вже за це він заслуговує вічної вдячності нащадків” [Там само, с. 6]. Можливо, саме тому образ Юрія ідеалізований, і виявляється це більше на ідейному рівні, ніж у вчинках персонажа.

Отже, унаслідок дослідження виявлено, що особливості художньої рецепції образу Юрія Долгорукого в романі “Смерть у Києві” полягають у відтворенні внутрішнього конфлікту особистості князя між державними обов’язками й особистим життям, у зображенні головного героя як ідеального державця. Літературного персонажа наділено рисами його історичного прототипу, але є в ньому домисел (для князя характерна проблема “роздвоєння особистості”) і вимисел (фіксація оцінки образу Юрія вигаданим героєм лікарем Дулібом), які спонукають читача сприймати образ суздальського князя як позитивного персонажа.

На думку П. Загребельного, саме від літописців бере початок спотворення образу Юрія Долгорукого. У Київському літописі значну увагу приділено міжусобицям Юрія з Ізяславом, з чернігівськими князями, тобто більшою мірою зображено діяння суздальського князя. Автор “Смерті у Києві”, аналізуючи літописні свідчення, показує Юрія відмінним від стереотипу володаря, звичного для літописців, переосмислює факти й події, до яких пізніше історики і письменники почали ставитися упереджено.

Література

- 1. Аркас М.** Історія України-Русі / М. Аркас. – О.: Маяк, 1994. – 392 с.
- 2. Войтович Л.** Князівські династії Східної Європи (кінець IX – початок XVI ст.): склад, суспільна і політична роль. Історико-генеалогічне дослідження / Л. Войтович. – Л., 2000 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://izbornyk.org.ua/dynasty/dyn.htm>.
- 3. Полонська-Василенко Н.** Історія України: у 2 т. / Н. Полонська-Василенко. – Т. 1. До середини XVII ст. – К.: Либідь, 1992. – 640 с.
- 4. Іваничук Р.** З погляду вічності / Р. Іваничук // Дивослово. – 2004. – № 8. – С. 62 – 63.
- 5. Дончик В.** Істина-особистість: проза Павла Загребельного: [літ.-критич. Нарис] / В. Дончик. – К.: Рад. письм.,

1984. – 248 с. **6. Слабошпицький М.** Історія сучасності й сучасність історії / М. Слабошпицький // Слабошпицький М. Літературні профілі : літ.-критич. нариси. – К. : Рад. письм., 1984. – С. 84 – 115. **7. Фащенко В.** Павло Загребельний : нарис творчості / В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1984. – 207 с. **8. Ільницький М.** Людина в Історії: Сучасний український історичний роман / М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 356 с. **9. Нестерук С.** Образи-символи в творчості Павла Загребельного / С. Нестерук // Слово і час. – 1999. – № 8. – С. 62 – 65. **10. Семків Р.** “Втеча” істини. Умберто Еко, “Ім’я троянди”; Павло Загребельний, “Смерть у Києві” / Р. Семків // Семків Р. Фрагменти: есеї. – К. : Смолоскип, 2001. – С. 70 – 77. **11. Загребельний П.** Смерть у Києві / П. Загребельний // Твори : у 6 т. – Т. 3. Смерть у Києві. Первоміст. – К. : Дніпро, 1980. – С. 5 – 430. **12. Київський** літопис // Золоте слово : хрестоматія літератури України-Руси епохи середньовіччя IX – XV століть : у 2 кн. – К. : АКОНІТ, 2002. – Кн. 2. – С. 193 – 331. **13. Загребельний П.** Спроба автокоментаря / П. Загребельний // Загребельний П. Неложними устами. – К. : Рад. письм., 1981. – С. 438 – 454.

Сушкевич Т. О. Художня рецепція образу Юрія Долгорукого в романі Павла Загребельного “Смерть у Києві”

У статті акцентовано увагу на особливостях рецепції образу Юрія Долгорукого в романі П. Загребельного “Смерть у Києві”, які визначено такими літературними прийомами, як домисел, вимисел, внутрішній конфлікт персонажа. Як наслідок, літературний персонаж має спільні (як князь) і відмінні (як особистість) риси з літописним образом Юрія.

Ключові слова: рецепція, домисел, вимисел, літопис, роман.

Сушкевич Т. А. Художественная рецепция образа Юрия Долгорукого в романе Павла Загребельного “Смерть в Киеве”

В статье акцентируется внимание на особенностях рецепции образа Юрия Долгорукого в романе П. Загребельного “Смерть в Киеве”, определяющихся такими литературными приёмами, как домисел, вымысел, внутренний конфликт персонажа. Как результат, литературный персонаж имеет общие (как князь) и отличительные (как личность) черты с летописным образом Юрия.

Ключевые слова: рецепция, домисел, вымысел, летопись, роман.

Sushkevich T. O. The artistic reception of Jurij Dolgorukij's character in Pavlo Zagrebelnyj's novel “The death in Kyiv”

In the article the attention is accentuated to that the features of reception of Jurij Dolgorukij's character are determined by literary devices like as a conjecture, an invention, hero's inner conflict in P. Zagrebelnyj's novel “The Death in Kyiv”. As a result, the literary hero has general (like a

prince) and different (like a personality) features with Jurij's chronically character.

Key words: reception, conjecture, invention, chronicle, novel.

УДК 821.161.2 – 1 Барка.09

М. С. Хащина

**ДРАМАТИЧНА ПОЕМА В. БАРКИ “КАВКАЗ”:
ПОГЛЯД ПИСЬМЕННИКА НА ПОХОДЖЕННЯ КОМУНІЗМУ**

Василь Костянтинович Барка – видатний український письменник, роман якого “Жовтий князь” близько 20 років входив до шкільної програми. Поет, філософ, самотник, він виділяється серед найталановитіших українських письменників на еміграції і своїм способом життя, і своїм прямованням.

Митець плідно працював у царині великої прози (романи “Рай”, “Жовтий князь”), драматургії (п’єса “Господар міста”), перекладу Шекспіра “Король Лір”, фрагментів “Божественної комедії” Данте, біблійної книги “Апокаліпсис”), і поезії (збірки “Шляхи”, “Цехи”, “Океан”, “Лірник” тощо). Але літературний спадок В. Барки, який є надзвичайно великим (близько 20 томів), ще не повністю видано, що є однією з причин малодослідженості творів письменника. В основному дослідники вивчали романи “Жовтий князь”, “Рай”, збірки поезій письменника.

Ю. Шерех як критик бачить за “християнською смиренністю” В. Барки “хитринку” і “ту неймовірну упертість”, яку дослідник особисто в Барці цінує: “Зроблю по-вашому, але допну й свого” [13, с. 197]. На думку дослідника, “Рай” – це не роман, а сон. Це продовження традиції жанру, який започаткував в українській літературі Т. Шевченко. В. Барка, як у містерії “Великий льох”, переніс принципи жанру з поезії в прозу [13, с. 197].

Л. Плющ вважає, що в “лірико-філософському щоденнику” “Океан” В. Барка “невтомно творить українську мову, здатну передати найтонші порухи душі й мислі сучасної (майбутньої!) людини. Це й робить його поезію такою складною для широкого читача” [9, с. 94].

М. Слабошпицький про поетику Барчиних віршів говорить так: “Він навіть намагався творити свою поетичну мову, де викувані в його робітні лексеми мають утратити конкретику означень і набути абстрактно-узагальнених звучань” [12, с. 156].

І. Юрова вважає, що релігійна концепція В. Барки характеризується однобічністю та виразною теологічністю [14, с. 147]. “Безконфліктна концепція Василя Барки прагнула стати над конфесіями і

ересями, поєднати їх у єдине живе тло: “Є вічна правда Христа і вічна підступність Антихриста”. Світ незмінний, герої незмінні” [14, с. 148].

В. Пушко, досліджуючи роман “Жовтий князь”, називає В. Барку модерністом, який “спирався на досвід нового типу художнього мислення, прикметного для ХХ ст., на фольклорні джерела, барокову літературу, семантику святого Письма, традицій Г. Сковороди, Т. Шевченка, Стефаніка та ін.” [14, с. 140].

Драматична поема “Кавказ”, яка, на жаль, обійдена увагою дослідників, входить до поемної трилогії “Брама смиренних”, створеної письменником в американський період. Вона складається також із чотиритомного роману у віршах “Свідок для сонця шестикрилих” (1981 р.) та епічної поеми “Судний степ” (1993 р.) – української Іліади. Р. Мовчан зазначає, що на думку самого автора, ця трилогія сприяє “доглибному реформуванню художніх способів українського письменства, в нових оригінальних строях, із власне українською прикметністю мистецтва як національного” [7]. Цю двотомну поему “Кавказ” (1993 р.) вважають лебединою піснею В. Барки. У цьому творі митець художньо осмислив спадкоємність двох державних устроїв – Російської імперії та СРСР, які в жорстокості переслідування інакодумців перевершували один одного. В. Барка зумів на широкому тлі історичних подій художньо зобразити майже всі верстви суспільства – від керівної верхівки до знедолених трудівників, кинутих на поталу голодомору, насиллю, грабінництву.

Метою цієї розвідки є розглянути художню концепцію В. Барки щодо походження комуністичної ідеології та її проникнення у свідомість людини як інфекційної психічної хвороби, що має демонічне походження, на матеріалі драматичної поеми письменника “Кавказ”.

Порівняння комунізму і хвороби знаходимо вперше у праці В. Леніна “Дитяча хвороба лівизни в комунізмі”, щоправда тут хворими є самі комуністи – на соціал-демократію [6]. Візію комуністичної ідеології як дивної речі, сумнівної з боку користі для здорової свідомості бачимо також і у твердженнях деяких авангардних митців сучасності. Зокрема музикант С. Курьохін, прагнучи десакралізувати комуністичну ідеологію, висунув епатажну гіпотезу, що В. Ленін був грибом [7]. Д. Галківський одним із можливих джерел курьохінської “теорії” вважає цитату із твору О. Солженіцина “Березень сімнадцятого”: “Ленін зустрічає в лісі вершницю, яка “сиділа незворушно чи сумно, дивилась тільки перед собою під схил дороги, не поглянула ні на обеліск, ні на погано вдягненого, внизу до лави вдавненого, у чорному капелюсі-котелку гриба” [7]. Письменник В. Істархов, один із так званих “слов’яністських” ідеологів, пише: “Треба запам’ятати просту істину: комунізм – це завжди паразитизм” [4].

Хвороби, як відомо, мають різне походження: вони бувають генетичними, паразитарними, травматичними та психічними. Клінічна картина психічних захворювань залежить в основному від

функціональних і динамічних порушень вищої нервової системи. Розрізняють екзогенні та ендогенні чинники. Шкідливі фактори, що уражають мозок і нервову систему з зовнішнього середовища, називаються екзогенними, а реакції нервової системи і мозку на ці шкідливі фактори – ендогенними реакціями [11].

Одним із екзогенних факторів виникнення хвороби є психотравма, яка може стати приводом для виникнення шизофренії, психозу або неврозу. Для розвитку хвороби має значення несподіваність, тривалість і серйозність психотравми [11]. Революція 1917 р. стала дійсно несподіванкою для багатьох верств населення і, відповідно, залишила по собі колективну психотравму.

Джерелом хвороби, як говорить Біблія, може бути також і гріх. Наприклад Ісус, коли здійснив uzдоровлення паралізованої людини, в першу чергу сказав: “Будь бадьорий, сину! Прощаються тобі гріхи твої!”, а вже потім: “Уставай, візьми ложе своє, та йди у свій дім” (Мт. 9:1 – 7), оскільки саме після гріхопадіння в життя людини прийшли старість, хвороби і смерть.

У драматичній поемі “Кавказ” В. Барка висунув цікаву гіпотезу, що більшовизм виник від легіону бісів, яких Ісус вигнав із чоловіка у свиней у Гадаринській землі (Мк. 5:1 – 14). “А як демони вийшли з того чоловіка, то в свиней увійшли. І череда кинулась із кручі до озера, – і потопилась” (Лк. 8:32 – 33). Головний персонаж поеми “Кавказ” – математик, а згодом і священик, борець за справедливість – Модест Доміник потрапляє під час археологічних пошуків на Кавказ, де згодом зустрічає і своє кохання. Також він випадково стає учасником загадкових подій, пов’язаних із нечистою силою. Письменник залишає в інтризі той факт, що приведений із зав’язаними очима до гірської печери, Модест стає свідком людського відчаю. Таємничі кавказькі вчені для боротьби із царатом, подібно до язичників, звернулись по допомогу до потойбічних сил:

– Згадай, на хуторі: грабіжника відбити,
господарі наводять звірошних собак. Так ми – накличем духів
грабівнистих: хай коронованого злодія скроблять.
І розгризуть проклятий трон на друзки,
і вичистять, як підмет, весь режим.
Тоді народ собі двірець ясний спорудить: едем!
порядок справедливий встороживсь [1, с. 45].

Погоджуючись із метою боротьби – поваленням імперської влади в Росії, Доміник не приймає засобів її досягнення і робить слабку спробу протесту проти дій організаторів, нагадуючи принципи Христового ненасильства: “Боюсь; бо мимоходя вилям кров безвинних – і всіх осудить: воплем з глибини земної. Я ж мрію – тільки істина, як світло ллється” [1, с. 56]. Проте його “голос, що волає в пустелі” не почули, і демонські сили знайшли своїх поплічників з-поміж цих кавказьких учених.

В. Барка як поет та інтелектуал періодично вводить до канви драматичної поеми наукові та псевдонаукові рефлексії на тему створення всесвіту та біологічних засад життя істот. Отже, на сторінках драматичної поеми “Кавказ” розгортаються події, гідні статі, на нашу думку, сюжетом для фільму жахів. Для знищення влади царя, яка є “для небес суперник”, невідомі учені вивели спеціальний штам мікробів, які, в поєднанні з демонами, утворили жахливих монстрів – “інфектив, що безсердні”, котрі мали боротися проти існуючого інституту влади: “пеклопожежністю зверхсиловою: попалить імператорство до тріски, і цареславці мусять підкоритись” [1, с. 51]. На допомогу загадкові організатори запросили “могутніх йогів, найзнаменитіших при тайності землян. Також – викличників! повладність спромоглих: призвати духи, – так закляття замовля. І вибрано кого: то духи гадаренські, їх – легіон, біси з-серед гробів. З безумця вигнані” [1, с. 52].

Письменник наводить три фази народження монстрів: 1) творення поживного ґрунту для розмноження бісів: “і формиться личинщина сукупна: мов “земледух”! де садиться капуста”, огидний нестерпимо з підземелля”, “сировина людиноподібна” [1, с. 382]; 2) інвазія демонів у тіла: “дозвільне в “мікри”, вдачею прелюті, прокігтілися, мов кліщі – пропнути” [1, с. 382]; 3) набуття нелюдськими істотами сили: “і вчинюється жах невисловимий: злиття на окаянну співмістимість”, “зчинилися “вожді”, як “синтез” мерзкий” [1, с. 382].

Отже, революцію, на погляд В. Барки, створили демони. Євангеліє від Марка подає такі ознаки гадаринського бісівства:

- 1) схильність жити на цвинтарі (“повсякчас перебував день і ніч у гробах та в горах”);
- 2) неконтрольованість (“і ніхто не міг угамувати його”);
- 3) надзвичайна сила (“часто кайданами та ланцюгами в’язали його, але він розривав ланцюги та кайдани трощив”);
- 4) ірраціональна поведінка (“і кричав, і бився об каміння”) (Мк. 5:1 – 14).

Одержимість більшовиків злими духами в поемі “Кавказ” можна бачити в таких епізодах:

- руйнування храмів (“собор старинний, строем найкрасніший, як ваше серце, в друзки розіб’єм”) [2, с. 50];
- організація голодомору (“злостраждання терпних”) [1, с. 715];
- знущання над людьми (“в насильному, з пожеж та бунту, зламі”) [2, с. 87];
- жорстокого вбивства черниць і священників (“мадонни в льоду”) [2, с. 760].

Варто додати, що гадаринські демони, побачивши Ісуса, вклонилися Йому, визнавши Його Божим Сином (Мк. 5: 6, 7), а більшовики у “Кавказі”, перебуваючи під цілковитим контролем бісів, так і не змогли побудувати рай на кістках. Таким чином, відкидання

сучасними вченими християнських моральних засад лише збільшило могутність сил зла. Письменник робить висновок, що наукові знання повинні перебувати в морально чистих руках.

В. Барка висунув цікаву гіпотезу про спорідненість принципів комунізму із легіоном гадаринських бісів і показав, що неможливо досягти добра, використовуючи при цьому не Божі методи. Ця тема є перспективною для дослідження як творчості В. Барки зокрема, так і в порівнянні її із іншими українськими письменниками ХХ ст., що орієнтувалися на біблійні цінності.

Література

- 1. Барка В.** Кавказ : у 2 т. / Василь Барка. – Т. 1. – Дніпропетровськ : Обереги, 2006. – 787 с. **2. Барка В.** Кавказ : у 2 т. / Василь Барка. – Т. 2. – К. : Орій, 1993. – 1056 с. **3. Біблія** або книги Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / [пер. проф. Івана Огієнка]. – К. : Українське біблійне товариство, 2007. – 1375 с. **4. Истархов В.** Удар русских богов / Владимир Алексеевич Истархов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://glob.us-in.net/istarhov_56.php **5. Ленин** – гриб : телепрограмма “Пятое колесо”, 17 мая 1991 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.skeptik.net/prikol/lenin_gr.htm. **6. Ленин В. И.** Детская болезнь левизны в коммунизме : опыт популярной беседы о марксистской стратегии и тактике / В. И. Ленин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.marxists.org/russkij/lenin/1920/leftwing/index.htm>. **7. Мовчан Р.** Самітник в океані життя, або дні і труди Василя Барки / Раїса Мовчан // День. – 2011. – 27 лют. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litforum.org/index.php?a=4993>. **8. Мовчан Р.** Текст “Океану” в площині естетико-теологічної парадигми Василя Барки / Раїса Мовчан // Біблія і культура : [збірн. наук. ст.]. – Вип. 2. – Чернівці : Рута, 2000. – С. 59 – 63. **9. Плющ Л.** Божественна літургія “Океану” / Л. Плющ // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 93 – 95. **10. Пушко В. Ф.** Архетипна образна символіка прозових творів Василя Барки / В. Ф. Пушко // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. – 2007. – № 14 (130), липень. – С. 140 – 143. **11. Русско-украинско-английский** медицинский словарь (около 30000 слов) / [сост. Е. И. Шапкин, В. В. Никонов, В. Е. Шапкин]. – Х. : Консум, 1998. – 250 с. **12. Слабошпицький М.** Из життєпису білого ченця / Михайло Слабошпицький // Київ. – № 4. – 2005. – С. 151 – 158. **13. Шерех Ю.** Образ світу: між сном і статистикою (Василь Барка. “Рай”. Роман) / Юрій Шерех // Юрій Шерех. Друга черга: Література. Театр. Ідеології ; [упор. і авт. вст. ст. Юрій Шевельов]. – Кембридж (Массачузетс) : Сучасність, 1974. – (Бібліотека прологу і сучасності). – 385 с. – С. 192 – 2011. **14. Юрова І. Ю.** І. Костецький – В. Барка – І. Багрянний: релігія як основа художнього світогляду / І. Ю. Юрова //

Вісник ХНУ. До 100-річчя від дня народження Івана Багряного. Сер. : Філологія. – 2006. – Вип. 48, № 742. – С. 143 – 152.

Хашина М. С. Драматична поема В. Барки “Кавказ”: погляд письменника на походження комунізму

Статтю присвячено проблемі бездуховності комуністичної ідеології. Автор простежив концепцію В. Барки про демонічне походження жорстокостей більшовиків у пореволюційній дійсності. На прикладі драматичної поеми “Кавказ” розглядаються негативні наслідки співпраці науки та окультизму.

Ключові слова: В. Барка, “Кавказ”, драматична поема, комунізм, гадаринські біси.

Хашина М. С. Драматическая поэма В. Барки “Кавказ”: взгляд писателя на происхождение коммунизма

Стаття посвячена проблеме бездуховности коммунистической идеологии. Автор проследил концепцию В. Барки о демоническом происхождении жестокости большевиков в постреволюционной действительности. На примере драматической поэмы “Кавказ” рассматриваются негативные последствия сотрудничества науки и оккультизма.

Ключевые слова: В. Барка, драматическая поэма, “Кавказ”, коммунизм, гадаринские бесы.

Khashchyna M. S. Dramatic poem by V. Barka “The Caucasus”: the writer’s view on the origin of the communism

This article is devoted to political and moral problems of V. Barka dramatic poem “The Caucasus”. The author speaks about a communism as an illness, which has demonic origin. On the example of the dramatic poem “The Caucasus” are considered negative results of the cooperation between the science and the occult.

Key words: V. Barka, “The Caucasus”, a dramatic poem, the communism, Gadarenes demons.

УДК 821.161.2 – 343.09 821

О. М. Цалапова

**ОБРАЗ МАТЕРІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

У літературознавчих студіях останніх років значно поживилася дискусія навколо інспірації героя модерну. Зокрема, більшість постмодерністських наукових досліджень (В. Агеєва [1], С. Павличко [2], О. Слоньовська [3]) зосереджують увагу на гендерних варіаціях нового модерністського героя, маніфестуючи образ жінки як альтернативи в просторі *fin de siècle*. Особливо цінною, на нашу думку, є парадигма нового модерністського ідеалу (героя), що її пропонує український дослідник Я. Поліщук [4]. Детально проаналізувавши культ міфу в мистецьких студіях ХІХ століття, науковець спирається на антропоцентричні експлікації Ф. Ніцше (тип нового героя був найпереконливіше проілюстрований в образі Заратустри (“Так казав Заратустра”)); модуляції нового “цілого чоловіка” І. Франка, екзистенційність героя стихійного бунту В. Винниченка та месіанізм героя Лесі Українки. Але зазначимо, що при створенні казкового образу авторська думка згаданого періоду все-таки кореспондує (підсвідомо або в завуальованій формі) до матрично-архетипного первня, тобто до фольклору, який висуває героя неординарного, відміченого (за В. Топоровим). Крім цього, герой народної казки – це “гравець” за чітко аргументованими правилами, його вчинки мотивовані ритуальною необхідністю, тому передбачувані. Натомість герой літературного твору (у тому числі й авторської казки) – індивідуальність, він не бере участі у втаємниченому дійстві, тому його дії не підкоряються сакральноритуальній стратегії, а є результатом авторської фантазії, однак з поправкою на традиційність. Тож, можемо говорити про наявність в образній системі модерністської казки архетипного пласта, який формує зв’язок із символічним світом первісних кодів, та культурного героя, чию функцію в ході мистецької еволюції змінено в бік соціопрагматичних універсалій.

Літературно-казковий персонаж, попри свою фольклорну спадковість, усотує суб’єктивно-мистецькі принципи відповідної доби. Вплив літературної системи на формування казкового героя виявляється в значному відходженні від народнопоетичної традиції – уведення описів (портретна характеристика, природні пейзажі, замальовка інтер’єру тощо), позбавлення твору образної статичності, нехтування жанровими амплуа, індивідуалізація імені тощо. Однак персонаж “у літературній казці будується на взаємодії двох систем” [5, с. 43]: власне літературної та фольклорної, де остання забезпечує жанрову визначеність образу.

На думку дослідниці Л. Дерези [5, с. 43 – 45], створення літературно-казкового образу можливе за двома сценаріями:

- 1) шляхом семантичної конкретизації персонажів, тобто образ має суб'єктивно-авторську маркованість, попри жанрову відповідність;
- 2) шляхом жанрової контамінації (вкраплювання) базових фігур-персонажів, тобто створення літературно-казкового образу за умови збереження традиційної жанрової умовності.

У цілому архітектоніка образу людини, казкової істоти полягає у взаємодії двох культурних шарів: фольклорного, що визначає центральну семантичну базу, і власне літературного, який підкорюється правилам і принципам організації твору певного мистецького періоду. Звідси виникає ідентифікація казкового персонажа, незважаючи на художні образні модифікації.

Питомими архетипами художньої творчості К.-Г. Юнг уважав архетипи Матері, Дитини, Тіні, Анімуса, Аніми, Мудрого старця (Мудрої старої), підкреслюючи їхній метафоричний або символічний характер (на противагу З. Фройдю, який тлумачив архетипи як алегорії вищого психічного порядку). Зокрема, архетип Матері, на думку К.-Г. Юнга, виражає безсмертну позасвідому стихію; Дитя – початок індивідуалізації з колективно-безсвідомого; Тінь – демонічний двійник особистості, її позасвідоме “Я”; Аніма й Анімус – це позасвідоме, втілене за статевими ознаками; Мудрий старець – “вищий духовний синтез, що гармонізує в старості свідому й позасвідому сфери душі” [6]. Юнгівські архетипи (образи, ролі) виражають процес “індивідуалізації”, тобто момент переходу від Персони (маски) до вищої Самості особистості.

Казкові архетипи, як уважав Є. Мелетинський, реалізують архаїчні мотиви, успадковані від міфу, проте трохи трансформовані [6]. Особливу значущість в авторському творі набувають аніматичні образи-архетипи, які сприймаються реципієнтом як етнотекст [7, с. 171].

Дослідженню архетипу матері в народній казці присвячені роботи С. Біркхойзер-Оері, К.-П. Естес, К.-Г. Юнга, Е. Нойманна. Більшість наукових студій звертають увагу на казкові першообрази в аспекті психоаналізу. Докладний розгляд архетипу матері як особливого складника жіночої ініціації у чарівних казках здійснила сучасна дослідниця О. Тиховська [8], яка дала оцінку змістовним мотиваціям цього образу.

Архетип матері в казках полісемантичний, його основні аспекти можна прослідкувати у світовій міфології. О. Ранк і Г. Загс у роботі “Психоаналітичне дослідження міфів і казок” відмічають, що архетип матері в казках символізує ту, “що дарує життя” і є об'єктом сексуального бажання героя, але значеннєвий діапазон розширений темною стороною образу: вона – “богиня смерті, котра занурює героя у вічний сон (стан окам'яніння...) і котру герой повинен подолати як злу силу” [9, с. 234]. Попри велику кількість інтерпретацій казкового образу матері, фактично в літературному дискурсі студіюються два архетипи,

що демонструють активну конфронтацію добра і зла – Страшна Матір (уособлення Великої богині) і Матір (захисниця, оберігач роду). Психолінгвістичне підтвердження існування феномену Страшної Матері в казці пояснює К.-Г. Юнг. Мотивуючи появу архетипу психологією кровних стосунків [10, с. 329] О. Тиховська [11] доводить, що архетип Страшної Матері об'єктивується в образах відьми, мачухи або ж матері, яка ненавидить сина. Архетип Страшної Матері підтримує аспект фемінності, що є образом трансформації матері (смерть – оновлення). У казці він реалізує колективний досвід підсвідомого розуміння ролі й місця богині у світоустрої.

Так, у казці Дніпрової Чайки “Новик” фрагментарно введений образ “матері Вічності” співзвучний із архетипом Великої Матері, богині темряви, що не може й не хоче бути на виду, тому часова пролонгованість її активності пов'язана з нічною порою. Вона недосяжна, невидима, подібно до давньоєврейської богині Саосис або індійської богині Калі Дурга, що являлись уособленням негативної божественної енергії. Наприкінці казкової історії Старого року (1890) в казці “Новик” з неба опустилася “сива престарезна мати Вічність, обняла Старого й унесла з собою на широких тихих крилах” [12, с. 146]. Образ матері Вічності на міфологічному рівні дещо неоднозначний, адже спроможність забирати життя може оцінюватись як імовірність жертвовності (Баба Яга, Калі Дурга), але наявність крил підкреслює спорідненість образу із птахом (як перевізником) або кривавим богом Танатосом, функція якого – переміщення душі в хтонічний вимір (Тартар). Тема смерті, що оцінена казковою оповіддю як занурення у вічність, стає доволі популярною в епоху модернізму, про що наголошував К. Зокаль у своєму есе “Умирання”. “Однак вона була також філософською думкою в античному смислі – як потягу в чисте божественне буття, на зразок Сократа і Платона” [13, с. 181]. Тож евфемізований показ смерті головного персонажа, який у традиційній казці носив виключно ритуальний характер із обов'язковим моментом оживлення, на нашу думку, пов'язаний із активізацією, можливо підсвідомою, деструктивних імпульсів раннього модерну, спричиненою ніцшеанським боговбивством.

Фігура матері в процесі цивілізаційних змін втрачає елементи жіночності, набуваючи ознаки маскулінного (логос) начала. Один з епізодичних образів казки “Водяничок” О. Олеся – Килина – символізує конфлікт між природою і духом, що у творі зображено у вигляді вічного протистояння: людина – поганське створіння. Поєднання у контексті казкової оповіді двох культурних пластів (реального й казкового) дозволяє оприятити земне існування людей і духів не лише в сусідстві, але й у прямому контакті. Провокацією такого спілкування стає поява в селі істоти з іншої світової площини – Водяничка. Отже, світ духів повинен пристосуватися до людського побутування, оприятити ситуацію співжиття з людиною, яка колись, у прадавньому суспільстві,

визнала ефекту розділення сфер впливу. Адже у міфології духи й люди виступають нерозчленовано, як істоти одного порядку. У літературній традиції ж (Леся Українка, М. Вороний, М. Метерлінк, О. Олесь тощо) поява істот хтонічного світу асоціюється з агресією, яка лякає й пригнічує людину. Тож Килина осмислена як своєрідна Фурія (богиня роздору й помсти), оскільки виконує виключно деструктивну функцію, зміст якої полягає у протистоянні новому світовому порядку (прийняття в родину особи іншого виду). Килина не здатна подолати віковий бар'єр відчуження від природи, сформований людиною раціо, що її запропоновано реалістичною літературою XIX століття. Тому на появу Водяничка в її хаті вона реагує досить адекватно з позицій логосу: “– Іди мені і в воду кинь / Цю погань! / Нащо ніс додому? / Ти наче змаливсь...” [14, с. 287].

Протилежним духовним полюсом архетипу матері є батько. Образи батька й матері (казки “Грицеві курчата”, “Водяничок” О. Олесь) – це образно-естетичні коди до розуміння національної ментальності в контексті світового універсуму. Концентрація у межах твору чоловічого й жіночого початків (логос і ерос) зосереджує в собі потенцію сенсу буття настільки, наскільки частина здатна відбити в собі ціле, являючи собою два головні принципи буття [15]. Ці образи можуть співіснувати разом, утворюючи гармонійний початок, або протистояти одне одному. Мати втілює природний позасвідомий комплекс, батько – активний творчий поштовх. Зокрема, в казці “Водяничок” О. Олесь дядько Іван є творцем нового світового порядку, він узаконює перебування хтонічної істоти в межах людського світу.

Земна мати здебільшого в казках утілюється в образі старої жінки, головною рисою якої є анімістичний зв'язок з природою. “Ця стара стоїть між раціональним світом і світом міфу. Вона вісь, на якій обертаються ці світи” [16, с. 39]. К.-П. Естес стверджує, що архетип старої жінки можна тлумачити як *La Que Sabe* – Та, Що Знає [16, с. 38]. Подібну семантику спостерігаємо в образі старої безіменної жінки із казки О. Олесь “Водяничок”: “Старенька добра, наче мати” [14, с. 79]. Даний образ можна інтерпретувати як уособлення давнього знання про закони буття, й водночас стара є концентратом життєвого досвіду: “Бува сміються із калік, / А часом виросте з каліки / Такий розумний чоловік, / Що стихнуть всякі книпи й сміхи” [14, с. 79]. Мовою психоаналізу, материнська Аніма спонукає до осмислення архаїчних кодів на рівні усвідомлення можливості зміни культурних цінностей.

Більш реалістичний образ жінки-матері, що культивується в авторській казці, підсвідомо віддзеркалює архетипні коди Земної Матері, розкриваючи її позитивні сторони: здатність допомагати, зцілювати й відтворювати, бути джерелом духовності [15]. Саме такий зміст укладений у концепт матері в казках “Лелія” Лесі Українки, “Хо” М. Коцюбинського, “Казка про Сонце та його сина” Дніпрові Чайки.

Проте, мати покликана підтримувати систему архаїчних традицій [15], що викликає у героя бажання зберегти зв'язок зі своїм корінням, але при цьому обмежує його мистецьку свободу. Цей мотив відображений у казці О. Олеся “Грицеві курчата”. Тут мати вступає в конфронтацію із виявом творчості у дітей, які розписують яйця: “Мати скрикнула: “Ой, жах! <...> Хто?! Пізнаю по очах!!” [14, с. 101]. С. Біркхойзер-Оери [15] акцентує, що момент виходу з-під влади матері пов'язаний із творчістю. І дійсно, дитяча гра в митців напередодні Паски є процесом творчості культурного героя в момент творення нового світового ладу. Вийшовши з-під контролю матері, діти створюють нову реальність, що міфологічно суголосна до біблійного раю: “За вівцею вибіг зайчик./ Міг би легко він втекти./ Та кого йому бояться?!/ Це ж все сестри та брати!/ Без страху підбіг до вовка./ На плече йому схилився” [14, с. 235].

Художня оригінальність образного ряду літературної казки є, у першу чергу, ознакою модернізації мистецького простору кінця XIX – початку XX ст. Механізми семантичної орієнтації на давній міф письменники поєднують з оригінальними знахідками передмодерної спадщини, тому казкові образи відходять від стереотипності на користь еkleктичної витонченості.

Література

- 1. Агеєва В.** Поетеса зламу століть : творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агеєва. – 2-е вид., стереотип. – К. : Либідь, 2001. – 261 с.
- 2. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
- 3. Слоновьська О.** Слід невловимого Протея (Міф України в літературі української діаспори 20-х – 50-х років XX століття) / Ольга Слоновьська. – Івано-Франківськ ; Коломия : Плай : Вік, 2007. – 668 с.
- 4. Поліщук Я.** Поліфункціональність міфу в поезії модернізму / Ярослав Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 35 – 45.
- 5. Дереза Л. В.** Русская литературная сказка первой половины XIX века в системе жанров романтизма : дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.02 / Дереза Людмила Васильевна. – Симферополь, 2005. – 384 с.
- 6. Мелетинский Е. М.** Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е. М. Мелетинский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://gnozis.info/?q=astrolog>.
- 7. Жайворонок В.** Українська етнолінгвістика : нариси : [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.] / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 262 с.
- 8. Тиховська О.** Українська народна чарівна казка: психоаналітичний аспект : [монографія] / Оксана Тиховська. – Ужгород : Гражда, 2011. – 256 с.
- 9. Ранк О., Загс Г.** Психоаналитическое исследование мифов и сказок / О. Ранк, Г. Загс // Между Эдипом и Озирисом : Становление психоаналитической концепции мифа : [сборник]. – Львов : Инициатива; М. : Совершенство, 1998. – С. 207 – 246.
- 10. Юнг К.-Г.** Символы материи и возрождения / К.-Г. Юнг // Между Эдипом и

Озирисом : Становление психоаналитической концепции мифа : [сборник]. – Львов : Инициатива; М. : Совершенство, 1998. – С. 39 – 57. **11. Тиховська О.** Семантика архетипу Страшної Матері в чарівних казках Закарпаття / Оксана Тиховська // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. – 2008. – № 18. – С. 48 – 53. **12. Дніпрова Чайка.** Проводи Сніговика-Снігуровича: вірші, поезії в прозі, оповідання, казки, п'єси : для мол. та серед. шк. віку / Дніпрова Чайка; [перед. та упоряд. В. Г. Пінчука ; іл. В. А. Євдокименка]. – К. : Веселка, 1993. – 269 с. **13. Зборовська Н.** Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія] / Ніла Зборовська – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. **14. Олесь О.** Все навколо зеленіє: вірші, поеми, казки : для мол. та серед. шк. віку / Олександр Олесь ; [упор., передм. Р. П. Радишевського ; худож. І. І. Литвин]. – К. : Веселка, 1990. – 318 с. **15. Биркхойзер-Оэри С.** Мать: архетипический образ в волшебной сказке / Сибил Биркхойзер-Оэри [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://psiland.narod.ru/psiche/Sibylle/index.htm>. **16. Эстес К.-П.** Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях : [монографія] / Эстес Кларисса Пинкола. – М. : ИД “София”, 2006. – 496 с.

Цалапова О. М. Образ матері в українській літературній казці кінця XIX – початку XX століття

Стаття розглядає архетип матері як проблему існування в системі літератури модерну кінця XIX – початку XX століття нового літературного героя, який вважається новим естетичним ідеалом. Основна проблема дослідження полягає в осмисленні архетипу матері в співвідношенні з міфологічною основою казкового сюжету, а також дати оцінку образним модифікаціям.

Ключові слова: архетип, образ, літературна казка, модифікація.

Цалапова О. М. Образ матери в украинской литературной сказке конца XIX – начала XX века

Статья рассматривает архетип матери как проблему существования в системе литературы модерна конца XIX – начала XX века нового литературного героя, что представлен новым эстетическим идеалом. Основная проблема исследования состоит в том, чтобы осмыслить архетип матери в соотношении с мифологической основой сказочного сюжета, а также дать оценку образным модификациям.

Ключевые слова: архетип, образ, литературная сказка, модификация.

Tsalapova O. M. The temper of mother in the Ukrainian literary fairy-tale of end of XIXth – beginning of XXth century

The article examines archetype of mother as a problem of existence in the system of literature of modern of end of XIXth – the beginning of XXth century of new literary hero, that presented by a new aesthetic ideal. The basic problem of research consists of that, to comprehend archetype of mother in correlation with mythological basis of fairy-tale plot, and also to give an estimation to vivid modifications.

Key words: archetype, character, literary fairy-tale, modification.

УДК 821.161.2 (092) Манжура

А. М. Шашко

**ХУДОЖНЬО-ПОЕТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ЖАНРУ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ У ТВОРЧОСТІ І. МАНЖУРИ**

На сьогодні літературознавство як наука про художнє письменство та фольклористика як наука про народну поетичну творчість системно, в синхронічному і діахронному аспектах вивчають історію “олітературених” жанрів фольклору, що зумовлює виникнення нових методик дослідження. З’ясування етнокультурних питань українського народу на науковому рівні неможливе без дослідження жанру казки як найдавнішого серед жанрів малої епіки.

Українська літературна казка першої половини XIX століття привертала увагу дослідників найчастіше з погляду її взаємозв’язку з казкою народною. У роботах І. Лупанової, Р. Волкова, В. Анікіна, Е. Помаранцевої, Р. Піддубної, Т. Леонової, Т. Зуєвої, Л. Овчиннікової, Л. Брауде, Ю. Ярмиша Л. Дунаєвської й ін. розглядаються закономірності й особливості розвитку літературної казки у творчості окремих письменників. Парадигму її включення в жанрову систему тієї або іншої епохи практично не досліджено. Недостатньо в науковій літературі мовиться й про те, яке місце займає літературна казка у творчості письменників у зіставленні з їх же здобутками в інших жанрах.

Метою цієї статті є дослідження художньо-поетичних особливостей та міфологічних основ авторських казок І. Манжури. Реалізація цієї мети передбачає розв’язання ряду завдань, а саме:

– розглянути процеси модифікації жанру літературної казки в українському письменстві кінця XIX – початку XX ст. та у творчому доробку І. Манжури, зокрема;

– дослідити художньо-поетичну модель літературної казки І. Манжури у співвідношенні з народною міфологією, з’ясувати сутність і причини трансформацій міфологем у авторських казках письменника.

Казку можна знайти в усній і літературній формі. Історію казки особливо важко простежити, тому що тільки письмовій формі збереглися данні. Проте, дані літературних творів показують, що казки існують вже тисячі років. Хоча й саме визначення жанру казки й донині не сформульоване повністю і має різні варіації. Назву “казка” у світовій літературі вперше використала Мадам д’Олнуа в кінці 17 століття, а в українській літературознавчій традиції термін “казка” як рівнозначний поняттям “баснь”, “байка” вперше тлумачиться в граматиці Лаврентія Зизанія “Лексись сиречь реченія” (1569), а як ідентичний поняттям “баснь”, “байка”, “вимисел” – у словнику Памви Беренди “Лексікон славенороскій і імен тлькованіє” (1627). Приблизно в цей же час (1649) у грамоті Верхотурського воєводи вперше задокументований російський термін “сказка”. Багато сьгоднішніх казок написані на багатомітній історичній основі, які з’являлися з варіаціями, в різних культурах в усьому світу.

Творчість І. Манжури була об’єктом дослідження багатьох дослідників, Сумцов Н. Ф., Березовський І. П., Берштейн М. Д. досліджували поетичну творчість письменника; Г. С. Сухобрус, П. Д. Павлій, Л. Каширіна у своїх дослідженнях звертали увагу на фольклорно-етнографічну спадщину, зібрану І. Манжурую. Казкотворчість ж письменника не була окремим об’єктом наукового дослідження, тому ми вважаємо цілком доцільним дослідити літературну казку у творчості І. Манжури.

Іван Іванович Манжура (1851 – 1893) – видатна постать в історії української фольклористики та українського казкаря зокрема.

Його творчість та біографію досліджували М. Сумцов, М. Биков, Т. Романченко, В. Білий, І. Березовський, Л. Каширіна та інші. Його діяльність як фольклориста високо оцінив академік О. Потебня, відзначивши їх точність та документальність. Схвальну оцінку І. Манжурі як великому знавцеві народної творчості, звичаїв, мови дали відомі українські вчені М. Драгоманов, Д. Мордовцев, М. Янчук, І. Франко.

Першими дослідниками, що започаткували збирання народних казок на початку ХІХ ст., були Є. Гребінка, П. Гулак-Артемовський, М. Цертелєв, М. Максимович, І. Срезневський, Л. Боровиковський, М. Костомаров, О. Бодянский та ін.

У 30-х роках ХІХ ст. з’явилися публікації народних казок: І. Срезневський подає окремі тексти до альманаху “Галатея” (1839), М. Костомаров – до альманаху “Молодик” (1843), І. Головацький публікує 16 текстів в альманасі “Вінок русинам на обжинки” (1847). З середини ХІХ ст. записують та публікують казкові тексти П. Куліш, Д. Мордовець, І. Манжура, М. Драгоманов, В. Гнатюк, В. Шухевич, В. Милорадович, Марко Вовчок та ін.

Першим цілісним виданням української казкової прози було двотомне видання “Народних південноросійських казок” (К., 1869, 1870)

І. Рудченка. У передмові до нього дослідник порушив проблему класифікації та наукового публікування казкових творів, деякі тексти подав у кількох варіантах. У 70-х роках XIX ст. вийшли “Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край” у 7 томах П. Чубинського, удостоєні медалі Міжнародного конгресу в Парижі. Помітним явищем були видання “Малоруські народні перекази і оповідання” (К., 1876) М. Драгоманова, куди увійшли казкові тексти в записах І. Манжури, С. Руданського. Ці фольклористи здійснили й окремі видання – два збірники І. Манжури – “Сказки, пословицы и т.п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях И. И. Манжурой”, (1890) і “Малорусские сказки, пословицы и повір'я, записанные И. И. Манжурой в Екатеринославской губернии” (1894); двотомник “Казки та оповідання з Поділля” у записах С. Руданського та А. Димінського; велика кількість народних казок увійшла до тритомного видання “Етнографічні матеріали, зібрані у Чернігівській та сусідній з нею губерніях Б. Грінченка” (1895 – 1899).

У кінці XIX ст. особливий інтерес до вивчення жанру спостерігався на західноукраїнських землях. Результатом досліджень став збірник “Галицькі народні казки О. Роздольського”, значну кількість текстів подав В. Гнатюк у другому, четвертому, п'ятому та шостому томах “Етнографічних матеріалів з Угорської Русі”. Йому належить окремий двотомний збірник казок про тварин “Українські народні байки (Звіриний епос)” (Львів, 1916). У вступній статті до нього дослідник обґрунтував класифікацію тваринного епосу, проаналізував казкові мотиви, розмежував поняття казки народної та літературної. За сприяння В. Гнатюка вийшли “Народні казки” з ілюстраціями В. Кобринського (Львів, 1913), “Баронський син в Америці. Вибір народних казок з образками Юліана Панькевича” (Львів, 1916), “Народні байки. З образками Микити Вихора” (Львів, 1918).

У цьому руслі активно працював І. Франко, що засвідчують його фольклористичні праці. У “Передмові до збірника казок О. Роздольського”, у дослідженні “Пісні та казки про Правду і Неправду” (1906) він аналізує соціально-історичний ґрунт казкового епосу.

Початок 70-х років XIX століття був, за визначенням самого І. Манжури, початком його фольклористичної діяльності, і цей поштовх дала йому саме Катеринославщина. Мандруючи пішки селами степової України та Слобожанщини, І. Манжура зібрав близько тисячі пісень, сотні легенд і казок. М. Сумцов зазначав, що до цих записів можна ставитися з повною довірою, а були вони такими документально точними завдяки тому, що поет усе життя вивчав і глибоко знав та відчував живу народну мову. Це засвідчує й той факт, що іноді важко відрізнити його літературні стилізації від справжнього фольклорного твору (це стосується, зокрема, казки “Лиха година”). “Манжура входив в глибоку народної життя, проживав в крест'янских хатах, на пасеках”, –

згадував М. Сумцов [2, с. 112]. І. Манжура робив записи не з пам'яті, а безпосередньо з народних уст.

Як відомо, за життя І. Манжури було видруковано лише один фольклорний збірник – “Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях И. И. Манжурой”, редактором якого був О. Потебня. У ньому близько 200 казок та легенд. У 1894 році вийшов друком збірник “Малорусские сказки, пословицы и поверья, записанные И. И. Манжурой в Екатеринославской губернии”. Високо оцінили цей доробок ученого Ф. Колесса, М. Сумцов та ін.

Казки цікавили дослідників та фольклористів в різних країнах в різний час, що і зумовило різні класифікації. Серед найбільш помітних є системи Аарне-Томпсона і морфологічного аналізу Володимира Проппа. Інші фольклористи інтерпретували визначення жанру “казки”, але жодна школа не дала остаточного визначення дефініції терміну “казка”.

Серед робіт, присвячених дослідженню казки, насамперед слід назвати монографії В. Я. Проппа “Мифология сказки” та “Исторические корни волшебной сказки”. Перша з названих робіт стала однією з найбільш відомих книг у світовій фольклористиці, бо розкриває як проблеми теорії, так і прийоми та характер і методи аналізу фольклорних творів.

Структурно-типологічний метод аналізу казки, розроблений автором, завоював прихильність багатьох дослідників. Заслугою В. Я. Проппа є не тільки сам факт відкриття названого методу, але й визначення меж його використання – він ефективний там, де є значна повторюваність фактів, а це саме й спостерігається при порівнянні сюжетів, мотивів, образів казок багатьох народів.

Досліджуючи історичні корені чарівної казки. Пропп розкриває походження багатьох образів і мотивів казки, їх зв'язок з побутом, традиціями, обрядами тощо.

Народна казка дала поштовх, з одного боку, для розвитку літературної фантастики, яка виросла з неї, але виробила свої особливі шляхи і прийоми зображення людських проблем. З другого боку, в народній казці – витоки казки літературної, котра використовує народну казкову форму для вираження того бачення світу і його проблем, яке відкриває автор.

А тому відзначимо, що літературна казка є близькою до народної, тісно зв'язана з нею та водночас, і відмінна від неї.

Взаємозв'язок народної казки і новітньої фантастики досліджує Т. Чернишова [12, с. 2]. Цінним у її роботі є аналіз таких елементів казки, як магічне (чарівне слово), магічна дія, чарівний предмет. Автор аналізує особливості дії в казках, розкриває роль невизначеності часу і місця, де відбувається дія, і звідси переходить до розкриття ролі художньої ілюзії авторської казки. Таким чином, бачимо спробу визначити і порівняти особливості поетики казки народної і казки, створеної письменником.

У руслі кращих європейських традицій – наукові розвідки М. Грушевського, в яких розробляються проблеми класифікації казкового матеріалу, генеалогії жанру, міжнаціональних впливів та запозичень, аналізуються провідні мотиви та образи казок, оцінюються праці європейських учених. Важливим узагальненням напрацьованого матеріалу у вивченні жанру є праці Л. Дунаєвської, зокрема монографія “Українська народна казка”; дослідження О. Бріциної, Г. Довженок, Н. Тихолоз, Г. Сабат.

Казка прийшла у світ як один з найголовніших жанрів фольклору. Фольклорна казка покликала до життя і казку літературну, у якій органічно поєднуються елементи дійсності та художньої вигадки, домислу, нерідко використовується народний казковий сюжет, образи народної казки тощо.

У процесі свого розвитку літературна казка виступає:

– як художній переказ (переспів) народного сюжету;

– як казка за фольклорними мотивами;

– як власне витворена авторська казка, без запозичень фольклорних сюжетів [9].

Але в усіх цих випадках використовуються основні закони жанру, що зближують літературну казку з казкою фольклорною.

У 80-х роках XIX ст. І. Манжура написав чимало поетичних творів за мотивами українських казок, притч та анекдотів, що спеціально призначалися ним як матеріал для народного читання. Деякі з них були опубліковані в Катеринославі (“Як чорт шматок хліба одслужував” (1885). Вісім коротеньких віршованих творів були включені до збірки “Степові думи та співи” (СПб., 1889). Проте у 1888 році поет підготував окреме видання під назвою “Казки та приказки і таке інше”. За життя поета збірка не була надрукована. Вперше ці твори були опубліковані за пізнішим автографом у збірці творів поета 1961 року.

Більшість дослідників вважає, що суттєвою особливістю казки є здатність розважати, захоплювати. Звернення до народної казки – це звернення до витоків людської моралі, народних уявлень про одвічну боротьбу добра і зла, життя і смерті. А в неминучій перемозі добра над злом – джерело того народного оптимізму, що став одним із чинників, який зумовив появу жанру казки літературної. Вона наслідувала не тільки певні формальні ознаки народної казки як жанру, а й особливості змісту, що виражається цією формою. Більше того, саме казково-оптимістичний зміст, який треба було виразити письменнику, покликав до життя літературну казку як жанр. І справді, народна казка навіть у своїх фантастичних картинах відображає характерні риси побуту народу, суспільних і сімейних відносин тощо. Як правило, казковий персонаж є носієм якоїсь однієї характерної риси: розуму, хитрості, лицемірства та ін. Казка навчає поважати розум, сміливість, людську чесність, мужність, працьовитість, вірність і відданість; зневажати лінощі, боягузтво,

зажерливість, грубість і т.д. Носіям добра в казці завжди протиставляються сили зла.

У чарівних казках вирішального значення набуває фантастичний елемент.

Письменник у літературній казці намагається передати своє бачення різних ситуацій, вчинків, вчить перемагати будь-які негаразди, встановити справедливість. Казка показує як позитивні, так і негативні риси людини, показує перевагу добра над злом. Казка реалізує у своєму часо-просторі всі хвилюючі моменти народу, перепускаючи їх через призму відчуттів письменника.

Записи фольклористів зразків народної творчості не можна вважати абсолютно фольклорною казкою, адже, записуючи твір, автор вносить в нього свої правки, додає свої думки і дещо модифікує вже той зразок усного твору, перероблюючи і, вносячи в нього свої думки та реакцію на навколишні події та становище. І. Манжура, не був винятком з правил.

У Відділі рукописів Інституту літератури ім.Т. Г. Шевченка НАН України (ф. 70, № 89) зберігається невеличка рукописна збірка казок, яку, очевидно, І. Манжура підготував до друку, бо на титулі зазначено: “Ів. Манджура, Сборник казок. Издание Книжного Ма[га]зина В. Е. Алексеева в Екатеринославе” (автограф, 28 арк.) [2, с.112]. Ймовірно, це ті казки, які з певних міркувань цензор не допустив до друку, і за життя письменника їх так і не було опубліковано. Три з них – “Чорт на одробітках”, “Лиха година” та “Злидні” – були опубліковані вже в ХХ ст. у збірниках творів І. Манжури 1955, 1961 та 1980 рр.

Великодня казка “Лиха Година” та казка “Злидні” мають дещо схожий сюжет, образну систему. В обох казках є традиційні образи двох братів, один з яких бідний, другий – багатий. Багатий брат відмовляється допомагати бідному братові, чим і зумовлює подальший чарівний елемент казки. Не маючи вже надії на допомогу, у казці “Лиха Година”, бідному братові приходиться на допомогу саме Лиха Година. В українській міфології Лихо (Лиха Година) постає у образі страшної, одноокої істоти у вигляді старої баби, ростом вище дерев. Зазвичай Лихо живе у старих забутих млинах і спить там на ложі з людських кісток [11, с. 277]. І. Манжура у своїй казці показує Лиху Годину як молодицю, яка вказує шлях до ставу, де можливо знайти скарб за певних умов: “...молодиця стоїть окрай шляху, Дивиться ласкаво на його, тімаху.../ Ось ходім зо мною, мене не жахайся, Лиха не побачиш, добра ж сподівайся” [8, с. 271]. Скарб, як поняття міфологічне, завжди має чудодійну силу. Найчастіше скарбом виступають коштовні метали. Звичайно скарби пов’язані із заложними тваринами, тобто тими, хто загинув неприродним чином. Ці тварини фігурують як охоронці скарбу. У казці “Лиха Година” скарб охороняють “куці та муштаті – оті куцоребрі” [8, с. 271]. У казці помічниками охоронців скарбу виступають жаби: “Десь-то у вершині бугай зрідка буха / Та скрегочуть жаби – хоч затикай вуха” [8, с. 272].

Жаба в українській міфології завжди виступала як супутниця відьом, що нагадує про смерть та страждання грішників [11]. Доступ до скарбів дається не кожному, а тільки відунам. Скарби, за віруваннями давніх українців, відшукують у час від Великодня до Вознесіння. Зазвичай скарби перебувають у володінні нечистої сили. Саме тому, І. Манжура дає визначення жанру як “Великодня казка”, адже події розгортаються саме в час Великодніх свят: “Буде, – дума, – паска, спасибі святому. / Склав усе у заполу та й пішов додому. / Ось настиг Великдень...” [8, с. 272]. Отримавши чітку інструкцію та завдання: “Тут уже ув обидва за ними гляди ти!.. / Їм тебе ж не вглядіть, так ти не лякайся, / Далі ж що почуєш – і сам догадайся, Як тобі робити...”, бідний брат чітко її дотримується, за що і отримує у винагороду скарб. Не маючи нічого лихого на думці, він ділиться своїм щастям з братом, розповідає як той йому “допоміг”, відправивши його в скрутний час до Лихої години: “Дякувати, – каже, – тій лихій Годині, що мене до неї оце проти свята борошна позичить посилав ти, брате” [8, с. 273]. Багатий брат, послуховавши цю історію, вирішив й собі, що Лиха Година “зобов’язана і йому багатства трохи вділити” [8, с. 273]. Знайшовши при дорозі молодицю, він отримує також від неї завдання, але він порушує його умови з метою нашкодити своєму братові. Натомість покарання отримує він, а не його брат: “Пірчили сердегу, як їм забажалось, / Вже було, з душею бідоласі малось...” [8, с. 274]. Ще й до того ж Лиха Година приказує йому більше брата не цуратися і не шкодити: “То-то ж, чоловіче, на цьому спокайся, / Та удруге брата, гляди, не цурайся” [8, с. 274].

У казці “Злидні” багатий брат, справляючи весілля своєму синові, запрошує бідного брата на весілля, але раніше за гостей, щоб той поїв та, щоб не осоромив його перед гостями своєю біднотою: “Треба й вбогого кликнути, він-бо дядьком буде. Було б краще оминати, так осудядь люде” [8, с. 279]. Посходившись, гості почали сідати за стіл і не залишили місця братові. Опинившись надворі, він намагається дістати з ріжка табаку для цигарки, але всі в нього просять потрошку, тим самим не залишивши йому нічого: “Одіткнув ріжка-аж он ось! – винюхали чисто...” [8, с. 280]. Ріг, ріжок в українській міфології завжди виступав символом достатку. І останніми, хто попросив у бідного брата табаку були злидні. Злидні – це маленькі заморені істоти, домові карлики. Дуже часто злидні виступають в казках як діти Недолі. Вони люблять накликати до хати й іншу злу силу: хворобу, трясцю та ін. Є вірування, що від злиднів допомагають вінки, сплетені з останніх польових трав та квітів. А також, щоб позбутися злиднів у хаті господаря не повинно бути жодної краденої речі [11, с. 191]. Розуміючи, що це доля подарувала йому шанс покращити своє життя, бідний брат обманом змушує злидні залізти у ріжок і там закриває їх: “Лізьте, – каже, – коли хіть вам, у ріжок скоренько / Та гуртом і пошукайте насподі пильненько, / Може, і знайдете, на щастя, яку порожину... / Пострибали, він заднив там злидні

ті невдалі, / Та під камінь підваливши, й пішов собі далі” [8, с. 281]. З того часу всі невдачі від нього відступили. Життя в нього покращилося, господарство почало розцвітати, засватав сина і запросив брата. Брат здивувався його статкам та, дізнавшись яким шляхом він розбагатів, у гніві хоче випустити злидні, щоб вони нашкодили братові: “Підожди ж, скоробагатько, – дума собі дука, – ось я їх повипускаю, буде тобі штука!” [8, с. 281]. Але злидні мають своє правило, вони переходять на того, хто їх відкриває: “Хоч не хочеш, а коштуй нас, тобі ми припали. / Така, мабуть, твоя доля, бери нас з собою, / Бо тепера, де ти підеш, і ми за тобою” [8, с. 282]. І. Манжура виводить висновок, що від жадібності та зухвальства, бажання нашкодити людині можна в один момент з багатого перетворитися у бідного, з щасливої людини у знедолену.

Однією з категорій, якою оперує І. Манжура у своїх казках, є доля – недоля. Доля в українській міфології виступає добрим духом, який захищає людину, приносить щастя та багатство усім, однак, коли людина лінива або погана, то доля її покидає. Долю людина отримувала за сприяння відповідного божества. Кожній людині Бог призначає долю, а тому життя її передбачене долею, і нічого в ньому не буває випадкового. Доля не відходить від людини до самої смерті, вона з нею повінчана. Від долі не можна ні втекти, ні сховатися [11, с. 160]. Недоля ж злий дух, ворог Долі, який разом зі злиднями, хворобами в українських казках тісно пов’язані з життям людини, її душею.

Отже, літературна казка, її тематична та художньо-поетична інтерпретація в творчості І. Манжури, являє собою амбівалентне явище, водночас зберігаючи архаїку архетипу й відтворюючи нові мистецькі смисли і символи. Письменник використав мотиви, образи, художні засоби фольклорної казки, створивши нові літературні цінності та давши авторській казці нового звучання, наділивши новими передмодерністичними віяннями. На прикладі двох авторських казок І. Манжури, показано синкретизм міфологічних основ української казки та зміна цих архетипів соціальними умовами та перепитями нового часу. На жаль, поза межами цієї залишились ще велике коло проблем літературних казок письменника (класифікація казок І. Манжури, їх тваринний та людський світи, мовностильові особливості казок та ін.), які дають перспективи для подальшого дослідження.

Література

- 1. Березовський І. П.** Іван Манжура: [нарис життя і діяльності] / І. П. Березовський. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 123 с.
- 2. Василенко Н.** З неопублікованої фольклорної спадщини Івана Манжури / Н. Василенко, Л. Іваннікова // Народна творчість та етнографія. – 2008. – №3. – С. 112 – 116.
- 3. Волков С.** Сказка: Разыскания по сюжетосложению народной сказки / С. Волков. – М. : Просвещение, 1979. – 175 с.
- 4. Гамарра П.** Искусство сказки / П. Гамарра // Пьер Гамарра. Читая и перечитывая : [пер. с франц.] – М. :

Радуга, 1985. – С. 192 – 195. **5. Дунаєвська Л. Ф.** Про типологію російської та української народної казки / Л. Ф. Дунаєвська, О. М. Таланчук // Братнє єднання літератур народів СРСР. – К. : Вища школа, 1982. – С. 91 – 98. **6. Лазутин С. Г.** Поэтика русского фольклора / С. Г. Лазутин. – М. : Высшая школа, 1981. – 212 с. **7. Лановик М.** Українська усна народна творчість : [навч. посіб.] / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик. – К. : Знання-Прес, 2006. – 591 с. **8. Манжура І. І.** Твори / І. І. Манжура. – К. : Дніпро, 1980. – 325 с. **9. Масловська М. В.** Поетика літературної казки та її інтерпретація у творчості Лесі Українки / М. В. Масловська [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1558.html>. **10. Пропп В. Я.** Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Лениздат, 1986. – 287 с. **11. Українська** міфологія / упоряд. Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с. **12. Чернышова Т. О.** О старой сказке и новейшей фантастике / Т. О. Чернышова // Вопросы литературы. – 1977. – № 1. – С. 222 – 245.

Шашко А. М. Художньо-поетична інтерпретація жанру літературної казки у творчості І. Манжури

У статті досліджуються джерела та шляхи творення літературної казки в українському письменстві кінця XIX – початку XX століття. Показано І. Манжуру як дослідника українського фольклору та автора літературних казок. Досліджено вплив фольклорної казки на формування та розвиток жанру літературної казки, модифікацію жанру літературної казки. Зроблено спробу інтерпретації архетипів української міфологічної системи та їх художнє використання у авторських казках І. Манжури, на прикладі казок “Лиха Година” та “Злидні”.

Ключові слова: літературна казка, фольклор, образ, символ, архетип.

Шашко А. Н. Художественно-поэтическая интерпретация жанра литературной сказки в творчестве И. Манжуры

В статье исследуются источники и пути создания литературной сказки в украинском писательстве конца XIX – начале XX века. Показано И. Манжуру как исследователя украинского фольклора и автора литературных сказок. Исследовано влияние фольклорной сказки на формирование и развитие жанра литературной сказки, модификацию жанра литературной сказки. Сделана попытка интерпретации архетипов украинской мифологической системы и их художественное использование в авторских сказках И. Манжуры, на примере сказок “Недобрый Час” и “Нищета”.

Ключевые слова: литературная сказка, фольклор, образ, символ.

Shashko A. M. Artistically-poetic interpretation of genre of literary fairy-tale in works of I. Manzura

In the article sources and ways of creation of literary fairy-tale are investigated in the Ukrainian writing of end of XIX – beginning of XX of century. It is shown I. Manzura as a researcher of Ukrainian folklore and author of literary fairy-tales. Influence of folklore fairy-tale is investigational on forming and development of genre of literary fairy-tale and modification of genre. The attempt of interpretation of archetypes of the Ukrainian mythological system is done and the artistic use in the authorial fairy-tales of I. Manzura, on the example of fairy-tales “Bad Hour” and “Poverties”.

Key words: literary fairy tale, folklore, image, symbol.

УДК 821/161/2 – 3/09+929 Суровцова

Л. М. Якименко

**ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИЙ ЗРІЗ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ
НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ:
ЗБІРКА ІМПРЕСІОНІСТСЬКИХ ТВОРІВ “ПО ТОЙ БІК”**

В Україні в 1920-х рр. загальноєвропейська туга “за втраченим часом”, загубленою гармонією помножилася на внутрішні національні пореволюційні катаклізми, зокрема психологічні опозиції “розчарування – фанатична мрія”, “надія-ілюзія – утопічний фанатизм” тощо, які українська людина намагалася подолати. Світ зовнішній нагадував хаос, метафізичний світ також перетворювався на суцільний хаос, у якому паралельно перепліталися, перехрещувалися дві визначальні тенденції – декаданс та розчарування, туга за зникаючою мрією і вітаїстичність [9, с. 11]. Таке “оксюморонне” поєднання мотивів і тенденцій у межах літературно-художніх течій модернізму виникало як наслідок травматичного досвіду модерну й месіанських мрій частини національної еліти, котра далеко не завжди йшли в ногу з естетичними інноваціями, проте намагалася засвоїти їх у повній мірі й у всій різноманітності.

Екзистенційне світовідчуття духовно близьке до менталітету українців, тому його проникнення в український культурний простір було природним, бо вже у творчості Г. Сковороди, літераторів початку ХІХ століття простежувалися тенденції, що знайшли своє втілення в модерному мисленні письменників нової генерації [10, с. 7].

В українській порубіжній літературі поетичні й прозові ідіостили формувалися в рамках літературних напрямів, угруповань, шкіл. Культ індивідуальних стилів, хоча й не декларувався, але став знаком “доби відродження”. Українська література 1920-х рр. – це стійке розмаїття

індивідуальних стилів, тобто індивідуально проявлених тих чи тих стильових тенденцій, які можна лише умовно типологізувати у відповідні течії, наприклад, імпресіоністично-символістську (Г. Михайличенко, Ю. Шпол, М. Івченко), авангардистську (М. Йогансен, Л. Скрипник), неоромантичну (М. Хвильовий, Ю. Яновський, А. Любченко, М. Куліш), екзистенційну (В. Підмогильний, В. Домонтович) [9, с. 11].

У сучасній лінгвістиці поступово відновлюються продуктивні антропоцентричні підходи при дослідженні тих чи інших мовних явищ. Вони формують новітні термінологічні поняття, такі як “мовна картина світу”, “дискурс”, “ідіостиль”, “культурний концепт”, “інтелектуалізація мови”, які так чи інакше пов’язуються з антропоцентричністю, подієвістю художнього тексту [15, с. 1]. Самооприявлення автора на рівні індивідуально-художнього стилю відбувається в значній мірі за рахунок використання цілої систему мовних засобів як сукупності лексичних і синтаксичних явищ національної мови з залученням інноваційних підходів до розуміння тексту й контексту.

Замість позаестетичної логоцентричної методології художньої діяльності вводиться принцип творчого осяяння, інтуїтивізму, втаємничення в трансцендентну сутність буття [8, с. 65]. В українській модерністській прозі також посилюється зв’язок із ліричним суб’єктивним началом, із поезією, що спроможна мобільно й метафорично відгукуватися на проблеми сьогодення, а ірраціональність стає невід’ємною частиною модерної художньої свідомості 1920-х рр. [9, с. 11]. У прозових текстах 20-х рр. ХХ ст. досить помітно проступають стильові тенденції саме імпресіонізму.

Цей художній напрям заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Імпресіонізм розвивається в останній третині ХІХ – на початку ХХ століття. Спершу він виник у французькому живописі: у 1874 році в Парижі серед інших творів експонувалася картина Клода Моне “Враження. Схід сонця”. А в 1877 році група художників (К. Моне, О. Ренуар, К. Піссарро, Е. Дега, А. Сіслей) “добровільно” прийняла назву “імпресіоністи” та почала видавати журнал “Імпресіонізм”. Під впливом імпресіонізму в живописі згодом з’являється імпресіонізм у скульптурі (О. Роден), музиці (М. Равель, К. Дебюссі, О. Скрябін, І. Стравинський), театрі (А. Шніцлер, Г. Гофмансталь). Наприкінці ХІХ століття імпресіоністичний стиль охоплює також і літературу [1, с. 396]. Імпресіонізм – це художнє явище, для якого характерною є не інформативність, а передача феноменів почуттєвої сфери, сугестивний вплив на адресата. Проте в кожному з видів мистецтв, на переконання Ю. Кузнецова, імпресіоністичний ефект досягається специфічними засобами [6, с. 187].

Світ митця поставав як наслідок безпосередньої перцепції, фіксований ескізно, промовистим штрихом. Із цією тенденцією пов’язані значні функціональні зміни традиційного, власне реалістичного нарративу, які призвели до послаблення композиційних

нормативів, часової тягlosti оповіді, причиново-наслідкових настанов сюжетотворення, зумовили перші спроби перегляду принципів аристотелівського мімезису. Опис став епізодичним, фрагментарним, суб'єктивізованим.

Літературному імпресіоністичному творові, який складається з “миттєвих вражень”, властива часова тривалість, часовий вимір і певний діапазон співвідношення теперішнього з минулим і майбутнім, хоча, як правило, не дуже великий порівняно з реалістичною епопеєю [6, с. 187]. Імпресіоністичне вираження емоційного й чуттєвого допомагає втілити авторську ідею, акцентувати головний мотив, думку, настрій; сама оповідь стає лаконічною, фрагментарною. Тяжіння насамперед до суб'єктивного самовираження було реакцією й на швидкоплинні процеси “кінематографічного темпу життя”, на масовість, колективізм, ідеологізацію [9, с. 13].

Риси імпресіонізму притаманні французьким художникам слова П. Верлену, С. Малларме, братам Гонкурам, пізньому Г. Мопассану, М. Прусту; норвезькому авторові К. Гамсуну, англійцям О. Уайльду, Дж. Конраду, Р. Л. Стівенсону; австрійським письменникам П. Альтенбергу, А. Бару, А. Шніцлеру. У російській літературі імпресіоністичну образність застосовували прозаїки (А. Чехов, І. Бунін, Б. Зайцев), поети (І. Анненський, К. Бальмонт). Поетика імпресіонізму має місце і в українській літературі. Насамперед це стосується новелістики М. Коцюбинського, В. Стефаніка, М. Черемшини, частково О. Кобилянської [1, с. 398].

Послідовною й незмінною прихильницею імпресіонізму безумовно можна вважати й Надію Суровцову. Письменниця пройшла крізь горнило революції, війни, післявоєнної розрухи, зазнала втрат, самотності, відчаю. Становлення її авторського стилю відбувалося на чужині, у постійних “ностальгічних конвульсіях” свідомості, що ніяк не хотіла й не могла змиритися з роллю безбатчениці, вічної мандрівниці-чужинки. Увесь набір екзистенційних проблем довелося вирішувати самотній жінці практично самотужки в повоєнне десятиріччя. Основні мотиви екзистенціалізму, однієї з наймодніших і найпоширеніших філософських течій, художньо-естетичні засади модернізму з його новаторськими підходами до архітектоніки тексту й особливостей порушення й відтворення онтологічних проблем у ньому давали змогу найповніше віддзеркалити внутрішні переживання творчої особистості, до того ж – вразливої, чуттєвої, “камертонної” щодо жорстокої реальності жінки.

Найширше імпресіоністський доробок Н. Суровцової представлений у збірці “По той бік” (1924 – 1927) [72]. Теоретико-методологічну базу дослідження малої імпресіоністської прози письменниці становлять праці вітчизняних і зарубіжних учених-мовознавців та літературознавців про генезис літературного модернізму 1920-х рр. як цілісної світоглядно-естетичної системи в контексті

національної традиції (В. Агеєвої, Я. Голобородька, Т. Гундорової, Н. Зборовської, І. Кобилинської, О. Кордонець, Ю. Кузнецова, І. Лимар, П. Ляшкевича, Р. Мовчан, А. Мойсієнка, М. Наєнка, С. Павличко та інших).

До збірки “По той бік” (1924 – 1927) увійшли такі твори: “Про що стукотіли колеса” (1924), “Гіди” (1924), “Ляльки” (1924), “Шахтарська дитина” (1924), “Пташок з Мілвокі” (1924), “Запізно” (1925), “Різдво переможців” (1925), “Сторінка життя” (1925), “Забута сторінка” (1926), “В Криму” (1926), “Нудьга” (1927), “Федір Гречка”, “Весно!” (1924 – 1927), “Циганко зрадлива!” (1927), “Розлучниця” (1927), “Назібе. Коктебель” (1927), “Шахтарка Оля” (1927), “На провесні” (1927) – усього 18 текстів, розміщених на 66 сторінках.

Цей перелік подано за списком, укладеним Л. Падун-Лук’яною. Свого часу вона надіслала його Н. Мудрій, сподіваючись, що в тієї є рукописи інших творів Надії Суровцової, котрі можна підготувати й видрукувати не лише в київських, але й у львівських виданнях. Н. Мудра люб’язно передала цей цінний аркуш науковцям для дослідження. У ньому Л. Падун-Лук’янова не тільки вказала назви оповідань, але й перелічила ті зарубіжні альманахи – американські, канадські, австрійські, німецькі – і радянські часописи, до яких подавала свої публіцистичні й літературні напрацювання Н. Суровцова під час перебування у вимушеній еміграції за кордоном. Серед них названо “Українські щоденні вісті”, “Робітницю”, “Голос робітниці”, “Нову громаду”, “Радянську Україну”, “Вапліте”.

Регулярна поява творів письменниці-початківці на сторінках цих журналів і газет позначилася на жанрові, стилі, художній манері письма авторки. До збірки “По той бік” увійшли не лише художні твори (“Весно!”, “Гіди”, “Циганко зрадлива!”, “Нудьга”), але й виразно художньо-публіцистичні матеріали (“На провесні”, “Перше Мая на Україні” – “дві статті про святкування на Радянській Україні 8 березня та 1 Травня” [14, с. 1]), що створювалися письменницею після її повернення до Радянської України.

Не досить точною критику-літературознавцю М. Острику видається й назва збірки, адже вона готувалася до друку на Україні. Тому передбачалося, що до неї вміщено творчий доробок письменниці “по той бік”: “Назва циклу означає, що в об’єднаних тут творах описується життя за межами нашої країни” [14, с. 1]. Це однозначно можна сказати не про всі твори, адже лише частина з них написана “під враженням від перебування за кордоном у 20-х рр. чи може й раніше” [14, с. 1] – тобто в Австрії, Німеччині, США, Канаді, Великобританії, Швейцарії, Франції.

Під ці критерії потрапляють “Гіди”, “Нудьга”, “Пташок з Мілвокі”, “Федір Гречка”, “Шахтарська дитина”, “Ляльки”. Натомість інші твори – “Циганко зрадлива!”, “Назібе. Коктебель”, “Шахтарка Оля”, “Розлучниця” і таке інше – уже “виголошені “по цей бік” під враженням від радянської дійсності” [14, с. 4]: мається на увазі, що створювалися

вони в основному в Харкові й передавали настроєві рефлексії, породжені новими сильними емоціями, душевними переживаннями письменниці, що потрапила в абсолютно інший світ, не подібний до того, у якому прожила сім років, але й відмінний від того, який покинула сім років тому.

На нашу думку, в основу назви збірки покладено не прозаїчну просторово-географічну ознаку місця й міста написання, адже імпресіоністична стильова домінанта взагалі не потребує, ба навіть нівелює, упускає будь-які реалістичні координати дійсності – чіткі обриси подразника, що викликає-збуджує враження. У письменниці ніколи не поривався духовний зв'язок із батьківщиною, вона жодного разу не сприймала всерйоз думку про те, що буде змушена перебувати поза Україною завжди. Жінка ловила кожне слово-звістку про рідний край, леліяла думки про повернення.

Проте сім років активного творчого існування-експерименту пройшло далеко від дому – і хочеться того чи ні, але допитливий аналітичний розум письменниці проводив певні паралелі, узагальнення; підбивалися проміжні підсумки й особистого, і літературного життя. Повернення на Україну знімало лише частину проблем, адже залишалося гнітюче розчарування від втрати коханого, незрозуміння колег і друзів, осуд із їхнього боку вчинків, поглядів Н. Суровцової, її ідеологічної позиції, поривання зв'язків із людьми, котрі стали для неї близькими, дорогими, спроба утвердитися на батьківщині. А крім того, матеріальні проблеми, побутова необлаштованість, невпевненість. З'являється ота роздвоєність душі, внутрішня боротьба, дискомфорт, котрого зазнає людина, потрапивши в чужий для неї світ, що існує за іншими законами, аніж той, до якого звикла, пристосувалася, прийняла. Тому в трансцендентному розумінні для письменниці поняття “по той бік” дійсне в обох випадках: і під час перебування у Європі, де її сприймали як чужинку-емігрантку, що змушена була виборювати своє місце під літературним сонцем, і після повернення додому, де вона також почувалася незатишно, невпевнено, чужинкою-реемігранткою.

Надія Суровцова, перебуваючи в Харкові, поступово призвичаїлася, влилася у творчий колектив редакції “Вістей”, продовжила працювати на літературній ниві. Її публіцистичні статті видавалися в українських журналах і газетах. Регулярно вона друкувалася в американських та канадських виданнях. Нью-йоркські “Щоденні вісті”, редаговані Настасівським, канадські “Робітничі вісті”, де головним редактором був М. Ірчан, вінніпезька “Робітниця” радо подавали в недільному літературному додатку статті, нариси, новели, есе радянської літераторки-журналістки.

Переконливим аргументом щодо цього може слугувати стаття П. Кравчука під назвою “Наша співробітниця”, вміщена в журналі “Життя і слово” за 1971 р. й приурочена до сімдесятип'ятиріччя Надії Суровцової: “Особливо багато статей, нарисів, оповідань ми побачимо на

сторінках журналу “Робітниця” в 1924 – 1925 рр. Н. Суровцової. До речі, з її статей і нарисів, які друкувалися на сторінках “Робітниці”, “Українських щоденних вістей” можна було б скласти чималеньку збірку” [5, арк. 1].

Не можна втриматися, аби не зачитувати коментар власне самої письменниці: “Все, що мене вражало, все, що було радістю, втіхою, хотілося мені віддати їм (заокеанським читачам – Я. Л.), і кожне пережите почуття належало в рівній мірі зо мною – їм. То не був репортаж, нариси, новели, то було відкрите живе людське серце, відкрите близьким, найріднішим” [12, с. 176].

Надія Суровцова вирішила видрукувати збірку імпресіоністських новел уже в Харкові в 1926 р. Професор, літературний критик, пізніше академік О. Білецький на чернетці рукопису збірки, що готувалася до друку в харківському Держвидавві, написав розлогу рецензію, що закінчувалася словами: “Відмічена печаттю таланту книга заслуговує на увагу” [11, с. 97].

Літераторка з нетерпінням чекала виходу збірки у світ, сподіваючись на те, що вона дозволить їй стати врівень із колегами-письменниками – О. Олесем, О. Досвітнім, П. Тичиною, В. Сосюрою, М. Хвильовим, Остапом Вишнею та іншими – і дасть змогу присвятити себе винятково науково-літературній діяльності (адже Надія Суровцова в цей час навчалася в аспірантурі й писала дисертаційне дослідження про декабристів під керівництвом Д. Багалія).

Проте усі сподівання й плани перекреслив арешт письменниці 6 грудня 1927 рр. і її ув’язнення в Ярославській в’язниці. Збірка новел так і не дійшла до читача, більше того: частина текстів взагалі загубилася, і через три десятки років авторці довелося буквально по сторіночці, по новелі відновлювати написане нею й підготовлене до друку в 1920-х рр.

Потреба в цьому виникла після її реабілітації й повернення на Україну в 1950-х рр. Надія Суровцова все ж сподівалася, що зможе залишити письменницький слід в українській літературі, тому звернулася з листом-проханням до М. Бажана і Ю. Смолича про відновлення її у Спільці письменників України. Проте отримала офіційну відповідь-відмову, адже в 1920-х рр. вона не була членом цієї організації, а на момент звернення Надія Суровцова не мала у своєму мистецькому арсеналі видрукованих літературних напрацювань. У приватній розмові Микола Платонович порадив їй укласти збірку художніх і публіцистичних творів, якими рясніли сторінки вітчизняних і закордонних видань у далеких 1920-х рр. Надія Суровцова розпочала кропітку роботу з пошуку імпресіоністських текстів й упорядкування збірки.

Письменниця попрохала заокеанських приятелів ще з давніх часів – поета Миколу Тарновського та редактора журналу “Українське життя” Петра Кравчука – переслати вирізки з газет, де були вміщені її

новели. Микола Тарновський проживав у Нью-Йорку й лише навідувався до України, тому “дуже зрадив, коли довідався, що Надія Віталіївна жива й здорова, бо в Америці її поховали ще в 20-х рр.” [4, арк. 1]. У 1958 р. він привіз “вирізки з тамтешніх газет всього того, що там було надруковано” [4, арк. 1] із написаного Н. Суровцовою й передав їх авторці через П. Панча.

Петро Кравчук також висловлював щиру радість із приводу того, що письменниця, “не зважаючи на велику й страшну одиссею, енергійна, життєрадісна, жвава у розмові і дотепна” [5, арк. 1], і згодився допомогти їй відшукати втрачені літературні перлинки. Через Марію Прокопчук й Івана Бойчука він передав Миколі Тарновському статті, оповідання й новели письменниці, що друкувалися в журналі “Робітниця”: “Деякий час тому я передав через Марію Прокопчук вирізки Ваших статей і оповідань, які друкувалися в “Робітниці”, – пише П. Кравчук до Надії Суровцової в листі від 9 серпня 1962 р. – Я попросив, щоб вона їх вручила Миколі Миколайовичу (Тарновському – Я. Л.) з тим, щоб він їх передав Вам” [3, арк. 1]. Той у свою чергу підніс їх авторці в подарунок на вечорі письменників, влаштованому Спілкою письменників України.

Під час перебування в липні 1957 – березні 1958 рр. у Києві Суровцовій вдалося відшукати “дещо з колишнього, друкованого” [11, с. 184]. У відповідь на лист-запит від 28 квітня 1958 р. Надія Віталіївна отримала бібліографічну довідку з Львівської бібліотеки ім. Стефаника зі списком своїх творів, що з’являлися друком у періодичних виданнях “Нова громада”, “Робітниця”, “Українські щоденні вісті” в 1923 – 1937 рр.”. До переліку увійшли такі художньо-публіцистичні тексти: “Кінець ілюзіям”, “На провесні”, “Ми і вони”, “Нудьга”, “Пташок з Мілвокі”, “Федір Гречка”, “Циганка зрадлива”, “Чужими манівцями”, “Шахтарка Оля. Молодості присвячую”, “Шахтарська дитина” [2, арк. 1]. Із німецькомовного художньо-публіцистичного доробку тридцятих років, на жаль, нічого знайдено не було: “Для полегшення розшуків Ваших творів, – говорилося в листі, – надрукованих у німецьких та австрійських періодичних виданнях, просимо додатково вказати назви цих останніх” [2, арк. 2].

Відповідь із Державної Бібліотеки СРСР імені В. І. Леніна затрималася на кілька місяців, але дещо потішила літераторку: у фондах бібліотеки містилися німецькі й австрійські часописи за 1921 – 1924 рр., а тому при бажанні можна було б їх переглянути, хоча для цього потрібно їхати до Москви, адже “просмотреть газеты за четыре года мы (бібліографи та бібліотекарі – Я. Л.) не имеем возможности, так как не берем на себя сплошной просмотр газет за период более трех месяцев” [13, арк. 6].

Довгоочікувана мить істини настала: у листі від 19 грудня 1958 р. письменниця сповіщає К. Данилову, що “була я сьогодні у Бажана й передала за його вказівкою до видавництва свою книжку. Це давні речі, але цілком відповідні за змістом і тоном. Книжка малесенька, я навіть ще

не встигла знайти дві-три новели, але тут справа більше в принципі – якщо видаватимуть, то я знайду, деє вони в Москві є” [7, с. 193].

Необхідною умовою, що передувала виходу збірки, була схвальна рецензія радянського критика Михайла Острика. Письменниця сподівалася на гарний відгук літературознавця, адже авторитет О. Білецького і його надпис на рукописі книги “відмічена печаттю таланту” давали авторці надію на певні “цензурні бонуси”.

Рецензія на оповідання Надії Суровцової датована 11 грудня 1958 р. [14]. До рецензованого рукопису було включено п’ятнадцять творів (замість вісімнадцяти, що входили до збірки 1926 рр. – Л. Я.), створених Надією Суровцовою протягом 1924 – 1927 рр. “Новела “Весно!” та ще шість творів, як зазначено в рукописі, публікувалися в США у виданнях, що виходили українською мовою: в “Українських щоденних вістях”, “Робітниця”. Головну частину збірки становили твори з циклу “По той бік”: “Гід”, “Нудьга”, “Пташка з Мілвокі”, “Федір Гречка”, “Весно!”, “Шахтарська дитина”. Що стосується художньої форми творів Н. Суровцової, то це головним чином психологічні етюди в імпресіоністичному стилі [14, арк. 4]”, – говорить у вступній частині літературознавчої розвідки Михайла Острика.

Як не дивно, але дотримання вимог імпресіоністичної манери письма, на думку критика, і стало одним з огріхів рукопису Надії Віталіївни: “Відсутність виразних картин об’єктивної дійсності з визначенням місця і часу – ця риса імпресіоністичних творів дуже характерна для етюдів Н. Суровцової. Характерні й інші риси імпресіоністичної поетики – почуття як об’єкт зображення, емоціональний стиль, споглядальність <...> – це головна вада творів рукопису <...>. Мабуть, ніхто не заперечуватиме самого по собі зображення почуттів, передачі настроїв, ніхто не заперечуватиме тих мовностилістичних засобів, які здатні найкраще передавати емоції, – на мій погляд, – пише літературознавець, – все це прийнятне і для мистецтва соціалістичного реалізму. Але все це може бути виправдане в тому разі, коли в основі твору – конкретно-історичне зображення об’єктивної дійсності, коли й психічний стан людини зображується як один з аспектів дійсності” [14, арк. 5].

Іншими словами, на прикладі аналізу творів Н. Суровцової М. Острик критикує та загалом відкидає імпресіонізм, зазначаючи, що його не цікавить вдало чи невдало користується прийомами імпресіонізму письменниця, адже варто вести мову лише про ті літературно-художні тексти, що відповідають “панівним серед нашого народу естетичним смакам”, котрі суголосні з вимогами реалізму. А далі рецензент ставить “риторичне”, “принципове” питання: чи є потреба друкувати твори, що з’явилися в 20-рр. – у період напружених пошуків нових художніх форм, коли “саме життя вже утвердило літературу соціалістичного реалізму” [14, арк. 8]. Відповідь на це запитання прозвучала очікувана: “Думаю, що немає” [14, арк. 8]. На основі

вищесказаного М. Острик робить висновок, що рукопис Надії Суровцової слід відхилити й повернути авторові.

Окрім літературознавчої сторони цієї рецензії та її підсумків, варті уваги, на думку Л. Падун-Лук'янової, і деякі арифметичні вправи критика. У ЦДАМЛІМУ було знайдено чернетку рецензента, де перелічено оповідання Надії Суровцової з короткими зауваженнями щодо змісту та стилю написання. Михайло Острик “оцінював” тексти, ставлячи навпроти кожної назви оповідання плюси та мінуси. Характерним є те, що “чистих” мінусів пан Острик поставив лише три із шістнадцяти. Перший – навпроти етюду “Гіди”, другий – біля назви “В Криму”, закинувши письменниці: “Не зрозумілий ліричний вибух”. І третім мінусом відзначив оповідання “Про що стукотіли колеса”, класифікувавши цей твір, як “імажиністичні вправи”, та не втримався, аби не дописати: “Виразно емігрантське” [11, с. 203]. Ці зауваження здаються неправомірними дослідниці творчості Н. Суровцової Л. Падун-Лук'янової: “Дивно, що такий фахівець “не розумів” ні оповідання “Гіди”, ні “Про що стукотіли колеса”, ні навіть “Шахтарську дитину” чи “В Криму”. [11, с. 203].

Так чи інакше, а з шістнадцяти оповідань поруч із тринадцятьма поставлено позначку “плюс”, проте навіть проста арифметика не завадила рецензентові категорично відхилити рукопис.

Не можна сказати, що для Н. Суровцової такий вердикт видався аж надто неочікуваним. Вона неодноразово у своєму житті стикалася з несправедливістю, замовчуванням, позірним ігноруванням і дискредитацією. Та з віком зносити такі удари долі виявлялося щораз важче. Суровцова отримала рукопис із рецензією М. Острика та листа від старшого редактора видавництва “Радянський письменник” В. Пасічного. Пасічний не поділяв занадто суворого тону рецензії, проте погоджувався з загальним висновком рецензента: “Видання творів, написаних в манері, яка зрідка зустрічається в літературному вжитку 30 – 35 років тому, навряд чи задовольнить сучасного читача” [11, с. 203].

Він зацікавився новим рукописом письменниці та висловлював сподівання, що авторка надішле його до редакції “Радянського письменника”. Цей лист датується 20 січня 1959 року [14, арк. 8]. Реакція пані Надії на його зміст була філософсько-стриманою, судячи з тону епістолярію до К. Данилової від 27 січня 1959 р. Суровцова обмовилась про невдачу лише кількома словами: “З книжкою не щастить” [11, с. 201].

Ідеологічні з-залаштункові постанови невидимих керманічів перекрыли надійним нерухожим шлагбаумом дорогу літературним творам Надії Суровцової до друку, до читачів. Триватиме це майже тридцять років – двадцять п'ять років за життя письменниці й ще п'ять років після її смерті – уже у “великій зоні”, де панують невидимі “свої” тверді “закони”. Буде передруковано лише одне оповідання авторки “Маленьке шахтареня” (у списку М. Острика – “Шахтарська дитина”) з

усього чималого літературного доробку письменниці. Ще один доказ того, що “реабілітація” Н. Суровцової була лише формальною, а насправді – “чорний список” замовчування.

На жаль, рукописи імпресіоністських текстів Надії Суровцової до сьогодні покриваються солідним шаром пилюки в архівних теках, а після смерті Л. Падун-Лук’янової припинилася робота з упорядкування й видання не лише художньої, але й епістолярної спадщини письменниці. Зі збірки “По той бік” у незалежній Україні жоден із творів надрукований не був, проте, на нашу думку, їхня мистецька вартість настільки висока, що кожен із нарисів, новел, етюдів, оповідань вартий на особливу літературознавчу увагу, ґрунтовний аналіз й критичну інтерпретацію.

Література

- 1. Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген.** Теорія літератури / [за наук. ред. Олександра Галича]. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
- 2. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського,** м. Київ. – Ф. 284. Суровцова Надія Віталіївна. Спр. 56. Список творів Н. Суровцової-Олицької. Бібліографічна довідка Львівської б-ки ім. Стефаника по періодичним виданням 1923 – 1937 рр. 60-ті рр. ХХ ст.
- 3. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського,** м. Київ. – Ф. 284. Суровцова Надія Віталіївна. Спр. 998. Листи П. Кравчука до Суровцової. Лист від 8 серпня 1962 р.
- 4. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського,** м. Київ. – Ф. 284. Суровцова Надія Віталіївна. Спр. 1260. Листи Панча П. Й. до Н. Суровцової. Лист від 20.X.58.
- 5. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського,** м. Київ. – Ф. 284. Суровцова Надія Віталіївна. Спр. 1740. Наша співробітниця (до 75-річчя Надії Суровцової). Життя і слово, понеділок, 24 травня 1971 р., друга секція, ст. 17 – 24.
- 6. Кузнецов Ю.** Мистецтво відкрите у майбутнє / Юрій Кузнецов // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 2. – С. 187 – 192.
- 7. Кульська І.** “Колимські силуети” Н. Суровцової / Інна Кульська // Україна. – 1990. – № 39. – С. 18 – 19.
- 8. Літературознавча енциклопедія:** У двох томах. Т. 2. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2007. – 627 с.
- 9. Мовчан Р. В.** Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер’єрі: [монографія] / Раїса Валентинівна Мовчан. – К. : ВД “Стилос”, 2008. – 544 с.
- 10. Назаревич Л. Т.** Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – “Теорія літератури” / Леся Тарасівна Назаревич. – Тернопіль, 2008. – 20 с.
- 11. Суровцова Надія.** Листи / Н. В. Суровцова. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 2001. – Кн. 1. – 704 с.
- 12. Суровцова Надія.** Спогади / Н. В. Суровцова. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1996. – 432 с.
- 13. Центральний державний архів-музей**

літератури і мистецтва України, м. Київ. – Ф. 302. Спр. 129. Листи б-к АН УРСР, Чернівецького державного університету і бібліотек СРСР про розшук ранніх творів Суровцової Н. В., опублікованих в періодичних виданнях. Додається список творів, опублікованих у 1923 – 1937 рр., 6 д, 7 арк. **14. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. – Ф. 302. Опис 1. Спр. 130. Лист старшого редактора видавництва “Радянський письменник” Пасічного В. про видання творів Суровцової Н. В. Додається рецензія Острика М. на “Оповідання Суровцової Н. В.”, 3 д., 8 арк. 15. Черевченко О. М. Ідіостиль Ю. Клена у контексті інтелектуалізаторських мовних традицій українського неокласицизму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 – “Українська мова”/ Олександр Миколайович Черевченко. – К., 2005. – 20 с.**

Якименко Л. М. Філософсько-естетичний зріз ранньої творчості Надії Суровцової: збірка імпресіоністських творів “По той бік”

У статті авторка простежує філософське підґрунтя й естетичні домінанти імпресіонізму як однієї з модерних течій у світовій та вітчизняній літературі 1920-х рр. на прикладі аналізу ранньої творчості Н. Суровцової. Значна увага приділена історії створення й спробі видання збірки імпресіоністських творів письменниці “По той бік” (1924 – 1927 рр.).

Ключові слова: модернізм, імпресіонізм, екзистенціалізм, Надія Суровцова.

Якименко Л. Н. Философско-эстетический срез раннего творчества Надежды Суровцовой: сборник импрессионистических произведений “По ту сторону”

В статье рассматриваются философские и эстетические особенности импрессионизма как одного с модерных течений в украинской литературе 1920-х гг. на примере анализа раннего творчества Н. Суровцовой. Большое внимание уделено истории создания и подготовке к изданию сборника импрессионистических произведений писательницы “По ту сторону” (1924 – 1927 рр.).

Ключевые слова: модернизм, импрессионизм, экзистенциализм, Надежда Суровцова.

Yakimenko L. N. A philosophical and aesthetic review of early N. Surovtsova's creativity: the collection of impressionist works "On that side"

In article deals with philosophical and aesthetic features of impressionism as one of a modernist currents in the Ukrainian literature of 1920th on an example of the analysis of early N. Surovtsova's creativity. Particularly attention is given to exploring of history of creation and preparation for the edition of the collection of impressionist works of the writer "On that side" (1924 – 1927).

Key words: modernism, impressionism, existentialism, Nadia Surovtsova.

Порівняльне літературознавство.
Теорія літератури

УДК 821.161.1.09. Гоголь

О. О. Бровко

**ПРИЙОМ СТРУКТУРУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО МАТЕРІАЛУ
В ПОЕМІ М. ГОГОЛЯ “МЕРТВІ ДУШІ”**

Дослідження художніх функцій двійництва залишається одним із актуальних літературознавчих питань. Геміністичний прийом (лат. *gemellus* – парний, близнюк) як предмет рефлексій над творами українських і зарубіжних письменників перебував у полі наукової уваги С. Агранович, І. Саморукової, І. Жеребкіної, С. Жеребкіна, С. Мурадханян, Л. Петренко, Н. Полулях, І. Юрової та інших дослідників, адже художній матеріал рясніє такими парними образами: усна народна творчість різних країн, драматургія античності, п'єси В. Шекспіра, твори О. де Бальзака, М. Гоголя та Ф. Достоєвського тощо.

Метою цієї роботи є висвітлення специфіки структурування поеми М. Гоголя “Мертві душі”, в якій “Повість про капітана Копейкіна” вважається класичним зразком вставної новели.

Ц. Тодоров зауважує, що, “коли обрамлена розповідь схожа на розповідь, в яку вона обрамлена, а отже, частина схожа на ціле, або, говорячи словами Новаліса, коли ми знаходимо “зменшений образ великого світу”, ми маємо справу з типом оповіді, що нині звуть “сходження в безодню” [1, с. 117]. Прикметою такого “сходження” є численні повтори та роздвоювання, множинність геміністичних проєкцій. І. Смирнов наголошує, що будь-який літературний твір поділяє зображену реальність на протилежні ціннісні сфери, тому ідея зворотності метаморфоз зумовила дзеркальну організацію художнього світу [2, с. 146]. Зокрема, експлікація цього принципу спостерігається в поезії А. Ахматової: “Герой був функцією цього зворотного зв'язку, відображався одночасно в двох дзеркалах (а не в одному, як у романтичному мистецтві), можливість ознак героя інверсувалася двічі” [2, с. 147]. І. Смирнов виокремлює двійника антисиметричного типу та додаткового двійника, антисиметричного першому. Так, за спостереженням дослідника, в романі “Дар” В. Набокова змальовано батька героя (досвід, справжній авторитет) та Чернишевського (абстрактне мислення, хибний авторитет), якому Годунов-Чердинцев присвячує спеціальний твір. Аналогічну семантичну побудову має роман М. Булгакова “Майстер і Маргарита”. “Проте, – пише І. Смирнов, – суттєвіше не примножувати споріднені приклади, а відзначити, що

констатована російським авангардом наявність у явищі одразу двох форм антисиметрії призводила його до думки про притаманну явищам внутрішню асиметричність. (Якщо X асиметричний як по відношенню до Y, так і по відношенню до – Y, то X асиметричний). Асиметрія асоціювалася з вільним вибором поведінки, що звільняло людину від дзеркальних залежностей” [2, с. 147].

У пошуках типологічних сходжень двійників-тотемів, двійників-трікстерів у літературах різних народів дослідники звернулися до архетипної моделі двійника, що засвідчують роботи О. Фрейденберг і Є. Мелетинського. У трансгресивному вимірі трактує генезу двійництва Ольга Фрейденберг, а в наш час – Ірина та Сергій Жеребкіни на матеріалі прози А. Белого. “XX століття вивело на поверхню метатекстовий характер літератури. Виявом цього стало те, що багато героїв у романах XX століття – alter ego їх автора (функціональна відповідність Інші поети – Я – Мій двійник)” [3, с. 4]. “А в масовій культурі, – констатують дослідниці С. Агранович та І. Саморукова, – від близнюків-двійників просто нікуди подітися” [4, с. 5]. М. Бахтін говорить про двійника, якому належить місія розвінчування, що вписується в парадигму карнавальної літератури в праці “Проблеми поетики Достоевського” [5]. У роботі М. Римаря “Поетика роману” двійництво виступає як один зі способів розкриття образу героя в розгортанні сюжетно-композиційної організації твору. Відношення між героєм і його двійником, на думку автора, існують не стільки в часі, скільки “у просторі” художнього розгортання композиції. Дослідник подав типологічну характеристику персонажів-посередників, в яких стикаються протилежні світи [6, с. 107 – 124]. С. Агранович та І. Саморукова звернули увагу на важливе зауваження М. Бахтіна, яке значно поглиблює позірною прозорий мотив двійництва у структурі художнього тексту, адже “двійництво в Бахтіна не формальний прийом, а дещо, що має відношення до контакту свідомостей-світів” [4, с. 60]. “Одиницею цього контакту, – продовжують дослідниці, – є пара” [4, с. 60]. Вони виокремлюють три типи двійництва: двійники-антагоністи, карнавальні пари та близнюки, названі “російським типом” [4, с. 11], а також звертають увагу на дискусійну роботу А. Панченка “Русская культура в канун петровских реформ”, де зацентровано саме російський феномен двійництва як національну міфологеми не лише Ф. Достоевського, а й М. Гоголя. Генеза цієї міфологеми, на думку автора, безпосередньо детермінована подіями з історії Росії. Мають рацію С. Агранович та І. Саморукова, коли на противагу суспільно детермінованого трактування А. Панченка пропонують таку дефініцію: “Двійництво в широкому сенсі – це мовна структура, де образ людини корегується одним з історичних варіантів бінарної моделі світу” [4, с. 9]. Звернімо увагу на твердження дослідниць, суголосне запропонованому в дисертації підходу до мотиву двійництва: “Не можна обмежуватися лише “верхніми” пластами: фабулою та системою персонажів. Необхідно

дослідити, як двійництво впливає, наприклад, на суб'єктну організацію письма, його стиль" [4, с. 10]. Отже, "двійник присвоює тон голосу персонажа, зобов'язуючи його впізнати себе, свою ідею і своє слово, впізнати автентичного себе, яким він був колись. Так "я" перетворюється в "мого" двійника, "тут" – в "там", "тепер" – в "колись". Інший світ, утворений за допомогою дзеркала, дає змогу знову знайти своє справжнє, колись загублене "я", злитися з ним" [4, с. 142].

Уведений в епічну оповідь "Мертвих душ" М. Гоголя твір, традиційно привертає увагу дослідників. Цей текст в аспекті функціонально-оповідних особливостей повторює функції вставних оповідей з епічних творів, адже в основі композиції "Мертвих душ" лежить засіб множинності вставної історії [7]. "Уявлення про "Повість..." як про вставну новелу, механічно включену в текст поеми і сюжетно не пов'язану з її основним ходом, суперечить висловлюванням самого автора", – наголошує Ю. Лотман [8, с. 236].

У листах до П. Плетньова, О. Никитенка та М. Прокоповича М. Гоголь боляче реагує на претензії щодо дозволу публікації "Повісті про капітана Копейкіна", навіть впадає у розпач [9, с. 37]. Цей епізод "Повісті...", за переконанням самого автора, необхідний не для зв'язку подій, а для того, щоб на мить відволікти читача, аби одне враження змінити іншим, і хто в душі художник, той зрозуміє, що без нього лишається велика прогалина [9, с. 37]. Очікуючи на рішення цензурного комітету після повторного прочитання, письменник висловлює свої побоювання в листі до М. Прокоповича від 15 квітня 1842 р.: "Я боюся, щоб не затяглося, і без Копейкіна я не можу і подумати випустити рукопис" [9, с. 38].

Попри солідну літературну історію та потужний корпус літературознавчих робіт цей текст і сьогодні залишає простір для міркувань та дискусій. Різне трактування композиційної ролі й жанрової природи повісті в поемі, на чому вже наголошувалося у вступному розділі, є свідченням як множинності інтерпретацій творчості М. Гоголя, так і виявом певної термінологічної непорядкованості сучасного літературознавства. Зокрема, С. Ташликов не погоджується зі спробами вставити "Повість про капітана Копейкіна" "у жанровий корсет новели", вважаючи її структурним елементом класичного тексту [10, с. 38]. В. Халізев називає "Повість про капітана Копейкіна" у складі гоголівських "Мертвих душ" вставним оповіданням, виявом монтажного начала твору, в якому переважає дискретність зображення [11, с. 277]. Н. Трофимова звертає увагу на специфіку введення "Повісті..." у текст "Мертвих душ", вбачаючи в авторському мотивуванні насамперед орієнтацію на читача. Так, у вуста Поштмейстера М. Гоголь вкладає обіцянку викласти текст, що може знадобитися письменникові як справжня поема. Усі слухачі виявили бажання послухати цікаву історію – матеріал для майбутньої поеми, назва якої нижче виділена графічно: "ПОВЕСТЬ О КАПИТАНЕ КОПЕЙКИНЕ". Дослідниця

вважає, що термін “повість” уживається автором переважно в емоційно-піднесених фрагментах, тоді як епізоди, в яких послаблюється поемна належність тексту, відзначаються заземленістю. Щодо змішування жанрового визначення вставної оповіді про капітана Копейкіна, то М. Гоголь свідомо зіставляє сатиричний та патетичний плани, підкреслюючи їхню цілісність [12, с. 25 – 36]. Ю. Джулай зауважує, що для Ю. Манна сюжет “Мертвих душ” М. Гоголя є настільки іманентним “Повісті про капітана Копейкіна”, наскільки його може забезпечити статус “Повісті” як вставної новели. Це означає, що органічну єдність складних за жанровою ознакою поем “Мертві душі” та “Повісті про капітана Копейкіна” створює новелоподібність як “Повісті”, так і “Поєми” [13, с. 19 – 21]. За класичним формулюванням Гете, новела є оповіддю про нечувану подію. На думку Ю. Манна, саме ця невдала спроба знайти ключ до таємниці Чичикова в історії капітана має глибоке значення. По-перше, це зайвий раз свідчить на користь тези про жанрову автентичність “Повісті”; по-друге, ця спільна новелоподібність добре узгоджується з ідеєю Ф.-В. Шеллінга про автономію новели не лише в так званому “старому”, але і в “новому” романі; по-третє, це дає змогу додатково розглядати “Повість” в аспекті функціонально-оповідних особливостей вставної новели, що повторюють функції вставних оповідей з епічних творів [14, с. 36]. Ось чому “Повість про капітана Копейкіна” так само, як вставний в епічну оповідь твір, відвертає, розпорошує увагу читача, готує зміну вражень і, таким чином, непомітно підводить читача до зміни загального напрямку оповіді в основному тексті. Як наголошує Ю. Манн: “Справді, бажання викрити Чичикова змушує чиновників міста NN, а разом із ними й читача, збільшити некритичну довіру до оповідей про неймовірні події (пасажі), звідки, як здається, тільки й може хоч якось прояснитися таємниця Чичикова. Саме тут підсилюються можливості вільного порівняння, довільних асоціацій героїв вставної новели і героїв головної лінії основного твору, що, зрештою, будуються відповідно до принципів тотожності та відмінності” [14, с. 224]. Проте наявності самої бінарної шкали (тотожність-відмінність) для так званих семантичних асоціацій між персонажами “Мертвих душ” та “Повісті” тут буде замало. За Ю. Манном, у М. Гоголя й тут склався певний художній нетривіальний винахід, який не пройшов повз “в’їдливе око” А. Белого в праці “Майстерність Гоголя”. Цей винахід полягає у тому, що сам результат порівняння персонажів між собою не є остаточним ані в позитивному, ані в негативному плані, а є фікцією, що описує будь-яке явище в завершеному варіанті, подію або людину досить непевно і невизначено, як досить тривале відчутне ніщо. За зразок такої фікції можна взяти приклад об’єднання в людині рис, які дуже важко об’єднати.

Самі по собі ці риси не можуть пов’язуватися між собою переходом, бо вони не є різними ступенями і тієї самої риси характеру персонажа. Навпаки, це поєднання непоєднаних рис характеру

особистості свідчить про наявність у неї рис, у яких вона постає розірваною персоною. На думку Ю. Манна, сутність концепції художньої фікції А. Белого, що має безпосереднє значення для аналізу гоголівської поетики “Мертвих душ”, полягає в невизначеності того, що мають на увазі – “не більше одиниці, але й не менше нуля” [14, с. 224]. Це, зокрема, означає, за припущенням Ю. Джулая, що людські характери, а також явища й події, які так чи інакше “увійшли до множини чинників з формування характерів, або утворюють неперервну лінію збільшення значень якоїсь риси характеру, або не утворюють такої неперервної послідовності значень. У першому випадку можна завжди віднайти остаточне “середнє” значення рис характеру. У другому – можна лише говорити про риси характеру, надмірна концентрація яких в людині закономірно породжує остаточну невизначеність і відповідну оцінку характеру (ні те, ні се)” [13, с. 21]. “Змальовуючи провінційне, губернське життя, Гоголь відчиняє вікна в життя столичне, “вище”. Таким вікном у світ столичних канцелярій, вельмож, вищої урядової ієрархії є і “Повість про капітана Копейкіна”, хоча її роль у поемі не зводиться тільки до цього”, – пише Ю. Манн і з цим не можна не погодитися [14, с. 360]. Ю. Лотман простежує зв’язок вставної новели з усім художнім світом поеми М. Гоголя, розглядає витоки сюжету, мотив розбійництва, акцентує на двійництві персонажів. Чичиков – це персонаж, який знецінив усі попередні романтичні образи, проєктовані літературною традицією: романтичний герой світського плану (пушкінський денді), романтичний розбійник, демонічна особистість, асоційована з Наполеоном, антихрист [8, с. 247 – 248].

Ледь не в розпачі в листі до Н. Прокоповича від 15 квітня 1842 р. М. Гоголь пише: “Якщо ім’я Копейк<in>a їх зупинить, то я готовий його назвати П’яткіним і чим завгодно” [9, с. 39]. Проте, привертають увагу відповідні антропонімічні конотації, важливі для висвітлення паралелей Чичиков / Копейкін. “Не випадково прізвище Копейкіна, – зауважує Ю. Лотман, – мимоволі асоціюється з основним гаслом його життя: “Накопичуй копійку”. Гімн копійці – єдиний родинний спадок Чичикова” [8, с. 249].

Ю. Лотман простежує зв’язок “Повісті про капітана Копейкіна” з усім художнім світом поеми М. Гоголя, розглядає витоки сюжету, мотив розбійництва, акцентує на двійництві. Чичиков – це персонаж, який знецінив усі попередні романтичні образи, проєктовані літературною традицією: романтичний герой світського плану (пушкінський денді), романтичний розбійник, демонічна особистість, асоційована з Наполеоном, антихрист [8, с. 247 – 248].

Класична традиція закріпила трактування персонажів вставних новел як дзеркальне відображення психологічної характеристики, дій, вчинків, обставин, у яких перебуває персонаж-двійник в основній оповіді. Художні аналогії стали поширеним прийомом організації художнього матеріалу. “Ансамблева” структура твору, яка передбачає

майстерне поєднання різних композиційних частин, різноманітних жанрово-стильових планів, ґрунтується, у тому числі, і на мотиві двійництва. Поступове перенесення мотиву двійництва на територію впливу масової культури свідчить про ускладнення образу світу, який не вкладається у схему бінарних опозицій і, за твердженням С. Агранович та І. Саморукової, “розкитує парну модель художнього дослідження людини, пропонуючи більш складні варіанти співвідношення “я – інший” [4, с. 11]. Таким чином, “двійництво знаходить своє втілення в конкретних моделях мови культури від архаїчного міфу та ритуалу до стереотипів сучасної свідомості, які втілюються в різних дискурсивних практиках, де бінарна картина світу опосередковується ідеологічним, політичним, художнім чи іншим контекстом” [4, с. 9].

Отже, у “Мертвих душах” М. Гоголя виявляє себе поширений у літературі геміністичний прийом структурування матеріалу. За твердженням Ю. Лотмана, цей архетип володіє потужним смисловим потенціалом і в різних культурних контекстах наповнюється різним змістом, хоча й зберігає свої смислові константи [8, с. 251]. Художня організація матеріалу потенційно потрапляє під різні перехресні погляди: онтологічний, антропологічний, інтуїтивістський, гносеологічний, рецептивний тощо. Окрім того, власне мистецька практика залишає простір для теоретичних рефлексій і перспективи дослідження композиції епічного твору.

Література

- 1. Тодоров Ц.** Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; [пер. з фр. Є. Марічев]. – К. : Видавн. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 164 с.
- 2. Смирнов И.** Мегаистория. К исторической типологии культуры / Игорь Смирнов. – М. : Аграф, 2000. – 544 с.
- 3. Фатеева Н. А.** Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
- 4. Агранович С. З.** Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : Изд-во “Самар. ун-т”, 2001. – 132 с.
- 5. Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 318 с.
- 6. Рымарь Н. Т.** Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Куйбышев : Изд-во СГУ, Куйб. филиал, 1990. – 252 с.
- 7. Гоголь М. В.** Зібрання творів : [у 7 т] / М. В. Гоголь / [гол. ред. кол. М. Г. Жулинський] / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Т. 5 : Мертві душі : [поема] / [упоряд. П. В. Михед]. – К. : Наук. думка, 2009. – 360 с.
- 8. Лотман Ю. М.** В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь : Кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
- 9. Гоголь Н. В.** Полное собрание сочинений и писем : [в 17 т] / Н. В. Гоголь. – Т. 12 : Переписка, 1842 – 1844 / [сост., подгот. текстов и коммент.: И. А. Виноградов, д-р филол. наук, В. А. Воропаев, д-р филол. наук]. – М. ; Киев : Изд-во Моск. Патриархии, 2009. – 704 с.
- 10. Ташлыков С. А.** Русская новелла : вопреки традиции /

С. А. Ташлыков // Традиции в русской литературе : [межвуз. сб. научн. тр.]. – Н. Новгород : Изд-во НГПУ, 2002. – С. 38 – 51. **11. Хализев В. Е.** Теория литературы : [учебник] / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2007. – 405 с. **12. Трофимова Н. П.** К вопросу о жанровой структуре “Мертвых душ” М. В. Гоголя / Н. П. Трофимова // Сюжет. Композиция. Жанр. Вопросы русского языкознания и литературы : [межвуз. сб.] / [ред. кол.: В. Н. Мигирин, С. В. Степанюк]. – Кишинев : Штиинца, 1978. – С. 25 – 36. **13. Джулай Ю. В.** Поэма М. В. Гоголя “Мертві душі” : рефлексії в стилі постструктуралізму / Ю. В. Джулай // Наук. зап. НаУКМА : Теорія та історія культури. – 2004. – Т. 24. – С. 16 – 21. **14. Манн Ю. В.** Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.

Бровко О. О. Прийом структурування художнього матеріалу в поемі М. Гоголя “Мертві душі”

Стаття присвячена аналізу структуротвірних і семіотичних аспектів двійництва в прозовому творі. У дослідженні розглянуто проблеми застосування цієї категорії в форматі художньої творчості.

Ключові слова: прийом, структура, мотив, двійництво, проза.

Бровко Е. А. Прием структурирования художественного материала в поэме Н. Гоголя “Мертвые души”

Статья посвящена анализу структурообразующих и семиотических аспектов двойничества в прозаическом произведении. В исследовании рассмотрены проблемы применения этой категории в формате художественного творчества.

Ключевые слова: прием, структура, мотив, двойничество, проза.

Brovko O. O. Admission structuring of artistic material in the poem M. Gogol's “Dead Souls”

The article deals with the analysis of creative structural and semiotic aspects of duality in prose work. The study examined the problem of this category in the format of art.

Key words: device, structure, motive, duality, prose.

УДК 821.161.2-2

Т. І. Вірченко

**ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНІХ КОНФЛІКТІВ
ЗА КОМПЛЕКСОМ КРИТЕРІЇВ**

Типологізація зустрічається в таких сферах літературознавства, як наратологія (В. Сірук), характеротворення (Л. Семененко, Л. Лавринович, С. Русова, О. Малиш, М. Ковалик, М. Бабік, Н. Собець, Н. Щербан), жанрологія (С. Дяченко, М. Кореневич, І. Цуркан, І. Летуновська, Т. Кашан, С. Тузков, О. Бігун, Т. Шарбенко, О. Попадинець). Тобто кожен з цих напрямів літературознавчих досліджень є досить самостійним у плані сутності й функцій, щоб бути підданим типологізації в літературі взагалі. Художній конфлікт також подається типологізуванню, але ці спроби поодинокі та позбавлені системності. Тож метою даної розвідки має стати висвітлення типології художніх конфліктів за комплексом критеріїв, до яких належать історичні, авторські, стильові та національні.

Їхнє розташування не випадкове і зумовлене історичним підходом, а також особливістю сприйняття реципієнта, його логікою. Оскільки стиль – “такі вияви (прояви) творчого методу чи методів, підходів чи підходу, прийомів, засобів (поетики) творчості; такі специфічно особистісні ознаки процесу й характеру творчого мислення, така індивідуально-суб’єктивна увага до якихось тем, проблем та ідей, котрі проявляються і в кожному творі, і в усій (чи майже усій) творчості митця в цілому” [1, с. 22], тож логічно, що ця типологія розглядатиметься після авторських. Типологія конфліктів за національною приналежністю – вищий щабель, який вбиратиме і часові, і авторські, і стильові особливості.

Історична типологія дуже тісно переплетена зі стильовою, оскільки кожна історична доба має свій домінуючий стиль, але на кількох етапах, які особливо різняться своїми конфліктами, варто зупинити увагу. Так, В. Ярхо на матеріалі п’єс Софокла приходить до висновку, що при кожному новому зіткненні героя з антагоністом авторитет сили останнього зростає [2, с. 50], що забезпечує гостроту конфлікту. На художньому конфлікті епохи Середньовіччя сильно позначився вплив церкви, а людина як основний учасник конфлікту весь час знаходилась у ситуації вибору між Богом і чортом. Епоха Ренесансу відстоювала можливість людини та її внутрішню свободу в протистоянні тискові зовнішніх обставин, що й спричиняло конфлікт людини з усіма обмежуючими факторами. У центрі уваги епохи Просвітництва – внутрішній конфлікт між розумом і почуттям людини. Кінець ХІХ – початок ХХ століття приніс “нову драму” і новий тип конфлікту,

що був названий ібсенівсько-шоуістським і розглядатиметься, відповідно, у межах авторських типологій.

Актуальність стильової типології загалом озвучена М. Наєнком у вступному слові, виголошеному на 15-му філологічному семінарі: “Чому не можна обійтися без означень чи й назв стилів? Бо йдеться, власне, про первісний матеріал стильової методології, яка досі залишається чи не найбільш продуктивною в тлумаченні головного інгредієнта твору – його художності. Художньо-стильова методологія дає можливість розпізнати в тексті його стрижень – індивідуальний голос автора і ту “речовину”, яка єднає різні складові твору і робить його цілісним. Завдяки цій методології можна викласти судження про будь-який твір буквально в кількох рядках” [3, с. 15]. Оскільки стиль – прояв методу, тож не дивно, що розповсюдженою є типологія, в основу якої покладений метод творчості, – у цей спосіб виокремлюються класицистичний, романтичний, реалістичний конфлікти. А. Погрібний вважає, що така типологія має характер узагальненості, але може існувати, оскільки сприяє пізнанню своєрідності літературних епох [4, с. 34]. За логікою цей ряд має продовжити й модерністичний конфлікт.

Характеристику цим типам конфліктів слід давати, виходячи з розуміння методу художньої творчості. Саме це зробив І. Чистюхин, який, характеризуючи кожен тип конфлікту, зосередив свою увагу на відмінності між учасниками конфлікту й наголосив: в основу класицистичного конфлікту покладено зіткнення між розумом і почуттям. Наразі паралельно доводиться зауважувати й про формальну типологію, адже конфлікт між раціональним і ірраціональним переважно внутрішній.

Романтичний тип конфлікту представлений у праці Ю. Манна “Поетика російського романтизму”. Дослідник вважає, що такий конфлікт будується на підпорядкуванні всіх персонажів головному, який переживає драматичний процес відчуження [5, с. 192]. Конфлікти романтиків вирізняються особливим динамізмом, що пояснюється специфічним для романтиків способом відображення світу, продиктованим “настроями глибокого розчарування в оточуючій дійсності, прагнення до втечі від неї, але разом з тим і мотивами бунтарства” [6, с. 5 – 43].

Реалізм переніс конфлікти в зовнішню площину, оскільки це переважно соціальний конфлікт. Протиставлення реалістичного і романтичного конфліктів маємо в праці В. Бураяка: “Але реалізм і романтизм по-різному трактують природу конфлікту (макроінформаційна сфера). Містифіковані протиріччя соціального романтизму (Е. Сю) переносяться в моральну сферу (В. Гюго), набувають духу утопічного соціалізму (Ж. Санд)” [7, с. 78]. На думку дослідника домінуючими для романтизму є внутрішні конфлікти. Наразі яскраво помітне переплетення трьох класифікаційних критеріїв при побудові

типології за методом художньої творчості: природа конфліктів, тематика і формальне вираження.

Ознаки модерністичного типу конфлікту слід шукати в самому модернізмі. І тут дослідник наражається на проблему, адже “модернізм – не група, не період, не школа, і тим більше не художній напрям <...> терміном “модернізм” в українській літературній історії позначені різні явища різних періодів, часто діаметрально протилежного змісту <...> Отже, щоб збагнути діалектику стосунків між усіма модернізмами, а також їхні ролі в кожному окремому періоді і в українській культурі в цілому, слід виробити підхід до модернізму не як до набору стильових, формальних або жанрових принципів, а як до певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку в нашому столітті” [8, с. 12]. С. Павличко, поставивши собі подібне завдання, знаходить підвалини “філософського дискурсу модерності” у працях Ф. Ніцше: “Модерність існує у формі бажання знищити те, що було раніше, в надії нарешті дійти до точки, яка може називатися справжнє теперішнє” [8, с. 14 – 15]. Отже, модерністичний конфлікт – це конфлікт старого з новим, оскільки “модерна людина поступово втрачала певність у цінностях попередньої епохи” [8, с. 17], та й корені модернізму в конфлікті: “модернізм завжди постає з конфлікту, заперечення, деструкції старого, попереднього, яке виникло раніше, але існує паралельно в часі” [8, с. 19].

Розмова про українську літературу кінця ХХ – початку ХХІ століття, зокрема про українську драматургію 1990 – 2000 рр. не обходиться без зауважень про постмодернізм, а, відповідно, і постмодерністичний тип конфлікту. Наразі складність полягає в тому, що сам термін “постмодернізм” виник 1870 року, наступне його вживання було в 1917 році в контексті розмови про “постмодерну людину”.

Теоретичними засадами в розумінні постмодернізму є праця Ж. Ліютара “Суперечка”, в якій наголошено на вагомій функції наслідків конфлікту, адже важливо не просто усунути конфлікт, а зробити це усунення немовчазним. В “Енциклопедії Постмодернізму”, базова категорія тлумачиться як “культура філософствування сьогоденного дня” [9], що й лягає як основне тлумачення в основу нашого дослідження.

І. Старовойт, досліджуючи український постмодернізм кінця ХХ ст., стверджує: “Конфлікт між старим і новим згладився в нашій постмодерній літературі їх симулякром: радянська культура відмирала, зате публікувала все краще, не допущене раніше цензурою. Канон епохи соцреалізму втратив сфери впливу, але нова література і особливо нова критика, уникаючи старих рольових очікувань, не спромоглася витворити якісно іншої культурної свідомості” [10, с. 17], тобто говорить про діалектичну сутність постмодерного конфлікту, яка полягає в зіткненні старого і нового. На жаль, подібне тлумачення стирає межу між

модерністичним і постмодерністичним конфліктами, хоча й змістове наповнення понять “старе” й “нове” відмінне.

Ю. Корзовим виокремлено три авторських типи конфліктів: гегелівсько-фрейтагівський, ібсенівсько-шоуїстський та чехівський.

Гегелівсько-фрейтагівський тип конфліктів відзначається тим, що породжує дію “зовнішнього” характеру. Такі конфлікти відзначаються багатозаровістю – охоплюють сферу “зовнішньої” боротьби різних політичних сил і рухів, які відбуваються у внутрішньому світі героїв [11, с. 32].

На зміну гегелівсько-фрейтагівському типу прийшов чехівський тип, модель якого за структурою має кілька різновидів. Переважно критерієм цих різновидів є суб’єкти конфлікту: “зіткнення різних моральних позицій”, “протистояння героя і оточуючого світу”, “конфлікти, які відображаються і стосунки героя з зовнішнім світом, і його внутрішню сферу”, суто внутрішні конфлікти, “конфлікти абстрактно-узагальненого плану, тобто такі, які представляють собою протистояння тих норм і понять, за якими живуть, діють персонажі, та істинні моральні норми людської поведінки” (Г. Соболевська цей тип конфлікту характеризує таким чином: “Конфлікти у чехівських п’єсах будуються саме на зіткненні високого авторського ідеалу, що втілений найчастіше у символічних образах (чайки, вишневий сад), із світом людей нездатних його зберегти – гинуча чайка, гинучий вишневий сад” [12, с. 86]), “конфлікти асоціальні” [11, с. 32]. Помітно, що в цій типології вирізняється типологія за формою: зовнішні, внутрішні типи конфліктів та їх поєднання. Моральні конфлікти та абстрактно-узагальнені видаються модифікаціями морального типу конфлікту, тобто за іншим класифікаційним критерієм – за рівнем свідомості. Асоціальні конфлікти перемижуються з абстрактно-узагальненими, оскільки ознакою асоціальної поведінки є порушення етикетно-побутових норм суспільства.

Подібну типологію художніх конфліктів можна пояснити поглядами А. Чехова на драму. Так, на думку письменника, драматична напруга має носити внутрішній, психологічний характер, а не зовнішньо-подієвий. Це зумовлює й домінанту внутрішнього типу конфлікту. Особливого значення надавав А. Чехов розв’язкам конфліктів. Так, у листі до О. Суворіна від 4 червня 1892 року письменник зізнається: “Є в мене цікавий сюжет для комедії, але не придумав ще кінця. Хто винайде нові розв’язки для п’єс, той відкриє нову еру! ... Герой або одружиться, або застрелиться, іншого виходу немає. Називається моя майбутня комедія так: “Портсигар”. Не буду писати її поки не придумаю кінця такого ж хитромудрого, як і початок” [13, с. 72]. У листі Є. Гославському висловлювання щодо п’єси “Вільний художник” свідчать про теоретичні положення щодо драми. Так, А. Чехов вважає, що компактність зображення забезпечує творіві виразність і яскравість. П’єса не має бути

перевантажена актами, дійовими особами і розмовами, оскільки драматург має підкорити сцену, а не навпаки [14, с. 171 – 172].

“Нова драма” на зламі XIX – початку XX століття визначається творчістю драматургів Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Чехова. О. Журчева [15, с. 6 – 7] визначає таку жанрову стильову течію – реалістично-символічна драма, представниками якої є А. Чехов та Г. Ібсен. М. Шипко помічає і спільний конфлікт для цих драматургів – “неможливість розв’язання зовнішнього конфлікту призводить до того, що внутрішній конфлікт стає центром дії” [16, с. 135 – 139].

Б. Шоу в “Квінтесенції ібсенізму” висловлював спільні погляди з А. Чеховим щодо предмету зображення драми. Так, драматург має уникати тих сюжетів, які глядач може передбачити, оскільки “цікавою може вважатися тільки та п’єса, в якій порушені і обговорені проблеми, характери і вчинки героїв, які мають безпосереднє значення для самої аудиторії” [17, с. 67].

Подібні факти нашоухують на думку про подібність конфліктів драматургів, але Ю. Корзовим вони виділені в різні типи. Основну своєрідність ібсенівсько-шоуїстських конфліктів літературознавець бачить у наявності “дискусії між персонажами, під час якої автор стежить за розвитком тієї чи іншої думки” [11, с. 33].

Дискурс про національну типологію конфліктів дуже широкий і може стати предметом окремих досліджень. Тому наразі слід обґрунтувати його можливість у принципі. Для цього мають стати в нагоді праця І. Франка “Наш театр”. Так, для автора театр – “школа життя, підойма національності і розсадник цивілізації, спосіб ублагороднення чуття і т. і.” [18, с. 280]. Для того, щоб театр виконував таку функцію “треба би... зробити його по змісту справді пропагандою поступових і світлих думок, нав’язуючи zarazом так, як в усіх пропагандових починах – до речей, і понять, і вірувань, близьких і відомих народів, зрозумілих для цілої його маси” [18, с. 287]. І. Франко робить значний акцент на народних недоліках – минувшина не близька до свідомості народної (“історія козаччини, така багата на драматичні конфлікти... дуже слабо корениться в свідомості не то вже простого люду, але й самих драматичних авторів” [18, с. 286]) і вчинках, яких слід позбавитись: “ми не мусимо держатися чужих шаблонів” [18, с. 289]. Міркування І. Франка, висловлені на зламі століть актуальні й у сьогоднішньому рубежі епох.

Отже, помітно, що проаналізовані типи конфліктів будуються на комплексі критеріїв – учасники конфлікту, тематика, гострота тощо, з різною домінантою в кожному типі. Тож завданням має стати знайти критерії таких типів в українській драматургії 1990 – 2010 років.

Література

- 1. Козлов А. В.** Азбука літературознавства / Анатолій Васильович Козлов, Роман Анатолійович Козлов. – Тернопіль, 1997. – 124 с.
- 2. Ярхо В. Н.** Трагедия Софокла “Антигона” / Виктор Ноевич Ярхо. – М. : Высшая школа, 1986. – 109 с.
- 3. Наєнко М.** Художні стилі, течії, напрями – синоніми чи словесні замітники? : вступне слово, виголошене на 15-му філологічному семінарі / Михайло Наєнко // Літературна Україна. – 1 вересня 2011 року. – № 33 (5412). – С. 15.
- 4. Погребный А. Г.** Проблема художественного конфликта в теории и практике современной советской литературы : дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.01, 10.01.02 / Анатолий Григорьевич Погребный ; Киевский государственный университет имени Т. Г. Шевченко. – К., 1982. – 44 с.
- 5. Манн Ю. В.** Поэтика русского романтизма / Юрий Владимирович Манн. – М. : Наука, 1976. – 375 с.
- 6. Дмитриев А. С.** Теория западно-европейского романтизма / А. С. Дмитриев // Литературные манифесты западно-европейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М. : Московский ун-т, 1980. – С. 5 – 43.
- 7. Буряк В. Д.** Поетика інформаційно-художньої свідомості : [монографія] / Володимир Дмитрович Буряк. – Д. : Видавництво Дніпропетровського університету, 2001. – 390 с.
- 8. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія]. – 2-ге вид., перероб. і доп. / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 448 с.
- 9. Енциклопедія постмодернізму** / за редакцією Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К. : Основи, 2003.
- 10. Старовойт І. М.** Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 / Ірина Миколаївна Старовойт ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Л., 2001. – 19 с.
- 11. Корзов Ю. И.** Советская драматургия 60 – 80-х годов. Конфликт, действие, характер, проблема театрально-драматургической выразительности : автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.02 / Юрий Иванович Корзов. – К., 1991. – 44 с.
- 12. Соболевська Г. І.** До питання динаміки жанрових інтерпретацій п'єс А. П. Чехова / Г. І. Соболевська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. – Вип. 26. – С. 86 – 88.
- 13. Чехов А. П.** Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах / Антон Павлович Чехов. – Письма. – Т. 5 : Март 1892 – 1894. – М. : Наука, 1977. – 704 с.
- 14. Чехов А. П.** Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах / Антон Павлович Чехов. – Письма. – Т. 8 : Март 1899. – М. : Наука, 1980. – 528 с.
- 15. Журчева О. В.** Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века : [учебное пособие] / О. В. Журчева. – Самара : Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.
- 16. Шипко М.** Два століття “нової драми” (типологічне зіставлення “нової драми” кінця ХІХ – початку ХХ ст. та “нової драми” ХХ – ХХІ ст.) / М. Шипко // Південний архів. Філологічні науки : [зб. наук. Праць]. – Вип. XLIX. –

Херсон : ХДУ, 2010. – С. 135 – 139. **17. Шоу Б.** Квинтэссенция ибсенизма (главы из книги) / Шоу Б. О драме и театре / пер. с англ. – М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1963. – С. 39 – 77. **18. Франко І. Я.** Наш театр / Іван Франко / Зібрання творів у 50 т. – Т. 28 : Літературно-критичні праці (1890 – 1892). – К. : Наук. думка, 1980. – 440 с.

Вірченко Т. І. Типологія художнього конфлікту за комплексом критеріїв

У статті охарактеризовані типи художніх конфліктів за комплексом критеріїв: історичні, авторські, стильові та національні. Історична типологія проаналізована у зв'язках зі стильовою, оскільки кожна історична доба має свій домінуючий стиль. Авторські типи визначені на основі поділу Ю. Корзова на гегелівсько-фрейтагівські, ібсенівсько-шоуїстські та чехівські конфлікти. Для окреслення можливостей виокремлення національного типу конфліктів використаний досвід І. Франка.

Ключові слова: конфлікт, типи конфліктів.

Вирченко Т. И. Типология художественного конфликта по комплексу критериев

В статье охарактеризованы типы художественных конфликтов по комплексу критериев: исторические, авторские, стилевые и национальные. Историческая типология проанализирована в связях со стилевой, так как каждая историческая эпоха имеет свой доминирующий стиль. Авторские типы определены на основе разделения Ю. Корзова на гегелевско-фрейтаговские, ибсеновско-шоуистские и чеховские конфликты. Для очерчивания возможностей выделения национального типа конфликтов использован опыт И. Франко.

Ключевые слова: конфликт, типы конфликтов.

Virchenko T. I. Typology of artistic conflict with complex criteria

The article described types of art conflicts with complex criteria: historical, author, and national style. Historical typology analyzed in relation to the style, since every historical epoch has its own dominant style. Content types are defined on the basis of division Y. Korzova on hegelian-freytahivski, ibsenivsko-shouistski, chehivsky and conflicts. Outline features distinguishing national type of conflict experience used I. Franko.

Key words: conflict, types of conflicts.

УДК [821.161.2.09 Франко : 821.161.1.09 Чехов] : 7.037.7

О. М. Головій

**ОСОБЛИВОСТІ ВИЯВУ НЕОРЕАЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ
В ЕПОХУ ДЕКАДАНСУ
(І. ФРАНКО Й А. ЧЕХОВ)**

В епоху декадансу розвивалися різні художні напрями, течії та тенденції: натуралізм, імпресіонізм, символізм, неоромантизм та ін.; панівним художнім напрямом залишався реалізм, у лоні якого почали зароджуватися неореалістичні тенденції, про що свідчить творчість найвизначніших реалістів української та російської літератури порубіжжя – І. Франка (його пізня проза) та А. Чехова. Проблемі вияву неореалістичних тенденцій у канві їхніх творів присвячене наше дослідження.

Увагу сучасних франкознавців усе частіше привертає “присмерковий період” (Я. Мельник) або ж “зенітна фаза” (М. Гуняк) у творчій еволюції І. Франка. Якщо ранню й зрілу прозу митця літературознавці прочитують у контексті романтизму, реалізму й натуралізму, то в пізній белетристиці й поезії відшуковують риси модерністського мистецтва¹. На нашу думку, І. Франко і на останніх етапах творчого шляху залишався реалістом. Безперечно, у його творах наявні елементи модерністської естетики й поетики, однак вони органічно вписуються в канву реалізму і свідчать про письменницькі спроби досягти його нової якості – неореалізму.

Надзвичайно показове в цьому плані оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош” [2, т. 21, с. 424 – 472] (написане 1903 р., уперше надруковане 1906 р. в “Літературно-науковому віснику”), яке входить до так званого “гуцульського циклу” Франкової прози. П. Колесник вважав цей твір етапним у процесі “еволюції” письменницького реалізму: “На кінець 90-х років у художньому методі Франка починають дуже різко виявлятися суперечності. Реалізм його набирає нових особливостей, з певною тенденцією до романтики... Коли в автобіографічних оповіданнях 1902 р. – “У кузні”, “У столярні”, “В тюремному шпиталі” Франко виступає як реаліст, то вже в розтягнутому оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош” (1903) в реалістичний сюжет вривається фантастика...” [3, с. 322]. Принципову новизну цього оповідання (як і загалом “гуцульського циклу”) відзначив й І. Денисюк, однак пов’язав її не зі зверненням до фантастики (“Тенденція до романтики у Франка була завжди. Елементи фантастики знаходимо навіть у його найреалістичніших оповіданнях, у ранніх та пізніших повістях” [4, с. 64]), а з особливими функціями: “Фантастику Франкових гуцульських оповідань треба розглядати як пошуки своєрідних засобів вияву філософських думок” [Там само]. І справді, історія життя Юри

Шикманюка та його конфлікт із шинкарем Мошком Галапасом внаслідок “обрамлення” образами Чорного і Білого демонів перетворюється на своєрідну притчу, позначену глибоким філософським смислом. Безперечно, в оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош” наявні характерні для тогочасної прози соціальні конфлікти (безземелля, бідність, хижацька експлуатація робочої сили тощо), однак вони відходять на другий план. Натомість у центрі опиняються образи Білого та Чорного демонів, власне їхні діалоги-диспути, які не лише ускладнюють наративну систему тексту, “розбавляючи” епічну оповідь, а й виконують функцію засобів інтелектуалізації та філософізації реалістичного тексту – в оповіданні піднімається універсальна філософська проблема одвічної боротьби добра і зла. З огляду на це І. Тростюк відніс твір до символічно-параболічних жанрових форм – власне символічно-філософських оповідань [5, с. 16 – 18]. Однак оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош” не є символістським у стильовому плані, адже наявні в його канві фантастичність, символічність та філософічність не руйнують реалізму. Реальний світ і світ вищих сил взаємодіють, але функціонують як окремі універсуми. Вони, так би мовити, лише перетинаються в деяких точках, їм далеко до органічної єдності, властивої модерністським творам (і свідомості митців-модерністів). Епоха модерну стирає межу між ірреальним та раціональним. Натомість в оповіданні І. Франка існує не межа, а укріплений кордон, який можуть перетнути демони (щоправда, не так за власним бажанням, як за бажанням автора), втручаючись у життя людей; людям же перепустка до іншого світу не видається. Твір І. Франка нагадує фантастичний вертеп, у якому між земним і небесним світами зайняв зручну позицію автор (це характерно для реалізму XIX ст.). Щодо цього показова оцінка І. Денисюка: “А втім, мовні партії демонів можна було б легко вилучити з оповідання, бо це своєрідні лірично-філософські відступи, нібито й не зв’язані з сюжетом. Але після такої адаптації твір втратив би свою філософську глибину” [3, с. 67]. Важливо, що дослідник відзначив можливість умовного поділу Франкового оповідання на дві самостійні частини – реалістичну й фантастичну. Адже в модерних творах – власне модерністських чи неореалістичних – реальний та ірреальний світи утворюють своєрідний симбіоз, їх не можна розмежувати.

Чимало сучасних літературознавців звертаються до трактату І. Франка “Із секретів поетичної творчості” як доказу модерності письменника, власне визнання ним ірраціональних витоків мистецтва (а саме усвідомлення ірраціоналізму джерелом творчості вирізняє послідовних романтиків і модерністів, дозволяє відмовитися від реалістичних засад) [до прикладу див. дослідження Х. Ворок: 6]. Насправді ж, як аргументувала М. Моклиця, ця праця І. Франка є теоретичним підтвердженням його “реалізоцетричності”. Дослідниця звернула увагу на Франкове тлумачення так званої верхньої і нижньої

свідомості й довела, що цей поділ лише позірно споріднений із відомим зі психоаналізу поділом психіки на свідоме та несвідоме. У психоаналізі терміном “несвідоме” позначено все, що не підлягає свідомості й майже ніколи не проривається до неї; терміном “нижня свідомість” І. Франко позначив забуте, але збережене в пасивній пам’яті (тобто все те ж свідоме). У Франковому баченні творчого процесу все ірраціональне раціоналізується: жоден елемент твору не може постати з несвідомих глибин психіки героя мимо волі автора. Таким чином, у трактаті “Із секретів поетичної творчості” І. Франко розкрив таїну творчої лабораторії послідовного реаліста, з огляду на що М. Моклиця назвала цю працю “найбільш глибоким і послідовним маніфестом Франкового реалізму і реалізму загалом” [7, с. 117].

Водночас цей трактат, як і низка літературно-критичних статей, написаних І. Франком упродовж 1890 – 1900-х рр. (“Еміль Золя, його життя і писання” 1898 р., “З останніх десятиліть XIX віку” 1901 р., “Принципи і безпринципність” 1903 р., “Старе й нове в сучасній українській літературі” 1904 р.) свідчать про його прагнення вирватися за межі “прокрустового ложа” так званого “позитивістського” реалізму до відкритого в естетико-філософському й художньому планах реалізму нової якості – неореалізму. У художній площині свідченням цих прагнень стала пізня проза І. Франка, власне її неореалістичні тенденції – синтез реалістичної поетикально-стильової основи з елементами модерністської естетики (ознакою чого є хоч би згадувані філософізм та інтелектуалізм прози, риси імпресіоністичності, символістичності, експресіоністичності тощо). Показовим у плані розчахнутості світогляду І. Франка між двома мистецькими парадигмами (XIX та XX ст., реалізмом та модернізмом) є не лише використання фантастичних елементів, а й творення образу Юри Шикманюка. Це типово реалістичний герой – водночас тип і характер, “маленька людина” у вимірах конкретного хронотопу. У судовій тяганині Шикманюк програв Мошкові всю маєтність, тому вбивство шинкаря видалося йому єдино правильним виходом, справедливим актом правосуддя. Кульмінаційний момент твору – перехід Юри через Черемош – відбиває складну палітру його душевних переживань у “межовій” ситуації. Однак роздуми Шикманюка на тему “вбивати – не вбивати” далекі від хаотичного руху думки в екстремальній ситуації вибору. Психологія героя змодельована: складається враження, що наратор перед написанням кульмінаційної картини проаналізував внутрішні пориви героя та логічно впорядкував його емоції. Єдиним проявом реальної / достовірної психології, на нашу думку, є раптовість вибору Шикманюка. Психологічна мотивація вибору відсутня (уникнути вибору на користь убивства йому допомагає рідкісна рибина – головатиця); зазвичай критики кваліфікують це як недолік твору, насправді ж це крок на шляху до новітнього психологізму, властивого неореалізму й загалом мистецтву епохи модерну.

“Фантастичний елемент” (образ привида-монаха) виявляється в оповіданні А. Чехова “Чорний монах” – чи не найзагадковішому творі у прозовому доробку митця. Однак для показу особливостей зародження неореалізму в реалістичній прозі А. Чехова проаналізуємо значно “реалістичніший”, порівняно з “Чорним монахом”, твір – повість “Палата № 6”. Російський автор, як й І. Франко, спрямовує головний конфлікт у філософську площину, однак робить це інакшим способом, доторкнувшись до “ключової метафори” (С. Павличко [8, с. 244].) межі ХІХ – ХХ століть – дискурсу божевілля.

У сучасному літературознавстві проблема ідіостилю А. Чехова та поетикально-стильових особливостей його прози не має однозначного вирішення. Одні науковці вважають А. Чехова класиком ХІХ ст. – реалістом, підкреслюють його “чужість” у літературі порубіжжя; інші – бачать митцем перехідної епохи, проєктують його творчість на тло новітніх художніх напрямів – неореалізму, імпресіонізму, а то й символізму. На нашу думку, уся прозова спадщина А. Чехова в стильовому плані – реалістична; ані засоби сатири (наприклад, надмірний гротеск) чи “прихованої ліризації”, ані спроби вийти за межі реалістично-соціальної проблематики шляхом її універсалізації та виведення конфлікту у філософську площину не руйнують чеховського реалізму (конфлікт залишається спрямованим на суспільні проблеми, оберненим до соціуму; соціум тисне на “маленьких людей” – героїв прозових творів, від чого вони страждають і переживають “маленькі трагедії” свого буття), а швидше свідчать про неореалістичні інтенції в реалістичній прозі.

Щодо повісті “Палата № 6”, то А. Чехов написав її в 1892 р., тоді ж твір було надруковано (журнал “Русская мысль”, № 11). Відомо, що незадовго до цього російський письменник здійснив поїздку на Сахалін, а побачене показав у нарисі “Острів Сахалін (Із подорожніх записок)”. Більшість дослідників творчості А. Чехова пов’язують як ці факти, так і твори: вважають повість своєрідним відгуком митця на побачене у в’язницях та відшуковують мотиви, образи, алюзії, ремінісценції, котрі свідчать про зв’язок нарису з белетристичним твором.

При з’ясуванні причин звернення письменника до теми божевілля важливим вбачається інший факт з біографії А. Чехова: його лікарська освіта та захоплення психіатрією. Після закінчення медичного факультету в 1884 р. він працював над дисертацією з історії медицини, працював за фахом, а в 1892 – 1893 рр. – час написання “Палати № 6” – проживав у Меліхово та брав участь у боротьбі з епідемією холери [див. звіти з Меліховської дільниці за 1892 та 1893 рр.: 9, т. 16, с. 357 – 362]). Крім того, А. Чехов був учнем московського професора Г. Захар’їна – основоположника російської психотерапії, цікавився психологією, зокрема аномаліями в психічному розвитку людини. Зі спогадів сучасників про російського письменника відомо, що він із зацікавленням коректував “Звіт з огляду російських психіатричних закладів” (М., 1887)

лікаря А. Архангельського [див. “Примітки”: 9, т. 8, с. 446 – 447; т. 16, с. 530].

Герої-персонажі в повісті “Палата № 6”, на перший погляд, традиційно реалістичні. А. Чехов подає історію життя двох головних героїв – душевнохворого Івана Дмитровича Громова (дитинство, навчання, робота, початок захворювання і розвиток хвороби) та лікаря Андрія Єфимовича Рагіна (дитинство, вибір професії, робота в лікарні); менш детально, однак змістовно описано життєвий шлях інших персонажів (фельдшера Сергія Сергійовича, поштмейстера Михайла Авер’яновича та ін.). Наявні портретні характеристики кожного з них, мотивовано їхні вчинки тощо. Серед усіх мешканців “світу навиворіт” (за виразом Лесі Українки в оповіданні “Місто смутку”) А. Чехов зупиняє увагу головним чином на одному героєві – це Іван Громов. Пацієнт виділяється на тлі інших душевнохворих, по-перше, тим, що йому надано особливий статус: автор робить Громова опонентом і співрозмовником лікаря, наділяє серед усіх п’яти божевільних особливим суспільним положенням – *“Только один благородного звання, остальные же все мещане”* [9, т. 8, с. 73] – та повним ім’ям. Інші або удостоєні лише іменням (*“жид Мойсейка”*), або залишаються безіменними: *“...Высокий худощавый мещанин с рыжими блестящими усами и заплаканными глазами, сидит, подперев голову, и глядит в одну точку”* [Там само, с. 73], *“...Опльвиший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом”* [Там само, с. 80], *“...Мещанин, служивший когда-то сортировщиком на почте, маленький, худощавый блондин с добрым, но несколько лукавым лицом”* [Там само, с. 80 – 81].

По-друге, Громов, так би мовити, не зовсім божевільний. Він не настільки зійшов із глузду, як інші пацієнти, що опинилися по той бік свідомості та не уявляють себе в реальності, деякі навіть не розмовляють і не рухаються. Громов перебуває на межі двох світів – свідомого й несвідомого, він ще не перетнув безповоротну межу між реальністю та ірреальним, і тому саме його свідомість надчутлива – здатна до витонченого сприймання як масштабних катаклізмів, так і буденних негараздів. Його думки – глибокі, а слова – пророчі. Цим образом автор порушив характерну для епохи декадансу проблему відсутності межі між категоріями норми і ненормального, реального та ірреального, проблему геніальності, захованої під маскою божевілля. Відтак спрямував проблематику у філософську площину – до вирішення модерного естетично-філософського, етично-інтелектуального конфлікту – конфлікту життя як реальності та ілюзії, конфлікту “ілюзія – реальність / дійсність”.

А. Чехов, зрідши на традиціях реалізму, описав не лише стан божевільного, а й процес переходу свідомості від нормального до ненормального душевного стану. Водночас російський письменник намагався відійти від традицій класичного мистецтва XIX ст. до неореалізму. Показовий у цьому аспекті образ лікаря Андрія Рагіна.

Безсумнівно, історія його “божевілля” є ще одним доказом відсутності межі між нормальним і ненормальним. Однак автор сказав про це вже образом Громова, навіщо тоді вводити в канву твору Рагіна? На нашу думку, причин є кілька, і всі вони вказують на те, що А. Чехов “переріс” реалізм ХІХ ст. Адже традиційний реаліст не став би описувати ще одного божевільного і настільки згущувати фарби. Твір же А. Чехова – концентрат песимістичних настроїв та емоційних переживань.

Образ лікаря Андрія Рагіна має відношення до розгортання не лише конфлікту “ілюзія – реальність”, а й колізії “людина – Система”, яка виявляється вже на початку повісті. А. Чехов у повісті “Палата № 6” у перших же рядках подає детальний опис місця подій (це характерно для манери реалістів): *“В больничном дворе стоит небольшой флигель, окруженный целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли. Крыша на нем ржавая, труба наполовину обвалилась, ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой, а от штукатурки остались одни только следы. Передним фасадом обращен он к больнице, задним – глядит в поле, от которого отделяет его серый больничный забор с гвоздями”* [9, т. 8, с. 72]. Водночас цей опис особливий, оскільки не так вказує на ізольованість флігеля від лікарні, запустіння навколо нього, як інтригує читача: адже нема прямої вказівки, для чого він служить. Фіксуючи елементи внутрішнього вигляду будівлі (*“Стены здесь вымазаны грязно-голубою краской, потолок закопчен, как в курной избе...”*, *“окна изнутри обезображены железными решетками”* [Там само, с. 73], *“кровати, привинченные к полу”* [Там само, с. 73]), митець нав’язує думку про схожість приміщення до в’язниці. Навіть коли мова йде про сторожа Микиту, автор не видає відразу, кого він охороняє: *“...Их надо бить. Он бьет по лицу, по груди, по спине, по чем попало, и уверен, что без этого не было бы здесь порядка”* [Там само, с. 72].

Отже, автор ніби приховує до останнього, що йдеться не про в’язницю, а про божевільню. Навіть назва твору не допомагає читачеві у встановленні істини, адже на підвір’ї розміщена і звичайна лікарня, можливо, ця “палата № 6” там? Очевидно, А. Чехов хотів наочно показати, що між в’язничним світом і божевільнею різниці практично немає² (це стане більше зрозуміло з подальших сторінок повісті). Схожість між ними не вичерпується лише зовнішніми характеристиками. Письменник ототожнював в’язницю й божевільню, адже вони не лише відгороджують людину від світу, нівелюють свободу особистості, а й є своєрідними деспотичними системами, де всі морально-етичні цінності поставлені з ніг на голову, де стає відносною категорія норми, домінує амбівалентна свідомість тощо. Таким чином, характерна для реалізму соціальна проблема (рівень медицини, матеріальне забезпечення закладів для душевнохворих, ставлення психічно здорових людей до божевільних і т. ін.) проектується у філософську площину – до вирішення колізії “людина – Система”.

Образ лікаря Андрія Рагіна теж є доказом того, що весь навколишній світ – в'язниця для вільних мислячих душ. Усі вважали Рагіна “нормальним”, поки він не почав замислюватися над сенсом життя. Глибокі думки стали тавром, яке вирізило його серед більшості і зробило “душевнохворим”. Образ лікаря Рагіна засвідчив, наскільки легко все стає з ніг на голову у світі з відносними цінностями й уявленнями, наскільки тут усе випадкове й алогічне: *“Кого посадили, тот сидит, а кого не посадили, тот гуляет, вот и все. В том, что я доктор, а вы душевнобольной, нет ни нравственности, ни логики, а одна только пустая случайность”* [9, т. 8, с. 98]. Лікар і пацієнт можуть опинитися в одній палаті / на одному щаблі суспільної драбини, як кат і жертва в концентраційних таборах, що свідчить про близькість в'язничного-таборового світу до світу божевільні і дозволяє класифікувати в'язнично-табірну літературу як один із виявів тотальної для ХХ ст. метафори божевілля.

Отже, у повісті “Палата № 6” і в оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош” домінують ознаки реалістичної естетики: чіткі фабула та сюжет, традиційна композиція (наявні й розроблені її елементи – зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка); герої-персонажі постають як цілісні соціально детерміновані, психологічно переконливі характери тощо. Реалісти А. Чехов та І. Франко, звертаючись до соціальної проблематики, детально відтворюють реалії дійсності, однак конфлікти спрямовують у філософську площину – до вирішення екзистенційних проблем буття. У центрі “Палати № 6” колізія “людина – Система”, для підкреслення якої вводиться конфлікт “ілюзія – реальність” / “видимість – дійсність”; образ божевільні виростає до універсальної моделі світу; авторові було важливо вказати на тотожність між в'язницею, божевільнею та всесвітом, наголосити на масштабах загрози, яку несе в собі підміна понять, уявлень та орієнтацій. Конфлікт “добро – зло” як одвічне протистояння ліг в основу оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. В обох творах присутній всезнаючий третьоособовий наратор, однак він відходить у тінь у дискусіях між Білим і Чорним демонами, Рагіним та Громовим, з огляду на це відсутні оцінкові маркери, фінал залишається відкритим (навіть попри наявність чітко зафіксованої розв'язки). Варто відзначити й новітній підхід українського та російського письменників до образо- і характеротворення: елементи вияву “реальної” / достовірної психології, знаковість героїв тощо. Усі ці ознаки виявляють прагнення обох авторів подолати вузькість реалізму ХІХ ст., їхнє тяжіння до новітнього мистецтва – власне неореалізму.

В. Сілантьєва в одному з досліджень вказує, що художньо-естетична модель світу низки російських письменників епохи декадансу (окрім А. Чехова, це пізній Л. Толстой, І. Шмельов, І. Бунін та ін.) вкладається в поняття “між” (зауважує, що це слово особливо притягувало А. Чехова – він у листах та записниках фіксував

переживання з приводу “межовості” свого становища в літературі та суспільстві) [11, с. 233]. На нашу думку, І. Франко та А. Чехов, своєрідно “еволюціонувавши” від реалізму до неореалізму, залишилися в “межовому” стані між різними культурними парадигмами – позитивістською (XIX ст.) і модерною (XX ст.). Доробок цих письменників став одночасно “підсумком” і “точкою відправлення”. У перспективі подальших досліджень – вияв неореалістичних тенденцій у творчості низки митців-реалістів порубіжжя та загалом XX ст.

Література і примітки

¹ Т. Гундорова – одна з перших франкознавців, що почали активно заперечувати “каменярство” І. Франка; вона зробила висновок про те, що яскраво виражений песимізм “Зів’ялого листя” І. Франка свідчить про його модернізм і декадентство [1]. Чимало сучасних літературознавців підхопили цю тезу й розвивають її у своїх дослідженнях, вписуючи в контекст модернізму ледве не весь творчий доробок письменника.

² Цю ж паралель простежено й у в’язнично-табірній прозі. Наприклад, головному героєві роману І. Багряного “Сад Гетсиманський” Андрієві Чумакові в’язні камери № 39 здалися душевнохворими: “*Двері відчинилися і – Андрій аж поточився від несподіванки, перед ним постала камера, повнісінька голих людей. <...> “Божевільні!” – майнула в Андрієвій голові*” [10, с. 68]; згодом він неодноразово переконуватиметься, що не лише в’язниця, а й уся країна є божевільною системою. Цікава в контексті проблеми паралелей між творами А. Чехова та І. Багряного і згадка в “Палаті № 6” про Сад Гетсиманський. Громов розповідає про Ісуса Христа і його передсмертні молитви, переконуючи опонента, що людина не може залишатися байдужою до дійсності, не реагувати на події в суспільстві: “*А Христа взять? Христос отечал на действительность тем, что плакал, улыбался, печалился, гневался, даже тосковал; он не с улыбкой шел на встречу страданиям и не презирал смерти, а молился в саду Гефсиманском, чтобы его миновала чаша сия*” [9, т. 8, с. 102].

1. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 352 с. **2. Франко І.** Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976 – 1986. **3. Колесник П.** Син народу / П. Колесник. – К. : Рад. письменник, 1957. – 370 с. **4. Денисюк І.** Гуцульські оповідання Івана Франка / Іван Денисюк // Денисюк І. Невичерпність атома / І. Денисюк ; [упоряд. та передм. Тараса Пастуха]. – Львів : ВЦ Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка, 2001. – Вип. 2. – С. 63 – 71. – (Серія “Франкознавчі студії”). **5. Тростюк І. М.** Мала проза І. Франка кінця XIX – початку XX століття (проблеми циклізації та жанрової модифікації) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / Ігор Михайлович Тростюк ; Львівський держ. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 1996. – 24 с.

6. Ворок Х. Іван Франко – дослідник сновидінь / Христина Ворок // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2008. – Вип. 44, ч. 1. – С. 255 – 263. **7. Моклиця М.** Концепт “реалізм” в естетиці Івана Франка / Марія Моклиця // *Studia słowianoznawcze*. – Piotrkow Trybunalski : Piotrkowskie, 2009. – № 8 – С. 105 – 124. **8. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / Соломія Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 448 с. **9. Чехов А.** Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / Антон Чехов. – М. : Наука, 1974 – 1982. **10. Багрянний І.** Сад Гетсиманський : [роман] / Іван Багрянний. – К. : Наук. думка, 2001. – 548 с. **11. Силантьева В. И.** Художественное мышление переходного времени: постановка проблемы; терминология / В. И. Силантьева // *Русская литература накануне третьего тысячелетия: Итоги развития и проблемы изучения* [сб. науч. тр.] / редкол. : Ю. И. Корзов (гл. ред.), Н. Е. Крутикова, Н. Р. Мазепа [и др.]. – К. : Логос, 2002. – Вып. 3. – С. 229 – 237.

Головій О. М. Особливості вияву неореалістичних тенденцій в епоху декадансу (І. Франко й А. Чехов)

У статті доведено, що пізня проза І. Франка та прозовий доробок А. Чехова свідчать про прагнення письменників-реалістів епохи декадансу вийти за межі реалістичної естетики до неореалізму шляхом універсалізації проблематики, посилення психологізму, насичення творів умовними образами, усунення всезнаючого наратора, уникнення однозначних розв'язок тощо.

Ключові слова: проза І. Франка, проза А. Чехова, реалізм, неореалізм, стильова тенденція, психологізм, філософська проблематика.

Головій О. Н. Особенности выявления неореалистических тенденций в эпоху декаданса (И. Франко и А. Чехов)

В статье доказано, что поздняя проза И. Франко и проза А. Чехова свидетельствуют о желании писателей-реалистов эпохи декаданса выйти за рамки реалистической эстетики к неореализму путем универсализации проблематики, усиления психологизма, насыщенности произведений условными образами, удаления всезнающего наратора, избегания однозначных развязок и т. п.

Ключевые слова: проза И. Франко, проза А. Чехова, реалізм, неореалізм, стилевая тенденция, психологізм, філософська проблематика.

Goloviy O. N. The peculiarities of discovery of neo-realistic trends in epoch of decadence

In this article is demonstrated that the late prose of I. Franko and the prose of A. Chehov affirmed about striving writers-realists to go out of bound of realistic aesthetics to the neo-realism. They made universal problems,

strengthened psychologism, impregnated works of conditional artistic images, removed all-seeing narrator, avoided having a single meaning denouements and so on.

Key words: prose of I. Franko, prose of A. Chehov, realism, neo-realism, stylish trend, psychologism, philosophic problems.

УДК 821.161.2-2

Р. А. Козлов

ПРОЯВИ ХРОНОТОПКИ НА ТЕКСТУАЛЬНОМУ РІВНІ ДРАМИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Поставивши собі за мету встановити зображальні межі живопису й літератури, Г. Лессінг відніс останню до мистецтв часових, адже “знаки виражальні, що йдуть один за одним, можуть позначати лише такі предмети та їхні частини, які в дійсності являються нам у часовій послідовності” [1, с. 445]. А оскільки “предмети, які самі по собі або частини яких слідуєть одні за одними, називаються діями” [1, с. 445], предметом поезії вчений поклав саме дії. Як методологічний прорив естетики, праця Г. Лессінга встановила новий рівень осмислення засад Арістотелевої “Поетики” та, своєю чергою, була в подальшому інтерпретована як розробка формально-технічних аспектів часовості художньої літератури. Та як відомо, монізм у сфері мистецтвознавства може привести лише до нормативності, аж ніяк не сприяючи розкриттю природи художнього. Тому у світлі історичного розмаїття теорій драми та сучасних тенденцій хронотопного аналізу актуальними лишаються питання розробки більш-менш універсальних методик здійснення останнього. А це неможливе без теоретичного осмислення особливостей функціонування часу й простору на різних рівнях драматичного твору.

Літературознавство та філософія тексту кінця ХІХ – середини ХХ століть принесли остаточне усвідомлення щонайменше двошаровості часу літературного твору: часу його оповіді/рецепції та часу оповіданих подій. Без нього стають методологічно неможливими більшість сучасних теорій – від феноменології й рецептивної естетики до структурального аналізу та прагмалінгвістики тексту. Тим більше некоректними сприймаються висловлювання про те, що “у драматичній поезії – комедії, трагедії чи трагікомедії, – на відміну од епіки й лірики, немає оповідача, або посередника між глядачем і подією. У ній дія синхронно зливається з мовою й обидві творять синтаксичні, взаємодоповнюючі серії” [2, с. 54]. Сприймаючи драму передусім як рід літератури, дослідник мусить виходити із незмінності встановлених для цього мистецтва формальних і змістових ознак, зокрема й щодо часової та просторової організації.

Читання драматичного твору (неважливо, має він найбільш виразну драматургічну форму п'єси чи є віршем-діалогом), а отже, його відповідне текстуальне втілення підкоряються тим же закономірностям, що властиві літературі в цілому. Тому не є послідовною поширена думка, нібито “зображуваний час <...> тут має ту ж саму тривалість, що й час виконання та сприймання твору <...>. Театрально-драматична форма наполягає на тому, щоб персонажі виявили себе в рухах і обмінювалися репліками постійно, без скільки-небудь значних часових інтервалів. Зображуваний час у межах сценічного епізоду не стискається й не розтягується, він фіксується текстом з максимальною достовірністю” [3, с. 75]. Її непослідовність убачається в трьох моментах.

По-перше, приблизна сумірність тривалості зображуваного й читацького часу не є винятковою ознакою драми. Не лише репліки дійових осіб, а й мовлення автора – ліричного героя, слова епічного оповідача або персонажів епічного твору так само “звучать” стільки ж часу, скільки й читаються; більше того – у друкованого тексту немає іншого способу реалізуватися в часовій тривалості, ніж бути прочитаним.

По-друге, “максимальна достовірність” текстуальної фіксації зображуваного часу в драмі – не більше, ніж ілюзія, адже ремарка “Пауза” за своєю інформативністю в цьому плані не відрізняється від епічного “Якийсь час усі мовчали”. Те саме стосується й адекватності зображеного простору до сценічного – не лише сучасна, а й класична драма подає багато прикладів (досить пригадати відсутність опису сцени в деяких інтермедіях, розлогу панораму бою в “Трьох князях на один престол” І. Франка або пейзаж Києва у “Свіччиному весіллі” І. Кочерги). Слід визнати, що зображальні можливості мови як щодо точності, так і щодо умовності однакові для всіх трьох родів і не можуть бути покладені в основу класифікації.

По-третє, такий підхід цілком виключає зі сфери аналізу психологічне відчуття часу й простору реципієнтом, підміняючи його хронометражем читання або вистави, топографією уявної чи реальної сцени. Установлення цього як базової ознаки драматичного часопростору має ґрунтуватися на безглуздому передбаченні, що темпоральні та спатіальні ознаки психіки читача при сприйманні драматичних творів мають працювати принципово в іншому режимі, ніж у випадку ліричних та епічних. Звісно, певні відмінності неминучі, але це, навпаки, має привернути увагу дослідника до того, наскільки й чому саме, стискається й розтягується час у драматичній дії, якими засобами це передається, яким чином автор координує психологічні відчуття читача.

Таким чином, визначення особливостей хронотопіки драми слід розпочинати з установлення обмежень, накладених родом на текст твору, звісно ж, урахуовуючи, що багато з них, як і з обмежень, накладених на компоненти формозмісту, мають рекомендаційно-допустовий характер й установлені винятково історією практики художнього слова.

Чуття ритму втілює водночас роботу і просторової, і часової мисленневих схем. Перша виявляється в поділі цілого потоку на складові, у встановленні їхньої відмежованості, відокремленості; друга – у реєстрації змін, відчутних у їхньому послідовному сприйманні, змін, що полягають у закінченні однієї складової потоку, відсутності її, настанні нової складової, подібної до попередньої, і далі [4, с. 160 – 161]. Повторюваність однакових чи подібних елементів у часі чи просторі (відповідно до окресленого застосування схем, але з погляду реципієнта – завжди обов’язково в часі) визначає саму можливість ритму, а рівність відтінків часу або простору такого повторення – його стабільність.

Поезія, проза й драматургія втілюють три відмінні способи створення ритму в мистецтві слова, що реалізуються на різних рівнях мови та відповідних щаблях тексту. Усіма трьома способами, та головне – їхнім художнім ефектом повноцінно послуговується драма як рід літератури, хоч, звісно, і має генетичну спорідненість із драматургією. Сучасне літературознавство має потужний арсенал методик аналізу ритмомелодійних засобів поезії та прози, драматургія ж із цього погляду стала розглядатися відносно недавно, з розвитком “діалогіки” та її теоретичних відгалужень. Тож є всі підстави аналізувати проявлення часу і простору в драмі уже на цьому первинному рівні ритмомелодики тексту.

Слід визнати, що поза межами ремарок будь-які обмеження щодо граматичного часу й простору в драмі неможливі, та й у самих ремарках нормативність може бути піддана сумніву, слід також указати на доцільність різнобічного, зокрема й щодо дейксису, дослідження цих граматичних категорій у драматичному тексті. Історія літературної практики і критики показує: певні залежності усе ж існують, однак кожна нова епоха в пошуку новизни прагне їх здолати, що свідчить про їхню несистемність, негенетичність, детермінованість людським смаком, літературною модою тощо. Це дозволяє стверджувати: прояви часу і простору на рівнях власне художньо-літературного інструментарію – тропіки, стилістики й риторики – не зумовлені виразно родовою приналежністю твору, що дозволяє вивчати їх у драмах загальними методиками.

Разом з тим на кожному з цих рівнів елементи хронотопіки функціонують по-особливому, відображаючи різні її смислові центри. Найбільш повно змістове наповнення часових і просторових відношень та локалізацій відображає тропіка – у цих межах здійснюється первинне охудожнення їхнього переносного, образного осмислення людиною, вираженого в мові. Саме на рівні тропіки читач уперше відчуває, як “ознаки часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом” [5, с. 235], хоча лінгвістичні дослідження показують, що такий стан речей не є винятковим доменом художньої літератури –

метафоричне часове й просторове мислення лише складає підвалини художнього змісту, сформованого тропікою твору.

На рівні стилістики механізм охудожнення часових і просторових локалізацій подібний до алюзійного й розкривається переважно у двох смислових концептах: історична і/або географічна визначеність і *locus communis*. Перший реалізується застосуванням системи лексичних і синтаксичних засобів з виразною історичною або географічною конкретизацією. Від звичайної алюзії його відрізняє саме системність, дозволяючи проводити відповідний аналіз на стилістичному рівні. Крім того, така реалізація концепту “місце” здатна створювати додаткові пласти художнього часу в драмі. Зокрема підкреслена системність стилістичного забарвлення мови персонажів, наприклад, історичної драми, будучи принципово відмінною від системи засобів авторського мовлення в ремарках, може зруйнувати драматичну “синхронію” й цілісність зображеного дійства.

Другий концепт стилістичної хронотопіки – *locus communis* – як своєрідна картотека цитат є водночас наслідком здійсненої межитекстової взаємодії за правилами риторичної топіки та підґрунтям для нових її ітерацій. Потенційно здатність перетворення на загальник закладена в кожному фразі будь-якого твору (або ширше – висловлювання), однак цілковита реалізація перетину текстів як просторової мислешхеми детермінується безліччю факторів, як передбачуваних, так і спорадичних.

Риторична “механіка”, на основі застосування якої формується мережа загальних місць, здатна перетворитися на систему в рамках течії, літературного періоду, національної та світової літератур, складає вищий рівень тексту та, відповідно, осмислення межитекстових зв’язків. Тут просторова схема реалізується в концепті “топос” – певному правилі, згідно з яким визначається форма висловлювання, його співвідношення з довколишнім текстом, власне, місце в ньому. Оскільки драматичний текст, попри невираженість авторської позиції в ньому, є результатом індивідуального творчого мислення, до певної міри реалізацією індивідуального задуму, є всі підстави розглядати його як мережу підготовлених за певними правилами місць-топосів, заповнених дібраним відповідно до теми матеріалом.

Специфічною сферою застосування топіки в драматичному творі слід уважати діалог як провідну форму його організації. Тут часова й просторова мислешхеми, хоч і можуть бути вичленовані окремо, взаємодіють, створюючи багатопланові смислові системи.

Часові в діалозі належить хід, послідовність, причинно-наслідкова логіка його розгортання. Часову вісь у драматичному діалозі формують одночасно і послідовне читання, і послідовне мовлення персонажів, що й створює ілюзію синхронії цих процесів. Принципова відмінність літературного діалогу від реального чи театрального полягає в необхідності дотримання послідовності його рецепції, унаслідок чого,

наприклад, одночасне мовлення персонажів може подаватися тільки через читацьке домислювання. Крім того, часова лінія процесу читання через систему пара-, гіпер-, інтертекстуальних компонентів, через надану читачеві можливість звертатися до попередніх або наступних фрагментів тексту може суттєво відрізнятися від лінії самої розмови, що в цілому стосується не лише драми, а й будь-якого твору літератури.

Причинно-наслідкова послідовність драматичних висловлювань, визначена в цілому власне авторським задумом, конкретну реалізацію й координацію отримує завдяки дейктичним елементам – указівним маркерам мовлення, що формують відповідні залежності. Разом із повторюваними лексемами та зворотами, які визначають тему розмови, вони виводять читача на вищі рівні формування художнього змісту.

Просторова протиставленість отримує вираження вже в графічному виокремленні драматичних висловлювань. Мовлення персонажів драми завжди текстуально локалізоване, чим досягається чіткість, однозначність розуміння їхньої позиції, а отже, і гострота дії. В епосі ж “район дії голосу суттєвого героя, у будь-якому разі, повинен бути ширшим, ніж його безпосереднє автентичне мовлення. Ця зона навколо суттєвих героїв роману стилістично глибоко своєрідна: у ній домінують найрізноманітніші форми гібридних конструкцій, і вона завжди до певного ступеня діалогізована; у ній розігрується діалог між автором та його героями, – не драматичний, розчленований на репліки, – а специфічний романний діалог, здійснюваний в межах зовні монологічних конструкцій. Можливість такого діалогу – один з найсуттєвіших привілеїв романної прози, недоступна ні драматичним, ні власне поетичним жанрам” [6, с. 133 – 134]. Якщо зняти категоричність висловлювань, загалом характерну М. Бахтіну, слід погодитися з визначеною ним родовою зумовленістю текстуальної локалізації мовлення персонажа й додати, що в ліричному творі діалог – через зіставлення в ньому щонайменше двох позицій – руйнує безпосередність ліричного висловлювання, об’єктивує думку автора, робить її логічно впорядкованою, а тому відчуває транслятора від його ж переживань.

М. Бахтін також указує, що епос і драма відрізняються кількістю шарів просторової організації діалогу: “Можна, нарешті, виокремити й суто драматичні елементи роману, зводячи оповідний момент до простої ремарки до діалогів романних персонажів. А між тим система мовлень у драмі принципово інакше організована, тому й мовлення ці звучать зовсім по-іншому, ніж у романі. Немає осяжного мовлення, діалогічно звернутого до окремих мовлень, немає другого осяжного несюжетного (не драматичного) діалогу” [6, с. 79]. Таким чином, просторова опозиція “Автор – Персонажі” є суто епічною, і тому закономірно, що вираженість позиції автора веде до появи епічної драми, і навпаки, драматична опозиція “Персонаж – Персонаж”, у якій зникає авторська інтенція, постаючи в епічному творі, загострює дію, насичує її драматизмом.

З іншого погляду, окреслені опозиції будуть більш чіткими, якщо в них встановити просторово орієнтовані вектори. В епосі взаємодія автора з персонажами є однібічною: “Автор → (Персонаж ↔ Персонаж)”, – а в її варіанті, де автор є оповідачем, учасником подій, відбувається розщеплення: “Автор/Оповідач → (Оповідач ↔ Персонаж ↔ Персонаж)”. В обох варіантах драматична опозиція є немовби інкапсульованою, зародковою, що не дивно заважаючи на спільну генезу літературних родів. Однак в епічній і ліричній драмі з’являється можливість встановлення нового рівня взаємодії учасників діалогу, якого в принципі позбавлений епос: “Автор ↔ Персонаж ↔ Персонаж”. Звісно, текстуально-просторова рівноправність автора і персонажів драми – явище відносно нове, і тим не менше потенційно можливе із самої природи драми.

Відсутність у сутому драматичному діалозі автора, що опонує персонажам, як, власне, і його рівноправна присутність, є належною основою для аналізу систем просторових відношень, які в процесі діалогу формуються у свідомості кожного персонажа. Продуктивні наслідки тут можуть дати методики прагмалінгвістичного аналізу художнього діалогу [7], теорії мовленнєвих актів, визначення градацій психологічного простору. Оскільки сприйняти щонайменше означає необхідність просторово й часово визначитися, то розгорнутий на лінії часу драматичний діалог може бути представлений як система послідовних просторових взаємовизначень персонажів, а їхні конкретні взаємодії – як зіткнення зайнятих ними “місць”.

Таким чином, час і простір драматичного діалогу відображають відмінні сторони його художнього функціонування, а остаточно, хронотопне, злиття отримують на вищих рівнях постановки художнього змісту, що й має стати предметом подальшого дослідження.

Література

- 1. Лессинг Г. Э.** Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Готхольд Эфраим Лессинг // Избранные произведения. – М. : Гос. изд-во худ. лит., 1953. – С. 385 – 516.
- 2. Фізер І.** Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні : Метакритичне дослідження / Іван Фізер. – К. : Видавничий дім “КМ Academia”, 1993. – С. 102.
- 3. Хализев В. Е.** Драма как явление искусства / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
- 4. Кант І.** Критика чистого розуму / Иммануїл Кант ; [пер. з нім. та прим. Ігоря Бурковського]. – К. : Юніверс, 2000. – 504 с.
- 5. Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234 – 407.
- 6. Бахтин М. М.** Слово в романе / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 72 – 233.
- 7. Лагутин В. И.** Проблемы анализа художественного

диалога : К прагмалінгвістической теории драмы / Вячеслав Иванович Лагутин. – Кишинев : Ştiinţa, 1991. – 98 с.

Козлов Р. А. Прояви хронотопіки на текстуальному рівні драми: теоретичний аспект

На рівні тексту драми теоретично простежено можливості застосування основних методик хронотопного аналізу.

Ключові слова: час, простір, хронотопіка, драма, текст.

Козлов Р. А. Проявления хронотопов на текстуальном уровне драмы: теоретический аспект

На уровне текста драмы теоретически прослежены возможности применения основных методик хронотопного анализа.

Ключевые слова: время, пространство, хронотопика, драма, текст.

Kozlov R. A. Signs of hronotopic on textual level drama: the theoretical aspect

At the text-level of drama theoretically traced applicability of the basic techniques hronotopic analysis.

Key words: time, space, hronotopic, drama, text.

УДК 821.161.2–31.09+929 Дімаров

О. М. Плужник

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР
ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ**

На сьогодні проблема літературного характеру знайшла своє відображення у працях багатьох літературознавців. Науковці багато разів зауважували, що відсутня суворі диференціація самого поняття “характер”, його часто ототожнювали з термінами “людина”, “особистість”, “літературний герой”, “образ”. Саме близькість цих понять обумовила часте використання їх в одному синонімічному ряду. Універсальність характеру дає можливість різнобічного підходу до його вивчення. Певні принципи і традиції створення літературного персонажу залежать від найрізноманітніших факторів: трактування особистості, особливості художнього методу письменника та багатьох інших.

Дослідник в області характерології літературного персонажа – В. В. Заманська – пропонує визначати літературний характер як “подлинное средоточие художественного изображения, так как он объединяет в себе всеобщность и индивидуальность” [1, с. 38] в якості моментів своєї цілісності. За визначенням Л. Я. Гінзбург, характер – це

цілісність, багатоплановість в образі діючої особи [1, с. 38]. Науковець А. П. Гаврилов натомість визначає літературний характер як виникаючу в реалізмі художньою структурою образу людини, яка визначає, матеріалізує діалектичне розуміння єдності людського характеру і обставин, єдність загального та індивідуального [1, с. 39]. За М. М. Бахтиним, характер – “такая форма взаимоотношения между героем и автором, которая осуществляет задание создать целое героя как определенной личности” [1, с. 41].

Характер повинен відтворювати внутрішній світ героя, його сприйняття оточуючого. Літературний характер включає в себе не тільки художнє уособлення особистих рис героя, але і специфічну авторську манеру його побудови.

Взявши до уваги все вище розглянуте, можна зробити висновок, що характер у літературі – це художня структура створення образу людини, а також форма взаємовідношення між героєм та автором, яка здійснює завдання створити ціле героя як певної особистості.

Меншої уваги у літературознавстві зазнала проблема національного характеру. Тривалий час вважалося, що вивчення національного характеру неможливе, адже, вивчаючи окремих індивідів, ми не можемо скласти уявлення про націю в цілому. Окрема особистість не розкриває в повному обсязі національний характер. Елементами національного характеру (його складниками) можуть бути окремі соціально-психологічні риси, а не характери окремих індивідів.

Метою роботи є дослідження проблеми національного характеру як літературознавчої категорії.

Досягнення мети вимагає розв'язання таких завдань:

- дослідити стан проблеми вивчення національного характеру у працях українських і зарубіжних етнопсихологів;
- визначити чинники, що вплинули на формування українського національного характеру;
- розглянути особливості висвітлення національного характеру у художній літературі.

Національний характер слід розглядати як сукупність психологічно-ментальних та повендінкових ознак, особливостей, притаманних певній етнонаціональній спільноті.

Поняття про характер, як окремої людини, так і народу, існувало ще в давній Русі й передавалося словами “нрав, норів”, що означало не тільки характер, “хід думок і почуттів”, а й моральність та звичаєвість, притаманні одному народу. З давніх-давен, спілкуючись між собою, народи, приглядалися одні до інших, помічали якісь характерні риси своїх сусідів і давали їм певну характеристику. Так само й кожен народ здавна відрізняв себе від інших народів. Як бачимо, спроби пізнати національні відмінності мають дуже давню історію. Поняття національний характер охоплює типові якості і психологічні особливості

етнічної групи, яка має спільну територію, мову, історію, культуру, звичаї, символи, що відрізняють її від сусідніх народів.

Концепцію українського національного характеру як феномена національної культури і історичного чинника, що є одним з визначальних факторів конституювання і розвитку нації, ставили і вивчали багато науковців, починаючи ще з XVIII ст. з появи “Історії Русинів” Псевдо-Кониського, першого комплексного дослідження українців як нації, і до сьогоднішнього дня.

Праці М. Костомарова, П. Куліша, Т. Шевченка, О. Потебні, В. Ляпинського, М. Драгоманова, В. Антоновича, І. Франка, М. Грушевського, М. Хвильового, Д. Донцова, Д. Чижевського, І. Лисяка-Рудницького, І. Мірчука, О. Кульчицького, М. Шлемкевича, В. Храмової, Є. Онацького, В. Цимбалістого, О. Братка-Кутинського, А. Бичко, С. Кримського, Ю. Павленка, І. Рибчина та багатьох інших внесли той чи інший неоціненний вклад в самоідентифікацію українців і визначення себе як нації.

Д. Чижевський розглядає процес формування українського національного характеру на основі аналізу народного світогляду і виділяє такі риси психічного укладу українців, як емоційність і сентиментальність, високу чуттєвість та ліризм. На його думку, найяскравіше виявляються ці риси в естетизмі українського народного життя і обрядовості. Одним з показників емоційності є своєрідний український гумор, як вияв глибокого “артистизму” української вдачі. Поруч з цими рисами видатний філософ визначає в українському характері певний “індивідуалізм та стремління до “свободи” в різних розуміннях цього слова” [4, с. 16]. Індивідуалізм може вести до самоізолювання, до конфлікту з усім та усіма, до “розкладу усякої життєвої форми”. Разом з тим, індивідуалізм може вести і веде в певних випадках до глибоко-позитивних форм творчості і активності.

Емоційність і сентименталізм, чутливість та ліризм, індивідуалізм і прагнення до свободи доповнюються і такими характерними рисами українського характеру, як неспокій і рухливість. Такі психічні особливості українського народу склались під впливом певних історико-культурних і політичних умов. Народ відібрав для себе з історичних подій якраз те, що найбільше відповідало його вдачі, його характерові.

На думку Д. Чижевського, “на формуванні характеру української нації позначились: а) степовий ландшафт, що породжував, як море, ліс і гори, величність, а заодно і неспокій (степ як джерело вічної загрози кочівників); б) християнство з його еллінізмом; в) відродження і барокко, що на українському ґрунті породили розквіт пластичного мистецтва, літератури, “декоративність”, яка “цінить більше широкий жест, ніж глибокий зміст, – більше розмах і кількість, ніж внутрішню якість, більше вираз, форми вияву змісту, ніж зміст самий, одним словом – цінить більше “здаватися”, ніж “бути” [4, с. 18].

В. Храмова відзначає стійкий психоповедінковий інваріант, що реалізується на спільній мовній культурній та морально-етичній основі. Своєрідність українського світосприйняття на основі біологічних факторів намагається пояснити В. Янів. О. Кульчицький пропонує “генетичне пояснення” української психіки. К.-Г. Юнг називає архетипами зміст колективного несвідомого.

Етнопсихологічні концепції національного характеру враховують присутність такого фундаментального компонента етнічної ідентичності, як архетипи колективного несвідомого. В оцінці українського характеру є ряд суперечностей. Наприклад, немає єдності у питаннях: індивідуалістичні чи колективістські риси характеру притаманні українцям; занепадають чи розвиваються такі компоненти характеру українців, як мужність, сміливість, ризик тощо.

У деяких дослідженнях зустрічається така властивість українського характеру, як інтровертованість. Саме нею можна пояснити замилювано-мрійливе ставлення наших людей до природи, піклування про красу взаємин, добробут і порядність. Інтровертованість української душі і характеру проявляється і в певних особливостях української релігійності. М. Костомаров писав, що в релігійності українців домінують “тайні роздуми про промисел, про себе, сердечний потяг до духовного, таємничого і відрядного світу” [2, с. 265]. Інтровертизм українського характеру, його делікатність і вразливість, швидкі перебіги у настроях під впливом певних подразників, підкреслював доктор І. Мірчук, який твердив, що українцям властива “перевага почувань, приступність найглибшим відрухам любові, що грає провідну роль в їх духовному життю, але дуже часто це почування з якоїсь малоповажної причини перемінюється у свою протилежність, у розумово незбагненну, але чуттєво зрозумілу ненависть” [3, с. 18].

Розглядаючи національний характер як літературознавчу категорію, слід звернути увагу, що це змодельований у художньому творі образ із виразними етноментальними рисами, історичною пам'яттю, генетичним кодом, специфічним способом мислення, з відповідною шкалою моральних цінностей, які сформувалися під впливом економічного й культурного розвитку народу, з урахуванням особливостей території, мови, побуту, звичаїв і традицій.

Персонаж художнього твору втілює у собі відповідний етногенетичний тип, який має властиві йому почуття, проявляє у конфліктних ситуаціях найхарактерніші властивості національного характеру, розкриває свою ментальну суть. Створюючи драматичні, комічні чи трагічні образи-характери у світлі естетичного ідеалу, митець враховує життєві реалії, закладаючи їх в основу художнього твору. Образ-характер пов'язаний із поняттями прекрасного, піднесеного, потворного, трагічного, комічного тощо, які набувають своєрідного національного забарвлення.

Проблема національного характеру в художній літературі потребує більш детального вивчення, адже на сьогодні в українській культурі важливе місце посідає формування національної самосвідомості українців, виховання почуттів національної гідності й морального обов'язку перед народом, збереження національних звичаїв та обрядів, релігійних традицій.

Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин – М. : Худ. лит-ра, 1975. – 470 с. **2. Исторические** монографии и исследования Николая Костомарова. – Спб., 1863. – Т. 1. **3. Мірчук І.** Світогляд українського народу (спроба характеристики). Відбитка з наукового збірника / І. Мірчук. – Т. 3 Українського Вільного Університету у Празі. – Прага, 1942. **4. Чижевський Д.** Нариси історії філософії на Україні // Д. Чижевський – Нью-Йорк, 1991.

Плужник О. М. Національний характер як літературознавча категорія

У науковій статті автор розглянула стан проблеми вивчення національного характеру, визначила його особливості, засоби зображення у художній літературі.

Ключові слова: світосприйняття, світовідчуття, національна самосвідомість, етико-моральні цінності, психологізм, менталітет.

Плужник О. М. Национальный характер как литературоведческая категория

В научной статье автор рассмотрела состояние проблемы изучения национального характера, определила его особенности, средства изображения в художественной литературе.

Ключевые слова: мировосприятие, мироощущение, национальное самосознание, этико-моральные ценности, психологизм, ментальность.

Pluzhnyk O. M. National character as a literary category

In the scientific article the author considered the state of study the problem of national character, defined its characteristics, means of images in literature.

Key words: world perception, attitude, national self-consciousness, ethical and moral values, psychological analysis, mentality.

Питання сучасної україністики

УДК 82-4.09'06

Ю. В. Нестеренко

КОЛЬОРИСТИЧНІ КОДИ ПИСЬМЕННИЦЬКОЇ ЕСЕЇСТИКИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

В умовах розвитку нової культурної доби відбуваються зміни в науковій свідомості. Міждисциплінарні дослідження набувають актуальності в процесі злиття кодів різних мистецтв, де література та образотворче мистецтво не є виключенням.

Метою нашої розвідки є спроба простежити інтерсеміотичний вплив образотворчого мистецтва, зокрема кольористики на есеїстичне письмо як особливий прояв егоцентричної епіки. А. Тараненко в дисертаційній праці “Публіцистика Хосе Ортеги-і-Гассета в інформаційному просторі Іспанії ХХ ст.” дотримується думки, що есе – це “жанр філософської, естетичної, літературно-критичної, художньої, публіцистичної літератури, що поєднує підкреслену індивідуальну позицію автора з невимушеним, часто парадоксальним викладом, орієнтованим на розмовну мову... До есеїстичних творів прийнято відносити ... різноманітні філософські, історичні, критичні, біографічні, публіцистичні, моральні і навіть поетичні твори” [1, с. 68]. Ця дефініція говорить про широке поле використання есе. О. Маськова стверджує: “Есеїстика об’єднує кращі літературні дарування, оскільки вимагає від того, хто пише, не просто думок і відчуттів, а ерудиції, інтелекту, енциклопедизму. Не просто стилю, а вигостреного, витонченого, можна сказати, – надстилю. Звідси йде обранство жанру” [2, с. 14].

Говорячи про особливості психологічного впливу на читача, Н. Славянська в дослідженні “Реалізація функцій впливу в тексті есе” звертається до тактик “міфологізації” й “ритмізації”. До останнього належить художньо-образна база есе. Так, відтворюючи звукові картини, вживаючи кольористику, митці спираються на цілком природні способи поглинання людиною інформації та її емоційного переосмислення. “Есеїст має можливість зачепити образну свідомість адресанта, звернутися... до чуттєвого ритму читача” [3]

Увагу привертає розвідка В. Шуть “Етномузичні коди сучасної української есеїстики (на матеріалі збірки О. Забужко “Let My People Go: 15 текстів про українську революцію”)", в якій авторка пише: “Знаковий характер мистецтва передбачає розгляд явища інтерсеміотичності – перекладання на метамову літератури художньої метамови мистецтв

(музики, театру, живопису, кіно тощо)” [4, с. 164]. Мистецтвознавці визнали, що музика найбільше з усіх видів мистецтва впливає на почуття людини. Тому не виникає сумніву в підсвідомому застосуванні ритміко-мелодійного в есеїстиці. Науковець вважає, що О. Забужко “у своїй есеїстиці використовує етномузичні коди для перекладу з мови не зображального мистецтва музики на мову літератури. Есеїстка, рефлектуючи над пережитим, створює наратив, що засвідчує процес формування громадянського суспільства в Україні” [4, с. 168]. Перенесення музичних кодів на літературну площину має свої традиції. Досить часто митці послуговуються кодами живопису (просторового мистецтва), зокрема переносяться цілі етюди, втілюючись у насичених описах. Пейзажі, інтер’єри, статичні портрети в епічних текстах, певною мірою, є втіленням образотворчого мистецтва. І хоча жанр есе передбачає розмірковування над певним колом проблем, описи посилюють комунікативний ефект тексту. Так значну функцію у світосприйнятті відіграють коди кольорів. Вони не лише є проявом підсвідомого, але й викликають певну зворотню реакцію в реципієнта.

Прикладом інтенсивного художнього наповнення кольористики є твори В. Жежери. Есе “Солом’яний дім” (2006 р.) у назві містить семантичні ознаки забарвлення, адже прийменник “солом’яний” тут позначає світловий відтінок, а не будівельний матеріал. Однак читач розуміє це лише після прочитання тексту. У цьому й полягає словесна гра, закодована автором у назві твору.

Вихідною точкою медитації є символ будиночку на Брест-Литовському проспекті. Саме своїм кольором він пробуджує в авторові спомини про давню службу. В. Жежера пише: “А цей... дивним чином нагадував мені квартали в Мінську... Чим нагадував? Може, кольором – солом’яно-жовтим, як фарбоване волосся дівчат, коли крізь фарбу просвічує руськість, а очі карі” [5, с. 18]. Поруч із тим автор змальовує пейзаж. Спомини про свої молоді роки розгортаються за принципом паралелізму. Вони зіставляються з сучасними картинами вулиць, де на момент написання тексту перебував есеїст. Проілюструємо: “А там, де я живу зараз, є кав’ярня. Її з тим будинком розрізняє Брест-Литовський проспект, мов річка. Я п’ю каву й позираю на той бік. Як дощ або туман, здається, що там скирта свіжої соломи. А Брест-Литовський проспект ніфби самою своєю назвою веде туди, де у дівчат часто природній колір волосся – солом’яний” [5, с. 18].

У центрі авторської уваги спогади митця, його медитації над вічними питаннями, осмислення філософських категорій “плинного” та “вічного”, що є темою твору “Солом’яний дім”. Автор робить висновок, виводить головну думку в останній абзац тексту: “І ось той дім обновили – скло, пластик, євробалкони. Колір знову жовтий, але неприродний. Я пишу це, щоб не забути, який він був до того. Й щоб не забути, що проспект звався Брест-Литовським, а потім його переназвали проспектом Перемоги. І зробили це зовсім не німці” [5, с. 18].

Отже, смислові акценти цього твору спираються на підтексти, які на перший погляд здаються читачеві лише авторськими примітками. М. Жежера говорить про маскування жінками свого справжнього кольору волосся, про відголоски радянського режиму (“Режим в “учебці” був суворий. Увільнення я дістав лиш раз за півроку, години на дві” [5, с. 18]), про знехтування “природним” сучасною людиною і штучність її життя, про особливості сучасної української адміністративної політики. Остання позиція перегукується із твором В. Коротича “Вулиці треба називати по-людськи” [6, с. 4], де есеїст порушує проблеми урбаністичної та історичної пам’яті.

У творі “Секрет светриків” (2006 р.), зіставлення картин минулого й сьогодення увиразнюється через лексеми колірної семантики. Розмірковуючи над трансформацією жіночого образу, В. Жежера пише: “Мені треба відвернутися від цих конкретних светриків, щоб збагнути цей смисл... І я згадав на що вони схожі. Допоміг ненароком один светрик сіро-голубувато-зеленого кольору, як ото навесні кора молодій верби, коли робиш з неї свисток. Там треба акуратно зняти кору, потім одягти назад. І коли ще вона не дійшла середини свистка, ота смужка, що без кори, якраз і нагадує те, як нині ходять дівчата навіть у мороз” [7, с. 20]. Проводячи паралелі між собою та фотоапаратом “Смена-6”, який було куплено автором “в тому віці, коли фотоапарати існують для знімання гарних дівчат” [7, с. 20], між дизайном і моделями светриків різних часів, між дівчатами та символічним ментальним образом молодій верби, оповідач вказує на трансформацію моральних принципів та пріоритетів у суспільстві.

Прикладом інтимної есеїстики М. Жежери є твір “Салатовий танк” (2005 р.), також структурований за принципом художньої паралелі. Спогади з дитячих років підкреслюють емоційний стан головного героя, що перебуває вже у зрілому віці, коли “саме автор розлучився з першою жінкою” [8, с. 15]. Болісна зустріч із коханою Любою підкреслюється третьою паралеллю – часовою площиною сьогодення. Час оповіді переплітається з емоційно-естетичним сприйняттям образу дівчини. Пофарбована ніжним кольором військова техніка – єдиний і незначний орієнтир того місця, де мешкає справжня любов автора-наратора. Звернемося до тексту: “Я б оце привітав її з Новим роком чи Різдвом, але не знаю адреси. Знаю тільки, що в центрі того міста стоїть старий танк ніжного ясно-салатового кольору” [8, с. 15]. Танк – символ трагедії, пофарбований у ніжний, ясно-салатовий колір, що як відтінок зеленого має символізувати спокій, мирне життя. Синтез таких колористичних кодів зацентровує на певній алогічності життя пострадянської людини.

Отже, автор звертається до інтерсеміотичних кодів, якщо мова йде про сприйняття жінки або символічні йому локуси. Усе це приховує в собі важливі для наратора інтимні образи з життя.

Однак, якщо для М. Жежери кольористика використовується в інтимно-чуттєвій есеїстиці, то А. Садомира звертається до візуальних

образів колірної семіотики у творі з гострими соціальними мотивами. Есе “Гра в кольори, або різні сірості” (2000). У центрі авторської уваги перебуває ефект безбарв’я, продиктованого соціально-економічним і духовно-культурним занепадом країни. Проблема “сірості” – це закодована в кольористичних кодах духовна криза українського суспільства, в якому панують відчай і безнадія. Письменник пропонує читачеві критичне есе, де відбиті його власні рефлексії стосовно повісті О. Скоробогатько “L’enfant terrible” (“Нестерпне дитя”). Тематичною домінантою є роздуми над кольористикою настроїв життя, змальованих українською письменницею.

Автор відкрито говорить про особистісне ставлення до повісті О. Скоробогатько, згадуючи про свої вподобання та рід діяльності. Сучасникові він відомий як перекладач численних творів античної літератури, автор прозових творів “Під чужою тінню”, “Жива античність”, “Сивий вітер”, збірки поезій “Наодинці зі Львовом” тощо. А. Содомора був лауреатом премії імені М. Рильського та премії Антоновичів, що говорить про цінний внесок письменника в розвиток сучасної української культури. У проаналізованому нами есе літературно-критичні рефлексії увиразнює саме апеляція до кольору.

Емоційно-естетичне тло есе А. Содомори “Гра в кольори або різні сірості” побудовано на зоровій образності. В основу сюжету покладено принципи протиставлення та порівняння (кольори природи та людська сірість, ненависть і любов, Львів і Париж). Проте центральним тропом в образній системі твору є символ “сірості”, що має поліфонічну філософську наповненість. Есеїст пише: “Немає значення, чи сірий екран споглядаємо, чи кольоровий: усе сіре, бо те безбарв’я та нудьга не поза ними, а в нас самих. Від сірості не захиститись, як захищаємось від холоду чи дощу, вуличної метушні, гамору чи просто від стороннього ока” [9, с. 236]. Фрагмент із дівчатками, що граються в кольори, передає динаміку твору. Саме він переносить філософські міркування автора на реалії земного буття.

Як бачимо, понятійно-сміслові поле значно виходить за межі цього тексту. Есе “Гра в кольори або різні сірості” тісно поєднується інтертекстуальними зв’язками передусім з повістю О. Скоробогатько “L’enfant terrible”. Тому прочитання тексту А. Содомори має супроводжуватись ознайомленням з повістю сучасниці.

Сам твір за авторською оцінкою є “твором настроєвого характеру” [9, с. 259], має відносно невеликий обсяг тексту, а це, у свою чергу, є ознаками жанру етюду. Тобто перед нами критичне есе з типологічними рисами жанру етюду. Проблема ж нестачі яскравих кольорів в описі реалій суспільства – одна із знакових рис перехідного періоду в соціумі. Досить часто сірий колір сприймається реципієнтами як нейтральна позиція, вимушена бездіяльність, закритість від оточення, внутрішнє переживання невдач.

Іншим оригінальним творчим експериментом в жанрі есе є твір Б. Матіяш “Розмови з Богом” (2006 р.). Він розміщений в розділі “Література” часопису “Сучасність”, де друкувалося чимало популярних творів сучасного українського письменства. Авторка експериментує, вкраплюючи в динамічну основу твору пейзажні елементи.

Есе присвячене двом особам: “Із вдячністю і любов’ю професорові Роману Струсеві, а також Ju”. Читача, обізнаного з філософією та літературою, присвята застерігає, що перед ним складна письменницька інтелектуальна робота, оригінальна проза. Твір розбитий на шістнадцять частин-текстів, кожна з яких є самобутнім мовно-семіотичним мікросвітом. Есе Б. Матіяш “Розмови з Богом” – це творчий потік авторської рефлексії. У творі відсутні розділові знаки. Виняток хіба що становить розділ десятий (до речі, текстові блоки в якому не мають назв або нумерації). Він насичений вставними конструкціями, слова у тексті накладаються одне на одне, наче окремі мазки пензлем, створюючи при цьому загальну картину.

Авторка також нехтує великою літерою. Початок семантичних конструкцій, власні назви не позначаються графічно. Єдиними лексемами, що мають символічне значення й час від часу виокремлюються з текстового потоку, є слова “Господь” і “Бог”. Останню лексему перенесено у заголовок. Сама назва твору “Розмови з Богом” натякає на тон відвертості, сповіді й тематичне багатство твору.

Перший мікротекст присвячений роздумам над проблемами жінки-художниці. Він суголосний із жанром етюду. Порівнюючи свій творчий потенціал з мистецьким талантом Фріди Кало, авторка говорить про своє фемінне світобачення. Вона, наче багатостраждальна мисткиня, по-своєму прагне змалювати свій світ. Авторка намагається уникнути тих деталей, що притаманні картинах Фріди. Поступово роздуми над відторгненням образу жінки з медичними ножицями й відтятими руками змінюються акцентуванням на рисах чоловічого портрета. Проте в центрі образ жінки, яка так чи інакше страждає “від несподіваної осінньої повені” [10, с. 13]. Таким способом формується зав’язка основної думки твору, що об’єднує всі мікротексти в єдиний твір.

Авторка пише: “...а потім я кидаюсь бігти...” [10, с. 14]. Надалі, відповідно до архітекτονіки есе, розгортається процес суб’єктизації думки. Б. Матіяш психологічно вмотивовує динаміку сюжету. Пейзаж, що у всьому творі відіграє роль емоційно-знакового тла, постійно змінюється. Це пояснюється вживанням імпліцитного авторського “Я” з іншим образом Дівчинки Флори. Б. Матіяш у своїх рефлексіях прагне спинити її, стати для неї захистом, джерелом вже набутої мудрості, навчити і захистити. Вона ладна постійно піклуватися про юне створіння.

Проте надалі авторські думки розгортаються навколо мотивів смерті, болі, страждань, нещастя й слабкої надії на порятунок. Твір емоційно забарвлений у песимістичні кольори. Посилює сказане вже заявлений у першому мікротексті образ осені, який буде розвиватися далі

у всьому есе. Осінь – це не лише час яскравих барв, а й символ занепадання, хвороби, смерті. Ми можемо припустити, що образ автора частково зливається з образом мексиканської художниці Фріди, указуючи на те, що реальний письменник поділяє її страждання.

Передостанній текстовий блок за обсягом є найменшим. Завдяки вдалому лаконічному вислову він виявляється в єдиній фразі: “найбільше у світі боюся тебе скривдити” [10, с. 20]. Проте перед нами найзмістовніша частина твору. Усі страждання авторки ніщо порівняно з категорією зради. Займенник “тебе” тут може приховувати в собі або образ Бога, тобто того, на кого спрямований потік авторських емоцій, або образ самої авторки, або образ мисткині.

У творі немає кінця. Він семантично відкритий. Складається враження, що “Розмови з Богом” можна дописувати, нанизувати ще і ще етюди, потоки авторської свідомості. Отже, есе є за принципом постструктуралістської поетики цікавим творчим експериментом. Його інтерпретація може бути різнобічною в залежності від ерудиції читача, адже у творі фактично немає конкретики. Цьому сприяє розкутість композиції, інтертекстуальна асоціативність, зміщення часопросторових пластів. Перед нами зразок суто художнього есе, що активно переймає кодову систему живопису.

Отже, вплив кодів живопису на літературу є очевидним. Есеїстика як егоцентрична проза всотує у себе кольористику, яку асоціюємо з інтерсеміотичними знаками мистецтва. Це доводить аналіз есеїстичних текстів В. Жежери, Б. Матіяш, А. Содомори. Інтерсеміотичні виміри українського есе потребують подальшого наукового аналізу.

Література

1. Тараненко А. В. Публицистика Хосе Ортеги-и-Гассета в информационном пространстве Испании XX века : дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.10 – “Журналистика” / А. В. Тараненко. – М., 2004. – 178 с. **2. Маськова Е. В.** Эссе как жанр и метод : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.10 – “Журналистика” / Е. В. Маськова. – Минск, 1994. – 24 с. **3. Славянская Н. В.** Реализация функции воздействия в тексте эссе: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.06 – “Теория литературы” / Н. В. Славянская. – СПб., 2009. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/realizatsiya-funktsii-vozdeistviya-v-tekste-esse>. **4. Шуть В. Я.** Етномузичні коди сучасної української есеїстики (на матеріалі збірки О. Забужко “Let My People Go : 15 текстів про українську революцію”) / В. Я. Шуть // Вісник ЛНУ. Сер. Філологічні науки. – 2011. – № 19 (230), жовтень. – С. 164 – 170. **5. Жежера В.** Солом’яний дім / В. Жежера // Авторська колонка. – К. : Нора-Друк, 2007. – С. 18. **6. Коротич В.** Улицы нужно называть по-человечески / В. Коротич // Бульвар Гордона. – 2005. – № 4(4). – С. 4. **7. Жежера В.**

Секрет светриків / В. Жежера // Авторська колонка. – К. : Нора-Друк, 2007. – С. 20. **8. Жежера В.** Салатовий танк / В. Жежера // Авторська колонка. – К. : Нора-Друк, 2007. – С. 15. **9. Содомора А.** Гра в кольори, або різні сірості / А. Содомора // Сучасність. – 2000. – № 5 (469). – С. 36 – 37. **10 Матіяш Б.** Розмови з Богом / Б. Матіяш // Сучасність. – 2006. – №11-12. – С. 13 – 21.

Нестеренко Ю. В. Кольористичні коди письменницької есеїстики кінця ХХ – початку ХХІ ст.

У статті розглядається вплив зображального мистецтва на художню літературу. Авторка досліджує проблему використання кольористичних кодів у текстах сучасної української есеїстики.

Ключові слова: жанр, есе, кольористичний код.

Нестеренко Ю. В. Цветовые коды писательской эссеистики конца ХХ – начала ХХІ вв.

В статье рассматривается влияние изобразительного искусства на художественную литературу. Автор исследует проблему использования цветовых кодов в текстах современной украинской эссеистики.

Ключевые слова: жанр, эссе, цветовой код.

Nesterenko J. V. Colour codes of writer's essay of the end of XXth – beginning of XXI century

The influence of fine art on the literature is examined in the article. Author studies the problem of colour codes using in the texts of modern Ukrainian essays.

Key words: genre, essay, code of colour.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Слабошпицький

А. Є. Черниш

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОНСТРУКЦІЇ
ПОВІСТІ М. СЛАБОШПИЦЬКОГО
“УКРАЇНЕЦЬ, ЯКИЙ ВІДМОВИВСЯ БУТИ БІДНИМ
(ПЕТРО ЯЦИК)”**

Сучасний український літературний процес неможливо уявити без постаті М. Слабошпицького. Він міцно закріпився на позиціях талановитого біографа, літературного критика й активного громадського діяча. У поле його літературно-критичних зацікавлень потрапляють митці з різних сфер діяльності: поети, письменники, художники, меценати, бізнесмени та ін. Серед низки визначних постатей, які стали

об'єктами його літературно-художніх досліджень, – Марія Башкирцева, Никифор Дровняк, Рафаель Багаутдінов, Тодось Осьмачка, Олекса Влизько, Михайло Коцюбинський. Свого часу письменник зацікавився і життєдіяльністю Петра Яцика – українського бізнесмена-патріота, мецената, українофіла.

Повість М. Слабошпицького “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” є поліаспектним, багатогранним літературним явищем. Мета статті – з'ясувати інтертекстуальні елементи в обраній для аналізу повісті. Мета передбачає розв'язання таких завдань: 1) на матеріалі повісті “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” визначити джерела заявлених у творі інтертекстуальних конструкцій та їхні функції у структурі повісті; 2) означити семантичну роль інтертекстуальних проявів у художній тканині повісті.

Обґрунтовані у працях Р. Барта, М. Бахтіна, І. Гальперіна, Ж. Дерріди, Ю. Крістєвої, Ю. Лотмана та ін. теоретичні засади інтертекстуальності на сьогодні активно освоюються ученими з метою виявлення інтертекстуальних кодів у конкретному літературному творі (В. Агеєва, О. Боярчук, С. Павличко та ін.).

Повість “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” має яскраво виражену інтертекстуальну матрицю. Аналіз інтертекстуальних засад художнього твору передбачає комплексний підхід, що синтезує літературознавчий, філософсько-естетичний, культурологічний аспекти. Як відомо, “інтертекстуальність репрезентує зв'язок одного тексту з іншим, що виявляється в межах цього ж тексту, тобто ключовою проблемою інтертекстуальності постає проблема “тексту в тексті”, увага концентрується на специфіці внутрішньотекстових зв'язків” [7, с. 95]. Інтертекстуальність передбачає “своєрідний спосіб читання” (М. Ріффатер), у результаті якого щоразу постає нова метатекстова художня конструкція. Це залежить від духовно-ціннісних, морально-етичних орієнтирів, а також інтелектуального рівня, культурно-історичних кодів читача та автора тексту, які, як правило, не збігаються. Тут уповні слушною є заувага У. Еко: “Індивідуальні нахили адресата художнього твору спрацьовують як “кодоперемикачі”: особистий досвід, знання, культура кожного читача ніколи не відповідають досвідові, знанням і культурі письменника, а отже, їхні коди будуть різними” [4, с. 11]. Відтак це не означає, що код сприйняття літературного твору читачем неправильний; у кожного реципієнта він інший, відмінний від авторського розуміння свого тексту. О. Потебня з цього приводу зазначав: “Заслуга митця не в тому мінімумі змісту, який думався йому при створенні, а в певній гнучкості образу, у силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст” [6, с. 49]. Таким чином, наше прочитання повісті М. Слабошпицького “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” спрямоване на виявлення інтертекстуальних засад твору з позиції читача, який у процесі рецепції перетворюється на особливу метатекстову конструкцію.

Твір М. Слабошпицького наповнений різноманіттям філософських сентенцій, цитат, прислів'їв і приказок. До інтертекстуальних елементів цього твору відносимо також вставні історії з біографії Петра Яцика, притчі філософського характеру, посилення на грецький міф. У повісті наявні автобіографічні вставки, елементи інтерв'ю, уривки зі статей та листів тощо, що засвідчують оригінальну формально-технічну організацію твору. У центрі повісті – постать Петра Яцика, ідейного героя. Повість “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)”, як нам видається, покликана досягнути духовну та морально-етичну сутність Яцика-патріота, бізнесмена, мецената; з'ясувати світоглядні орієнтири персонажа; дослідити складний шлях самоствердження героя; означити риси українськості та простежити зв'язок Яцика з Україною. На нашу думку, є всі підстави вважати аналізовану повість інтелектуальним мистецьким продуктом творчої лабораторії М. Слабошпицького. На думку С. Білокінь, “інтертекстуальність, як і концептуальність, наявність героя-ідеї, своєрідної авторської картини світу, специфічного хронотопу, постає однією з жанрових ознак інтелектуальної прози” [2, с. 113]. Відтак досягнути широчинь проблематики, глибину філософського змісту твору, розкодувати численні дискурси спроможний лише підготовлений, ерудований, естетично сформований читач, здатний на діалог із текстом.

Як засвідчує творчість М. Слабошпицького, інтертекстуальність є самобутньою рисою ідіостилу письменника, що найповніше простежується у біографічній прозі сучасника, межуючи з інтермедіальністю. Біографістика М. Слабошпицького відрізняється за жанровим визначенням, ідейним спрямуванням, змістовою наповненістю, формальними критеріями, композиційною побудовою, однак інтертекстуальність є внутрішньотекстовою константою, що відображає художню дійсність.

Найпоширенішим видом присутності “тексту в тексті” є власне інтертекстуальність (Ж. Женет), що передбачає введення до структури твору цитат, алюзій, центонів, ремінісценцій тощо. У повісті М. Слабошпицького “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” найпоширенішими інтертекстуальними елементами є цитати культурних і політичних діячів, філософські сентенції та афоризми. Вислови відомих людей уведені автором для підтвердження чи заперечення певної думки, частково для створення ефекту колажності, для підсилення чи умотивування певної інформації: “Багаті люди не схожі на нас із вами” [8, с. 300] (Френсіс Скот Фіцджеральд); “Якщо людина не крокує в ногу зі своїми супутниками, це, можливо, тому, що вона чує інший барабан” [8, с. 380] (Торо). Думки відомих людей є важливим засобом організації художнього простору. М. Гловінський зауважує: “Інтертекстуальне посилення – це завжди навмисне посилення, тобто запроваджене свідомо (хоча ступінь цього усвідомлення може бути різним), адресоване до читача, який повинен відчувати, що з тих чи інших причин автор говорить у даному фрагменті свого твору чужими

словами” [3, с. 294]. Отже, функція цитати як одного з провідних інтертекстуальних засобів не зводиться виключно до відтворення чужої думки, вона – єдина ланка свідомості автора, читача і героя.

Аналогічну роль у повісті М. Слабошпицького “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” виконують і філософські сентенції. Вони організовують авторську думку, посилюючи семантику висловленого, увиразнюючи філософське звучання твору: “Бездоганна репутація – одна з важливих заporук успіху” [8, с. 371]; “Зрозуміють нарешті у вас і такий закон: хто хоче більше мати – мусить більше працювати” [8, с. 408]. Уведені до структури повісті філософські сентенції здебільшого характеризуються причинно-наслідковою спрямованістю та мають дещо моралізаторський відтінок і виконують роль підсумку, наголошуючи на змісті наратованого.

Окрім цитат відомих людей і трансформованих філософських сентенцій у творі наявні близькі до сентенцій висловлювання головного героя. Вони сприяють художньому розгортанню життєвої філософії персонажа, містять інформацію про характер, світогляд, орієнтири і цінності Петра Яцика, є одним із базових елементів для аналізу психотипу героя повісті: “Він (Петро Яцик. – А. Черниш) дуже любить повторювати слова: “Якщо я вчиню правильно, цього ніхто не запам’ятає, але якщо – неправильно, то цього ніхто не забуде” [8, с. 375]; “Я сію зерно, зерно росте...” [8, с. 449] тощо.

До власне інтертекстуальних проявів належать численні прислів’я і приказки, що надають художньому твору певної метафоричності. Уведення до тексту повісті прислів’їв і приказок вказує на особливе асоціативне мислення М. Слабошпицького: “Від багача не жди калача”, “Сильні та багаті рідко винуваті” [8, с. 377]; “Не проси у багатого, проси у доброго” [8, с. 378]; “На городі бузина, а в Києві дядько” [8, с. 416] тощо. Використання автором народної мудрості формує множинність інтертекстуальних зв’язків. На думку С. Білокінь, “коли в текст повісті для посилення певної думки письменник вплітає якесь промовисте прислів’я, влучне слово, маємо не лише своєрідну вказівку на істинність, а додаткове підсилення, поглиблення авторсько-філософської думки” [2, с. 142]. Отже, вживання виразів фольклорного походження вказує не лише на народно-поетичний аспект повісті М. Слабошпицького, а підкреслено демонструє її філософське наповнення.

Інтертекстуальну насиченість повісті “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” формують й елементи паратекстуальних відношень, які проявляються на рівні цитування у назві розділів твору. Скажімо, назва розділу “Якби ви вчилися так, як треба...” інтертекстуально співвідносна з відомою поезією Т. Шевченка “І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє”, а заголовок “Мій батько ходив у личаках і їздив на конях”, заявлений в автобіографії Петра Яцика, завчасно налаштовує на посилення авторської уваги до біографічного елемента.

Ці інтертекстуальні деталі є ключем до розуміння конкретних епізодів повісті, на яких автор акцентує з-поміж основного змісту.

Особливі паратекстуальні зв'язки виявляються й у відношенні тексту повісті до епіграфів окремих розділів. Варто наголосити, що епіграф як один із елементів інтертекстуальності, конденсуючи певний тип інформації, на якій наголошує автор твору, повноцінно розкриває свій зміст лише у процесі взаємодії з авторським текстом, налаштовуючи на діалогічність читача з епіграфом, епіграфа з текстом, автора з епіграфом. Важливою прикметою, що вирізняє епіграфи в аналізованій повісті є їх першоджерела: частина епіграфів відображають ставлення В. Загорія, В. Вериги, Д. Павличка, Дж. Мейса до постаті Петра Яцика: “Яцик повстає проти духовного догматизму, інтелектуального лінівства, хутірної філософії своїх земляків” (Д. Павличко); інші, висловлені К. Гельвецієм, митрополитом А. Шептицьким, Є. Чикаленком, М. Костомаровим розкривають контекстуальну парадигму повісті М. Слабошпицького (“Люби Україну до глибини своєї кишені” (Є. Чикаленко). Таке різноманіття епіграфів вказує на високий рівень духовності, інтелекту, освіченості й ерудованості автора твору.

Вищезазначені інтертекстуальні конструкції доцільно потрактувати як видимі, легко вловимі одиниці тексту, що без особливих проблем зчитуються з контексту твору. Існує ще й “анонімне, невловиме цитування” (Ю. Ковалів), що вимагає “особливої культурної компетенції, як того вимагає постмодерністська паралітература, в якій матеріал більше не цитують, але вводять у субстанцію тексту з відкритою, переважно карнавальною структурою мови” [5, с. 403]. Така інтертекстуальність передбачає наявність певної літературознавчої підготовки, високого рівня обізнаності з різного роду мистецькими творами, а також освіченості автора та реципієнта. Як правило, невловима присутність “тексту в тексті” по-особливому взаємодіє з авторським текстом, із іншими цитатами, вступає в полідіалогічність із загальним контекстом, витворюючи різні мистецькі коди.

На інтертекстуальність повісті М. Слабошпицького “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” вказують вставні історії і притчі, що формують багаторівневу наративну структуру твору. Вставні історії з біографії Петра Яцика, ймовірно, уведені до тексту з метою наголосити на значущих, доленосних подіях із життя персонажа. Сучасне літературознавство трактує новелу, повість, роман як відкриту текстову структуру, що передбачає різноманітні жанрові дифузії, формуючи архітекстуальні відношення. Вставні історії (Історія перша (1939 рік), Історія друга (1940 рік), Історія третя (1941 рік) – важливі елементи внутрішньотекстової композиції повісті, засіб формування часопросторового континууму. Ці епізоди з життя Петра Яцика варто трактувати як відносно самостійні за темою та сюжетом розповіді, що увиразнюють авторську концепцію героя, не вповні означену впродовж

основної оповіді. Отже, вставні історії покликані активізувати увагу реципієнта, увиразнити ідею твору, сприяти жанровим дифузійам тексту, не порушуючи основної наративної стратегії твору.

Окрім вставних історій, у повісті наявні також невеликі притчі та притчові історії, що гармонійно вплетені в оповідь і виконують досить виразну дидактично-моралізаторську функцію: “Кілька разів чув я від Петра Яцика таку притчу. У чужу країну послали священика. Живе він там, за його словами, так. “Перший рік: не бачу, не чую, не говорю. Другий рік: бачу, не чую, не говорю. Третій рік: бачу, чую, не говорю. Четвертий: будеш знати, що говорити. Будеш знати, чого чужий світ сподівається від тебе...” Гадаю, зміст, закладений у цій філософській притчі, легко надається для розуміння в нашій ситуації” [8, с. 410 – 411], – пояснює М. Слабошпицький. Без особливих труднощів зчитуються у тексті й трансформовані притчові історії. Одна з них це – історія, побудована за законами байки, про визнання Яцикового патріотизму бригадою українських теслів. Історія має характерний зачин, розповідну частину та висновок із моральним підтекстом. Цікавою в інтертекстуальному аспекті виступає й притча-гіпотеза, що містить численні натяки, які спонукають до вироблення власних суджень, умовиводів. Петро Яцик по-своєму інтерпретує сучасне йому суспільство, вкладаючи у притчу глибокий філософський зміст. Ця притча-гіпотеза відзначається своєю морально-етичною місткістю; її зміст не виховує, не наставляє читача на правильний шлях, а радше констатує вади суспільства, віддзеркалює суть людського суспільства зсередини.

Таким чином, вставні біографічні історії, притчі та трансформовані притчові історії увиразнюють відкритість повісті “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)”, збагачуючи її жанрове утворення, однак не порушуючи цілісності твору. Зазначені інтертекстуальні елементи, вказуючи на архітекстуальність повісті М. Слабошпицького, розширюють інтертекстуальні межі твору – полідіалогічного літературного явища.

На окрему увагу заслуговує й дискурс грецького міфу про Сізіфа. У структурі повісті міф оприявлений у вигляді алюзії, своєрідного посилення на елементи міфу, що є прототекстом відносно тексту про Петра Яцика: “А й справді: чи не нагадуємо ми в своїх “трудах і днях” Сізіфа” [8, с. 363]. Згадка про Сізіфа увиразнює семантико-композиційні особливості повісті, є певним вузловим моментом розуміння основного викладового матеріалу. Очевидно, посилення на міф про Сізіфа покликане збудити певний асоціативний ряд у читача, змушуючи уявно провести паралель між текстом повісті та грецьким міфом.

Отже, інтертекстуальну матрицю повісті складають численні цитати відомих людей, філософські сентенції та авторські вирази Петра Яцика. Інтертекстуальний дискурс роману творять також фольклорні елементи – прислів'я та приказки, увиразнюючи

філософські засади твору. Особливого інтертекстуального звучання повісті М. Слабошпицького “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” надають вставні історії біографічного характеру, притчі та різного роду варіації притч (притча байківського типу, притча-гіпотеза), що надають особливого дидактичного та моралізаторського характеру повісті. Епіграфи, цитати у назвах розділів, біблійний характер висловлювань по-особливому влаштовують структурно-композиційну організацію твору в інтертекстуальному ключі. Повість М. Слабошпицького “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” – яскравий приклад інтертекстуального прозописьма. Це багатоаспектний, полідіалогічний художній твір, у якому інтертекстуальність виступає провідним внутрішньотекстовим зв’язком структурно-композиційних елементів. Повість може стати об’єктом дослідження й в інших літературознавчих аспектах: націоцентричному, психоаналітичному, культурологічному тощо. Ці напрями дослідження мають бути реалізовані у перспективі.

Література

- 1. Бердник О.** Метатекст у рецептивному контексті / О. Бердник // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: [наук. зб.]. – Випуск 15 / редкол.: В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. – Донецьк : Норд-Прес, 2010. – 318 с. – С. 39 – 48.
- 2. Білокінь С.** Інтертекстуальний простір роману В. Домонтовича “Доктор Серафікус” / С. Білокінь // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: [наук. зб.] – Випуск 15 / редкол.: В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. – Донецьк : Норд-Прес, 2010. – 318 с. – С. 113 – 117.
- 3. Гловінський М.** Інтертекстуальність / М. Гловінський // 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. – 531 с. – С. 284 – 308.
- 4. Еко У.** Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
- 5. Ковалів Ю.** Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: [посібник] / Ю. Ковалів. – К. : Твім інтер, 2009. – 460 с.
- 6. Потебня О.** Думка й мова / О. Потебня // Естетика і поетика слова: [збірник] / Пер. з рос., упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. – К. : Мистецтво, 1985. – С. 32 – 72.
- 7. Саприкіна А.** Інтертекстуальність та інтермедіальність: кореляція понять / А. Саприкіна // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: [наук. зб.]. – Випуск 15 / редкол.: В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. – Донецьк : Норд-Прес, 2010. – 318 с. – С. 94 – 99.
- 8. Слабошпицький М.** Поет із пекла: [романи] / М. Слабошпицький. – К. : Грамота, 2008. – 832 с.

Черниш А. Є. Інтертекстуальні конструкції повісті М. Слабошпицького “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)”

На матеріалі повісті М. Слабошпицького “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” виявлено інтертекстуальні конструкції: цитати, філософські сентенції, близькі до сентенцій вислови головного героя, прислів'я і приказки, епіграфи, вставні історії, притчі, посилення на грецький міф тощо; означено їхні функції та семантичну роль у структурі твору.

Ключові слова: інтертекстуальні конструкції, філософський аспект, метатекст, паратекстуальність, архітекстуальність, рецепція.

Черныш А. Е. Интертекстуальные конструкции повести М. Слабошпицкого “Украинец, который отказался быть бедным (Петр Яцик)”

На материале повести М. Слабошпицкого “Украинец, который отказался быть бедным (Петр Яцик)” определены интертекстуальные конструкции: цитаты, философские сентенции, близкие к сентенциям высказывания главного героя, пословицы и поговорки, эпитафии, вставные истории, притчи, послания на греческий миф и т.д.; означены их функции и семантическая роль в структуре повести.

Ключевые слова: интертекстуальные конструкции, философский аспект, метатекст, паратекстуальность, архитекстуальность, рецепция.

Chernysh A. Y. Intertextual constructions in M. Slaboshpytskyi's story “Ukrainian, who refused to be poor”

This article introduces an approach to the study of artistic intertextual constructions in M. Slaboshpytskyi's story: quotes, philosophical wisdoms, proverbs and sayings, stories, parables etc; detected their functions and semantic role in the structure of the story.

Key words: intertextual constructions, philosophical aspect, metatext, paratextuality, architextuality, reception.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Федюк

О. В. Черткова

ТЕМА ВІЙНИ В ЛІРИЦІ ТАРАСА ФЕДЮКА

Тема війни залишається однією з актуальних як в українській, так і у світовій літературі. Значна кількість творів на військову тематику була написана саме у ХХ сторіччі, бо це століття двох світових війн і емоційні переживання навколо воєнних реалій посідають значне

місце в серцях очевидців страшної трагедії, а також тих, хто не залишився байдужим до найтяжчих суспільних потрясінь. Про це свідчать твори Е. Хемінгуея, Г. Бьолля, Е.-М. Ремарка, А. Камю, П. Целана, О. Твардовського, Г. Ахматової, Ю. Яновського, О. Гончара, О. Довженка, Ліни Костенко та багатьох інших. Говорячи про незатухаючий інтерес до воєнної пам'яті, дослідниця В. Агеєва зауважує: "Війна проявила, оголила приховані в повсякденному плині життя конфлікти, протистояння добра і зла, такі злети героїзму і безодні морального падіння, що в роздумах про те, що людина може, в чому суть, смисл її життя, до воєнного матеріалу звертаються знов і знов" [1, с. 208]. Тема війни набула неоднозначного трактування й різнопланового ідейного освітлення в митецьких творах, продукуючи в свідомості реципієнта полярні емоційно-розумові оцінки.

Чималий внесок до скарбниці воєнної пам'яті зробив Тарас Федюк, видатний поет сучасності. Серед праць, присвячених аналізу ліричної спадщини талановитого поета, тема війни не стала предметом окремого зацікавлення науковців, що й зумовило актуальність публікації. На нашу думку, творчість митця а ргіогі заслуговує на всебічне висвітлення, бо, за словами Я. Голобородька, Тарас Федюк є не просто "митцем європейського рівня, а митцем, який творить новочасну європейську поезію" [2, с. 97]. Важливим компонентом для розуміння світоглядних орієнтирів письменника є аналіз "військової" тематики його творчого надбання.

Метою статті є з'ясування особливостей репрезентації теми війни в ранній творчості Тараса Федюка. Поставлена мета передбачає реалізацію наступних завдань: проаналізувати специфіку теми війни в царині духовно-філософського осмислення в ліричній творчості Тараса Федюка; схарактеризувати засоби художньої репрезентації теми війни; розглянути інтелектуальний аспект поезій воєнної тематики у порушенні одвічних проблем людської екзистенції: добра і зла, життя і смерті, моралі тощо.

Тема війни є однією з визначальних у збірці Тараса Федюка "Політ осінньої бджоли". Війна – це найбільше зло, тому потрясіння, спричинені нею, надзвичайно сильні за своєю емоційною суттю, а поетичне слово митця, присвячене військовій тематиці, звучить з особливою гостротою й сповнене болем.

Поет народився уже в післявоєнні роки, але воєнне лихоліття залишило слід у душі поета. У його віршах звучить скорбота за тими молодими та "зеленим" солдатам, які вставали в ряди захисників Вітчизни, часом навіть не усвідомлюючи, що це їхній останній бій. Завдяки деталізації "пейзажу" війни митцю вдається вдало передати трагізм ситуації та душевні настрої недосвідчених фронтовиків-новобранців з їхньою затятою самовідданістю:

Рвались вибухи чорним корінням,
І обвуглювалося зело.

І свідомості більше, ніж вміння,
У зелених солдатів було.
На ходу, серед бою, мужніли,
На ходу твердла біла рука.
Переваги ворожі горіли
В протитанкових будяках [3, с. 9].

Сила й досвід молодих солдат зростають на очах, але війна – жорстока й невмолима, і екзистенція людини в цьому світі буває на диво скороминущою: “...З повнокровного полку піхоти / Тільки прапор лишився живим” [3, с. 9].

Тема війни, оповита мотивами скорботи, суму за рідною домівкою, за близькими людьми, набуває болісного звучання з присмаком страху перед невідомістю: “Батько з фронту орденів не віз – / Віз контузію, / любов, / цигарку сизу, / Віз / в нозі/ малий шматок заліза, / Вуса молоді із фронту віз. / Та адреси друзів бойових / І пайок, збережений з учора./ Уже скоро станція... вже скоро.../ Пахне соком рідної трави. / Чи живі ще мама і село? / Чи впізнають поле і дорога? / батько віз із фронту Перемогу. / більш нічого в нього не було” [3, с. 10]. Духовний світ воїна-патріота, що крізь багатостраждальне лихо зміг зберегти любов до свого народу й Батьківщини, віддзеркалює велич, надприродну мужність та незбагнену чистоту серця учасника війни. Воїн привіз з війни те, що від нього очікувалося – Перемогу. Особливо трагічного філософського звучання концепт Перемоги набуває поряд з використанням семантично навантажених субстантивів військової дійсності (ордени, медалі, контузія, шматок заліза). Часом ці речі матеріального світу набувають знецінення в очах фронтників через людську недбалість і зневагу до рідної історії: “І дві медалі зовсім не носив, / Посвідчення усі ховав у скрині” [3, с. 14]. Люди, що пройшли крізь тяжкі випробування війни, не вихваляються й не вимагають похвали, вони лише знають ціну життя, а перед очима навіки залишаються картини смерті, що “як шрам лишився і з плечей не злазить...” [3, с. 14]. Так, у всій духовній складності поет розкриває приховані від поверхового спостереження кращі людські риси, мужність характерів та духовну висоту тих, що йшли на смерть заради життя. Глибина проникнення у внутрішній світ героїв дає можливість розширити знання про людину воєнної доби, створити уявлення про межі її фізичних і духовних можливостей. Тарас Федюк застосовує ретардацію: за допомогою трьох крапок, якими перенасичені його тексти, пропонує читачеві більш вдумливе й проникливе прочитання творів, даючи можливість відчутти думку автора до кінця, а також замислитись над мораллю життя та моральністю вчинків: “З яких колін, / Як доведеш, що вцілили у спину / Тоді, коли додому йшов з Берліна, / А не коли – із дому на Берлін...” [3, с. 14].

Ліричний герой наступної поезії говорить не закодованими символами, а презентує образи дідів, що воювали, та нащадків, що

забувають. Морально-етичну проблему батьків і дітей можна назвати вічною, але в даному випадку вона неприйнятна. Пам'ять про жахливі воєнні роки повинна жити крізь час в усіх поколіннях.

В Берліні, в сорок п'ятому, весною
Мій батько теж стріляв, кричав і пив...
Але, навіки навчений війною,
Один патрон
для себе залишив –
Виконуючи майже підсвідомо
своє воєнне правило святе... [3, с. 11].

Для поглиблення такої філософії автор вводить у зміст поезії конкретний художній образ “патрону”, що є концентрованою умовною формою відображення усіх скарбів людської скрині пам'яті.

– Ну, що привіз?
Який такий трофей? –
Всміхнувся батько:
– Там лише патрони.
От, діду, і привіз тобі оцей [3, с. 11].

Діти росли, гралися й забували, для чого призначені ці зовсім недитячі іграшки. Та пропри все цей патрон зберігся:

Він лишивсь для того,
Щоб я його в долоні відчував,
Щоб я не забував на всіх дорогах,
Для кого батько
цей патрон
лишав... [3, с. 12].

У такій авторській позиції ми прочитаємо: треба пам'ятати й цінувати ту свободу, що дали нам наші предки ціною сплюндрованого життя. Подібний підхід до питання народної пам'яті характеризується поглибленням психологізму, розширенням гуманістичної проблематики, де прикметним є посилення інтересу до моральних основ людської екзистенції. На передній план виступають ті духовні цінності, без яких людина не має майбутнього й перестає бути собою – це, для ліричного героя, перш за все, людяність і повага до історичного минулого. Бо інакше: “Радість є. І немає ні крихітки сліз “на очах”. / Я нерідко стрічав горем вчених і вчених бідою, / Але навчених святом ні разу в житті не стрічав. / Може б, трохи строгіше? Суворіше? Як перед боєм / За майбутнє, яке наш народ у боях захищав” [3, с. 16].

Тема війни відрефлексовується в поезіях “Партизанська осінь” та “Батькова пісня” зі збірки “Дві хвилини уваги” (1983). У вірші “Партизанська осінь” переплітаються трагічні й народні мотиви. Уже в самій назві закладено напружену внутрішню сутність тогочасної воєнної ситуації, бо партизанська боротьба – складний етап в історії людства. Підпілля, судячи з історичного досвіду, характеризується всенародністю, що сприяло розкриттю рис народного характеру та оприявленню усієї

повноти трагічної правди про війну. Символічні образи калини й птахів увиразнюють сутність трагедії українського народу, відкриваючи зору читачів неприкрашені жорстокі картини воєнних реалій: “Червоний ліс. Озера сині. / На окупованій землі / Не окупована калина / І весь пташиний переліт. / не окуповані багаття, / Пісні, серця, сплетіння жил.../ Цвітуть червоним чорні гаті, / Червоним – сірі бліндажі” [4, с. 12]. Відомо, що червона калина для українців є уособленням самої Батьківщини, дому, батьків. Окрім того, калина – це символ життя, вогню, крові, що часто відіграє роль світового дерева, на верхівці якого сидять птахи й приносять вісті з потойбіччя. У названій поезії калина стає символом позачасового єднання світу живих та світу мертвих, де на тлі жорстоких воєнних випробувань обидва світи вже на мають чітко окреслених меж. Світ живих цвіте червоним полум’ям і наповнюється кров’ю. Завзяття й духовна сила учасників підпільної боротьби стають зримішими завдяки метафоричним образам палаючого лісу та вагонів: “Тут кожна ніч, як день, безсонна, / Ворожа втеча стежку в’є. / Червоний вибух, наче сонце, / Над залізницею встає. / Кричать палаючі вагони.../ А вранці в світлі тишини – / Червоний ліс. Весь час червоний. / Весь час./ Не тільки восени” [4, с. 12].

Про те, якою болючою є проблема морального вибору на війні, свідчать рядки поезії “Батьківська пісня”. Ліричному герою випали тяжкі випробування, що стають причиною напружених роздумів над своїми моральними переконаннями, інтересами. Духовні колізії носія ліричних переживань ретранслюють напругу опозиційних думок у свідомості героя, але кращі моральні якості, самовідданість, здатність до високих моральних вчинків залишаються незнищеними: “А хочеться важких сомів ловити, / блукати без погонів і чобіт. / Так хочеться лишитися невбитим / І навіть не пораним в живіт. <...> / Та треба йти у бій несамовитий, / Крізь крові полум’я і смерті сивий лід, / Щоб хтось усе життя був неубитий / І навіть не поранений в живіт” [4, с. 13].

Отже, зосередженість на колі духовно-філософських проблем багато в чому визначає гуманістичний пафос поезій ранньої творчості поета. Звернення до воєнної тематики відзначається особливою інтелектуальною глибиною, напругою морально-етичних шукань, осмисленням ряду значимих питань людського буття під кутом зору повоєнної дійсності. Однак у творчості Тараса Федюка ще багато недосліджених проблем.

Література

- 1. Агєєва В.** Нові виміри воєнної теми / Віра Агєєва // Діалектика художнього пошуку: літературний процес 60 – 80-х років / В. П. Агєєва, Л. С. Бойко, Д. Т. Вакуленко, В. Г. Дончик, І. В. Зуб, Ю. І. Ковалів, Г. М. Штонь, В. П. Моренець. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 207 – 247.
- 2. Голобородько Я.** Ель класіко: Формація Тараса Федюка / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2007. – 104 с.
- 3. Федюк Т.** Політ осінньої

бджоли / Тарас Федюк. – К., 1989. – 115 с. 4. Федюк Т. Дві хвилини уваги / Тарас Федюк. – Одеса : Маяк, 1983 – 80 с.

Черткова О. В. Тема війни в ліриці Тараса Федюка

Статтю присвячено розгляду теми війни в ліричній творчості Тараса Федюка раннього періоду. Проаналізовано особливості репрезентації теми війни крізь призму одвічних проблем людської екзистенції.

Ключові слова: війна, мораль, пам'ять.

Черткова О. В. Тема войны в лирике Тараса Федюка

Статья посвящена рассмотрению темы войны в лирическом творчестве Тараса Федюка раннего периода. Проанализированы особенности репрезентации темы войны сквозь призму вечных проблем человеческой экзистенции.

Ключевые слова: война, мораль, память.

Chertkova E. V. War theme in Taras Fedyuk's lyric

This article is devoted to the consideration of the war theme in Taras Fedyuk's lyric based on the early period creativity. Also it is analyzed the features of the representation of the war theme from the point of view of the eternal problems of human existence.

Key words: war, morality, memory.

УДК 821.161.2-4:78:791 Забужко

В. Я. Шуть

**МЕДІЙНІ МИСТЕЦТВА У СУЧАСНІЙ
УКРАЇНСЬКІЙ ЕСЕЇСТИЦІ
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ О. ЗАБУЖКО
“РЕПОРТАЖ ІЗ 2000-ГО РОКУ”)**

Важливі історичні події, визначні ювілейні дати завжди привертають увагу письменників, спонукаючи їх до глибокого аналізу сьогодення і відповідних прогнозів на майбутнє. Нинішнє покоління інтелектуалів отримало нагоду, живучи в очікуванні прогнозованого кінця світу й одночасно сподіваючись на краще прийдешнє людства, робити певні підсумки століття й тисячоліття при зустрічі Міленіуму, залишаючи документальні свідчення нашої екзистенції для наступних поколінь. Із цього приводу О. Галич слушно зауважував, що імітація документа, стилізація під документ все частіше проникають у тексти художньої літератури, роблячи їх конкурентоздатними на книжковому

ринку, привабливішими для читачів. Можливо, що цей процес пов'язаний із процесами глобалізації, що охопила світ на рубежі ХХ – ХХІ століть і зачепила, зокрема, літературу і мистецтво [1, с. 156].

На думку С. Шебеліста, вітчизняні есеїсти регулярно аналізують внутрішню українську проблематику, що пов'язана з політичними перипетіями, національною ідентичністю, мовним питанням. Зокрема, для творчості О. Забужко характерний глибокий підхід до осмислення цих тем, що відзначається оригінальністю висловлених думок, вишуканою стилістичною формою і дискусійним характером [2, с. 11]. Характеризуючи збірку О. Забужко “Репортаж із 2000-го року”, В. Герасим'юк відзначив, що авторка “розумно, стримано і ... мужньо говорить про те, що її таки “дістало”, що дістає-таки багатьох. І дуже добре, що вона часто акцентує увагу навіть на “повсякденних, банальних прикметах”, бо повинен же бути хоч якийсь реєстр неподобств рангу злочинів у цьому безладі, бо повинен же хтось хоч час від часу виганяти з нас бісів” [3, с. 92].

До видання увійшли публікації письменниці у тижневикові “Столичные новости”, здійснені протягом 2000-го року двічі на місяць: “своєрідний щоденник письменника, волею долі призначеного на роллю сумного П'єро у великому гротескові українського *fin de siècle*” [4, с. 5] Цілорічний репортаж для прийдешнього покоління – це, на думку авторки, єдина можливість зберегти дух епохи, її відчуття, створити зв'язок поколінь. О. Забужко зізнається у своїй любові до відтвореного на сторінках книги часу, зауважуючи, що писала про звичайні будні літератора: “...хай це, можливо, й дико, проте я любила свою добу – оцю саму, гидку й духовно спустошену, схожу на недоїдки несвіжої риби (чи – Риб?)...” Авторський каламбур (риба – продукт харчування, Риби – назва сучасної астрологічної епохи) пропонує відповідно й іронічне сприйняття зображуваних подій: несвіжа їжа може викликати проблеми з травленням, але література завжди міцніша за обставини, “їй пристало мати міцний шлунок” [4, с. 6 – 7]. Лапідарна письменницька хроніка року стверджує: сенс людської екзистенції полягає у виборі не часу життя, а власної позиції у ньому.

Метою цієї статті є аналіз явища інтерсеміотичності – перекладання мови мистецтв музики та кінематографа на мову літератури в збірці Оксани Забужко. Глибока зацікавленість науковців (Д. Наливайко, О. Рисак, К. Шахова, Л. Генералюк, В. Захаржевська, О. Мацяк, Т. Ткаченко) міждисциплінарними та компаративістичними студіями є свідченням важливості вивчення цих процесів для сучасного літературознавства. Зокрема, явище інтерсеміотичності в українському постмодерному дискурсі відзначає Т. Ткаченко, аналізуючи книгу М. Матіос “Фуршет”, якою її авторка репрезентує синтез зорових, слухових та смакових відчуттів для синкретичної рецепції тексту [5, с. 252 – 253].

Назва збірки О. Забужко є невипадковою: “Репортаж – це повідомлення в періодичних виданнях, радіо- і телепередачах про важливі події суспільного життя, а також мистецької та літературної дійсності” [6, с. 577]. Успадковані українським суспільством традиції радянської системи, що, на жаль, не трансформувалися під впливом суспільних та економічних змін, а також стан вітчизняної культури стають об’єктом художньої рефлексії О. Забужко.

На думку О. Стеблини, письменниця демонструє, що наше суспільство твориться на основі антигуманних традицій радянського минулого, внаслідок чого ігноруються нові можливості (зокрема європейський досвід), що з’явилися після набуття Україною незалежності. Причиною цього есеїстка вважає зруйновану радянською ідеологією систему цінностей народу. О. Забужко має на меті трансформувати картину світу сучасного українця, зокрема переконати читача в тому, що людина має бути найвизначнішою вартістю в суспільстві [7, с. 7]. Виступаючи резонатором об’єктивної дійсності, О. Забужко в есе “Дискотека з Великим Братом” іронічно стверджує, що загальновідома любов українців до пісні детермінувала засилля у вітчизняному континуумі масової культури. Письменниця експлікує проблеми українського суспільства, констатує той факт, що свідомість народу призвичаєна до повсякчасної звукової “локшини”: чи це обіцянки політиків, їхні байки про бездефіцитний бюджет, чи це розповсюдження “трьох “дворових” акордів” [4, с. 18]. Есеїстка зауважує майже стовідсоткову експансію сусідньої Росії на книжковому та ринку аудіовізуальної продукції, відповідно держава, перебуваючи у музичному просторі коштом майже виключно російської попси, не дає змоги громадянам зосередитися й осмислити проблеми власного ества, своєї родини, не кажучи вже про питання суспільного характеру. За словами О. Стеблини, у сприйнятті О. Забужко український соціум постає як такий, що має прямувати до традицій розвинених західних демократій [7, с. 7]. Згадуючи музикальність італійців, есеїстка слушно зауважує, що громадяни цієї країни не втручаються у смаки ближніх, “... все-таки обмежуються тим, що делікатно мугичуть свою “попсу” собі під носа...” [4, с. 18].

За зауваженням Н. Мечковської, культурно-ідеологічна експансія починається з музики і найбільш вдало проходить саме у ній [8, с. 340]. Музикою сьогодення для українців “металевим жіночим голосом і таким самим металевим стилем” [4, с. 18] стають постійні нагадування Великого Брата у метрополітені про нещасні випадки на ескалаторах, оголошення про необхідність вчасного заповнення податкової декларації й подання її за певною адресою. Імпліцитний зміст громадянської тривоги та хвилювання О. Забужко полягає в тому, що привчена до споживання масової культури людська свідомість не сприйматиме класичних творів, високого мистецтва вітчизняних композиторів сьогодення, творчого надбання наших предків: “...боюся, надалі ніяким

живосилом не вбгати буде у вуха ні Гайдна, ні Сильвестрова, ні навіть фольклорної балади” [4, с. 19]. Диверсифікуючи попередні стереотипи поведінки людей, наголошуючи на необхідності формування нових музичних, а відтак моральних цінностей українського суспільства, есеїстка підкреслює необхідність відродження національного духу, людської та національної гідності.

Масове продукування покоління кічевої культури, “музичних ідіотів” [4, с. 19], зафіксоване есеїсткою, має стати пересторогою для суспільства, тому О. Забужко формулює сентенцію: “...якщо пісня з чужого голосу, то й хліба невдовзі доводиться йти попідтинню позичати” [4, с. 29]. Отже, незаперечним є факт прямої залежності стану існування держави, її політичної та економічної стабільності від стану культури нації. Есеїстка використовує інтертекстуальні включення, нагадуючи реципієнтам про типовий аудіототалітаризм, зображений Дж. Оруеллом у романі “1984”, і водночас застерігаючи від нього: однією із найгірших побутових реалій вигаданого письменником суспільства були ввімкнені радіоточки.

Українці повинні мати індивідуальний проект екзистенційного буття, константами якого мають стати людська та національна гідність, взаємоповага, толерантність, плекання власної культури: “...ми досі не навчилися жити “для себе”. Навіть влада знай схарапуджено зиркає на всі боки: що скажуть люди? Не рідний, цебто, електорат, а – сусіди... Що подумає Росія, що скаже Європа...” [4, с. 83]. Процес формування громадянського суспільства полягає в тому, що всі міждержавні відносини можна поступово врегулювати шляхом торговельного чи туристичного спілкування, культурного обміну на паритетних засадах. На думку О. Забужко, наша артикульована перманентна вразливість до того, як і наскільки нас люблять сусіди, стає антитезою до почуття національної гідності, що виявляється безсилим, коли російські виконавці виступають на українських сценах, за умов безпосереднього впливу мас-медіа сусідньої держави на свідомість українців.

Звертаючись до досвіду попередніх поколінь, їхнього ставлення і підтримки вітчизняної культури, О. Забужко пригадує долі П. Симиренка, який власним коштом здійснив видання “Кобзаря” 1860 року, Л. Жебуньова, який заповідав Ользі Косач свої гроші, спрямовуючи їх на корисні для української нації справи. Меценатство передбачає принципово відмінну від існуючої сьогодні філософію не лише грошей, а й навіть самої екзистенції. Споконвіку прагнення змінити на краще світ навколо робить здобуті статки духовними, шляхетними та осмисленими. Керуючись такими настановами наших славетних предків, всупереч утвердженій у радянській державі матеріалістичній системі цінностей, “генерал..., маючи копу грошей на ощадкнижці, машину й дачу (совкові еквіваленти сучасної крутизни!)” [4, с. 32 – 33], боронив громадянські права кримськотатарського народу. Алюзія на долю П. Григоренка, якого брежнєвська система засудила до примусового лікування в психіатричній

лікарні, спонукає до роздумів про сьогодишню філософію життя людей, про ставлення до благородних традицій представників попередніх поколінь. О. Забужко змушує читачів рефлексивно оцінити власні вчинки, риторично запитуючи: "... коли (нація) навчиться виміряти дівість своїх статків не одним тільки днем сьогодишнім" [4, с. 33].

Аргументом авторських переживань стає автобіографічний досвід, залучений письменницею на сторінки збірки. Купівля меблів, стрижка в перукарні, пломбування зуба в стоматологічній фірмі – ось той перелік послуг, що переконали авторку у відсутності будь-яких гарантій для громадян отримати їх знову. Суто економічне безглуздя трансплюється й на творчість загалом, зокрема літературну, адже процес видання книги нагадує есеїстці біг на стометрівку: "хапай, поки гаряче!" [4, с. 48]. Оксиморон "утікаючи на коротку дистанцію", що дав назву одному з есе збірки, дозволяє авторці наголосити на відсутності можливостей для митців працювати виважено, спокійно, в умовах передбачуваності майбутнього їхніх творчих зусиль: "Тонке воно діло, це саме "містецтво", – не виходить "нетленка" на коротких дистанціях, захекаєшся. І перестрибуючи з ноги на ногу, коли припікає в п'яти, балету не сотвориш..." [4, с. 49].

О. Забужко майстерно залучає до аналізу проблем суспільного життя й мову кіно, адже, за висловлюванням М. Кагана, це найбільш багаторівнева семіотика, мова кінематографа увібрала в себе всі види простих та складних образів, випрацьованих художніми мовами людства [9, с. 357]. Назва фільму "Брат-2", що так обурило українців, "як же ж так можна, мочити українців у клозеті – не по-братньому якось виходить?.." [4, с. 82], асоціативно ототожнюється з поняттям Великий Брат, використаним авторкою в розповіді про засилля музичної попси сусідньої держави на українських теренах.

За сюжетом кінокартини, російські хлопці в Америці змогли хвацько розправитися з поліцією, провели розборки з неграми, перед ними не можуть встояти телезірки, бо будь-яка з них неодмінно опиняється в ліжкові: "не лишилось від сердешної Америки (з банківською системою включно!) ну буквально живого місця..." [4, с. 84]. Емоційно-експресивно апелюючи до власного досвіду, О. Забужко висновує парадоксальне: цей "культовий" фільм абсолютно не відомий її знайомим американцям. Ображеними виявилися саме українці, бо сцена у "російському жлобському бойовику" спроможна скривдити національні почуття: "і образились, і заплакали хлопці-молодці у турецькій нево... вибачте, у вільній пресі..." [4, с. 85].

Незалежна українська держава через брак української книжки, пісні, а відтак національного виховання порушує права перш за все україномовного населення. Визначаючи роль мови у житті нації, есеїстка наголошує: "Куди серйозніша її місія – бути способом народження... думок: коли "нема мови", людині просто-напросто "нема чим думати" [4, с. 78]. Спосіб дискурсу об'єктивно впливає і на спосіб мислення,

сприймання світу, бо людина отримує скалічену, спотворену картину навколишньої дійсності. Саме за таких умов інституції влади поводяться як поставлена над громадянами вища сила, авторська ампліфікація дозволяє досягнути всю руйнівну сутність такого соціального явища: "...ураган, смерч, торнадо, який, як відомо, також не вступає з нами в жодні діалоги...". Порівняння застережних табличок про ремонтно-будівельні роботи на міських вулицях із прицільно наведеним на людину автоматом Калашнікова оприявнює смертельну загрозу владного дискурсу: "Нестеменно як в "зоні" [4, с. 55]. Називаючи такий спосіб спілкування влади з народом "словесним опроміненням" [4, с. 56], есеїстка виявляє небезпечний для громадян глибинний підтекст, адже невидима для ока радіація надзвичайно шкідлива для людського організму – так само руйнує душі тоталітарний дискурс, залишений у спадок від радянського минулого.

Письменницький моральний імператив розкривається у сентенції О. Забужко: на зміну авторитетові влади має прийти влада авторитетів, саме за умов дерадянзації загальноукраїнського соціокультурного локусу цінуватиметься кожна особистість, її індивідуальна неповторність: "Поважають-бо – якраз тих, хто вміє дбати про себе сам: ні від кого не чекаючи ні похвали, ні огуди" [4, с. 85].

Отже, у збірці "Репортаж із 2000-го року" О. Забужко здійснює залучення мови музики та кіно до метамови літератури, окреслюючи цілком реальні для українського суспільства європейські орієнтири розвитку. Українська Ойкумена Оксани Забужко, безперечно, може бути населена громадянами, які живуть у демократичному суспільстві, цінуючи власну гідність та поважаючи особистість інших, дбають про розвиток своєї нації, мови, пісні, культури, допомагають ближнім, дотримуючись норм християнської моралі: "...спільнотою, організованою за законами таки людського співжиття!" [4, с. 88]. Підтвердженням цієї думки може слугувати дослідження С. Шебеліста, який, характеризуючи особливості розвитку сучасної української есеїстики, відзначав, що письменники достатньо критично оцінюють сучасний стан справ у державі, проте у їхніх неоднобоких текстах зберігається компонент онтологічного оптимізму [2, с. 11].

Література

- 1. Галич О. А.** "Записки українського самашедшого" Л. Костенко як імітація документального твору / О. А. Галич // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2011. – №19 (230). – С. 156 – 164.
- 2. Шебеліст С. В.** Особливості розвитку сучасної української есеїстики в системі журналістських жанрів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук із соц. комунікацій: спец. 27.00.04 / С. В. Шебеліст, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – 18 с.
- 3. Герасим'юк В.** Ніч перед Божоявленням / В. Герасим'юк // Забужко О. Репортаж із 2000-го року: 36 статей. – К. : Факт, 2001. – С. 90 – 94.
- 4. Забужко О.** Репортаж із

2000-го року: Зб. статей / О. Забужко. – К. : Факт, 2001. – 96 с. **5. Ткаченко Т. І.** Феномен жіночого прозописьма в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ століття / Т. І. Ткаченко; Київ. міжнар. ун-т. – К. : КиМУ, 2008. – 254 с. **6. Літературознавчий словник-довідник** / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с. **7. Стеблина Н. О.** Сучасна українська письменницька публіцистика у варіанті виступів О. Забужко, Т. Прохаська, Ю. Андруховича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук із соц. комунікацій: спец. 27.00.04. / Н. О. Стеблина; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т журналістики. – К., 2011. – 18 с. **8. Мечковская Н. Б.** Семиотика: Язык. Природа. Культура / Н. Б. Мечковская. – М. : Академия, 2004. – 432 с. **9. Каган М. С.** Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.

Шуть В. Я. Медійні мистецтва у сучасній українській есеїстиці (на матеріалі збірки О. Забужко “Репортаж із 2000-го року”)

Автором досліджене явище інтерсемиотичності української есеїстики на матеріалі збірки О. Забужко “Репортаж із 2000-го року”. Проаналізоване розкриття суспільних проблем через мову медійних мистецтв.

Ключові слова: репортаж, інтерсемиотичність, рефлексія, оксиморон, алюзія, асоціація.

Шуть В. Я. Медийные искусства в современной украинской эссеистике (на материале сборника О. Забужко “Репортаж из 2000-го года”)

Автором исследовано явление интерсемиотичности украинской эссеистики на материале сборника О. Забужко “Репортаж из 2000-го года”). Проанализировано раскрытие общественных проблем через язык медийных искусств.

Ключевые слова: репортаж, интерсемиотичность, рефлексия, оксиморон, аллюзия, ассоциация.

Shut V. Y. The media arts in modern Ukrainian essays (by the material of O. Zabuzhko’s collection “Report from the 2000 year”)

The author has researched the phenomenon of intersemiotics of Ukrainian essays by the material of O. Zabuzhko’s collection “Report from the 2000 year”. The disclosure of social problems was analyzed through the language of media arts.

Key words: report, intersemiotics, reflection, oxymoron, allusion, association.

УДК 821.161.2.09+929

Г. О. Яковенко

**ПОСТМОДЕРНА ГРА
В ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ В. НЕБОРАКА**

Проблема вивчення сучасного письменства залишається невичерпною. Мистецький доробок поетів-постмодерністів опиняється в полі гострих наукових дискусій. Постать В. Неборака не є виключенням. Його творчості присвятили свої розвідки Є. Баран, Н. Білоцерківець, Т. Гундорова, К. Котинська, М. Павлишин, М. Рябчук, Л. Таран та ін.

Сам В. Неборак відомий читачеві як автор поетичних збірок “Бурштиновий час”(1987), “Літаюча голова” (1990), “Alter ego” (1993), “Розмова зі слугою” (1994), “Епос про тридцять п’яту хату” (1999), “Літостротон” (2001), “Повторення історій” (2005), “львівської книги переміщень” “Базилевс” (2006), а також книжок есеїстично-мемуарної прози “Повернення в Леополіс” (1998), “Введення в Бу-Ба-Бу” (2001; 2003) та ін. У 1985 році разом із Ю. Андруховичем й О. Ірванцем стає співзасновником літературного гурту “Бу-Ба-Бу”, що розшифровується як “бурлеск – балаган – буфонада”.

Про творчу вдачу поета-постмодерніста О. Резеда пише: “Віктор Неборак здобув заслужену популярність після виходу в світ книжки “Літаюча голова” та після цілого ряду вечорів Бу-Ба-Бу. Домінуюча в ньому карнавальна-буфонадна естетика створила поетові досить стійкий імідж. Зрештою, в своєму літ гурті він має титул Прокуратора, а отже, право судити і карати, а таке право може мати тільки справжній апологет своєї поетичної стихії” [1, с. 80]. Н. Філоненко говорить: “Поезія В. Неборака діалогічна, вона налаштовує на роздуми, часто викликає дискусію, готова прийняти будь-яку думку, оскільки не вимагає якогось єдиного ставлення. Це передбачає і карнавальність поетичної творчості В. Неборака. Його поетичний карнавал – це не порожня яскрава, сповнена “карколомних перевтілень” забавка, це ще й захоплююча мандрівка різними шарами історії та культури” [2]. В цілому творча особистість В. Неборака вписується в нові процеси, що розпочинаються в українському культурному середовищі в другій половині 80-х років. Література поступово переходить у поле нового деконструктивного укладу суспільства.

Метою нашої розвідки є спроба дослідити постмодерну гру на прикладі поетичних текстів творця української постмодерної літератури. Отже об’єктом нашої публікації є деконструктивна поезія В. Неборака, а предметом її – поетико-прагматичні та стилістичні особливості.

Руйнація штампів, іронія, пародіювання, гра – основні риси постколоніальної літератури. Розвіюючи шаблони, В. Неборак експериментує із сталими формами лірики. Так вірш “Бубон (сонет

виголошений Літаючою Головою)» є творчим експериментом з англійським сонетом. Однак головною метою поезії є обігравання назви літературного гурту “Бу-Ба-Бу”: “...гуБАми дивиться доБА / БУ дифірамБАм БУ таБУ / вам зуби вставить БУБАБУ...” [3, с. 304]. У наведеній ілюстрації чітко й виразно видно одну із рис постмодернізму. Л. Таран пише: “Гра – в екзистенційному розумінні – є спосіб ставлення до життя (ясно, не йдеться тут про легковажність і безвідповідальність). Ігрове начало – повновартісна основа мистецтва. Таке мистецтво (“від гри”) має рівні права з тим, що постає як реакція на біль, власно-вселенський...” [4, с. 72].

Твір “Дурень (гра в карти)” є також складним інтелектуальним експериментом. Автор не вживає жодних розділових знаків, великих літер. У вірші складне інтертекстуальне плетиво. Поет посилається на класику української літератури, а також поподіює кращі твори зарубіжної літератури, зокрема митцв-романтиві. Персонажі-символи античних легенд набувають земного звучання: “гермес у паперовій плоти”, “розіб’ється об стіл ікар” [3, с. 316]. А це вже вказує на необороковий характер лірики В. Неборака.

Надмірне використання числівників, монтажність і лаконічність зображених картин створюють ефект руху, швидкоплинності часу. Центральна метафора твору гральні карти символізує життєві й творчі перепітїї, в яких опиняється поет. Назва твору виправдовується останніми чотирма рядками “я дурень я програв усе / зимову сіль і пташку літню / у подорож навколосвітню / мене ще нині понесе” [3, с. 316]. О. Резеда в статті “Неборак проти Неборака” зауважує: “Відомо, що одним з найулюбленіших Неборакових засобів у (назвемо їх умовно) “карнавальних” віршах є засіб перелічування” [1, с. 80].

Отже, в поезії “Дурень (гра в карти)” людина, переживаючи чимало неспокійних віх життя, все одно програє. Однак знов вдається до гри в карти, до “подорожі навколосвітньої”, що символізує рух життя і співзвучна з виробленою в літературі концепцією “гри в шахи”.

Аналогічний образ дурня спостерігаємо у творі “Дурень на погулянці”. В. Неборак також створює ефект гри: “Дурень – це гра. Це мішання карт. / І комбінації, і азарт, / який поволі заволодіває / нервами...” [3, с. 326]. З іншого боку “Дурень – це стан. Це жіночий стан, / обтягнутий сукнею, як мустанг / шкірою, на траві плюс карти / плюс ти навпроти, відверте / малювання в присутності двох рибалок” [3, с. 326]. Ліричний герой знов вдягає карнавальну маску дурня (у підтексті блазня або джокера) і поринає в карточну гру, в якій зазнає поразки. Однак для дурня на погулянці це і є життя.

Л. Таран у розвідці “Спокуса гри” стверджує: ”Стосовно карнавальної стихії, то вона не була ніколи чужа нашому народові, як і будь-якому іншому. Скажемо так: незважаючи на тяжку експлуатацію мас у темні дожовтневі часи, вони, ці маси, краще за нас уміли не лише працювати, а й веселитися, шанувати й любити життя” [4, с. 73]. У

пересічного читача складається враження, ніби гра у творах поета-постмодерніста виривається з підсвідомого, наче заборонена спокуса, і стає сенсом життя, його образом і алгоритмом.

У поетичній творчості В. Неборака обіграється й архаїчні образи. Вірш “Поїдання яблука” є складною філософською поезією, де в центрі авторської уваги перебуває символічний плід, метафора багатьох релігій (яблуко – райський заборонений плід, яблуко розбрату, плід життя), цілий “яблукопростір”. Попри неологізм В. Неборак вдається до звуконаслідування (“Скликає сесію насіння – повитий німбами синкліт” [3, с. 316]), анафори (“Довкола – соки й щільники, / довкола – бутлі і комори / довкола – дерево просторе!” [3, с. 316]), а також словесної гри (“в палац засідань лізе поїзд і пожирає чорний з’їзд” [3, с. 317]). Процес поєднання яблука сприймається читачем, як поглинання світу, його вчень та мудрості, що супроводжується звуковою образністю: “Складайте пісню, менестрелі, / в саду губами обома” [3, с. 317].

Таким чином, вірш “Поїдання яблука” можна розглядати як своєрідну медитацію. Однак, Н. Філоненко у дисертації “Група “Бу-ба-бу” як явище українського літературного процесу” робить слушне зауваження на адресу митця: “Визначаючи особливості ідіостилю В. Неборака, в першу чергу, варто звернути увагу на тематичну однорідність його поезій. Протягом усієї творчої діяльності, а це чверть століття, його непокоять одні й ті ж питання: сенс людського існування, зміст понять щастя і безсмертя, пошуки себе і свого місця в житті” [2].

Оригінальним письменницьким експериментом є цикл поезій “Промовляння та листи” В. Неборака. Тут автор експериментує з формами текстів. М. Коцюбинська величає лист як “інтелектуальний продукт особливого роду”. Епістолярний текст “як багатофункціональна система дотична до різних сфер суспільної та індивідуальної свідомості, стилістично неоднорідна, змістовно багатогранна, максимально – просто впритул – наближена до найінтимніших пластів духовного буття людини” [5, с. 5]. Лірика ж відображує дійсність “шляхом передачі почуттів, настроїв, переживань, емоцій ліричного героя чи автора” [6, с. 284]. Однак їх поєднання письменником-постмодерністом створює комічний ефект. До того ж “лише листування дає можливість дізнатися про широкий діапазон складних і дрібних проблем – від найпотаємнішого з життя автора листа”, до стану розвитку “суспільства відповідного періоду” [7, с. 3].

“Лист Торвіка Бракне, львівського старого пердуна, до панни Целіни, варшавської порнозірки, написаний напередодні її двадцятидволіття” – пародіювання популярних віршованих послань поетів-романтиків. У творі надається особливе місце іронії: “коли ми розходилися, до речі, / виник Твій світлий образ в контексті / Твоїх уродин, усіх благ і щастя / я Тобі набажав – сестра передасть” [3, с. 332].

Іронія – один із рис феномену постмодерну. “Початковою і важливою умовою можливостей творчості виступає в постмодерній системі відліку іронія, що виявляється у багаторівневій глибині символічного кодування тексту” [8, с. 434].

Повертаючись до змістовно-формальних єдностей, то “листи є проміжним жанром, бо в них “висвітлюється окремими краплями і щоденник і вірш у прозі, і публіцистичні пасажі, і лірична сповідь, і дидактичні роздуми. І цим переліком жанрова картина листа аж ніяк не вичерпується” [5, с. 18].

Особливої уваги заслуговує твір “Листи, знайдені у пляшці з-під львівського пива”. Він базується на спогадах митця. В. Неборак безпосередньо з’являється у творі. Кожна частина містить біографічний компонент. Особливість цього твору у монтажності подачі спогадів. Центральною темою листа є стосунки з коханою жінкою.

Експерименти В. Неборака із промовляннями має свій естетичний ефект. Так бурлескним стилем написаний твір “Полю, як мені осточортіло”, в якому образ неземної, світлої дівчини зводиться до земного і брудного. Ліричний герой мріє про те, щоб швидше розлучитися зі своєю коханою, почуття до якої є нещирими й награними: “*Я фальшиво зрадію, / кохана! І яма. І Рама. І рана*” [3, с. 333]. Твір закінчується коломбурною грою.

Стосовно творчої манери письменника Ю. Нестеренко пише: “В. Неборак, зважаючи на те, що мова є засобом збереження універсальності літературної культури, наголошує на тому, що кожне покоління письменників здатне творити “свою” мову, спрямовану до свого читача” [9, с. 147]. Н. Філоненко, аналізуючи поетичний вклад митця у розвиток українського постмодерного вірша, відзначає: “У Небораковому поетичному лексиконі спостерігаємо різноманітність семантичних значень, величезну кількість неологізмів, а синтаксис його поезій надзвичайно гнучкий і плавний” [2]. Однак науковці не врахували, що для розкриття поетичної вдачі письменника не достатньо аналізу окремих поезій. Загальну картину постмодерного пафосу створює розташування текстів у поетичних збірниках, їх інтертекстуальний зв’язок.

Якщо брати до уваги авторський проект “Бу-Ба-Бу (Юрій Андрухович, Олександр Іранець, Віктор Неборак): Вибрані твори: Поезія, проза, есеїстика” (2007), то послідовність поезій має свій сенс. Наприклад, твір “Волосся”, на перший погляд, не містить гіркої іронії, що притаманна поезії В. Неборака. Центральний образ твору відбито в назві. Більше лексема “волосся” в тексті не вживається. В. Неборак замінює її займенником “воно”. Поет розпочинає так кожен строфу: “*Воно – це водоспад покори, / розбризканий посеред ночі, / воно – зі слів, які шепоче / русалці мерехтливе море / його торкається хвостами / немов голубить глибина, / його видовжують вустами / зелені джентльмени дна*” [3, с. 315]. Як бачимо, твір має позитивне емоційне

тло, створюється атмосфера загадковості, казковості, невимушеності й відпочинку. Однак наступний вірш “Голений” завдяки контрасту перекреслює експресивно-емоційний фон. Волосся ув’язнюється. Воно зв’язується проти волі в агресивні зачіски. Сам процес гоління супроводжується натуралістичними картинками: *“За лезом – чиста синя смуга шкіри, / кров гусне в синє сонце черепне, / холодні пальці вовка, наче сіре / Торкання шерсті, що щетину тне”* [3, с. 315]. Тут складається враження, що автор навмисно перенасичує твір негативними барвами, щоб краще передати реалії буття, де волосся (символ свободи і природності) зазнає обмежень як людська душа і свобода.

Отже, письменник В. Неборак – яскравий представник постмодерного й деконструктивного письма. Його поетичний доробок відбиває процеси сучасної письменницької творчості. Проблема вивчення поезії митців-постмодерністів на цьому не вичерпується і вимагає подальшого вивчення.

Література

- 1. Резеда О.** Неборак проти Неборака / О. Резеда // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 80 – 81.
- 2. Філоненко Н. М.** Група “Бу-ба-бу” як явище українського літературного процесу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “Українська література” / Н. М. Філоненко. – Харків, 2007 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=437&start=7.
- 3. “Бу-Ба-Бу”** (Юрій Андрухович, Олександр Іранець, Віктор Неборак): Вибрані твори: [поезія, проза, есеїстика] / Ю. Андрухович, О. Ірванець, В. Неборак. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2007. – 392 с.
- 4. Таран Л.** Спокуса гри / Л. Таран // Слово і час. – 1991. – № 9. – С. 72 – 74.
- 5. Коцюбинська М.** “Зафіксоване і нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К: Дух і Літера; Харків: Правозахисна група, 2001. – 300 с.
- 6. Галич О. та ін.** Теорія літератури: Підручник. [Текст] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
- 7. Забіяка І. М.** Епістолярна спадщина Василя Голенка: [монографія] / І. М. Забіяка. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2002. – 247 с.
- 8. Всемирная энциклопедия:** Философия / [гл. науч. ред. и сост. А. Грицанов]. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2001. – 1312 с.
- 9. Нестеренко Ю.** Письменницька есеїстика в українській періодиці 1991 р.: тематика, прагматика, жанрово-стилістичні особливості / Ю. Нестеренко // Регіональні ЗМІ України: історія, стан і перспективи розвитку: Матеріали I міжнар. конф. / редкол. В. М. Галич та ін. – Луганськ, 2010. – С. 144 – 152.

**Яковенко Г. О. Постмодерна гра в поетичному тексті
В. Неборака**

У статті описується проблема відображення постмодерної гри в сучасній українській літературі. Авторка аналізує поетичні твори В. Неборака.

Ключові слова: постмодернізм, гра, поетичний текст, поетика.

**Яковенко Г. А. Постмодерная игра в поэтическом тексте
В. Неборака**

В статье описывается проблема отображения постмодерной игры в современной украинской литературе. Автор анализирует поэтические произведения В. Неборака.

Ключевые слова: постмодернизм, игра, поэтический текст, поэтика

**Yakovenko G. O. The game of postmodern in the poetic text by
V. Neborak**

The problem of reflection of postmodern game in modern Ukrainian literature is examined in the article. Author analyses poetic works by V. Neborak.

Key words: postmodern, game, poetic text, poetics.

Історія світової літератури:
текст і контекст

УДК 821. 161. 1 – 3. 09+929 Булгаков

А. М. Аулов

ЖЕЛАНИЕ ЦАРСТВА ИСТИНЫ И СПРАВЕДЛИВОСТИ

Мнения о Пилате хотя и расходятся, но, в общем, имеют чаще негативный смысл: от нижнего его уровня – одностороннего, поверхностного понимания его как человека, проявившего трусость перед деспотической властью императора [1, с. 60; 2] и обреченного за это на “невыносимые муки” [3, с. 72], до верхнего, предела, после которого говорить что-либо еще не имеет смысла, также, по сути, не ухватывающего всю миметичность, многосторонность и глубину, образа – мысли, что Пилат – зло, и муки его оттого, что оно, “зло, знает, что добро существует, и вот эта мысль не дает ему покоя” [4, с. 110].

Но второе мнение интересно тем, что в нем видна попытка определить положительное в прокураторе. Есть и другие этом же направлении: его болезненность как симптом этой “душевной неустроенности, бездомности, тревоги” [5, с. 65] – мучительное отсутствие покоя уже с первых страниц, на которых явился этот образ, поясняют низменной моральной атмосферой, темой Иуды, принимающем разные лики, ставшего орудием “в руках иудейского первосвященника” (там же) – “каким-то скрытым ядом в самом воздухе “ненавистного города” (Ершалаима. – А. А)” [Там же], и человеческим в Пилате, пришедшим из признания им существования духовного могущества, могущества нравственной идеи в Иешуа [Там же], вследствие всего этого – попытка прокуратора спасти Иешуа от смерти и удовлетворенность казнью Иуды: он “впервые после многих бессонных ночей засыпает спокойно” [Там же].

Итак, исследователи давно уже обратились к противоречивости Пилата и пытались определить содержание его притягательной стороны души. Но, к сожалению, анализ был проведен далеко не полный и сводился в приведенных примерах только к положительному внешнему влиянию на Пилата. Сделаем попытку углубить понимание его образа за счет большего числа фактов из текста самого произведения и выявления, если это возможно, положительных сторон его природы, присущих ему самому. Они есть в нем, что видно из факта: Иешуа снял нестерпимую головную боль прокуратора, “какие-то давно утихшие в черствой душе прокуратора струны зацепил этот человек (Иешуа. – А. А.)! Возможно, впервые кто-то пожалел такого одинокого государственного чиновника,

все человеческие чувства которого отданы единственному дорогому существу – собаке. <...> Грозный правитель Иудеи с удивлением чувствует, что начал симпатизировать арестованному...” [6, с. 49]. Далее нас будет интересовать не то светлое, что связано с личным, а направленное от него к миру.

Во время, когда у прокуратора болела голова так, что ему хотелось выпить яду, у него мелькает мысль об Иешуа: “странный разбойник” с выразительной деталью “странный”. Она говорит о преодолевающем боль духовном интересе к философу, его идеям.

Более определенно глубинные истоки душевного тяготения Пилата к Иешуа, симпатия к его мыслям, выясняются из подтекста: “Итак, Марк Крысобой, холодный и убежденный палач, люди, которые, как я вижу, – прокуратор указал на изуродованное лицо Иешуа, – тебя били за твои проповеди, разбойники Дисмас и Гестас, убившие со своими присными четырех солдат, и, наконец, грязный предатель Иуда – все они хорошие люди?

– Да, – ответил арестант.

– И настанет царство истины?

– Настанет, игемон, – убежденно ответил Иешуа.

– *Оно никогда не настанет!* – *вдруг закричал Пилат таким страшным голосом* (выделено нами. – А. А.), что Иешуа отшатнулся” [7, с. 32 – 33].

Почему Пилат так волнуется, когда говорит, срываясь на крик, что царство истины никогда не настанет? Почему он гневается, утверждая, что он свирепое чудовище? Почему он, хотя и приказал центуриону избить Иешуа, чтобы показать, как надо разговаривать с игемоном, предлагает сделать это не у него на глазах? Что стоит за всеми этими противоречиями? Может быть, Пилат не такое чудовище, как думают о нем и как сам он утверждает?

Когда Понтий Пилат отвергал поразительное, удивляющее утверждение Иешуа, что все люди, даже убийцы, насильники и предатели, добры, и запальчиво утверждал, что царство истины никогда не настанет [8, с. 32 – 33], этим прокуратор отвергал не только мысль о себе как добром человеке, но и о других людях, выходя на большое обобщение. В мыслях прокуратора и Иешуа – тема человека вообще и связанный с ней спор, проблема, доброй либо злой природы человека – важнейшие философские стороны, определяющие одну из главных идей всего произведения.

Чтобы ответить на все поставленные ранее вопросы и решить проблему природы человека, здесь поставлена цель: определить содержательные и формальные элементы, которые позволят подтвердить из различных решений правильное: является ли Пилат сложным, противоречивым человеком только вследствие столкновения его желания взять к себе Иешуа в качестве врача и угрозы власти его собственной жизни или противоречивая его сложность связана также с более высоким

конфликтом в его внутреннем мире, в котором одна из сторон – истинно человеческие, моральные и общественные, устремления; если они есть, то выяснить их содержание. От этого зависит решение задач: Пилат – второстепенное лицо, персонаж, или герой произведения; исходя из этого, как оценивать его эстетически: как пассивного человека – жертву, возможно, как низкого или же драматичного героя, мятущегося между низким и высоким выбором, в конце концов, превратившегося в какую-то однозначную по эстетической окраске фигуру? Все это поможет продвинуться в решении одной из самых важных проблем, поставленной в произведении: злой или доброй природе человека.

Страшный голос – свидетельство не отрицания, а скрытого внутри души самого прокуратора страстного желания, чтобы настало царство истины и добра. Ведь не смог же он оставить без помощи в бою под Идиставизо, в Долине Дев, кентуриона Марка Крысобоя, когда германцы “вцепились ему в шею, в руки, в ноги” и пехотный манипул “попал в мешок” [7, с. 29]. Если бы “не врубилась с фланга кавалерийская турма” [Там же], которой командовал Понтий Пилат, – Крысобой бы погиб. И сейчас Пилат кричал страшным голосом, что не настанет царство истины, как много лет назад в Долине Дев своим всадникам: “Руби их! Руби их! Великан Крысобой попался!” [7, с. 33]. Тогда он не руководствовался лишь военной необходимостью и планом: наступил острейший момент стихии боя, когда соблюдают основные черты намеченного, но и действуют практическим разумом: по складывающимся и мгновенно меняющимся обстоятельствам, поэтому чувства получают некоторые права.

И в этот момент пусть не чисто товарищеский порыв бросил его на выручку Крысобоя, не рванувшее сердце человека, видящего как сейчас, в эту минуту, может погибнуть его товарищ, поэтому человеческое дружеское чувство, как горная река, становясь бурным, неудержимо выливается в крик, а необходимая во всяком общем деле солидарность – временное единодушие. Солидарность этих солдат была в общности интересов грабежа чужой страны: об этом свидетельствует глагол “попадáть”, еще у В. Даля имеющем значение “попасть против воли, быть пойману, захвачену, уличену. *Попался в краже*” [8, с. 297], словарь более близкого к нам времени значение “оказаться, очутиться в каком-то месте, положении, обстоятельствах” связывает со словом “попасть”, а близкий этому смысл – также с “попасться”, или как вариант “попался” [9, с. 579], но вот одно из значений “оказался уличенным” – принадлежит только слову “попасться” (“попался”) [Там же]. Как видим, слова “попасть” и “попался” (попасться) в языке XX века и современности имеют стилистико-смысловые оттенки – отличия в области применения. Действительно, “попал” прилагают к имеющим честь военным в справедливой войне и лишенным ее захватчикам: попал в ловушку, засаду, а вот “попался” – только к абсолютно аморальным людям: вора, грабителям, завоевателям.

Булгаков использует слово “попался” как тонкий стилистико-смысловый штрих: мысль о солидарности, пусть ограниченной, рождающейся временно перед угрозой общего врага, но все же солидарности, моральном добром чувстве, мелькнувшем, как белый свет молнии во мраке.

Всем этим своим содержанием “попался” определяет и смысл звучавшего тогда, в Долине Дев, страшного голоса.

Но этим же голосом кричит Пилат и сейчас, что царство истины не настанет и что, как следует из диалога с Иешуа, все люди не добры. Это сравнение, или, точнее, несколько неожиданное приравнивание – “как много лет назад” – душевного волнения в отношении мысли о невозможности царства истины к его окраске голоса в Долине Дев и, главное, описание того случая спасения им кентуриона Марка как проявления солидарности с ним, рождает поразительную мысль: Пилат, как он характеризует себя, моральное чудовище, здесь, сейчас, солидарен с Иешуа в отношении необходимости добра в людях и желания царства истины.

Однако это уже солидарность иная, чем просто возникшее из острой ситуации единодушие грабителей: это общность интересов, очищенных от корысти, или совпадение заветных мыслей, желаний существования в мире вообще принципов добра, морали, истины и справедливости.

Это говорит нам о другом Пилате: Понтий Пилат – не просто сложное существо, сосредоточенное на себе, в котором положительное стремление освободить Иешуа было задавлено политическим малодушием, а само это положительное шло только из желания иметь у себя великого врача, избавляющего его от страшной головной боли, положительное – из личной выгоды такого существа; он более сложный человек, который не занят только собой, – имеет настоящие моральные и политические желания, подлинные человеческие чувства. Они, если он твердо убежден, что он моральное чудовище, скрыты от него или придавлены им самим. (Здесь образ Пилата имеет черты психологизма.) Но вот мощно прорвались наружу.

Таков тонкий стилистико-смысловый штрих, от которого начал светиться весь образ Пилата.

Вследствие парадокса в его поведении и высказываниях напрашиваются новые вопросы. Возможно, желание добра и справедливости не только не осознано, скрыто для него самого: Пилат одновременно не верит, что люди добры, и не понимает чего-то в собственной душе, чего-то противоречащего злу, т. к. есть вероятность, что желание это – только ненадолго возникшее настроение, но тоже безотчетное? Хотя, может быть, эти стремления в его душе только воображаются нами, а крик, страшный голос Пилата – только проявление деспотической гневливости против попытки проповедовать царство истины и справедливости.

Поможет приблизиться к ответу снова текст.

Пилат надеется, что Иешуа останется жив. Примечательна фраза, особенно парадоксально звучащая после утверждения самим прокуратором смертного приговора: “Я твоих мыслей не разделяю! И слушай меня: *если с этой минуты ты произнесешь хотя бы одно слово, заговоришь с кем-нибудь, берегись меня! Повторяю тебе: берегись* (выделено нами. – А. А.).

– Игемон...

– Молчать! – вскричал Пилат и бешеным взором проводил ласточку, опять вспорхнувшую на балкон” [7, с. 33]. Здесь гнев и угроза, и предупреждение, за которым скрывается страх за себя, но одновременно и желание, чтобы другой, Иешуа, остался жив.

Столкновение опасения за свою жизнь и действительно человеческих стремлений составляет второй акт драмы Понтия Пилата, желание спасти Иешуа – третий, более глубокий, выказывающий человеческие глубины личности Пилата.

Об этом, последнем, свидетельствует деталь “если <...> заговоришь с кем-нибудь <...>”. Смысл ее: если узнают о твоих мыслях другие, то я не стану тебя спасать; эти мысли опасны и для тебя, и для меня.

Это желание сковано, спрятано в подтекст монолога, но оно живет в нем, бьется, стремясь наружу. В интерьере ласточка, летавшая во дворце и вылетающая из скованного им пространства на волю, вновь оказалась перед его стенами, вспорхнула на балкон – это символ истинных, свободных желаний Понтия Пилата. Символ готовой к полету ласточки здесь только намекает на эту мысль вместе с эстетикой выдающегося из дворца и приподнятого, словно стремящегося покинуть его или летящего над землей, балкона. Намек, подтвержденный еще раз последующим текстом – в финале последний и свободный полет героев начинается с Воробьевых гор, превращается в весомый аргумент.

Вследствие всего этого становится понятным, что крики, страшный голос Пилата – не проявление деспотической гневливости жестокого, грубого создания. Он не одномерное существо, прожженный негодяй, воплощенное зло, и не человек, замкнутый в себе, индивидуалист, проявляющий себя противоречиво ненадолго в силу одной симпатии, вспыхнувшей из-за помощи ему Иешуа, после чего у него прошла головная боль. Он значительно более сложен: страшный голос его – проявление психологии, диалектики души, способной к действительно высоким желаниям человека. Недаром он – сын короля-звездочета!

Пилат имеет черты и “низкие”, и “высокие”, как это присуще большинству людей. На его примере дано Булгаковское решение поставленной в споре Иешуа и прокуратора проблемы доброй или злой природы обыкновенного человека: по натуре он и зол, и добр. Каковым он будет окончательно – зависит уже от его выбора.

Пилат не образ жертвы, т. к. принимал решение о казни Иешуа и сам, и не исключительно низкий герой, т. к. имел высокие человеческие устремления. Но если он имел подлинные, высокие, человеческие желанья, то его решение о казни Иешуа, в случае, когда бы оно было принято сознательно все же исключительно ради спасения собственной жизни, зловеще осветило бы перед нами его как образ падшего с высоты человеческих возможностей на дно пропасти. Ведь это оказалось бы даже не простым малодушием, что, например, в душе другого, более неразвитого человека (такого, как Иуда), не может сочетаться с высокими стремлениями, поэтому не есть вполне вина, а моральным выбором – сознательным предательством, духовным разложением человека? Тогда Понтий Пилат был бы понят в начале как образ внутренне драматичный, в котором было переплетено низкое и высокое, но далее в отношениях с Иешуа все же утративший доброе и высокое, поэтому был бы оцениваем здесь за свое сознательное предательство как отвратительный.

Но из-за опасения ли за собственную жизнь перед угрозой политической авторитарной власти был сделан окончательный выбор? Не стыкуется слабость с характером Пилата – устойчивой стороной личности, вовсе не похоже это на него: прокуратор не был трусом на войне и долго пытался спасти от казни Иешуа несмотря на возможность доноса императору. И, как мы выяснили в этой статье, противоречивость его не оттого лишь, что он хочет иметь Иешуа как искусного врача: у него были выходящие за рамки личного интереса добрые и высокие человеческие стремления.

Какой же тогда был мотив или мотивы его решения, какой из них оказался доминирующим? Поиск ответа на этот вопрос будет перспективой дальнейшего исследования.

Литература

- 1. Віленський Ю.** Недуга Понтія Пілата / Ю. Віленський // Людина і світ. – 1990. – №1 (січень). – С. 58 – 62.
- 2. Яновская Л.** Понтий Пилат. Иешуа Га-Ноцри. Воланд / Л. Яновская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kotlet.net/rukopisi/yanovsk26_2.htm.
- 3. Бэлза И.** Партитуры Михаила Булгакова / И. Бэлза // Вопросы литературы. – 1991. – № 5 (май) – С. 55 – 83.
- 4. Андреев П.** Беспросветье и просвет. Фантастические рассуждения о фантастическом романе / П. Андреев // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 107 – 112.
- 5. Миллиор Е.** Мир наоборот / Е. Миллиор // Литературное обозрение. – 1991. – № 5 – С. 64 – 65.
- 6. Коган Л.** Исус і Понтій Пілат. Три інтерпретації одного “вічного” сюжету / Л. Н. Коган // Філософська і соціологічна думка. – 1990. – № 9. – С. 44 – 51.
- 7. Булгаков М.** Мастер и Маргарита / М. Булгаков // Собр. соч.: В 5-ти т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / [редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; коммент. Г. Лесскиса,

В. Гудковой, Е. Земской. – М. : Худож. лит., 1990. – 734 с. **8. Даль В.** Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. Даль. – М. : Рус. яз., 2000. – Т. 3: П. – 2000. – 555 с. **9. Ожегов С., Шведова Н.** Толковый словарь русского языка: 72500 слов и фразеол. выражений / Российская АН, Ин-т рус. яз.; Российский фонд культуры / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Азъ Ltd., 1992. – 960 с.

Аулов А. М. Бажання справедливості і царства істини

У статті розглядається Пилат, персонаж роману М. Булгакова “Майстер і Маргарита” як людина, що має суто особисті і одночасно високі людські бажання, – початки, що породжують зовнішню і внутрішню його драму.

Ключові слова: образ, драматичний.

Аулов А. М. Желание справедливости и царства истины

В статье рассматривается Пилат, персонаж романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита” как человек, имеющий сугубо личные и одновременно высокие человеческие желания – начала, порождающие внешнюю и внутреннюю его драму.

Ключевые слова: образ, драматичний.

Aulov A. M. The desire of the justice and kingdom of truth

In the article reviews the character of Pilate, of the novel by Mikhail Bulgakov “The Master and Margarita”, as a man with a very personal and at the same time the high human desirability of beginning, which generates internal and external to his drama.

Key words: image, dramatic.

УДК 821. 161. 1 – 1.09 + 929 Набоков

О. А. Бабенко

**“ИДЕАЛЬНАЯ” ПЬЕСА В. НАБОКОВА:
СЦЕНАРИЙ “ЛОЛИТЫ”**

В. Набоков разработал собственную концепцию “идеальной” пьесы и с этой точки зрения рассматривал произведения многих драматургов, а также создавал свои пьесы, придерживаясь установленных принципов, описанных в двух его работах по теории драматургии и театра – “Ремесло драматурга” и “Трагедия трагедии” [1, 2]. Обращаясь к произведениям известных драматургов, Г. Ибсена, Б. Шоу, Л. Хеллман, Д. Стейнбека, Ю. О’Нила и других, В. Набоков останавливался на том, что совершенной трагедии еще пока никто не создал, так как действие в

пьесе, по Набокову, не должно развиваться по принципу причинно-следственных связей. Набоков настаивал на том, что автор должен свободно создавать собственный мир, не обращаясь к традиционно принятому понятию конфликта: “Трагедии, основанные исключительно на логике конфликта, настолько же ложны по отношению к жизни, насколько идея вездесущей классовой борьбы ложна по отношению к истории” [2, с. 516]. Набоков противопоставлял “мраморные правила трагического конфликта” живому дыханию случая, этой “штормовой стихии”, благодаря которой происходят истинные драмы и трагедии.

Выступая против детерминизма, “в клетке которого уже давным-давно томится душа драматического искусства”, Набоков утверждал, что наивысшие достижения поэзии, прозы, живописи и режиссуры характеризуются иррациональностью и отсутствием логики здравого смысла, но обладают “духом свободной воли, который прищелкивает радужными пальцами перед чопорной физиономией причинности” [2, с. 503 – 504]. Поэтому В. Набокову был так близок творческий метод Н. Гоголя с его случайно, на миг, появляющимися персонажами и исчезающими безвестно, так и не став мостиками причинности, по которой здравый смысл развивает действие произведения. Набокову было близко гоголевское любование на минуту возникшими персонажами, которые появлялись также и на его собственных полотнах не для реализации каких-то идей, а попросту по воле кисти художника, увлекшегося мимолетной прелестью детали. Поэтому ружья у Набокова не стреляют, и в “Событии” с трепетным ужасом ожидавшееся событие так не происходит, и в “Смерти” нет смерти, и в “Изобретении Вальса” чудо-изобретение оказывается лопнувшей, как мыльный пузырь, выдумкой сумасшедшего мыслителя. Набоков часто играет на читательском ожидании причинно-следственных связей и подсмеивается над этим ожиданием.

Набоков считал губительной для искусства иллюзию драматургов, “согласно которой жизнь, а стало быть, и отображающее жизнь драматическое искусство должно плыть по спокойному течению причин и следствий, несущему нас к океану смерти” [2, с. 514]. Размышляя о том, что же должно служить двигателем пьесы и какой должна быть “идеальная” пьеса, Набоков приводит примеры нескольких гениальных, по его мнению, драматургических произведений, в которых “логика сна или, возможно, лучше будет сказать, логика кошмара замещает <...> элементы драматического детерминизма” [2, с. 504]. Это шекспировские “трагедии-сновидения” “Король Лир” и “Гамлет”, а также гоголевский “Ревизор”.

В примечаниях к последнему изданию драматургических произведений В. Набокова А. Бабинов представил неопубликованный сыном писателя, Д. Набоковым, фрагмент лекции “Трагедия трагедии”, в котором автор разъясняет свое понимание “трагедии-сновидения” на примере “Гамлета”. Все происходящее в шекспировской пьесе Набоков

склонен понимать как сновидение принца, который погрузился в сон еще до того, как корабль, на котором Гамлет возвращался домой из университета, достиг берега. Набоков утверждает, что при таком видении пьесы, все ее несообразности “обретают сновидческую логику, которая кроется за логикой жизни” [3, с. 636]. Набоков видит необыкновенную красоту “Гамлета” не в “фальшивых этических посланках”, не в “мелодраме”, а “в драматическом духе каждой подробности этого сна, каждом слове” [Там же]. Рассуждения Набокова о сне Гамлета очень близки его заметкам о сне Сальватора Вальса в предисловии к собственной пьесе “Изобретение Вальса”. Анализируя драматургические произведения Набокова, мы приближаемся к тому, что все его пьесы можно назвать, вариативно используя терминологию самого автора, “пьесами-сновидениями”.

Набоков задавался вопросом о том, что же является фундаментальным в трагедии, если не конфликт. Вместе с тем он выступал против конфликта как такового: “Идея конфликта стремится к тому, чтобы наделить жизнь логикой, которой та не обладает” [2, с. 516]. Писатель утверждал, что, следуя только законам драматического конфликта и рока, сверхъестественного правосудия и неумолимой смерти, трагедия ограничивается собственными догмами и неотвратимым Судным днем. Набоков также ставил под сомнение строгие законы сцены, считал невозможным провести четкую линию между трагическим и шутовским, роковым и случайным, зависимостью от причин и следствий и капризом свободной воли. Набоков считал “высшей формой трагедии <...> создание некоего уникального узора жизни, в котором испытания и горести отдельного человека будут следовать правилам его собственной индивидуальности, а не правилам театра, какими мы их знаем” [2, с. 517].

Единственной сценической условностью, которую Набоков считал приемлемой, является классический принцип театра: “Люди на сцене, которых вы видите или слышите, ни в коем случае не могут видеть и слышать вас” [1, с. 494]. Набокову был чужд так называемый “народный театр”, в котором стирается граница между сценой и зрителями, особенной нелепостью он называл опыты советского театра по вовлечению зрителей в театральное представление. Набоков сопоставлял свою концепцию театральности с философией существования мира и человека: “В жизни любая попытка переиначить мир или любая попытка мира переиначить меня – чрезвычайно рискованное дело” [1, с. 500]. В разрезе проблемы взаимодействия актеров на сцене и зрительного зала Набоков назвал первичной аксиомой драматургии и единственным допустимым дуализмом непреодолимую преграду, отделяющую “я” от “не-я”. По мнению Набокова, в театре эта преграда обретает облик философской фатальности [1, с. 499].

Нарушение описанной сценической условности для Набокова было равнозначно уничтожению основной идеи драмы. А. Бабиковым

было замечено, что эта набоковская мысль, основополагающая для понимания финала романа “Приглашение на казнь”, наблюдается и во втором действии “Изобретения Вальса”, и в статье “Искусство литературы и здравый смысл” [3, с. 634]: “Вы одновременно чувствуете и как вся Вселенная входит в вас, и как вы без остатка растворяетесь в окружающей вас Вселенной. Тюремные стены вокруг эго вдруг рушатся, и не-эго врывается, чтобы спасти узника, а тот уже пляшет на воле” [4, с. 477].

Зрительный зал Набоков называл парадоксом “незримого мира вольных духов” [1, с. 494]. Такое представление о зрительном зале отразилось в пьесе Набокова “Событие”, когда художник Трощейкин ощутил себя с женой играющими в трагедии актерами, за жизненными событиями которых наблюдают из зала: “...Одни на этой узкой освещенной сцене. Сзади – театральная ветошь всей нашей жизни, замерзшие маски второстепенной комедии, а спереди – темная глубина и глаза, глаза, глаза, глядящие на нас, ждущие нашей гибели” [5, с. 398]. Публика в данном случае является не реальной, а представляемой, театральной иллюзией, которую создал в своем воображении Трощейкин. В лекции “Ремесло драматурга” Набоков развивал реализованную в “Событии” мысль об отвлеченном представлении драматурга и актера о своей аудитории, в которой ни драматург, ни актер ни в коем случае не должны видеть “розоватое скопление знакомых физиономий”, иначе пьеса перестанет быть пьесой.

Набоков не оставлял мысли о том, чтобы однажды написать “совершенную пьесу”, с изображенным в ней уникальным узором жизни, следующим не общепринятым законам театра, а законам собственной индивидуальности человека [6, с. 14]. Можно согласиться с предположением о том, что Набоков имел в виду именно эту идею, когда задумывался о создании “романа в форме пьесы” в конце 60-х годов, что было отмечено в его записной книжке [6, с. 14]. Сценарий “Лолиты” или “роман в форме пьесы”, исходя из суждений самого Набокова, оказался наиболее близок авторскому представлению об идеальной пьесе. Не удивительно, что сценарий Набокова не нашел применения ни в постановке Стэнли Кубрика (1962), ни в картине Адриана Лайна (1997). Режиссеры, если и пытались (Кубрик) ухватить съемочной камерой весь корпус набоковских повествовательных и сюжетных приемов, не смогли этого сделать жалкими, по сравнению с писательскими, средствами кинематографа. Стэнли Кубрик не нашел кинематографических эквивалентов для таких излюбленных приемов Набокова, как: действие вразрез читательскому ожиданию, нарушение причинно-следственных связей, введение эротических элементов за счет метафор и переключения регистров [6, с. 11]. Поэтому “только искромсанные обрывки” сценария, написанного Набоковым, были использованы в картине Кубрика [7, с. 33]. Впоследствии сценарий “Лолиты” был опубликован как самостоятельное произведение в 1974

году, а на русском языке он был издан лишь в 2010 году в переводе А. Бабикова [8].

Несмотря на то, что сценарий “Лолиты” был создан по заказу голливудских постановщиков, он не имеет ничего общего с “массовым искусством”, которое Набоков высмеивал всю свою жизнь [6, с. 10]. Набоковский сценарий не сводится, как многие голливудские продукты, к фарсу, вызывающему предсказуемый эффект и легко усваиваемому зрителем; это загадка-картинка, которую можно разгадать, связав воедино подбрасываемые автором три нити сновидческой реальности – сны Гумберта, Лолиты и Шарлотты. Структурно сценарий представляет собой “роман в пьесе”, но это еще и постороенная по принципу матрешки многократная “пьеса в пьесе”, с иерархическим устройством, на самом высоком уровне представленная главным режиссером – Автором.

Сценарий по роману “Лолита” вобрал в себя самые главные наработки Набокова-драматурга. Действие в сценарии развивается, как и в других драматургических произведениях Набокова, следуя “логике сна” [6, с. 13]. Единственной движущей силой, помимо сновидческой логики, есть воля автора, являющего себя везде и во всем: во множестве пространных авторских разъяснений и описательных вставок, в некоторых персонажах, режиссирующих или комментирующих все действие или отдельные сцены (психиатр Джон Рэй, доктор Брэддок, Инструктор, Куильти, Вивиан Даркблум, энтомолог “Владимир Набоков”), в закадровых голосах действующих лиц или персонажей, не явивших себя в теле. В сценарии также использован фундаментальный прием набоковской поэтики – “театр в театре”, намеченный в самом романе и усиленный в “романе в пьесе”.

Жанр литературного сценария оказался наиболее близок Набокову-драматургу, за счет того, что он предполагает наличие описательных частей (сценарной прозы), обычно являющихся более пространными и детальными, нежели ремарки в пьесе. Набокову, с повествовательностью как неотъемлемой чертой его творчества, не хватало в пьесе жанрового пространства для изображения сцены такой, какой она должна была предстать перед зрителем по замыслу автора. Такие элементы сценария, как описательная часть и закадровый голос, позволили писателю усилить авторское присутствие. Набоковский “режим тотальной тирании” автора невольно приводил писателя к жанру литературного сценария и ранее – при работе над “Трагедией господина Морна”. Так объясняется создание многостраничного прозаического Изложения “Трагедии”, с детальными описаниями декораций, звуковых эффектов, настроений действующих лиц, а также с отдельно выписанными “Линиями персонажей” и “Развитием линий отдельных персонажей” (См.: 9). Г. Барабтарло называет Изложение “Трагедии” “сценарием в прозе”, и этот сценарий “представляет собою огромную сценическую ремарку автора-режиссера, которая может быть отстегнута от пьесы и читаться как образец отличной прозы” [10, с. 282].

На закономерно возникающий вопрос о том, какую же цель преследовал Набоков, стремясь к повествовательности в драматургии, можно предположить следующее. Традиционно судьба каждого драматургического произведения – быть поставленным на сцене, и Набоков, учитывая возможность этого коллективного творчества и неизбежного искажения авторской мысли, стремился в своих пьесах “обеспечить словам первенство над действием, настолько ограничивая вмешательство постановщиков и исполнителей, насколько это вообще возможно” [7, с. 30].

В предисловии к сценарию “Лолиты” Набоков выдвигает резкое замечание: “По натуре я не драматург, и даже не сценарист-поденщик” [Там же]. И тут же продолжает свою мысль, говоря о том, что если бы он и уделял столько же времени сцене или кинематографу, сколько уделяет писательскому творчеству, то проследил бы, чтобы все – от актерской игры до декораций – было пропитано искусством и волей самого себя – автора, не терпящего коллективное творчество, называющего его “коммунальной помывочной”, где каждый участник увеличивает “общий знаменатель бездарности” [Там же]. Именно в сценарии “Лолиты” в наивысшей мере воплотилась набоковская идея о всевласти автора, для реализации которой писатель прибегнул к различным повествовательным приемам: пространственным авторским ремаркам, множеству описательных частей, посвящающих читателя и в тонокости изливания гостиничных клозетов, и в параллельные утренние сцены из жизни отельных постояльцев, и в пейзажи горных дорог, и в особенности выставляемого товара в витринах маленьких придорожных магазинчиков, и в сцены больничной жизни, а также к включению целых вставок из романа (в виде цитат), повествующих о трагичности переживаний Гумберта.

Кроме повествовательных приемов, реализующихся через такой структурный элемент сценария, как описательная часть, авторское присутствие в произведении осуществляется за счет внедрения “посланцев” самого автора, режиссирующих, как это обычно бывает у Набокова, свою “пьесу в пьесе” или “театр в театре”: доктор Брэддок, Куильти и его спутница Вивиан Даркблум (переделанная анаграмма имени Набокова, ранее использовавшаяся в пьесе “Скитальцы”), энтомолог “Владимир Набоков” [6, с. 21]. Еще одной “вводной” фигурой от автора является Инструктор, который поясняет зрителю и “группе полисменов в проекторной комнате” сцену гибели Шарлотты, изображенную на снимке [8, с. 111 – 112]. Его подробное описание местонахождения и поведения всех участников дорожного происшествия сходно с гоголевской “немой сценой” в “Ревизоре” и параллельной ей сценой прозрения из “События” Набокова.

Для рассмотрения проблемы авторского присутствия в сценарии “Лолиты” интерес представляет трансформация некоторых героев, выявленная при сравнении сценария с романом. Символическим является

преображение Клэра Куильти, представшим в сценарии одновременно постановщиком “пьесы в пьесе в пьесе Набокова”, привидением, преследующим Гумберта, и ярмарочным шутком. Мистер Ку, как его называют знакомые, также таит в своем имени (от англ. “cue”) “театральную реплику”, “намек”, “режиссерское указание” [6, с. 21]. Доктор Рэй в сценарии, по сравнению с Джоном Рэем, “автором” так называемого предисловия к роману “Лолита”, являющегося не столько предисловием, сколько неотъемлемой частью романа в плане композиционном и смысловом (“роман в романе”), приобретает большее значение, выполняя функцию дополнительного повествователя и разъяснителя в самом действии.

Закадровый “Голос доктора Рэя” (в одном месте он назван “Голосом повествователя” с указанием в скобках – “доктора Рэя”) повествует о трагической любви Гумберта к Аннабелле, его желании воскресить возлюбленную в девочке отроческой поры, сообщает читателю биографические вехи Гумберта и Лолиты, а также дает читателю указания (“Следите за таксомотором”), переводит реплики героев с французского, даже оценивает поступки и состояние действующих лиц или игру актеров (“Никогда прежде она не была такой говорливой”), как режиссер, предугадывает их действия, будто, следуя заранее продуманному плану или сценарию (“Мне кажется, водитель должен был здесь повернуть налево. Впрочем, он может свернуть на следующем перекрестке”), делает намеки читателю о будущей трагедии (“Когда вы анализируете поведение этих неосторожных пешеходов, вы понимаете, что они только медлят на своем пути от утробы до гроба” – намек на трагическую гибель Шарлотты Гейз под колесами автомобиля) и даже вытупает в роли врача-психиатра Гумберта [8, с. 44, 45, 46, 51 – 52, 200, 222].

Помимо этих “посланцев”, сценарий насыщен множеством закадровых голосов, делающих ныемки зрителю и повествующих о том, что не может быть понято из диалогов: “Голос доктора Рэя”, “Голос Гумберта”, “Сахарный голос”, “Голос Лолиты”, “приглушенный повествовательный голос” коллекционера, рассказывающего, как он купил “отлитую в бронзе маленькую обнаженную девочку”, “Голос пожилого мужчины”, посмеивающегося и делающего двусмысленные предположения в будто бы случайном (у Набокова не бывает чисто эстетической детали или случайности!) разговоре с Гумбертом. Набоков нуждался в таких действующих лицах “от автора” и “голосах”, реализовывавших авторское стремление к повествовательности, ограниченное в драматургии как литературном роде, а также служащих воплощению других приемов, как, например, “театра в театре”.

В сценарии “Лолиты”, помимо основной набоковской пьесы, представлена еще одна, внутренняя, – та, которую ставит антагонист Гумберта драматург Клэр Куильти, похитивший Лолиту и разбивший ей сердце. Причем Куильти ставит одновременно две пьесы: одну он

режиссирует в Бердслейской школе, а вторую разыгрывает в жизни Гумберта и его возлюбленной. В обеих пьесах играет Лолита. Она же использует репетиции школьной пьесы для встреч с Куильти в пьесе реальной, впоследствии оказавшейся роковой для обманутого Гумберта. Клэр Куильти, таким образом, предстает в сценарии постановщиком “пьесы в пьесе в пьесе Набокова”, а также призрачным героем кошмаров Гумберта и ярмарочным шутком для зрителя (чего только стоит его позерство и слащавая речь).

Шарлотта Гейз и другие действующие лица упоминают недавнюю пьесу Куильти “Нимфетки” (эта пьеса мельком возникает в сценарии четыре раза), называя ее восхитительной. Зрителю предстоит разгадать, какой по счету “пьесой в пьесе” является “Нимфетки”. Возможно, это намек на самую главную – пьесу из жизни Гумберта о его трагичной любви к Лолите.

Куильти неоднократно возникает по ходу всего сценария то там, то здесь. В одном месте он и его слава вызывают всеобщее восхищение, в другом Шарлотта оказывается его давней случайной знакомой, в третьем Шарлотта предлагает Гумберту обратиться за помощью к его дяде, тоже Куильти, когда Гумберт, переживая об отъезде Лолиты в летний лагерь, отговаривается перед ее матерью разболевшимся зубом. К тому же дантисту Куильти записана на прием и Лолита, как выясняется в самом начале первого акта. Потом Куильти высказывается с обложки журнала, приколотого на стене лолитиной комнаты (“Я могу сочинять без карандаша, но не без “дромок”). Он же отправляет Лолите букет великолепных роз (не даром драматург ранее рифмует имя Долорес со слезами и розами), следит за Гумбертом и Лолитой в “Зачарованных охотниках” и задает первому личные вопросы о его девочке [8, с. 83 – 85, 94, 98, 123, 124, 128].

В следующей сцене Куильти появляется в сопровождении своей спутницы Вивиан Даркблум (помощницы режиссера нескольких “пьес в пьесе”), которую тот называет своим соавтором, вечерней тенью и настоящей и реальной женщиной [8, с. 164]. Именно племянница Вивиан, Мона, будто бы руководимая главным режиссером, помогает Лолите обманывать Гумберта и тайком видеться с Куильти. Закадровый голос того же Куильти, посмеиваясь, предупреждает Гумберта о похищении Лолиты из больницы [8, с. 197 – 198].

Получается так, что Гумберт и Лолита играют в пьесе, придуманной Куильти, который, по роду своего занятия, не впервые ставит представления. Он же организует в школе Лолиты маскировочную пьесу, что позволяет ему беспрепятственно видеться с Лолитой и держать в обмане Гумберта, который впоследствии вырывается из чужой игры и убивает драматурга. О набоковской, внешней, пьесе зрителю напоминает Доктор Рэй, держатель автобиографии, “которую мистер Гумберт Гумберт написал после ареста, в тюрьме, куда он был помещен без права освобождения под залог по

обвинению в убийстве, а также в камере для душевнобольных, где он находился под наблюдением” [8, с. 36]. Доктор Рэй оказывается на самом высоком после создателя сценария уровне авторства, так как все рассмотренные выше “пьесы в пьесе” помещаются в его собственный рассказ о Гумберте и его трагедии, написанной в форме автобиографии самим Гумбертом и отданной в руки Доктору Рэю. Причем мемуары Гумберта предстают перед читателем/зрителем уже после смерти самого автора (Гумберт умер в тюрьме), так что здесь мы имеем дело с умершим повествователем.

В сценарии прием “театра в театре” в кубе”, с его авторами и режиссерами на различных уровнях (Куильти, руководящий несколькими пьесами, Гумберт со своей биографией, Доктор Рэй с историей о Гумберте и, наконец, Набоков со сценарием) применяется не только для реализации игры с читателем/зрителем и выдвижения на первый план образа Автора, но, в большей степени, для высвечивания трагедии Гумберта. Ни в одном драматургическом произведении до сценария “Лолиты” Набоков не создавал такое многоуровневое строение, основанное на приеме “театр в театре”.

Литература

- 1. Набоков В. В.** Ремесло драматурга // Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / В. В. Набоков. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – С. 494 – 500.
- 2. Набоков В. В.** Трагедия трагедии // Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / В. В. Набоков. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – С. 501 – 518.
- 3. Бабинов А.** Примечания / А. Бабинов // Владимир Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – С. 541 – 638.
- 4. Набоков В. В.** Искусство литературы и здравый смысл: эссе / В. В. Набоков // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе; [сост. и комм. Н. Г. Мельников]. – М. : Независимая газета, 2002. – С. 465 – 479.
- 5. Набоков В. В.** Событие // Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / В. В. Набоков. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – С. 357 – 420.
- 6. Бабинов А.** Подробности картины / А. Бабинов // Набоков В. В. Лолита: Сценарий; [пер. с англ. А. Бабинова]. – СПб. : Издательская Группа “Азбука-классика”, 2010. – С. 5 – 24.
- 7. Набоков В. В.** Предисловие к сценарию “Лолиты” / В. В. Набоков // Набоков В. В. Лолита: Сценарий; [пер. с англ. А. Бабинова]. – СПб. : Издательская Группа “Азбука-классика”, 2010. – С. 27 – 34.
- 8. Набоков В. В.** Лолита: Сценарий / В. В. Набоков. – СПб. : Издательская Группа “Азбука-классика”, 2010. – 256 с.
- 9. Набоков В. В.** Приложения // Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / В. В. Набоков. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – С. 281 – 312.
- 10. Барабтарло Г.** Сочинение Набокова / Г. Барабтарло. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 464 с.

Бабенко О. А. “Ідеальна” п’еса В. Набокова: сценарій “Лоліти”

Статтю присвячено вивченню концепції “ідеальної” п’еси, що була розроблена В. Набоковим та використовувалася ним при оцінюванні п’ес інших авторів, а також при створенні його власних драматургічних творів. Автор статті робить висновок про те, що “ідеальною” п’есою, з точки зору Набокова, може вважатися сценарій “Лоліти”, що втілює усі наробки Набокова – драматурга й теоретика драматургічного мистецтва.

Ключові слова: “ідеальна” п’еса, “логіка сну”, сценічна умовність, “роман в п’есі”, авторська присутність, “театр в театрі”.

Бабенко О. А. “Идеальная” пьеса В. Набокова: сценарий “Лолиты”

Статья посвящена изучению концепции “идеальной” пьесы, разработанной В. Набоковым и использованной им при оценке пьес других авторов, а также при создании его собственных драматургических произведений. Автор статьи приходит к выводу, что “идеальной” пьесой, с точки зрения Набокова, может считаться сценарий “Лолиты”, воплотивший все наработки Набокова – драматурга и теоретика драматургического искусства.

Ключевые слова: “идеальная” пьеса, “логика сна”, сценическая условность, “роман в пьесе”, авторское присутствие, “театр в театре”.

Babenko O. A. “Ideal” play by V. Nabokov: “Lolita” screenplay

The article is devoted to the study of the conception of an “ideal” play, which was worked out by V. Nabokov and used when he evaluated plays of other authors’ and created his own drama works. The author of the article makes up the conclusion that “Lolita” screenplay, from Nabokov’s point of view, may be considered as an “ideal” play, it is an embodiment of all the creative devices of Nabokov as a playwright and a theorist of the dramatic art.

Key words: an “ideal” play, “logic of dream”, stage conditionality, “novel in the play”, author’s presence, “theatre in the theatre”.

УДК 821.161.1 – 1.09 + 929 Матусовский

В. И. Бахмач

ПЕСНИ М. МАТУСОВСКОГО О ВОЙНЕ

*Ведь песня людям так нужна,
Как птице крылья для полета!
М. Матусовский*

Имя Михаила Львовича Матусовского (1915 – 1990) прочно связано с песней. Правда, к его песенному слову критики относятся по-разному. Как подчеркивает Ю. Минералов в биографическом словаре “Русские писатели 20 века”, строкам М. Матусовского “недостает яркой сюжетности Е. Долматовского, проникновенного лиризма А. Фатьянова”, а в целом “стих его ритмически не особенно гибок и не очень выразителен” [1, с. 459]. Но знакомый по Московскому институту истории, философии и литературе (МИФЛИ) с “Кола Брюньоном из Луганска”¹ Л. Озеров считал иначе: “Даже простое чтение песен М. Матусовского “глазами” на страницах книги говорит, сколько в них напевного, складного и воистину лирического” [2, с. 243]. Жизнь доказала правоту этого мнения, ведь с годами поэт-песенник стал проводником душевного слова, которое по-прежнему любит и поет народ.

Духовность всегда является основой и сердцевинной основой отношения художника к миру. У настоящего поэта она индивидуальна, поэтому с М. Матусовским сотрудничали лучшие композиторы-современники: В. Баснер, М. Блантер, И. Дунаевский, А. Пахмутова, В. Соловьев-Седой, М. Фрадкин, Т. Хренников. Его песни органично вошли в замечательные фильмы: “Блокада”, “Дожить до рассвета”, “Щит и меч”, “Верные друзья”, “Тишина”, “Девчата” и многие другие. В силу своей доверительности и лиричности они “ушли в народ”, который всегда умеет отличать настоящее и фальшивое. Более семи десятка песен в большинстве своем звучат в эфире, со сцены, да и просто в компаниях. Их исполняют профессионалы и любители, солисты и хоры. К положенным на музыку стихам М. Матусовского вполне можно отнести слова, адресованные некогда им поэту Л. Мартынову: “Я так понимаю: поэзия – это и есть умение увидеть в случайном камне, совсем никому не нужном, обыкновенном камне модель всего мироздания, заметить то, что другие обычно не замечают и даже проходят мимо, ни раз не обернувшись” [3, с. 120]. Художественное сознание поэта призвано “видеть” в привычном то, что скрыто от других, затем обобщить увиденное и сделать его достоянием всех. Вероятно, подобный угол зрения у М. Матусовского, сына луганского фотографа, был унаследован не в фотокадре, но в слове. Поймать и запечатлеть главное в

облике, чувстве, поступке лирического героя стало для него жизненным принципом. Это естественное желание песенника, постоянно ведущего откровенный разговор со своим слушателем-читателем.

Песенное творчество М. Матусовского можно тематически разделить на несколько видов: песни об историческом прошлом (н-р, “Крейсер “Аврора”), песни о войне (н-р, “Баллада о солдате”), песни о Родине (н-р, “С чего начинается Родина”), песни о любви (н-р, “Подмосковные вечера”), песни о детстве и юности (н-р, “Крестик-нолики”). Больше всего у поэта песен о Великой Отечественной войне, ведь в качестве военного корреспондента Северо-Западного фронта с июня 1941-го он был свидетелем трудных испытаний, выпавших на долю многих фронтовиков.

Обратимся к песням о войне М. Матусовского и определим их отличительные особенности. Выверенные строки поэта позволяют воссоздать точную панораму того, что довелось изведать рабочему войны – простому солдату. Не случайно в песнях М. Матусовский не упоминает имен и фамилий (разве что в “Песне о девушке из Бреста”). Сдержанно, без показной бравады поэт рассказывает обо всех, вынесших тяготы ратных невзгод, а особенно – о не доживших до мирных дней:

Умели вы долго лежать на снегу,
Укрывшись полою шинели.
Умели огонь открывать по врагу,
Но трусить и лгать не умели.
Умели в сраженьях спасти города,
Ночами не спать грозowymi.
И вы остаетесь для нас навсегда
Живыми, живыми, живыми [4, с. 237].

М. Матусовский не использует эпитеты и метафоры, но насыщает произведение глаголами, перечисляющими необходимые для победы навыки бойцов. Наряду с умениями вести сражения и “спасать города” поэт контрастно оттеняет, чего истинные войны “не умели” – это “трусить и лгать”. В совокупности изображенные качества позволяли понять, что “труднейшая в мире война” выиграна настоящими солдатами, которые ведомые чувством любви к отчизне

...шли навстречу славе,
Свой долг выполнив сполна [4, с. 236].

Примечательно, что в песнях о войне поэт не говорит о генералах и главнокомандующих, хотя их роль в военных операциях не следует умалять. Он лишь особо подчеркивает в произведении “Комиссары” предназначение настоящих политруков:

Ваше слово на той войне,
К сердцу путь самый главный выбрав,
Шло с гранатами наравне,
Со снарядами всех калибров [4, с. 225].

Силой духа и целеустремленностью у Матусовского наделен каждый герой. Это не дань патриотической помпезности. К счастью, поэт не был склонен к ней. В его трактовке войны Великой Отечественной войны не мечтали быть знаменитыми. Они просто хорошо исполняли свой долг, подобно капитану Тушину, герою Отечественной войны 1812 года из романа “Война и мир” Л. Н. Толстого. М. Л. Матусовский неизменно обращается ко всем живущим соотечественникам, способным его понять, при этом особо отмечая роль памяти:

С тех пор мы забыть не вправе
Ваш путь, ваши имена [4, с. 236].

В наши дни мотив памяти о героях Великой Отечественной войны встает остро, ведь уже встречаются те, что пытаются принизить заслуги бойцов, расплатившихся с врагом сполна и не пожалевших для свободы Родины ничего. Песенная поэзия нашего земляка обернулась художественным документом, позволяющим увидеть истинные масштабы народной победы и возродить утраченное чувство соборности. В этом настоящая сила стихотворца, о которой проникновенно сказал В. Кондратьев: “Художественное произведение имеет поразительную особенность – оно раскрывает автора как человека, и никакими ухищрениями ему не скрыть от читателей своей сути” [5, с. 249]. Такова “суть” песен поэта, родившегося в Луганске, – напоминать людям о главном. Значение его произведений заключается не столько в задушевности интонаций, сколько в том, что любой человек может соотносить их с собственной жизнью, измерить чувством совести.

Стихотворения М. Матусовского о войне вбирают в себя историческую память военного поколения, воплощают его жизненный опыт, включают ощущение сопричастности и эмоционально воздействуют на слушателей и читателей. Это своеобразные песни-клятвы о верности отчизне, гражданскому долгу, памяти о прошлом. Образы рабочих войны – солдата, матроса, медсестры – создаются выверенными и ясными каждому слушателю обобщениями-символами: “парни безусые”, “матросские ленты”, “сумка тяжелая”. Именно безусые парни мужали в боях и, если везло, возвращались живыми и поседевшими. Именно бескозырки с матросскими лентами прибывало волной к берегу после жестоких морских сражений. Именно медсестры с тяжелыми сумками спешили к раненым защитникам и спасали их. У слушателей этих песен никогда не возникало вопросов, о ком они, так как герои всегда были узнаваемы.

Этапы поражений и побед в песнях Матусовского также представлены узнаваемо:

Горела роща под горою,
И вместе с ней пылал закат.
 (“На безымянной высоте”)

Так просто сейчас умереть, –

Ты выжить попробуй.
("Дожить до рассвета")
Который месяц не снимал я гимнастерки,
Который месяц не расстегивал ремней.
("Махнем не глядя")

За вами сгоревших лесов седина
И вспышки орудий во мраке.
За вами труднейшая в мире война, –
Атаки, атаки, атаки.
("Мне вспомнились снова...")

Ты столько выкопал, боец,
Окопов и могил,
И столько ты своих друзей
В пути похоронил,
И стали белыми виски
От ранней седины,
Чтоб наконец-то к нам пришел
Последний день войны.
("Последний день войны")

Только несколько минут,
Только несколько минут
Между нами длилась та беседа.
"Как, скажи, тебя зовут?
Как, скажи, тебя зовут?"
И она ответила: "Победа!"
("Как, скажи, тебя зовут?")

Что ж мне ночами спокойными
Снятся тревожные сны?
("Пушки молчат дальнобойные...")

Приведенные отрывки из произведений позволяют увидеть характерные приемы, использованные поэтом. Как оказалось, военная тема органично "уложилась" у М. Матусовского и в двухсложные, и в трехсложные стихотворные размеры: от ямба (н-р, песня "Последний день войны") до амфибрахия (н-р, песня "Мне вспомнились снова..."). Язык поэзии о войне лаконичен и прост: его задача сродни летописям древнерусской литературы – скупое и четко выразить пережитое всем миром, т. е. обществом. Реальная конкретика ("вспышки орудий", "тревожные сны"), бытовая атрибутика ("окопы", "ремни", "атаки", "могилы"), анафоры ("Который месяц...", "Только несколько минут...") и частое использование рефренов ("шел солдат") создали в песнях характерный стиль поэта, где наряду с эпичностью повествования

достойно сочетается и лирическое начало. За этими приемами просматривается духовный мир М. Матусовского, постигшего на личном опыте, что прошлое – основа будущего. Неуспокоенная память поэта помогает нам воскресить эпоху, воссоздать поведение предшественников в военную пору и после нее. В то же время его песни являются художественным предостережением для живущих сейчас: судьба страны – не только сегодняшний день, но и весь ее исторический путь, творимый народом. М. Л. Матусовский всегда в это верил и знал, ведь для него

Всего страшнее тот,
Кто ни во что не верит,
Кто в жизни каждый ход
Своим аршином мерит [6, с. 27].

Размышляя о войне и народе, вынесшим эту войну, поэт стремился понять ее уроки и сделать выводы не только для себя, но и для тех, кто этого не пережил, но будет судить с позиций более поздних знаний. Он стал проводником духовного состояния своего поколения, сплотившегося в годы тяжелейших испытаний. М. Матусовский навсегда остался в песнях активно действующим и воспринимающим творцом, видевшим в минувшей войне и победе общечеловеческое содержание и смысл, что художественно завещал нам.

Литература и примечания

¹ Так поэт Лев Озеров назвал Михаила Матусовского во вступительной статье к кн.: Матусовский М. Л. Такая короткая долгая жизнь: стихи и песни. – М., 1995. – С. 3.

1. Русские писатели 20 века: Биографический словарь / [гл. ред. и сост. П. А. Николаев]. – М. : Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А. М., 2000. – 808 с. **2. Озеров Л.** Время, жизнь, песня / Л. Озеров // Новый мир. – 1984. – № 5. – С. 242 – 245. **3. Матусовский М.** Свободное дыхание / М. Матусовский // Знамя. – 1983. – № 1. – С. 117 – 123. **4. Матусовский М.** Суть: [стихи и поэмы] / Михаил Матусовский. – М. : Советский писатель, 1979. – 264 с. **5. Кондратьев Вяч.** Долг поэта, долг солдата / Вячеслав Кондратьев // Знамя. – 1981. – № 2. – С. 247 – 249. **6. Матусовский М. Л.** Такая короткая долгая жизнь: [стихи и песни] / М. Л. Матусовский. – М. : РИФ “Рой”, 1995. – 176 с.

Бахмач В. І. Пісні М. Матусовського про війну

У статті на прикладі поезії М. Л. Матусовського про війну розглядається роль співучого слова як значного духовного явища у творчості художника.

Ключові слова: пісня, художня свідомість, герой, мотив пам'яті, характерні способи.

Бахмач В. И. Песни М. Матусовского о войне

В статье на примере поэзии М. Л. Матусовского о войне рассматривается роль песенного слова как значительного духовного явления в творчестве художника.

Ключевые слова: песня, художественное сознание, герой, мотив памяти, характерные приемы.

Bakhmach V. I. Songs about war by M. Matusovsky

In this paper the role of singing words examines as a significant spiritual events in the artist's work on the example of poetry about War by M. Matusovsky.

Key words: song, artistic consciousness, the hero, the motif of memory, specific techniques.

УДК 821.111.0'05"18"

С. Є. Гайдук

**“ТАК МЧАВСЯ КІНЬ МІЙ БЕЗ ПУТТЯ,
НЕПОГАМОВНИЙ МОВ ДИТЯ”:
ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ ОБРАЗУ КОНЯ МАЗЕПИ**

Добу романтизму як епоху нового світовідчуття та нової ідеології характеризує переосмислення презентації звірів і тварин у мистецтві слова.

Визначальна орієнтація романтизму на міф і символ зумовила силове поле міфологізації й відповідно – символізацію усєї образної системи романтиків. Відтак – образи фауни набували у творах романтиків символічної та міфологічної глибини.

У літературі та живописі доби романтизму образ коня превалює. Його символіка пов'язана з розмаїттям сенсів. Головні з них – романтичне почуття волі героя-вершника на безкраїх просторах степу зокрема і символіка свободи у широкому сенсі – загалом.

Для повноцінної інтерпретації символіки образу коня у поезії епохи романтизму важливим є урахування наявних розробок цієї проблематики у літературознавстві. З-поміж розвідок, що присвячені аналізу образу коня у культурі загалом і в літературі зокрема, виокремимо такі позиції: “Загальна історія коня” (“Historia powszechna konia”) у трьох томах польського науковця Мар'яна Чапського (1816 – 1875), що побачила світ 1874 року у Познані; антологія “Кінь має в собі душу” (“Konia ma duszę w sobie”, 1988) Луції Гінкової, а також книга “Кінь Мазепи” (“Le Cheval de Mazepa”, 2006) Бруно Сібона. Цікаво, що постать гетьмана України Івана Мазепи у

літературі та живописі європейського романтизму нерозривно пов'язана з образом його коня. Вагомість цього символу для естетики та поезики романтизму засвідчує також спеціальна стаття, присвячена образу коня у виданні “Словник польської літератури XIX століття” (“Słownik literatury polskiej XIX wieku”, 1994) [1, с. 429 – 431].

Серед текстів поетів-романтиків, у яких мотив бігу коня утворює композиційну вісь, найбільш відомими творами є поема “Мазепа” (Mazepa, 1819) Джорджа Байрона (1788 – 1824) і сонет “Фарис” (“Farys”, 1828) Адама Міцкевича (1798 – 1855). Польський митець прагнув художньо передати настрій поезії Сходу, для якої характерний мотив похвали та возвеличення пустельного рисака (коня). У цьому зв'язку Вацлав Борови наголосив: “Значною мірою ця тема є возвеличенням коня у тому сенсі [...], що він входить у тісний контакт з вершником і “серце вершника” “наполовину б'ється у коні” [2, с. 250]. Натомість Вацлав Кубацкі, автор праці “З Міцкевичем у Криму” (“Z Mickiewiczem na Krymie”, 1977), зауважив, що кінь нарівні з господарем бере участь у пригоді і разом з ним долає перешкоди і небезпеки, які трапляються на їхньому шляху [3, с. 313]. З ним неаргументовано не погоджується Луція Гінкова, стверджуючи: у творі важливий лише вершник, бо дикий галоп виключно увиразнює його внутрішній світ, світ почуттів і прагнень. Бо свою велич, що концентрується навколо прагнення долати перешкоди, свідомо шукати небезпеки, щоб встановити межі своїх можливостей, герой досягає не тільки завдяки власному “я”, але й завдяки гармонійній взаємодії з конем. І все ж, тут можна провести вододіл: у сонеті “Фарис” А. Міцкевича показано “тріумфальний біг”, а у поемі “Мазепа” Дж. Байрона – “страхотливий біг” [4, с. 164].

Образ Івана Мазепи доволі поширений у різних національних літературах епохи романтизму. На причину зацікавлення нею в літературі того часу вказував З. Рашевскі. Він наголошував, “що з давніх давен європейське мистецтво зосереджувало увагу на постаттях героя – чи то прикутого до місця покарання, чи якого відносить невідь куди кінь. Романтиків більше цікавив інший образ. Адже вони вбачали в ньому символ сильної особистості, яка мчить на вільному жилавому коні до місця невідомого призначення” [5, с. 188]. Такою особистістю був Іван Мазепа. Він уособлював роль романтичного героя байронічного типу. Дмитро Наливайко схиляється до думки польського дослідника Я. Островського, що історія І. Мазепи “заснована на екзотичних реаліях, містила сюжет нещасливого кохання і жорстокої кари. Нескінченний галоп коня (мотив, що сам собою дуже впливав на романтичну уяву) є водночас знаряддям долі, яка готувала Мазепу до великих політичних звершень. Навіть остаточна поразка гетьмана приносить йому додатковий німб мучеництва” [6, с. 5]. Усі ці елементи структури твору несли в собі символічний зміст, що без зусиль переростав у міф.

Романтики Західної Європи пізнали особистість Івана Мазепи завдяки Вольтеру (1694 – 1778), який у праці “Історія Карла XII, короля Швеції” (“Histoire de Charles XII, roi de Suède”, 1731) відтворив образ гетьмана [7, с. 233]. Цю легендарну людину, яка прагнула звільнити Україну з поневолення французький митець змалював прив’язаним до коня. Кінь долає численні перепони на шляху до рідної землі. На думку Д. Наливайка, ця художня деталь зробила “банальну історію з життя молодого Мазепи неймовірною, фантастичною і водночас перевела її зі сфери побутової у сферу міфопоетичну” [6, с. 4]. Крім цього, письменників захоплювала двоїста натура Мазепи, в якому поєдналися, за ілюстративними свідченнями зарубіжних художників слова, “любовний авантюрист і шляхетний лицар”.

Щодо поеми “Мазепа” Джорджа Байрона, то її іноді називають однією з його “східних поем”. Герой твору відповідає характеристиці романтичного героя. Автор зосередив увагу на точності зображення нового типу романтичного героя, драматизм долі якого поставав на тлі неординарних ситуацій [8, с. 33]. Тут свою роль відіграли і бестіарні образи. Кінь виступає причиною нескінченних терпінь вершника, а вершник, у свою чергу, мимоволі став причиною смерті тварини. Прив’язаний до коня І. Мазепа викликає у нього смертельний жах, бажання втекти від небезпеки, від невідомого.

Текст мовою оригіналу:

...At times I almost thought, indeed,
He must have slackened in his speed;
But no – my bound and slender frame
Was nothing to his angry might,
And merely like a spur became:
Each motion which I made to free
My swoln limbs from their agony
Increased his fury and affright... [9, с. 221].

Текст мовою мети:

...Я іноді гадав, що насправді
він напевне свою швидкість сповільнив;
Але ні – моє зв’язане і слабке тіло
Було для його розлюченої сили нічим,
І тільки шпорою ставав:
Кожний мій рух, який я робив, щоб звільнити
Мої опухлі кінцівки від їх нестерпного болю
А це викликало у нього лють і переляк...

Образ коня постає у тексті казковим і відважним “бігуном незрівнянним”. Інверсія підсилює тут винятковість образу, адже кінь зумів утекти від вовків, подолати далеку відстань, переплисти річку. Усі ці якості викликають у І. Мазепи подив, але вони також примножують і продовжують його муки. Змальовуючи біг коня, Дж. Байрон порівнює

його з гірським потоком, з блискавкою, з північним саявом і метеором, з розбурханим морем. Кінь та вершник приречені бути разом, вони взаємознищують один одного. І в цьому полягає художня експресія під пером Дж. Байрона.

Текст мовою оригіналу:

...His first and last career is done!
...They left me ther to my despair,
Linked to the dead and stiffening wretch,
Whose lifeless limbs beneath me stretch,
Relieved from that unwonted weight,
From whence I could not extricate
Nor him nor me – and there we lay,
The dying on the dead!.. [9, с. 228 – 229].

Текст мовою мети:

...Його перша і остання кар'єра добігла кінця!
...Вони залишили мене у розпачі,
Прив'язаного до мертвого і жорсткого бідолахи,
Чий мертві кінцівки протяглися піді мною,
Я не міг позбутися того небажаного тягара,
З-під якого я не міг вивільнитися
Ні він, ні я – і так ми лежали,
Вмираючий на мертвому!..

У творах романтиків несподівана з'ява коня може бути прикметою нещастя і символізувати прихід смерті. Символ з таким смисловим навантаженням використовує Дж. Байрон у поемі "Мазепа".

Текст мовою оригіналу:

...At length, while reeling on our way,
Methought I heard a courser neigh,
From out yon tuft of blackening firs.
... from out the forest prance
A trampling troop; I see them come!
... A moment, with a faint low neigh,
He answered, and then fell!.. [9, с. 227 – 228].

Текст мовою мети:

...Вдалі, коли ми йшли похитуючись,
Мені здалося, що я почув іржання рисака
З-поза чорніючих ялинових кущів...
З лісу гарцював гупаючий табун;
я бачив їхній наступ!
...На мить, зі слабким іржанням,
Він відповів, і тоді впав!..

Ще одна змістовна деталь: навколо мертвого коня і напівмертвого І. Мазепи кружляє дикий табун рисаків, які не знали доторку людської

руки. Нестримний біг цих коней – це образ, який символізував у творах романтиків прагнення свободи, волі, хвалу всьому природному.

Текст мовою оригіналу:

...They snort – they foam – neigh – swerve aside
And backward to the forest fly,
By instinct, from a human eye... [9, с. 228].

Текст мовою мети:

...Вони захропли – вони запінилися – заржали – звернули вбік,
І назад полетіли до лісу,
Ведені інстинктом, зникали від людських очей...

У наступній сцені закодовано вищий провіденційний та емблематичний сенс образу шаленого галопу коня з прив'язаним до нього героєм.

Текст мовою оригіналу:

...bound – naked – bleeding – and alone
To pass the desert to a throne” [9, с. 233].

Текст мовою мети:

...зв'язаний – голий – стікаючий кров'ю – і самотній
Минає пустелю, щоб зійти на трон.

Слід підкреслити: мотив незбагненності людської долі, на якому наголошував Дж. Байрон, адекватно переданий у перекладі Олексі Веретенченка:

...Забудь свої незгоди злі,
Забудь свої пекельні болі:
Ніхто із смертних на землі
Не відгада своєї долі [10, с. 235 – 236].

Звідси робимо висновок: Дж. Байрон захоплювався незайманою природою, стихійною та дикою, на яку ще не наклала свого відбитку “руйнівна” цивілізація. Він не лише описував шалений рух, мінливі і страхітливі явища природи, але й зацікавився образом коня, що галопом мчить у далечінь. У поемі “Мазепа” відчуття порозуміння між конем і вершником виявляє різний ступінь інтенсивності. Іноді межа між світом людини і світом тварини зникає, кінь і вершник зливаються в одне ціле. А дикий галоп символізує спробу втечі від навколишнього світу, намагання забути про нього і про проблеми, які він уособлює. Дж. Байрон зобразив цю ситуацію як таку, що допомагає героєві самовизначитися, перевірити власну цінність, усвідомити власні можливості. Отже, в образі коня Мазепа передано цілу гаму романтичних настроїв та рис романтичної ідеології. Він став невід'ємною частиною цілісного художнього світу романтичної поеми.

Література

- 1. Słownik** literatury polskiej XIX wieku; [pod redakcją Józefa Dachórze i Aliny Kowalczykowej]. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1994. – 1112 s.
- 2. Borowy W.** O poezji Mickiewicza / Waław Borowy. – Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 1958. – 634 s.
- 3. Kubacki W.** Z Mickiewiczem na Krymie / Waław Kubacki. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977. – 394 s.
- 4. Kleiner J.** Mickiewicz / Juliusz Kleiner. – Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1948. T. 2 : Dzieje Konrada. – 1948. – 503 s.
- 5. Romantyzm.** Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i wieku XIX / [praca zbiorowa]. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967. – 326 s.
- 6. Наливайко Д.** Поема “Мазепа” в контексті творчості Байрона і європейського романтизму / Дмитро Наливайко // Зарубіжна література в навч. закладах. – 2004. – № 4. – С. 2 – 9.
- 7. Наєнко М.** Художня література України. Від міфів до модерної реальності / Михайло Наєнко. – Київ : Видавничий центр “Просвіта”, 2008. – 1064 с.
- 8. Руссова С.** Специфіка англійського романтизму і творчість Дж. Байрона / Світлана Руссова // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2001. – № 6. – С. 31 – 35.
- 9. The Works of Lord Byron.** Poetry. Vol. IV; [edited by Ernest Hartley Coleridge]. – London : John Murray; New York : Charles Scribner’s Sons, 1901. – 588 p.
- 10. Байрон Дж. Г.** Мазепа / Джордж Гордон Байрон; [пер. з англ. / передмова Н. Ю. Жлуктенко; примітки В. Д. Богуславської і Н. Ю. Жлуктенко; худож.-ілюстратор Є. В. Вдовиченко; худож.-оформлювач Б. П. Бублик]. – Харків : Фоліо, 2005. – 477 с.

Гайдук С. Є. “Так мчався кінь мій без пуття, непогамовний мов дитя”: до характеристики образу коня Мазепи

Статтю присвячено вивченню символічних значень образу коня Івана Мазепи. Наголошено, що в образі коня Мазепи передано цілу гаму романтичних настроїв та рис романтичної ідеології.

Ключові слова: романтизм, поети-романтики, образ коня, символ, міф.

Гайдук С. Е. “Так мчался конь мой без проку, строптивый как дитя”: к характеристике образа коня Мазепы

Статья посвящена изучению символических значений образа коня Ивана Мазепы. Подчеркнуто, что в образе коня Мазепы передано целую гамму романтических настроений и черт романтической идеологии.

Ключевые слова: романтизм, поэты-романтики, образ коня, символ, миф.

Hayduk S. Y. “Than through the forest-paths he passed, all furious as a favoured child”: to characteristics of the image of Mazeppa’s horse

The article is devoted to the study of symbolic meanings of the image of Ivan Mazeppa’s horse. It is emphasized that the whole range of romantic spirits and characteristics of romantic ideology is reproduced in the image of Mazeppa’s horse.

Key words: romanticism, romantic poets, the image of horse, symbol, myth.

УДК 821.111-32

В. І. Луцик

**АНГЛОМОВНА МАЛА ПРОЗА:
ЖАНРОВА ПАРАДИГМА ТА ЇЇ ПАРАМЕТРИ**

Аналіз творчих досягнень представників англомовного письменства (Доріс Лессінг, Грем Свіфт, Віктор Прітчетт, Алан Сілітоу) дає підстави вести мову про домінування жанру короткого оповідання передусім у літературі ХХ ст., оскільки за попередніх епох ключовим жанром був роман. Тому й закономірно, що питання жанрово-стильових особливостей роману посідає більш помітне місце в українському та зарубіжному літературознавстві, ніж аналіз малих епічних форм. Попри те, що українські дослідники англомовного літературного процесу сформуvalи уявлення про проблемно-тематичну, стильову систему малої прози представників літературного процесу в Англії та США, її жанрова парадигма залишається невисвітленою. Звідси – актуальність даної статті.

Дискусії щодо вираження жанрової парадигми англомовної малої прози на сучасному етапі розвитку літературознавства мають полемічну основу. Йдеться не тільки про тенденцію утвердження однієї визначеної позиції. “Нам бракує двох стрижневих речей, – зауважив відомий американський учений Норман Фрідман, – необхідних для інтелектуальних поривань: прийнятний набір процедур для проведення досліджень і формування умовиводів, і, як наслідок, – здатність спільно вибудовувати, керуючись загальними здобутками, кумулятивну структуру” [11, с. 13]. Таким чином, природа предмета дослідження, на думку науковця, перешкоджає отриманню чіткої інформації, а відтак – переконливих вислідів. Отже, має місце факт поширення в активному культурному просторі скептицизму і номіналізму щодо окреслення жанрової парадигми малої прози. Це ставить під сумнів не лише опис дійсності засобами мови, але й дієвість пізнання реальності.

Meta статті: охарактеризувати основні теоретичні моменти

дефініції жанрів малої прози в англомовній літературній критиці.

З-поміж англійських і американських авторів, яким належить присутній внесок у теорію жанрів малої прозової форми, доцільно виокремити імена Сюзан Логафер (“Примирення з коротким оповіданням” (“Coming to Terms with the Short Story”, 1983) [17]), Нормана Фрідмана (“Форма і значення у художній літературі” (“Form and Meaning in Fiction”, 1973) [10]), Мері Порберг (“Готорн і сучасне коротке оповідання: дослідження жанру” (“Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre, 1966”) [25]), Чарльза Мея (“Нові теорії короткого оповідання” (“The New Short Story Theories”, 1994) [20]), Джона Герлеха (“Навпростець до закінчення: розв’язка і структура в американському короткому оповіданні” (“Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story”, 1985) [12]), Роберта Брукса (“Читання у пошуках сюжету: структура та інтенції у наративі” (“Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative”, 1992) [8]), Волтера Аллена (“Англійське коротке оповідання” (“The Short Story in English”, 1981) [3]), Денніса Ваннатти (“Англійське коротке оповідання, 1945 – 1980: критична історія” (“The English Short Story, 1945 – 1980: A Critical History”, 1986) [27]), Клер Генсон (“Реінтерпретація короткого оповідання” (“Re-reading the Short Story”, 1989) [13]), Герберта Бейтса (“Сучасне коротке оповідання: критичний огляд” (“The Modern Short Story : A Critical Survey”, 1976) [5]), Френка О’Коннора (“Самотній голос: дослідження короткого оповідання” (“The Lonely Voice: A study of the Short Story”, 1962) [23]), Валері Шоу (“Коротке оповідання: критичний вступ” (“The Short Story: A Critical Introduction”, 1983) [26]).

В історичному розрізі визначеним питанням досліджуваної проблеми завжди поставало розуміння сутності теоретично-історичного змісту концептів “лаконічність”, “стислість”, “компактність” у наративі. Американський літературний критик Фредерік Джеймсон запропонував визначення наративу як епістеміологічної категорії – однієї з абстрактних координат, яка проектує розуміння світу з боку реципієнта [14, с. 95]. Суголосні твердження висловив представник російської словесної науки М. Бахтін: “Якщо ми підійдемо до жанру з точки зору його внутрішніх тематичних зв’язків з дійсністю і творенням дійсності, то зможемо дійти висновку, що кожен жанр володіє власними методами і засобами сприйняття і концептуалізації дійсності” [4, с. 133]. У свою чергу, Клод Леві-Стросс аргументовано доводив: “Мета процедури – створення і підтримка ілюзії, яка задовольняє розум і приносить відчуття насолоди” [15, с. 148]. Цю насолоду американський вчений номінує “естетичною”. Отже, редукція у масштабі або кількості властивостей витвору мистецтва обернено пропорційна процесу розуміння. Сприйняття структури чи дискурсу, що передують сприйняттю послідовності подій робить малу прозу, за визначенням Г. Лукача, “найчистішою художньою формою” [18, с. 51].

У контексті раннього етапу вивчення жанрової сутності короткого

оповідання одним із перших учених, який подав власне трактування “ілюзії сприйняття” цілого без урахування одиничного, був Едгар Аллан По. У вступі до студії “Двічі сказані історії” [24] Натаніеля Готорна автор оповідання “Золотий жук” (“The Gold-Bug”) стверджував: без цілісного плану художнього твору значна кількість його складових видаватимуться реципієнту неістотними з огляду на неможливість їхньої інтерпретації читачем. Таким чином, відбувся зсув нарративного фокусу реципієнта від міметичних подій до естетичної структури. Аналогічний підхід до стислості малих епічних жанрів відбиває ключовий парадокс, що присутній у наративі. Адже на думку Ч. Мея, авторські обмеження у часовому просторі супротивні намаганню створити структуру, яка відображає атемпоральну тему [21, с. 15]. Дослідник потвердив у праці “Нові теорії коротких оповідань” [20] спостереження К. Льюїса. Останній робив акцент на тому, що коротке оповідання повинно передовсім відображати ланку подій. Водночас ці події є лише неведом, щоб виймати щось інше [16, с. 88]. І це щось “інше” відрізняється від процесу і більше нагадує стан або ж властивість. Звідси – художні засоби входять у суперечність зі своїми цілями. “У справжньому житті, як і у короткому оповіданні, – наголосив К. Льюїс, – щось мусить трапитись. Ми чіпляємось за стан, а знаходимо тільки послідовність подій, у яких стан ніколи чітко не втілений” [16, с. 91].

Дві головні властивості короткого оповідання визнавалися більшістю авторів і критиків упродовж XIX і XX ст. Йдеться про такі риси: а) зосередженість на загальному відчутті таємничості, що виходить за соціальні рамки; б) залежність від формальної структури. Так, Френк О’Коннор слушно підкреслив: “Короткі оповідання оживляють певні відчуття, які ми не спостерігаємо кожен день, або які звичайна людина, ймовірно, не пізнає за все своє життя... Такі художні властивості відхиляються від звичних соціальних шаблонів таємничістю і неочікуваністю” [23, с. 40]. Відтак виникає проблема, що постає перед письменником: “Як у події, яку він описує зобразити максимальний вимір таємничості буття” [23, с. 98].

Щодо вираження специфіки формальної структури в описуваній події у короткому оповіданні, то варто акцентувати на спостереженні Теодора Іглтона. Його сутність полягає в тому, що “когнітивна форма перспективи роману зосереджена на виокремленні причинних зв’язків, які стоять за подіями. Вона контрастує з коротким оповіданням. Адже воно подає одиничну химерну подію демаскування жаху, ефект якого притупили б розлогі реалістичні роздуми” [9, с. 150]. Сфокусованість короткого оповідання на потаємному зі снів, страхів і хвилювань поза звичним щоденним життям завжди тісно корелювалася з формальними вимогами жанру. Штучне структурування короткого оповідання для підвищення інтенсивності, у свою чергу, створило його загадкову, еліптичну природу. Одна зі стрижневих вимог щодо компактності короткого оповідання полягає у перетворенні простих предметів і подій у

важливі. Бо ж, як влучно зазначила Елізабет Боуен, “якщо часткове може залишатись частковим у романі, то у короткому оповіданні йому потрібно надавати значущість” [7, с. 259].

Змістовне індуктивне дослідження англомовної прози належить Гельмуту Бонгайму. Воно базується на аналізі 600 коротких оповідань і 300 романів. Учений виявив ключові тенденції розвитку малої епічної форми. Мала проза характеризується а) способом відкриття оповіді, б) передуманням подій і в) широким використанням займенників без контекстуальних синонімів. У розв’язці оповіді у малій прозі частіше використовується пряма мова, іронія і питальна форма. Устрій завершення постає більш відкритим і двозначним [6, с. 87 – 102].

Детальний аналіз показав: ключовий параметр розрізнення між коротким оповіданням і романом становитиме передовсім обсяг самого твору. Проте М. Рорберг, В. Шоу і Ч. Мей пропонують інший диференційний показник для малої прози. Їхній дедуктивний підхід відштовхується від контексту і наслідків, які з нього випливають для структури. За їхнім переконанням, коротке оповідання має свій особливий предмет, що й визначає його структуру. Або ж навпаки: воно має особливу структуру, яка визначає його предмет. Згадані дослідники у своїй теорії опираються на досвід Едгара Аллана По. Йдеться про прочитання короткого оповідання “одним присідом” і лірики як єдиної форми поезії. Суголосна цьому концепція Ф. О’Коннора про широке представлення теми самотності у малій прозі.

Дедуктивний підхід з використанням одного терміну і змішаної категорії, наполягаючи на внутрішньому зв’язку між характерною структурою і характерною темою, сформулював Ч. Мей. У 1978 році учений розробив первинну концепцію теорії жанрової парадигми короткого оповідання. Воно – стисле, оскільки пов’язане з короткою подією, яка відповідає задумові творця [20, с. 138]. Ч. Мей веде мову про короткий момент міфічного сприйняття, коли таїна життя пробивається крізь буденне уявлення про реальність. Звідси – протиставлення роману та короткого оповідання. Учений вважає, що не існують романи, які були б нереалістичними. Всі вони стосуються узвичаєного сприйняття дійсності. Однак критик визнає: далеко не всі твори малої прози містять момент міфічного сприйняття, тобто “прозріння”.

Місткість обсягу короткого оповідання, а також художні засоби, які воно вимагає, змушують автора зосереджуватися не на досвіді у всіх перцепційних і концептуальних проявах, а лише на конкретній події з людського життя. Розуміння – це не “уламок” дійсності, а виклик для “Я-особи”.

Змішаний індуктивно-дедуктивний підхід бере за основу дві ключові вимоги, які висунув до короткого оповідання Е. А. По. Йдеться про наступне: єдність ефекту досягається короткістю прози, а домінантність кінцівки над початком і серединою твору зумовлюється особливою структурою. Широкого резонансу даний підхід не набув через

механічність і передбачуваність.

До жанрової специфіки короткого оповідання американська дослідниця Сюзан Логафер зараховує особливу ритміку, яка протистоїть і одночасно спрямовує читача до закінчення: “Оповідання перериває, витісняє і стає частиною інших життєвих ритмів” [17, с. 16]. Можливість завершення прочитання за відносно короткий проміжок часу змінює характер відчуття закінчення, на відміну від роману чи поезії. Коротке оповідання прив’язує читача до речення сильніше, ніж роман, а до слова – слабше, ніж поезія. Зважаючи на той факт, що закінчення у малій прозі ближче до початку, кожне наступне речення несе особливу терміновість і вимагає вищій рівень уваги.

На сигналах закінчення, вважаючи їх однаковими у всіх жанрах, зосередив свою увагу Джон Герлех. Глумачення цього явища Дж. Герлехом відрізняється від його розуміння С. Логафер: “Роман просуває і розвиває тему, а оповідання її показує” [12, с. 21]. Поглиблюючи думку С. Логафер, дослідник вводить терміни “прямий” і “непрямий наратив” [12]. Перший різновид наративу акцентує рух у напрямку закінчення, а інший – у зворотній бік. Обидва наративи присутні у будь-якому прозовому творі. Для виділення жанру, на думку Дж. Герлеха, важливо домінування першого або ж другого.

Широке визначення жанру запропонував Н. Фрідман: “Короткий художній наратив у прозі” [11, с. 29]. Будь-яка дія, прийом чи ефект – з огляду на дане визначення – не піддається логічному чи емпіричному запереченню. Натомість, дієвим є лише постулат короткості та його можливі наслідки. Коротке оповідання зображує або невелику подію (сцену, епізод), або більшу подію у сконденсованому викладі зі значним пропуском частин.

Як показав аналіз, на сучасному етапі розвитку теорії жанрів англomовної малої прози не існує єдиного підходу до онтологічних та епістеміологічних критеріїв форми. І надалі залишається актуальним вироблення індуктивного підходу, заснованого на множинних критеріях розмежування. При цьому не втрачає свого значення й фундаментальний принцип допасовування визначення до фактів.

Література

- 1. Бабелюк О. А.** Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : [монографія] / Оксана Андріївна Бабелюк. – К.-Дрогобич : Вимір, 2009. – 296 с.
- 2. Зимомря І. М.** Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова : [монографія] / Іван Зимомря; [наук. ред. Р. Т. Гром’як]. – Дрогобич-Тернопіль : Посвіт, 2011. – 396 с.
- 3. Allen W.** The Short Story in English / Walter Allen. – London : Oxford University Press, 1981. – 424 p.
- 4. Bakhtin M.** The Formal Method in Literary Scholarship; [Translated by Albert J. Wehrle]. – Baltimore : John Hopkins University Press, 1978. – 191 p.
- 5. Bates H. E.** The Modern Short Story : A Critical Survey / Herbert Ernest

Bates. – London : The Writer Inc, 1976. – 198 p. **6. Bonheim H.** The Narrative Modes: Techniques of the Short Story / Helmut Bonheim. – Cambridge, 1982. – 207 p. **7. Bowen E.** The Faber Book of Modern Short Stories / Elizabeth Bowen // The New Short Story Theories; [ed. by Charles E. May]. – Athens : Ohio University Press, 1994. – P. 256 – 262. **8. Brooks P.** Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative / Peter Brooks. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992. – 392 p. **9. Eagleton T.** Heathcliff and Great Hunger: Studies in Irish Culture / Terry Eagleton. – London : Verso, 1995. – 372 p. **10. Friedman N.** Form and Meaning in Fiction / Norman Friedman. – Athens : University of Georgia Press, 1975. – 226 p. **11. Friedman N.** Recent Short Story Theories: Problems in Definition / Norman Friedman // Short Story Theory at a Crossroads; [ed. by Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey]. – Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989. – P. 13 – 32. **12. Gerlach J. Toward** the End: Closure and Structure in the American Short Story / John Gerlach. – University of Alabama Press, 1985. – 232 p. **13. Hanson C.** Re-reading the Short Story / Clare Hanson. – London: Palgrave Macmillan, 1989. – 148 p. **14. Jameson F.** The Political Unconscious Narrative as a Socially Symbolic Act / Fredric Jameson. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1981. – 320 p. **15. Levi-Strauss C.** The Science of the Concrete / Claude Levi-Strauss // European Literary Theory and Practice; [ed. by Vernon W. Gras]. – N.Y. : Dell, 1973. – P. 133 – 163. **16. Lewis C.** On Stories / Carol Lewis// Essays Presented to Charles Williams; [ed. by C. Lewis]. – Grand Rapids, Mich. : William B. Eerdmans, 1966. – P. 90 – 105. **17. Lohafer S.** Coming to Terms with the Short Story / Susan Lohafer. – Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1983. – 171 p. **18. Lukacs G.** The Theory of the Novel / Georg Lukacs. [Translated by Anna Bostock]. – Cambridge, Mass. : MIT Press, 1971. – 160 p. **19. May C.** Edgar Allan Poe: A study of the Short Fiction / Charles May. – Boston : Twayne, 1991. – 196 p. **20. May C.** The Nature of Knowledge in Short Fiction / Charles May // The New Short Story Theories; [ed. by Charles May]. – Athens: Ohio University Press, 1994. – P. 131 – 146. **21. May. C.** Why Short Stories Are Essential and Why They Are Seldom read / Charles May // The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis; [ed. by Per Winther, Jacob Lothe, Hans Hanssen Skei]. – Columbia : University of South Carolina Press, 2004. – P. 14 – 25. **22. O'Connor F.** Mystery and Manners: Occasional Prose / Flannery O'Connor; [ed. by S. Fitzgerald, R. Fitzgerald]. – N.Y. : Farrar, Straus and Giroux, 1969. – 256 p. **23. O'Connor F.** The Lonely Voice: A study of the Short Story / Frank O'Connor. – Cleveland : World, 1962. – 224 p. **24. Poe E. A.** Twice Told Tales (A Review) / Allan Edgar Poe // Graham's Magazine. – 1842. – №4 – P. 20 – 22. **25. Rohrberg M.** Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre / Mary Rohrberg. – Hague, 1966. – 148 p. **26. Shaw V.** The Short Story: A Critical Introduction / Valery Shaw. – London : Longman, 1983. – 304 p. **27. Vannatta D.** The English Short Story, 1945 – 1980: A Critical History / Dennis Vannatta. – New York :

Twayne Publishers, 1986. – 206 p.

Луцик В. І. Англомовна мала проза: жанрова парадигма та її параметри

У статті зроблена спроба визначити сутність феномена англомовної малої прози крізь призму теоретичних напрацювань англійських і американських дослідників. В українській науці ця проблема досі залишається недостатньо висвітленою.

Ключові слова: англомовна мала проза, дефініція жанру, жанрова парадигма малої прози, жанрова система, параметри жанрової парадигми.

Луцик В. И. Англоязычная малая проза: жанровая парадигма и ее параметры

В статье сделана попытка определить сущность феномена англоязычной малой прозы сквозь призму теоретических наработок английских и американских исследователей. В украинской науке данная проблема все еще остается недостаточно выясненной.

Ключевые слова: англоязычная малая проза, дефиниция жанра, жанровая парадигма малой прозы, жанровая система, параметры жанровой системы.

Lucyk V. I. English short fiction: genre paradigm and its parameters

The article aims at defining the essence of English short fiction phenomenon in the light of theoretical output of English and American scholars. This problem has not been yet fully elucidated in Ukrainian literary studies.

Key words: English short fiction, genre definition, short fiction theory, genre system, genre paradigm parameters.

УДК 821.161.1–3 Гаврилов

Т. А. Шеховцова

**ЯВНЫЕ И СКРЫТЫЕ СМЫСЛЫ В ПОВЕСТИ А. ГАВРИЛОВА
“ВОПЛЬ ВПЕРЕДСМОТРЯЩЕГО”**

Публикация новой повести Анатолия Гаврилова “Вопль впередсмотрящего” (2011) вызвала очередной всплеск интереса к творчеству этого “владимирского затворника”, которого критики именуют “одним из самых дерзких экспериментаторов в современной словесности” и “Веничкой Ерофеевым наших дней” [1]. Первые

інтерпретатори уже успели отметить, что “Вопль впередсмотрящего” представляет гавриловскую стилистику (или антистилистику) как бы в концентрированном, наиболее радикальном виде” [1]. Беглые попытки прочтения повести обозначили в основном известные приметы этой стилистики: “он как будто убирает всякую художественность из письма”, “весь текст порой кажется набором повторяющихся банальных цитат”, “нулевое письмо <...> и отнюдь не нулевое содержание”, “некоторая сюрреалистичность” [1; 2; 3; 4] и т. п. Были названы и литературные аналоги гавриловской новинки: “чистейшей пробы футуризм вперемешку с Хармсом, Ремизовым <...>, Виктором Шкловским”, “аутичное бормотание героя скрывает какую-то психическую дисфункцию, вызывающую в памяти образы “Школы для дураков” [2]. Впрочем, “медленное чтение” повести и анализ ее контекстов по понятным причинам еще впереди.

Задача нашей статьи – исследование ключевых образов и мотивов повести “Вопль впередсмотрящего”, определяющих ее идейно-художественную целостность, выявление семантических доминант и смыслообразующих факторов гавриловского текста, в том числе принципиальных для его понимания интертекстуальных отсылок.

Практически каждый мотив, каждый образ, каждая фраза повести нуждаются в “ключе”. Предложенная одним из критиков характеристика прозы Гаврилова как “романа без ключа” (“любая ее “расшифровка” по существу бессмысленна” [4]) представляется излишне пессимистичной. Напротив, гавриловский текст взывает к интерпретации, “вопиет” к пониманию, противясь только одному – однозначности и прямолинейности толкований. Скрытые смыслы, подтексты выявляются в контексте – как горизонтальном (в повторах и смысловых приращениях самого текста), так и вертикальном (множественных ассоциациях с текстами культуры, истории, быта и проч.).

Уже заглавие повести не только задает морскую тему, одну из важнейших в ее концептуальной структуре, но и рождает по меньшей мере двойную аналогию – с картиной Э. Мунка “Крик” (название которой можно перевести и как “Вопль”) и с известной библейской фразой о “глазе вопиющего в пустыне”. В свою очередь, библейская интертекстема заставляет вспомнить о классических “пустынях” русской поэзии – прежде всего, “пустыне мрачной” пушкинского Пророка и “пустыне мира” лермонтовского Демона. Чуть позднее проявится еще одна версия “мира как пустыни” – рефреном проходящая через все повествование фраза из чеховской “Чайки”: “холодно, пусто, страшно”.

Эти явные и неявные отсылки задают необходимые точки отсчета для прочтения смыслов гавриловского текста. За пунктирно обозначенной историей двух подростков, которые хотят стать моряками и мечтают о кругосветном путешествии на яхте, проступает модель взаимоотношений человека и мира, осмысленная в экзистенциальном ключе.

Центральними мотивами повісті являються мотиви отчуждения и одиночества, заброшенности и потерянности, любви и тоски по общению, свободы, страха и безумия, смерти и вечности, моря, стихии, полета, творчества. В мире всегда таится опасность, он враждебен и непонятен человеку: “Подспудно в вас целился некто, и его патроны заряжены дробью: “Пусто, холодно, страшно”. Еще ни один человек, если он, конечно, не безумец, не ушел от этой картечи” [5, с. 165].

Спасаясь от холода и абсурдности мира, пытаюсь придать некий смысл и опору своему существованию, герой выстраивает “оборонные сооружения” – выписывает цитаты из классических текстов, школьных учебников, пособий по слесарному и морскому делу, зубрит определения и выполняет упражнения. Повторяющиеся цитаты высвечивают “болевы́е точки” его сознания: “Здесь, под небом чужим, я как гость нежеланный. Здесь, под небом своим – то же самое” [5, с. 56 – 57]. Чужими словами он проговаривается о главном и сокровенном: “Не уходи, тебя я умоляю”, “Друзья мои, прекрасен наш союз!”, “И лира Орфея отворяет врата ада”, “Каждый должен исполнить свое предназначение” [5, с. 197, 185, 78, 162].

Словно пытаюсь расширить сферу коммуникации – и вместе с тем возможности утаивания, – герой учит иностранные языки и даже азбуку Морзе, вновь и вновь возвращаясь к своим “больным” темам и тайным мечтам: “C’est l’unique home qui me comprenne – Это единственный человек, который меня понимает”, “To go to sea – Стать моряком”, “...точка, точка, точка, тире – нуждаюсь в помощи, точка, точка, тире – хочу установить с вами связь” [5, с. 168, 82, 174].

Каждый из хрестоматийных классиков вносит свою лепту в смысловое поле повести. Так, кругозор повествователя неожиданно совпадает с возможностями пушкинского пророка: “и внял я неба содроганье, и горних ангелов полет” (“самолет летит над океаном”), “и гад морских подводный ход” (“подводная лодка готовится к погружению”), “и дольней лозы прозябанье” (“в дальних карьерах рвут гранит”) [5, с. 7]. Героя не оставляет ощущение некоего избранничества, особой, хотя пока неузнанной миссии: “Работать, работать, работать, но разве для этого ты предназначен?” [5, с. 147]. Эта миссия в конце концов сольется с тайной мечтой – быть впередсмотрящим, тем, кто предотвращает беду: “я что-то крикнул, вернее, хотел крикнуть об опасности, но так слабо, что никто не оглянулся...” [5, с. 85]. Но ведь пророк, по сути, и является впередсмотрящим – он провидит будущее, истину, тайну, гибель.

От пушкинского пророка, “внемлющего” своему предназначению, духовный путь повествователя ведет к “осмеянному пророку” Лермонтова: “Но кто услышит? Они же все сейчас тоже глумливо смеются” [5, с. 163]. Возможный же выход из тупика бессилия и бессмыслицы вновь возвращает в “пустыню”: “Покончить со всем я смогу резко, быстро и желательно на пустыре” [5, с. 193].

Главные лермонтовские цитаты – конечно же, из “Паруса”, причем герой их воспринимает скорее полемически. Послушно повторяя “Увы! он счастья не ищет и не от счастья бежит” [5, с. 173], повествователь на самом деле мечтает о любви и страдает от одиночества, а потому как будто ищет свое продолжение классической цитаты или хочет ей возразить: “Белеет парус одинокий... и... и... И все же” [5, с. 194].

Сближение с лермонтовским персонажем очевидно: “Кто оценит в тумане мой новый белый плащ?” [5, с. 114]. Пустырь заменяет море, плащ оборачивается парусом, и присутствие друга ненадолго разрывает круг одиночества: “Я надел плащ, он тоже был в плаще, и мы ... стали отрабатывать основные приемы управления яхтой на краю оврага с расстегнутыми плащами. Ветер был довольно сильный, нас то сносило в овраг, то уносило в поля, но мы умело применяли и фордевинд, и оверштаг, и тому подобное” [5, с. 86 – 87]. Однако коммуникативные связи в гавриловском мире могут быть только временными: “Миша не приходит, при встрече мы делаем вид, что не знаем друг друга” [5, с. 167]; “Прощай, Миша!” [5, с. 202].

Классические авторы так прочно и привычно укоренены в кругозоре героя, что соотнести себя с Толстым для него совершенно естественно: “Солнце. Солнце восходит. Толстой сказал, что он уже не может начинать с “солнце восходит”. Это его проблемы” [5, с. 61 – 62]. Мотивировкой подобных уподоблений может быть то, что наш герой – человек пишущий и не лишенный писательских амбиций. Недаром так настойчиво выискивает и записывает он биографические сведения об известных людях, вышедших из “низов” и поднявшихся над своей средой: “Английский писатель Сид Чаплин – из семьи шахтеров” [5, с. 10], “Изысканный Лоуренс был из шахтерской семьи” [5, с. 66]. Мальчик наделен даром слова и видения, он пишет стихи, способен устанавливать неожиданные связи между словами и предметами: “угол прямой, уголь мелкий, острый”, “В поле – зябь, в море – зыбь”, “ – Где судно? – На дне”, “ – Холодно, пусто, страшно, – говорит она. – Холодец, капуста, красное, – отзываюсь я”, “Море, море. Могі”, “Это не просто сумерки, это – умерки” [5, с. 13, 10, 57, 88, 58, 191].

Писательское бессилие, даже на уровне бытового общения, переживается предельно драматично: “Живу ли я, если простого письма написать не могу?” [5, с. 117].

Одиночество и нарушение коммуникаций – вот главная беда и боль гавриловского повествователя, неважно, предстает он в писательской своей ипостаси или в облике мальчика-подростка. Герой фиксирует коммуникативные разрывы: “Мать перестала со мной разговаривать” [5, с. 180]. Провалы коммуникации выражаются недоговоренностями, оборванными фразами, особого рода косноязычием: “Но...ты...понимаешь или...что?”, “Дело было тогда, когда... Дело в том, что... Боюсь, нам придется...”, “Итак, вы говорите о

том, что... О чем же они говорят?”, [5, с. 154, 174, 181]. Отчужден герой и от мира природы, совсем по известному лермонтовско-тютчевскому образцу: “Солнце село, но лес не замолчал. Он на разные голоса говорит то, чего я не понимаю. И море шумит о том же” [5, с. 180].

Тем не менее, человек и природа оказываются процессуально подобны. Так, выстраивается аналогия *брожение/рождение вина – физическое брожение/движение – рождение мысли*: “...в результате брожения получится вино, и человек после чрезмерного употребления вина тоже начинает бродить по улицам и может зайти так далеко, что его будут долго ждать дома. В результате брожения по улицам ему в голову может прийти гениальная мысль” [5, с. 190]. В духе свойственного Гаврилову саркастического абсурдизма тютчевский “мыслящий тростник” замещается сюрреалистическим “мыслящим сервантом”: “Купили новый сервант... Сервант новый, на ножках. Блестит. Ночью проснешься и посмотришь на него. Сервант” [5, с. 132]. “Сервант темной полировки на ножках идет по степи. Нам неизвестны причины его бегства из дома. Скрылся в густой траве. Мысль не знает границ. И вот он идет туда” [5, с. 194].

В абсурдном мире герою Гаврилова не дается ни самоидентификация, ни вообще какая бы то ни было определенность: “ – А на ком же все-таки я женился? – подумал я, лежа в постели. – Это Зина или Нина? – А с чего ты взял, что женился? – спросил Б. П.” [5, с. 201]. “Кто я?” – вопрошает повествователь, теряясь в многочисленных двойниках и воплощениях: ребенок, подросток, взрослый; человек в белом плаще и радист с погибшего судна. Да и судно все время меняет обличья, оно предстает то строящейся в Стокгольме яхтой, которую никто не видел, то Летучим Голландцем, кораблем-призраком, одновременно обреченным смерти и несущим ее другим, а в финале оборачивается дощатым кафе “Бриз”, которым командует бармен Боренбой.

Все предметы, явления, фигуры меняют контуры, отражаются друг в друге, перетекают одно в другое: “...и тут я увидел, что это мой друг Миша... Нет, это был не Миша, это был кто-то другой, я его не знал ... он пошел по улице, но тут же вернулся, и я увидел, что это не кто иной, как соседка Нина, которая позавчера уехала в Москву” [5, с. 94]. Размываются границы между жизнью и литературой, мечтой и реальностью, историей и современностью, между художественными и нехудожественными текстами: “то ли Гамсун, то ли Ибсен, то ли мой друг Миша” [5, с. 183], “Астров жалуется на жизнь, Войницкий зевает, Толстой собирается на охоту, к нему за советом, что делать, приходит избитый директором завода фрезеровщик” [5, с. 69].

Все незапечатленное – пером ли, кистью ли художника – обречено на исчезновение. Не потому ли повествователь “уже много книг переписал в общие тетради” [5, с. 187]? “Наше море скоро исчезнет, оно останется только на моих картинах”, – говорит один из персонажей

повести [5, с. 185]. Квинтэссенцией смерти становится грузовик с гробами, похожими “на бледное войско перед лицом неминуемой гибели” [5, с. 178]. Смерть и страх воплощаются в двух образах: судне, несущемся навстречу, и черной волосатой туманности, которую герой видит в телескоп своего приятеля. И судно, и туманность предстают в разных ипостасях, сохраняя сближающее их инвариантное ядро – признак (чернота) и/или функцию (смерть, гибель): “Волосатая черная туча нависла над пустырем” [5, с. 150], “туман, очень густой туман, видимость нулевая... и тут вопль впередсмотрящего: прямо на нас идет судно, и уже поздно что-то предпринимать, столкновение неизбежно”, “на нас надвигается огромное черное судно” [5, с. 16, 203].

В финале долгожданная вахта впередсмотрящего в очередной раз не предотвращает кораблекрушения, но “забродивший” и забредивший от вина герой вынужденно возвращается к реальности: “Передо мной стоял бармен Боренбойм, опустив свою огромную руку мне на плечо. – Не пора ли домой, дружище? И я, пошатываясь и цепляясь за леера, вышел вон” [5, с. 203]. Финал можно интерпретировать как крушение мечты (а вместе с ней и жизни), как запоздалое освобождение от иллюзий. Поскольку управление судном отождествляется с творчеством (“некоторые пытаются сделать оверштаг, они словно находятся в плену у приемов... нужно... освободиться...” [5, с. 130]), кораблекрушение ассоциируется и с творческим крахом, что для пишущего героя особенно значимо.

Мировая катастрофа, которую пытался предотвратить впередсмотрящий, оборачивается частным Апокалипсисом отдельно взятой судьбы. Прозрачность границ между иллюзией и реальностью, жизнью и литературой приводит к тому, что сотворенный воображением героя фантом едва не губит своего создателя (почти как в “Маятнике Фуко” У. Эко). Таким образом, повесть Гаврилова повествует не только о несбывшейся мечте, о трагедии непонимания, об одиночестве осмеянного пророка, но и о призраках нашей фантазии, об участии человека, заблудившегося в собственных грезах.

Выделенные нами доминанты гавриловской прозы, разумеется, не исчерпывают ее сложной смысловой структуры. Представляется перспективным продолжить исследование интертекстуального фона повести, позволяющего раскрыть многосоставность ее художественного мира.

Литература

- 1. Александров Н.** Вопль впередсмотрящего: [рецензия] / Николай Александров // Time Out [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.timeout.ru/journal
- 2. Бондарь-Терещенко И.** Рецензия / Игорь Бондарь-Терещенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.Znaki.fm
- 3. Корчагин К.** Рецензия / Кирилл Корчагин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.openspace.ru/

literature/events/details/ 30226. 4. Лебедева Д. Прилежный ученик / Дарья Лебедева // Книжное обозрение. – 2011. – № 21 (2319). – С. 5.
5. Гаврилов А. Вопль впередсмотрящего : Повесть. Рассказы. Пьеса / Анатолий Гаврилов. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011. – 304 с.

Шеховцова Т. А. Явні та приховані смисли у повісті А. Гаврилова “Воляння того, хто дивиться уперед”

У статті розглядаються ключові екзистенційні образи та мотиви повісті А. Гаврилова “Воляння того, хто дивиться уперед”, аналізуються принципи для розуміння твору інтертекстуальні перегуки, простежуються шляхи утворення підтекстного плану оповіді.

Ключові слова: екзистенційні мотиви, підтекстний план, інтертекстуальність, А. Гаврилов.

Шеховцова Т. А. Явные и скрытые смыслы в повести А. Гаврилова “Вопль впередсмотрящего”

В статье рассматриваются ключевые экзистенциальные образы и мотивы повести А. Гаврилова “Вопль впередсмотрящего”, анализируются принципиальные для понимания произведения интертекстуальные переключки, прослеживаются пути создания подтекстного плана повествования.

Ключевые слова: экзистенциальные мотивы, подтекстный план, интертекстуальность, А. Гаврилов.

Shekhovtsova T. A. The explicit and implicit meanings in the A. Gavrillov's story “A lookout's cry”

In the paper we investigate the key existential images and motives of A. Gavrillov's story “A lookout's cry”, analyze the intertextual connections essential for understanding of the work, and trace the ways of creation of the implied plan of the narration.

Key words: existential motives, implied plan, intertextuality, A. Gavrillov.

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

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гончар

О. А. Галич

ОЛЕСЬ ГОНЧАР І СЕЛО: ЩОДЕННИКОВА РЕЦЕПЦІЯ

Актуальність даної статті безпосередньо пов'язана з тими вікопомними змінами, які відбулися в Україні після здобуття нею незалежності понад двадцять років тому. Ця подія історичного масштабу дала можливість видати мемуарні твори багатьох українських письменників, окремі з яких тривалий час незаслужено замовчувалася. На початку ХХІ століття уже після смерті Олеса Гончара у видавництві “Веселка” були надруковані його щоденники, у яких знайшла своє відображення еволюція світоглядних позицій, рецепція бачення важливих громадсько-політичних процесів, що відбувалися в суспільному розвитку держави, його візія розвитку літератури та мистецтва, оцінка творчості багатьох українських і зарубіжних письменників, а також ставлення до довкілля тощо. Село і місто, степ і море, ліси і гори є основними концептами, відтворення яких зафіксоване в щоденникових записах видатного українського письменника ХХ століття. Вчені, що досліджували документальну літературу, зокрема, мемуарну творчість, одним із провідних жанрів якої є щоденник, не раз звертали увагу на те, що інтерес до неї завжди посилювався в переломні епохи, одну з яких переживає зараз Україна, входячи в третє десятиліття своєї незалежної історії. Отож, пропонується праця – це спроба заповнити прогалину в науці про літературу, а матеріалом, що дасть підстави для теоретичних узагальнень, стануть щоденники одного з провідних українських письменників другої половини ХХ сторіччя Олеса Гончара, зовні цілком респектабельного радянського письменника, який став сумлінням українського народу в добу його незалежності.

Досі дослідники лише починають вивчати щоденникові записи Олеса Гончара, про що свідчать праці В. Галич [1] та М. Степаненка [2; 3], але вони спрямовані на журналістико- та мовознавчі підходи, а тому наша розвідка є першою спробою його здійснити з точки зору літературознавства, що відкриває можливості мати більш повне уявлення про життя і творчість видатного українського прозаїка другої половини ХХ століття і поглянути на щоденники як справді літературний жанр. Відомий український критик Євген Баран, рецензуючи щоденники Олеса Гончара, прийшов до висновку, що вони “є локальною подією,

свідченням паралічу творчої особистості, яка й не думала вирватися із пастки радянських і пострадянських ілюзій, а її “конструктивна опозиція до влади” була нічим іншим як конструктивним потуранням владі” [3, с. 190]. Автор даної статті навпаки вважає щоденник Олеся Гончара документом, що свідчить про зворотне. Про це говорить аналіз його щоденників, здійснений у монографії автора цих рядків [4], проте він не зачіпає рецепцію образу села.

У щоденникових записах Олеся Гончара представлено чимало українських і зарубіжних сіл. У одному із них – Сухій пройшло його дитинство і рання юність, в інших він бував, виконуючи обов’язки керівника Спілки письменників України, депутата Верховної Ради СРСР і УРСР. Чимало європейських сіл йому довелося побачити як воїну армії, що визволяла Європу від фашизму.

Уперше село з’являється в записі, датованому червнем 1943 року, коли Олесь Гончар, перебуваючи в полоні, працював на сільськогосподарських роботах на Полтавщині. Цей запис містить влучні спостереження, що розкривають картину українського села періоду фашистської окупації: “Село, як і місто, не живе, а конає. Податки, ще тяжчі, ніж до війни, душать селянина. Працюють поки що спільно, але недавно вийшов закон про передачу землі у приватну власність, і це лякає селянина. Що він робитиме із землею, коли йому випаде 6 – 7 гектарів? Тягла нема, реманенту нема, молоді люди, здатні до праці, насильно відірвані від господарства й від сім’ї” [5, с. 10]. Далі автор передає трагедію багатьох українських родин, чиїх дітей щосереді відправляють на роботи до Німеччини: “Сім’ї зруйновані, щастя немає, жорстока кривда панує над людьми” [5, с. 10].

Переживаючи нелюдську жорстокість, українські селяни чинили активний опір. Особливо потужно він зростав у міру наближення фронту. Олесь Гончар 26 вересня 1943 року нотує в щоденнику побачене й почуте: “В одном селе дядьки дрючками убили 12 фашистов, поджигавших комору с хлебом. В другом четырех живьем бросили в огонь” [5, с. 22].

Автор щоденника нотує для пам’яті страхітливі картини, побачені у звільнених від окупантів полтавських селах: “Вчера и позавчера шли в маршевой роте. Проходим сожженными дотла селами моего края: Ляшковка, Шаровка. Люди живут в землянках или у кого стены остались, наскоро прикрыли очеретом и живут. Все перешли жить в землю” [5, с. 25]. Подібні картини автор спостерігає й на Правобережжі України, через яку проліг маршрут його військової частини: “Бачу в повнім розмаху руїницьку роботу ворога. Из сіл Бородаївка, Мотронівка і інших населення виганяли поголовно – дітей і бабів. Кто не хотів вилазити з погреба – кидали туди гранати, а також у вікна хат.

В однім окопі залишився глухий дід. Його гукають, він не чує. Кинули гранату. Мирних жителів убито сотні. Цілими днями бомбили села. Матері убиті, батьки на війні – одні малі діти плачуть по хатах.

Жах. Поранена худоба, обпалена вогнем, табунами бігає в огні і диму як скажена, шукає місця, де не гримить. Його нема” [5, с. 26].

Дороги війни привели Олеся Гончара на Кіровоградщину. 10 січня 1944 року він занотовує побачені в степах поблизу обласного центру українські села: “Кировоградские степи, село от села далеко, чистое поле да балки и все – ни садов, ни рощ. Чаше всего села под горою. Глухие, захолустные” [5, с. 35]. Війна наклала свій натуралістичний відбиток на побачене у звільнених селах на Правобережжі України: “На дороге в с. Плавни лежит наш убитый. По нем едут – голова расплющена колесами машины. Думаю: пусть бы и по мне вот так ехали – лишь бы армия шла вперед. В сарае убитые немцы. Ребята стают им на грудь и достают с чердака табак” [5, с. 35]. Сільські пейзажі воєнних часів далекі від класичного відтворення українського села, яким його бачили письменники ХІХ чи першої половини ХХ століть: “Спалене село. Голі стирчать димарі. Як мерці бліді вилазять люди з ям. А надвечір, як ми прийшли все ожило: і лазня, й гармошка, і самогон” [5, с. 41].

З квітня 1944 року фронтові дороги пролягли крізь молдавські, а згодом і румунські села. В щоденнику згадуються Флоринівка (“глухое молдавское село, окруженное заливными луками” [5, с. 43], Коси, Станіславка (“в хатах красиво, стены разрисованы цветами, печки петухами, на стенах украшения – венки повязаны из колосьев, из соломы, из цветов” [5, с. 45], Царень, Кушнірка, Куніча, Бліжешти та ін. В Угорщині дороги війни також пройшли через низку сіл, назви яких здебільшого не відклалися в пам’яті Олеся Гончара, а тому не знайшли відображення в щоденнику. 11 вересня 1944 року автор залишив такий запис, у якому йдеться про неназване мадьярське село: “Ночью уехал на передовую. Пустое село, догорают дома. Проливной дождь, гром, молния. Нигде ни единого живого человека. Искал всю ночь. Темнота абсолютная, за шаг не видно вперед ничего” [5, с. 58]. Інший запис теж стосується якогось неназваного угорського села. Він зроблений 21 вересня 1944 року: “На улице в селе конный автоматник гонит бегом группу пленных власовцев. Дышат тяжело, а шинелей не бросают. Мерзавцы. Хуже немцев” [5, с. 59].

Щоправда, назва одного села Бер в Угорщині запам’яталася Олесеві Гончару, бо воно було останнім на кордоні з Чехією: “Село Бер, шоссе кончается, дальше нужно идти через горы 8 км по бездорожью до следующего шоссе. Обойти некуда” [5, с. 61].

Військові дороги початку 1945 року знову привели автора щоденника до Угорщини. У записі від 20 лютого 1945 року він, що характерно для щоденникового жанру, відверто занотував події, які відбувалися в неназваному селі в складних умовах безперервних боїв, коли автор міг у будь-який момент загинути: “Горит село около переправы. Над переправой все время дымные завесы, авиация противника хочет разбить переправу. Все шоссе к ней под огнем артиллерии.

В селе стало мало военных. Нет наших комендантов.

– Вот момент, – говорит л[ейтенант] от “катюши”, – насилловать мадьярок. Нет никого. Пошли.

Наверно, в наказание за эти грешные мысли завизжала бомба, полетели стекла, вылетели двери, я с ручкой – за стену и полусознательно дописываю последнее слово.

Вечером пошел к мадьярке в гости, долго болтали в бункере, спать пошел в хату. Только зашел, лег – и началось. Немец пошел в контратаку. Все загремело, заговорила вся наша славная артиллерия, заскрипели его собачьи ванюши. Снова дрожат стены, в хате горький дым, потому, что стекол давно нет, повывлетали.

Началось в 12 ночи и вот больше часу не утихает. Играет “катюша”. Горят немецкие танки, сыпятся над головой ракеты. Ночь лунная, светлая. Вынул пистолет, сижу один в разбитой хате. Танки уже гудут под селом. Считаю патроны. Все врагу – один себе.

Пока Бог милует меня, грешного” [5, с. 68].

Один із фронтів друзів Олеся Гончара загинув на угорській землі. 10 березня 1945 року про це залишився запис у щоденнику: “Похоронен он в одном из красивых венгерских сел, на берегу речушки, которую и называть нет надобности, на наших географических картах – я уверен – ее нет, до того она маленькая” [5, с. 74].

Відверті записи про війну, зроблені очима солдата, показують угорські села тієї пори: “Красивые венгерские села. Чуж. В светлом чистом доме – канапы, шкафы с книгами, пианино. “Русь Иван” лежит уже на белых перинах в своих запыленных сапогах... Ночью молодые мадьярки не могут найти себе места... Из домов бегут в бункера, из бункеров с визом выскакивают – там тоже нет покоя. Удивляет их, с каким рвением иваны заботятся об распространении русской расы” [5, с. 81].

Дещо інша тональність записів про перебування на чехословацькій землі: “Село Немецки Гроб. Культурные фермы, хорошо одетые словаки. До Братиславы 45 км. При въезде в каждое село – надолбы из толстых бревен, баррикады против танков. Не помогли. Не прячутся женщины, как в Венгрии, высыпали на улицу – нарядные, далеко пестрят яркие славянские цвета. Сознание своей славянской принадлежности значительно выше, чем у нас” [5, с. 82].

У словацькому селі Олесь Гончар познайомився з Юлією, спогад про яку назавжди залишився в його пам’яті: “Село под самыми Малыми Карпатами” [5, с. 83].

Подальші воєнні шляхи Олеся Гончара пролягли через Австрію. Короткі записи в щоденнику фіксують назви сіл цієї держави: “Австрийская деревушка Гейзельберг. В долине, выжжена и разбита, среди зеленых гор” [5, с. 86]; “На марше. Австрийское село Лодениц” [5, с. 90].

Перші кілька повоєнних місяців Олесь Гончар провів в Австрії та Угорщині. Щоденник містить декілька спостережень над селами цих держав: “Глухое село. Приветливый староста и старостиха” [5, с. 94]; “В селах злые мадьяры” [5, с. 97].

Подальші спостереження над селом зроблені в Україні після війни. Зарубіжні села рідко потрапляють у поле зору автора щоденника. Хіба що під час закордонних поїздок письменник побуває в котрому з них. Наприклад, у вересні 1967 року він відвідав Румунію. Тоді Олесь Гончар разом з керівником Спілки письменників Румунії побував у дельті Дунаю, побачив румунські села. Про деякі з них залишилися свідчення в щоденнику. Одне село, назву якого автора не називає, залишилось у щоденнику спогадом про відвідини музею: “М у з е й с е л а. Колиска в напівсугіні хати, приглушених барв килимів, глечиків, мисок... Світ народної поезії першим вбирав у свою свідомість народжений. Світ тиші, затишку, мистецтва” [5, с. 433]. 29 вересня Олесь Гончар відвідав село на Дунаї, у якому жили старовіри, чиї предки переселилися сюди ще в часи царської Росії: “Село зветься Двадцять Третя Миля. Дід-рибалка, прогартований весь, розповідає, як “легко взяли білугу на 300 кг”. Її підхопив, голову загнздав, вона кинеться і сама в човен. А ту, що з ікрою, бити не можна. Ікра закровиться і полопається, стане, як молоко...

Зайшли на рибальське подвір'я. жінкам робота: недавно була повінь, підтопило хати, тепер наводять лад” [5, с. 435].

1987 року Олесь Гончар побував в Австрії. 8 вересня він занотував свої враження від побаченого в неназваному австрійському селі: “Поля як у Прикарпатті. Тільки солома після збирання не в копицях, а лежить серед поля с к р у ч е н а н і б и к и л и м.

У фермера. При вході до будинку ваза з колоссям (у вітальні), на столику лежить великий дерев'яний хрест (сам господар зробив), під ним напис вишитий: “Ehre die Arbeit sie gibt das Brot” (Шануй працю – вона дасть хліб!).

Господарі (він і вона) – років по 35 і троє дітей: 12, 13, 16 років. Самі працюють! Здорова щаслива сім'я!” [7, с. 162].

За рубежем Олеся Гончара особливо цікавили села, у яких проживали вихідці з України. 1 червня 1992 року він у Канаді відвідав неназване село неподалік від Едмонтона, про що залишив запис у щоденнику: “Відвідали українське село (Музей української спадщини) за 40 км від Едмонтона. Пам'ятник писанці (геніальна ідея: спорудити пам'ятник писанці як символів життя) [7, с. 417].

Спостережень, зроблених в українських селах на батьківській землі, значно більше. Відвідуючи їх, автор щоденника фіксує побачене й почуте, ніби намагаючись зазначити щось істотне, що може згодитися йому у творчій праці: “Неділя. В селах скрізь жінки насіння лузають на призьбах. З базарів різними дорогами та стежками повертаються. Дівчата ходять уже з бузком у руках, групами барвистими стоять біля афіш...

Кіно” (запис від 15 травня 1949 року) [5, с. 125]. Видно, що записи зроблені наспіх, порушено порядок слів у реченні, окремі речення не розгорнуті.

Подібні записи траплялися й у подальшому. На особливу увагу заслуговують нотатки, у яких автор приділяє увагу селам, де живуть національні меншини України: “Приазов’я... Болгарське село. Майже в кожному селі тарілка виставлена, якщо кілька дівчат (тоді декілька й тарілок). Женихам знак” [5, с. 135]; “Село Старошведське. Не хотіло в ті часи сколективізуватись і все виїхало в Швецію. Зосталась одна вдовичка, до якої ходив міліціонер тов. Борщ (в галіфе, кучерявий, гармоніст). У Швеції приїжджі стали батракувати. Філантропічне товариство оголосило збір коштів переселенцям по всій країні (щоб купити їм землю), але прокралось.

Землі нема, батракують у куркулів, у яхтсменів. Пишуть вдовичці сюди листи, просять поради, підтримки. Пішло в уряд.

Просимо дозволу повернутись.

І всі повернулись” [5, с. 146].

На початку 50-х років минулого століття Олесь Гончар збирав матеріал для діалогії про українське село “Таврія” і “Перекоп”. Для цього від об’їздив чимало сіл Півдня України, де цікавився побутом селян, історією їхніх населених пунктів, культурою, освітою, звичаями, обрядами. Багато його спостережень знайшли своє відображення в щоденникових записах. Наприклад, запис без дати 1952 року: “П о к р о в с ь к е.

Могила з хрестом посеред села. Поховано якогось сотника козацького. Козацьке кладовище поблизу. Викопували труни, коли погріби копали. В головах сідло, під ним пляшка горілки – чистої як сльоза. Та чуб козацький – це все, що уціліло.

В плавнях. Козацьке городище. Вода ніколи не затоплює.

Поблизу в Капулівці могила Сірка. Там, на р. Павлюк, була його Капулівська Січ... Могила Сірка в селі на садибі одного колгоспника” [5, с. 149].

Олесь Гончар любив мандрувати Україною. У щоденнику є записи, які розповідають про відвідини ним рідних сіл відомих українців. Так, 17 травня 1954 року він розповідає про відвідини Мар’янівки, батьківщини знаменитого співака Івана Козловського: “Їздили з Іваном Семеновичем Козловським в його рідне село Мар’янівку. Багато розповідав дорогою про старих українських артистів. Був такий випадок: приїздив він у Київ, коли Заньковецька була вже тяжко хвора, сліпа.

Лежала в ліжку, а він співав їй, сліпій, українських пісень” [5, с. 166].

У лютому 1958 року Олесь Гончар побував у Закарпатті. У записі від 4 лютого він занотував власні враження від побачених закарпатських сіл, звернувши увагу на особливості архітектури культових споруд, їхню несхожість зі східноукраїнськими: “Добре впорядковані села,

здебільшого малярські. Церковки пнуться до неба то реформатські, готичної архітектури, то православні, то ще, однак, не схожі на наші східні” [5, с. 234]. У травні цього ж року Олесь Гончар відвідав Херсонщину й Запорізьку область. Серед численних нотаток одна про село: “Село в низині, в поду. Колись, було, босий вискочить з хати, ковзани прив’яже, від порога як вдарить – і по льоду по всьому виселку. Одна тополя на весь виселок, як маяк” [5, с. 238].

На 50-і роки припало будівництво гідроелектростанцій на Дніпрі, коли створювалися штучні моря, а населені пункти потрапляли в зону затоплення. Про одне з таких сіл Олесь Гончар написав у щоденнику 14 червня 1959 року: “Чаша Кременчуцького моря (між Чигирином і Н.-Георгієвськом). Величезний простір – зелений, з кущиками садків, з тополями де-не-де – дивно безлюдний, дивно відкритий: села звідти позносили, весь край жде затоплення.

А ось під горою село тільки зносять. Голубі стіни, красиві віконниці, дах світить ребрами крокв (солону здерто), а на вікнах ще квіти горять.

На стінах, голубих, як небо, написи нещадні, виорані цвяхом:

“Хату розбити до 25 травня”.

“Предупрежденіє”.

“Хата продається на розбії”.

Димарі, димарі – суцільна руїна, сумно.

Ребра кроков, стіни продерті до рудого, піч голуба, і де-не-де шпаківня на дереві зосталась або лелека в хмизуватому гнізді” [5, с. 246].

Така картина викликала в письменника інтертекстову полеміку з відомим твором Олександра Довженка “Поєма про море”: “Добра тобі поєма! Про море.

Люди сумні сидять біля розруйнованих печищ.

І так село за селом.

Не думав, що така г н і т ю ч а це картина – розруйноване людське житло, розбите передчасно і це серед розкішної природи українського літа!

Деякі села обдерті, немазані – ці, видно, з весни знали, що їх зносять.

А оті голубі, чисті, біленькі – їх все застало, певне, знезацька. Лежать дерева, поспилювані вже зеленими, у прив’яленім листі... Вбиті, живими зніті з лица землі” [5, с. 246].

Село в щоденникових записах Олеся Гончара досить часто асоціювалося з чудовою природою, яку не можна помітити в місті. 15 серпня 1961 року, наприклад, так він описує захід сонця в селі Висуньськ на Миколаївщині: “Ніде не бачив я такого заходу сонця, як у селі Висуньськ!

Виїхали на гору, а внизу велике степове село в долині в садках, річка блищить, а над усім цим на другій горі з-під хмари виринає сонце, пурпурове, розвихрене, грізне, і враз світлу річечку налило кров’ю і на

весь красвид наклало відсвіт легенди... Ах, це ж та Висунка, що була республікою!" [5, с. 289 – 290].

У дні ювілеїв класиків української літератури Олесь Гончар бував у селах, звідки ті були родом. Так, йому довелося побувати на батьківщині Тараса Шевченка. Запис цей не офіційний, а щирий, пронизаний легким українським гумором: "В Моринцях.

До Шевч[енківських] свят 1964 року селянам шевченківських сіл відпустила держава буд[івельних] матеріалів, села причепурилися: де були стріхи – з'явився шифер, прокладено асфальтову дорогу, і моршинські дячки повеселішали. На запитання "як живете?" відповідають:

С п а с и б і Т а р а с у з а ш и ф е р і т р а с у!" [5, с. 340].

Записи в щоденнику свідчать, що Олесь Гончар бував і в селах, звідки були родом окремі молодші за нього письменники. Так 27 червня 1965 року він побував у рідному селі одного з лідерів шістдесятників Івана Драча: "Неділя, поїхали в Теліженці, відвезли Івана [Драча] з Марійкою і Максимом – вони літуватимуть у батьків.

Десь за мальовничими П'ятигорами, за Тетієвом – "гливке болото рідного села". Незважаючи на спеку, баюри такі, що до хати не могли під'їхати звич[айним] шляхом, – довелось об'їздити з боку Вінниці. Хата трохи краща за Шевченкову. Соломою крита, протікає, стеля в плямах. Іван каже, то не затьоки – то абстракціонізм. Кози в загороді, груша серед двору. Вниз – гарна левада. Посеред трави лугової єдиний кущик калини, тої, що її тепер знає вся Україна. Оспівана поетом, здається великою, а тут звичайний кущик" [5, с. 356].

Будучи депутатом Верховної Ради СРСР від Таврії, Олесь Гончар часто бував у своїх виборців. Одна з таких зустрічей зафіксована 19 травня 1966 року: "Зустрічі з виборцями на Херсонщині. Багато хвилюючого.

Хоча б оця зустріч в Осокорівці Н[ово]воронцовського р-ну. Будень як свято. Квіти. Добрі, привітні обличчя.

Макар Дудченко ("Козак Дудка". Як себе називає) з трибуни:

Наш Олесь...

І мудрі чую поради, думки про літературу.

Буде важко – приїзди до нас, – чую звертання Козака Дудки" [5, с. 375].

Під час іншої поїздки Олесь Гончар побував у селі Громівка. 21 травня 1966 року занотовано: "Громівка. Школа. Діти вінком стоять перед ганком. Такі славні лица, очі. Так хотілось би прозирнути в їхнє майбутнє і яким словом замовити, щоб не знали вони горя" [5, с. 377].

Село Суха, у якому минуло дитинство й рання юність Олеся Гончара теж знайшло своє відтворення в багатьох записах у щоденнику Олеся Гончара. У серпні 1966 року він разом із сином Юрком відвідав село, йому дуже хотілося, щоб син побачив цю місцевість ще за життя письменника: "Дивовижна річ: чим ближче до рідних місць – тим інші

тут ніби й повітря, і зелень, і балки, і дороги... Все хвилює. І хоч про цю Суху тітка Санька Юркові каже, що “ця наша Суха, мабуть, найгірше село у всьому світі”, але знаю, і вона не змогла б забути ці горби й дерезу, і Чернечу балку без річки, без ставків...” [5, с. 389]. Відвідини рідних місць дозволили йому пригадати минуле, прізвиська його земляків, що там жили в 30-і роки минулого століття: “Самі назви хвилюють: оце тут були Колодки, тут жили хуторами Папірні” [5, с. 389].

Побачене викликало в душі письменника зливу емоцій, які він зафіксував у щоденнику 12 серпня 1966 року: “Прагне всього цього душа, і все її торкає, збуджує, бентежить, підносить... Повітря рідного краю – має воно в собі щось цілюще, якісь прани індійські. Край убогіший за інші, не такий, може, й мальовничий – а звідки ж це хвилювання, що весь час не покидає тебе?”

Молодість озивається? Дух предків ще витає тут, усе проймає, і ти чуєш його, чуєш приглушений гомін усіх тих, що вже відійшли?

Життя нове наступає, і радуєшся, що не все забуто! О, як тут співають... Ніде так!” [5, с. 389].

Ще раз згадалася Олесю Гончару Суха після нетривалих відвідин земляків і родичів 15 червня 1968 року: “Заїздив у Суху. Недовга зустріч. Тітки поплакали, поспівали. Тетянки й не бачив, десь у полі на буряках, не приходила й на обід” [6, с. 24]. Наступного разу Олесь Гончар відвідав Суху лише через шість років, про свідчить запис від 9 травня 1974 року: “З секретарем обкому був у Сухій. Він запитав щось про внуків – півжартома в зістарених, в білих хустках жінок, що як античні пряки-богині судьби, сиділи над шляхом. Дев’ять їх сиділо і разом усі – як образ горя:

І ми б хотіли внуків, та тільки внуки наші на війні: чоловіків наших на фронтах побито, і синів війна забрала, і ми самі тепер доживаємо віку... В самотності, без нікого.

А дід Дмитро ще живий, йому 95. А як ще був я малим, він із Писанія десь вичитав – переповідав: літатимуть птиці з залізними носами, і земля, як павутинням, буде обнована дротами... І буде вас, діти, по горах, по долинах, по чужих країнах...” [6, с. 187].

Зарахування рідного села Олесю Гончара до неперспективних викликало в нього негативну реакцію, що знайшло своє відображення в записі від 15 липня 1978 року: “Я народився в неперспективнім селі Сухому”, – так треба б мені починати автобіографію, бо ж тепер слобода наша віднесена до розряду сіл “неперспективних”... А може, – брехня?!” [6, с. 342].

Своєрідним продовженням цього запису є занотоване 9 вересня 1981 року враження Олесю Гончара від відвідин рідного села разом з керівником Полтавської області Ф. Моргуном: “Квіти поклали на могилу бабусі, дядька Якова та дідуся, а на прощання ще й те місце провідав, де колись наша школа стояла. Так весело біліла на толоці край степу, обсаджена маслинами та тополями.

Школу німці спалили. А нової не спромоглись господарі збудувати за кілька десятиріч. Дев'ятеро (!) школярчат десь тиснуться в хаті сільській. А тут, де улюблена наша школа була, школа, повна життя, зараз глухе пустирище, бур'яни гудуть, – бита цегла під ногами, оце й усе з того, що було.

В занепаді село, в занедбаності крайній, молодь розбігається, і як усе це змінити? Знов повертаюсь з каменем на душі” [6, с. 481].

У 1984 році Олесь Гончар знову побував у Сухій: “Зранку приїхали в Суху. Зібрався весь рід. Суцільні причитання. Поклав квіти на могили бабусі і Сашка Костиного. Мабуть, це я в Сухій востаннє” [7, с. 24]. Така песимістична кінцівка запису пов'язана з хворобами, що почали переслідувати письменника. Тривалий час він не мав змоги приїхати в рідне село, але воно залишалося в пам'яті письменника. 4 квітня 1989 року Олесь Гончар занотував: “У Сухій у 20-ті роки я не пригадую випадку, щоб було вбито людину. Як і в довколишніх хуторах. Могло когось привалити в глинищі, хтось міг замерзнути в степу, в нічну завірюху, кінь міг когось ударити, могли парубки побитись за дівчат... Але щоб людина вбила людину – цього не було. Така була мораль” [7, с. 232]. Занотоване це під враженням почутого по радіо, “як молода петеушниця з відома матері рідну дитину-немовля живим закопала в землю, а сама пішла на танці” [7, с. 232].

Починаючи з кінця 80-х років минулого століття в українському селі почали спостерігатися ознаки духовного відродження. Олесь Гончар нотує в щоденнику враження від отриманого з рідної Сухой листа: “Микола Білоград пише із Сухой: відкрили церкву! Після тривалих глумлінь, тяганини... Оскільки в церкві, перетвореній на комору, ще повно пшениці, то святити воду й панахиду правили біля церкви. Люду з'їхалося з Перегонівки, з Улинівки, звідусіль... “Загомніла Суха, свято оживило людей, підняло дух усім... Півча співала гарно, і твоя тьотя Вустина, хоч і стара вже (їй під 90), а співала першим голосом, як і раніш...”

Отже, духовне відродження, набуваючи різних форм, відбувається навіть у Сухій” [7, с. 257]. 1 серпня 1990 року Олесь Гончар дізнався про смерть своєї тітки: “Ще в квітні померла, коли я лежав у лікарні, тому мені й не казали. Це була найближча моя сухівська рідня. Рідна тітка (молодша) моєї мами. Співала у півчій до останніх літ, славилась на всю округу. Така була життєлюбка, така трудівниця... Тепер мені нема кому й писати в Суху” [7, с. 307].

Рідне село в останні роки життя Олеся Гончара все частіше приходило до нього в споминах. Частина із них була зафіксована в щоденнику: “Трійця! Зелене свято мого дитинства... Як тоді в нас гарно було... Вся наша Суха – в клечанні. В хаті м'ята, любисток пахнуть, долівка встелена зеленим, вона теж у пахощах... А тепер – Чорнобиль” [7, с. 299]; “Як молодю, як натхненно співав колись у Сухій в колі моїх родичів Микола Зарудний, відкриваючи моїм співучим тіткам незнайому

їм подільську пісню “Ой, чий то кінь стоїть, що біла гривонька!..” Вся Суха заспівала потім і цю пісню, і “Цвіте терен” з Миколиного репертуару... Нема вже тітки Вусті, нашої солов’їхи, і Микола вже з двома інфарктами у Феофанії. Багатьох нема...” [7, с. 368].

Суха знову стала предметом запису в щоденнику від 28 травня 1993 року. Саме тоді автор отримав лист від Миколи Білограда, який навів йому песимізм: “Стоїть гончарівська хата пустою. Ніна (двоюрідна сестра забрала тітку Саньку до себе (в Шенгуру). Хлопці (сини дядька Якова [брата матері О. Гончара]) перебрались на центральну, бо там більше платять, і школа там, і до Кобиляк ближче... Тітка Вустя (найближча моя рідня, мамина сестра) померла, то кому ж та хата потрібна? Кілька років тому пропонував я влаштувати в тій хаті бібліотеку, книжки сам закуплю, подарую Сухій книгозбірню – місцеве начальство не виявило цікавості: хто з нас, мовляв, буде читати? Самі пенсіонери доживають віку, школи нема, село неперспективне...”

І ось стоїть пустка сліпа, з повибиваними вікнами...

Іноді приїзять екскурсії з школярами подивитись: ось тут, з цієї хати, вийшов український письменник...” [7, с. 470]. З сумом Олесь Гончар завершив цей запис такими словами: “Якби народився я десь на Тернопільщині – все, гадаю, склалось би інакше...” [7, с. 470].

Згадка про село Словечне, занотована 28 травня 1968 року, повернула Олесь Гончара до минулої війни: “Село Словечне біля Овруча. Понад 3 тис. людей німці закатували. Двадцять п’ять Лідіце поліських (тільки в одному районі). Жили в землянках, ямах і ще в 1944 р. вовки крали дітей. 21 дитину забрали вовки (мати десь на городі порастєся) фашисти кидали дітей живими у вогонь. За те ж укр[аїнські] партизани знищили на укр[аїнській] землі 464680 карателів. Вітряк у селі бережуть для краси” [6, с. 22]. Письменник згадує про злочини фашизму і справедливу кару, що понесли загарбники від рук українських партизан. Таким чином, відвідини конкретного українського села в щоденнику Олесь Гончара дають поштовх до згадки про страшні воєнні роки.

“С[ело] Ново-Спасівка (тепер Осипенко) – батьківщина П. Осипенко, а раніш – козацька станиця Азов[ського] війська і друга столиця Махна. В Махна був Ново-Спасівський полк. І начштабу Удовиченко – звідси” [6, с. 121]. Цей запис від 27 липня 1972 року стосується поїздки Олесь Гончара півднем України, коли він збирав матеріал для чергового роману. У його задумах були й нереалізовані плани написати про Нестора Махна.

Буваючи на Полтавщині Олесь Гончар цікавився етимологією назв окремих сіл, їхнім історичним минулим, пов’язаністю з видатними історичними та культурними діячами: “Х о м у т е ц ь на Миргородщині. Маєток Муравйових-Апостолів. Гніздо декабристів. Три дуби – на пам’ять синів... Шевченко в цих краях малював... Які краї, які люди!

А Хомутець зветься тому, що річка Хорол тут як хомутом обвиває село...

Між Зубівкою (де Гурамішвілі) і Хомутцем є урочище під назв[ою] Келдиш. Його нібито малював Шевченко.

Красиві діброви. Сухі дубово-горіхові ліси” [6, с. 195]. Цей запис зроблено письменником 11 вересня 1974 року. Наступного дня він отримав своєрідне продовження: “Велика Обухівка (між Гадячем і Миргородом). Могила В. В. Капніста. Запущений парк... Були, кажуть, вікові дуби, але в 1918 р., коли топили дровами паровози, й ці Капністові дуби порубали й вивезли на ст. Гоголево.

Краї мальовничі. Це краса України родила поетів: Капніст, і Гоголь, і старий Муравйов-Апостол (що написав елегію про смерть синів)” [6, с. 195].

Через рік Олесь Гончар знову побував на милій його серцю Полтавській землі. На цей раз він відвідав Яреськи, про що лишив запис у щоденнику від 28 серпня 1975 року: “Яреськи, Шишацького р-ну.

Пам’ятничок Довженку. На приміщенні школи, де завжди зупинялась експедиція Довженка, таблиця: “В цьому будинку з 1927 до 1937 р. працювала кіноекспедиція О. П. Довженка”.

У цьому ж будинку колись був театр Трошинського, для якого писав свої водевілі батько Гоголя. І Микола Вас[ильович], звичайно, теж тут бував” [6, с. 229].

Напередодні Сорочинського ярмарку 1975 року Олесь Гончар відвідав Великі Сорочинці. Його цікавили передусім пам’ятки архітектури минулого, що збереглися в цьому селі. У записі від 29 серпня мова йде Преображенську церкву: “Оглядали ще раз в[елико]сорочинську Преображенську церкву – усипальницю гетьмана Апостола та його рідні.

Іконостас унікальної роботи ХУІІІ ст. стоїть весь у дірках – ікони повидирали, забрали кудись на реставрацію...” [6, с. 230]. У продовженні запису йдеться про те, що саме цей храм став поштовхом для написання автором роману “Собор”: “...не Новомосковський, а цей, перший, так був потряс... Коли побачив у ньому сміття по коліна і черепи чийсь з усипальниць” [6, с. 230].

Відвідуючи знову Полтавщину, Олесь Гончар не проминув кілька сіл, що пов’язані з історичним минулим українського народу. Запис від 17 травня 1980 року свідчить: “У Чорнухах відвідали Музей Сквороди. У Лохвиці (колгосп “Перемога комунізму”) літературний вечір, потім виступив чудовий хор Полтавського педінституту. Краса! Снагою наливається душа!” [6, с. 413].

Під час поїздки на Полтавщину у вересні 1981 року Олесь Гончар відвідав гоголівські місця, зокрема села Диканьку й Шишаки. У Диканьці його увагу привернула старовинна церква, а також дуби, пов’язані з легендою, що ніби під ними Мазепа зустрічався з Кочубеєвою донькою: “Відвідали під Диканькою церкву св. Миколая Чудотворця, збудовану 1791 р. в диканських лісах, у володіннях Кочубеїв. Біла, кругла, іконостас італійської роботи з мореного дуба. В цій церкві мати Гоголя,

бувши вагітною, вимолила життя своєму майбутньому геніальному синові.

І дзвіниця (окремо) збереглась” [6, с. 482].

У цьому ж записі від 10 вересня 1981 року є згадка про відвідини ще одного села – Яновщини, теперішнього Гоголевого: “Які краї! Музика полів, поезія ландшафтів... А ставок...”

А Стінка, отой Гоголів ліс... Краєвид звідси нібито малював Шевченко” [6, с. 482]. 7 липня 1984 року він знову побував у цьому селі, про що свідчить короткий запис у щоденнику: “Відвідали відбудовану садибу Гоголя в Яновщині” [7, с. 24].

Олесь Гончар при нагоді завжди намагався побувати в тих селах, що дали Україні її класиків. 23 травня 1981 року він пише про відвідини батьківщини Павла Тичини: “Суботній день. Були сьогодні в Пісках, рідному селі Павла Тичини.

На тому ж “майдані, коло церкви” відкрили пам’ятник поету – гарне бронзове погруддя. І музей скромненький починає жити в хаті, відбудованій за кресленнями на місці тієї, в якій поет народився. На майдані мітинг, довелося слово сказати” [6, с. 463]. Відвідини села примусили автора щоденника згадати, що раніше “за липою церква стояла, що її спалили фашисти і в ній спалили 600 жителів села, в тому числі й сестру поетову Тетяну з дітьми. Вклонились могилам його батька й матері. Позналились із старенькою сестрою поета Оксаною Григорівною зсохла, маленька, а очі живі і сині-сині...” [6, с. 463].

У червні наступного року він відвідує Колодяжне, село на Волині, що пов’язане з біографією Лесі Українки: “Зустріч у Колодяжному...”

Зі всієї Волині були люди на цій зустрічі. Очі в залі іскряться.

Повертаюсь до Києва наснажений. Народ з тобою говорив” [6, с. 466].

13 вересня 1982 року Олесь Гончар відвідав рідне село Ю. Яновського, де виступив з промовою, ця місцевість нагадала письменнику війну: “Вчора виступав у Нечаївці, селі рідному Ю. Яновського. Бачив місця (Калинівку та інші), де ми барложилися в окопах восени та взимку 1943 – 44-го... А зараз які ласкаві до нас ці степи!” [6, с. 535].

На Львівщині Олесь Гончар побував на батьківщині Маркіяна Шашкевича, про що занотував у щоденнику 27 травня 1984 року: “Їздили (з Добриком та Романом Лубківським) в Підлисся, рідне село Маркіяна Шашкевича, пили воду з колодязя, що досі зберігся під дубом на його подвір’ї (звід-журавель прилаштований до самого дуба). Вода кринична, дуже хороша” [7, с. 21]. Наступного дня Олесь Гончар побував у Нагуєвичях. У щоденнику про цю подію залишився такий запис: “На садибі Франковій – Франківські читання. Діти, вчителі... Гарно виступають артисти Львова. З поетів найсильніший був Богдан Стельмах. Змістовний, глибокий” [7, с. 21].

Окремі записи в щоденнику досить лаконічні: “Відвідали в селі Біла Музей Соломії Крушельницької” (занотовано 4 червня 1987 року) [7, с. 149]; “Відвідали Музей Леся Курбаса в селі Старий Скалат” (запис від 5 червня 1987 року) [7, с. 149]; “Село, де жили Устияновичі. Відбудована чудова церковця, вся в рушниках” (запис від 29 серпня 1991 року) [7, с. 374].

Олесь Гончар тривалий час був депутатом Верховної Ради від Херсонщини. Нерідко депутатські шляхи приводили його в села цього регіону України. 17 лютого 1984 року по дорозі на Каланчак, письменник відвідав село Новокиївку, про що залишився такий запис у щоденнику: “Дорога – це той давній чумацький шлях, тільки й того, що залитий асфальтом. Заїхали в село Новокиївку оглянути сільський музей. Вчителька дає пояснення, мова в неї така гарна:

– Була тут незайманщина, дикий степ, ось клаптик зберегли його з ковилем у вітрині...” [7, с. 9].

Досить часто у щоденнику бачимо простий перелік сіл, через які проїздив Олесь Гончар: “Села Яхни, Семигори, Кошмак, Балаклея... І нарешті – Сміла” [7, с. 24]. З Балаклеєю пов’язана така історія, зафіксована в щоденнику 11 липня 1984 року: “У дорозі зупинились біля колодязя, село тихе, в садках, із хвіртки дівча визирає, питаєм:

- Як зветься село?
- Україна.
- Як, як?
- Україна!

Видно, мама навчила так відповідати. Бо на вказівнику село зветься Балаклея” [7, с. 26].

Ще одним приводом звернення Олесь Гончара до проблем села стала Чорнобильська катастрофа. 20 травня 1986 року, менше ніж через місяць після цієї трагічної події, письменник занотовує в щоденнику: “Сцени в селах, звідки евакуюють людей: людина, присівши, обіймає собаку, прощається як із людиною, як із найближчим другом...”

Бабуся ховається в погребі, велять їй підійматися звідти. “Ой дорогесенький, дивися, як мій садочок розцвів, на кого ж я його покину? А курочки он ходять – хто їх нагодує?” [7, с. 95]. На прикладі трагедії звичайних українських селян, яких примушують покинути зону радіоактивного забруднення, Олесь Гончар розкриває трагедію всього українського народу, що через непередумане втручання людини в природу зазнав небаченого досі лиха.

Продовження чорнобильської теми в щоденнику зафіксоване 22 травня 1986 року. Автор занотовує почуту історію: “Жінка, що спала в хаті, раптом прокинулась серед ночі – в усі вікна світло! Невже зійшло сонце? Ні, то чорне сонце Чорнобиля – пожежа вирує... А вранці жінка ця вийшла – всі квіти розквітли! В одну ніч, від радіації... Ще й зараз цвітуть серед моторошного безлюддя...” [7, с. 95].

Останні роки життя Олеся Гончара пройняті ностальгійними почуттями про минуле. Йому часто ввижалася та Україна, якої вже не було: “Не мали ми хутора, були ми с л о б о ж а н и, але образ тієї України – України степових наших хуторів – носитиму в душі доки й живу. В тому образі з далечі дитячих літ – найвища краса й поетичність народного життя. Мріялось і самому, як виросту, так жити. Той спогад – у душі серед найдорожчого – світлитись йому до кінця днів” [7, с. 280].

За 10 днів до смерті Олеся Гончару знову згадалося село Суха, у якому після передчасної смерті матері йому довелося зростати, де “сердобольні сільські татусі жаліли мене (“Тетянин синок!), співчутливо називали сиротою, але я чомусь не любив слова “сирота”!” [7, с. 577].

Життя в селі, а потім страшні випробування війною, повоєнні нападки на його творчість, нищівна критика роману “Собор” – все це лише загартувало характер Олеся Гончара. Не даремно, у записі від 4 липня 1995 року він занотував: “Так, життя було суворим, але чи не тому все й перелилося в таку гарячу, таку одержиму любов до України?!” [7, с. 577].

Більшу частину життя Олесь Гончар прожив у місті. У щоденниках виразно проглядається непростий процес опанування письменником урбаністичної культури міста – від споглядання ним пам’яток минулого й осягнення духовних здобутків цивілізації – до розуміння його ролі в глобалізаційних процесах майбутнього. Однак витоки цієї урбанізаційної культури криються в сільському минулому автора щоденників. Буваючи в рідному селі Сухій, мандруючи Україною від крайнього Сходу до Заходу, від Півночі до Півдня, буваючи за кордоном, Олесь Гончар ніколи не забував про ті віковічні традиції, що їх зберігало українське село, він пам’ятав тих визначних діячів національної культури, котрі народилися й виростили в селі, для нього дорогими були пам’ятки, що несли нащадкам велич духу і силу наших пращурів, його мучили процеси деградації суспільства в радянську добу, що спостерігалися в селі та місті. Все це знайшло свій відбиток у тій частині щоденників, де йшлося про село.

Література

- 1. Галич В. М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності : [монографія] / В. М. Галич. – К., 2004. – 816 с.
- 2. Степаненко М. І.** Публіцистична спадщина Олеся Гончара (мовні, навколомовні й деякі інші проблеми) : [монографія] / М. І. Степаненко. – Полтава, 2008. – 396 с.
- 3. Степаненко М. І.** Літературний простір “Щоденників” Олеся Гончара : [монографія] / М. І. Степаненко. – Полтава : АСМІ, 2010. – 528 с.
- 4. Баран Є.** Олесь Гончар крізь призму щоденників / Євген Баран. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2006. – 200 с.
- 5. Галич О. А.** У вимірах non fiction: щоденники українських письменників ХХ століття : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ, 2008. – 200 с.
- 6. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 1

(1943 – 1967). – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 455 с. **7. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 2 (1968 – 1983) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 607 с. **8. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 3 (1984 – 1995) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 646 с.

Галич О. А. Олесь Гончар і село: щоденникова рецепція

В статті розкривається бачення Олесем Гончаром у щоденникових записях українських і зарубіжних сіл. Розглядається еволюція його поглядів.

Ключові слова: мемуари, щоденник, село, рецепція

Галич А. А. Олесь Гончар и село: дневниковая рецепция

В статье идет речь о видении Олесем Гончаром в его дневниковых записях украинских и зарубежных сел. Рассматривается эволюция его взглядов.

Ключевые слова: мемуари, дневник, село, рецепция

Halych O.A. Oles Honchar and the village: diary's review

In the article it is written about Oles Honchar's vision of Ukrainian and foreign village in his diary notes. Evolution of his views is seen in the article.

Key words: memoires, diary, village, review.

УДК 821.161.2

Л. М. Горболіс

**ХУДОЖНЬО-ДОКУМЕНТАЛЬНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ
ПЕРЕЖИВАНЬ ЕМІГРАНТІВ У “КАНАДСЬКИХ ОПОВІДАННЯХ”
ТАРАСА РОМАНЮКА**

У проблемно-тематичному корпусі сучасної української прози помітно вирізняється проблема еміграції. Серед художніх творів цього тематичного блоку чільне місце посідають повість М. Мориквас “Де мій брат?”, І. Роздобудьмо “Ранковий прибиральник”, Л. Голоти “Епізодична пам'ять”, а також художньо-документальна проза М. Слабошпицького – “Марія Башкирцева”, “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, “Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)” тощо. Серед названих вище творів художньо-документальне видання Т. Романюка “Канадські оповідання” позиціонується дещо окремішньо.

Мета статті – на основі “Канадських оповідань” Т. Романюка дослідити комплекс складних переживань українських канадців, умови й обставини тривання України в духовному житті емігрантів; представити

багатогранність життєдіяльності українців за кордоном, головню спрямованої на розбудову України.

“Канадські оповідання” – це короткі історії, що відображають мультисенсорний комплекс переживань українськими канадцями своєї Батьківщини. В основу книги покладені художньо оформлені факти з життя різних за віком, статтю, освітою, матеріальними статками українців, чия доля в силу певних обставин розпросторила на теренах Канади. Книга містить узагальнення й висновки автора, який спізнав на собі віддаленість від Батьківщини, дискомфорт чужини; вона показова поміркованим відтворенням життя українських канадців – без замилювання еміграцією, проте з прикметною емоційністю. Це історії про *життя українця з Батьківщиною без Батьківщини*, про здобування грошей на скромне життя без жебракування, про виживання, про постійну роботу (фізичну, духовну, роботу над собою в ім’я України), коли було нелегко, не все належно влаштовано на побутовому, комунікативному, духовному рівнях, коли українець, як персонаж із оповідання “За кордонами пам’яті” почувався на канадській землі “самотньо й не зовсім комфортно серед нащадків перших українських піонерів” [1, с. 89], але життя змусило його “притертися” і пристосуватися до тутешніх норів і звичаїв.

Книга художніх спогадів Т. Романюка презентує досвід “психологічного переживання особи, закинutoї самотою на чужий континент, змушеної жити серед майже не знайомих людей і за різних малозрозумілих обставин [...] Перед нами уривки чийогось досвіду, який після читання стане й нашим – адже й на те існує література: щоб дати нам можливість пережити те, чого інакше пережити не вдасться” [2, с. 7]. Це досвід оприявнення Батьківщини в житті й пам’яті вигнаного з *України українця*, досвід зберігання і тривання у свідомості українця ідеї повернення на Батьківщину, це досвід утривавленого в часі перебування на межі.

Персонажі “Канадських оповідань” Т. Романюка – українці, які народилися в Україні або народжені в Канаді; ті, хто залишилися в Канаді назавжди або ті, хто усвідомлюють тимчасовість свого перебування на чужині й прагнуть будь-що повернутися в Україну. З огляду на такі “категорії” героїв специфікується і досвід переживань України в Канаді. Т. Романюк індивідуалізував героїв своїх оповідань, обравши психологічний, історичний, соціальний ракурси. Таке багатопланове зображення, очевидно, художньо реалізується не без виробленої тривалою розлукою з Україною здатності автора-українця безпомилково впізнавати серед іноземців українця.

У художньо-документальних фрагментах життєпису українців, ніби у свічаді, відображаються реалії національно-історичного буття, етапи пережитого й вистражданого українцями, які, попри тернистий шлях і вимушений від’їзд за кордон, знайшли спромогу відкрити себе для світу, щоб продовжувати жити і працювати, адже “аби дати собі раду

з викликами, які створює нам життя на кожному кроці, ум людини має бути відкритий на різні можливості, та якщо він обтяжений лихопомністю і жалями минулого, постають значні перешкоди” [3, с. 10].

У “Канадських оповіданнях” Т. Романюка представлена історія України, доля наших співвітчизників, історія їхніх митарств світом, пошуки кращої долі поза межами України; це історія *нищення українця в Україні, українськості в Україні, українського в українцеві*; це до щему в серці абсурдна ситуація, коли Батьківщина стає пеклом, а мати свідомо виштовхує сина (“Дисидент”) із рідного краю, благословляючи на чужину: “Синку, я все життя буду молитися, щоб ти вирвався з цього пекла і виїхав у Канаду... Щоб ти *жив там довго, спокійно і щасливо і ніколи не повертався в цю страшну країну* (курсив наш. – Л. Г.), де судять ні за що” [1, с. 134]. Мати жахається присутності сина в майбутньому своєї країни. У надзвичайно складній ситуації вибору українка, котра спізнала ГУЛАГ, *програмує сина на чужину*, на позитивний контакт із іншою культурою, аби уберегти його від смерті. Вона – яскрава представниця того антиімперського типу (за М. Шлемкевичем), який не скоряється і бореться, утримує свій протест проти тоталітарної системи, фокусуючи його на життя сина. Перехід загону бійців УПА на чолі з Федором Круком (“За кордонами пам’яті”) – також виклик тоталітарній системі.

Українці залишали Батьківщину (свою-і-водночас-чужу) й вирушали до Канади (чужої-і-водночас-своєї), де мали більше можливостей поновити свої внутрішні й фізичні ресурси, де почувалися “суголосними собі” (К. Чижевський). Виїхавши на чужину, українці все ж зробили вибір на користь України, адже були народжені в Україні, й “Україна була для них *першою* (курсив Т. Романюка. – Л. Г.) Батьківщиною” [1, с. 167]. Цей свідомий вибір допоміг їм зберегти українську сутність поза Україною. Так в Україні мала розпочатися робота з рефлексивним чужиною українським організмом, щоб у тих сприятливих для денаціоналізації умовах не загубитися у вирі маловідомого, не потрапити у круговерть глобалізації, убезпечитись від космополітизму, не асимілюватися, не з’яничаритися, увійти у “мережу смислів” (Р. Кісь) – дещо інших, ніж в Україні, ціннісних орієнтацій, моральних домінант, тобто, перебуваючи на чужині, не відчужитися від від України. Це вимагало надзвичайно складної й тривалої роботи душі українця, адже розпочатий в Україні захист українських традицій, мови, культури продовжував тривати в Канаді, лише в іншому соціокультурному контексті. Українцям слід було навчитися співіснувати з чужим простором, вони мали виявити свою спроможність зберегти свою національну ідентичність, як цього прагнув Юрій Максимець із оповідання “Нерівний шлюб”, виборюючи у своєї дружини-англійки українське ім’я їхньому синові.

На чужині українським емігрантам було дещо простіше, позаяк емігранти потрапили в українські громади однодумців, і водночас

надзвичайно складно: слід було активно протистояти еkleктичному життю, навчитися сприймати й розуміти свій-і-чужий світ за допомогою українського – привезеного з України – інформаційно-сміслового коду, тобто вписатися “в парадигму вигнання” (К. Чижевський). Необхідно було, наприклад, у збереженні національних традицій на чужині не вдаватися лише до їх переповідання, штучного копіювання, аби не загубити суті, що надзвичайно складно, адже процес осенсовлення національного в чужому краї вимагає досвіду “зустрічі” й “спілкування” з *іншим*. І саме такого досвіду українцям бракувало.

Кожен свідомий українець, вирвавшись із лабет тоталітарної системи, у Канаді мав виробити свою стратегію тривалого оприявлення України в своєму житті, мав бути спроможним творити й постійно забезпечувати умови життєздатності, тривалості й непроминальності українського за кордоном. Вступивши в діалог із іншою культурою, а то й багатокультур'ям, слід було виробити цінності для адаптації й оптимальної життєдіяльності українського в іншому локальному просторі – віддаленому від України.

Одним із шляхів інтеграції у чужий світ та мобілізації фізичних і духовних сил була для українця родина. Саме вона допомагала сприймати Канаду крізь призму українськості: принесена в чужий край інформація про *своє* не консервувалася, а інтегрувалася; з плином часу чужина посутньо увиразнила цінність українського й України для емігрантів. Так україноцентричним осердям для Григорія Брукса (“Життєві фронти”) була його родина: колишній радянський офіцер одружився і жив у Вінніпезі з колишньою учасницею правозахисного руху. Зрозумілі прагнення Сергія (“Дисидент”), Юрія Максимця (“Нерівний шлюб”) мати свою родину, яка не лише допомагала б соціально адаптуватися, а й уможлиблювала, а потім і сприяла утривавленню та осенсовленню переживань України, вибудовувала ієрархію цінностей, у яких домінантною мала бути Україна. Все це могла забезпечити лише дружина-українка. Тому і не склалося, скажімо, у родині Юрія Максимця з англійкою.

Робота над собою ускладнювалася ефективно імплантованим у їхній організм радянською системою страхом, який негативно впливав на всі ділянки життя – порушував рівновагу, гальмував активність, “інфікував” організм байдужістю тощо. Цей страх позначився навіть на міміці, бо, скажімо, Юрій Максимець, який народився в Канаді у сім'ї українців-емігрантів, навіть посміхався, як зауважує автор, “широко й не по-радянському” [1, с. 165]. Боротьба українців за свою національну ідентичність у Канаді все ще несла на собі схоронений у їхній свідомості з часів перебування в Україні відбиток страху, проте не була ним переповнена.

Із приїздом українців до Канади продовжувався (позаяк був започаткований ще в Україні) процес *поновлення-творення-переживання* українського. Однак цей процес почасти ускладнювався самотністю, яку

глибоко переживала більшість українців. Приїзд в іншу країну, як вступ на іншу територію, передбачав доцільність співіснування, тобто ситуацію, яка, за К. Чижевським, вимагає посування на другий план встановлених засад, присяг, норм – “щоб їх було зламано, а отже, вимагає відваги наразитись на закид зради і відступництва від себе і своїх” [3, с. 13]. Така ситуація вимагала рішучості – і багато українців робили вибір на користь самотності, щоб не “вийти поза себе” (К. Чижевський). Проте не всім це вдавалося, адже, “творячи співіснування, всі змінюються, ніхто не залишається при своєму” [3, с. 16]. Змінився і Сергій (“Дисидент”), уступивши “свою територію” спогляданню еротичних танців у барі; змінилася й Ліза (“У світлі червоного ліхтаря”), заробляючи своїм тілом.

У Канаді емігранти продовжували започаткований на Батьківщині дискурс українськості, основою якого, звісно, була мова. Важливо, що герої творів Т. Романюка потрапили в підготовлену попередніми поколіннями мовну органіку, в українські громади, що суттєво полегшило їхнє *входження в чужину*. Українці в Канаді перебували у постійному діалозі з Батьківщиною, яка “була для них живою, хоча й недоступною реальністю, вони стикалися з нею в колі своїх батьків, свого оточення й виховання. Духовно це для них була така ж батьківщина, як і Канада, хоча безпосереднього виходу на неї вони не мали. Але вони пронесли її з собою крізь життя у своїх душах, церквах, у своїх традиціях, зрештою, у своїх прізвищах та іменах” [1, с. 167]. А переважна більшість тих, хто народилися в Канаді, додає Т. Романюк, “виростали свідомими українцями і не вважали Україну якоюсь абстрактною категорією” [1, с. 166]. Інформація про Україну була для Андрія Степанченка (“Поза лінією серця”) важливою ланкою долучення до Батьківщини. Зв’язок із рідною землею українці в Канаді підтримували активною діяльністю. Так, скажімо, Григорій Брукса, один із членів УРДП – так званої “партії Багряного” – очолював вінніпезьке бюро підтримки дисидентів і правозахисників, надавав адресну допомогу своїм співвітчизникам в Україні; Іван Чинченко готував документи до Білого дому, до Конгресу, до Комісії з прав людини, до президентів і глав Церков на підтримку дисидентів, правозахисників Мороза, Черновола, Стуса, Світличного, Романюка; Федір Крук належав до вінніпезької філії ОУН-р.

Активна змагальна сила українців у Канаді допомагала їм зорганізуватися на перспективу, сформувані цілі своєї подальшої діяльності і певним чином спрогнозувати майбутнє – своє й України. Це та “мудрість в чині”, яка наближувала українських емігрантів до України. Українці в Канаді намагалися зафіксувати свій ріднокрай в оформленні інтер’єру, у стравах тощо. Так, скажімо, індикатором українськості було кафе-ресторан “Ukrainian boy” на центральній вулиці Вінніпега з манекеном в українському одязі чи організований Федором Круком та його дружиною Марією готель у Давфіні (його відвідувачі назвали

“Писанкою”), що надавав не лише засоби для проживання, а й певне душевне задоволення завдяки виразному українському колориту. Це був своєрідний центр українського життя цього регіону.

Звісно, жодні деталі побуту чи відомості з засобів масової інформації про Україну не могли замінити живого спілкування з Батьківщиною. “Тут, в еміграції, – зізнався Іван Чинченко, – я робив усе, що міг, щоб зберегти своє ім’я як громадянина України (в духовному розумінні), а не Канади чи США, ким мені довелося побувати. Це все для мене була і залишається чужина. А на чужині часто доводиться вити вовком” [1, с. 37]. Чужина не змогла замінити Батьківщини й Андрієві Степанченку: “Чого я добився в Канаді? Ні сім’ї, ні житла, ні пристойної пенсії... Але це ж не життя! – мало не закричав він... – це, якщо хочете, животіння, щоб не здохнути з голоду і бути більш-менш пристойно похованим на цвинтарі... Оце і все. Чого я добився в нашій хваленій Канаді, хай їй грець! А справжнє життя – там, – він замріяно подивився кудись у далечінь, – на мітингах, під синьо-жовтими прапорами. У виборюванні національних ідеалів” [1, с. 59]. Йому, підсумовує Т. Романюк, “не вистачало того душевного стану, поза лінією якого був змушений перебувати...” [1, с. 60].

Одним із досить ефективних і дієвих способів переживання України були для емігрантів спогади. Пам’ять Андрія Степанченка зберегла краєвиди містечка Чутове на Полтавщині, довкола якого простягалися чудові розлогі луки: “Не знаю, чи вони ще залишилися там донині, але мені все життя тут, у Канаді, не вистачало отого розлогого полтавського луку, що ввійшов у мою плоть і кров з дитинства” [1, с. 44]. Для героїв “Канадських оповідань” Т. Романюка спогади – спосіб погамування болю. Пам’ять і події минулого своєї країни (першої Батьківщини), до яких вони були прямо причетні, живлять психологічну закоріненість в українські символи, сенси, географію, філософію, психоментальні ознаки. Герої оповідань, глибоко розуміючи цінність свободи й Батьківщини, залишаються на чужині носіями рідної культури і прагнуть повернутися в Україну, дожити до її незалежності. “Саме заради неї ще хотілося б пожити хоч кілька років, побачити, як вона випростовує плечі, як стає на ноги на світовому рівні і входить у ряд провідних держав світу!”, – пояснює Андрій Степанченко [1, с. 58].

Більшості героям “Канадських оповідань” вдалося побувати вже в незалежній Україні. Їхні спостереження, роздуми й узагальнення засвідчують глибину занурення в українські проблеми. Українські канадці з сумом констатували, що, крім пам’яток архітектури, українських написів і кількох україномовних бабусь, що торгували на базарі, нічого українського в Києві й Полтаві не знаходили, що Запоріжжя перетворилося на вкрай зрусифікований регіон і що діти й онуки сестер Григорія Брукси, як і все інше молоде покоління краю, були повністю асимільованими.

“Канадські оповідання” Т. Романюка містять чимало цікавих фактів, думок, спостережень, що суттєво увиразнюють наші уявлення про переживання України в еміграції. За глибиною порушених проблем це художньо-документальне видання не поступається науковим студіям із проблем еміграції.

Література

1. Романюк Т. Канадські оповідання / Тарас Романюк. – К. : Смолоскип, 2006. – 268 с. **2. Семків Р.** Сміливість мемуариста // Романюк Т. Канадські оповідання / Р. Семків. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 5 – 7. **3. Чижевський К.** Чужий-Інша-Свої: розмова над берегом ріки / К. Чижевський. – Львів : Центр гуманітарних досліджень; К. : Смолоскип, 2011. – 96 с.

Горболіс Л. М. Художньо-документальне відображення переживань емігрантів у “Канадських оповіданнях” Тараса Романюка

У статті на основі “Канадських оповідань” Тараса Романюка крізь призму складного світу переживань персонажів, з огляду на документальний фактаж, досліджується особливості тривання українськості на чужині – на духовному, комунікативному, побутовому та інших рівнях.

Ключові слова: українськість, персонаж, чужина, переживання, досвід, національна ідентичність.

Горболіс Л. М. Художественно-документальное отображение переживаний эмигрантов в “Канадских рассказах” Тараса Романюка

В статті на основі “Канадських рассказів” Тараса Романюка сквозь призму складного мира переживаний персонажей, учитывая документальний фактаж, исследуются особенности продолжения украинскости на чужбине – на духовном, коммуникативном, бытовом и других уровнях.

Ключевые слова: украинскость, персонаж, чужбина, переживания, опыт, национальная идентичность.

Gorbolis L. M. Art documentary reflection of feelings of emigrants in the book “Canadian tales” by Taras Romaniuk

The article, based on “Canadian tales” by Taras Romaniuk, deals with specifics continuation of Ukrainism in the foreign lands – in spiritual, communicative, household and other levels; one explores it in the light of intricate world of characters’ feelings, in consideration of documentary facts.

Key words: Ukrainism, character, foreign land, feelings, experience, national identity.

УДК 821.161.2.09 +929

В. Ю. Пустовіт

**ЕПІСТОЛЯРІЙ ГР. ТЮТЮННИКА ЯК ФАКТОР ВИРАЖЕННЯ
СУБ'ЄКТИВНОГО СТАВЛЕННЯ ДО ДІЙСНОСТІ**

Мемуарна спадщина письменників нерозривно пов'язана з особливостями літературно-мистецького життя українського народу. Розмаїття проблем, порушуваних письменниками минулого століття в листах і щоденниках, свідчить про бурхливі культурно-мистецькі процеси, що відбувалися в цей період у країні. Наголосимо, що письменницький епістолярій – це автентичне джерело, яке повною мірою розкриває внутрішній світ самого автора й є ключем до його творчої лабораторії. На важливості вивчення, систематизації, а головне зібранні листів зазначали ще в позаминулому столітті (І. Кревецький, О. Назарук, Д. Дорошенко та ін.).

Про необхідність написання письменниками мемуарів постійно наголошує А. Тартаковський у наукових публікаціях: “Створення мемуарів можна розуміти як цілеспрямовану діяльність особистості зі збереження досвіду своєї участі в історичному бутті, із закріплення пам'яті про свій час і про минуле чи як акт усвідомлення себе в потоці історії. Таким чином у мемуарах особливо повно виражається історична самосвідомість особистості і- у цьому й полягає первинна соціальна функція мемуаристики” [2, с. 11]. Надбання цього метажанрового утворення постає як самопізнання людини, епохи, в якій вона жила, покоління тощо, бо суб'єктивна природа мемуарів пов'язана, в першу чергу, з відображенням у них самосвідомості самих мемуаристів. Саме з огляду на це ми виокремлюємо постать Григора Тютюнника в цьому аспекті.

Кожний письменник, який веде активне листування згодом висловлює своє ставлення до епістолярних взаємин. Не був виключенням у цьому питанні і Гр. Тютюнник. У листі до П. Гаврилова писав: “Насправді, я людина скоріше неохайна в епістолярних справах, ніж фармазон. Потім у мене є якась пришелепкувата манера писати і не відсилати листи, в яких мене не задовольняє щось із змісту або форми” [3, с. 82 – 83]. Про відвертість своїх думок і почуттів, згодом він напише у листі до Ф. Рогового: “Вийшов лист про те, що на душі” [3, с. 131]. У листах до Н. Дангулової багато розмірковувань, зокрема й про специфіку мемуарів, що на сьогодні є важливим, зважаючи на жанрову плутанину: “Взагалі автобіографічні можуть бути тільки мемуари і нічого більшого з особистого життя, за моїм переконанням, вийти не може” [3, с. 133].

Григор Тютюнник належав до епохи 60 – 70-х років ХХ століття, коли доводилося жити й творити в умовах творчої несвободи. На цьому зауважує й О. Неживий, наголошуючи на специфічній рисі епістолярію

митця: “Отож і в листах Григора Тютюнника особливо відчутна його мистецька позиція: непримиренність до будь-якої несправедливості чи неправдоподібності. І це несприйняття може виражатися як на рівні спілкування в студентському гурті, так і в оцінюванні більш значимих подій” [1, с. 217]

Перші листи датуються 1957 роком, коли юний Григір Тютюнник вступав до університету. Хоча епістоли до брата й писалися російською мовою, вже з першого ми бачимо яскраву національну вдачу майбутнього письменника, духовно виховану особистість з діда-прадіда: “Первого буду писать диктант, и ты не забудь в этот день записать меня в святцы какому-нибудь дьячку. Право, запиши раба божьего Григория, усердствующего во имя отца и сына и святого духа, а также во имя любви к великого рода учениям” [3, с. 23].

Епістолярій письменника, особливо, якщо це свідчення юних років дозволяє простежити еволюцію становлення особистості. Так, вже будучи студентом, Григір ділиться враженнями від університету, які в нього раніше були протилежними: “Университет для меня – большее, чем я того ожидал. Мои представления о нем были кривыми и совершенно необоснованными. Здесь научат не только замечать, фиксировать определенные факты, но научат и анализировать их верно, без излишней горячности и многословного гнева, который мне присущ. Здесь научат отсеивать разного рода шелуху и все то, что мне раньше казалось не заслуживающим внимания” [3, с. 24]. І справді, наступні листи, а особливо частим листування було після закінчення університету, пройняті розмірковуваннями про літературу, мову, націю, суспільство тощо.

Першою перепоною на шляху до національно-культурного відродження Григір убачав у мові. У листі до Гаврилова (написаному українською. – прим. наша. – *В.П.*) вибачався за помилки: “Не вчешу щось я на українській, тобто рідній мові. А стидно” [3, с. 53]. З кожним новим листом питання мови у свідомості письменника поставало все гостріше. Перебуваючи на Донбасі, не поділяючи й не розуміючи сенсу життя шахтарів, у листі до дружини брата О. Черненко писав: “Справа в людях, в роботі, в мові, в образі життя людей цього краю. Мені вже давно насточортіло жити серед перевертнів, хочеться зв'язати себе нарешті з рідною мовою, бо я вже бачу: без неї – хана. Треба жити там, де живуть твої герої, а не дивитись на них з “прекрасного далека” [3, с. 77 – 78]. Наступного дня, вже у листі до А. Кислого вагався у своїх намірах: “І ще одно, я, здається, остаточно вирішив: звернусь, мабуть, до рідної мови, бо не можна про Батьківщину говорити не батьківською мовою. Та й життя російського я не знаю, бо в донецькому краї живуть не нації, а якісь перевертні, і звичаї тут одноманітні до скреготу зубового: п'ють і лаяться, робить і матюкатись” [3, с. 79]. Розуміючи вплив режиму й критики на все українське у листі до П. Коленського читаємо: “З величезною тривогою прочитав я матеріали зустрічі

письменників з керівною силою. Ти розумієш, до чого все це було затіяно? Кільце в рило вставляли, щоб не рилися. Ех!.. Знову кайдани на слово” [3, с. 80].

У кожному листі перед нами спливає образ самого Григора: вольовий, рішучий, готовий діяти, творити, але неначе стриманий невидимою силою. Таким він є в роздумах у листуванні, особливо коли це стосується справи відродження рідної мови й нації: “Не хочу, не можу цідити життя через соломинку, хочу пити його ковшем!

Для цього треба знати мову не лише побутову, шилівську, а й літературну, – ту мову, яку хочуть стерти, як з столу крихти після обіду. І хто хоче! Нація, сама нація...” [3, с. 84]. Сам Григор, навіть у листах російською мовою, все одно вставляв і українські пісні, і прислів'я, приказки, і ласкаво, за народною традицією звертався до адресатів.

Ключем до психологічного портрета письменника є розмірковування й ставлення до людей і подій, які відбувалися в суспільстві 70-х років. Перед нами вже зовсім інший Тютюнник, поміркований, виважений у оцінюванні явищ дійсності: “Був на вечорі А. Малишка. Нудьга. Деградовані промови деградованих людей, страм і злість. Аж температура піднялася. Тільки й втіхи, що розумно говорив Б. Олійник (старик!); пекучого, як жар, і спопеляючого, як полум'я, вірша прочитав нам могутній Іван Драч, а всі квіти любові до пісні забрала Діана Петриненко – так у неї закохалися” [3, с. 126]. Кілька рядків, пересипаних епітетами й порівняннями, і вже спливає атмосфера заходу й ставлення до людей.

З усього епістолярію Гр. Тютюнника виокремлюються листи до Ніни Дангулової – російської письменниці й перекладачки творів письменника на російську мову. У цьому листовному діалозі відчувається щира, дружня відвертість двох людей закоханих у справу свого життя. Тут і опікування станом здоров'я Ніни Павлівни, і питання “редагування” текстів цензурою, що надто хвилювало письменника, бо шкодило мовній і літературній формі творів: “Безглуздо, звичайно. І смішно. І сумно. Йй-богу, скоро і слово “чесний” може стати іронічним, як, наприклад, уже трапилося з поняттям “інтелектуальний”. Все можна виявляється!” [3, с. 128].

Надзвичайно цінними в листах письменника є розмірковування про специфіку письменницького таланту, зокрема секретів творчості. Так, він не раз наголошував, що не може писати похапцем, “треба зігріти матеріал. ... Пережити треба” [3, с. 135]. З кожним роком ці узагальнення ставали більш обґрунтованими, саме за цими листами й можна простежити літературну форму прозових творів Гр. Тютюнника. Зокрема, автор наголошував на ролі художньої деталі, яка є надзвичайно важливою у змалюванні образу в його новелах, наприклад, “Три зозулі з поклоном” тощо. Дозволимо процитувати уривки з листа до письменника В. Грищенка: “Це штудіювання (найкращих творів російської і світової новелістики. – прим. наша. – В. П.), утім ряду й Чехова, допомогло мені

відчуті форму (Підкреслення Тютюнника. – прим. наша. – В. П.) оповідання, його неділимість (цілісність), напруженість драматичну а чи ліричну, і – лаконізм: кожне слово – як оголений нерв мусить реагувати на життя в новелі, інакше воно зайве. Ще я помітив, а згодом вичитав у Чехова (імпресіоніста, як Вам відомо, імпресіоніста, щодо художньої деталі), що оповідати без марнослів'я найкраще деталями: характеру, пейзажу і т. д. А точна, сиріч реалістична деталь характеру – це неодмінно і глибока психологія...

Але!

Вичитавши те, се, ще щось і ще більше того, і склавши все теє до купи – це все нічогосінько не дає, а лише додає, розвиває, напружує душевну роботу. Мабуть, треба хворіти сим світом, щоб найти зміст, найти додому, відчуті й зрозуміти те, що називається “традиціями” [3, с. 147]. Тут же автор наголошував, що має на увазі не лише особисті якості, а творчість загалом. Підсумовуючи, звертав увагу, що працювати над удосконаленням творів треба всім разом, “гуртома”.

Аналіз листування Григора Тютюнника дозволяє виокремити тематичні групи листів. Ураховуючи різноманітність дописувачів: рідні, однокурсники, письменники, відрізняється й коло порушених проблем. Серед них найбільш частими є побутова тематика, родинні стосунки, обговорення літературних подій, роздуми про літературну творчість, окремі питання розвитку української мови й культури, актуальні проблеми суспільства тощо.

Література

1. Неживий О. І. Григiр Тютюнник: текстологiчна та джерелознавча проблема життя і творчості: [монографія] / О. І. Неживий. – Луганськ, 2010. – 272 с. **2. Тартаковский А. Г.** Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. От рукописи в книге / А. Г. Тартаковский. – М. : Наука, 1991. – 288 с. **3. “...Щоб було слово і світло”:** Листування Григора Тютюнника. – Луганськ, 2004. – 232 с.

Пустовіт В. Ю. Епістолярій Гр. Тютюнника як фактор вираження суб'єктивного ставлення до дійсності

У статті побіжно характеризується мемуаристика письменника, його роль в освітньо-культурному дискурсі зазначеної доби. На основі відомої на сьогодні епістолярної спадщини авторка досліджує внесок митця у справу національного відродження.

Ключові слова: націєтворення, письменницький епістолярій, культурна атмосфера.

Пустовит В. Ю. Эпистолярый Гр. Тютюнника как фактор выражения субъективного отношения к действительности

В статье коротко характеризуется мемуаристика писателя, его роль в просветительском и культурном дискурсе изучаемого столетия. На основе известного на сегодняшний день эпистолярного наследия автор исследует роль писателя в деле национального возрождения.

Ключевые слова: нациобразование, писательский эпистолярый, культурная атмосфера.

Pustovit V. Y. Gr. Tutunnik's epistolary as a factor of the impression subjective relation to the reality

Writer's memuaristics is characterized fluently in the article, his role in the educational and cultural process of this period. On the basis of the known today epistolary heritage the author investigates artist's contribution to the matter of the national renaissance.

Key words: nation's creation, writer's epistolary, cultural atmosphere.

УДК 821.161.2 – 94.09

Т. Ю. Черкашина

**УКРАЇНСЬКА ФАКТОГРАФІЧНА
ЛІТЕРАТУРОЦЕНТРИЧНА АВТОБІОГРАФІКА
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Автобіографічна проза представлена великою палітрою різних за жанрами і структурою творів. І одним із її різновидів є письменницькі фактографічні автобіографії, які є невеликими за обсягом авторизованими біографічними нотатками, що містять найсуттєвіші, на думку автора, відомості щодо його життя та літературної чи творчої діяльності, і написані, здебільшого, на прохання видавців, літературних критиків чи дослідників творчості письменника.

Фактографічна літературоцентрична автобіографіка досі не розглядалася науковцями як окремий вид автобіографічного письма, і йшлося, переважно, про історико-літературне вивчення даних творів у межах дослідження загальної літературної спадщини певних письменників чи окремих аспектів їхньої творчості (як-от у роботах Г. Синичич [1], Я. Мельничук [2], та ін.). Згадки про окремі фактографічні автобіографії можна знайти і в роботах дослідників української мемуарної літератури (зокрема в працях О. Галича [3], В. Пустовит [4] та ін.).

Проте досі немає наукових праць, які б розглядали українську автобіографічну літературу як систему, що складається з

творів різних типологічних груп, однією з яких є фактографічна літературоцентрична автобіографіка. І саме розгляд структурно-типологічних характеристик перших українських фактографічних літературоцентричних автобіографій і став метою нашої статті.

Українська фактографічна літературоцентрична автобіографіка – це особливий вид автобіографічного письма, що бере свій початок наприкінці ХІХ століття. У цей час, незважаючи на заборони і утиски, продовжувала розвиватися літературно-критична та видавнича діяльність українських громад, а отже, виникав інтерес до особистого й творчого життєпису найвидатніших на той час авторів.

Для того щоб заповнити біографічні лакуни дослідники почали звертатися до відомих українських письменників з проханням розповісти про себе найосновніше. Як правило, ці прохання озвучувалися в листах, тому й більшість фактографічних літературоцентричних автобіографій кінця ХІХ – початку ХХ ст. має епістолярну форму і є листом-відповіддю конкретному адресатові (як, наприклад, “Про себе саму” О. Кобилянської для С. Смаль-Стоцького [5] чи “Автобіографія” В. Стефаника для І. Лизанівського [6]). Надалі вони виступали передмовами до видання творів конкретного письменника (як, наприклад, у випадку з “Автобіографією” І. Франка [7], написаної на прохання М. Драгоманова і вміщеної як додаток до “Переднього слова” до збірки оповідань І. Франка “В поті чола” (Львів, 1890) чи “Дещо про себе самого” І. Франка [8], яке виступило передмовою до збірки оповідань письменника “Галицькі образки” (Львів, 1897) або матеріалом для майбутніх літературознавчих досліджень (як-от “Автобіографія” Н. Кобринської та “Автобіографія” І. Франка [9], написані для “Історії літератури руської” О. Огоновського чи “Автобіографія” Марка Черемшини [10], створена для А. Музички, який працював над книгою про творчість письменника). Хоча й були випадки, коли з певних причин ці твори не виходили друком як передбачалося, проте згодом інтерес до них поновлювався і вони виходили в зібранні творів письменників (наприклад, “Автобіографія” О. Кобилянської [11] для болгарського письменника П. Тодорова).

Фактографічні літературоцентричні автобіографії мали конкретне практичне призначення – ознайомити читачів з життям і діяльністю видатних українських авторів, і при їх написанні письменники враховували факт подальшої публікації цих творів.

Епістолярна форма визначала паратекстуальні й структурно-типологічні риси даного виду автобіографічного письма, зокрема відсутність зазначення імені автора на початку твору (як-от в автобіографії О. Кобилянської [11; 14] та Марка Черемшини [10]) або вміщення його наприкінці саможиттєпису (як, наприклад, в автобіографіях І. Франка [8; 12] та В. Стефаника [6]); вказівка місця й дати написання твору на початку тексту (зокрема, в автобіографіях О. Кобилянської [11; 14]); лаконічність оповіді через її невеликий (до

десяти сторінок) обсяг і стислий термін, що відводився для створення саможиттєпису; відсутність структурування оповіді на розділи, підрозділи та ін.

Від епістолярної форми залежала і структура тексту, що складався з основної частини (власне автобіографії письменника) й рамкового обрамлення (на початку та наприкінці тексту), яке, здебільшого, виступало у функції метанаративу й надавало коментарі та пояснення щодо основного тексту.

Рамкове обрамлення фактографічних літературоцентричних автобіографій допомагало авторові безпосередньо спілкуватися не лише з адресатом листа, а й з майбутніми читачами.

Початкові положення тексту могли містити типові для епістолярного жанру частини, зокрема привітання та преамбулу, що мали на меті спілкування з конкретним адресатом щодо подання адресантом основних автобіографічних відомостей стосовно себе, як-от початок листа-автобіографії І. Франка редакторів “Лексикону Гердера”: “Високоповажний пане! Вибачте, що тільки тепер відповідаю на цінний лист редакції вашого “Konversations-lexikon’у” від 5 листопада минулого року. В листопаді і в грудні мене не було у Львові, і лише сьогодні, 15 січня, попав мені Ваш лист випадково в руки. Однак сподіваюсь, що моя відповідь не прийде запізно, і разом прошу прийняти наперед мою подяку за ласкавий намір оголосити моє ім’я й ближчі подробиці про моє життя та діяльність у вашому додатковому томі. Замість шаблонних відповідей на Ваші питання посилаю Вам ось тут короткий нарис мого життя і діяльності” [12, с. 35] (*тут і надалі при цитуванні зберігаємо стиль і орфографію авторів. – Т. Ч.*) або листа О. Кобилянської, адресованому С. Смаль-Стоцькому: “Високоповажаний дорогий наш пане професор! П[ан] Нусько М. передав мені Ваші щирі поздоровлення й переказав Ваше бажання щодо реферата й дописів на свято мого 30-літнього ювілею літературної праці. Скажу, що знаю, хоч, може, й не так, як би треба, а трохи інакше. Буду старатися якнайкоротше висловлюватися, бо час, мабуть, дуже короткий, і заки дійде все до Вас, Вам останеться небагато днів до злагодження реферату і друку якої там розвідки. Зачну з біографії” [5, с. 206].

Початкова частина тексту формує читацький горизонт очікування, окреслює тематику й готує до подальшого сприйняття основної частини оповіді. Саме тому в ній міститься чи не найбільше авторських роздумів стосовно природи автобіографічного письма; мотивів, що спонукають до написання саможиттєписів. Так, на думку І. Франка, “є письменники, що їх життєпис цікавіший від їх творів, що їх твори – це тільки матеріали їх характеристики, частинки їх життєпису. Це генії, вибранці долі <...>. Це корифеї літератури, творці нових напрямків. Можна назвати їх представниками того часу, в якому вони жили, а їх життєпис в кожному разі дасть змогу більш-менш глибоко увійти в таємниці духу їх доби, бо саме в них цей дух міститься, в них немов відтворюється і знаходить свій

найсильніший вираз. Мені здається, що тільки такі письменники заслуговують на докладні та з усім джерельним апаратом оброблені біографії” [8, с. 25]. Інша група, до якої І. Франко скромно відносить себе, – це “велична юрба письменників-робітників і ремісників, менше чи більше талановитих, менше чи більше працьовитих, впливових, читаних і заслужених, що однак не доростають до тих майстрів <...>. У цих людей звичайно бібліографія їх творів вистачає за життєпис; людина неначе зникає поза тим, що зробила. Такі письменники не знаходять біографів” [8, с. 25]. І якщо б не потреба “з обов’язку чемності <...> представитись польській публіці, якій подаю до рук збірку своїх новелістичних образків” [8, с. 26], І. Франко, за його власним твердженням, так би і не залишив нащадкам автобіографії, оскільки “нема нічого гідного уваги в моєму житті, крім тієї сверблячки до писання” [8, с. 26].

Наявні в початкових позиціях тексту і міркування щодо змісту лаконічної літературоцентричної автобіографії, який викликає певні вагання авторів. Так, І. Франко в преамбулі до свого життєпису “Дещо про себе самого” задається питанням: “Що маю сказати їй [публіці] про себе? Що я народився? Га, цей невизначний випадок трапився з кожним із нас, шановні читачі. Що я трохи вчився? Що я любив і страждав? Адже ж і фарисеї роблять те саме, говорячи словами святого письма” [8, с. 26]. Схожі сумніви є і в автобіографії О. Кобилянської, бо, на переконання авторки, “самому авторові публіці про себе оповісти – се доволі тяжко” [11, с. 197], тому й “питає він, що їй сказати, що би їй цікаве було, і чого би вона хотіла знати” [11, с. 197]. І як наслідок, підсумовує письменниця: “Звичайно зачинають тим, що автор родився, хто були його родичі, які студії побирав він, під якими обставинами почав писати, котрі писателі і керунки впливали на нього; а потім – якому напрямові прилучився він і що хоче своїми творами нового сказати” [11, с. 197].

О. Кобилянська чи не найточніше окреслила основні змістові доміанти фактографічної літературоцентричної автобіографії, оскільки, як і в класичних автобіографіях, основна частина фактографічного літературоцентричного життєпису складається з набору біографічних блоків, як-от родовід, народження, дитинство, освіта, професійна, громадська і літературна діяльність, родинне життя тощо. Проте іншим є підхід до їх висвітлення.

Класична автобіографія є великим за обсягом художнім твором, який є своєрідним підсумком пройденого життєвого шляху. А зважаючи на те, що “життєвий шлях завжди поєднує біографічне й історичне” [13, с. 308], автор класичної автобіографії не оминає увагою широкий історичний та культурний контекст, подаючи особисту точку зору на події, свідком яких він був, і на людей, з якими його зводила доля, тому перед читачем постає масштабне художнє полотно з численними дійовими особами, головною серед яких є автор класичної автобіографії,

і його життєдіяльність подається у нерозривному зв'язку з епохою та суспільним оточенням.

Фактографічна автобіографія теж є своєрідним підсумком життя, але не стільки особистого, скільки творчого. А отже, змінюються не лише пріоритетні лінії оповіді, а й способи подачі біографічного матеріалу.

Так само, як і в класичній автобіографії, автор залишається в центрі сюжету і є головною дійовою особою, проте значно зменшується кількість дійових осіб і майже відсутнє мемуарне тло, оскільки основною лінією оповіді є процес виникнення і розвитку творчої особистості.

Як зазначають психологи: “Творчий шлях починається з перших життєвих вражень, які виявляють інтереси, уподобання дитини” [13, с. 315]. А отже, важливою складовою фактографічної літературоцентричної автобіографіки стає тема родини, дитинства і навчання. Автори ностальгійно згадують епізоди власного дитинства, рідних і близьких людей, котрі чи не найбільше вплинули на формування світогляду майбутніх письменників. Так, Марко Черемшина згадує, що перші шість років його життя пройшли в родині материних батьків, які “дуже любили з гостями набуватися та й хоть розповідати, хоть слухати оповідань про давнину, як Черемошем ішла турецька границя, про якогось лихого ката Гурського, про великого багатиря вірменина Ромашкана, про татарів і волохів, про лісових божків і духів, про рахманський великдень, Асафатову долину, про відьми і чугайстра, про Каньовського, про чудне зілля і т. ін.” [10, с. 344 – 345], і саме з тих часів пішли першовитоки його творчості.

Чи не найяскравішими спогадами дитинства Григорія Косинки став переїзд родиною з України на “той далекий та суворий Амур” [15], куди “батько все мріяв виїхати <...> на землі вільні” [15], і як зізнається автор: “Дитячі літа ще й досі стоять мені перед очима, тільки час, здається іноді, заткав їх на якусь хвилину синьою наміткою, – так врізались вони в пам'ять” [15].

Багато місця у фактографічній літературоцентричній автобіографії відведено початку літературної діяльності, яку більшість тогочасних автобіографів почали в гімназійні роки, і першим літературним вчителям. Як згадує І. Франко: “Почав я писати – віршем і прозою – дуже вчасно, ще в нижчій гімназії. Вплив на вироблення у мене літературного смаку мали два вчителі: Іван Верхратський і Юлій Турчинський, оба списателі і поети” [7, с. 13]. Трохи пізніше розпочав свої письменницькі спроби Григорій Косинка, який відмітив у своїй “Автобіографії”, що “писати почав я року 1919-го, коли газета “Боротьба” видрукувала перше моє оповідання “На буряки”, писав я свої перші твори легко: за два – три вечори, не маючи жодного уявлення про техніку прози, стиль, – все це прийшло до мене пізніше” [15]. Так само “без найменшого проводу в науці, без ніякої ініціативи знадвору” [11, с. 198], в О. Кобилянської “прокинулася думка писати новели і

повісті” [11, с. 198]. Як зізнається письменниця “Сама моя фантазія диктувала мені на папір повісті, новели і стихи. Я ж не знала ще тоді, що треба звертатися за сюжетом до живого життя, я була несвідомим, молодим, диким романтиком” [11, с. 198].

Спільною рисою була жага до читання всього, що потрапляло до рук. І якщо в О. Кобилянської через відсутність українських книжок (бо “залізниця в той час не курсувала, книгарень не було” [5, с. 210]) “першою лектурою” були чеські казки, то вже Марко Черемшина мав нагоду в гімназії познайомитися “з цілою нашою літературою від договорів з греками та Даниїла Заточника до Франка і Чайченка” [10, с. 347]. Багато читав і І. Франко. Як пригадує письменник: “В вищій гімназії я кинувся з жаром до читання всякої всячини: Шекспір, Шіллер, Клопшток, Красіцький, Гете, Ежен Сю, Коцебу, “Nibelungenlied”, Красінський, Міцкевич, Словацький і т. д.” [7, с. 13].

На відміну від класичних автобіографів зазначеного періоду, автори фактографічних літературоцентричних саможиттеписів майже не згадують професійну і громадську діяльність, описуючи її в стилі *curriculum vitae*. І надалі опис життя письменників заступала докладна бібліографія їх праць, яку автобіографи могли розширювати за рахунок розлогих автокоментарів, згадуючи історію написання та подальшого друку творів; мотиви, що спонукали до їх створення; про можливі впливи інших літераторів і таке інше.

Цікаві спогади про психологію власної творчості залишила О. Кобилянська: “Я писала, коли любила, писала, коли терпіла, писала, коли не находила вдоволення знадвору бажань своїх особистих, коли бачила кривду <...>, коли переймалася великими ідеями про визволення жінки, ідеєю соціалізму, ідеєю націоналізму” [5, с. 216]. Як зізнається письменниця: “Мої особисті переживання відігравали немалу роль в моїх писаннях” [5, с. 214] і “все, що зо зверхнього життя робило коли глибше враження на мене, переробляла моя душа, бо інакше я не можу цього сказати – і я вклала це на папір” [5, с. 215].

На особистий характер своїх писань вказує також І. Франко: “Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюють край образи тих закутків нашого краю, котрі я, як то кажуть, переміряв власними ногами. В такому розумінню – всі вони частки моєї автобіографії” [7, с. 21].

А отже, фактографічна літературоцентрична автобіографіка нерідко стає ключем до розуміння творчої майстерні видатних письменників.

Окрім обов’язкових біографічних блоків (родовід, освіта, становлення автобіографа як письменника, бібліографія його праць), фактографічні автобіографії могли мати й факультативні складові.

На думку О. Кобилянської, “до оцінки творів якого-небудь списателя є дуже важна річ подавати і характеристичні епізоди з життя

авторів, а головню і обставини, в яких жив” [14, с. 545], тому деякі автобіографи не оминають увагою й щоденні клопоти та турботи. Як згадує О. Кобилянська: “Часу до писання в мене мало, бо я не жию в достатках <...>. Замітаю, варю, газдую <...>. Життя веду дуже тихе і монотонне” [14, с. 544].

Факультативною є також автохарактеристика автобіографа. Так, Марко Черемшина у своїй автобіографії наголошує, що він “скептик до філософії, ентузіаст до мистецтва, природи і всього, що гарне. Більше пасивний, чим активний <...>. Швидко запалююсь, але і швидко остигаю. Нечестолубивий, але свободолюбний” [10, с. 350].

Більшість тогочасних українських автобіографів, незважаючи на популярність своїх творів, не вважали себе винятковими людьми. Як зізнався Григорій Косинка: “Мрію написати колись бодай одну повість та десятків зо два оповідань, написати їх так, щоб авторові не соромно було говорити в імені української літератури, не соромно носити почесне ім’я письменника: цього імені, на мою думку, я ще не заслужив” [15].

Прикінцеві положення, як правило, завершували рамкове обрамлення твору й продовжували спілкування з адресатом, розпочате на початку листа-автобіографії. В останній частині твору автобіографи підсумовували оповідь (як-от І. Франко в листі-автобіографії до М. Драгоманова: “Подав я тільки здебільшого факти з мого життя, поминаючи багато таких, котрі хоч мали на мене значний вплив, але мали притім характер більш особистий” [7, с. 21]), інколи упереджуючи можливу реакцію на твір (як у випадку з автобіографією І. Франка “Дещо про самого себе”: “А тепер досить цієї сповіді <...>. Відчуваю, що й так уже сказав я не одне таке, за що дістануться мені удари з різних боків, але нехай і так буде!” [8, с. 29]).

Таким чином, фактографічна літературоцентрична автобіографія є різновидом класичної автобіографіки і стосується одного з аспектів життєдіяльності автора – історії його творчого літературного життя. Незважаючи на те, що типовими рисами цих автобіографій є лаконічність й орієнтованість на літературоцентричну доміанту, вони є важливим джерелом пізнання внутрішнього і зовнішнього життя видатних українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століть. Дане дослідження не є вичерпним і подальші розробки цієї тематики дадуть змогу краще осягнути специфіку українського автобіографічного письма.

Література

- 1. Синич Г.** Іван Франко про роль інтелігенції в державотворчому процесі / Г. Синич // Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. – 2007. – Вип. 31. – С. 79 – 84.
- 2. Мельничук Я. Б.** Ольга Кобилянська в останній період творчості (від 1914 р.): ідейно-художня еволюція: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “Українська література” / Я. Б. Мельничук; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Л., 2002. – 20 с.

- 3. Галич О. А.** Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика: [монографія] / О. А. Галич. – К. : КДПІ ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с.
- 4. Пустовіт В. Ю.** Проблеми націєтворення в мемуарному дискурсі вітчизняних письменників ХІХ століття: [монографія] / В. Ю. Пустовіт. – Луганськ : Знання, 2008. – 284 с.
- 5. Кобилянська О. Ю.** Про себе саму: автобіографія в листах до проф. д-ра Степана Смаль-Стоцького // Кобилянська О. Ю. Слова зворушеного серця: щоденники; автобіографії; листи; статті та спогади / О. Ю. Кобилянська; [упоряд., передм. Ф. П. Погребенника]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 206 – 219.
- 6. Стефаник В. С.** Автобіографія // Стефаник В. С. Моє слово: [новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, витяги з листів] / В. С. Стефаник; [упоряд., передм. та приміт. Л. С. Дем'янівської]. – 2-ге вид., доп. – К. : Веселка, 2000. – С. 244 – 250.
- 7. Франко І. Я.** Автобіографія Івана Франка з його листа до М. Драгоманова // Франко І. Я. Твори: в 20 т. / І. Я. Франко; [редкол.: Корнійчук О. Є., Білецький О. І., Козланюк Н. С., Копиця Д. Д., Омеляновський М. Е.]. – Т. 1: автобіографічні матеріали; оповідання. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – С. 11 – 21.
- 8. Франко І. Я.** Де що про себе самого // Франко І. Я. Твори: в 20 т. / І. Я. Франко; [редкол.: Корнійчук О. Є., Білецький О. І., Козланюк Н. С., Копиця Д. Д., Омеляновський М. Е.]. – Т. 1: автобіографічні матеріали; оповідання. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – С. 25 – 29.
- 9. Автобіографія Івана Франка,** написана для Ом. Огоновського // Франко І. Я. Твори: в 20 т. / І. Я. Франко; [редкол.: Корнійчук О. Є., Білецький О. І., Козланюк Н. С., Копиця Д. Д., Омеляновський М. Е.]. – Т. 1: автобіографічні матеріали; оповідання. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – С. 22 – 24.
- 10. Черемшина Марко.** Автобіографія // Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Марко Черемшина; [вступ. стаття, упоряд. й приміт. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 344 – 351.
- 11. Кобилянська О. Ю.** Автобіографія // Кобилянська О. Ю. Слова зворушеного серця: щоденники; автобіографії; листи; статті та спогади / О. Ю. Кобилянська; [упоряд., передм. Ф. П. Погребенника]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 197 – 201.
- 12. Автобіографія Івана Франка,** написана для Лексикону Гердера // Франко І. Я. Твори: в 20 т. / І. Я. Франко; [редкол.: Корнійчук О. Є., Білецький О. І., Козланюк Н. С., Копиця Д. Д., Омеляновський М. Е.]. – Т. 1: автобіографічні матеріали; оповідання. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – С. 35 – 46.
- 13. Основи психології:** [підручник] / За заг. ред. О. В. Киричука, В. А. Роменця. – 2-ге вид., стереотип. – К. : Либідь, 1996. – 632 с.
- 14. Кобилянська О. Ю.** Автобіографія: з листа до Фр. Ржегоржа // Кобилянська О. Ю. Твори: в 3 т. / О. Ю. Кобилянська. – К. : Держлітвидав УРСР, 1956. – Т. 3. 1911 – 1941. – С. 543 – 545.

15. Косинка Григорій. Автобіографія / Григорій Косинка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.memorial.org.ua.

Черкашина Т. Ю. Українська фактографічна літературоцентрична автобіографіка кінця XIX – початку XX століття

Статтю присвячено структурно-типологічному розглядові фактографічних літературоцентричних автобіографій І. Франка, О. Кобилянської, Григорія Косинки, В. Стефаніка і Марка Черемшини.

Ключові слова: фактографічна літературоцентрична автобіографія, лист-автобіографія, структура твору, біографічний блок, формування письменника.

Черкашина Т. Ю. Украинская фактографическая литературоцентрическая автобиографика конца XIX – начала XX веков

Статья посвящена структурно-типологическому рассмотрению фактографических литературоцентрических автобиографий И. Франка, О. Кобылянской, Григория Косынки, В. Стефаника и Марка Черемшины.

Ключевые слова: фактографическая литературоцентрическая автобиографика, письмо-автобиография, структура произведения, биографический блок, формирование писателя.

Cherkashyna T. Y. The Ukrainian factual literary-oriented autobiographies of the end of the XIX – beginning of XX centuries

Article is devoted to the structural and typological description of factual literary-oriented autobiographies of I. Franko, O. Kobylianska, Grygory Kosynka, V. Stefanyk and Marko Cheremshyna.

Key words: factual literary-oriented autobiography, letter-autobiography, structure of work, biographical block, formation of writer.

Фольклористика

УДК 398.83 (477.61)

О. В. Скиба

СЕМІОТИКА ЗНАХАРСТВА: СЛОБОЖАНСЬКИЙ ДИСКУРС

XXI століття позначене зростанням зацікавленості до професії знахаря. Термін “знахарство” походить від праслов’янських слів “знахарь”, “знатец” – людина, яка знає свою справу. Знахарі (ведуни) відомі з давніх часів як носії добрих сил [13]. У словнику В. І. Даля знахар визначається як добре обізнаний у своїй справі лікар-самоучка.

Знахарі поділялися на травників, костоправів, кровопускателів, повитух, тобто людей добре обізнаних із народними методами лікування, а також із замовляннями та заклинаннями. Загалом сила знахарів обмежень майже не має. Легенда з циклу “Обходів апостольських” повідомляє, що цей благодатний дар Спаситель дає старій жінці, котра потім навчила знахарству інших старих жінок [1, с. 214].

Мета дослідження – вивчення специфіки явища знахарства у сфері регіональної культури на матеріалах фольклорних джерел.

Дослідження про знахарів ведуться у творчій співдружності з етнографами, лінгвістами, істориками, народознавцями, культурологами, медичними працівниками та ін.

Ф. Бекон помітив, що протягом багатьох століть в очах юрби знахарі, ворожки були якоюсь мірою суперниками лікарів, і, мабуть, могли посперечатися з ними в популярності своїх методів лікування. Протягом багатьох століть “лікуванням” займалися переважно “бабки”, чаклунки, священики і навіть поміщики (наприклад, Іван Грозний, що тримав при дворі найосвіченішого лікаря того часу Лензея, волів лікуватися все-таки в зовсім неписьменних “бабів”).

Легенда, записана в Канівському повіті (тепер Канівський район Черкаської області), розповідає про стару бідну жінку, яка не мала навіть своєї хати: “Ось спить вона якось десь під тином, коли раптом йде дорогою Сам Господь і з ним два апостоли – Петро й Павло. Глянув Господь під тин – лежить якась стара. Господь і питає її: “Чого ти, жінко, добра, лежиш тут? Невже ж у тебе нема зовсім притулку?” – “Ні, – каже, – чоловіче добрий. Так ось я й живу і в день і вночі, як бачиш”. От Господь і порадив їй: “Зараз, жінко добра, прийдуть сюди за тобою в повозі: бачила – там лежить багатий пан при смерті, хворий. То ти пошепчеш, і він дасть тобі за це багато грошей”. Може, й не вміла вона Богу добре помолитися, а тут раптом їй Господь так дав, що вона зразу ж пізнала, як треба “і шептати, і обмовляти, і примовляти”... Послав він

повіз, привезли ту стару до пана. Тільки-но вона водою його скропила, пошептала, чи як її вже Господь надоумив – панові одразу ж стало легше, зробився він такий радий та веселий і все дякує старій... Минув, може, тиждень чи два після того. Пан одужав зовсім й відпровадив стару додому, ще й винагородивши її при цьому й грішми, і хлібом, і всім-всім, чого лише вона забажала. Стара все це взяла, поїхала до дому, та з тих пір тільки вже з шептання й жила; та інших старих жінок навчила того, “що їй Сам Господь Бог вразумив” [1, с. 214 – 215].

Події, описані у наведеній легенді, можна зустріти у структурі оповідних фольклорних жанрів (легенд, бувальщин) і на теренах Луганщини. Про знахарство нам повідомляють і різні джерела демонологічних оповідань, оповідки пращурів.

Головними дійовими персонажами в язичницьких обрядах на Русі були, як відомо, жерці, оскільки вони вважалися виконавцями волі богів, наближеними до них і охоронцями постулатів віри [2, с. 41]. “Літопис руський” називає цих посередників між богами і людьми волхвами, віщунами, яким були підвладні чарівні сили.

Після прийняття християнства волхви поступово, не маючи можливості виконувати вільно свої ритуали і обряди, ставали знахарями, лікували хворих передрікали майбутнє, зберігали знання і досвід попередніх поколінь [2, с. 41 – 42].

Магічні формули були настільки могутніми, що ними супроводжували всі лікувальні процедури, готування медикаментів, механічні маніпуляції над тілом пацієнта. Магічні заклинання, як правило, доповнювалися жестами, вигадливими, а, значить, і таємничими рухами. Іноді ж заклинання вимовлялися в строго прийнятих позах, на що вказують настінні зображення фараонів, що моляться, у древніх храмах. Ці жести і рухи в деяких випадках ставали еквівалентами самих заклинань, ними підмінювалася стара магічна словесна формула. Приймавши характер ритуальної дії, така спрощена магічна формула проникала як у язичницькі, так і в більш пізні світові релігії як обряди.

Важливу роль у знахарстві відігравали жінки. Відгомонам глибокої язичеської старовини є ім'я Потворині на пряслиці XII ст. – знайдене у 1885 році у Києві. За дослідженнями Ф. П. Філіна, давньоруське ім'я Потвориня[а] означає “знахарка, чарівниця”. Можливо, так прозивали жінку, яка була відома у Києві своїм волхвуванням і ворожбою.

У часи Київської Русі було чимало людей, добре обізнаних з різноманітними способами і методами лікування людей і тварин зіллям. Поступово багатовіковий досвід народу акумулювався в такій галузі народних знань, як знахарство. Тут тісно переплелися раціональні елементи, дії і залишки язичництва і магії. Знахарі займаються збиранням зілля, лікарських рослин, ягід. Як зазначають вони, збирати чудодійні рослини слід правильно: спочатку перед рослиною стати обличчям до сходу сонця, а потім обернутися на захід і зірвати рослину,

супроводжуючи дії спеціальними примовляннями (зібране зілля вживають від усяких хвороб). Старі люди кажуть, що збирати чарівне зілля необхідно обов'язково без одягу, оскільки в противному разі рослини не матимуть сили в процесі лікування. Переважна більшість із них широко використовується як лікарські, – це деревій, звіробій, ромашки, цвіт і ягоди калини, мак, полин... Кожна рослина має своє особливе значення.

В одній з українських легенд розповідається про те, що існує розрив-трава, яка має велику чарівну силу. Нелегко знайти цю рослину, бо треба побачити, де черепаха покладе яйця, а коли вона відійде, огородити місце так, щоб черепаха не змогла до них добратися. Тоді черепаха й принесе листок розрив-трави, яким торкнеться огорожі і розвалить її. Треба пильно стежити, куди впаде листок, а тоді схопити його і, не оглядаючись, йти додому. Хто володіє цією чарівною травою, той нічого і нікого не боїться [3, с. 366 – 367].

Як бачимо, усунення зол, зокрема замовне лікування хвороб, доступне не кожному, бо для цього, за народними уявленнями, вимагалось найвище знахарство, найвище знання таємничих сил природи й цілющих властивостей трав, яке звичайно передається з роду в рід. Знахарями й знахарками можуть бути лише ті, хто народиться і буде відлучений від грудей у понеділок, через що знахарі і знахарки звичайно “понеділюють” (постяться) у понеділок [1, с. 214].

Лікування на різних географічних широтах мало свої етнографічні особливості. Легенда, записана в слободі Микільська (Луганська область), розповідає, як знахарка вилікувала місцеву жінку: “Одна жінка одружувала сина. Після весілля вона захворіла: болить та й болить у неї поперек, як цуркую круте. Стала вона людям хвалитися. Люди порадили покликати ворожку-знахарку. Покликали. Та подивилася й сказала, що це закрукти й веліла розпороти подушки. Розпороли, подивилися, аж там накручено: і солома і ганчірки, і чого тільки там нема разом з пір'ям! Знахарка вибрала ці закрукти, забрала їх в платок та й каже: “Принесіть мені соломки із свинячого барлога – я оці закрукти з тією соломою візьму до дому й там спалю їх, воно, Бог дасть, і полегшає тобі” [4, с. 193].

Місцевою особливістю є широке використання ритуальних обрядів (заговори, заклинання та ін.), що сприймалися як необхідні та часто мали позитивний вплив.

За легендами знахарі при замовляннях звертаються до Сонця, Місяця. Інколи їм сприяють вогонь, вода, вітер, грім, буря, хмари. Боги-цілителі нерідко ототожнювалися з відомими в ті часи планетами і сузір'ями. Зустрічаються міфологічні легенди, де стверджується, що вони мають силу над ними.

Регіональні вчені-етнографи зазначають, що всі знахарі звертаються до Господа Бога й використовують чудодійні дії ікон та молитов і за допомогою замовлянь та цілющих трав роблять людям

користь, лікують від усіляких хвороб, допомагають у любовних приворотях, сприяють подоланню будь-якого виду нечистої сили тощо. Думку Н. Земної про те, що майже всі цілющі трави захищають людей від “зглазу” та інших злих чар, можна простежити в місцевих газетах “Здравушка”, “Зелена планета” та телепрограмі за її участю. Як правило, у своїх обрядових дійствах знахарі використовують магічну силу природного каменю: яшма, нефрит, малахіт, місячний камінь, сердолик, турмалін, бурштин та ін. Схильність сучасного знахаря до елементів ворожіння та змов є природною, бо в його свідомості знаходиться містичне ядро багатоговікового емпіричного запасу знань.

Деякі з цих засобів широко застосовуються в сучасній науковій медицині. Як зазначає академік І. П. Павлов, наша академічна наука, яка стосується терапевтичних засобів, широко черпала інформацію з народної медицини.

Отже, на сьогодні більшість луганчан надають перевагу традиційній медицині, але й досі не втратило свою популярність і знахарство. Знахарі здавна і дотепер застосовують як релігійну атрибутику (молитви, ікони, звернення до святих тощо), так і природні матеріали рослинного та тваринного походження, використовують корисні властивості природних мінералів.

Перспективним вважаємо дослідження сучасних поглядів на знахарство мешканців нашого регіону, його вагомості.

Література

- 1. Булашев Г. О.** Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські погляди та вірування / Г. О. Булашев. – К. : Фірма “Довіра”, 1992. – 414 с.
- 2. Боровський Я. Є.** Світогляд давніх киян / Я. Є. Боровський. – К. : Наук. думка, 1992, – 176 с.
- 3. Етнографія України:** [навч. Посібник] / За ред. С. А. Макарчука. – Львів : Світ, 1994. – 520 с.
- 4. Старобельській уездъ Харьковской губерні / Харьковській Статистичеській Комітетъ.** – Харків, 1885.
- 5. Болтарович З. Є.** Народна медицина українців / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Львів. вид-ня / З. Є. Болтарович. – К. : Наук. думка, 1990. – 229 с.
- 6. Болтарович З. Є.** Народне лікування Українців Карпат кінця ХІХ – початку ХХ ст. / АН УРСР, Музей етногр. та худ. промислу / З. Є. Болтарович. – К. : Наук. думка, 1980. – 118 с.
- 7. Богоявленский Н. А., Данилин Е. Н., Жаров В. В.** Знахарство / Н. А. Богоявленский, Е. Н. Данилин, В. В. Жаров // Большая медицинская энциклопедия / [глав. ред. академик Б. В. Петровский]. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 8. – С. 453 – 454.
- 8. Лечебник народных целителей.** – К. : Изд-во “Знание” Украины, 1993. – 128 с.
- 9. Петров Б. Д.** Знахарство / Б. Д. Петров // Большая советская энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1969 – 1978.
- 10. Русский народный лечебник:** Из сокровищницы рус. и заруб.

знахарей, травников, лікарей / [сост. П. М. Куренковым]. – К. : ЛТД “Юнайтед сервис”, 1992. – 208 с.

Скиба О. В. Семіотика знахарства: слобожанський дискурс

У статті досліджено специфіку явища знахарства у сфері регіональної культури на матеріалах фольклорних джерел. Акцентується увага на історії розвитку поглядів людства, силі та магичності знахарства.

Ключові слова: ведун, “знатець”, знахар, лікування, трави.

Скиба О. В. Семиотика знахарства: слобожанский дискурс

В статье исследовано специфику явления знахарства в сфере региональной культуры на материалах фольклорных источников. Обращается внимание на историю развития взглядов человечества, силу и магию знахарства.

Ключевые слова: ведун, “знатец”, знахарь, лечение, травы.

Skyba O. V. Semiotics of sorcery: the discours of Slobozhanschyna

The article examines the specificity of sorcery in sphere of regional culture on the materials of folklore sources.

Key words: wise man, sorcerer, treatment, herbs.

Відомості про авторів

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

Бабенко Ольга Олександрівна – аспірант кафедри всесвітньої літератури ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бахмач Віктор Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури 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 імені Тараса Шевченка.

Веретюк Тетяна Володимирівна – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Вірченко Тетяна Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Гайдук Світлана Євгенівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри методики викладання іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

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

Головій Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Горболіс Лариса Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Дудка Алла Миколаївна – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Жовтані Руслана Ярославівна – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри філології Закарпатської філії Київського славістичного університету.

Козлов Роман Анатолійович – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Куцевол Ольга Вікторівна – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Луцик Володимир Ігорович – викладач кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Матушек Олена Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Нестеренко Юлія Вікторівна – магістр української філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Плужник Ольга Михайлівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики 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.

Ротова Наталія Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і політології Української інженерно-педагогічної академії (м. Харків).

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

Сушкевич Тетяна Олександрівна – аспірант Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Хащина Марія Сергіївна – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Цалапова Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін Інституту педагогіки і психології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Черкашина Тетяна Юріївна – кандидат філологічних наук, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Черниш Анна Євгеніївна – аспірант кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Черткова Олена Вікторівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шашко Альона Миколаївна – аспірант кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ).

Шеховцова Тетяна Анатоліївна – доктор філологічних наук, професор кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Шуть Валентина Яківна – старший викладач кафедри управління навчальним закладом Інституту лідерства та соціальних наук, аспірант кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

Якименко Людмила Миколаївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Яковенко Галина Олександрівна – викладач кафедри мовної підготовки іноземних громадян ДЗ “Луганський державний медичний університет”.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Бойцун І. Є.

Коректор: Калина Н. Ю.

Здано до склад. 30.08.2011 р. Підп. до друку 30.09.2011 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 26,62. Наклад 200 прим.
Зам. № 209.

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.