

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 24 (235) ГРУДЕНЬ

2011

2011 грудень № 24 (235)

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ЧАСТИНА I

Заснований у лютому 1997 року (27)

Свідоцтво про реєстрацію:
серія КВ № 14441-3412 ПР

видане Міністерством юстиції України 14.08.2008 р.

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

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 4 від 25 листопада 2011 року)

Виходить двічі на місяць

Засновник і видавець –

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

Заступник головного редактора –

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

Випускаючі редактори –

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

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

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

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

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

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

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

Редакційна колегія серії „Філологічні науки”:

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ

до технічного оформлення статей

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

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

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

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

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

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

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

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

ЗМІСТ

МІСТО ЯК ДИСКУРС

1. **Бойцун І. Є.** Уфологічна тематика в українській літературі для дітей..... 6
2. **Веретейченко І. А.** Міська метафора поетів-неокласиків..... 11
3. **Волошук Л. В.** Художні візії урбаністичного простору у сучасній масовій літературі..... 18
4. **Дмитренко В. І.** Маркери міського тексту у творчості Марії Галич..... 24
5. **Каплюк К. М.** Поетика міського пейзажу у повісті Р. Іваничука „Місто”..... 31
6. **Лапко О. А.** „Міський текст” у комедіях „На Кожум’яках” І. Нечуя-Левицького та „За двома зайцями” М. Старицького..... 35
7. **Нестелєєв М. А.** Прокляття міста: літературний і культурологічний аспекти (підступи до проблеми)..... 39
8. **Ромас Л. М.** Художня інтерпретація образів представників української духовно-інтелектуальної думки в романах Юрія Мушкетика „Яса” та „Гетьманський скарб”..... 44
9. **Фоменко В. Г.** „Сільська й міська” цивілізації у прозі В. Винниченка..... 49
10. **Хом’як Т. В.** Міфологема міста в романі Бориса Нечерди „Квадро”..... 55
11. **Черниенко Л. В.** Город и горожане в творчестве Евгения Гришковца..... 61
12. **Шестопалова Т. П.** Провінція – місто – світ: дефінітивне та культурогенне співвідношення величин (діяльність і літературна спадщина Ю. Лавріненка)..... 67
13. **Ярошевич І. А.** Місто як концепт малої Батьківщини у творчості М. Петренка 73

УРБАНІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

14. **Анісімова Н. П.** „Як не любити нам цей образ дому...”: художні моделі топосу дому у творчості поетичного покоління 80-х рр. ХХ ст. 80
15. **Верник О. А.** „Итальянский текст” в поезии А. А. Блока: интертекстуальний аспект..... 91
16. **Кулініч Т. О.** Міська символіка у посланнях київських митрополитів XI – XII століть..... 97

17. **Негодяєва С. А.** Урбаністичний код малої прози Емми Андієвської (на матеріалі збірки „Тигри”) 101
18. **Мазоха Г. С.** Урбаністичні мотиви в епістолярній спадщині О. Довженка..... 107
19. **Юрченко А. В.** Концепция города и мегаполиса и урбанистические мотивы в современной русской женской рок-поэзии..... 114

**МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ПРОЧИТАННЯ
УРБАЇСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ Й ЛІТЕРАТУРИ
ТА АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОГО
ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

20. **Грищенко І. В.** Міжетнічний полілог у контексті наукових інтересів Павла Чубинського..... 120
21. **Двуличанська О. А.** Художні засоби реалізації екзистенційної проблематики в ранній прозі В. Яворівського..... 128
22. **Жигун С. В.** Топос міста у романі Є. Плужника „Недуга” у контексті естетики неореалізму..... 132
23. **Миронюк В. М.** Художній хронотоп у творчості Марка Черемшини..... 137
24. **Погребняк І. В.** Топос Чернігова в епістолярній спадщині Бориса Грінченка..... 143
25. **Цалапова О. М.** Образ Києва в повісті Всеволода Нестайка „Загадка старого клоуна”..... 151
26. **Царёва В. П.** О некоторых аспектах восприятия Киева русскими писателями XVIII – начала XIX века..... 156

**МІСТО ЯК ТЕКСТ –
АНАЛІЗ У СИНХРОНІЧНІЙ
ТА ДІАХРОНІЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ**

27. **Антипчук Н. В.** Проблема любові в романі В. Підмогильного „Місто”..... 169
28. **Кісілюк Н. Ю.** Топос провінційного міста в романах „Живая душа” Марка Вовчка та „Middlemarch” Джорджа Еліота..... 175
29. **Коваленко О. А.** Різноманітність форм вияву конфліктного протистояння у поемах першого періоду творчості Т. Шевченка..... 182
30. **Ленська С. В.** Образ міста у малій прозі М. Хвильового..... 188
31. **Мацевко-Бекерська Л. В.** „Коли тихо дощить на місто”: комунікативні аспекти міського тексту (збірка А. Содомори „Сльози речей”)..... 196

32.	Мірошніченко Л. В. Своєрідність поєднання реального та інфернального простору в романах Г. Тарасюк „Гаспид і Маргарита” і М. Булгакова „Майстер і Маргарита”.....	204
33.	Роль Л. В. Філософське осмислення художньої літератури у спадщині Дмитра Донцова.....	210
34.	Савенко І. Л. Взаємодія локусу міста і хронотопу факту (документу) в українській постмодерній прозі.....	219
35.	Смірнова Н. П. Дихотомія ліс – місто як принцип організації художнього простору в літературних казках першої половини ХХ століття.....	223
36.	Чеботарьова А. М. Образ міста у творчості Осипа Мандельштама.....	229
37.	Шаповал М. О. Пародіювання у драмописі В. Діброви.....	239
	Відомості про авторів	245

МІСТО ЯК ДИСКУРС

УДК 821.161.2

І. Є. Бойцун

УФОЛОГІЧНА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ

Українська фантастика, один із найбільш популярних жанрів літератури, не висвітлена належним чином вітчизняними літературознавцями, перебуває на маргінесі досліджень. Свідченням цього є відсутність ґрунтовних праць з проблем фантастичної літератури. Більшість розвідок, як, наприклад, Бережного В., Губко О., Яроменка О. тощо [1], окреслює риси творчості окремого письменника-фантаста.

Початок українська фантастична література бере від виходу роману „Сонячна машина” Володимира Винниченка. Згодом у цьому жанрі працювали Дмитро Бузько, Юрій Смолич, Микола Трублаїні, Радій Полонський, Василь Бережний, Ігор Росоховатський та інші.

Роман „Аргонавти Всесвіту” Володимира Владка був однією з перших спроб подати історію про космічні подорожі. Засекреченість матеріалів спричинила деяку невідповідність науковим фактам, проте читачі отримали інформацію про перебування в космосі. Космонавт Павло Попович лишив цікаві спогади з цього приводу: „Для мене „Аргонавти Всесвіту” – буквар космонавтики. Вже коли побував в космосі, просто вразився, як письменник точно спрограмував ситуацію, пов’язану з невагомістю” [2, с. 127].

Метою наукової розвідки є з’ясувати специфіку фантастичної літератури для дітей на прикладі повісті „Канікули прибульців із Салатти” сучасної української письменниці Ксенії Ковальської, присвяченої темі космічних прибульців.

Популярність фантастичних творів пояснюється вірою людей у диво, казку, їх мрією вийти за межі оточуючого світу. Не випадково з покоління в покоління передавалися міфи й легенди про створення світу, можливість подорожувати в невідомі країни. Письменниця Галина Пагутяк з цього приводу сказала: „Фантастика – не казка, не міф, а цілком інший спосіб перетворення дійсності, який розширює межі свідомості. Чого варте хіба припущення Станіслава Лема, що наш Всесві – це палімпсест минулих всесвітів” [3]. Учені висувають версії, що в космічному просторі колись була планета, прабатьківщина людства, де жили пралюди, які дали початок всьому живому у Всесвіті. Фольклор і літописні пам’ятки містять у собі відомості про космічних прибульців, що раніше інтерпретувалося як неусвідомлення реальності первісними людьми. За часів „холодної війни” тема космічних прибульців була засекречена. В Україні вивчення феномену НЛО починається з

1956 року. У науковому світі спостерігається протистояння між ентузіастами й ученими. Фантастичний роман „Війна світів” Герберта Веллса сформував у свідомості людей уявлення про прибульців з космосу як агресорів, котрі несуть на Землю війну. У літературі починає домінувати образ інопланетянина-завойовника. Свідчення очевидців подавали інші відомості про прибульців: НЛО не втручалися у справи землян, а в деяких випадках надавали допомогу. Одним із перших в українській літературі для дітей відійшов від стереотипного образу інопланетянина Всеволод Нестайко в кримінальній повісті „До катастрофи лишалось кілька секунд...”. Інопланетянин, якого хлопці назвали Ноликом, попередив диверсію і врятував невинних людей. Прибулець вийшов на контакт із Женею й Вітасиком, які були його ровесниками. Нолик майже не виділявся серед землян: „...раптом побачили, що зі склепу вийшов незнайомий хлопець, приблизно одного з ними віку. У сріблястому спортивному костюмі і темних дзеркальних окулярах” [4, с. 113]. Єдина деталь, що вказувала на неземне походження, – антигравітаційні кросівки, які ніхто не зміг зрушити з місця.

Як бачимо, Нолик не відповідав стандартним уявленням про інопланетян. У повісті „Канікули прибульців із Салатти” Ксенії Ковальської інопланетяни постають в іншому ракурсі. Сюжет твору є досить незвичним: події у творі подаються через сприйняття мешканців Землі інопланетянами-дітьми: „Їх було троє. Маленький, ще менший, і трохи менший за меншого. Найстаршого звали Го. Того, що трохи менший, – Гоо, а найменшого – Гооо. І жили вони на далекій-далекій планеті, меншій за найменшу зірочку. Такій далекій і маленькій, що коли стояти десь на балконі в Києві або в якомусь іншому місті чи селі і дивитися в небо, то не побачиш тієї планети, навіть якщо напружиш зір чи поглянеш у бінокль. Хіба що в дуже потужний телескоп” [5, с. 5]. Їхня відмінність від земних мешканців підкреслюється навіть химерними іменами.

Виявляється, на планеті Салатті існує традиція: на канікулах діти повинні вирушити в космічну подорож на далеку планету Земля. У такій подорожі були батьки героїв, дідусь, які лишили старенький зірколів і карту Землі: „Так отож, ці талановиті діти вже тричі облетіли планету, що мала п’ять материків, які відрізнялися один від одного природою, кліматом, побутом і звичками місцевого населення. У братів була мапа цієї дивовижної планети, ще дідусева. Щоправда, з часів, коли сюди на канікули прилітав дідусь, багато що змінилось. Лісів поменшало, деякі озера пересохли, але з’явилося багато доріг, по яких денно і нічно мчали авто” [5, с. 26]. Як бачимо, інопланетяни фіксують погіршення екології Землі, через діяльність людей.

Мандрівники повинні дотримуватися ряду правил: не втручатися у справи землян, не виявляти себе: „Ми ж, розумієте, нікому не сказали, що посадили човника. Нам це заборонено. Мали просто літати і

дивитись, як ви живете, які навколо красевиди. Наша цивілізація ніколи не втручається в життя інших” [5, с. 67].

Однією з ознак наукової фантастики є домінування інтелектуального дискурсу над художнім. „У творах такого типу використовують розмаїті гіпотези (щодо існування телепатії, віртуального часопростору, роботів, мутантів тощо), частина яких стала реальністю” [6, с. 523]. Вчені відмічали той факт, що космічні кораблі прибульців, або НЛО, не фіксувалися системами ППО. У творі це пояснюється наявністю спеціального покриття: „Подорож – це добре, але ж не на такому старезному зіркольоті! Правда, того, що він обшарпаний, ніхто не бачив, бо корабель був покритий спеціальним покриттям, яке робило його невидимим” [5, с. 10]. Зберігаються у творі й інші традиційні погляди стосовно вигляду корабля прибульців: „За всіма правилами мало біти таємниче світло із круглої тарілки з вогниками. Про це розповідали в усіх телевізійних передачах – тарілка і світло” [5, с. 42]. Порівняймо зі свідченнями очевидців: „Об’єкт нагадував літаючу тарілку з двома дуже яскравими вогнями по краях, діаметр його приблизно 100 – 200 метрів (по сяючим вогням). Між двома яскравими вогнями простежувалось менш інтенсивне освітлення, що нагадувало ілюмінатори” [7, с. 58].

Традиційною була й зовнішність братів-космічних мандрівників: „Прибульці виглядали так, як виглядають усі жителі планети Салатта, з якої вони прибули. Невисокі на зріст (на їхній планеті навіть дорослі були не вищі за наших другокласників), зі шкірою зеленою, як перші огірочки на грядках....

Голови у них були досить великі – загострені донизу і дещо приплюснуті зверху. Вух не було зовсім, замість них – ямочки. Вони мали дуже гарні очі: великі, трохи розкосі, темно-карі і сумні-пресумні...Носи були такими малесенькими, що про них навіть нічого сказати. Роти не мали губ – просто щілинки. Ще були у них руки і ноги” [5, с. 38 – 39]. Науково-популярна література подає такий опис інопланетян: „Зріст гуманоїдів коливається в межах від 70 см до 4 – 5 метрів. Колір шкіри різниться. Зустрічали білих, сірих, синіх, зелених, чорних і т.д. Зустрічали істоти без вух і з одним оком. Одяг або костюм нагадують гумовий одяг аквалангістів або водолазний костюм. На голові звичайно шолом” [7, с. 213]. Власне на цьому й закінчується наукове висвітлення теми космічних прибульців у повісті „Канікули прибульців із Салатти” Ксенії Ковальської.

Письменниця відходить від традиційної системи образів фантастичної літератури. На контакт з інопланетянами виходять дідусь Карпо, кози Ляля і Каша, Куц бузини. Фантазмагоричні колізії сюжету повісті будуються на з’ясуванні суті прислів’я „На городі бузина, а в Києві дядько” героями твору. З цією метою вони вирушають до Києва в пошуках дядька Федора, котрий пересадив Куц бузини з городу на берег річки, описується переліт до Брюсселя по брюссельську капусту на

гостинець козі Лялі тощо. При цьому засобом пересування виступає космічний корабель прибульців. Подібна „...гротескна деформація може бути різновидом інформації про обрану для цілого твору поетику, слугувати демаскуванню літературних описових стереотипів завдяки різним формам алюзії та стилізації, може оприявнити умовність суспільного сприйняття осіб чи простору, нарешті, її метою може бути оголення штучності зображеного світу через оприявнення умовності акту дескрипції” [8, с. 44 – 45]. Закономірним є пояснення Кашою прислів'я: „Мені здається, це означає, що байдуже, де ти є: в Києві на останньому поверсі чи на березі озера в селі, – час від часу не лінуйся поглядати в небо, а то прогавиш приліт прибульців” [5, с. 252].

У повісті наявна алюзія на українську народну казку „Коза-дереза”, оскільки завданням діда є нагодувати кізочок, а баба чекає на нього вдома. Шаржований характер має епізод розповіді очевидцем про інопланетян: „Далі дядечко розказав, що з кущів він побачив, як несподівано з нічого з'явилася коза неземної краси. Вона йшла в бік пляжу, а за нею – двійко дивних істот зеленого кольору несли діжку, в якій стримів шикарний гіллястий куш. Позаду йшла ще одна зелена істота. Видно, сестра тих двох, що несли діжку” [5, с. 121].

У повісті є пародія на рекламні кампанії власників різних закладів з метою збільшення прибутку. Власник готелю підняв свій рейтинг за рахунок нової програми, зігравши на ажіотажі навколо теми інопланетян у засобах масової інформації.

Звісно, побачити все це зможе лише обізнаний читач. „Роль читача полягає в ідентифікуванні інтерпретативних парадигм, які залучаються до взаємодії з текстом, і в розгляданні його в його динамічній, багатолікій, туманній і голографічній формі в контекстах семіотичного простору, які уможливають його рухливість. Тільки в цьому сенсі можна говорити про здійснення можливостей, які відкриває текст” [9, с. 159].

Отже, у повісті „Канікули прибульців із Салатти” Ксенії Ковальської спостерігається синтез наукової інформації про інопланетян, поданої в доступній для читача формі, і пародію на сучасну дійсність, девальвацію морально-етичних цінностей. Дослідження жанрової специфіки сучасної літератури для дітей є подальшим предметом наукових розвідок.

Література

1. Бережний В. Реальне у фантастиці / В. Бережний // Літературна Україна. – 1970. – 27 жовтня. – С. 3; Губко О. Щемке відлуння космічних овидів / О. Губко // Освіта. – 1996. – 27 листопада. – С. 4; Яроменок О. Той, що небо підпирає / О. Яроменок // Наука – фантастика. – 1991. – № 2. – С. 20 – 21. **2. Костюченко В.** Літературними стежками. Нарис історії української літератури для дітей ХХ століття / Віктор Костюченко. – К. : „К.І.С.”, 2009. – 344 с. **3. Пагутяк Галина** Апологія

фантастики / Галина Пагутяк // Сучасний Культурний Формат. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://book-ye.com.ua/halyna-pahutyak-arolohiya-fantastyky/> **4. Нестайко В. З.** Неймовірні детективи: Кримін. повісті. – К. : Укр. письменник, 1995. – 175 с. **5. Ковальська К.** Канікули прибульців із Салатти / Ксенія Ковальська. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2010. – 272 с. **6. Літературознавча** енциклопедія : У двох томах. – Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита) **7. Бороденков А. М.** Привиди Всесвіту : Все про НЛО : Наук.-худ. кн. / Вступ. слово П. Р. Поповича; Худож. І. І. Литвин. – К. : Веселка, 1996. – 221 с. **8. Дорота Корвін-Пйотровська** Проблеми поетики прозового опису / Переклала з польської Зоряна Рибчинська. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с. **9. Каляга Войцех** Туманності тексту / Войцех Каляга // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. – К. : Вид дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 141 – 171.

Бойцун І. Є. Уфологічна тематика в українській літературі для дітей

У статті мова йде про специфіку фантастичної літератури для дітей на прикладі повісті „Канікули прибульців із Салатти” сучасної української письменниці Ксенії Ковальської, присвяченої темі космічних прибульців. Акцентовано увагу на синтезі наукової достовірності й вимислу, спрямованому на певного адресата в творах цього жанру.

Ключові слова: фантастична література, алюзія, пародія, фантасмагорія.

Бойцун И. Е. Уфологическая тематика в украинской литературе для детей

В статье идет речь о специфике фантастической литературы для детей на примере повести „Каникулы пришельцев из Салатты” современной украинской писательницы Ксении Ковальской, посвященной теме космических пришельцев. Акцентируется внимание на синтезе научной достоверности и вымысла, направленного на определенного адресата в произведениях этого жанра.

Ключевые слова: фантастическая литература, аллюзия, пародия, фантасмагория.

Bojtsun I. E. Ufological thematic in the Ukrainian literature for children

In article there is a speech about specificity of the fantastic literature for children on an example to move „Vacation of newcomers from Salatty” the modern Ukrainian writer Xenia Kovalsky devoted to a theme of space newcomers. The attention is focused on synthesis of scientific reliability and the fiction directed on the certain addressee in work of this genre.

Key word: the fantastic literature, hint, parody, phantasmagoria.

УДК 82–1.09

І. А. Веретейченко

МІСЬКА МЕТАФОРА ПОЕТІВ-НЕОКЛАСИКІВ

Залежно від змістового навантаження, комунікативних, естетичних функцій, прагматичного спрямування й виду мистецтва в творах можуть фіксуватися різні сторони фрагментів дійсності в результаті їхнього осмислення митцями через призму як загальних, так і індивідуальних художніх і концептуальних картин світу. У невербальній формі концепти мистецтва отримують своє вираження у вигляді символів і знаків, що сприймаються органами чуття людини. У мистецтві, як вторинній моделюючій системі (за Ю. М. Лотманом) [9] нові концепти утворюються завдяки утворенню нових образів і значень завдяки відхиленню вже існуючих у мові мистецтва норм і традицій. Можна стверджувати, що нові образи й значення існують у вигляді метафор як особливої знакової системи, в утворенні й інтерпретації яких беруть участь когнітивні процеси. Така метафора являє собою комплексне утворення та може вбирати такі елементи, як емоційне, образне, тематичне або сюжетне навантаження.

Розгортання структури метафори базується на основі механізмів асоціативності, де елементи творів у їхньому емоційному, тематичному, сюжетному, образному вираженні асоціюються в реципієнтів із існуючими в свідомості елементами індивідуальної концептуальної й художньої картин світу, які підпорядковані суб'єктивній логіці інтерпретатора. Знакова сутність метафори пов'язана з позначуваням нею насамперед через асоціації. Таким чином, зв'язки в структурі концептів мистецтва базуються й мають своє вираження в метафорі, яка розгортається в кожному окремому творі, що характеризується можливістю образно-метафоричної інтерпретації та в концептуальній лінгвістичній метафорі (вербальна форма вираження), якій підпорядковуються та зміст якої розгортається в текстових лінгвістичних мистецтвознавчих метафорах: художніх метафорах (метафорах-образах) і термінах-метафорах. Метафора найкраще реалізується в поетичних текстах київської групи „неокласиків”, які характеризуються наявністю великої кількості художніх метафор.

Особливо метафоричний ряд дуже яскраво простежується в розкритті образу міста неокласиками, що складає глибинний шар художнього змісту їх поетичної творчості. Отже, місто для неокласиків постає не як статична, застигла форма, а як, скористаймося словами О. Шпенглера, „подовженість” і як вічне становлення [13]. Орієнтуючись на об'єктивізацію прекрасного, неокласики смислотворчою домінантою обирають місто, де відбувається часопросторове поєднання різних культурно-історичних досконалих форм. Місто для неокласиків – це

підсумок безперервної творчої діяльності кожного, хто живе в ньому, це матеріальне втілення творчих поривів людини, своєрідна квінтесенція духовного життя народу, код, в якому зашифровані всі етапи його розвитку, спроби створення гармонійної культури.

Тому, актуальність дослідження обумовлена тим фактом, що основні положення творчої програми неокласиків були зведені до осягнення вершин світової культури, трансформація форм та образної системи у власній поезії, удосконалення поетичної техніки. На цьому ґрунті їх творчість постала як певна система світосприйняття з основоположними тенденціями осмислення Краси як певного духовного Абсолюту. Мета статті – розкрити особливості використання міської метафори в поетичних творах неокласиків.

Місто – явище матеріальної культури – для поетів постає духовним світом і осмислюється в руслі філософської традиції, де духовне є єдністю гносеологічного, етичного і естетичного моментів у житті і творчості (істина, добро, краса). Саме через це вимальовується тріада українського неокласицизму – матеріальне (фізичне) – душевне (емоційний відгук) – духовне (ідея).

Виходячи з усього вище сказаного, можна висловити думку, що кожен поет „п’ятірного грона” репрезентував власний образ міста. Це можна довести на основі спільного й одного з найчастіше вживаних ними образів-топосів національного походження, означеного В. Зваричем „містом зі світовим статусом, „градом” Вічності й Краси” [7, с. 15]. Цілком у дусі „неокласиків” був особливий пієтет у ставленні до Києва як до наймогутнішого осередку культурно-історичного потенціалу. Саме тому Є. Маланюк зазначав: „Чи київський письменник писав по-російськи, чи по-польськи, – на творчості його лежала печать передовсім „Києва” [...] „Київська Александрія” дала ґрунт і створила „клімат” для української неокласики 1918 – 1928 років” [10, с. 252]. Для М. Зерова, автора сонета „Київ з лівого берега”, слава Києва в минулому, він лише сподівається на повернення “щасливої миті буяння, цвіту і держави” [8, с. 27]. Тож М. Зеров не приймав сучасність, оскільки, як зауважив Ю. Шерех, вона була йому внутрішньо чужа. Юрій Клен також ідеалізував минуле, активно заперечуючи сучасне, наприклад, в описі Софії Київської.

Образ міста можна розглядати в різні епохи і з різної точки зору, бо міста є виразно внутрішньо погодженими системами. Видатні американські теоретики урбанізму на початку ХХ століття – Патрік Геддес, Льюїс Мамфорд і Луїс Вирт [4] – прагнули узагальнювати знання про місто в різні історичні епохи як про цілісну систему. Вони розглядали місто як організм. За плутаниною, шумом, суєтою і безладдям міського життя вгадувалася певна органічна цілісність. Місто уявлялося просторово зв’язним утворенням, що втілює особливий спосіб життя (стрімкого, світського, анонімного) з виразним просторовим і соціальним поділом праці усередині нього, зі специфічним ставленням

до села, країні в цілому і до „зовнішнього світу”, а також еволюційну лінеарність (цивілізацію і прогрес).

Виходячи з цього можна визначити центральні метафори, розкриваючи місто в його повсякденності. Тут виділяються три таких метафори, що прояснюють значення транзитивності, щоденних ритмів і впливів відбитків для організації і життєдіяльності міського життя. Ці метафори містяться, відповідно, у традиції фланерства, у ритмоаналізі й у відбитках міста. Таким чином ми спробуємо підійти до знання про місто з інших позицій – з погляду інституціональної, трансгуманної і дистанційованої природи міського життя.

Одна з відповідей на ці питання – використання метафор для того, щоб вловити поточні процеси. Так перша – це метафора транзитивності, що позначає просторову і тимчасову відкритість міста. Друга метафора зображує місто як місце, де сходяться різноманітні ритми, поступово карбуючись у щоденних контактах і численних переживаннях часу і простору. Третя метафора вказує на місто як відбитки слідів: сліди минулого, руху, щоденних маршрутів уздовж і поперек міста, а також на зв'язки за його межами.

Жак Ле Гофф у своїй праці „Середньовічна уява” у розділі „Міська метафора Гійома Овернського” з цього приводу зазначав зазначав: „До глобальної опозиції „місто – ліс” Гійом Овернський додає відразу ж іншу опозицію, яка стосується основного елемента міста водночас фізичного та морального – каміння, з якого воно частково, але фундаментально побудоване.

На противагу необтесаному, дикому камінню кар'єрів (*lapidicina, lapides*) та природній деревині, каміння сцементоване, скріплене та зібране до купи і оброблена деревина (*coementum, et clavi, caeteraeque ligaturae inter lapibes, et ligna*) є символами взаємної любові та взаємної духовної потреби між душами людей або між людьми як такими.

І Гійом Овернський повертається до метафоричної опозиції: оте чудове незвичайне місто – це „спільноти, громади або інші міста” (*societates, aggregationes hominum, seu civitates*) поруч із лжемістами, що не є нічим іншим, як лісами кам'яними кар'єрами (*ad quam caeterae veluti silvae et lapidicinae sunt*)” [3, с. 227].

У 20-х роках поети також звертаються до епохи середньовіччя, провідними стали образи вежі, собору. У цьому плані слухна думка М. Еліаде, який виокремлює місто, храм і дім як головні елементи, чия „реальність є складником символіки надземного центру, що уподібнює їх собі й перетворює на центри світу” [14, с. 33]. Так, наприклад, в творчій уяві М. Драй-Хмари мінарет постає як велична споруда серед оголеного простору. Говорячи про сучасний Кам'янець, автор наголошував на приналежності його до світу високої культури; стверджував думку про „всевладність” будівлі, що „переборювала спротив простору” [5, с. 76]:

Яка застиглість і суворість форм!

Яка довершеність пропорцій, норм!

Поема, вирізьблена із граніту [6, с. 123].

Проте крізь темні отвори середньовічних веж поетові увижаються „і кров, і гвалт, і заграви пожеж”. Місто вже розглядається наслідком діяльності новітніх Геростратів. У цьому сенсі М. Драй-Хмара, як і інші “неокласики”, виявився послідовником німецького культуролога та історика О. Шпенглера, який розглядав розвиток світових цивілізацій за циклічним принципом зародження, розквіту та занепаду. Саме від нього починається історична лінія тягlosti мотиву „минулого золотого або героїчного віку, тисячоліття у майбутньому [...] медитації над руїнами, або ностальгія за минулою пасторальною простотою” [11, с. 131].

Символ міста разом із Храмом, Домом виступає у творчості неокласиків центром світу. Це статус Києва як вічного світового міста. Вічність – ідеалістичне буття в урбаністичній поезії неокласиків набуває ознак класичного міста-утопії. В такій метафоризації міста втілена в будь-якій своїй формі культура, яка є проривом у вічність. Образом вічності в поезії митців є Київ. Місто, якому долею визначена особлива роль в історії і культурі, живе за особливими законами і не тільки відтворює культуру, а й формує її. Це місто метафізичне, в архітектурі якого прочитуються ті основи, на яких ґрунтується розвиток культури і людини. Це звучить у циклі М. Зерова „Київ”, а також у таких його сподвижників, як: М. Драй-Хмара („Київ”), Ю. Клен („Софія”), П. Филипович („Київ”).

Також доречно звернути увагу на сонет „Олександрія”. Тут давньогрецькі мотиви наповнюють поезію М. Зерова особливими, неповторними картинками. В першому катрені постає дивовижний світ, що чекає на мандрівника:

Згасає день, і море вечоріє,
Пасатий вітер нам вітрило рве,
І чорний корабель спішить – пливе
До портових огнів Олександрії [8, с. 60].

Саме таким постає місто міфів, легенд, образів-героїв. І не дивно, що, вималювавши його в своїй уяві, поет не в силі стримати захоплюючі вигуки:

О серце світу, муз житло нове,
Наш Геліконе, наша Піеріє! [8, с. 60].

Так, вважає М. Зеров, вітали місто давньогрецькі мореплавці, що після тривалих мандрювань поверталися додому. Проте почуття людини, яка повернулася на рідну землю, не заважають поету бачити реальність, і він, вже вкотре, виступає суворим аналітиком минулої і сучасної йому пори. Неокласик не намагається ідеалізувати античність. Він сприймає та трактує минуле з позицій історичної перспективи культурних та технічних цінностей, часто в світі античності знаходячи витoki сучасних проблемних питань.

І в цьому неокласики люди свого часу, наповненого фаустівським духом вічного пізнання і прагненням вийти за межі. Останнє

характеризує їх як митців, орієнтованих на класику взагалі, а не тільки на античність, як „людей культури”. Можна говорити, що неокласики в якійсь мірі захоплювались архітектурою міста. В ній вони вбачали синтез всіх людських знань, творче будівниче начало. Тому неокласики називають і себе „математиками”, „інженерами”, „архітектами”, „поетами” (М. Рильський „Поетові”). Це своєрідний синонімічний метафоричний ряд. Вступаючи між собою в послідовний зв'язок і одночасно поєднуючись в образі поета, висвічує різні грані його онтологічної сутності. Так, поет як „математик” – носій гармонії, як „інженер” – такий, хто матеріалізує гармонію світу як сукупність людської діяльності, її майстерності, як „архітект” життєбудівничий. Для неокласиків „архітект” і „поет” є величинами рівнозначними, втіленням вічного творчого начала. У такому розумінні образу поета неокласики традиційні, бо яскравий приклад цьому осанна, виспівана Гете архітектору Штейнбаху, будівникові Страсбурзького собору, який поклав початок готиці. Гете робить екскурс у минуле, показуючи, який колосальний шлях здійснило людство від халупи до готичного собору [2].

Поетичним принципом неокласиків стала архітектурність і її зображально-виражальна образність. Це не випадковість і навіть не вияв суб'єктивності, привнесеної в естетику і поетику неокласики. Це естетична необхідність, що формується на основі закономірностей розвитку зображально-виражальних засобів. Як відомо, в художньому розвитку є ті ключові ситуації, коли відбуваються докорінні зміни поетичної системи. Осмислення таких моментів знайшло відображення в концепції Гегеля, який вважав, що „змістом мистецтва є ідея, а його формою – чуттєве, образне втілення. Завданням мистецтва є опосередковування цих двох сторін. Це означає, по-перше, вимогу, щоб зміст, який повинен стати предметом художнього зображення, мав у собі здатність бути предметом цього зображення” [1, с. 75]. Але така концепція не завжди спрацьовує стосовно мистецтва архітектури, де наявний інший тип образності. Так А. Шопенгауер, розділяючи архітектуру, зображальні мистецтва і поезію, вважав, що остання дає не знімок, а „саму річ”. Він підкреслює такі виражальні особливості архітектури, як вагомність її матеріалу [12, с. 264]. Пізніше невідповідність гегелівській естетиці усвідомлювали і кубісти, наприклад художник Жан Месенже, який твердив, що ніякий з гегелівських забобонів, не вторгається

Архітектурний образ невіддільно пов'язаний із втіленням краси, гармонії, симетрії, розуміння яких відображає духовні поривання людини в різні історичні періоди часу. У своїй творчості неокласики виходять із основного архітектурного принципу, який вимагає відмови від активного пізнавального процесу, і здійснюють перехід в сферу почуттєвого. Тому їх яскрава метафоричність є виявом емоційного ставлення до всього, що слугує об'єктом творчості, як-то: естетично значимий предметний світ,

що сприймається крізь призму ідеалів досконалості, краси життя і природи.

У неокласиків зодчий виводиться на рівні поета, осмислення творчої особистості якого приводить до створення типу вільного громадянина в плані філософському, соціальному, етичному, що як такий міг подолати будь-яку нормативність, протистояти нівелюванню творчого начала і особистості. Отже, визначальною в українській неокласиці стала концепція людини-артиста Ніцше, яка на той час була дуже поширена, особливо в символізмі.

Два начала в архітектурі – матеріальне і духовне – відповідали основним засадам творчості неокласиків. Зв'язок між ними здійснював поет, вибудовуючи модель світу, що постала як явище синтетичне, об'єднавши у своїй сутності міфологічне і культурне. Створенню такої моделі світу сприяла цільність знань неокласиків, базована на внутрішньому синтезі мистецтва, науки і філософії.

Отже, представлений у статті огляд структури й змістового наповнення міської метафори у творах неокласиків дає можливість розглянути цей аспект при реалізації запропонованого підходу, досягти поставленої дослідницької мети та вийти на такі семантики міста, які мають концептуальний та пояснювальний, а не суто описовий характер. Можна стверджувати, що урбаністичні мотиви в художній спадщині неокласиків набули нових драматичних відтінків; образ міста у них став тим естетичним кодом, що не лише відтворює існуючу модель світу, а й оновлює її психолого-інтуїтивним відчуттям власне авторської екзистенції в умовах суперечливої дійсності 20 – 30-х років ХХ століття і водночас сприймається як перспектива культури майбутнього.

Література

- 1. Гегель Г. В. Ф.** Соч. В 4 т. [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Высшая школа, 1959. – Т. 5. – 564 с.
- 2. Гете И. В.** О немецком зодчестве [Текст] / И. В. Гете // Гете И. В. Собр. соч. : в 10 т. – М. : Высшая школа, 1980. – Т. 10. – 344 с.
- 3. Гофф Ле Ж.** Середньовічна уява. Переклад з франц. Яреми Кравця / Ж. Ле Гофф. – Л. : Літопис, 2007. – 350 с.
- 4. Амін Еш, Тріфт Найджел** Виразність повсякденного міста / Еш Амін, Найджел Тріфт. – Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/amin-trift.htm>.
- 5. Домонтович В.** Київський університет і становлення українського неокласицизму / В. Домонтович // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 4. – С. 75–84.
- 6. Драй-Хмара М.** Вибране / М. Драй-Хмара / упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура; Передм. І. Дзюби. – К. : Дніпро, 1989. – 542 с.
- 7. Зварич В.** Стилєтворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; спец.: „Українська література” / Тернопільський держ. пед. ун-т / В. Зварич. – Тернопіль, 2002. – 20 с.
- 8. Зеров М.** Твори: В 2 т. / М. Зеров / Упорядн. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 843 с.

9. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – 704 с. **10. Маланюк Є.** Київська Александрія // Є. Маланюк Книга спостережень. Статті про літературу. – К. : Дніпро, 1997. – С 246 – 253. **11. Слово. Знак.** Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – 633 с. **12. Шопенгауэр А.** Мир как воля и представление [Текст] / А. Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Сочинения. – М. : Наука, 1990. – Т.1. – 368 с. **13. Шпенглер О.** Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность [Текст] / О. Шпенглер. – М. : Наука, 1993. – 322 с. **14. Элиаде М.** Космос и история: Избр. работы. – М. : Прогресс, 1987. – 312 с.

Веретейченко І. А. Міська метафора поетів-неокласиків

У статті досліджується виникнення міської метафори у творах поетів-неокласиків та її реалізація в образній системі. Ця яскрава метафоричність є виявом емоційного ставлення до всього, що слугує об'єктом творчості неокласиків, як-то: естетично значимий предметний світ, що сприймається крізь призму ідеалів досконалості, краси життя і природи.

Ключові слова: метафора, місто, неокласики, поезія.

Веретейченко І. А. Городська метафора поетів-неокласиків

В статье исследуется образование городской метафоры в произведениях поэтов-неоклассиков и ее реализация в образной системе. Эта яркая метафоризация стала проявлением эмоционального отношения ко всему, что служит объектом творчества неоклассиков, таких как: эстетически предметный свет, что воспринимается сквозь призму идеалов совершенства, красоты жизни и природы.

Ключевые слова: метафора, город, неоклассики, поэзия.

Vereteychenko I. A. Urban metaphor of the neoclassicisms poets

In the article the origin of urban metaphor in literary works of neoclassicisms poets in the vivid system and her realization are investigated. This bright metaphorical is the display of emotional attitude toward everything, that serves as the object of work of neoclassicisms, as: esthetically the meaningful subject world, which is perceived through the prism of ideals of perfection, beauty of life and nature.

Key words: metaphor, city, neoclassicisms, poetry.

УДК 821. 161.2'06

Л. В. Волошук

**ХУДОЖНІ ВІЗІЇ УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ
У СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

„Всі дороги в місто ведуть. Місто – це місце зустрічей. Міста – вузли, якими зв’язані економічні і соціальні процеси. Це центри тяжіння всіляких сил, якими живе людське суспільство. У містах зародилася вся зростаюча динаміка історичного розвитку. Через них здійснюється розкриття культурних форм”, – писав Н. Анциферов в „Книзі про місто” [1, с. 3].

Здатність міст породжувати пов’язаний з ними літературний текст визначається як особливістю їх метафізичної аури, так і специфікою менталітету нації або особи-реципієнта. В українській літературі сформувалося декілька міських текстів. Вже досить досліджені, хоча і не закриті в своїх наукових кордонах, київський і львівський тексти. Місто – одне з сильних і найповніших втілень культури, одне з найбагатших її видів. Місто – найконкретніший культурно-історичний організм, який сприймається у зв’язку з природою, місто доступне нам не лише в частинах, у фрагментах, як кожен історичний пам’ятник, але у всій своїй цілісності; нарешті, місто не лише минуле, воно живе з нами своїм сучасним життям, житиме і після нас.

Питання міста означували дослідники А. Ашкеров. [2], В. Вагін [3], В. Ванчугов [4], Г. Горнова [5], Л. Коган [6], К. Лінч [7], Э. Соія [8], В. Фоменко [9], А. Шипілов [10], О. Харлан [11].

Поняття „масова література” серед науковців викликає неоднозначні судження. Побуває думка, що масова література – це сукупність популярних творів, розрахованих на читача, який не долучений чи мало долучений до художньої культури, не може достатньо поцінувати естетичні засади твору. Варто наголосити, що англійські критики вживають термін „популярна література”, німецькі – „тривіальна література”, французькі – „паралітература”, що обслуговує читача у якого життєві цінності про добро і зло сприймаються через примітивні стереотипи, мають загальний стандарт. Х. Ортегі-і-Гассет зауважив, що людина, яка представляє маси відчуває себе такої як всі [12, с. 310].

Натомість Дж. Кавелті підкреслював, що основу масової літератури складають стійкі „базові моделі” пізнання, які притаманні всім людям. За структурою „формульні твори” визначаються „первинними інтенціями”, які зрозумілі і привабливі для великої кількості населення. Водночас, Дж. Кавелті наголошував на обмеженості і вузькості високої літератури, яка, на його думку, мала незначну кількість шедеврів. Дослідник приходив до висновку, що письменники-класики

відображають лише „інтереси і стосунки елітарної аудиторії, що їх читає” [13, с. 44 – 45].

Масова література стала об’єктом вивчення у наукових студіях Х. Ортегі-і-Гассета [12], Дж. Кавелті [13], Т. Гундорової [14], А. Таранової [15], Н. Зборовської [16], В. Поліненка [17], Р. Харчук [18] та інших.

Спробуємо окреслити деякі художні ознаки урбаністичного простору у творах Люко Дашвар, Марини Гримич, Наталки Очкур. У романі „Мати все” Люко Дашвар, як і в попередньому творі „Рай.центр”, основні події відбуваються у Києві – Поділ, Троєщина, Оболонь, Куренівка, Нивки, Печерськ. Автор визначає образи-персонажі через призму їх проживання, а саме: п’ять поколінь лікарської династії – це Поділ, багатодітна незаможна родина – Троєщина. Район проживання у Києві, таким чином, формує соціальний статус людини, що в свою чергу породжує злість і ненависть: „Стас ніколи не стане їй рівнею. І справа не в грошах. Серед багатих ідіотів повно – як штучних діамантів у ювелірному салоні Сяяти сяють... Ні, справа не в грошах. Поруч із Лідєю Стас хронічно відчуватиме себе гіршим” [19, с. 48]. Водночас, коли людина не знаходить злагоди з собою, вона шукає підтримки іноді не тільки серед „своїх”, а й тих, хто набагато нижчий за соціальним статусом, але може вислухати, зрозуміти і підтримати: „Ліда міцніше перехопила валізу, побрехала в бік Межигірської. До порожнього будинку, де Марк, щури і батарея. А коти помирають. Хай він її вислухає! Хоча б і за гроші! Їй треба... Треба виплакаться.

...У покинутому домі горіла мала свічка, і від того він скидався на забутий Храм” [19, с. 287].

Люко Дашвар, намагаючись вивести персонажів із негарздів і непорозумінь, прокладає шлях до високого і святого – дорогу до Храму: „Ліда робила гак і спочатку йшла на „своє місце”: повертала до Лаври, ішла повз лаврський мур, зводила очі до золотих маківок, доходила до мистецької галереї і повертала праворуч, на вузьку, непримітну доріжку. Устелена старовинною бруківкою, захована у деревах, вона стриміла вгору, до невеличкого майданчика, звідки видно не тільки весь лівий берег Києва, а й синьо-зелений безкрай за ним. Майданчик обривався кручею. Падав до Дніпра. Здавалося, стоїш на затишній і аж ніяк не пафосній вершині світу. А якщо ще Бога шукаєш, то варто лише озирнутися праворуч – і золоті лаврські маківки, що до них треба знизу вгору линути, тут на рівні очей, поруч. Варто лише простягнути руку...” [19, с. 297]. Вустами своїх персонажів автор наголошує, що справжньою людиною може бути тільки на землі, адже в місті вона задихається.

У 2011 році видано роман „Биті є. Макар. Книга 1” Люко Дашвар, який став продовженням „Рай.центру”. У творі стикаємося із різноманітними образами нашого сьогодення, які проживають у різних районах Києва: Оболонь, Русанівка, Лівий берег, ДВРЗ, Дарниця, Поділ.

Район проживання формує певні стосунки, поведінку, соціальну приналежність тощо. У романі розповідь про життя колишнього студента „Політехніки” Сані Макарова, якому вдалося в матеріальному і соціальному плані піднятися вище, але, як він зазначає, життя перетворилося на нічір, тобто на глуху ніч і безнадійний вечір: „Один нескінчений, виснажливий нічір – безпорадна полохлива метушня у безнадійній темряві” [20, с. 13].

У творі проведено чітку паралель між „господарями життя” і тими „тисячами, мільйонами громадян, які щодня добровільно погоджуються на всілякі паскудства – несправедливу зарплатню, побиті шляхи, начальників ідіотів, зіпсовані продукти, отруєні воду і повітря, гнилі перспективи і ще більш гниле існування... І відчайдушно ненавидять собі подібних за ту згоду жити в багні” [20, с. 209].

Дисгармонійність існування підкреслена зображенням образу Києва, який персоніфікується: „Київ проти. У Києва свої прокляття. Жене автівки шляхами-венами, а вони тромбами – хоч вий. Уже і вітер помагати взявся – підняв куряву, підганяє – цабе! Та де! Верещать клаксонами, залізом труться, наче мить – і не втримаються, злигаються і перетворюються на один величезний рухливий організм із металобрухту” [20, с. 125].

У романі пейзажні замальовки столиці подаються через призму розуміння психологічного стану персонажів, і по суті, є тлом на якому відбуваються події: „Порожні вулиці просиналися від руху перших поодиноких авто, густий туман розгойдував меч у руці Батьківщини-Матері, бродячі пси кволо перетинали проїжджу частину з упевненістю пішоходів на смузі, і тільки повсюдні горобці цвірінчали на тій же істеричній ноті, що й завжди” [20, с. 167].

Люко Дашвар можна назвати майстром імпресіоністичної картини: „Жовтень заливав дорогу сльозами розчарувань. Нічого в жовтня не виходило – знай пудрив небо над Києвом блідою блакиттю, та вона не трималася, опадала темними хмарами. Хмари чіплялися за маківки церков, сходили водою, і, ніби від того, що одній хмарці плакати, інші теж схлипували, і дощ водносталя періщив по всьому місту ось уже третій день поспіль” [20, с. 149].

Повернення Макара на Андріївський узвіз, Костянтинівську, тобто до свого космосу є водночас логічним завершенням і початком нового етапу в житті, який визначає справжні істини, розуміння сакраментальності буття і повернення до самого себе.

У творах сучасних письменників, коли події зображуються у місті, то найчастіше, це відбувається чи в Києві чи у Львові. У романі Наталки Очкур „Учора і завжди”, знаходимо романтичні описи київського простору: „Вечірній Київ... я люблю його. Денний Київ мені нелюбий – він весь час вирує, постійно кудись поспішає, він на дев’яносто відсотків говорить чужою мовою, галасує на базарах і штовхається в тролейбусах та метро. Він забудований якимись підземними торговельними центрами,

де ціни вдвічі вищі за сьомі небеса, а продавці, хоч дідька лисого зароблять через оті шалені ціни, мають такий набундючений вигляд, ніби геть усі є нащадками живого бога Далай-Лами та королеви англійської, статки мають не менші від султана Брунею, тому й дивляться на тебе, мов солдат на вошу. Інша річ – Київ у сутінках, Київ уночі. Гамір розчиняється, немов накритий грубою вовняною ковдрою темряви, задуха відступає, і моє місто, прикрасившись намистом вогнів, омивши втомлений лик у стрімких водах Славутича, нарешті являє себе справжнього” [21, с. 43 – 44].

Водночас, головна героїня твору захоплена і містом Лева, в якому події сприймаються через призму містичних картин, ірреального існування, особистісного відчуття: „Я завжди любила місто Лева, [...] за його дух, за автентичність і своє обличчя, за неймовірну, запаморочливу красу старовинних церков, за смак львівської кави і за особливу говірку, яку можна почути тільки тут” [21, с. 104].

Твір Н. Очкур „Учора і завжди” визначено як іронічний, жіночий детектив, отож у ньому поєдналися романтичні, ліричні, інтимні, авантюрні елементи. Але простір міста – Києва чи Львова, однозначно зображується як піднесено-тремтлива особистісна картина: „Львів... Він, нестаріюче кохання, до якого приємно повертатися; він не принижується до обіцянок і не примушує до благань. Він просто чекає на тебе. Завжди. І я була вдячна місту Лева за це чекання. Я блукала вузькими брукованими вуличками, відвідала всі музеї, які тільки трапилися мені на мапі, і всі храми, що зустрічались мені по дорозі, я побожно цілувала глянсові краї різнокольорових філіжанок, наповнених найбільшим на світі, ароматним, гарячим і паруючим кавовим дивом, я зупинялася послухати невеличкі оркестри біля відкритих кафе і насолоджувалася містом” [21, с. 104 – 105].

Трагіфарс Марини Гримич „Варфоломієва ніч” – це іронічна розповідь про брудні технології наших виборів у маленькому провінційному містечку NN. Автор подає надзвичайно точну характеристику специфічних рис та особливостей життя мешканців у обмеженому просторі провінції: „Під маскою провінційної нудьги в маленьких провінційних містечках киплять пристрасті голлівудівського масштабу; тут можна дізнатися подробиці не менш пікантні, аніж у європейських нічних клубах; містечко обплутане своїми внутрішніми інтригами, наповнене своїми кривавими таємницями; на людей щомиті чигає смертельна небезпека. Більше того, все, що відбувається в маленьких містечках, має для їхніх мешканців всесвітній характер. Адже будь-яка подія – чи то вибори мера, чи клімакс директорки гімназії, а чи смерть улюбленого песика завідувачки перукарнею – стосується кожного особисто, чого ви не зустрінете у великих містах. А повільний ритм життя надає певної епічності і значущості всьому, що тут відбувається” [22, с. 9].

Вже на початку твору зазначено, що містечко дуже затишне й миле, а головне – люди хороші. Поступово розкриваються риси життя у цьому міні-космосі. На думку автора, „маленька людина може все. Якщо захоче. Якщо захоче, то зможе змінити історію. Адже секрет полягає в тому, що кожна велика людина колись була маленькою. У творі подано кілька іронічних характеристик місць, які впливають тим чи іншим чином на передвиборні події: „Чи знаєте ви, дорогі мої читачі, що таке районний радіовузол? Це маленька тісна кімнатка з милими, усміхненими жінками з гарними голосами, які розповідають вам п'ятнадцять хвилин на день про найкращий спосіб квашення капусти з кмином, про народний календар і про місцеву поетку Вероніку Пуговку, яка надричним голосом читає вам вірші про любов” [22, с. 42].

Ще одне місце, яке означає провінцію – це місцевий генделік під назвою „Бермуди”: „О, ці провінційні кафе з екзотичними назвами „Маямі”, „Єгипет”, „Оазис”, „Фіджі”! Затурканий життям і побутом чоловік приходиться у задріпане кафе із світломузикою й уявляє себе в одному з райських куточків. Зате втомлений від кругосвітніх подорожей бізнесмен хоче втрапити в кафе під назвою „У Галі”, „Під вишнею, під черешнею”, „Смачно, як у мами” [22, с. 118].

І зрозуміло, районна газета „Рідне поле”, яка робить вигляд, що виборів просто не існує: „А якщо вони й існують, то це настільки незначна подія порівняно з підготовкою техніки до весняних польових робіт і станом готовності сільськогосподарської техніки до тих самих весняних польових робіт, що не варто про це й згадувати” [22, с. 119 – 120].

У творі органічно поєднуються іронія, сарказм і величний пафос. Перед смертю, старий солдат Варфоломійович, який очолював виборчу кампанію Павла Печеніга зазначає: „– Пашко! Я вже був змирився, що все моє життя – коту під хвіст, що я так і згнию в цій дірі... Аж тут з'явився ти! І я зрозумів: це Бог послав тебе до мене! Це мій шанс, посланий Богом! Розумієш, Пашко? Розумієш? Я мусив стати тобою! Через тебе б отримав те, що заслужив... Ні, не гроші мені були потрібні. Не слава... Не влада! Ре-а-бі-лі-та-ці-я! Я – герой! І я хотів елементарної поваги за те, що я зробив. Я справжній герой. Я тобі кажу це, як перед Богом. А герой повинен бути на престолі. Розумієш? На престолі людської пам'яті...” [22, с. 157]. Роман Марини Гримич „Варфоломієва ніч” вирізняється не тільки картинами візіями, але й чуттєвими ознаками щодо реалій життя у маленькому провінційному містечку.

Отже, у сучасних романах окреслено два домінуючі міста – Київ і Львів, які зображуються через призму соціальних аспектів, просторових означень, географічних узагальнень, чуттєвих настроїв. Особлива харизма цих міст подається у рецепції персонажів від формату реальних картин до містифікаційних урбаністичних візій. Можна констатувати факт появи у сучасній прозі особливого київського простору у творах Люко Дашвар („Рай.центр”, „Мати все”, „Биті є. Макар. Книга 1”).

Література

- 1. Анциферов Н.** Книга про місто / Н. Анциферов. – Л., 1926. – С. 3.
- 2. Ашкерев А. Ю.** Античный город / А. Ю. Ашкерев // Человек. – 2003. – № 4. – С. 149 – 160.
- 3. Вагин В.** Русский провинциальный город: ключевые элементы жизнеустройства / В. Вагин // Мир России. – 1997. – № 4. – Т. VI. – С. 53 – 88.
- 4. Ванчугов В.** Философия города / В. Ванчугов. – М. : РИЦ „Пилигрим”, 1997. – 224 с.
- 5. Горнова Г.** Феномен города в духовном мире человека. – Омск : Изд-во ОмГТУ, 2005. – 392 с.
- 6. Коган Л.** Быть горожанином. – М. : Мысль, 1990. – 350 с.
- 7. Линч К.** Образ города / Пер с англ., сост. Иконников А. В. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.
- 8. Соля Э.** Как писать о городе с точки зрения пространства / Э. Соля // Логос. – 2008. – № 3.
- 9. Фоменко В. Г.** Місто і література: українська візія: монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
- 10. Шипилов А.** О смысле города и городе – смысле // Человек. – 2006. – № 1 – 2. – С. 5 – 18.
- 11. Харлан О.** Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде „Метелики на шпильках” / О. Харлан // Слово і час. – № 2. – 2008. – С. 27 – 32.
- 12. Ортега-и-Гассет Х.** Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М. : Искусство, 1991. – 586 с. – С. 310.
- 13. Кавелти Дж. Г.** Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 44 – 45.
- 14. Гундорова Т.** Висока культура і популярна культура: Слов’янський контекст / Т. Гундорова // Слово і час. – 2008. – № 9. – С. 52 – 63.
- 15. Таранова А.** „Велике нечитоме” і академічний конон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства / А. Таранова // Слово і час. – 2008. – № 11. – С. 50 – 56.
- 16. Зборовська Н.** Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Н. Зборовська // Слово і час. – Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://www.bukvoid.com.ua/reviews/books/2008/09/02/130545.html>.
- 17. Поліненко В.** Блиск і вбогість маскультури / В. Поліненко // Український тиждень. – Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://www.ut.net.ua/art/169/0/1142/>.
- 18. Харчук О.** Якісній українській літературі бути? / О. Харчук. – Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=comcontent&task=view&id=99=ite>.
- 19. Дашвар Люко** Мати все [Текст] / Люко Дашвар / передм. О. Герасим’юк; худож. О. Маслов. – Харків : Книжковий Клуб „Клуб Сімейного Дозвілля”, 2010. – 336 с.
- 20. Дашвар Люко** Биті є. Макар. Книга 1 / Люко Дашвар. – Харків : Книжковий Клуб „Клуб Сімейного Дозвілля”, 2011. – 288 с.
- 21. Очкур Н.** Учора і завжди / Н. Очкур. – К. : Нора-Друк, 2005. – 364 с. – Серія : Лауреати конкурсу „Коронація слова”.
- 22. Гримич М.** Варфоломієва ніч : Роман / М. Гримич. – Львів : Кальварія, 2002. – 160 с.

Волошук Л. В. Художні візії урбаністичного простору у сучасній масовій літературі

У статті представлено поліфонічну картину урбаністичного простору у романах Люко Дашвар, Наталки Очкур, Марини Гримич.

Ключові слова: масова література, урбаністичний простір, художня візія, соціум.

Волошук Л. В. Художественные картины урбанистического пространства в современной массовой литературе

В статье представлена полифоническая картина урбанистического пространства в романах Люко Дашвар, Наталии Очкур, Марины Грымыч.

Ключевые слова: массовая литература, урбанистическое пространство, художественное виденье, социум.

Voloshuk L. V. Artistic visions of urbanism space in modern mass literature

In the article the polyphonic picture of urbanism space in the novels of Lyuko Dashvar, Natalia Ochkur, Maryna Grimich is presented.

Key words: mass literature, urbanism space, artistic vision, socium.

УДК 821.161.2 – 1.09 Галич

В. І. Дмитренко

**МАРКЕРИ МІСЬКОГО ТЕКСТУ
У ТВОРЧОСТІ МАРІЇ ГАЛИЧ**

Виокремлення й опис міського тексту в українській літературі ХХ століття є достатньо актуальною історико-літературною й теоретичною проблемою. У творчості майже кожного письменника цього періоду репрезентовано цю тему. Під міським текстом ми розуміємо комплекс образів, мотивів, сюжетів, який втілює авторську модель міського буття як специфічного феномена культури. Широким є наповненість поняття місто в культурі – це спосіб окультурювання й структурування масштабного простору, уведення людського виміру в художній світ. Місто має особливі ознаки, характерні структури, які роблять його принципово новим, семіотично насиченим середовищем людського існування, тобто місто структурує простір. Тому звернення до урбаністичної теми на прикладі творчості одного з українських письменників вважаємо актуальним на сьогодні.

Теоретичні орієнтири нашої публікації базуються на працях дослідників локальних текстів – В. Абашева (Пермський текст) Ю. Лотмана, В. Топорова й С. Гуріна (Петербурзький текст), Т. Цив'ян

(образ Венеції у творчості А. Ахматової), А. Русової (місто у творчості М. Гоголя) та ін. Важливим для публікації вважаємо аналіз діахронічного феномену міста В. Фоменко [1]. Творчість М. Галич в аспекті особливостей репрезентації в ній міської теми ніколи не досліджувалась. Загалом аналізу її творів у сучасному літературознавстві приділялось дуже мало уваги. З останніх досліджень варто виділити дисертацію О. Воронцової [2] і публікацію С. Луцій [3].

Мета публікації – окреслити основні атрибути в репрезентації міського тексту у творчості Марії Галич, дослідивши його основні маркери й особливості сприйняття героями.

Кінець XIX століття позначений репрезентацією негативної моделі міста в значній кількості творів письменників світової літератури. „Жертви” урбанізації представлені на сторінках творів Гі де Мопассана, Е. Золя, А. Хольца, І. Шлафа, М. Крецера та ін. Так, наприклад, німецький письменник Арно Хольц у збірках „Німецькі мелодії” (1884), „Книга часу” (1886) та ін. писав про „маленьких людей”, що загубились у джунглях великого міста. Однак при цьому він із захватом опоетизував реалії великого міста – шуми вулиць, гудки паровозів, скрип колес. Вони, на його думку, набагато поетичніші за красиві пейзажі. Українська література перебуває в контексті світової, тому в ній з початком XX століття акценти все очевидніше зміщуються на урбаністичну тематику” [4, с. 154].

Увага до урбаністичної проблематики в українській літературі посилилась в епоху модернізму. Р. Мовчан зазначає: „Для доби ж розвиненого модернізму він став закономірністю, однією з визначальних характеристик” [5, с. 393]. В українській літературі 1920-х років тема міста стає достатньо актуальною. У спогадах про Г. Косинку Б. Антоненко-Давидович писав про ті роки: „То був час, коли село вперше рушило масою до міста. <...> Особливо багато було сільської молоді, перед якою вперше широко розчинилися тоді двері вищої школи” [6, с. 461]. Вона репрезентована творами „Останній день” К. Поліщука, „Місто вмерло” М. Івченка, „Місто” Б. Тенети, „Місто”, „Невеличка драма”, „Повість без назви” В. Підмогильного, „Визволення” О. Копиленка та ін. Ю. Шерех вважає, що вся література 20-х років „була у своїй великій частині антисільською” [7, с. 84]. М. Семенко оспівує міста трамваїв, кав’ярень і машин, неокласики акцентують увагу на „київському тексті”; М. Хвильовий, закоханий у міський рух. Ю. Яновський артикулював у „Майстрові корабля” прогресивний рух нації в освоєнні міського простору і європейської культури, М. Йогансен засудив так званий „сільський ідіотизм” у „Подорожі доктора Леонардо” та ін. Така посилена увага до теми пояснюється, перш за все, економічним розвитком. Адже події Першої світової війни, жовтневої революції й громадянської війни стали причиною того, що українська людина була втягнута у світові урбанізаційні процеси. Це актуалізувало у

свідомості української людини архетип Вічного Міста – як символ кращого життя, яким місто завжди було для українця.

Своє вирішення теми міста запропоновано у творчості Марії Галич. Української письменниці ХХ століття, яка входила до елітарного київського письменницького угруповання „Ланка”-МАРС. Злет письменницького таланту Марії Галич припадає саме на 1920-ті роки, твори, що були написані пізніше засвідчують, на жаль, його неухильне згасання. Тема міста, зокрема адаптації людини в міському середовищі неодноразово порушується у творах М. Галич. Слід зазначити, що вона сама була родом із села, і місто – предмет її дитячих мрій, стало для неї, завдяки подіям початку століття, доступною реальністю. Тому дія більшості її творів відбувається в місті, а місто репрезентовано з позитивною конотацією – це і „круглий кам’яний букет” (оповідання „Весною”), і „загублена корона на сивому Дніпрі” (новела „До біржі”) та ін. Г. Костюк уважає, що Степан Радченко, герой роману „Місто” В. Підмогильного – це типовий представник тієї сільської української молоді, „яка, розбурхана революцією на початку 20-х років, тисячами потягнулась у чужі колись її міста. І пішла вона туди, щоб виконати покладену на неї історією подвійну місію:

а) „вийти в люди”, опанувати колись недосяжну науку, набути певний фах і створити нові загони свідомої державно-творчої української інтелігенції;

б) завоювати і зробити своїм зрусифіковане місто, влити в нього свіжу селянську кров, зліквідувати антагонізм між українським містом і селом” [8, с. 226].

У 1920-х рр. твори письменниці друкувались у журналі „Життя й революція”, а пізніше ввійшли до збірки „Друкарка” (1927), у 1930 р. вийшла збірка „Моя кар’єра”, куди, крім однойменної повісті ввійшла також і повість „Друкарка” з попередньої збірки. На нашу думку, слід сприймати як одну цілісну картину, яка, як мозаїка, складається з окремих фрагментів, але при відсутності хоча б одного з них полотно буде здаватись незавершеним. Твори, що входять до збірки, на перший погляд, здаються окремими замальовками, але всі разом вони створюють цілісний образ розгубленої людини післяреволюційної епохи. Людини, яку намагались обезличити (зробити „коліщатком і гвинтиком”), позбавити права вибору власної долі, права мати власні думки й переживання, відмінні від інших.

Перший твір „Перстень” окреслює образ матері, у якої комуна забрала єдиного сина. Вона залишилась одна й не в змозі навіть обробити свою ниву, тобто приречена на голодну смерть. Другий твір „Убили” репрезентує батька, який втратив не тільки парубка сина, а й хату, яку спалили вбивці його дитини. Третій твір – „Небела” також про самотню матір, яка доживає свої дні в самоті, бо одна донька загинула, а друга вийшла заміж у чуже село. Тобто наступна замальовка вже представляє

матір, яка має доньку й навіть онучку, але від цього життя її не покращилось – убогість панує скрізь.

Таким чином, перші три твори збірки представляють українське село, сучасне письменниці, де батьки залишилися без синів, а доньки теж покинули своїх батьків у пошуках кращого життя. Дуже сумнівними постають у такого села перспективи на майбутнє. Про це й наступний твір збірки – „Хліба нема”. У ньому з’являються обриси вже молодшого покоління. Його героїня його – Наталка Ворон. Вона працює не покладаючи рук ціле літо, але взимку залишилась без хліба й майже умирає з голоду. Єдиний вихід, за порадою сусіда, вона бачить у тому, щоб піти на сходку й там просити допомоги в громади, але Наталка не була почута – замість хліба, не спитавши не тільки її згоди й навіть не з’ясувавши чи присутня вона на зборах її обрали делегатом на жіночу конференцію. Отже, у перших чотирьох творах збірки „Друкарка” представлено зубожіле за радянської влади село. Вони ніби є підготовкою для розуміння наступних героїнь письменниці – дівчат, які змінили село на місто, щоб вижити. У новелах „До біржі”, „По дорозі” дівчата, щоб врятувати собі життя, тікають до міста з голодного села. В оповіданні „Обережна” письменниця представляє один із способів влаштування сільської дівчини в місті – вона може найнятися служницею. Фабула твору прозора – Валентина Вікторівна шукає собі нову служницю, неодмінно селянку. „А найти легко. Вся Катеринославщина у найми проситься” [9, с. 16]. Наступний ескіз до загальної картини – „По дорозі”. Тут представлений ще один спосіб виживання в місті. Настя, що кинула село, бо „Тепер землю не проживеш. Треба йти на люди, шукати заробітку” [9, с. 18], продає цигарки й цим заробляє собі лише на шматок хліба, залишає по дорозі „болотяні знаки з подертої підшви, з великого пальця” [9, с. 19].

Образок „До біржі” – наступний твір збірки. Тут уже чіткіше проступають обриси міста. Воно не якесь абстрактне, як у двох попередніх творах, – це Київ. Головна героїня – Наталя Ворон, як бачимо ім’я те саме, що й у творі „Хліба нема”. Її несправедливо виключили з „вишу”, бо в неї брат – бандит, хоча насправді в неї взагалі немає брата. Вона стоїть на біржі, чекаючи на роботу, і продає насіння, щоб заробити собі на життя. Через сприйняття Наталі перед читачем постає велика черга таких, як і вона, бажаючих знайти роботу. Пройти через біржу – етапний момент у житті Наталі. Тому не випадково в неї виникають асоціації з народною казкою, у якій дівчина пройшла крізь кінську голову, і все в її житті змінилося. Цей твір останній у збірці й у творчості М. Галич, де герої не мають роботи і єдиною метою їхнього життя є пошук засобів до існування. Наталя пройшла через біржу, тому наступні героїні письменниці вже мають роботу, але, як доводять інші твори, отримання бажаного не завжди приносить заспокоєння.

У наступних творах письменниці – „Друкарка”, „Весною”, „Моя кар’єра”, місто постає як потужний, культурно-освітній осередок.

Пізніше, у листі до літературознавця В. Півторадні М. Галич писала про „Друкарку”: „З „Друкаркою” я увійшла у сферу, скажемо конкретно, міста (і то Києва)” [10]. Саме „Друкарка” була високо оцінена й сприйнята побратимами по „Ланці”-МАРСу. У спогадах М. Галич, розповідає, що одного разу Плужник і Підмогильний запропонували їй прочитати щось своє. Вона прочитала нарис „Місто”, а коли письменниця закінчила, то реакція була своєрідною: Плужник, що тримав у руках гармошку, протягнув на ній тонку й пискляву нотку, а Підмогильний почав говорити про те, що треба бути реалістом, треба брати життя таким, яким воно є. М. Галич пише, що їй не влаштувала така постановка питання, бо вона „хотіла, щоб воно було кращим” і у відповідь написала повість „Друкарка” й віднесла до журналу „Життя й революція”, одним із редакторів якого був В. Підмогильний. „Оповідання видрукували без жодної зміни. І вже зовсім здивував мене Плужник, коли зустрів біля Золотих воріт словами:

– Кажуть, ви написали хорошу річ?

Невдовзі Підмогильний видрукував свій роман „Місто”. Звичайно в майстерності я не рівняла себе до Підмогильного, але чула що між нами зав’язалась така собі літературна полеміка” [11, с. 4 – 5]. На нашу думку, ця „літературна полеміка” відчувається й у повісті В. Підмогильного „Невеличка драма”. На нашу думку, можна вважати цей твір якоюсь мірою продовженням і поглибленням конфліктів, заторкнутих у повісті „Друкарка” М. Галич. Ця своєрідна творча суперечка на рівні текстів, на нашу думку, продовжилась у повісті М. Галич „Ганна Гай”, що не була надрукована й зараз зберігається в КДМАЛМ. Доля головної героїні дуже схожа на долю Степана Радченка з роману „Місто” В. Підмогильного. Ганна Гай приїздить до Києва з села й намагається адаптуватися в місті. Дівчині дуже швидко вдається відчути себе часткою цього нового життя. Вона продає газети й „така щаслива, що має нарешті справжню роботу, що вона тут уже своя, вона – частина цілого великого міста. Це відчуття надає Ганні упевненості, бадьорості. Їй хочеться розгорнутися якимось, взяти участь у навколишньому, творити краще, нове, хороше життя. Це ж була Ганнина мрія – творити краще, битись за те краще, неухильно йти до нього” [12, с. 35 – 36]. Ганна Гай проходить у творі складний шлях переродження з сільської дівчини, наймички куркуля Крицького, яка, опинившись у місті, мріяла мати хоч якусь роботу, у головного редактора ВУФКУ. На відміну від Степана Радченка, який тільки в кінці роману зрозумів, що потрібно писати про людину, Ганна Гай з самого початку повісті знала: „Героїню вона інакше й не могла взяти, як із свого власного життя – адже все, що вона бачила, що пережила, треба було усвідомити, щоб можна було будувати оте прекрасне майбутнє, яке, знала, належало таким, як вона сама” [12, с. 5]. На посаді головного редактора ВУФКУ дівчина замінила Романа Ронського, який написав роман „Кохання”. Герой твору – рафінований інтелігент. Він „не мав під собою ґрунту, шукав чого й сам не знав” [12,

с. 82]. Ганну особливо дивувало те, що не тільки автор, а й сам герой ставились до тих хитань-страждань, як до явища притаманного для культурної людини. Але було щось, що вабило Ганну: „Крізь усі його шукання, хитання проходила одна віра, одна туга – шукання „вічної любові”, і він кидав жінку за жінкою. Любов виступала тут як основна якась, ні від чого не залежна сила, яку не розгадати звичайним розумом, а можна тільки відчуті” [12, с. 82 – 83]. Рецепція Ганною Гай роману Ронського є, на нашу думку, роздумами самої Марії Галич над романом „Місто” В. Підмогильного, а її героїня протиставляється Степану Радченку. У спогадах про свою літературну діяльність М. Галич писала, що реакція на її „Друкарку” й „Мою кар’єру”, у першу чергу В. Підмогильного, яким „поставлено було проти мене такі „фортеці”, як „Місто” і „Невеличка драма” [13, с. 4], викликала бажання написати „твір про боротьбу нового зі старим, взявши для того ширше полотно – роман,” [13, с. 4 – 5]. „Ганна Гай” так і не була видана, як зазначає письменниця: „Рецензент закидав мені, що Ганна Гай – кіносценаристка та редактор кінофабрики – це дві, зовсім різні своєю культурою особи” [13, с. 6]. Бажання М. Галич будь-що „показати дві різні культури, боротьбу між ними” [13, с. 6] вплинуло на художню вартість твору. Тому він цікавий в основному з точки зору істориків літератури, як іще один із доказів діалогу між текстами „ланчан-марсівців”. Літературознавець С. Луцій в одній з публікацій уміщує роздуми з цього приводу, зазначаючи, що твори 1930 – 1960-х заідеологізовані: „Чи ідеологічне зомбування не дозволило цій освіченій, порядній і щирій жінці зрозуміти реальний стан речей, реально усвідомити справжню сутність облудних соціально-економічних та культурних гасел радянської системи, чи в цьому випадку спрацьовували розсудливість і так званий інстинкт самозбереження? Очевидно обидва ці фактори” [3, с. 33].

В. Н. Топоров зазначив: „З появою міста людина вступила в новий спосіб існування, який, виходячи з попередніх уявлень і вимірів, не міг не здаватися парадоксальним і фантастичним: виживання й, більше того, перспектива шляху до максимального блага, до отримання нового раю, заміною якого за „нерайських” умов було місто, віднині були пов’язані з незахищеністю, невпевненістю, падінням, у відомому розумінні – богокинутістю і, нарешті, з працею-стражданням” [14, с. 121]. Саме новий спосіб існування людини в місті спостерігаємо у творах Марії Галич.

У творах письменниці, тлом дії яких є місто, представлено міський побут, міські професії (друкарка, співачка, редактор), серед персонажів переважають службовці, творча богема, студенти, старці. Героїні письменниці опановують новий для українців буттєвий простір, відчуваючи в ньому і радість, і самотність, і розгубленість. Проте тільки в місті для них порятунок від голоду та інших негативних реалій існування. Показовим у цьому плані є оповідання „Наталя” героїня якого вирішила кинула навчання у виші й піти працювати на село вчителькою,

щоб займатись просвітницькою діяльністю. Але поступово вона розуміє, що її позитивні прагнення й бажання змін не знаходять відгуку в простих селян, які живуть побутовими інтересами, а серед запропонованих нею книжок Коцюбинського, Франка, Винниченка, Джека Лондона та ін., гарними визнають лише ті, у яких можуть прочитати про вичинку шкір і особливості порід корів. „За п'ять місяців одно стало ясно їй: село має свої власні, могутні закони життя, а вона з своїми вигадками тут смішна” [9, с. 94].

Але текст марковано реаліями, що характерні лише для міського тексту у творах є коробчасті будинки, площі, бруковані пішоходи, електрика, ліхтарі на вулицях, театр, установи, трамваї, лаконічні вивіски „Ларьок”, „Трест”, „Окрвиконком”, „Виробництво мінеральних вод”, „Кавказька кафе-столова”, „Голяр”. У героїні „Друкарки” читає „Журнал для жінок” і „Паризькі моди”. „Спокійно йдуть увечері люди, тихо шикуються в лави будівлі, і живим сріблом розбивається долі об вогкий камінь електрика” [9, с. 24]. Місто марковано й слуховими образами – гудками заводів, якими починається день мешканців міста.

Отже, у більшість творів Марії Галич марковані реаліями урбаністичного тексту. У них спостерігаємо чітку тенденція до художнього аналізу особливостей усвідомлення й освоєння міського простору українцями. Творчість письменниці – одна зі сторінок української урбаністичної прози, яку слід продовжувати.

Література

- 1. Фоменко В. Г.** Місто і література : українська візія : монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
- 2. Воронцова О. Л.** Особливості творчості Марії Галич у контексті літературної організації „Ланка”-МАРС : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01; спец. „Українська література” / Воронцова Олена Леонідівна. – К., 2004. – 161 с.
- 3. Луцій С.** Марія Галич у колі ланківців / Світлана Луцій // Слово і час. – 2010. – № 4. – С. 21 – 34.
- 4. Агеєва В.** Координати урбаністичного простору / В. Агеєва // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 198. – С. 154 – 163.
- 5. Мовчан Р. В.** Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі : монографія / Раїса Мовчан. – К. : ВД „Стилос”, 2008. – 544 с.
- 6. Косинка Г.** Гармонія. Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку / Григорій Косинка; упоряд. Тамара Мороз-Стрілець. – К. : Дніпро, 1988. – 605 с.
- 7. Шерех Ю.** Людина і люди („Місто” Валеріяна Підмогильного) / Ю. Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Х. : Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 81 – 91.
- 8. Костюк Г.** У світі ідей і образів / Г. Костюк. – Мюнхен : Сучасність, 1983. – 535 с.
- 9. Галич М.** Друкарка : оповідання / М. Галич. – К. : Маса, 1927. – 104 с.
- 10. Галич М.** Лист до В. Півторадні від 27 січня 1968 року / Марія Галич // ІРНБУВ – Ф. 274. – Од. зб. 1006. – 2 арк.
- 11. Галич М.** Косинка в літературі / М. Галич / Рукописний відділ НБУ ім. В. Вернадського. – Ф. 274. – № 1015. – 19 с.
- 12. Галич М.** Ганна

Гай / М. Галич // КДАМЛМ. – Ф. 94. – Оп. 1. **13. Галич М.** Спогади про свою літературну діяльність / М. Галич // Рукописний відділ НБУ ім. В. Вернадського. – Ф. 274. – № 276. – 10 с. **14. Топоров В. Н.** Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – М. : Наука, 1987. – С. 121 – 132.

Дмитренко В. І. Маркери міського тексту у творчості Марії Галич

У статті простежуються особливості репрезентації міста у творах української письменниці 1920 – 30-х рр. Марії Галич.

Ключові слова: маркери міського тексту, міські реалії.

Дмитренко В. И. Маркеры городского текста в творчестве Марии Галыч

В статье прослеживаются особенности репрезентации города в произведениях украинской писательницы 1920 – 30-х гг. Марии Галыч.

Ключевые слова: маркеры городского текста, городские реалии.

Dmytrenko V. I. Markers of city text are in creation of Maria Galych

In the article the features of present of city are traced in works of the Ukrainian authoress 1920–30th to Maria Galych.

Key word: markers of city text, city realities.

УДК 821.161.2 – 311.6.09

К. М. Каплюк

**ПОЕТИКА МІСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ
У ПОВІСТІ Р. ІВАНИЧУКА „МІСТО”**

В українській літературі другої половини ХХ ст. Р. Іваничук відомий передовсім як автор великих епічних полотен. Вивченню художньої специфіки романістики автора свої критичні праці присвятили С. Андрусів, М. Жулинський, М. Ільницький, „М. Сиротюк, М. Слабошпицький, В. Чумак та ін. Чимало статей у літературознавчих часописах присвячено вивченню поетикальних особливостей прози Р. Іваничука. Їхніми авторами є Н. Бічуя, А. Крицевий, М. Ільницький, Р. Кудлик, М. Ласло-Куцюк, О. Слоньовська, Р. Федорів, А. Шевченко, В. Яворівський та ін. На початку ХХІ ст. різноаспектний аналіз творчості письменника продовжують Н. Білоцерківець, В. Горинь, Ю. Колядич, Г. Насмінчук, С. Підпригора, О. Проценко, І. Яремчук та ін. У контексті вивчення питань поетики, стилю, жанру, ідейно-тематичного

спрямування української прози до творів Р. Іваничука звертаються В. Антофійчук, Г. Городиловська, І. Зварич, Т. Ємчук, Г. Новікова, Л. Ромащенко та ін. Однак у переважній більшості авторів критичних розвідок цікавлять історичні романи письменника, їх художній потенціал і цінність у плані проголошення визвольних ідей, закликів до свободи нації. Натомість повістевий доробок Р. Іваничука й донині залишається досліджений фрагментарно, хоча саме він стає важливим підґрунтям пізніших романних полотен, знакових для української літератури. Відтак дослідження джерел романної творчості письменника, засвідчених малою прозою, з якої він увійшов у велику літературу, вбачається актуальним і з погляду формування специфіки ідіостилю прозаїка на початковому етапі його творчості.

Обираючи об'єктом дослідження повість Р. Іваничука „Місто”, відзначимо, що критичні зауваги до цього твору можна знайти у працях М. Слабошпицького [2] та Ю. Колядич [3]. Зокрема М. Слабошпицький, подаючи репрезентативно ранній період творчості Р. Іваничука, пише про далеко не блискучий початок кар'єри письменника, автора шедеврального „Манускрипту з вулиці Руської”. Натомість Ю. Колядич свою роботу присвятила вивченню поетики малої прози письменника на засадах цілісного аналізу пафос, жанру, хронотопу, психологізму та нарації малої прози Р. Іваничука.

Метою цієї статті є вивчення мікропоетики повісті „Місто”, зокрема дослідження поетикальних особливостей творення образу міста та урбаністичних пейзажів у ній.

Складна за своєю будовою повість засвідчує талант і надзвичайну прихильність автора до використання різноманітних форм ретроспекцій, ускладнення подієвого часу за рахунок уведення до твору чималих вставних сцен, епізодів, а то й цілих художньо завершених частин (зокрема новел). Саме завдяки цьому Р. Іваничукові вдається створити повнокровний образ Міста, яке у творі є своєрідним символом єднання мешканців трьох поколінь (Стефурака, Копача, Копачевої, Перцової; Міська, Нестора; Галі). Завдяки колоритним художнім постатям представників різних поколінь образ міста у творі Р. Іваничука конкретизується у трьох подієвих планах: реальному, спогадовому та плані порівняння його із природним життєвим середовищем галицького селянина.

Місто реальне розкривається перед нами у калейдоскопі повсякденного життя його мешканців. З образом Галі у творі пов'язаний струмінь трудової романтики. Місто завдяки цьому постає індустріальним осердям Галичини. Можемо констатувати, тут Р. Іваничук віддає данину соцреалістичним традиціям тогочасної літератури. Дівчина повертається до Міста після навчання, і, за каноном соцреалістичного мистецтва, починає трудовий шлях на заводі „Сільмаш”.

Реальне місто живе своїми буденними клопотами. Тому так природно у ньому почуває себе колишня свіцька дама Анеля Перцова, нині господиня невеличкого привокзального кафе. Для неї місто – територія привілейованих. Сумно Анелі, буває лише від того, що зникає межа між пінами і сільськими хлопами, які раніше ходили до міста хіба що на базарну площу, задовольняючись веденням тут мілких торгівельних справ. Даючи характеристику героїні, автор іронізує, акцентуючи на статусі Анелі: „Як то могло все на світі аж так перемінитися, що ті люди, які колись нічого не значили на білому світі, ходять нині у фаворі, а тоті, що вважалися елітою Міста, мусять продавати пиво...” [1, с. 118].

Місто у творі представлено і так, як його бачить і відчуває після тривалої відсутності головний герой повісті режисер Нестор. Він іде до свого міста через довгі роки, сподіваючись, що саме тут йому вдасться відновити душевну рівновагу, відшукати час заглибитися у самого себе, з'ясувати, ким він вийшов із цього міста і ким повернувся до нього. Увесь вир почуттів Нестор переживає за одну ніч, першу по його приїзді, коли він опиняється у міському сквері. Автор влучно передає душевний настрій свого героя, психологізуючи його уведенням до твору описом такого рідного і водночас далекого для Нестора Міста: „Зупинивсь посеред скверу, розглянувся довкруги, і йому здалося, що потрапив у зовсім чуже Місто. Колишнім тут був лише цей сквер і ратуша: у просвітах між липами мерехтіли вогнями багатоповерхові будинки, що виростили на місці колишніх яток і халуп, і подумав Нестор, що разом з будинками виростили нові люди, і що фільм, з яким він приїхав сюди на звіт, можливо, відіб'є лише минуле Міста, а нинішній його день треба буде ще побачити” [1, с. 97].

Спогадовий хронотоп, уведений до художньої канви повісті, розкриває перед нами інший ракурс образу міста. Оглядаючи своє минуле з відстані прожитого часу, Нестор змінює власне ставлення до міста, в яке повернувся: пам'ять освіжила події важкого дитинства на цьому клаптику землі, пригадалися бачені у юності розправи фашистів над мирним населенням. Реставруючи все до найдрібніших подробиць, герой у своєму монолозі підводить ризик: „Я довго не хотів повертатися туди, де було розп'ято, розтерзано, розтоптане моє дитинство... А потім мою дитячу безтурботність було вбито назавжди у фашистській тюрмі... Я ще не знав тоді, що дитинство весь час житиме в мені і колись болісно до мене заговорить... Прийшло воно до мене образом... Боявся зруйнувати його. А нині бачу, що він такий далекий від справжнього життя, як і я – від свого дитинства” [1, с. 101].

Найсвітлішим образом Місто постає у житті Августина Копача. Це воно не дало молодому подружжю із Залуччя померти від голоду. Герой, що прожив тут більше сорока років, із світлим сумом зрідка згадує рідне село. Однак цінує він і своє місто. Саме тому він придумує йому незвичайні порівняння. В уяві Копача воно, як і дрімуча діброва

край Залуччя, стихає поволі після заходу сонця. Так само, як і діброва, воно прокидається раптово після першого сонячного променю. Наступне порівняння Августина Р.Іваничук подає у тій же стилістичній манері, що і попереднє: „Копач не раз сам дивується, чому це він, людина, яка прожила в Місті більшу частину свого життя, порівнює такі несумісні речі: міський гам і щебетання лісового птаства. Та це, мабуть, через оту єдину спільну ознаку: і те, і те починається раптом” [1, с. 169]. Нанизуючи одне за одним незвичні порівняння, автор подає картину бурхливого буденного міського ранку: „Зразу в усьому Місті від Заводської до Монахівки здіймається гамір: грюкають двері, цокають підбори по тротуарах, скриплять жалюзі, прогриваються машини у дворах, тоді на ратуші б’є годинник шосту, а далі все йде... як за дзигариками” [1, с. 169]. Щемливий сум щоранку огортає Копача за минулим, однак вдячний городянин, він знову і знову порівнюватиме своє місто із розбурханим весняним пралісом біля свого рідного села, приклоняючись перед силою і красою Міста.

Кожен із героїв повісті бачить і відчуває Місто по-своєму. Для кожного з них воно постає життєдайним ґрунтом. Завдяки Місту Нестор звільняється від власних вагань і визначає плани на майбутнє; світлим образом теперішнього є воно у житті Галі. Ностальгічним минулим воно дошкуляє Перцовій і Копачу, однак завдяки цьому робить їх уважними й до свого теперішнього. Отже, як бачимо, живий одухотворений образ Міста, який згодом буде невід’ємною складовою Іваничукової романістики, народжується саме у малій прозі автора.

Література

1. Іваничук Р. Місто [Текст] / Роман Іваничук. Твори в 3-х т. : Т. 3. – К. : Дніпро, 1988 – С. 92 – 249. **2. Слабошпицький М.** Роман Іваничук : літературно-критичний нарис / М. Слабошпицький. – К. : Радянський письменник, 1989. – 206 с. **3. Колядич Ю. В.** Поетика малої прози Р. Іваничука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Ю. В. Колядич. – К., 2008. – 20 с.

Каплюк К. М. Поетика міського пейзажу у повісті Р. Іваничука „Місто”

У статті розглядається поетикальна майстерність Р. Іваничука як творця урбаністичних пейзажів. На думку автора статті, образ міста у творі Р. Іваничука варто розглядати у трьох подієвих планах: реальному, спогадовому та плані порівняння його із природним життєвим середовищем галицького селянина.

Ключові слова: місто, пейзаж, поетика, повість.

Каплюк Е. Н. Поэтика городского пейзажа в повести Р. Иваницука „Город”

В статье рассматривается поэтическое мастерство Р. Иваницука-создателя урбанистических пейзажей. По мнению автора статьи, образ города в произведении Р.Иваницука следует рассматривать в трех событийных планах: реальном, плане воспоминаний героев и сравнения его с естественной жизненной средой галицкого крестьянина.

Ключевые слова: город, пейзаж, поэтика, повесть.

Kapliuk K. M. Poetics of Urban Landscape in R. Ivanychuk's Novella „City”

The article depicts R. Ivanychuk's poetic skill as the creator of the townscape. The author of the article considers the image of the city in R.Ivanychuk's writings in three projects: existent, recollection, and in the comparison of the city with the natural habitat of Halychyna peasant.

Key words: city, landscape, novella.

УДК 821.161.2-2.09

О. А. Лапко

**„МІСЬКИЙ ТЕКСТ” У КОМЕДИЯХ
„НА КОЖУМ'ЯКАХ” І НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО
ТА „ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ” М. СТАРИЦЬКОГО**

Увагу до літературознавчого аспекту інтердисциплінарної проблеми міста, надзвичайно актуальної в сучасному дискурсі гуманітарних наук, засвідчує поява ґрунтовних досліджень В. Фоменко [1], О. Харлан [2], А.Марченко [3] та ін. Предметом аналізу в цих розвідках стає художня репрезентація феномену міста в українській та зарубіжній прозі ХХ століття. Разом із тим, окреслене питання залишається не розробленим на матеріалі драматургії. Його усебічне висвітлення вимагає, окрім того, звернутися до витоків вітчизняної художньої урбаністики, тобто до творів, датованих другою половиною ХІХ століття, у яких, власне, і формується “міський текст” української літератури.

На тлі загальної тенденції зображувати урбаністичний простір як негативно маркований елемент опозиції „місто – село” вирізняються комедія І. Нечуя-Левицького „На Кожум'яках” та її талановита переробка, здійснена М. Старицьким, – п'єса „За двома зайцями”, де згадане протиставлення не набуває значення центруючої ідеї „міського тексту”. Обидві п'єси є одними з перших „урбаністичних” творів вітчизняної драматургії, на що вказують, окреслюючи їх тематичну домінанту, авторські жанрові визначення: „міщанська комедія”, “комедія

з міщанського побиту”. Отже, мета нашої роботи полягає у спробі з’ясувати специфіку художньої репрезентації образу міста в комедіях „На Кожум’яках” І. Нечуя-Левицького та „За двома зайцями” М. Старицького, що сприятиме розширенню поля дослідження „міського тексту” в літературі, а також уточненню змісту цього поняття. Вибір художнього матеріалу зумовлений парадоксальною, на наш погляд, ситуацією: „За двома зайцями” залишається найвідомішою п’єсою М. Старицького (чому посприяла вдала екранізація), разом із тим автори навіть найгрунтовніших розвідок про його творчість не приділяють належної уваги цій комедії, що, хоча й постала внаслідок переробки п’єси І. Нечуя-Левицького „На Кожум’яках”, з огляду на концептуальний характер змін, унесених драматургом, має розглядатися як його незаперечне мистецьке досягнення. Твір, використаний М. Старицьким, так само обійдений увагою науковців як менш вартісна частина доробку І. Нечуя-Левицького, порівняно з його прозою. Аналіз цих п’єс, на нашу думку, цікавий не лише з точки зору творчих впливів, діалогу митців, але й у плані вивчення специфіки „міського тексту” в драматургії (як теоретико-літературної, так і історико-літературної проблеми).

Художня репрезентація образу міста в комедіях „На Кожум’яках” І. Нечуя-Левицького та „За двома зайцями” М. Старицького здійснюється насамперед як зображення певним чином організованого, упорядкованого простору, що досягається завдяки його членуванню, актуальному для свідомості персонажів, та аксіологічному наповненню його елементів. В обох творах „просторова модель світу стає... організуючим елементом, навколо якого вибудовуються й непросторові його характеристики” [4, с. 269].

Міський простір для більшості персонажів комедії І. Нечуя-Левицького організується за принципом концентричних кіл, серед яких найвужчим є Кожум’яки, а наступне розширюється до меж усього Києва. Така модель міського простору артикулюється у висловлюваннях дійових осіб на зразок: „...Моя Оленка красуня не то, що на всі Кожум’яки, а може й на весь Київ” (Горпина) [5, с. 543]; „Ви найкраща панна на всі Кожум’яки. Вам нема тут рівні на цілий Київ” (Гострохвостий) [5, с. 558]; „Нехай збігаються з усіх Кожум’яків, нехай збігаються з усього Києва” (Горпина) [5, с. 593]. Іноді у цій моделі з’являється проміжне коло – Поділ, частиною якого є Кожум’яки („Коли б ще яка чортяка не вгледіла та не розбрехала на весь Подол, коли ще сама Скавичиха завтра не розбреше на весь Київ” [5, с. 562]; „Рябкова лавка швидко перейде на першу улицу на Подолі” [5, с. 591]). Якщо для кожум’яцьких міщан Рябків Київ постає як однорідний недиференційований макросвіт, порівняно з мікросвітом Кожум’як, то для Свирида Гострохвостого, центрального персонажа комедії, цей простір є освоєним, знайомим, про що свідчить актуальне для нього розмежування цього макросвіту на окремі складові: аристократичні Липки, престижний Хрещатик („Яка ж вона гарна оця кожум’яцька

міщаночка! Такої й на Хрещатику, і в Липках чорта з два знайдеш” [5, с. 551]).

Поряд із концентричною структурою в організації міського простору, зображеного в комедії „На Кожум'яках”, присутні структури антитетичні. Зокрема, протиставлення Подолу й Старого Києва відчувається у сцені змагання подольського й старогородського хорів. Просторові опозиції, як і вся актуальна для персонажів комедії І. Нечуя-Левицького структура міського простору, стають засобом оприявнення соціокультурної ідентифікації дійових осіб. Уособлюючи певний уклад буття і соціальний статус, Кожум'яки перестають бути лише просторовим поняттям. Так, Євфросина, донька Рябків, яка після перебування у пансіоні вважає себе носителькою витонченої культури, ототожнює Кожум'яки з міщанським способом життя, від якого прагне відмежуватися („От уже кожум'яцька простота!” [5, с. 545]). Гострохвостий, що не задовольняється статусом подільського міщанина, протиставляє Кожум'яки й аристократичні Липки („Що мені Кожум'яки? Нащо мені здалися оті кожум'яцькі шевці? Завтра піду на Липки й посватаю разом десять Євфросин, кругом обкованих золотом” [5, с. 599]).

Аксіологічного значення набувають і ландшафтні особливості, зокрема розташування місцевості Кожум'яки у низині. Просторова опозиція „верх – низ” репрезентує ставлення центральних персонажів (Євфросини та Гострохвостого) до того середовища, від якого вони прагнуть дистанціюватися і над яким, як вони вважають, їм уже вдалося вивищитися („Як чоловік підійметься розумом вгору аж вище од лаврської дзвіниці та гляне звідтіля на людей, то люди здаються такі маленькі, такі маленькі, як пацюки. А вже ваші Кожум'яки здаються звідтіля смердячим болотом, в котрому повивертали боки проти сонця товсті свині (Гострохвостий) [5, с. 552]; „Як я вийшла з пансіону, то мені здається, що я стою на Щекавиці або на Андріївській горі та все дивлюсь на людей зверху” (Євфросина) [5, с. 552]).

На відміну від твору І. Нечуя-Левицького, у комедії „За двома зайцями” структурування художнього простору менш виражене, назви об'єктів міської топографії, згадувані персонажами, здебільшого виконують свою безпосередню функцію локативних маркерів і лише в окремих випадках стають засобом репрезентації аксіологічних уявлень дійових осіб. Коло найближчого для персонажів простору у творі М. Старицького розширюється до меж Подолу, поза ним особливого значення набуває Хрещатик, згадки про який певною мірою оприявнюють соціокультурну ідентифікацію головних дійових осіб – Голохвостого і Проні Прокопівни. Для обох він уособлює той соціальний статус, який вони прагнуть здобути. Голохвостий постійно артикулює свою уявну присутність на Хрещатику („...У мене етой деньги непереодно: целый Хрещатик мене винен” [6, с. 385]; „Тепер у мене і палікмахтерська, і комерція всяка, і позичаю всім: увесь Хрещатик у мене отут! (Показує кулак). ...Я на хвилину тільки ускочив, а то у мене

діла, аж пишуть: цілорню на Хрещатику строю...” [6, с. 392]). Для Проні її присутність на Хрещатику є невід’ємною складовою мрії про майбутнє, яку має реалізувати шлюб із „багатим” та „образованим” Голохвостим (“На Хрещатику такою панією сяду: та все по-модньому, по-хранцюзькому...” [6, с. 407]). Не знаючи того, Проня поводить себе так само, як і Голохвостий, коли прагне заявити про свою причетність до престижного Хрещатика і видає бажане за дійсне: вводить в оману приятельок, повідомляючи, що її весільну сукню пошито „у першому магазині на Хрещатику” [6, с. 410]. М. Старицький зберігає актуальне для центрального персонаж протиставлення ремісничо-купецького Подолу й аристократичних Липок. У фіналі твору Голохвостий заявляє: „А ви думали, як би я був багатий, то пошол би до вашого смітника? ...Да я, как первый кавалер, і у Липках би знайшов настоящих баришень з отакими куделями, а не сватався б на вашій дурній поторочі, поганій Проні!” [6, с. 419].

Отже, значущими елементами „міського тексту” в комедіях І. Нечуя-Левицького „На Кожум'яках” і М.Старицького „За двома зайцями” є як окремі об'єкти міської топографії, так і сама структура художнього простору: набуваючи аксіологічного значення для того чи іншого персонажа, вони стають засобами оприявлення його соціокультурної ідентифікації.

Література

- 1. Фоменко В. Г.** Місто і література: українська візія: монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
- 2. Література у просторі культури** : колективна монографія / О. Д. Харлан, Н. П. Анісімова, С. О. Філоненко, В. Є. Копиця. – Донецьк : Юго-Восток, 2009. – 195 с.
- 3. Марченко А.** Паризький текст у прозі письменників молодшого покоління російської еміграції першої хвили : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 „Російська література” / А. М. Марченко. – К., 2009. – 20 с.
- 4. Лотман Ю.** Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
- 5. Нечуй-Левицький І.** Твори : в 2 т. / І. Нечуй-Левицький. – Т. 1 : повісті та оповідання ; п'єса. – К. : Наукова думка, 1985. – 638 с.
- 6. Старицький М.** Твори : в 6 т. / М. Старицький. – К. : Дніпро, 1989 – 1990. – Т. 2 : Драматичні твори. – 1989. – 575 с.

Лапко О. А. „Міський текст” у комедіях „На Кожум'яках”

І. Нечуя-Левицького та „За двома зайцями” М. Старицького

У статті подається аналіз комедій І. Нечуя-Левицького „На Кожум'яках” і М.Старицького „За двома зайцями”. Авторка робить спробу виявити й описати особливості репрезентації образу міста у цих п'єсах.

Ключові слова: образ міста, художній простір, драматургія.

Лапко О. А. „Городской текст” в комедиях „На Кожемяках” И. Нечуя-Левицкого и „За двумя зайцами” М. Старицкого

В статье подается анализ комедий И. Нечуя-Левицкого „На Кожемяках” и М. Старицкого „За двумя зайцами”. Автор предпринимает попытку выявить и описать особенности репрезентации образа города в этих пьесах.

Ключевые слова: образ города, художественное пространство, драматургия.

Lapko O. A. „Urban text” in comedies „On Kozhumiaky” by I. Nechui-Levitskiy and „For two hares” by M. Starytsky

In the article analysis of I. Nechui-Levitskiy's play „On Kozhumiaky” and M. Starytsky's comedy „For two hares” is made. The author makes an attempt to describe the peculiarities of representation of city image in the plays.

Key words: image of a city, artistic space, drama.

УДК 821.161.2

М. А. Нестелєв

**ПРОКЛЯТТЯ МІСТА:
ЛІТЕРАТУРНИЙ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ
(ПІДСТУПИ ДО ПРОБЛЕМИ)**

Місто здавна було об'єктом зображення митців. Із розвитком суспільств міське з простору, де відбувається якась дія, поступово ставало безпосереднім суб'єктом дії, осереддям руху та культури. Реальній історії виникнення міст як цивілізаційних центрів завжди передувала міфопоетична історія їхнього виникнення, коли вибір території, обраної для забудівлі, мотивувався вказівкою богів чи певними сакральними знаками. Ці оповіді про першопричини містобудувань і можна вважати першими текстами міста, де дійсне було нерозривно поєднане з фантазійним. Міста не були випадковими відгородженими місцями у просторі, це були мікромоделі всесвіту, збудовані за чіткими законами, порушення яких суворо каралось. За даними науковців, давні міські поселення мали форму кола чи квадрата (а згодом – кола, вписаного в квадрат – так званої „мандали”) і були спробою структурування хаотичного простору на основі жіночого праобразу (який і символізували коло та квадрат). Це геометричне упорядкування світу не випадково відбувалось у контексті оживлення (олюднення) явищ природи з централізацією ролі жінки (матері та нареченої водночас), оскільки антропологічно зумовлена зміна простору була чітко пов'язана з самим актом творення (створенням нового).

Зокрема, на переконання В'яч. Вс. Іванова, „близькосхідний образ міста як жінки (очевидно, архетипний) зберігався до пізньої античності” [1, с. 15], а ворота міста були водночас „фізіологічним символом жінки та входом до небесного граду” [1, с. 15]. Цю традицію на прикладі біблійного мотиву в'їзду Христа на ослиці в Єрусалим докладно аналізує О. Фрейденберг. Дослідниця, наголошуючи на тому, що єврейською та грецькою місто жіночого роду, зазначає також, що „світогляд землеробного періоду створює образ землі у вигляді жінки, яка народжує” [8, с. 628]. Першочергово це божество землі було божеством місцевості, де жив народ, що поклонявся жінці-землі. У багатьох міфологіях жіночий образ землі тісно пов'язаний з чоловічим образом неба: усе суще постає як наслідок їхнього поєднання (а народ, що живе на обраній території, – це їхні „діти”), а щороку між ними відбувається священний шлюб, що повторює праподію творення.

Отже, із часів існування близькосхідних та античної цивілізації місто-жінка було сакральним простором, що давало життя і приймало чоловіка-бога (спасителя). Чому ж виникає гіпотеза щодо прокляття міста? Як це показує І. Франк-Каменецький, у біблійній традиції місто завжди асоціювалось із жінкою [7], але проклятим воно стає вже в пізніші часи. На нашу думку, першочергово це було опосередкованим наслідком перемоги чоловічої влади над жіночою (факт, засвідчений у багатьох міфологіях), а з часом на урбаністичний простір, що архетипно був закріплений як жіночий, накладається так звана „християнська сітка” (А. Мальро), релігійна традиція провини жінки перед чоловіком, увічнена в акті гріхопадіння та спокуси Єви змієм. Знаковим є також те, що багато міст, обираючи своїм покровителем Святого Георгія, який зборов змія (дракона), в іконографії закріплюють цю перемогу як торжество чоловіка (святого з довгим списом на коні) над зловорожою жінкою (змія нерідко малювали з виразними жіночими статевими ознаками). Тим самим місто постає простором маскулінної перемоги (перемоги рацію, що впорядковує природу) над хтонічними фемінними силами (землею-природою, на якій будується поселення). Християнство, отже, у певній мірі опосередковано спонукає до того, що міське-жіноче (матріархальне) асоціюється з локусом прокляття, покори, вини, упослідженості та безсилля на фоні розквіту патріархальної влади. Адже з історії людства відомо (як це показує, наприклад, Й. Я. Бахофен у праці „Материнське право”, 1861), що первинним був матріархат (виникнення якого було пов'язано з важливістю землеробства), який у певний період соціальної еволюції був змінений (не безконфліктно) патріархатом, свідченням чого і є сучасні світові релігії, у яких панує чоловік-божество, а жінка-божество є вторинною чи допоміжною постаттю.

Архетипний образ жінки-міста пояснює також одну з версій існування дитинців (центральної укріпленої частини міста в Давній Русі), власне, робить зрозумілішим їхнє виникнення. Деякі археологи обґрунтовують специфіку назви тим, що з давніх часів під час закладання

основ нового міста у жертву приносилась дитина, яку замурували у стіні того, що згодом і стало „дитинцем” (чи пізніше – „кремлем”). На міфопоетичному рівні це символізувало народження, бо мати (місто) й дитина (центр міського укріплення) поєднувались через смерть, що є антиподом життя. Можливо, із цих часів, принаймні у слов'янській традиції, місто й було локусом прокляття, адже його центр закладався під прокльони батьків, дитину яких було обрано жертвою.

У європейській літературі жіночість міста підтверджується багатьма прикладами, причому це може бути як завуальоване порівняння, так і безпосереднє ототожнення. В українській літературі місто активно зображується десь із XIX століття, здебільшого як антитеза до села, а тому й описується переважно персонажем-селянином. У реалістичній художній творчості місто є таким, що не має місця українській культурі та українській людині, це простір смерті, простір Іншого, безжального до чужинців.

Лише наприкінці XIX ст. в „ідеологічних” повістях та творах декадентів, де описувалось життя української інтелігенції, урбаністичне вже починає виступати як простір освіти, науки та нереалізованих можливостей, що спонукає інтелігенцію до розбрату та взаємних прокльонів. Тому часто при цьому місто є проклятим локусом, таким, що руйнує, принижує та призводить до зради національним інтересам, але водночас місто є простором спокуси, таким, що зваблює і обіцяє легку перемогу, проте, зрештою, це лише омана, яку автори схильні порівнювати з дією жіночих чар.

У модернізмі урбаністичні мотиви виявились найяскравіше. Це було пов'язане з тим, що література модернізму існувала у час стрімкого розвитку великих міст, а це призводило до зростання цікавості письменників до нового історичного матеріалу. Так, М. Чернявський, зокрема, висвітлює цей архетипний сюжет фемінності міста в оповіданні „Проклятий город” (1908), назва якого і спонукала нас дослідити цю тему дотично до українського контексту. У тексті М. Чернявського показано розмову візника, який колись допомагав возити трупи, замучені міським катом, та міщанина, що повертається вночі з хутора до рідного міста. Опис урбаністичного краєвиду є багато в чому типовим для початку XX ст.: „Ми наближались до міста, і воно, неначе вродлива жінчина у діамантах, горіло з краю в край вогнями” [9, с. 106]. І навіть зміна його ставлення до нього виглядає цілком закономірною, коли він дізнається про міську жорстокість, про ту круговерть страждань, що завдають одні міські мешканці іншим: „Проклятий город – ось воно ім'я цій блискучій красуні, що так сяє вогнями! [...] Ось вона, ота блудниця, що сміючись пожирає дітей своїх!..” [9, с. 110 – 111]. Важливим є також письменницьке уточнення, що город є „проклятий богом” [9, с. 111].

У повісті І. Кириленка „Кучеряві дні” (1928) прокльони місту відсилає комсомолец Гринюк. Він приїжджає до Харкова з села з величезним бажанням стати успішним і потрібним. Однак спочатку юнак

не може опанувати себе серед усіх спокус великого міста, яке нагадує ненависний об'єкт: „Прокляте, незрозуміле місто! Прокляття вічних контрастів тяжить над тобою” [2, с. 24]. І тільки за допомогою комсомолу Гринюк із невпевненої у собі людини перетворюється на „позитивного героя”, активного учасника соціальних перетворень доби. Місто як ворожий об'єкт постає й у новелі О. Кундзіча „Гіпс” (1928), де про долю двох персонажів – Лаврика й Вірки – письменник категорично відзначає: „Місто з'їло обох” [3, с. 29]. Місто входить у топос прокляття не тільки як об'єкт зображення (місце дії), але й як агресивний суб'єкт дії, що карає та поглинає чужаків, знищуючи їхню самоідентичність (як хтонічне жіноче божество).

Чи не найкраще цей процес було охарактеризовано В. Підмогильним у його знаковому для ХХ століття романі „Місто” (1928), де урбаністичний простір є однозначно жіночим – хаотичним, ірраціональним та таким, що спонукає чоловіка його завоювати. Недаремно „міськість” у тексті пов'язана з киянкою Зоською, яку Степан Радченко зваблює, а потім штовхає до суїцидального рішення. А наприкінці твору головний персонаж з вікон своєї квартири оглядає впокорене місто, і це зображено з ненав'язливими сексуальними алюзіями як перемогу чоловічого персонажа над жіночим у своїх принадах і слабкостях містом.

У романі „Місто” В. Підмогильний продовжив осмислювати тему „третьої революції” (вперше озвученої в однойменному оповіданні 1925 року), яку він розуміє як „похід села на місто” [6, с. 229]. Проте в ситуації, зображеній у цьому ранньому творі В. Підмогильного, зіткнення є деструктивним для обох сторін, оскільки знищенням керують анархісти, одержимі „смертельною звірячою лютьтю та безоглядною ненавистю села до пана” [6, с. 209]. Недаремно вторгнення анархістів до міста в оповіданні завершується згвалтуванням дівчини, яка символізує слабкість впорядкованого міського простору (інтелігенції) перед навалюю хаотичних сил природного простору (селяків).

Так В. Підмогильний художньо заповнює архетипну модель новими смислами часу громадянської війни, переосмислюючи тодішнє популярне гасло „змички міста і села”. У статті в „Універсальному журналі” (1929) В. Підмогильний визначає мету свого роману в тому, „щоб наблизити, у міру змоги, місто до української психіки, щоб сконкретизувати його в ній” [5, с. 45]. Літературознавець В. Мельник, аналізуючи популярне в 20-х роках ХХ ст. політичне гасло про „змичку міста й села” зазначає, що на цій межі „для української літератури найвиразніше окреслювалися „кляті” питання минулого й сучасного життя народу в соціальному та національному аспектах” [4, с. 214]. Ці „кляті” питання багато в чому постають як реакція українського суб'єкта-аграрія на зіткнення з русифікаторським простором „проклятого” міста, що денаціоналізує і змушує виявляти не найкращі риси характеру. Тож усвідомлення „проклятості” міста є радше

психологічним фактором, що допомагає адаптуватись до жаху урбаністичного через визначення його сутності як ворожої й ірраціональної структури.

В українській літературі письменники порівняно недавно почали зображувати місто позитивно та об'єктивно, хоча і цьому відчувається певна конфліктність із традиційною „селописністю”. Водночас прокляття міста пояснюється якраз-таки як наслідок цього болісного розриву з традиційною селянською Україною, де прокляття є нагадуванням про незагойну рану національної історії, у якій село і місто не могли і не можуть існувати нейтрально, без взаємних претензій і боротьби: за землю, за владу, за психологічне домінування. Проблема „проклятого міста”, безсумнівно, потребує детальнішого аналізу та дослідження, а ця стаття є лише методологічним підступом до цієї цікавої теми.

Література

1. Иванов Вяч. Вс. К семиотическому изучению культурной истории большого города / Вяч. Вс. Иванов // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам. Т. XIX. – Тарту : ТГУ, 1986. – С. 7 – 24. **2. Кириленко І.** Кучеряві дні // Кучеряві дні : Повість / І. Кириленко. – Х. : ДВУ, 1929. – 220 с. **3. Кундзіч О.** Гіпс // Новелі / О. Кундзіч. – [Х.] : ДВУ, 1929. – С. 5 – 29. **4. Мельник В.** На перехресті міста і села (Роман В. Підмогильного у критиці 20-х років) / В. Мельник // 20-ті роки : літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1991. – С. 212 – 260. **5. Підмогильний В.** Несподівано / В. Підмогильний // Універсальний журнал. – 1929. – № 1. – С. 45. **6. Підмогильний В.** Третя революція // Оповідання. Повість. Романи / [упоряд., вступ. ст., прим. В. О. Мельника] / В. Підмогильний. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 205 – 232. **7. Франк-Каменецкий И. Г.** Женщина-город в библейской эсхатологии // Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии / И. Г. Франк-Каменецкий. – М. : Лабиринт, 2004. – С. 224 – 236. **8. Фрейденберг О. М.** Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Миф и литература древности. – 2-е изд., испр. и доп. / О. М. Фрейденберг. – М. : Издательская фирма „Восточная литература” РАН, 1998. – С. 623 – 665. **9. Чернявський М.** Проклятий город // Твори : У 2 т. / М. Чернявський. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 105 – 111.

Нестелєв М. А. Прокляття міста: літературний і культурологічний аспекти (підступи до проблеми)

У статті проаналізовано існування феномену „проклятого міста” на прикладі українського модернізму. Основну увагу приділено дослідженню художнього та історичного значення цієї проблеми як знакового міфопоетичного мотиву.

Ключові слова: архетип, локус міста, модернізм.

Нестелеев М. А. Проклятие города: литературный и культурологический аспекты (подходы к проблеме)

В статье проанализировано существование феномена „проклятого города” на примере украинского модернизма. Основное внимание уделено исследованию художественного и исторического значения данной проблемы как значительного мифопоэтического мотива.

Ключевые слова: архетип, локус города, модернизм.

Nesteleyev M. A. Curse of the city: literary and cultural aspects (approaches to the problem)

In the article the existence of the „damned city” phenomenon is explored in the example of Ukrainian modernism. Basic attention is paid to the analysis of artistic and historical significance of this problem as a significant mythopoetic motif.

Key words: archetype, city locus, modernism.

УДК: 821.161.2 – 31.09

Л. М. Ромас

**ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗІВ ПРЕДСТАВНИКІВ
УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНО-ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ
ДУМКИ В РОМАНАХ ЮРІЯ МУШКЕТИКА
„ЯСА” ТА „ГЕТЬМАНСЬКИЙ СКАРБ”**

У багатьох своїх творах Ю. Мушкетик намагався розкрити образи українських священослужителів, та найяскравіше, на нашу думку, вони виписані у двох романах з „козацького епосу” автора („Яса”, „Гетьманський скарб”). У загальній структурі романної оповіді „Яси” протистояння представників українського духовенства, у якому уособлювався на той час і рівень освіти як такий, займає невелике місце. Створюючи образ мандрівного філософа, який покидає богословські заняття, щоб віднайти доконечну істину світу серед реалій дійсності, Юрій Мушкетик оригінально трансформує в нових історичних умовах новий тип мислителя, унікальний для історії філософської думки європейського світу. Головні елементи сповідуваного ним вчення – дуальність буття, пізнання істини серцем і тільки через безпосереднє спілкування з дійсністю, постійне „спокушання” людини світом – переживаються й осмислюються, причому на перший план виходить саме особистісне шукання шляхів правди й добра. Письменник не просто художньо трансформує образ філософа з народу, а фактично створює образ одного з головних носіїв національного генотипу. Найсуттєвіша різниця між мандрівним шукачем сковородинського типу та образом мислителя, створеним Юрієм Мушкетиком, проявляється в підході до філософського осмислення буття. Для Дорофія, котрий дошукується

начал істинного буття і хоче спробувати життя „... на смак, на зуб, на дотик губів” [1, с. 120], однаково неможливим стає як життя під началом отця Єпіфанія, від мудрості якого на хлопця віє „туском і вічним постом” від самотнього, усамітненого духовного змагання праведника, далекого від реалій дійсності, так і служба в отця Симеона, який „... і цукерки любить, і славу, і владу також” [1, с. 127].

Сутнісною в художній природі образу мандрівного філософа є внутрішня парадоксальність і навіть антитетичність, закладені в основу духовного еволюціонування героя. Сповідальна манера записів Дорофій Ружі в письменника природно розгортається як усе глибше доходження до великих істин життя, що психологічно точно носить характер болісних дошукувань, сповнених і сумнівів, і вагань, і антитез. Шлях, який проходить Дорофій від фізично слабкого, далекого від життєвих змагань ченця до звитязця на полі брані серед козацтва, це не переродження чи набуття непритаманних характеру героя рис, а вивільнення глибинної сутності. На початку своїх мандрів у рідну землю Дорофій і говорить, що „... не прив’язаний до неї помислами, і мені вона не боліла й не болить” [1, с. 120]. Але в подальших роздумах відразу міститься й пояснення того, чому для хлопця його земля скрізь і ніде: рідна земля мало znana. Складні шляхи і численні спокуси, з якими зустрічається на своєму життєвому шляху Дорофій Ружа, у загальному контексті роману „Яса” осмислюються Юрієм Мушкетиком як невід’ємна і найбільш специфічна ознака народного життя, як закономірність вищого порядку, що співвідноситься і в той же час протистоїть будь-яким типам релігії чи закону окремих людських спільнот.

Безпосередньо з сюжетною лінією розвитку пізнання світу Дорофієм Ружою пов’язана надзвичайно важлива для Юрія Мушкетика тема навчання і наставництва. Що може привести людину до справжньої мудрості, відкрити вершини духовного прозріння – такими питаннями переймається юнак, і в його роздуми вплітається сприйняття перших учителів. „Світло, засвічене киянами, сіяє на всю Русь” [1, с. 125], – чітко фіксує значимість Києво-Могилянської академії та її вихованців автор, і саме там проводить дванадцять років свого життя Дорофій перед тим, як потрапити до далекої Московії. Заглиблений у таїну церковних книг, хлопець допитливо вглядається у світ навколо себе, усвідомлюючи, що та особлива „тиша життя”, далекого від змагань і борінь великого світу, дійсно відкривається в релігійному вченні, але вона займає проміжне становище між добром і злом. Не вища і не нижча, а відсторонена – „... це не тиша могили, але й не тиша життя” [1, с. 120]. Два протилежні за своїми світоглядними позиціями образи духовних наставників показані у цьому контексті Юрієм Мушкетиком на шляхах внутрішнього змужніння. Отець Єпіфаній уособлює аскетичну спрямованість, пов’язану з цілковитим запереченням життєвих насолод. Здавалося б, це людина, яка справді досягла вершин мудрості і духовного просвітлення, але несхибна прямота погляду на світ Дорофій Ружі відкриває дивну невідповідність і суперечливість даного підходу. „Чому він, такий добрий і розумний, самотній?” [1, с. 125 – 126] –

замислюється молодий послушник, відчуваючи туск і вічний піст” поруч з наставником. Свіжий вітер життя, яким віє від отця Симеона, також виявляється оманливим, бо прагнення до розкошів і комформізму в стосунках з сановними особами поступово відкриваються перед героєм.

Повне розгортання означеної амбівалентності відбувається в „Гетьманському скарбі”. Письменник виводить образи двох героїв, що мали реальні історичні прототипи, – Феофана Прокоповича та Стефана Яворського. Вони діють за межами України, залишивши рідну землю і, окрім того, поєднуючи церковну діяльність з літературною творчістю. Особлива увага приділена професору Київської академії, знаменитому проповіднику Прокоповичу, який, за словами С.Єфремова, належав до тих українських письменників, які „... поступаються правами своєї мови, приймаючи все в більшому масштабі течію великоруську, допомагаючи творити так звану „общерусскую” літературу” [2, с. 165]. З одного боку, внесок Феофана Прокоповича в культурний розвій справді значний – видатні для свого часу курси риторики та поезики, історична драма „Володимир”, у якій прозвучало патріотично наснажене звеличення Києва, прирівняного до другого Єрусалиму. Але наявна й історично зафіксована позиція Прокоповича як діяча, що став, по суті, „... провідним ідеологом реформ Петра I, спрямованих на секуляризацію й централізацію суспільства” [3, с. 179].

У роздумах Івана Сулими, учня Феофана Прокоповича, професор постає таким: „... всяка влада на землі від Бога, намісником Господа є на землі цар і його веління повинні виконувати всі. Цьому нас навчали наші професори, про це не раз казав у своїх божественних проповідях наш ректор Феофан Прокопович, наймудріша людина, яку мені доводилося бачити. Без царя ми б всі погинули, нас би підім’яли й понижили чужоземні народи, без царя ми не дали б собі ладу. Він єдиний думає і піклується про нас, як про своїх дітей. Так прорікав Феофан Прокопович, світоч вченості нашої, наш найбільший мудрець” [4, с. 27]. У ході розвитку сюжету таке враження під впливом діяльності поета-філософа, архієпископа псковського змінюється на цілком протилежне. За єпископство, архієрейський сан, віцепрезиденство, розкішні покої й дорогі найдки Феофан виправдовував і прославляв усі царські діяння, доклав значних зусиль до звинувачень українських старшин у зраді престолу. Антиукраїнську діяльність архіпастиря прозаїк викриває завдяки каскаду оцінних епітетів: „найученіший лакей” [4, с. 376], „погань у саккосі”, „пухкощоккий негідник в митрі” [4, с. 367]. Викривальний пафос досягає особливої гостроти в епізоді відвідин Іваном Сулимою та Ханенком колишнього професора Київської академії, під час яких останній удає з себе просту, доступну, начитану людину, здатну розчулитися спогадами про рідний Київ. „У його роті кругленько перекочувалися цитати з Локка, Бекона, посилався він то на Коперніка, то на Галілея, – Боже мій, кладень розуму, стовп світський і церковний, я навіть подумав, що Бог – це й справді розум. Хоч вже відав, що більшою мірою Бог – це істина та совість, але на той час забув про це.

Показав нам преосвященний і свої власні рукописні книги, „Поетику” та „Риторику”, „Володимира”, і я, червоніючи зізнався, що бігав по Щекавицькій горі бісеням у цій його драмі, й він вельми зрадив чи вдав, що зрадив, і сплеснув пухкими руками, й мовив, закотивши під лоба зелені очі, який то був золотий час, і які гарні київські гори та Академія Київська, котрій віддав майже п'ятнадцять років життя, і як там його любили, і що був він там професором та ректором, і що саме там став справжньою людиною, копав криницю вчення глибоко, але не докопав, довелося їхати сюди” [4, с. 362]. Проте автор зриває з героя облудну маску шляхом змалювання розкішного інтер'єру, у який не вписувалася “простота” їхньої святості, „... як не ліпиться до стіни собору стара іконка з сільської церквиці” [4, с. 362], і показом його байдужого ставлення до розповіді Ханенка про утиски українського народу, небажання допомогти співвітчизникам, і розповіддю про далеко не безгрішні закордонні мандри Єлисея-Єлизарпа-Самійла-Феофана. Колишнім спудеям його превелебності в розкішних, аж ніяк не монастирських палатах Прокоповича впадає у вічі Євангеліє в золотій оправі, яке, здавалося, „... ніхто не відкриває” [4, с. 362].

Псковський єпископ носить на шиї не іконку, відповідно до свого сану, а „... лядунку на товстому золотому ланцюзі з парсуною царя” [4, с. 376], з якою не розлучається навіть уві сні: “Казали, він і спить з тією лядункою. Царську парсуну псковський єпископ носив навіть замість ікони” [4, с. 376]. „Космополітизм земного владики, його відірваність від рідної землі увиразнюється завдяки контрастним деталям: Ханенко, намагаючись розбудити сумління єпископа, який спрямовував розмову з теренів України в еллінські часи, вперто переводив її на український ґрунт” [5, с. 166], а самого пастиря „... визував із легких, із посрібленими пряжками сандалій та взував у поруділі від роси і збучавілі чоботи. Феофан тієї взувачки не приймав” [4, с. 367].

Феофану Прокоповичу протистоїть у романі Стефан Яворський. Теж поет і філософ, наш земляк, блюститель патріаршого престолу, котрий, на відміну від Прокоповича, засуджував спосіб життя царя, його свавілля і розпусту, фіскальство, що стало добре оплачуваним ремеслом, огуджував здебільшого алегорично, але іноді й привселюдно, у храмі, при всіх церковних та світських чинах: „... одруження царя з фінляндською повією, розпусту і свавілля царя, нехтування ним церкви та закону Божого і вказував на гнаного та нелюбого батьком сина царевича Олексія як єдину надію святовітцівських заповітів та церковної благодаті” [4, с. 365].

Коментуючи поведінку Яворського, автор наголошує на її непослідовності, гнівні інвективи на адресу монарха змінювалися на покайні листи з принизливим підписом „... смиренний Стефан, пастушок недостойний” [4, с. 365], що, очевидно, і рятувало блюстителя престолу від царського гніву. Ю. Мушкетик розкриває й ставлення Стефана Яворського до Феофана Прокоповича, до його книг: „... від них смердить єзуїтським духом” [4, с. 365 – 366], вдавався він і до протестації проти настановлення псковського єпископа віцепрезидентом синоду, висловлював свою зневагу

Прокоповичу прямо, той же у своїх проповідях натякав на зміїне жало Яворського. Такими суперечливими були стосунки двох вихованців Київської Академії.

Як слушно зазначає Л. Ромащенко, „... прозаїк свідомо дещо перебільшує опозиційність Стефана Яворського, адже той, займаючи найвищу в російській церкві посаду, виступаючи проти протестантства, не схвалюючи Петрових реформ, залишався „лавроносним поетом”, „теж досвідченим царедворцем”, що вмів здобути ласку при дворі Петра І. За версією Ю. Мушкетика, на Яворського покладали надії Петрові супротивники, хоч він і не виправдав їхніх сподівань” [5, с. 166].

Логічним підсумком і своєрідним присудом діяльності обох представників української духовно-інтелектуальної думки звучать такі слова: „... два українські мужі, найбільші світочі науки й муз, замість того, щоб вславляти рідний край, покинули його й тратили час і здоров'я на служіння чужинським ідолам та на взаємну ворожнечу. Гай-гай, скільки доброго могли зробити, скільки слави принести рідній землі! А вони занедбали науки, високе ангельське слово, один марно топтався довкола стовпа з двоголовим орлом, другий угрунтовував стовпа” [4, с. 366].

Відірваність від рідної землі знекровлює і знецінює будь-які духовні змагання і не може наснажити справжньою мудрістю. Тому ці ж слова можна віднести і до діяльності отця Симеона та отця Єпіфанія з “Яси”. Ось чому для Дорофія Ружі пошук того, “... чи є в світі правда і яка вона, в чиїх руках” [1, с. 217], завершується на теренах Батьківщини. Мандрівний філософ, завершуючи “найвищий пруг життя” на ратному полі, вивищується до сакрального за своєю суттю філософствування, у якому головним виміром постає не божественне, а людське самореалізування, що можливе в найбільш повній і завершеній формі, на думку Юрія Мушкетика, тільки в любові до отчої землі.

Література

1. Мушкетик Ю. Яса : Роман [Текст] / Післямова В. А. Смолія / Ю. Мушкетик. – К. : Дніпро, 1990. – 831 с. **2. Єфремов С.** Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 686 с. **3. Субтельний О.** Україна : історія / О. Субтельний. – К. : Либідь, 1992. – 512 с. **4. Мушкетик Ю.** Гетьманський скарб / Ю. Мушкетик. – К. : Спалах ЛТД, 1993. – 432 с. **5. Ромащенко Л. І.** Жанрово-стильовий розвиток сучасної української прози : Основні напрями художнього руху / Л. І. Ромащенко. – Черкаси : Вид-во Черкаського державного університету ім. Богдана Хмельницького, 2003. – 386 с.

Ромас Л. М. Художня інтерпретація образів представників української духовно-інтелектуальної думки в романах Юрія Мушкетика „Яса” та „Гетьманський скарб”

У статті досліджується розкриття образів українських священнослужителів, здійснюється порівняльна характеристика їх релігійної та політичної діяльності на матеріалі двох романів Юрія Мушкетика „Яса” та „Гетьманський скарб”.

Ключові слова: філософська думка, буття, парадоксальність, людська душа, амбівалентність образів, сутність існування.

Ромас Л. М. Художественная интерпретация образов представителей украинской духовно-интеллектуальной мысли в романах Юрия Мушкетика „Яса” та „Гетьманский клад”

В статье рассматривается раскрытие образов украинских священнослужителей, делается сравнительная характеристика их религиозной и политической деятельности на материале двух романов Юрия Мушкетика „Яса” и „Гетьманський скарб”.

Ключевые слова: философская мысль, бытие, человеческая душа, амбивалентность образов, сущность существования.

Romas L. M. Artistic interpretation of appearances of representatives of the Ukrainian spiritual-intellectual idea in the novels of Yuriy Mushketik „Yasa” and „The Getman’s treasure”

The authors examine the disclosure of images Ukrainian clergy, carried out comparative description of their ecclesiastical and political activity on the material of two novels by Yuriy Mushketyk “Yasa” and “Hetman's treasure”.

Key words: philosophical thought, being, paradox, the human soul, ambivalence of images, the existence.

УДК 821.161.2 – 3.09’06 (043.3)

В. Г. Фоменко

**„СІЛЬСЬКА Й МІСЬКА” ЦИВІЛІЗАЦІЇ
У ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА**

Початок ХХ століття позначився тим, що україномовна і „україномисляча” громадськість стала коли не переважати, то все голосніше про себе заявляти в містечках і містах, робочу силу для яких постачали села. Індустріальні Харків, Донбас, Катеринослав, Київ, Львів теж стали покриватися терміном „українська хата”, що призвело до самоліквідації народної літератури, хоч орієнтація на народ і адресування усього написаного народові залишалися декларативно пріоритетними ще довго. Зміна літературних поколінь, літературних (у тому числі й

читацьких) уподобань та потреб є процесом такою ж мірою неминучим, як і художньо та духовно оздоровчим. Село й місто у ХХ столітті йшли назустріч одне одному не з волі І. Франка чи М. Коцюбинського, а тому, що свою колишню відособленість переросли. При тому не лише в економічному чи загальнокультурному напрямках розвитку, а в самій людині, яка почала дивитися на світ очима, в яких суто урбаністичний кут зору зрівнявся із селянським.

Урбаністична складова художнього мислення української літератури першої половини ХХ століття далася взнаки не лише з появою авторів, які тяжіли до міської тематики. Урбаністика, зрештою, не є ні абсолютно осібною якоюсь темою, ні, тим більше, окремою якістю художньої мови, хоч без достатньо розвиненої мови літературної повноцінне її побутування в прозових студіях життя неможливе. В Україні художнє життя урбаністичну складову на довший час втратило найперше тому, що сама Україна опинилася осторонь багатьох цивілізаційних новацій унаслідок почасти вимушеної, а почасти й добровільної своєї сільськості, хоч міста й українізований побут ніхто в неї не забирав. Тим повчальнішим і цікавішим є те, як українська література самотужки, без опертя на запити зденаціоналізованого в переважаючій своїй більшості читацького загалу, привченого до того ж убачати все рідне й духовно святе в традиційно шанованій старовині, неухильно модернізувала інтелектуально-духовний свій потенціал, долучаючи свої художні пошуки до тих самих особистісних стратегій, що й решта Європи. Це безальтернативно засвідчив доробок В. Винниченка, початковий період творчості якого позначений тяжінням до змалювання героїв, готових виламатися з наперед готових соціальних ніш, котрі, не слід забувати, мали в попередників письменника усталені критерії виміру, залежні від ролі і значення в цих нішах т. зв. „простої людини”. В. Винниченко одним із перших перетворив цю „простоту” на багатовимірну складність, незалежну від певних ідейних злободенностей і мод.

До цілком оригінальних для української прози ХХ століття особливостей творчого почерку В. Винниченка належить також свідоме й виключно демократичне за своєю природою нехтування не афішованою ієрархічністю світо- й людинопізнавальних проблем залежно від соціального статусу того, хто їх собою „ілюструє”. Ідеться, одразу уточнимо, про авторське вміння ідею будь-якої складності й філософського наповнення сполучати з життєвим матеріалом найпростішого походження, як це бачимо в оповіданні „Раб краси”, де людина з „простого народу” є носієм непереборної потреби в музиці. І тієї, що її таїть у собі сопілка, і дарованої людству його ж здатністю до голосів природи долучати мову чи й не самого Духу. Дві різні (сільська й міська) цивілізації практично вперше в українській літературі зближені на відстань, яка уможливорює їхню взаємозамінність. Бо й місто продукує безправну робочу силу, з якою поводитья так само безсердечно, як

багаті землевласники із зайдами-строковиками. Творчий доробок В. Винниченка містить цілий набір різних і навіть взаємовиключних ідейно-концептуальних платформ та художніх програм. Куди важливішим є інше – повсюди нуртуюча в цьому доробкові енергія відриву від цивілізаційно зужитого критико-реалістичного (а в Україні ще й увібраного в одяг поетичного етнографізму) прозописьма, що не означає, ніби письменник досягнення останнього повністю відкидав.

В. Винниченко прийшов, на щастя, в літературу не аматорів, а майстрів, які (найперше це стосується І. Франка та Лесі Українки) одразу визнали в ньому молоду силу, здатну до прозописьма, розрахованого на читача модерної формації, який вміє бачити в літературному героєві не просто той, чи інший етнопсихологічний типаж, а особистість. „І ні одну з цих, – захоплено констатує Леся Українка, – особистостей (йдеться про персонажів повісті „Голота”. – В. Ф.) не можна вважати другорядною. Найбільш залежні, підлеглі в суспільному значенні особистості займають у повісті самостійне місце, мають незалежне, „суверенне” значення” [1, с. 284]. Стосується це спостереження, безперечно, й героїв оповідання „Раб краси”, котрі теж є передусім кожен собою, на що, зваживши на об’єм цього твору, витрачено не так вже й багато авторських зусиль. І все тому, що на початок ХХ століття загальнолітературна любов до народу і вболівання за народ перетворились на своєрідний початковий капітал, яким забезпечувалися стартові письменницькі зусилля, але який мистецького успіху не обіцяв.

Твором, що безкомпромісно означив остаточний розрив української прози з літературою „для села і про село”, а точніше – для доволі аморфної величини на ймення „народ” (цим, не зайве підкреслити, мав усі підстави вважатися кожен читач, який брав до рук українську книжку, внутрішньо при цьому звітуючи, що вона стосується буття спільноти, чия історія, культура й мова є для нього не чужою, а рідною), став роман В. Винниченка „Кирпатий Мефістофель”. Зовні, себто з точки зору стилю і усіх разом взятих нарративних стратегій, він не скидався на такий, що повністю підлягав художній юрисдикції модернізму. З нашої точки зору, процес модерністського „переозброєння” художньої мови вітчизняних поезій, драматургії та прози не включав ні повернення до „пронизливого реалізму”, ні, тим більше, якихось „недоліків” письма, що В. Винниченка, що інших письменників, кожен з яких орієнтувався не на якийсь один-єдиний взірць, а дослухався передусім до самого себе. Нова літературна епоха, на глибоке наше переконання, тому й прийшла на зміну старій, що кожен з причетних до неї письменників мінявся, що не означає – ставав взірцево показовим модерністом. Та й таких українська література в силу залежності від соціальної злоби дня (певна загроза русифікації, національно-визвольні поривання, революції, війни) практично не знала, маючи натомість цілу низку творів виразно модерного духовно-естетичного гатунку, до яких належить і доробок В. Винниченка. Не „пронизливо реалістичний” чи пошлюблений з

натуралізмом, а укладений з творів з чітко заявленою і дотримуваною упродовж всього життя письменника метастильовою орієнтацією не на „правду життя”, а на правду постійно оновлюваних ідей.

Роман „Кирпатий Мефістофель” їх нараховує, принаймні, дві: всепереможної сили й іманентно нереволюційної буденності, яка, власне, й призводить до ренегатства. Такого ж, зауважимо, неминучого, як і смерть.

За межами доби, коли участь у революційній роботі і ставлення до цієї роботи потребувало неабиякої самозреченості й героїзму, та частина романної проблематики, де головний герой Яків Васильович Михайлюк рефлексує довкола спогадів про підпілля, надій на повалення царату, арештів і заслань товаришів, давно і, гадаємо, назавше перестала бути актуальною. Власне, й сам В. Винниченко віддає їй належне не як професійний соціал-демократ, а швидше як, психолог, для якого революційна ейфорія є синонімом молодості, котра, на жаль, минає. Зрозуміло, не безслідно, проте з такою самою непоступливістю, як спливає байдужий до індивідуальних спроб у ньому не мінатися час. Наративне „злиття” авторського голосу з голосом героя тому й сягає оманливої духовної суголосності, що автор з самого початку недвозначно чітко вказує на головний свій романний інтерес – віднайти бодай примарне якесь порозуміння з далеко не метафізичною одноманітністю життя, яке „родиться, розвивається, поживе, вмирає. І так вічно-вічно. Зоряні світи, окремі планети, людські царства, людина, мікроб – живуть по одному шаблону. Не розумію, який інтерес може бути в цій тяганині, кому й навіщо це потрібно?” [2, с. 211].

Самозрозумілим є те, що вичерпної відповіді на екзистенційну цю риторичку ні В. Винниченко, ні будь-хто інший з письменників чи філософів що давнини, що сучасності запропонувати не в силі. Не шукав її й В. Винниченко, цілком свідомо звітуючи, що людина – істота мало того що імпульсивно змінна, вона ще й абсолютно перед життям беззахисна. Чи й не тому усі її зачарування й розчарування, земні надії і всекосмічний за масштабами відчай не мають жодної доленосної перспективи. Хоч сама по собі рефлексія дослухатися до мови, що розуму, що ества може подарувати певний емоційний відпочинок від запитань: „Навіщо я живу і чому це життя у будь-якій чи то соціальній, чи побутовій іпостасі терплю?”. Терплю тому, що багато чого мені в цьому житті подобається. І насамперед – сам я, Кирпатий Мефістофель, якому „приємно заманути чоловіка на саму гору і зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий. Приємно, коли увага застигає й ти обережно, м’яко повертаєш його в той бік, який тобі потрібний. А він усміхається й гадає, що сам іде, „сам іде!”. От за це ще можна багато дати: коли ти так запанував над ним, що він уже й не помічає того” [2, с. 201].

Роман містить чимало подібних зізнань у насолоді від розвіювання розмаїтих життєвих ілюзій, до яких належить також

особиста переконаність у можливості безхмарного особистого щастя, сімейного затишку, свободи від докорів сумління, праці якого може завадити хіба що нужда й відчай. А от коли ти ситий, увільнений від виснажливої боротьби за існування, а головне – коли ти маєш змогу втручатися і впливати на чужі долі, – тоді моральній твоїй одновимірності настає край. Бо Мефістофель навіть у тривіально людській подобі буквально зобов'язаний мислити і проживати кожний наступний свій вчинок чи рішення за двох – того, ким він маніпулює, кого підбиває на гріх, і того, хто до всіх попередніх своїх гріхів додає ще один.

Утім, намагання Якова Васильовича (за професією він адвокат) чи й не все особисте довкілля перетворити на театр маріонеток хоч і урізноманітнює романний сюжет, проте рухають цим героєм бажання куди більш прозаїчні: мати дітей, сім'ю, певність у тому, що його, як чоловіка, люблять. Цілком можливо, що та трійка жінок, від яких наголошена певність залежить, і потрібна для підкреслення різних рівнів ймовірності існування любові там, де у більшості випадків володарює розрахунок, чуттєва примха, звичка. Колись Яків Васильович ненадовго зійшовся з партійною товаришкою, котра від нього завагітніла і сказала про це вже тоді, коли була дружиною іншого. Звістка про те, що у нього є восьмирічний син Андрійко й стала початком болісного пошуку справжнього себе в собі, бо прізвисько Кирпатий Мефістофель – то всього лиш маска. До того ж запропонована оточенням, яке у більшості своїй складають київські обивателі з тих, що вважали себе колись радикалами, дехто навіть побував у засланні, однак все людське життя у підпілля не заженеш: рано чи пізно з'являється сім'я, ті чи ті службові обов'язки, звичка до спокою. А загнаний у підсвідомість революційний максималізм перетворюється на бунтаря суто матримонального: проти подружньої вірності і того себе, що у ній колись коли не клявся, то самим фактом взятого шлюбу її існування визнавав.

Зрозуміло, що всі нюанси одвічного протистояння статей життям одного літературного персонажа не увиразниш, і письменник це компенсує риторикою тих, хто до Якова Васильовича звертається як до адвоката. Одягнена у шати виражальної безсторонності іронія як у ставленні до самого Панаса Павловича, так і до його дружини, тим не менше не затіняє суті оселеної в їхній квартирі новочасної драми, закоріненої в можливості чути вільними від безнастанних господарських турбот, серед яких стають щезними і турботи про дітей, душевну рівновагу одне одного, зрештою – про сім'ю як одну з найдавніших осель людського духу.

Читач розуміє, що дівчина, яка живе у найнятій Панасом Павловичем квартирі, така ж егоїстка, як він сам і його дружина, чий захищений законом і церквою інстинкт власності має моральне виправдання лише за наявності любові. Видумці, безсумнівно, не інтелігентській, проте саме в інтелігентському середовищі переведеній у

розряд почуттів, що потребують дослідження. У тому числі й дослідження засобами літератури, яка сполучає для філософії, юриспруденції і психології мало сполучне – плоть, дух і працю щохвилино підживлюваного ними сумління, котре не визнає жодних апріорних істин найперше тому, що само є Істиною. Роман „Кирпатий Мефістофель” тим і став для української літератури знаковим, що його автор не побоявся багато й багато у нім речей назвати своїми іменами. Зокрема, складові почуття головного предмета художньої обсервації – любові, серед яких є різне. Скажімо, цілком позитивна “редакція” спонук до шлюбу, про які головний герой висловлюється чи й не романтично піднесено: „...Я не обіцяю тобі нічого! – ні вірності, ні вічності мого бажання, бо, кажучи так, я збрешу і тобі, і собі. Але є в мене окрім цього ще одно! – це моя давня, викохана довгими роками туга за матір’ю моїх дітей, за другом і товаришем мого життя! Маю тайну, несмілу мрію обновилися в своїх дітях і оправдати забруднене, зогиджене мною моє існування. Коли ти шукаєш батька твоїх дітей, коли маєш і ти тугу за товаришем життя і віриш моїй тузі, коли маєш сміливість шукання, і не боїшся можливих помилок та неудач, то я можу запропонувати тобі ще одно, ось це моє давнє шукання. Мою мрію, мою тугу за створенням себе...” [2, с. 220]. Необхідно підкреслити, що слова ці адресуються не конкретній якійсь особі, а уявній, якою могла б стати і та незнайомка, що так чи так, але присутня в кожній зустрічній жінці, з якою в місті можна бачитися чи не щодень, але ніколи не заприятелювати.

Не зайве нагадати: усі події роману стосуються киян і Києва, а ширше – людей великого міста, в якому так само і про таке саме мріє кожен чи кожна з тих, що існують у просторі, де ступінь анонімності людського існування збільшує ризик нездійсненності надій на зустріч з духовною ріднею. І це при тому, що останньої значно більше, аніж пропонують культурні чи розважальні заклади, котрі виступають стереотипом контактної сфери, тоді коли розмова цілісного людського ества з еством однодумця потребує тиші. Не лише, зрозуміло, альковної, проте й у алькові городянину не затишно, бо там повно цивілізаційних „шумів”, серед яких лемент всюдисущого „ринку” найчутніший.

Про це, зауважимо, мало або й зовсім не писала література, що користувалася сільською моделлю „вічності”, де теж багато важили гроші, добробут, наявність чи відсутність всіляких чеснот. Але не було усезростаючого попиту на осібні духовні ніші, до яких голоси народу, а в місті – вулиці, долітають просіяними цілою системою фільтрів у вигляді різного роду індивідуально сформованих смаків, переконань, запитів тощо. В. Винниченко своїм романом тому й кидає виклик усім тогочасним уявленням про позитивність літературного героя.

Література

1. Українка Леся Твори: в 10 т. / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1963. – Т. 8. – 1965. – 382 с. **2. Винниченко В.** Кирпатий Мефістофель / В. Винниченко // Винниченко В. Вибрані твори. Оповідання. Повість. Романи / Передм. Л. С. Дем'янівської. – К. : Грамота, 2005. – 256 с.

Фоменко В. Г. „Сільська й міська” цивілізації у прозі В. Винниченка

У статті проаналізовано сприйняття та відображення сільського й міського світогляду та способу буття у прозі В. Винниченка. Зосереджено увагу на особливостях художнього втілення зазначеної проблематики.

Ключові слова: місто, село, цивілізація, урбаністичний поступ.

Фоменко В. Г. „Деревенская и городская” цивилизации в прозе В. Винниченко

В статье проанализированы особенности восприятия и изображения деревенского и городского мировоззрения и образа жизни в прозе В. Винниченко. Сосредоточено внимание на особенностях художественного воплощения обозначенной темы.

Ключевые слова: город, деревня, цивилизация, урбанистическая поступь.

Fomenko V. G. „Rural and City” civilizations in prose of V. Vinnichenko

The features of perception and image of rural and urban world's view and way of life in prose of V. Vinnichenko are analysed. Author pay's attention to the features of artistic embodiment of the marked theme.

Keywords: city, the country, civilizations, urbanism step.

УДК 821.161.2: 82-31

Т. В. Хом'як

МІФОЛОГЕМА МІСТА В РОМАНІ БОРИСА НЕЧЕРДИ „КВАДРО”

Роман Бориса Нечерди „Квадро” в українському літературознавстві на сьогодні ще недостатньо проаналізований і поцінований. Слід зазначити, що досі не було зроблено комплексного міфопоетичного аналізу зазначеного роману, його образів-міфологем, зокрема й міфологеми міста, хоча деякі ґрунтовні статті уже є [1]. Це дослідження є спробою розглянути образ міста як міфологему, яка набуває універсальності.

Тема міста на сьогодні актуальна у світовій літературі, і в українській зокрема. Це пояснюється тим, що „урбаністичні процеси проникають в усі сфери соціальних стосунків, впливають на їх формування та спричиняють безліч проблем” [2, с. 338]. Із розвитком міст зростає їх населення. Неминуче виникають соціальні протиріччя. У гонитві за благами людина нерідко втрачає загальнолюдські цінності. Загострюється конфлікт між містом і людиною, яка його створила та в ньому живе.

Наукова новизна цієї статті полягає в з'ясуванні сутності міфологеми міста, способів її художнього втілення в романі Бориса Нечерди „Квадро”, де порушено багато проблем, актуальних для життя міста в ХХ столітті. Борис Нечерда не першопроходець в осмисленні урбанізації. Великий потенціал для вивчення „теми міста” наявний у його попередників: В. Підмогильного („Місто”), Ю. Щербака („Причини і наслідки”), А. Дімарова („Боги на продаж: міські історії”) тощо.

У творах одних письменників маємо вказівку на конкретне місто, про яке й розповідається (наприклад, Київ у „Місті” В. Підмогильного), у деяких зроблено лише натяк через початкову літеру міста („місто П” у повісті „Лихі люди” Панаса Мирного). У Бориса Нечерди образ міста поданий опосередковано через опис реалій, за якими це місто просто неможливо не впізнати. Тож у романі „Квадро” вгадується Одеса (Шевченківський проспект, Фонтан, Аркадія, Оперний театр тощо), але, як зауважують В. Сасенко і С. Вегержинська, Одеса „показана через спеціальні окуляри – в момент атомного чи апокаліптичного вибуху” [1, с. 319]. Дослідниці влучно помітили, що Борис Нечерда, „удавшись до гіперболи й гротескних форм, розгортає апокаліптичну картину безнадії, що викликає у п'яти героїв твору стан безцільного блукання в лабіринтах власної свідомості, що матеріалізується в міфологемі Міста без світла, без засобів комунікації, без нормального облаштування життєдіяльності, Міста-монстра, що пожирає власних дітей” [1, с. 319]. Саме таке місто постало в уяві автора. Структура твору поліфонічна. Письменник намагається віднайти майбутнє через минуле, зокрема через культурні віхи, які мають безпосередній вплив на мислячих людей (конкретно у творі – Огарок).

Найважливіші людські цінності у творі перекручені, знівельовані. Як у викривленому дзеркалі, показано те, що відбувається з персонажами (головних у творі – п'ятеро). Вони тиняються вулицями вимерлого міста, в якому „вочевидь люди полювали на людей,... людський вавилон,... вовчий ерусалим” [3, с. 62 – 63]. Причому написання власних назв свідчить про те, що вони стали загальними поняттями і не ототожнюються з певним часопростором. Як відомо, вавилонська вежа є наслідком зарозумілості, егоїзму людей, які прагнули дізнатися, де знаходиться Бог, який покарав людей, розрізавши їх за мовною ознакою. Внаслідок непорозуміння між будівничими вавилонської вежі робота припинилася. Людина повинна усвідомити власну гріховну

природу, подолати гординю, амбіції, стати на шлях вдосконалення. Епітет *вовчий* в означенні Єрусалиму вказує на те, що місто через бездуховність, панування зла втратило божественність, наближеність до вищого світу. Т. Гоббс у „Левіафані” стверджував, що людина – егоїстична істота, тому, за його висловом, відбувається війна всіх проти всіх. Люди стають відчуженими, втрачають духовні орієнтири.

Борис Нечерда у відтворенні апокаліпсису в Місті послуговується біблійними вкрапленнями, наголошуючи на дисгармонії душі та роз’єднанні людей, адже вони живуть за принципом „моя хата скраю”, відсторонено, замикаючись у собі, збайдужіло. Дехто з персонажів твору блукання по колу зробив сенсом власного життя. Саме тому автор і використав кольорову гаму, художні деталі, які сприяють передачі стану відчуження, зокрема образи-символи вежі, зони, підвалу, на чому вже акцентували увагу дослідники [1, с. 321]. Ось як містко, насичено зоровими та чуттєвими образами подано один із описів Міста: „Проти сонця перлинилися наростені на руді трамвайових колій, яскрів силікат і бетон під кутом... Яке-небудь авто ...і який-небудь увалений навіс на зупинці чи перетворена на гамуз ажурна лава для чекання. А так само... оранжевий мастодонт асфальтового котка... телефон-автомат, урна, розгромлений газетний кіоск або й будь-що інше, виготовлене переважно з металу, – усе при світлі яскравого сонця виглядало живим...” [4, с. 29].

Сприяють передачі омертвіння та спустошеності Міста й деталі пейзажу: „...зледенілі дерева, через їхню невдячність та молочну хрящкуватість у суглобах, не лущали чи репались, а лише на всі боки понавиставляли мноство спінінгів, вигнутих одлого і водночас пружно до судоми... Льодовиковий період... мав тривати вічно...” [3, с. 30].

Місто в романі виступає символом. Усе, що з ним відбулось, це результат бездуховності. Людство живе у такому суспільстві, якому моральні цінності не потрібні. Згадаймо для підтвердження хоча б слова голови Комісії порятунку Краю: „... Бог з великої літери принаймні я не пишу. Я взагалі не вірю в щирість поголового потягу до Христа... Ми – острівець новонародженої демократії” [3, с. 65]. Це алюзія на біблійну заповідь, яка закликає полюбити ближнього, як самого себе. Той, хто стверджує, що вірить у Бога, дотримується його заповідей, але ненавидить ближнього, той лукавить. Борис Нечерда підкреслює абсурдність такого життя суспільства: „... аби не вирізнятися з-поміж інших, достатньо було вдати з себе... стерв’ятника, а щоб здатися персоною значнішою... – варто було тицьнути в будь-кого вказівним пальцем. Той нещасний... притьма виструнчувавсь і здіймав над головою вишмуляну до лиску, круглу або квадратну чи трикутну латунну бляшку з якимись нерозрізненими оддалеки позначками. Ця латунь убезпечувала її власника від чогось, безперечно, прикрого” [3, с. 36] – так письменник називає жителів Міста – тих, хто „як люди... вичерпались”, бо переродились „в істоту, психологічно відмінну і від попередніх, і від майбутніх людей” [3, с. 35 – 36].

У сцені розстрілу мешканців зони відчуження (за містом) показано тих, хто ще здатен на опір тоталітарній системі. Стверджено, що відступ від Бога і його заповідей призводить до появи тавра нікчемності. Це люди без світла в душі. Та й не завжди їх можна назвати людьми. Через побутову, здавалося б, деталь – прагнення персонажів віднайти свічки (спливають у пам'яті асоціації зі „Свіччиним весіллям” І. Кочерги), а отже, вижити, зберегти власне „Я”, не зникнути в цьому розчахнутому світі з його постійними катаклізмами напередодні нового тисячоліття.

Однак, як стверджує письменник, значно важливіше усвідомити, що розчахнутий світ передусім у самій людині. Така суб'єктивна за походженням втрата орієнтирів породжує її закономірне відбиття в об'єктивному світі. Ця філософська вагома теза є головною в романі. Її звучання посилено цитатою зі Святого Письма: „І сталося те, що передречено було в об'явленнях Івана Богослова: засурмили сім Ангелів покарання і скінчився світ” [3, с. 61]. Ця думка стверджена у романі й через внутрішні монологи, і через дії та вчинки героїв, і навіть через пейзажні картини. Де вихід із такого скрутного становища? Хто може і здатен потрапити „до іншого правдивого міста” [3, с. 62], тобто створити гармонійний світ? Що для цього потрібно? Письменник пропонує власний варіант відповіді. Він створює модель всесвітньої порожнечі. У ній губляться всі герої (в усякому разі головні: Юнак, Ягода, Нетреба, Огарок, Без, Гарматюков, Шумерович).

Щоб відбутись, виправдати сенс власного існування, потрібно співвіднести із Богом. Шлях до Бога – це віра, яка виявляється у волі, що відповідає поглядам А. Блаженного. Крім того, людина має свободу вибору поміж добром і злом. Людина має в собі зародки добра та зла. Історія рухається, за А. Блаженным, від „земного града” до „града божого”, тобто до Христа, другим пришествям якого має завершитися історія.

Отже, у найтяжчі життєві хвилини герої роману і звертаються до Бога зі словами молитви: „Боже, стороже людський, за віщо ласка твоя, що зглянувся наді мною та напоумив не осквернити вуст моїх ані хлібом антихристовим, ані вином його, ані зіллям його, званим болиголов, а не канупер; Ти змілостивився, Божечку, запобіг, і житиму через те я й далі, Господи!” [4, с. 28].

Слова молитви звучать від щирого серця і своїм теплом здатні розтопити лід в душі, цинізм. Автор витворив нові символи шляхом трансформації. Відомо, що під час євхаристії людина долучається до божественного, наближається до нього. Хліб і вино символізують плоть і кров Христа. Отже, людина через причастя мовби отримує божественне благословення. Вона усвідомлює власну божественну сутність і намагається подолати гріховні прагнення плоті, вийти за межі егоїзму через усвідомлення того, що Христос через власну смерть за гріхи всіх людей утвердив вічне життя, яке можливе тільки шляхом єднання з Богом, самозречення, а не потурання власним гріховним нахилам. „Хліб антихристовий” – це метафора, побудована на контрасті, оскільки хліб символізує працю людини на землі, життєдайну основу, духовність, які

різко протиставлені означенню *антихристовий*. До символів хліба й вина Борис Нечерда додав ще й зілля, яке асоціюється із чаклуванням, злими силами, зв'язок із якими вважається в християнстві гріхом. Протиставляючи дві рослини, – болиголов і канупер, – автор намагається висловити ідею про добро та зло. Болиголов – отруйна рослина, а канупер – із приємним запахом і використовується як прянощі. Отже, болиголов символізує дисгармонію внутрішнього світу людини, втрату орієнтирів, бездуховність, а канупер, навпаки, це все те, що є добротворчим, робить життя кращим, приємнішим, досконалішим.

Образ міста у творі займає центральне місце. Однак місто – це не лише вулиці, пам'ятники, будівлі, які складають його неповторний архітектурний вигляд. Це передусім люди. Вони створюють місто, як і все, що є в цьому світі завдяки культурі та цивілізації. Отож справа не лише в місті, а в самих його мешканцях. Більше того: передусім у людях. У творі читаємо: „Ти... прагнеш утекти від цього міста, від тутешнього мерзенного життя, хоча добре усвідомлюєш або принаймні здогадуєшся, що втікаєш до такого ж самого життя, де і самотність владарює, і людська роз'єднаність” [3, с. 30]. Так, людина – основа всього сущого. Увага в творі акцентована на її значущості, важливості завжди, за будь-яких обставин залишатись собою. Ця думка художньо втілюється в характеристиках персонажів і навіть у їх іменах, прізвищах, що вже було кваліфіковано розкрито літературознавцями [1, с. 322 – 323].

Аналіз роману Бориса Нечерди переконує, що місто для письменника – це не просто територіальна одиниця чи просторова точка. Воно – джерело деіндивідуалізації особистості, що поглинає її своєю деструкцією. Пригадаймо поетичні рядки В. Сосюри („Гергоче місто, і сніг лягає...”) з його книги „Місто”, які так афористично і влучно відбивають сутність вищесказаного:

Гергоче місто: „Пожру, нещасний!”

Панок сміється золотозубий,

А в небі місяць летить і гасне –

Сторч головою в холодні труби [5, с. 92].

Художні ознаки цієї деструктивності простежуються і в персоніфікованих образах природи, підпорядкованих загальній тональності роману. Підтекст твору усвідомлюється у зв'язку з ідеєю хаосу та смерті, яку втілює місто, він виявлений, окрім відповідних пейзажних деталей, і в образах-символах крику, стогону тощо, які мають чітко окреслену семантику, зорієнтовану на прочитання конкретних алегоричних знаків, котрі осмислюються при усвідомленні одвічних філософських категорій: життя – смерть, буття – небуття – вічність – інобуття. Письменник не сприймає саму органічну сутність міста як такого, що змушує людину підкорятися його всесильності, яка усвідомлюється персонажами, зокрема Юнаком, з тривогою і страхом, але фіксується як даність, оскільки „залізні долоні” міста “кличуть і тягнуть” („В синє вікно виглядає...” В. Сосюри), опановують його, як і

ліричного героя вказаної поезії („Місто взяло в ромби і квадрати всі думки, всі пориви...” [5, с. 96]).

Дискурс міста (за влучним висловом Тодося Осьмачки, „Сучасне місто лжеязиче”) в романі Бориса Нечерди „Квадро” ідентифікується з внутрішньою конфліктністю, трансформованою в синтезі відповідних філософем, міфологем, ідеологем, які в сукупності становлять важливі чинники моделювання авторської концепції світу. У стильовому плані головний задум автора, ідея твору втілюються поліаспектно. Реалістичне й містичне переплітаються. Часто Борис Нечерда наводить цитати з Біблії, які спонукають до глибоких філософських роздумів, сміливо залучає умовні форми. Але це вже тема для окремого дослідження.

„Квадро” – це „роман-набат”, так, як і „Собор” О.Гончара. У творі Бориса Нечерди порушено найактуальніші проблеми міста не тільки ХХ, а й – пророчо – ХХІ століття. Твір змушує кожного читача – міського жителя – замислитися, чи правильно, за законами моралі ми живемо, куди поспішаємо, і чи ще є для нас оте „куди”. Якщо ж є, то слід зупинитись, і коли вже не можна нічого повернути, то хоча б спробувати призупинити руйнацію, яка відбувається і навколо нас, і в нас самих. Замислімося, бо це наше життя.

Література

- 1. Саєнко В. П., Вегержинська С. А.** Роман „Квадро” Бориса Нечерди : зустріч шістдесятників і дев’яностиків / В. П. Саєнко, С. А. Вегержинська // Таїни художнього тексту : Зб. наукових праць. – Вип. 5. – Дніпропетровськ : ДНУ, 2006. – С. 316 – 325.
- 2. Фоменко В. Г.** Місто як цілісний художній образ у прозі Юрія Щербака (роман „Причини і наслідки”) / В. Г. Фоменко // Актуальні проблеми слов’янської філології : Міжвузівський збірник наукових статей : „Лінгвістика і літературознавство”. – Вип. ХІ. – Частина ІІ. – К., 2006. – С. 338 – 344.
- 3. Нечерда Б.** Квадро [Текст] / Б. Нечерда // Сучасність. – 1995. – № 12. – С. 10 – 67.
- 4. Нечерда Б.** Квадро [Текст] / Б. Нечерда // Сучасність. – 1995. – № 11. – С. 9 – 60.
- 5. Сосюра В.** Твори : в 10 т. / В. Сосюра. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1987. – С. 92 – 96.

Хом’як Т. В. Міфологема міста в романі Бориса Нечерди „Квадро”

У статті розглядається тема міста і проблеми, які виникають внаслідок урбанізації, зокрема, як місто впливає на моральні якості й духовність особистості.

Ключові слова: міфологема, містичне, образ, пейзаж, роман, стиль.

Хомяк Т. В. Мифологема города в романе Бориса Нечерды „Квадро”

В статье рассматривается тема города и проблемы, которые возникают вследствие урбанизации, в частности, как город влияет на моральные качества и духовность личности.

Ключевые слова: мифологема, мистическое, образ, пейзаж, роман, стиль.

Homjak T. V. The mythical image of city in novel of Borys Netcherda „Kvadro”

The article deals with the topic of city and problems that are as the result of urbanization, in particular the influence of city on the morals and spirituality of individual.

Key words: mythical image, mystic, image, landscape, novel, style.

УДК 821.161.2-3.09+929Гришковец

Л. В. Черниенко

**ГОРОД И ГОРОЖАНЕ В ТВОРЧЕСТВЕ
ЕВГЕНИЯ ГРИШКОВЦА**

Евгений Гришковец, известный российский драматург и прозаик, вошел в большую литературу в конце 90-х годов прошлого века. Вначале заявил о себе как автор монопьес. „Драматург, актер и режиссер в одном лице довольно быстро сделался героем множества интервью, критических статей и рецензий на его необычные тексты и спектакли. Критики буквально соревновались в определении специфики его театральных творений, пытаясь соотнести их с каким-либо известным методом или направлением в искусстве. Гришковца часто называли „новым русским сентименталистом”, „театральным романтиком”, „королем моноспектакля” – вообще „человеком-театром”. Пьесы его определяли как „документальне” импровизации, как „театральный аналог довлатовской прозы”, как произведения „русского народного Пруста” [1, с. 333] и т.д. Сейчас Е. Гришковец – автор не только нашумевших пьес „ОдноврЕмЕнно”, „Как я съел собаку”, „Сейчас”, „Зима”, но и романа „Рубашка”, и сборников рассказов.

Урбанистическая проблематика – в центре внимания Е. Гришковца. Его интересует все, что связано с городом и городской жизнью: внешняя атрибутика городской жизни, типы горожан, психология взаимоотношений в городском социуме.

У этого автора город – существо многоликое. Многоликость проявляется на разных уровнях. *Во-первых*, на временном: город детства, город юности, город зрелости – один и тот же город

воспринимается человеком по-разному и не только потому, что меняется его (города) облик. *Ощущение* города различно в каждом возрасте.

Так, герой пьесы „Город” Сергей размышляет о себе и городе, пытаясь понять, почему *тот* город детства и *этот* город взрослости такие разные: „Мне так жалко того, которым я был раньше. Вот я хожу по городу, я его так знаю, здесь вся моя жизнь, за его пределами у меня ничего нет, и никого, почти никого, а сейчас я не чувствую его, как город. Я его не чувствую... Я его вижу. И вижу я строения, между ними дороги..., в землю зарыты трубы, провода, люки кругом, чуть поглубже метро... Но на самом деле, относительно размеров планеты, не так уж глубоко, так... чуть-чуть. Много столбиков, тоже с проводами, фонариками, много деревьев. Но это не тот город, который я любил, или страна... Мне так жаль того мальчика, то есть меня мальчика, который думал про себя давным-давно: „Господи, какое счастье, что я родился именно здесь!” [2, с. 121].

Он в отчаянии бьётся над загадкой изменения своего отношения к городу и не может ее разгадать. Был город радости, вдохновения, а стал чем-то вроде тюрьмы. Словосочетание „этот город” Сергей произносит с различной интонацией, но только с негативной эмоциональной окраской. Вопрос друга „Что значит „*в этом городе?*” герой комментирует следующим образом: „А я вообще как представляю, что буду вот тут жить всегда, вот тут... в этом городе, на этой улице, в этой квартире... Всегда! Так все, мне не то что ремонт, мне посуду мыть не хочется... и самому умываться тоже” [2, с. 109].

Второй уровень (второе лицо) – реальность и мечта (фантом). Город реальный – это то, что привязывает к нему людей, наполняет их память, во многом определяет характер и поведение. Таня („Город”): „Звучит несколько пафосно, но я, в самом деле, об этом думаю... и это для меня не просто так.

Я же родилась в этом городе. И он для меня такой один. Другого не будет. В смысле, такого, где есть школа, в которой я училась, где... ну, и так далее. Родной город” [2, с. 142]. А персонаж без имени из пьесы „Сейчас” осмысливает понятие города в аспекте философски-бытовом, как *часть бытия*. И здесь знакомое словосочетание „этот город” обретает иное значение (его монолог так и называется „Этот город”): „Бывают странные дни, длинные и без дел, не выходные, а такие, когда, допустим, уже начался отпуск, а вы еще не уехали, задержались в городе. Или, наоборот, уже вернулись откуда-то, но отпуск еще не закончился. И тогда можно целый день спокойно просидеть дома. Но как же можно просидеть спокойно... дома... в ЭТОМ городе?! Особенно если за окном знакомое вам давным-давно и незаметно выросшее дерево, а за этим деревом туда дальше... линии новостроек, которые уже тоже давно не новостройки. Просто эти дома построили при вас. И, значит, вы уже давно живете в ЭТОМ городе.

И тогда вы выходите, и можно идти или ехать куда угодно. А что значит „куда угодно” в ЭТОМ городе?

И вот вы едете и вдруг понимаете, что едете туда, куда ездите каждый день. Каждый божий день. Но вы даете себе указание – сегодня я никуда не тороплюсь. И вдруг можно все увидеть, все рассмотреть. И даже получить удовольствие от того, что обычно раздражает. Потому что город проживает свой обычный день, а у вас сегодня день необычный” [2, с. 149]. *Ощущение реального родства* с городом делает необычным и приятным то, что раньше не замечалось или вызывало неприятие: пробку из машин, парней, пьющих пиво и даже гаишников-взяточников. И, оказывается, что в этом городе много красивых женщин и красивых домов, а над домами чистое небо.

Город мечты редко совпадает с образом „своего города”. Она („Сейчас”): „Интересно, где тот город? Тот город, который я прекрасно знаю, хотя никогда там не была. Но я видела его много-много раз в тех самых черно-белых фильмах, от которых невозможно оторваться.

Тот город, в котором всегда такой удивительный свет, всегда блестящий мокрый асфальт и в котором нет машин, кроме поливальных. Город, в котором все так неторопливо и значительно. Набережные, мосты, монументальные милиционеры.

В том городе живут только любимые артисты, которые там всегда живые и чудесные.

Но есть ли такие места, а главное, время, где и когда этот черно-белый город совпадает с тем городом, по которому хожу я, где мерцает мое окно или где-то в потоке машин горят фары моего автомобиля? ” [2, с. 159].

Обращает на себя внимание антитеза местоимений „*этот* город” и „*тот* город”, которая отражает центральную бинарму „реальность – мечта”.

Третье лицо города – проясняется на бытовом, *вещном* уровне. Это его ипостась представлена в системе *реалистических символов*: автомобиль, телефон, витрины магазинов с манекенами в них, ресторан, уличные скамейки, на которых сидят горожане. *Максимум негативного смысла автор вкладывает в образ телефона*: „Люди же не понимают, что они набрали номер и ко мне домой ввалились. А я беззащитен перед ними. Кто-нибудь позвонит, скажет гадость и трубку бросит... Я вроде бы у себя дома, а ко мне может ворваться кто угодно. Без спроса и приглашения... И вот посмотри, какая гадкая вещь, телефон” [2, с. 112 – 113].

И наконец, важнейшая ипостась образа города – его люди, *горожане*.

Среди городских жителей Гришковец обращает особое внимание на несколько типов. Прежде всего это *рефлексирующий невротеник*, суть которого режиссер О. Субботина определила так: „Человек с перекрученными нервами, издерганный ритмом нашей жизни” [3, с. 173].

Самый показательный пример – Сергей из пьесы „Город”, который считает, что „весь уклад (его) жизни, если это можно назвать укладом... стал бессмысленной чередой каких-то... каких-то действий” [2, с. 102], которому „непонятно, что со временем делается” [2, с. 105], и он признается жене: „Понимаешь, вроде бы все нормально, то есть я вижу, что все вроде, как я хотел..., ты, Сашка, работа, город... Но я не помню, не могу вспомнить, как я мог всего этого хотеть. И как мог быть всем этим доволен. Понимаешь, я все теперь вижу по отдельности. И все это – отдельно от меня... А самое главное – время. Вот, казалось бы, совсем недавно я ощущал время так: что-то было давно, что-то не очень давно, а что-то вчера... А сейчас для меня все давно. Все...” [2, с. 120].

Еще один тип, очень интересный для автора, – *домашний (бытовой) философ*, подвергающий анализу всё и вся, даже то, что многим кажется очевидным. Этот тип многоаспектно представлен в пьесе „ОдноврЕмЕнно”. Герой, „молодой человек тридцати – сорока лет” (молодой, но уже в том возрасте, когда он должен именоваться „состоявшейся личностью”) говорит о себе, своих мыслях, чувствах, ощущениях, представлениях, заблуждениях, мечтах, иллюзиях: о себе – сейчас и раньше – в детстве, юности. Он соотносит себя с другими, „окунает” себя в социум, историю, современность вокруг него. Молекулярный самоанализ и глобальные социокультурные обобщения. „Мои кишки и мой желудок – это не Я. А где Я?... И мой мозг – это не Я... а только – мой мозг. А где Я?” [2, с. 208 – 209].

Лирическое осмысление вечных проблем „я и мир”, „я и время”: „...Вот такой странный феномен: сидите вы у себя дома и смотрите телевизор. Сидите в своем городе, в своем доме, в своем времени, в смысле в своей эпохе, и смотрите фильм про какую-то Французскую революцию. И там кого-то должны казнить на гильотине. Это во Франции так отрубают голову. И вдруг ка-а-ак почувствуете! То есть вы почувствуете, что это вам должны отрубить голову, что вы просыпаетесь в камере, в тюрьме, перед казнью” [2, с. 220]. Или такое глубокомысленное суждение. „Вот, к примеру, мне нравится Мерилин Монро. Очень навиться! Не как актриса, я не очень понимаю, какая она актриса. Она мне вообще – нравится... на нее смотреть. А что с ней произойдет в следующем веке? В смысле, когда она станет женщиной прошлого века... И все эти фотографии, на которых она такая красивая, станут не просто фотографиями, а... как бы вот, документами... или... документальными свидетельствами... прошлого века. И будет ли она мне так же нравится или нет – я не знаю. Хотя она умерла до того, как я родился. Вот она умерла до того, как я родился, а мы ней жили в одном веке” [2, с. 227].

Монологи „невростеника” и „фiлософа” отличаются *концентрированной исповедальностью*, независимо от рода и жанра произведения, что соответствует не только авторским задачам (максимальный анализ внутреннего мира современного горожанина,

отражение диалектики мыслей и чувств), но и общим тенденциям современного литературного процесса.

Кроме этих двух очевидных лидеров, у Гришковца представлен „утомленный человек” (А. Чехов): Макс и Таня из пьесы „Город”, Рассказчик из монодрамы „Как я съел собаку”, Евгений из рассказа „Над нами, под нами и за стенами”. Такой человек достаточно объективно оценивает плюсы и минусы городской жизни, видит, *что* в ней нужно и можно поменять и даже знает, *как* это сделать, но глубинная внутренняя усталость, глобальная апатия не позволяют ему сделать что-то радикальное, как-то принципиально изменить жизнь. Разве что в другой дом переехать, как это сделал Евгений.

Интересны образы *простодушных горожан* (Коля, Володя из названного выше рассказа), людей, которые чувствуют себя в городе, как рыба в воде, – уютно, легко, спокойно. Например, „Коля доволен был и гордился всем: женой и тем, что она городская, детьми и тем, что сам заработал и добился квартиры, работой, своим грузовиком и вообще. Он был очень тихий и неразговорчивый, зато улыбочивый и добрый...”

Коля всегда помогал, если мог. Уговаривать его не приходилось. Причем он помогал всем, кто к нему обращался. Сколько он перевез на своем грузовике мебели, холодильников, пианино и прочих крупных предметов доброй половине жильцов всего нашего дома.

Коля и его семейство жили очень тихо, ложились спать рано, празднеств не устраивали. Прекрасные соседи, лучше не придумаешь” [4, с. 85 – 86].

Как абсолютно городской человек, плохо знающий (по его собственному замечанию) другую жизнь, почти все свои произведения Е. Гришковец написал о городе. И главный вывод, который он делает: „...теперь живу с ощущением и твердым знанием того, что там, за этими стандартными окнами, за рядами этих одинаковых рам, всегда есть неведомый объем и чья-то жизнь... Жизнь неведомая... счастливая или не очень, или совсем не счастливая” [4, с. 120].

По мнению М. Липовецкого, город у Е. Гришковца показан „с проникновенной иронией, в ореоле романтических ассоциаций, на узнаваемом фоне *сумасшествия буден*” [5, с. 148].

Е. Гришковец – автор популярный. И не только в России и ближнем зарубежье (кстати, его пьесы часто ставятся в харьковских театрах). Он известен во Франции, Великобритании, Германии и многих других странах. Однако основательное научное изучение его творчества только начинается. Несколько статей (М. Липовецкого, С. Боровикова, Д. Быкова, М. Давыдовой, Г. Заславского и других критиков) затрагивают некоторые проблемы без их углубления и детализации. Специфика подтекста в прозе и драматургии Е. Гришковца, взаимодействие автора и героев, гендерный аспект системы персонажей, особенности монологической речи требуют серьезных филологических подходов.

Литература

1. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века / М. И. Громова, – М. : Флинта : Наука, 2005. – 368 с.
2. Гришковец Е. В. Зима. Все пьесы / Е. Гришковец. – М. : Эксмо, 2008. – 320 с.
3. „Возможно все!” Беседу с Ольгой Субботиной ведет Юлия Телипман // Современная драматургия. – 2003. – № 1. – С. 172 – 176.
4. Гришковец Е. В. Следы на мне. Рассказы / Е. Гришковец. – М. : Махаон, 2007. – 320 с.
5. Огрызко В. В. Русские писатели. Современная эпоха. Лексикон / В. В. Огрызко. – М. : Литературная Россия, 2004. – 552 с.

Чернієнко Л. В. Місто та міські мешканці в творчості Євгена Гришковця

Стаття присвячена специфіці відбиття урбаністичної теми в творчості сучасного російського драматурга та прозаїка Євгена Гришковця. Авторка статті розглядає різні „обличчя” міста в часовому, емоційному, річному, персоніфікованому втіленні, систематизує типи міських мешканців, аналізує особливості їх взаємовідносин с містом.

Ключові слова: місто, міські жителі, рефлексія, тип, сповідальність, психологізм, реальність, фантазія.

Черниенко Л. В. Город и горожане в творчестве Евгения Гришковца

Статья посвящена специфике отражения урбанистической темы в творчестве современного российского драматурга и прозаика Евгения Гришковца. Автор статьи рассматривает различные „лица” города во временном, эмоциональном, вещном, персонифицированном выражении, систематизирует типы горожан, анализирует особенности их взаимоотношений с городом.

Ключевые слова: город, горожане, рефлексия, тип, исповедальность, психологизм, реальность, фантазия.

Chernienko L. V. City and Citizens in the works of Eugeny Grishkovets

The paper is devoted to specific topics in the reflection of the urban works of contemporary Russian playwright and novelist Eugeny Grishkovets. The author discusses the different „faces” of the city in time, emotionally, personalized terms; organizes the types of citizens; analyzes the characteristics of their relationship with the city.

Key words: city, citizens, reflection type, confession, psychology, reality, fantasy.

УДК 821.161.2-3.0

Т. П. Шестопалова

**ПРОВІНЦІЯ – МІСТО – СВІТ: ДЕФІНІТИВНЕ
ТА КУЛЬТУРОГЕННЕ СПІВВІДНОШЕННЯ ВЕЛИЧИН
(ДІЯЛЬНІСТЬ І ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА Ю. ЛАВРІНЕНКА)**

Працюючи з багатим і прецікавим фондом документів Мистецького Українського Руху (Німеччина, 1945 – 1948 рр.) в Музеї-Архіві УВАН у Нью-Йорку, я натрапила на лист Ю. Шереха до Ю. Лавріненка, де адресант просить: „Перше і головне: відступіть мені тему і Ваші думки про провінцію. Від того самого вечора, як Ви мене зволили виляяти, мене гризе безнастанна думка написати третій етюд про світлі й темні сторони провінції. Але туди мала б увійти Ваша думка про народження світів з провінцій. Розуміється, не тільки вона. Відступіть, по гроб жисті буду Бога молити” [1]. Безперечно, тема світів і провінцій в українському культурологічному дискурсі новою на той час ніяк не була. Її початки простежуються в культуртрегерстві В. Каразина, „хуторянстві” П. Куліша, діяльності кирило-мефодіївців. Розвиток – у виступах М. Драгоманова, І. Франка, Лесі Українки. Концепт провінції визначив характерні змістові параметри перших етапів літературної дискусії 1925 – 1928 рр. У період ДіПі (1945 – 1949 рр.) діалектичне співвідношення „провінція – місто – світ” увійшло до предметного поля гуманітарного мислення двох знакових представників української модерної культури в еміграції Ю. Лавріненка та Ю. Шереха.

Я поставила питання про критичну репрезентацію названих величин у діяльності Ю. Лавріненка, котрий перебрав тему провінції від М. Хвильового – інспіратора фатального для української літератури змагання з російським більшовизмом за творчу свободу та право незалежного ідейно-естетичного зросту. Відповідаючи на прохання Ю. Шереха, він писав: „Щодо провінції, то дозволяю Вам її. Цю думку я, правда, заплянував у передмову до Хвильового в зв’язку з його боротьбою проти провінціалізму і ніби суперечливою цій боротьбі ідеєю месіанізму стопроцентних провінцій типу України. Коли Ви посилались на свого „друга хвильовиста”, дуже неповно, а, значить, і невірно окреслюючи зміст „Азіат.[ського] ренес.[ансу]” лише азійськими націями, забуваючи, що Хв.[ильовий] називав і нім.[ецьких] експресіоністів предтечами Азіат. Ренес-у, тобто „Азіят. ” ренесанс бачив насамперед у Європі теж, то можете тепер виправити свою несправедливість і далі використати „свого друга хвильовиста” як трамплін до скоку з темою провінції” [2]. У Ю. Лавріненка тема світів та провінцій міцно інтегрована в літературно-критичний дискурс його діяльності. З огляду на необхідність лаконічного розкриття тут і зараз

поставленого питання дозволу собі умовно виділити й схематизувати її певні профілі.

Отже, профіль перший „Україна – Схід”. Утворений однойменним циклом історіософських виступів на сторінках газети „Українські вісті” (Новий Ульм, 1949 р.), згодом він відчитується в редакторській стратегії Ю. Лавріненка в міжконтинентальній „Українській літературній газеті” (1955 – 1958 рр.). В основу циклу покладено тезу Хвильового про „азіатський ренесанс” України, яку фахівці часом вважають маркером „українського варіанта євразійства” попри принципові відмінності між ними, бо Хвильовий вітав цивілізаційне піднесення світу у зв’язку з антиколоніальним та національно-визвольним рухом у Азії й бачив Україну органічною частиною цього руху, а євразійство несло ідею побудови могутньої московської держави у Євразії.

У другій статті „На зорі східноєвропейського відродження” Ю. Лавріненко визначає Схід ані як Захід, ані як Азію: „Це окремий складник великого середземноморсько-європейського культурного круга, що веде свій початок від античного світу і стародавніх греків” [3], до якого належить Україна. У четвертій статті циклу – „Біля джерел” – розглянув місце духовної культури Сходу в новій історії України. Г. Сковорода, П. Юркевич, І. Котляревський, М. Гоголь, Т. Шевченко, кириломефодіївці та й Ф. Достоєвський, „що в його літературному генії вмістилась уся містерія трагедії боротьби двох світів Сходу: Києва і Москви, Європи і Азії” [4] – ключові феномени духовного Сходу. Ця лінія перервалася з руйнацією Кирило-Мефодіївського братства та смертю П. Юркевича, передвістивши фатальну розв’язку національно-визвольних змагань 1917 – 1920 рр.

Колоніальний статус України, з яким вона ввійшла до модерного ХХ століття призвів її до культурного епігонізму (п’ята стаття циклу – „Культурний епігонізм і 1917 рік”). Україна застигла в *провінціалізмі часу* (за Т. С. Еліотом), коли народники на чолі з Б. Грінченком замкнулися у своїй ситуації, відкинувши контекст Сходу, слов’янства та світу, та *провінціалізмі простору*, оскільки драгоманівське покоління не побачило в Україні власних основ росту, скерувало її до визнаних форпостів суспільного прогресу в Європі. Це було основною причиною відсутності активно-тілесної української ідеї в 1917 – 1920 рр., відтак, її артикуляція, як пише Ю. Лавріненко, „пропагандистськими ерзацами та невисловлюваними натяками”.

Що ж таке Захід? Відповідь дає шоста стаття „Від Дніпра до Ельби – від Андрусова до Ялти”: це політичний та культурно-історичний світ, що стоїть в альтернативі до російської імперії, а водночас постійно шукає та використовує в ній силу, що здатна впоратися з потужним відродженським потенціалом Сходу (в тому числі з Україною), не бажаючи бачити його рівнозначним собі. Репрезентатном Заходу виступає Європа. Вона роз’єднана, втратила здатність до критичного самоосмислення, „приспана віковою традицією сліпої інерції”. Через це

„справжнього інтересу і вникнення в східні процеси на Заході нема, бо нема розуміння того факту, що центр світу сьогодні є скрізь”: „... у всій своїй циклопічній різноманітності Європа одна – від Бордо до Владивостоку і навіть від Владивостоку до Нью-Йорку” [5].

Резюме циклу „Україна – Схід”: „Європа мусить знайти себе як цілість (західню, східню і західньо-східню) або зникнути як історичний твір” [5]. „Азіатський ренесанс” в Україні 1917 – 1930 рр. – це час, коли Україна нарешті змогла духовно, вербально, дієво й особистісно висловити зміст власної національної ідеї. Слабкість і сила української ідеї полягає в покладеності в неї ідеї Сходу як чинника існування Європи, нею ж (Європою) поневажуваного й відсторонюваного. „Європа” в концепції циклу „Україна – Схід” є полем, що породжує й утримує в собі складну семантику ідентичності України як цілого світу, для розуміння якого Схід і Захід становлять ключову проблематику єдності.

Профіль другий. Його метафоричним означенням може стати назва одного з перших виступів Ю. Лавріненка у вже згадуваній „Українській літературній газеті” – “Бандура по обидва боки полюса” [6]. Характер цього профіля зумовлений потребою осмислення внутрішнього, „духового провінціалізму” України та українців. Бандура – це менш за все музичний інструмент; насамперед, як показує культурно-мистецька практика (Лавріненко написав свій нарис, дізнавшись про бурхливий успіх концертів капели бандуристів і на радянському Далекому Сході, і в Канаді) – це голосний медіум українського начала в світовому просторі серед українців та не-українців.

Ю. Лавріненко ставить питання: „Про що свідчить цей планетарний рух бандури? Про планетарність сучасного українства? Про планетарність його сили чи безсилля?.. Чому у вільному світі лише бандура може об’єднати українців..? ...Чи не має рації один наш найбільш визначний поет і есеїст, який недавно висловив гнів і страх перед стихійним культом бандури, боячись, що цей культ демонструє радше анахронізм сучасного українства і його неспроможність до культурної конкуренції з потужними сусідами?” [6, с. 1]. Але бандура не відповідає за „бандурну психіку” (читай – духову провінційність) українців, яка повсякчас реверсивно обертає нас назад у пошуках своєї культурної ідентичності, не залишає місця для опанування того нового, що несе в собі сучасність, іншими словами, позбавляє нас здатності поцінувати світ „поза бандурою”. Висновок Ю. Лавріненка напрошується само собою: „Треба берегти, як зіницю ока, свої етнографічні скарби, треба берегти капелу бандуристів, але, з другого боку, треба нещадно бити і поборювати провінційну однобічність” [6, с. 7].

Подолання духового провінціалізму передбачає подолання нарешті інтелектуального ледарства, яке не дає опанувати доробок навіть тих одиниць національної культури, що всупереч перманентній недолі,

яка чигає на національно свідомий талант, де б і в який час в Україні він не постав, спромоглися дати незгірші за інші розвинені нації плоди своєї творчої й інтелектуальної праці. Про це йдеться у статтях самого Ю. Лавріненка „Франко з перспективи нашого провалля” („УЛГ”, 1956, ч. 8, с. 1), „Література межової ситуації” („УЛГ”, 1957, ч. 6, с. 1, 2) а також у тих статтях, які він як головний редактор ретельно відбирав до „УЛГ” (нарис Ю. Соловія „За мистецький фронт чи запілля?” про виставку сучасного українського живопису в Літературно-мистецькому клубі Нью-Йорка, студія великого українського майстра модерної скульптури, славу якого заслужено перебрали США, О. Архипенка „Філософія мистецтва” (до речі, вона вступ до цієї студії має промовисту назву „Між планетами і клітинами”), есе Ю. Шереха „Про незмінне й дочасне” та багато інших). Провінціалізм волає також і з гігантоманії українців. Гіпертрофічне перебільшення своїх заслуг, чеснот, нездатність тверезо й критично оцінювати „хто є я” і „хто є хто”, залежність від фальшивих авторитетів та надуманих величин – усе це лише дрібка складових синдрому провінційності, який можна здолати, тільки щиро й щедро відкриваючись до світу й шукаючи в його масштабах критеріїв для самооцінки. Зрештою, ще один кит провінціалізму – слабка опірність українців перманентній і поглиблюваній у новітній період русифікації (стаття Ю. Лавріненка „Духова русифікація і провінціалізм”), коли людина шизофренічно роздвоюється в дзеркалі панівної квазі-міжнаціональної субституції.

Профіль третій і останній – „Від Владивостока до Нью-Йорка”, або „Харків, Харків, де твоє обличчя?..”. Місто як осердя сучасного світу живе у критичній свідомості Ю. Лавріненка від початку його літературної діяльності через присутність в українській літературі від Панаса Мирного до Василя Чумака міської тенденції. Згодом, уже в еміграції, пише роботу про засновника Харківського університету В. Каразіна як „архітекта Відродження”. Тим самим В. Каразін постає будівничим науки не локального Харкова чи навіть Слобожанщини, а світу, впорядкованого глибокою історико-культурною традицією, – „Нових Атен” України. Імовірно, цими засягами можна бодай частково пояснити факт здійснення Ю. Лавріненком феномену величного Харківського університету в собі, виключно в лоні власної екзистенції, на той час, коли він, за висловом самого гуманітарія „номінально зник” [7, с. 63] з мапи академічного світу, перетворившись на Інститут народної освіти, де брала гору не гуманітарно-наукова, а військово-муштрувальна й політична підготовка. Місто несе в собі комплекс актуальних (що не означає виключно конструктивних чи відповідних морально-етичній традиції) викликів сучасного світу. Місто є й резонатором цих викликів. Харків із його великою державною функцією (столиця Української РСР) відкрив Лавріненкові його самого як літератора, але й виступив репресивним механізмом щодо нього як інтелектуала й особистості. Львів, куди Лавріненко потрапив у кінці

Другої світової війни, просуваючись до Західної Європи, знов повернув йому відчуття справжнього світу після років професійного знебуття в концтаборах півночі Росії.

Але, як свідчать непоодинокі факти, його приватне світовідчуття було зумовлене органікою природного існування на землі. Відтак показовим є ставлення інтелектуала до міста як середовища його ціложиттєвої діяльності. Ще в ДіПі, мешкаючи родиною на горі Більдштайн в живописній Австрії, Ю. Лавріненко соціалізувався в політичні, громадсько-культурні, літературно-організаційні справи української еміграції, постійно комунікуючи з містами та містечками Німеччини й Австрії Ляндеком, Зальцбургом, Інсбруком, Новим Ульмом, Мюнхеном.

Приставши до США, разом із родиною осів у Нью-Йорку, на Мангетені. Тут брав участь в організації письменницької спілки „Слово”, редагував періодики, рецензував нові художні твори, писав наукові й науково-популярні праці з політичної історії, літератури, культурології, займався радіожурналістикою. У. Самчук дав пронизливу характеристику Мангетена: „Історія цієї феноменальної концентрації людських зусиль разючо виняткова в історії людства... це повільне, послідовне опанування простору, це проникання у домени чогось ще незнаного, це бажання досягнути нові обрії, це справді туга, мрія й жадоба землі й земного хай навіть „раю”, але суворо накресленого мозолястою рукою людини” [8, с. 11].

Як „компроміс із мітом” (У. Самчук) Мангетен проростав у душі кожного прибулого сюди з тим, щоб далі піднятися до неба разом із мріями людей. Розуміючи під мітом особливий стан свідомості, що відносить суб’єкта в простір його віри та ілюзій, можна сказати, що Ю. Лавріненко відчував себе одночасно причетним до цього феномена й критично дистанційованим від нього. Міт Мангетена зміцнював його неоромантичний (хвильовистський „романтико-вітаїстичний”) характер мислення й стиль мовлення. Але усвідомлюючи ілюзорний характер очікування, породженого мітом, Ю. Лавріненко цілком у душі „урбаністичного універсуму сучасності” акцентує фатальність світу. Приміром, коли пише про збірку Ю. Гарнавського „Життя в місті. Поезії” (1956 р.): „Перша вістка цього “герольда” – іде смерть! В ній нічого нового. Нове лише яскраве душєроздираюче відчуття тієї смерті. Але саме це важливе в наші часи, коли людина так звикла до смерті, що не помічає навіть власного умирання” [9, с. 256].

Інакше кажучи, місто зумовлює не лише соціальний, а й психологічний, теоретико-філософський ландшафт сучасного світу. Як штучно сконструйований людиною простір, воно в свою чергу зумовлює й визначає притаманний світові критичний та аналітичний модус, концепти його мислення й мовлення. Але не меншою мірою воно зосереджує в собі автоматизм і інерцію існування цього світу, отже, потенціює в собі духовну й інтелектуальну провінцію. Таким чином, у

доробку Ю.Лавріненка актуалізується опозиція провінція – світ, а не провінція – місто, як ми вже звикли в своїй повсякденній дійсності. Місто ж виступає реактивним середовищем для оприсутнення величин головної опозиції.

Література

1. Шерех Ю. Лист до Ю. Лавріненка від 20. 11. 1947 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 602. **2. Лавріненко Ю.** Лист до Ю.Шереха від 26.11.1947 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 551. **3. Дивнич Ю.** [Лавріненко Ю.]. На зорі східноєвропейського відродження [Стаття друга з циклу „Україна – Схід”] / Ю. Дивнич // Українські вісті (Новий Ульм). – 1949. – Ч. 43. – С. 2. **4. Дивнич Ю.** [Лавріненко Ю.]. Біля джерел [Стаття четверта з циклу „Україна – Схід”] / Юрій Дивнич // Українські вісті (Новий Ульм). – 1949. – Ч. 46. – С. 3. **5. Дивнич Ю.** [Лавріненко Ю.]. Від Дніпра до Ельби – від Андрусова до Ялти [Стаття шоста з циклу „Україна – Схід”] / Юрій Дивнич // Українські вісті (Новий Ульм). – 1949. – Ч. 78. – С. 3. **6. Лавріненко Ю.** Бандура по обидва боки полюса / Ю. Лавріненко // Українська літературна газета. – 1955. – Ч. 6. – С. 1, 7. **7. Лавріненко Ю.** Чорна пурга та інші спомини / Юрій Лавріненко. – [Б. м.] : Сучасність, 1985. – 186 с. **8. Самчук У.** Слідами піонерів. Епос української Америки. – Джерзі-ситі-Нью Йорк : Свобода. – [Б. р.] – 270 с. **9. Лавріненко Ю.** Повстання проти змори / Юрій Лавріненко // Зруб і парости. – Мюнхен : Сучасність, 1971. – С. 253 – 260.

Шестопалова Т. П. Провінція – місто – світ: дефінітивне та культурогенне співвідношення величин (діяльність і літературна спадщина Ю. Лавріненка)

Авторка статті виділяє й характеризує три змістових і смислових профіля комплексної теми „провінція – місто – світ” у працях Ю. Лавріненка. У результаті дослідження показано, що в доробку Ю. Лавріненка актуалізується опозиція „провінція – світ”, а не „провінція – місто”. Місто виступає реактивним середовищем для оприсутнення величин головної опозиції.

Ключові слова: провінція, місто, світ.

Шестопалова Т. П. Провінция – город – мир: дефинитивное и культурогенное соотношение величин (деятельность и литературное наследие Ю. Лавриненко)

Автор статьи выделяет и характеризует три содержательных и смысловых профиля комплексной темы „провинция – город – мир” в работах и деятельности Ю. Лавриненко. В результате исследования показано, что в работах Ю. Лавриненко фигурирует оппозиция

„провинция – мир”, а не „провинция – город”. Город выступает реактивной средой для проявления главной оппозиции.

Ключевые слова: провинция, город, мир.

Shestopalova T. P. Province – city – world: a definition and cultural correlation of the concepts (activity a literary legacy of J. Lawrynenko)

The author of the article selects and characterizes three rich in content and semantic type of complex theme a „province – city – world” in works and activity of J. lawrynenko. The research shows that in works of J.lawrynenko opposition appears a „province – world”, but not a „province – city”. A city comes forward a reactive environment for the display of main opposition.

Keywords: province, city, world.

УДК 821.161.2:82'282

І. А. Ярошевич

**МІСТО ЯК КОНЦЕПТ МАЛОЇ БАТЬКІВЩИНИ
У ТВОРЧОСТІ М. ПЕТРЕНКА**

Творче надбання Михайла Петренка, одного з плеяди українських романтиків 30 – 40-х років XIX ст., невелике за обсягом, це збірка поезій „Думи та співи”, проте багате за змістом та розмаїте за формами художнього самовираження.

Поезії М. Петренка постали у той час, коли український романтизм розвивався „паралельно та у взаємointegraції з просвітительським реалізмом” [3, с. 21]. Він належав до того естетико-психологічного типу митців, які свідомо вдавалися до нових принципів творчості.

М. Петренку, як і більшості українських романтиків, „властиве загострене почуття патріотизму, звідси – звертання до героїв та епізодів національної історії, сум за втраченими національними реаліями у суспільстві, розуміння високої естетичної цінності усної народної поезії, схильність до демократизму, до ідеї народності літератури” [3, с. 22].

На думку О. Гончара, в поезії М. Петренка „проступають певна елітарність авторської позиції, певна сентиментально-романтична поза, настроєність на мінор. Народнописенні імпресіональні елементи й принципи найчастіше підпорядковуються суб’єктивному авторському погляду, це вже лірика особистісно-психологічна” [3, с. 22].

Висвітлення доробку М. Петренка та його життєвих поступів (біографії) представлено у ряді науково обґрунтованих праць, зокрема, О. Гончара [3], М. Бондар [2], П. Хропка [9], що носять переважно

аналітично-узагальнюючий характер, або ж подаються основи науково-об'єктивного вивчення творчості – О. Барабанової [1] чи хронікально-документального, як одна із останніх розвідок про митця „Дивлюсь я на небо...” В. Мікушева та О. Добровольського [4].

Враховуючи ґрунтовні науково-теоретичні розвідки дослідників відзначимо, що малодослідженим залишається топос міста у митця, а саме виокремлення і деталізація концепту малої Батьківщини, яка послужила неабияким творчим і життєвим стимулом для поета.

Мета статті – з'ясувати художню значимість концепту малої Батьківщини, що послужила об'єктом сюжетної та предметно-образної організації поезії М. Петренка.

Слов'янський краєзнавець І. Овчаренко [6, с. 96] довгий час з'ясовував невідомі факти з біографії М. Петренка. Опрацьовував архівні матеріали, спілкувався з односельцями поета та найбільш цінну інформацію, все ж таки, було отримано від далекого родича, а саме внучатого племінника Анатолія Петренка. Зі свідчень останнього дізнаємося, що „між річками Торець і Бакай знаходився колись вигін. Саме там, за рішенням сходу міщан Слов'янська, 10 березня 1809 року безземельному дворянинові Миколі Гавриловичу Петренку, тоді ще не жонатому, було відведено три десятини землі. Цей куточок опісля стали називати хутором Торецьким...” [6, с. 96]. Тут народилися і зростали троє братів Петренків, старшим з поміж них Михайло.

Батько М. Петренка був добродушною людиною, захоплювався рибалкою та полюванням, а найбільше любив природу рідного краю, при першій нагоді йшов до лісу, річки, де міг знаходитися годинами. Щоб утримувати родину, орендував землю у заможного купця Марченка, який у центрі Слов'янська мав дві великі крамниці. Тут Марченко допомагав Миколі Гавриловичу продавати вирощений урожай з баштану.

З ранньої весни і до пізньої осені Михайло, разом з батьком, доглядав урожай та увесь цей час жили в курені.

Самобутні лісостепові краєвиди Слов'янщини та природна поетова чутливість і відкритість красі сприяли формуванню надзвичайно органічного наступній романтичній добі таланту М. Петренка. Майбутній поет пізнав життя не тільки у прекрасно щасливих, але і у болісних виявах та „збагнув власну людську недосконалість перед вищими силами Всесвіту і невблаганною Долею” [7, с. 78].

У Слов'янську – місті дитинства і юності, М. Петренкові довелося пережити перші життєві болі й розчарування. Як свідчать спогади А. Петренка, у рідному місті поет не був щасливим у коханні. Перша сердечна приязнь – дочка поміщика Марченка, образ якої щоразу просвічувався крізь поетичні рядки Петренкових віршів, „як універсальний символ невмирущого кохання, подібно до Беатріче або Лаури, матеріалізований у імперсональній постаті „слов'янської дівчини” [7, с. 78].

Чи бачив хто слов'янську дівчину?

Чи чув коли, як річ вона веде,

Жартуючи в веселую годину?

Або тоді, як сонечко зайде

І темрява почне томити очі... [8, с. 291].

Сподівання про шлюб юнака з бідної сім'ї з багатою дівчиною виявилися марними. Марченки одружують Галю з багатим і знатним нареченим, а згодом молодята виїждять за кордон (ймовірно це Болгарія, бо там були їхні родичі, а Марченки, справжнє прізвище Марченков, зазнали жорстоких репресій у 30-х роках минулого століття).

Нерозділене кохання послужило причиною появи поезій автобіографічного характеру:

Туди мої очі, туди моя думка,

Де ти живеш, Галю, сердешна голубка;

Од раннього ранку до пізньої ночі

Я плачу без тебе і виплакав очі... [8, с. 295].

Сумний досвід кохання доволі накопичився перед навчанням у Харківському університеті. Михайло зазнав горя і у почуттях до дочки поміщика Арцибашива, що мешкав у тодішньому центрі міста Слов'янська. „О встречах дочери с Михаилом узнали родные девушки. И строго запретили встречу с бедняком, вольнодумцем” [10, с. 45].

Дослідники не можуть однозначно стверджувати про які вияви вільнодумства йдеться, хто саме був прототипом Галі – героїні Петренкової любовної лірики, песимістичної і меланхолійної, але розквітнути на повну силу його кохання на теренах Слов'янщини не судилося. Недоля (чи Доля) виштовхнула, спровадила поета у інші світи.

У 1836 році М. Петренко успішно склав іспити і вступив до Харківського університету на юридичний факультет, своєму успіхові він мав завдячувати вчительці Бугровській зі Слов'янська. Через два роки у родині Михайла сталося непередбачуване горе: під час пожежі згоріло все майно, без того злидні й нестатки, юнак залишився без матеріальної допомоги з боку батьків. За версією В. Мікушева та О. Добровольського, після навчання в університеті, М. Петренко з 1841 по 1843 рр. жив у Слов'янську, допомагав батькам та братам Павлу й Олексію. Свої вірші міг надсилати до Харкова, де в нього залишилось багато університетських друзів, або інколи сам приїздив до Слобідської столиці.

Ще наприкінці 1839 року М. Петренко починає друкувати свої перші вірші в Харківському літературному альманасі „Сніп” Олександра Корсуна, а по закінченню університету у нього вже надруковано сім поезій: „Недоля”, „Дивлюсь я на небо”, „Вечірній дзвін”, „Смута”, „По небу блакитнім очима блукаю...”, „Гей, Іван, пора”, „Брови”, „Туди, мої очі” – під загальним заголовком „Думки” [8, с. 286]. З 1843 року його поезії друкують в „Молодику” Івана Бецького і, нарешті, у 1848 році в „Южно-руском сборнике” Амвросія Метлинського. Всього до нас

дійшло двадцять п'ять поетичних творів, (чи їх частково закінчених фрагментів) [2, с. 535].

Поетове споглядання й замилювання рідними краєвидами, заспокоєння погляду звичайним пейзажем не дадуть насправді сильного творчого імпульсу, не знайдуть щирого поетичного вираження без ідеалізованого образу минулого, без милих спогадів, що ненав'язливо, але трохи боляче огортають душу: глибина та повнота осягнення світу словом неможливі без втручання пам'яті – потужного генератора художньої творчості.

І попри те, що у житті митця було ще сильне, потужне місто Харків – центр освіти і культури тодішньої України, місто Лебедин, де М. Петренко створив свою власну родину (дружина та п'ятеро дітей, троє з яких померли в дитинстві), посів посаду наглядча повітового училища, а у 1855 – 1856 рр. брав участь у Кримській війні, за що був нагороджений медаллю „В пам'ять о войне”, все це не створило відгук у романтичній душі М. Петренка і тільки місто Слов'янськ – мала Батьківщина перетворилося для нього у вимір пам'яті.

В українській романтичній поезії урбаністичні топоси рідко бувають об'єктами поетичної творчості, хіба що виняток становить поезія А. Могильницького присвячена місту Галичу: „Образ стародавнього Галича”, „Нинішній Галич” [8, с. 486]. Що нехарактерно для романтичної поезії, автор подає розлогий, розгорнутий опис стародавнього міста із помітною насолодою від деталізації. Здійснюючи історичну ретроспекцію з метою порівняти стародавнє та сучасне побутування міста. А. Могильницький скрупульозно описує кожний фрагмент панорами Галича. З поезії постає чітка зорова картина, що ніби послідовно виконана художником-реалістом.

Зовсім інша картина постає в поезіях з циклу „Слов'янськ” М. Петренка. Його Слов'янськ то ніби примарний замок Фата-Моргани, що зникає в уяві разом із останнім звуком вимовленого слова. Поетове місто – це імпресія. На тридцять рядків поезії „Слов'янськ красою міста,”, що являють собою вираження авторського захоплення красою міста, припадають лише чотири із окресленими топонімічно-пейзажними ознаками:

Слов'янськ, Слов'янськ! Як гарно ти
По річці Тору, по рівнині
Розкинув пишні садки,
Квіти пахучі по долині... [8, с. 290].

З іншої поезії слов'янського циклу „Чи бачив хто слов'янську дівчину” залишається ще один-єдиний пейзажний штрих до зовнішнього портрета міста:

Чи лучилось чувать пісні дівочі
І дослухатись, як вони,
Так дуже, дуже жалібні,
Чарують Слов'янськ ввесь од краю і до краю,

Широко ллються там по горах, по садках
А потім високо у небі затихають... [8, с. 291].

У цих рядках поет достатньо скупо повідомляє про особливості місцевого ландшафту. А ось у поезії „Рай цілий радості і пекло мук” пейзажна картина міста збагачується пояснювальними епітетами:

Я знаю, в пору ту вже сонечко лягло
Спочинути за гори крейдянії,
І затихало все у полі, у садках,
І смирно ніч лягала по долині,
А ясні зірочки засяли в небесах,
Мов очі ті слов'янської дівчини... [8, с. 292].

Відзначимо, що поезії із циклу „Слов'янськ” М. Петренка майже не дають уявлення про будинки, вулиці, зовнішній вигляд міста, то через створений автором суб'єктивний світ, внутрішній портрет, духовна аура міста передана дуже переконливо. У створенні поетичного портрета-враження акцент із візуальних художніх деталей зміщується в художню деталь слухову, яка узагальнюється в образі пісень слов'янської дівчини, що лейтмотивом проходить через весь цикл. Досить слушно з цього приводу зазначав Ю. Шерех: „Основа поезії Петренка – музичний рух почуття, а не мальовничість структурного світу” [11, с. 40].

У наступних рядках поезії можемо спостерігати як низка дієслівних метафор ніби утворює музичну партитуру, де кожне слово позначене певним динамічним відтінком:

А тут і ви, мов з неба де *взялись*,
Уперш *заплакали*, а далі *затужили*,
Вздихнули на горах, в дібровоньці *занили*,
А потім вдалині музикою *залились!* [8, с. 292].

Застосування дієслівних форм із аудіальною семантикою та вираженим емоційно-експресивним забарвленням свідчить про музикальність поетичного мислення М. Петренка. Образ пісні, що постав із поетичних рядків у різних звукових ракурсах (заплакали, затужили, занили тощо) є не тільки втіленням поліфонізму звучання, а й свідчить про поліфонізм сприймання поетом навколишнього світу та здатність до його імпресіоністичного вираження:

А тільки чув, як голос пісні затихав
Помалу-малу по долині... [8, с. 292].

Пісня, що у поезії М. Петренка набуває антропоморфних якостей, ніби обіймає собою місто і стає найбільш органічною формою втілення глибинного ества Слов'янська. Ні архітектурні споруди, ні лінії вулиць, ні природне тло, а люди (слов'янські дівчата) та їхні пісні є вираженням того, чим є місто Слов'янськ.

По всякий час привітлива душа
Зове туди, де милая родина,
Уся в садках та пишная така,
Мов квіт в невідомій долині, –

І де пісні слов'янської дівчини
Кохають серце козака!
Туди я думку шлю і сльози!
Коли ж, коли, великий боже,
Мене пошлеш на рідний край,
Де мав я радість, мав я рай [8, с. 293].

Слов'янськ, його дівчата і пісні – це той ідеальний універсам на землі, який постав із художнього світу М. Петренка, йому протистоїть „чужа, далека сторона”, „чужі дівки”, „чужі пісні”. Тому основною бінарною опозицією в поезії М. Петренка є чужина – рідний край, де чужина, безперечно, – емоційно негативне втілення одного із життєвих полюсів. Натомість рідний край – це святе, дороге і бажане для поета.

Література

1. Барабанова О. А. Творчість Михайла Петренка в контексті української поезії 30 – 50-х років XIX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / О. А. Барабанова. – Харків, 2008. – 18 с. **2. Бондар М. П.** Михайло Петренко / М. П. Бондар // Історія української літератури XIX століття: У 2 кн. : Підручник / За ред. М. Жулинського. – К. : Либідь, 2005. – С. 534 – 542. **3. Гончар О.** Зачарований небом (Романтичний світ Михайла Петренка) / О. Гончар // Слово і час. – 1997. – № 11 – 12. – С. 21 – 26. **4. Мікушев В., Добровольський О.** Михайло Петренко „Дивлюсь я на небо...” : Хронікально-документальна розповідь / В. Мікушев, О. Добровольський. – Слов'янськ : Печатний двор, 2002 – 118 с. **5. Нудьга Г.** Два поети романтики / Г. Нудьга // Забіла В., Петренко М. : Твори. – К. : Дніпро, 1960. – С. 3 – 21. **6. Овчаренко І.** Дав пісню крилату / І. Овчаренко // Донбас. – 1988. – № 4. – С. 96 – 97. **7. Павленко Н.** Чи шукав кращої долі Поет, або тернисті шляхи життя і творчості М.Петренка / Н. Павленко // Мікушев В., Добровольський О. Михайло Петренко „Дивлюсь я на небо...” : Хронікально-документальна розповідь. – Слов'янськ : Печатний двор, 2002. – С. 76 – 85. **8. Петренко М. М.** Збірка „Думи та співи” / М. М. Петренко // Українські поети-романтики : Поетичні твори / Упоряд. і приміт. М. Гончарука; Вст. ст. М. Яценка. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 286 – 308. **9. Хропко П. П.** Михайло Петренко / П. П. Хропко // Історія української літератури (Перші десятиріччя XIX століття) : Підручник / П. П. Хропко, О. Д. Гнідан, П. І. Орлик та ін. – К. : Либідь, 1992. – С. 428 – 430. **10. Шамрай А.** Поет-романтик М. Петренко / А. Шамрай // Харківська школа романтиків : У 3-х т. – Харків, 1930. – С. 45 – 48. **11. Шерех Ю.** Інший романтик, інший романтизм / Ю. Шерех // Шерех Ю. Третя сторожа. – К. : Час, 1993. – С. 123 – 128.

Ярошевич І. А. Місто як концепт малої Батьківщини у творчості М. Петренка

Стаття присвячена дослідженню концепту малої Батьківщини, значущості міста у формуванні художньої свідомості поета-романтика М. Петренка.

Ключові слова: рідний край, батьківщина, концепт, місто, художній простір.

Ярошевич И. А. Город как концепт малой Родины в творчестве Н. Петренко

Статья посвящена исследованию концепта малой Родины, значимости города в формировании художественного сознания поэта-романтика Н. Петренко.

Ключевые слова: родной край, родина, концепт, город, художественное пространство.

Yaroshevich I. A. The town as a concept of the small homeland in creation of M. Petrenko.

The article is dedicated to investigate a concept of the small homeland, significance of the town in forming of artistic consciousness of the romantic poet M. Petrenko.

Key words: native parts, homeland, concept, town, an art space.

УРБАНІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 821.161.2.09

Н. П. Анісімова

„ЯК НЕ ЛЮБИТИ НАМ ЦЕЙ ОБРАЗ ДОМУ...”: ХУДОЖНІ МОДЕЛІ ТОПОСУ ДОМУ У ТВОРЧОСТІ ПОЕТИЧНОГО ПОКОЛІННЯ 80-х рр. ХХ ст.

Відзначена Е. Соловей тема „батьківських порогів” [22, с. 3], художньо виражена за допомогою образів-символів дому, хати, оселі та похідних (стіни, воріт, порогу тощо), надзвичайно поширена у пізньомодерністському поетичному дискурсі. Започаткована поетами-шістдесятниками І. Драчем, В. Симоненком, означена проблема поглибилася і доповнилася новими смисловими гранями у творчості представників Київської школи (М. Воробйова, В. Голобородька, В. Кордуна) та поетичного покоління 80-х рр. ХХ ст. (Ю. Буряка, В. Герасим'юка, С. Короненко, І. Малковича, П. Мідянки, І. Римарука).

Ключову роль у художньому світі поетів-вісімдесятників посідає топос дому, позначений міфопоетичною забарвленістю та філософським змістом, підґрунтям якого є екзистенціальна філософія. В українському літературознавстві наразі відсутні системні дослідження топосу дому на матеріалі поезії покоління 80-х. Окремі слушні спостереження здійснили М. Ільницький, Ю. Ковалів, Е. Соловей [Див.: 9; 10; 22], які наголошували на постійній увазі поетів до художнього втілення мотиву „малої батьківщини”. Приміром, Ю. Ковалів відзначив, що масштабно-проблемне освоєння цієї теми стало справжнім естетичним новаторством – кроком „молодих” до осмислення людської долі, неминущих духовних цінностей” [10, с. 93].

Поняття „топос” указує на стійку усталеність традиційного мотиву, завжди пов'язаного з певним значенням. Конкретизацію цього терміну знаходимо у М. Павлишина, який наголосив: „Топос – це не просто [...] штампований загальник, а естетична структура будь-якого розміру (від індивідуального образу чи мотиву до оповіді), яка повторюється і може бути прочитана як носій різних аргументів” [18, с. 144]. Отже, топос маркує стійке значення в читацькій свідомості, активізуючи розгортання асоціативних образів (наприклад, у творчості поетичного покоління 80-х найпоширенішими є топоси дому (хати), міста, лісу, полонини тощо). У запропонованій розвідці, спираючись на філософські ідеї праць Г. Башляра, М. Еліаде, В. Топорова, спробуємо визначити концептуальні характеристики топосу дому на перетині кількох площин – міфопоетичної, духовної та екзистенціальної.

У праці „Дім: поетика простору” Г. Башляр відзначив онтологічний вимір помешкання людини: „Дім – це наш куточок світу. Він є – як на цьому часто наголошують – нашим першим світом [...] Космосом, у повному розумінні цього слова [...]” [1, с. 92]. У поезії Ю. Буряка, В. Герасим’юка, П. Мідянки художньо трансформуються космогонічні уявлення слов’ян, за якими модель світу уявлялася як дім, що розглядався не як житло, а як організуючий початок, сакралізований центр буття. Поетів об’єднує в одне покоління прагнення змодельовати міф рідного краю, що асоціюється з ідеєю Великого Дому, який, за М. Еліаде, становить собою *imago mundi* (образ світу), а обряд, що проводиться у ньому, позначає початок (відтворення) світу [25, с. 219].

У поезії вісімдесятників „дім”, зберігаючи міфопоетичне забарвлення, набуває вищого, онтологічного і духовного змісту, трансформуючись у символи „малої батьківщини”, „рідної країни”, „отчого порогу”, „землі-матері” тощо. Так, „дім” у Ю. Буряка – це надійний прихисток для блукальця світами, це місце спокою, автор називає його „дім блаженний”, використавши цей образ з поезії Б. - І. Антонича: „Не захист мрій – блаженний дім, / Але молимося зорям дальнім” („Коли в жар-птичий розмах крил...”) [5, с. 60].

У Н. Білоцерківець наскрізним є образ дому, якого прагне дістатися загублена у вихорі історичних подій українська людина: „Що ж нам лишилося у просторі нічному, / Між цих зірок, між атомних пожеж? / Як не любити нам цей образ дому / Після дороги, втоми і безмеж – / Ці чисті стіни...” („Сім’я”) [2, с. 64]. Образ-символ стіни вказує на ті перешкоди, які людина повинна здолати, прямуючи до „свого” дому. У збірці „Підземний вогонь” воєдино зливаються образи України-матері як центру Європи і рідної оселі як символу „малої батьківщини”: „Ні, не з Уралу береш ти початок... Не тут, / в горах карпатських, пульсує твоя серцевина... / Тут іще Азія. Із чарівних її пут / ти ледве мрієш, оселе і мріє єдина, / прихистку душ, котрі прагнуть духовних розрад...” [3, с. 47]. Тобто „дім” зберігає своє традиційне значення – виступає рідним простором, центром Космосу, духовним оберегом.

Як бачимо, „дім” у названих поетів позбавлений побутової конкретики чи будь-яких деталей інтер’єру у зображенні житла. Натомість акцентується його онтологічна сутність, що усвідомлюється індивідумом у момент найвищих духовних злетів та випробувань, коли душа відкривається до спілкування з Космосом (Г. Башляр означає цей стан як „марення”). „Дім” набуває значення позачасовості, вічності, яку людина осягає під час спогадів-марень. Учений наголошував, що „дім” спонукає індивіда пам’ятати все пройдене і пережите у його стінах: „Дім, як вогонь і вода, дозволяє нам привернути до себе блиск марення, котре освітлює синтезу спогадів і того, що згадати не можна. У цій віддаленій царині вже не можна відрізнити пам’ять від творчої уяви” [1, с. 92 – 93].

Більшість поетів-вісімдесятників уникає романтизованої пафосності у змалюванні „дому”, віддаючи натомість перевагу онтологізації повсякдення. Онтологічним змістом наділений топос дому і в поезії І. Римарука: „хата” виступає духовною субстанцією – символом батьківщини, поет називає її „білим палацом під ошатним солом’яним дахом”, поетизуючи образи колиски, портретів у рушниках – „вождя і поета”, скрипки. Сакральний простір дому доповнюють „глечики, мальовані квітами, повні по вінця / неба...”, де навіть „колиска в надії світилася” [20, с. 22]. У хаті найвищою святинєю є не образи, а портрет Шевченка, „вишитий заполоччю” („*Про що*”) [20, с. 23]. Усі ці обереги живуть у пам’яті людини, яка давно уже покинула рідний дім. Спогади про нього виступають могутнім живильним джерелом, що наснажує і лікує душу в тяжких життєвих випробуваннях. За Г. Башляром, „завдяки „маренням” різні сторони нашого домашнього життя пронизують одне одного, зберігаючи скарби минулих часів. [...]. Спогади про навколишній світ ніколи не наберуть тих відтінків, що спогади про дім” [1, с. 93].

„Дім” для ліричного суб’єкта Римарукової поезії асоціюється з архетипом Матері-Землі: „Сто світів облітав, як один, / сто плечей закривавив об небо. / Впав у темні обійми ожин, / як покликкала мати до себе, – / та коли до земного єства / притулив набубнявіле тіло, / гострим пальцем вказала трава / на високе криваве світило” („*Знак*”) [20, с. 273]. У наведеному уривку символіка концепту „дім” позначає сакральний простір буття людини, у якому чільне місце посідає образ матері. За цим символом виступають вічні сімейні цінності: сердечне єднання батьків і дітей, родинна захищеність і гармонійна злагодженість стосунків. Як слушно наголосив С. Кримський, „символ „Дім” характеризує антропоцентричне буття від сім’ї до національної солідарності. „Дім” – це ніша людини в Універсумі” [13, с. 139]. Трансформуючи відомий афоризм Лесі Українки („В ріднім краї навіть дим солодкий та коханий”), І. Римарук виражає думки і почуття всього поетичного покоління 80-х: „Старим обрусом столу не застелим – / помислимо... і спалим, перед тим / процитувавши голосом веселим, / що навіть дим солодкий, навіть дим”. Розвіювання диму символізує катарсис – очищення людської душі від гріховності та намулу: „А там, потойбіч диму безімення, хтось катуляє через каламуть: / так добувають душу – не прощення, / так ноги обморожені ідуть!...” [20, с. 253]. У цих рядках учувається мотив авторської сповіді від імені поетів-вісімдесятників, на долю яких випала тяжка місія „спалення” старих естетичних вартостей і не менш драматична дорога відродження – через духовне наближення і повернення до втраченого „дому” життя.

Деякі поезії І. Римарука вражають ностальгійними спогадами про дитинство, батьківську домівку, рідний поріг. Увиразнює топос дому образ воріт, що символізує відкривання, вихід і пов’язану з цим надію. Майстерно використаний поетом прийом персоніфікації та градація

каскаду порівнянь, зумисне „приземлених” і наближених до повсякдення, створюють майже фізичне відчуття присутності та скрипу „серця” кожної домівки – воріт: „Ворота тесові, / скрипучі, як новенькі чоботи, / як сусідів старезний протез, / ворота тесові, / довірливі – без жодного засува, / пахучі, мов курява, збита білим конем, / дитинство моє обіймають...”. Автор нанизує окремі деталі спогадів: кульбаби, дніпрові кручі, зелений невід, пісні бабусі, криниця, хлоп’я, срібна риба. Згадка про Золоті ворота і золоте дерево Софії виводить особистісні спогади на значно ширші обрії, викликаючи виразні алюзії державотворчих періодів нації („Ворота”) [20, с. 20]. Текст поезії виражає традиційне уявлення про те, що ворота – це місце, „через яке проходять Сонце, весна, щастя, радість, а також душі померлих. Це символ надійної охорони від зловорожих сил, символ початкового шляху, це вхід на небеса та у земний світ, це оберіг минулого та майбутнього [...]” [6, с. 96]. Таким чином, „ворота” стають символом переходу, який мусить здолати людина, аби вибороти право на „власну” домівку.

Ностальгія за втраченою духовністю, туга за рідними джерелами обумовлюють улюблений художній прийом представників пізнього модернізму – персоніфікацію дому. Поезія „Слово про хату” М. Воробйова має форму зворушливого монологу ліричного героя, зверненого до уявного співрозмовника – рідної і покинутої хати: „З опалим листям, / з островами моху, / із дерев’яним світом, / що вигляда коня, / достигла, / перестигла, / із гніздами джмелів та ос, / з погаслим сонцем печі, / з ростком зеленого місяця / і зайцем, / що поселився в погрібнику... / Ти виглядаєш поїзда, / хочеш збагнути, / коли приїду я, / коли поїду. / Стоїш з мішком, / котрим нехтують злодії, / на пероні / своєї осені” [7, с. 378]. Поет досягає зворушливої інтимності, щирості, сповідальності у висловленні всієї гами складних почуттів, де переплелися і любов, і провина, і біль: „покинута хата / покинутий я / і Господь покинутий...” [7, с. 605]. Його поезія сприймається як лірична живописна картина „хати”, написана і пензлем, і поетичним словом. Поет порушує проблему віддалення людини від „свого дому” через символічну картину замкнутого на всі щілини помешкання: „чому заглядаю у вікно / чому стукаю у двері / чому гукаю повернувши голову / до саду / бо знаю що всюди зачинено...” [7, с. 600].

Святість дому, за Г. Башляром, зумовлюється його спрямованістю увись – це передусім „споруда вертикальна”. „Дім” „підноситься, постає у своїй вертикальності. Промовляє до нашого відчуття вертикалі” [1, с. 92 – 95]. Найвиразніше ця особливість простежується у поезії В. Герасим’юка, представлений збірками „Смереки”, „Потоки”, „Космацький узір”, „Діти трепети” та ін. „Поетична вертикаль” пов’язана з житлом на карпатських полонинах, що представляє прагматично-буденну та духовно-сакральну сфери існування верховинця. Переважає, безперечно, сакральна: перебуваючи у гірському „домі” (карпатській колибі), людина особливо гостро відчуває свою близькість до Космосу

передусім через магичні ритуали (збереження „живої ватри”, ритуал сироваріння, „полонинський хід” тощо). Дім на верховині, що своєю верхівкою був спрямований до неба, – сфери панування Бога – для горянина символізував модель Всесвіту, перетворювався на місце спілкування зі світом сакральним („Жива ватра”, „І ти на Греготі потанцював”). У сприйнятті „світу-дому” органічно поєдналися язичницький пантеїзм і християнське розуміння його символіки як утілення Божої Премудрості. „Поетичне двовір’я” становить основу міфопоетики поезії В. Герасим’юка і водночас визначає зміст наскрізного топосу його творчості: „дім на горі” набуває значення рідної оселі, сакрального світового простору, гармонійного Космосу („Гроза у Брустурах”, „Сигла”, „Світло”, „Цілуючи дах дзвіниці”).

У міфопоетичній свідомості, за В. Топоровим, дім як сконцентрований простір людини, містить своєрідний антропоморфний код [23, с. 244]. У поетичних текстах представників покоління 80-х віднаходимо цілий спектр архетипових уявлень про „дім” як утілення антропоцентричного буття з його моральними чеснотами. Антропоцентричність „виявляється у тому, що образ дому не зводиться до фізико-геометричного прообразу: дім не є простим вмістилищем об’єктів і людини, а швидше, навпаки – конститується ними, і в цьому сенсі вторинний по відношенню до об’єктів і людини” [4, с. 40]. Найважливішим серед них є архетип свободи, яка досягається людиною через здатність пам’ятати. Ставлення індивіда до рідного дому стає індикатором збереження пам’яті, рідних коренів, адже свобода має буттєвий вимір. „Дім” не дає душі людини зачерствіти: „Наша пам’ять – гладенька й весела. / Та щоночі спливають д’горі / наші душі – затоплені села, / що вихлюпують сні в димарі” [20, с. 76]. Пам’ять про рідний дім є для ліричного суб’єкта поезії І. Римарука живильним джерелом, джерелом життєвої наснаги: „Забув про хату? / Це ж до неї кроки / відмірюєш століття не одне... / Не вежі в піднебесі – / древні крокви, / одна з яких підніме і гойдне” („Гординя”) [20, с. 72].

Поетичні тексти вісімдесятників об’єднує спільна ідея про дім як „колиску світу”, обґрунтована Г. Башляром: „Дім вилучає з життя випадковість, дарує нам відчуття тривалості. Без нього людина була би істотою розпорошеною. Він підтримує людину під час буревіїв на небі й буревіїв у житті. Є тілом і душею. Є першим світом людської істоти. Перед тим, як людина буде „кинута у світ”, вона спочиває в колисці дому” [1, с. 93]. У поезії Ю. Буряка, В. Герасим’юка І. Римарука звучить притаманна всьому поколінню 80-х ідея витривалості, мужності людини, яка у життєвих випробуваннях черпає сили саме через зв’язок з рідним Домом. Приміром, у поезії Ю. Буряка „Журавлиний реквієм” ідеться про загиблих воїнів у роки Другої світової війни, душі яких, наче птахи, повертаються до рідних домівок навіть після смерті: „Чи справді птахи перелітні вертають на землю, / Як душі полеглих вертають у рідні оселі, /

Де гнізда пташині згоріли й криниці затерплі / Холонуть від сліз і волають у сивій пустелі?” [5, с. 17].

Усіх представників поетичного покоління 80-х хвилювала проблема втрати кровної прив'язаності до Землі-Матері, що неминуче породжувало змаління національного духу, спричинювало нівелювання „дому” як духовного прихистку. Віддалення від власного дому художньо втілюється поетами за допомогою образів-символів „покинутої хати”, „хати-пустки”, „порожньої хати”. У збірці „Космацький узір” В. Герасим'юк пише про розрив індивідуума з рідними коренями, домівкою, акцентує утрату родинних зв'язків. „Порожня хата” стає символом забуття, духовної смерті: „Лиш хата стоїть собі. Ніхто в ній не живе. / Я чув, що люди ті давно померли, / і нині в хаті розгулявся вітер такий, / як скрізь, бо хата вся зі шпар” [8, с. 14]. У хаті, позначеній феноменом відсутності, пустки, за М. Еліаде, розташовані пекло, центр землі і „двері” у небо. Герасим'юкове бачення в цілому збігається з цією загальною моделлю. Таким чином, образ хати-пустки, в якій „не те, що дух людей, а й запах житла / відсутній”, символізує втрату духовності, тожсамості, історичної пам'яті [8, с. 14].

У С. Короненко образ покинутої хати доповнюється мотивом руйнування. За Г. Башляром, „будь-який насправді заселений простір тісно пов'язаний з поняттям дому” [1, с. 92]. Отже, якщо житло обезлюднюється, то, відповідно, втрачає свою сакральну наповненість, як-от, у поезії „Померла баба. Розваляли хату...”. На перший погляд, ідеться про „конкретне” драматичне явище, надзвичайно поширене у „застійну” добу. Насправді ж у підтексті звучить філософська проблема сенсу життя простої людини: зруйнування дому як „складника ноосфери (нації)” [17, с. 91] – загроза духовному життю цілої української нації. Текст поезії насичений образами-символами, що актуалізують сферу вічного, духовного, позачасового [Див.: 9]: „бита шашелем рама”, „старий полотняний рушник”, „бабин дух”, яким просякнутий кожен куточок хати, кожна квітка, вирощена її руками. Образ хати-пустки вказує на руйнування родинних зв'язків, на нівелювання самої ідеї родини, що стає причиною втрати людиною „рідного дому” як сакрального простору.

На відміну від С. Короненко, у поезії якої переважає сакралізоване ставлення до „дому”, Н. Білоцерківець у зображенні покинутої „хати” акцентує занедбаність, порожнечу та запустіння, наводячи цілий ряд побутових деталей помешкання: „Ліхтар освітить давній запах лою / І поту з кожухів; і блимне цвіль / На стінах комірчини звідусіль... / Відро іржаве, швабра, кошик, слоїк... / Хто інші двері прочинив? Куди / Пішов, свою покинувши оселю? / ... Травною проросли легкі сліди / Старечих ніг... У голубу пустелю / Вони злетіли, в березневий дим. / І сизим світлом захлинувся дім” („Покинутий дім”) [2, с. 69]. Нагнітання реалій та предметів буденщини, основу яких становить майстерне використання синестезійних образів, слугує

засобом виразнішого відтворення ключової ідеї вірша: мешканці покинули дім у пошуках кращої долі. Проте у підтексті вгадується біль ліричної героїні з приводу втрати сакрального змісту „дому” і ставлення до нього співвітчизників як до „нерідного дому”, „дому-чужини”.

Символічний топос дому-пустки перегукується із вражаючим образом „покинутої хати” у поезії І. Римарука „*Портрет*” (збірка „Висока вода”). Поетові вдалося змодельювати персоніфікований образ хати, що аж випромінює порожнечу та безпорадність. Кожна деталь старого інтер’єру ніби промовляє голосом самотніх істот, які потерпають від своєї самотності та безвиході, спричинених воєнним лихоліттям: „У покинутій хаті обмітає щоніч домовик / Биту шашелем раму, старий полотняний рушник. / В димаревому горлі, в забитому роті вікна / Перекочує вітер обпалене сонце: „війна”. Семантика порожнечі поглиблюється архетиповим образом вітру: із такого житла нищівні вітри Другої світової війни безжально вимели все, не залишивши ані запаху домовика, ані бодай якогось натяку на присутність людей; навіть постать домовика постає недоречною та зайвою, адже його „місія” – мешкати у заселеному домі. Таким же самотнім видається і ліричний суб’єкт поезії, який через багато років завітав до давно забутого обійстя („навпошепки в хату зайшов перебути сльоту”): для нього пустка наповнюється значущим змістом, волає криком, спонукуючи до гірких роздумів над причинами занепаду історичної пам’яті [20, с. 16].

Поетичне покоління 80-х художньо досліджувало і суб’єктивні причини віддалення української людини від „рідного дому”. Так, порожня хата в І. Римарука – наслідок духовного та національного безпам’ятства, що спонукає людину до безцільних мандрів. Поет створює образ „блудного сина” – блукальця світами, який утратив не тільки відчуття прив’язаності до „малої батьківщини”, але й духовність та віру, занапастивши свою душу. Радянській тоталітарній системі було вигідно перетворювати індивідуума на „перекотиполе”, витравлювати у його душі кровне відчуття свого етносу і своєї родини, адже такою людиною легше маніпулювати. Відтак замість „рідного дому”, „отчого порогу” запановує безликий і знеособлений замкнутий простір, свого роду „санаторійна зона”, про яку писав М. Хвильовий. Поет акцентує його порожнечу низкою метафоричних образів („гнізда птичі”, „нори лисячі, олов’яне безлюддя доріг”), що уособлюють живучість радянських міфів, які позбавляють людину прив’язаності до „дому”, викидають її на узбіччя суспільного поступу – роблять маргінальною й упослідженою [20, с. 237]. Красномовним видається епіграф до поезії – біблійний вислів з Євангелія від Матвія: „Ось дім ваш зостанеться порожнім для вас!”. Вдала форма вірша – звертальні інтонації, умовний діалог – дають можливість глибше виразити стурбованість автора негативними процесами руйнування національного „світу-дому”.

У текстах багатьох поетів образ хати-пустки доповнюється мотивом втрати рідної землі. Так, у вірші В. Кордуна „*Покинута хата*”

„хата-пустка” символізує не тільки фізичну смерть людини, для якої „замкнулось коло” життя, а й прощання із Землею-Матір’ю [11, с. 181]. У І. Малковича міф утраченої батьківщини набуває маргінального забарвлення: люди втрачають свої корені, покидають рідний духовний світ – українські села, що виступають символами гармонійного буття, опиняються на узбіччі суспільного життя, самі того не усвідомлюючи. Трагедія української людини посилюється й тим, що набутий світ не стає для неї своїм, рідним, вона в ньому стає „загубленою” (за висловом М. Шлемкевича), не маючи змоги вирватися із цього замкненого простору, який символізує метафоричний образ „рамки будинку” („*Загублений рай*”) [14, с. 193]. Мотив віддаленості від духовних витоків матеріалізується в образі рідної батьківщини (дому), яка існує поза історичним часом.

Архетиповий образ хати-пустки поширений і в творчості П. Мідянки. У його збірках „Поріг”, „Осередок”, „Фараметлики”, „Трава Господня”, „Срібний прімаш”, „Ярмінок” та ін. годі шукати тексти з поетизацією рідної хати як символу захищеного світу, прихистку і гармонії. П. Мідянка доповнює поширений у поезії покоління 80-х образ покинутої хати, хати-пустки, що символізує руйнування гармонійного національного простору. Мотив утрати „рідного дому” увиразнюється акцентуацією історичної долі верховинського регіону – недавні події ХХ ст. спричинили виселення, а то й розстріли цілих родин за підтримку УПА: „Оці дома, фарбовані у синє, / За Устям Горлицьким – Кунькова і Вапенне.... / Оці дома покинуті й побиті. / Де виселенці, де є посполиті?! / На Бескиді зелені лиш паси: / Розселені, розстріляні, як пси... / Чия юрба тулиться сліпа, / Ховаючи сумних стрільців з УПА?”. Поет з болем пише про вимирання етносу лемків („тут планомірне видно й вимирання”), називаючи його „моїм печальним етносом”, убачаючи причини цього у розриві з „малою батьківщиною”, отчим домом („*Лемкові на спомин*”) [15, с. 61]. Ліричний суб’єкт поезії П. Мідянки хоче побачити в рідному краї Ельзас, а насправді постає „німа окраїна та пуца” („*Кохана Ельзо, край наш – не Ельзас*”) [15, с. 40]. Отже, втрата „рідного дому” спричинює не тільки духовне убозтво, але й виродження цілих етнічних утворень, розмивання їх культури та традицій.

Мотив хати-пустки у вірші „*Окрядь*” доповнюється образом-символом „стіна”, що вказує на семантику „обмеження”, „перешкоди”: вражає „прямовиста, як стіна, Заломиста / З приклеєною до обочі хатою-пусткою, куди „навіть усі луганські попи / Не ходять туди за тілом, не кроплять / Свяченою водою...”. Опустіння стає причиною появи обмеженого простору: „Як не можна туди за півроку / нікому дійти, ані прийти звідти...” [16, с. 58]. Мотив неможливості потрапляння до власного дому метафорично виражає становище української людини у складі „багатонаціональної” радянської імперії: відбувалося розмивання й нівелювання самого поняття „рідна домівка”. Відчуження від „дому” виявляється у зображенні його як недосяжного простору. П. Мідянка –

майстер контрастів: хата-пустка контрастує з красою і вогненным буянням квітів, що ростуть довкруг обійстя: „Ні спіжовчика, довкола – пустка. / Вогняні щипці всюдисущих ожин” [16, с. 68]. У хаосі запустіння хати-пустки автор бачить значно глибший сенс, ніж руйнування та порожнечу, його турбує бездуховність, що, ніби лепра, вразила народ у серце: „Наче літо спокійне, а довкола – лепра. / І переділів, поділів йде лихомань” [16, с. 68].

Таким чином, образ „хати-пустки” символізує втрату сакрального простору – він стає профанним. За В. Топоровим, профанний простір – „це завжди відсутність сакральних просторів, які часто залишилися в далекому минулому” [23, с. 234].

У поезії покоління 80-х образ хати-пустки наповнений виразними екзистенційними мотивами, визначальними з-поміж яких є мотиви самотності, глобальної туги за втраченою домівкою. Особливо гостро вони зазвучали в останній збірці І. Римарука „Бермудський трикутник”, що стала духовним заповітом сучасникам. Найбільша мрія ліричного суб’єкта триптиха „*Amplissima domus*” (з лат. – „порожня домівка”) здобути душевний спокій у рідному просторі, мати „власну домівку”, в якій „зелені барви переважатимуть яких теж колись не любив / будуть чорні й червоні / які я завше любив / а ненавидів глухих інтерв’юєрів” [21, с. 57]. Самотня людина прагне „спокою / спокою / вічного спокою / а ще найкращого диму / найкращого дзвону / найкращого дому” [21, с. 58]. Зруйнування дому сприймається як особиста трагедія. Дім як прихисток живе в серці ліричного суб’єкта, стає його духовною пристанню, у ностальгійних спогадах він згадує „картини в рамках і без / вазонки на підвіконнях / звірята на древнім дивані”, відчуває себе частинкою цього дому, тож його нищення сприймає надзвичайно болісно: „був домом / найкращим домом / вами зруйнований” [21, с. 59]. У підтексті вірша вчувається мотив бездомності людини, яка, за М. Гайдеггером, нині переживає кризу дому. Означена автором бездомність „закорінена в покинутості суцього буття. Вона – ознака забування про буття” [24, с. 206], яке і є справжнім домом людини.

І. Римарук у своїй останній збірці утверджує просту і водночас важливу істину: людина без домівки слабка й самотня, її душа підлегла різним спокусам: „Отак живеш – ні дому, ні ключа. / Не скапують ні сльози, ні свіча. / Околиця збирається смеркатись” („*Ala Villon*”) [21, с. 60]. Відсутність дому поглиблює самотність, спричинює втрату підґрунтя, зв’язок з рідною землею: „Земля, немов стілець, втіка з-під ніг. / Під вікнами ковтай квітневий сніг, – / Неголений, мов підвіконний кактус”. Єдиним порятунком залишається душевний спокій, рівновага, та й ті покидають ліричного суб’єкта. Він прагне відшукати дорогу до своєї Самості, що асоціюється з біблійним мотивом перевозу: „Срібlistий, ніби рання сивина, / Відшукуй перевізника й човна / І спокою проси, прохай, випрохуй / У Темному бездонному Дніпрі, / Де плачуть потопельники старі / І Водяник, якому все це по...” [21, с. 60]. Отже,

руйнування дому, родинних традицій та зв'язків спричинює самотність, горе, страждання. Хата-пустка – це оболонка, позбавлена духу – родини, благополуччя сімейних стосунків” [19, с. 114]. „Дім” виступає, таким чином, не тільки фізичною, але й психологічною субстанцією

Отже, топос дому є одним із найважливіших національних символів, близьким за семантикою до архетипу Матері. Топос дому здебільшого позбавлений конкретики, натомість акцентуються його міфопоетичні та онтологічні засади. Дім означає захищений світ, рідну домівку, виступає прихистком, символом згармонізованого простору, близького до Космосу. Усіх представників поетичного покоління 80-х єднає спільне розуміння топосу дому та архетипового образу хати – як матеріального і духовного осереддя сім'ї, родинного вогнища. Образ хати-пустки символізує розрив людини з рідним „домом” – „малою батьківщиною”, втрату родинних зв'язків, а, отже, – послаблення свого місця у Космосі.

Література

- 1. Башляр Г.** Дім: поетика простору / Г. Башляр // Українські проблеми. – 1994. – № 4 – 5. – С. 92 – 95.
- 2. Білоцерківець Н.** Листопад : Поезії / Н. Білоцерківець – К. : Рад. письменник, 1989. – 94 с.
- 3. Білоцерківець Н.** Підземний вогонь : Поезії / Наталка Білоцерківець. – К. : Молодь, 1984. – 78 с.
- 4. Бельченко С. Н., Чернцова Е. В.** Мифологические истоки семантики и символики концепта „дом” в современном русском языке // Вісник ХДУ. – 1999. – № 448. – С. 38 – 41.
- 5. Буряк Ю.** Брук : Поезії / Юрій Буряк. – К. : Молодь, 1985. – 103 с.
- 6. Войтович В.** Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
- 7. Воробйов М.** Без кори : Вибране / М. Воробйов. – К. : Видавець Микола Дмитренко, 2007. – 632 с.
- 8. Герасим'юк В.** Космацький узір. Поезії / В. Герасим'юк – К. : Рад. письменник, 1989. – 135 с.
- 9. Ільницький М.** Сучасна молода українська поезія / Микола Ільницький. – К. : Знання, 1987 – 48 с.
- 10. Ковалів Ю.** Логіка поетичного руху / Ю. Ковалів // Радянське літературознавство. – 1987. – № 5. – С. 3 – 9.
- 11. Кордун В.** Сонцестояння : Поезії / В. Кордун – К. : Дніпро, 1992. – 301 с.
- 12. Короненко С.** Сузір'я веснянок: Поезії / С. Короненко. – К. : Рад. письменник, 1982. – 87 с.
- 13. Кримський С.** Дім – поле – храм / С. Кримський // Сучасність. – 2005. – № 3. – С. 139 – 145.
- 14. Малкович І.** Все поруч : Вибрані вірші, переклади, інтерв'ю / І. Малкович. – К. : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2010. – 335 с.
- 15. Мідянка П.** Срібний Прімаш. Поезії / П. Мідянка. – Ів.-Франківськ : Лілея-НВ, 2004 – 96 с.
- 16. Мідянка П.** Ярмінок : Поезії / Петро Мідянка. – К. : Факт, 2008. – 128 с.
- 17. Монахова Т.** Концепти „дім” і „дорога” у творах Валерія Шевчука : коментарі письменника // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 7. – С. 90 – 92.
- 18. Павлишин М.** Канон та іконостас : Літературно-

критичні статті / М. Павлишин – К. : Час, 1997. – 446 с. **19. Письменна Ю.** „Хата” як одиниця лексики з різним культурним фоном // Київська старовина. – 2006. – № 4. – С. 113 – 117. **20. Римарук І.** Сльоза Богородиці: Вибране / І. Римарук. – К. : Дніпро, 2007. – 400 с. **21. Римарук І.** Бермудський трикутник: Книга триптихів / І. Римарук. – К. : Брама, 2007. – 112 с. **22. Соловей Е.** „Батьківські пороги” (До соціально-філософської проблематики сучасної поезії) / Елеонора Соловей // Українська мова та література в школі. – 1988. – № 2. – С. 3 – 7. **23. Топоров В. Н.** Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. к.ф.н. Т. В. Цивьян. – Сборник трудов / В. Н. Топоров – М. : Наука, 1983. – С. 227 – 284. **24. Хайдеггер М.** Время и бытие : Статьи и выступления / Пер с. нем. – М. : Республика, 1993. – 447 с. **25. Элиаде М.** Космос и история. Избр. работы / Пер. с франц. и англ. / Мирча Элиаде – М. : Прогресс, 1987. – 311 с.

Анісімова Н. П. „Як не любити нам цей образ дому...”: художні моделі топосу дому у творчості поетичного покоління 80-х рр. ХХ ст.

У статті розглядаються міфопоетичні та філософські аспекти топосу дому на матеріалі творчості представників поетичного покоління 80-х років ХХ ст. (Н. Білоцерківець, Ю. Буряка, В. Герасим'юка, С. Короненко, І. Римарука). Методологічною основою дослідження послужили ідеї міфознавців Г. Башляра, В. Топорова. Визначається художня своєрідність поезії, здійснюється її зіставлення з творчістю інших представників пізнього модернізму (М. Воробйова, В. Кордуна).

Ключові слова: топос дому, образ, поезія, хата-пустка, мала батьківщина, модель світу, міфопоетика.

Анисимова Н. П. „Как не любить нам этот образ дома...”: художественные модели топоса дома в творчестве поэтического поколения 80-х гг. ХХ в.

В статье рассматриваются мифопоэтические и философские аспекты топоса дома на материале творчества представителей поэтического поколения 80-х годов ХХ в. (Н. Белоцерковец, Ю. Буряка, В. Герасимьюка, С. Короненко, И. Римарука). Методологической основой исследования послужили идеи Г. Башляра, В. Топорова. Определяется художественное своеобразие поэзии, проводится сопоставление ее с творчеством других представителей позднего модернизма (Н. Воробйова, В. Кордуна).

Ключевые слова: топос дома, образ, поэзия, малая родина, модель мира, мифопоэтика.

Anisimova N. P. „However to love us this appearance of house...”: artistic models of the house of topos in the creative works of the 1980's poetic generation

The article deals with the mythopoetic and philosophic aspects of the house topos on the material of the creative works of the 1980s generation

(N. Belotserkivets, Y. Buryak, V. Gerasymyuk, S. Koronenko and I. Rymaruk). The methodological bases of the investigation are the ideas of G. Bashlyar and V. Toporov. The artistic peculiarity of the poetry has been defined. Its comparison has been realised with the creative works of other representatives of the late modernism (N. Vorobyev and V. Kordun).

Key words: house topos, image, small motherland, world model, mythopoetics.

УДК 821.161.1–1.09+929 Блок

О. А. Верник

**„ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕКСТ” В ПОЭЗИИ А. А. БЛОКА:
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

Интертекстуальный аспект творческого наследия А. А. Блока всегда интересовал исследователей, поскольку он является одним из доминирующих в его поэзии. Различные стороны этого вопроса рассмотрены в работах П. Громова, В. Базанова, И. Винокуровой и других. Мы полагаем целесообразным рассмотреть „итальянский текст” А. Блока в сопоставлении со стихотворениями об Италии Н. Гумилёва, поскольку привлечение именно этих имен является наиболее закономерным и обусловленным. Исследователи, обращая внимания на различные аспекты отношений поэтов, частично касаются сопоставления циклов об Италии Блока и Гумилёва. Однако детальное рассмотрение данной проблемы свидетельствует о её недостаточной изученности в литературоведении. Поэтому задачи нашего исследования заключаются в необходимости изучить с позиций интертекстуального анализа сходства и отличия в стихотворениях об Италии Блока и Гумилёва и, выяснить главные причины творческого противоречия поэтов, которые проявились в данных циклах, определить место стихотворений об Италии в русской поэтической традиции.

В современном литературоведении актуально и значимо понимание художественного текста как открытой структуры, способной воспринимать и быть воспринятой. В свою очередь, это предполагает анализ произведения с максимальным учетом его внешних и внутренних связей. Б. Гаспаров, в частности, считает, что, во-первых, „анализ текста должен быть открыт для внешней, контекстуальной информации самого разного свойства”, а, во-вторых, „открытость материала, влившееся в текст, способствует выявлению принципа единства и целостности текста” [1, с. 283].

Литературоведение применяет такие пути анализа текста, которые позволяют исследовать его различные связи, понять опыт, намерения автора, взаимоотношение с читателем, культурный и биографический

фон творчества, выявить переключки и связи с предшественниками, взаимовлияние с современниками. Такой подход может быть соотнесен с интертекстуальным методом анализа художественного произведения, который был теоретически обоснован в работах О. Ронена, Р. Барта, М. Риффаттера, А. Жолковского и других. Под интертекстуальностью, прежде всего, понимается способность текста переключаться с другими текстами. Н. Кораблева выделяет три основных типа интертекстуальных отношений: „цитаты” – текстуальные связи, „реминисценции” – контекстуальные связи, „аллюзии” – „метатекстуальные связи” [2, с. 4].

Рассматривая проблему интертекстуальности, американский литературовед и лингвист А. Жолковский подчеркивает, что цель исследования не только увидеть и указать саму цитату, но и понять для чего автор включил ее в произведение и как по-новому обыграл. Интертекстуальный анализ не может быть сведен к простому поиску заимствований, он открывает новые подходы к анализу текста, среди которых исследователь выделяет следующие: „сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплеки анализируемых текстов; изучение сдвигов целых художественных систем, в частности, описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом” [3, с. 4]. Анализируя произведение, по мнению А. Жолковского, необходимо учитывать такие типичные контексты: „На нулевом (внутритекстовом) уровне это составляющие самого рассматриваемого текста... Далее это: тот конкретный подтекст, с которым играет произведение; тот жанр, в котором оно написано и который оно... пытается обновить; вся система инвариантных для автора мотивов... тот влиятельный современный контекст... в дружбе – вражде с которым формируется данный текст; тот глубинный (мифологический или психологический) архетип, который реализован в произведении... и... весь (авто)биографический текст жизни и творчества автора, особой редакцией которого можно полагать рассматриваемый литературный текст” [3, с. 7 – 8]. Поэтому исследователь привлекает множество сопоставлений, которые позволяют выявить глубинные смыслы произведения, поставить его в совершенно неожиданные контексты, и тем самым заново прочесть текст, увидеть иные смыслы.

Концепция блоковского цикла „Итальянские стихи” возникла в 1909 году во время путешествия поэта в Италию. В этих стихах отразились душевные переживания автора и сложная общественно-политическая ситуация в России. Возможно, личные переживания отразились и на восприятии Блоком Италии, которая показалась ему мрачной: „Очень близко мне всё древнее – особенно могилы этрусков, их сырость, тишина, мрак” [6, с. 170]. Блок считал, что современный

человек не в состоянии полноценно жить среди памятников истории и культуры, потому что прошлое значительно превышает настоящее.

„Итальянские” стихи Гумилёва так же, как и стихотворения Блока, написаны на основе личных впечатлений от совместной с Ахматовой поездки в 1912 г. в Италию. Практически не сохранилось каких-либо документальных свидетельств об этом путешествии супругов, известно только, что поэты надеялись исправить свои сложные отношения. В Италию Гумилёву были присланы авторские экземпляры вышедшего без него сборника „Чужое небо”, одну из книг поэт сразу же отправил Блоку. Позже Блок, возможно под влиянием стихов Гумилёва, записал в дневнике: „Если мы станем бороться с неопределившимся и, может, быть своим(!) Гумилёвым, мы попадём под знак вырождения” [Цит. по: 5, с. 375]. Безусловно, в Италии Гумилёв сверял свои впечатления с блоковскими и понимал их разительное отличие друг от друга.

Поэтов тематически сближает образ Флоренции. Блок был разочарован городом, который в представлении многих определяет дух Возрождения. „Мы уезжаем из Флоренции... – писал он матери, – она сама себя предала европейской гнили, стала трескучим городом и изуродовала почти все свои дома и улицы” [4, с. 167]. Блок посвятил Флоренции в „Итальянских стихах” большой цикл, в котором звучат и разочарование, и тоска, и нежность, и грусть. Первое впечатление от города обернулось разочарованием и горечью:

Умри, Флоренция, Иуда,
Исчезни в сумрак вековой! [4, с. 122].

Атрибуты современности – велосипеды, автомобили, базары, многоэтажки, гостиницы – раздражают поэта. Лирический герой стихотворения считает, что Флоренция предала саму себя, свою историю, свои корни. Блок высоко ценил духовное начало Возрождения и поэтому так остро переживал разочарование городом, ставшим в XX веке одним из многих городов урбанистической Италии. Неоднократно в стихотворном цикле Блока появляется образ пыли, который в „Неаполе” Гумилёва трансформируется:

Но какой античной грязью
Полон город, и не вдруг
К золотому безобразью
Нас приучит буйный юг [6, с. 152].

Этот образ пыли-грязи демонстрирует противоположное восприятие поэтами Италии. Справедливы наблюдения И. Винокуровой о том, что „если у Блока ... итальянская „пыль” – „всеевропейская”, то есть новая, буржуазная, то у Гумилёва итальянская „грязь” – „античная”. То есть благородно-древняя” [7, с. 256].

Стихотворение Гумилёва „Флоренция” с одноимённым циклом Блока сближает общность интонации. За прекрасными видами современного города лирический герой видит историческое прошлое Флоренции, которое кажется ему кощунственным и мрачным:

Но, тайновидец дней минувших,
Твой взор мучительно следит
Ряды в бездонном потонувших
Тебе завещанных обид [6, с. 139].

В стихотворении Гумилёв изображает два костра, в одном из них была сожжена „Леда” Леонардо да Винчи, а другой символизирует близорукость и ханжество флорентийцев, изгнавших Данте и позволивших Джиролюмо Савонарола попытаться „исправить нравы” и предать огню „аморальные” и „еретические” произведения искусства. Для этого стихотворения характерны объективное восприятие прошлого и мрачные интонации, сближающие произведение со стихами Блока. Возможно, именно близость стихотворений обусловила в дальнейшем невключение „Флоренции” в „Колчан”, где были опубликованы „итальянские стихи” Гумилёва.

Для русской литературы традиционно обращение к характерным атрибутам Венеции, описание красоты итальянского города. В разное время о Венеции писали А. Пушкин, А. Майков, А. Чехов, А. Блок, Н. Гумилёв, О. Мандельштам, А. Ахматова, Вл. Ходасевич и другие. По мнению А. Головачёвой, итальянский город вдохновляет всю мировую литературу, однако особенность восприятия русских авторов заключается в том, что их отклики, рождены „не только непосредственными личными впечатлениями, но и некогда прочитанными литературными страницами” [8, с. 171]. На восприятие города (помимо обращения к произведениям предшественников) влияют ассоциативные связи между Венецией и Петербургом, которые „складывались легко и естественно, – Петербург также был городом воды, мостов, дворцов и своих сложившихся легенд” [9, с. 173]. Эти особенности постижения Венеции характерны и для Блока, и для Гумилёва.

Венеция, впервые увиденная Блоком в 1909 году, произвела на поэта большое впечатление. „Итальянская старина ясно показывает, что искусство ещё страшно молодо, что не сделано ещё почти ничего, а совершенного – вовсе ничего: так что искусство всякое (и великая литература в том числе) ещё всё впереди”, – писал он матери из Венеции [4, с. 165]. Венеция изменила настроение поэта, дала возможность увидеть перспективу мировой цивилизации, будущее в отношениях между культурой, искусством и человеком. Действие стихотворения происходит ночью, поэт передаёт читателю мрачные виденья своего героя, где „На башне, с песнию чугунной, / Гиганты бьют полночный час. / Марк утопил в лагуне лунной / Узорный свой иконостас” [4, с. 120].

Традиционные приметы Венеции – гондолы, арки дворцы, собор Сан Марко – всё превращается в декорацию блоковской фантазмагии. Н. Кузьмина отмечает, что собор Святого Марка „воспринимается поэтом как что-то таинственное и загадочное” [9, с. 20]. Блок увидел в этой ночи, как „таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой”,

здесь „голова на чёрном блюде/ Глядит с тоской в окрестный мрак” [4, с. 120].

С одной стороны, в этих строках отчётливо прослеживается параллель с библейской легендой об Иоанне Крестителе. С другой стороны, самоидентификация Блока с Иоаном демонстрирует его ощущение разрыва со временем и пространством, мрачный образ притягивает читателя, заставляя забыть о красоте Венеции. Эти строки и образ головы впечатлили и Гумилёва настолько, что десять лет спустя в стихотворении 1919 года „Заблудившийся трамвай” он так же изобразил свою отрезанную голову:

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне [6, с. 82].

Стихотворение Гумилёва „Венеция” может быть сопоставлено с венецианским циклом Блока. Гумилёв так же, как и Блок, изображает город ночью, когда „Гиганты на башне / Гулко ударили три” [6, с. 140]. Поэт передаёт свои впечатления от ночной Венеции, где он постиг красоту и неповторимость „огней на лагуне”, „льва на колонне”, „голубинога хора вздох, воркованье и плеск”. Гумилёв, описывая традиционные атрибуты Венеции, избегает какой-либо мистики и фантастики. Поэт своеобразно трансформирует блоковские видения, переводит их из отвлечённой плоскости в действительность.

Связь своих „итальянских” стихотворений с блоковским циклом Гумилёв косвенно признавал в письме к Брюсову от 22 мая 1912 г.: „Для меня было большой радостью узнать, что мои итальянские стихи вам понравились... А на неверные рифмы меня подбили стихи Блока. Очень они заманчиво звучат” [10, с. 509].

Таким образом, „итальянский текст” А. Блока имеет широкие интертекстуальные связи, которые проявляются, прежде всего в воздействии его стихотворений на творчество современников, в частности, на итальянский цикл Н. Гумилёва. Несомненно, что поэт учёл предшествующий в „Итальянских стихах” опыт Блока, с которым он то полемизировал, то использовал для решения своих творческих задач.

В рамках исследования интертекстуальных связей Блока и Гумилёва перспективным является изучение мемуаров современников поэтов, их переписки, дневников, дарственных надписей на книгах. На наш взгляд, целесообразно было бы уделить внимание критическим отзывам поэтов о творчестве друг друга, проанализировать сложный процесс взаимовлияний Гумилёва и Блока, выяснить причины обострения мировоззренческого конфликта поэтов.

Литература

- 1. Гаспаров Б.** Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука, 1994. – 348 с.
- 2. Кораблева Н.** Интертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А. Бітова „Пушкінський дім”) : Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філ. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Н. В. Кораблева. – Донецьк, 1999. – 21 с.
- 3. Жолковский А.** Блуждающие сны: Из истории русского модернизма / А. К. Жолковский. – М. : Искусство, 1992. – 215 с.
- 4. Блок А.** Собрание сочинений : В 6 т. / А. Блок – Л. : Худ. лит., 1980 – 1983.
- 5. Гумилёв Н.** Сочинения : В 3 т. / Н. Гумилёв. – М. : Худ. лит., 1991.
- 6. Гумилёв Н.** Полное собрание сочинений : В 10 т. / Н. С. Гумилёв. – М. : Воскресение, РАН ИРЛИ (Пушкинский Дом), 1998.
- 7. Винокурова И.** Жестокая, милая жизнь / И. Винокурова // Новый мир. – 1990. – № 5. – С. 253 – 257.
- 8. Головачёва А.** „Плывя в таинственной гондоле...” („Сны” о Венеции в русской литературе золотого и серебряного веков) / А. Головачёва // Вопросы литературы. – 2004. – № 6. – С. 157 – 178.
- 9. Кузьмина Н.** Итальянские города Возрождения в лирике А. Блока и Н. Гумилёва / Н. Б. Кузьмина // Искусство и образование. – 2000. – № 1 (11). – С. 5 – 26.
- 10. Валерий Брюсов** и его корреспонденты : В 2 кн. – М. : Наука, 1994.

Верник О. О. „Італійський текст” в поезії О. О. Блока: інтертекстуальний аспект

У статті досліджується інтертекстуальний аспект „італійського тексту” О. Блока, розглядається вплив творів поета про Італію на літературу Срібного століття, на творчість М. Гумільова.

Ключові слова: текст, інтертекст, образ, традиції, новаторство, вірш.

Верник О. А. „Итальянский текст” в поэзии А. А. Блока: интертекстуальный аспект

В статье исследуется интертекстуальный аспект „итальянского текста” А. Блока, рассматривается воздействие произведений поэта об Италии на литературу Серебряного века, в частности, на творчество Н. Гумилёва.

Ключевые слова: текст, интертекст, образ, традиции, новаторство, стихотворение.

Vernik O. A. „Italian text” in the poetry of A. A. Block: intertekstual aspect

The poems of A. Block are analyzed in the article. The author showed the originality of his „Italian text” and analyzed intertext.

Key words: text, intertext, poem, character, traditions, innovations.

УДК 821.161.2-312.2'01

Т. О. Кулініч

**МІСЬКА СИМВОЛІКА У ПОСЛАННЯХ
КИЇВСЬКИХ МИТРОПОЛІТІВ ХІ – ХІІ СТОЛІТЬ**

Українська середньовічна література була переважно міською. Книжна культура пов'язана із прийняттям християнства та, відповідно, містами як осередками християнської культури. Селянський дискурс є прикметою нової української літератури.

Середньовічну літературу не можна вважати урбаністичною. Місто не є в ній основним локусом та місцем проживання, яке визначає характер персонажа. Образ міста має символічний зміст. Ми не зупиняємося тут на образі „граду Божія”, який є достатньо висвітлений в літературі, та на образі Києва, який є предметом спеціальних досліджень. У фокусі нашої уваги – винятково узагальнений образ міста / граду у ранніх пам'ятках середньовічної літератури, зокрема у найдавніших посланнях київських митрополитів.

Образна система та стиль київських митрополитів повністю базуються на візантійських джерелах. Більше того, часто ці пам'ятки створювалися грецькою мовою, і вже потім були перекладені церковнослов'янською. Ясно, що основним джерелом образності була Біблія. Не треба забувати також і про специфіку середньовічної літератури, в якій творча індивідуальність значно підпорядковувалася колективному, узагальненому.

Однак деякі пам'ятки носять більш індивідуальний характер. Послання митрополитів до князів, чиїми духовниками вони були, втрачають узагальнено-офіційний характер, наближаються до приватного листування, діалогу. А відтак автори не лише вдаються до звичних риторичних форм та біблійних образів, але й шукають зрозумілиших порівнянь. Так у посланнях ХІ – ХІІ ст. виникає тема руського міста та міського життя.

Одним з найбільш яскравих прикладів такого типу послань є послання київського митрополита Никифора до князя Володимира Мономаха, так зване „Послання про піст” [1, с. 66 – 71].

Ієрарх Никифор, родом грек, був київським митрополитом на початку ХІІ ст. У літописних текстах чимало згадок про нього, є навіть точні дати його прибуття до Києва – 6 грудня 1104 року, отримання митрополичого престолу – 18 грудня 1104 року, та дата смерті – квітень 1121 року. Таким чином Никифор прибув до Києва та почав свою службу за князювання Святополка Ізяславича (1093 – 1113 рр.). Згадки про його діяльність у літописах носять лише офіційний характер: він здійснює рукоположення єпископів Володимирського, Переяславського та Полоцького у 1105 році; з князівського наказу вносить ім'я Феодосія

Печерського до Синодика у 1108 році; з ініціативи братії та з повеління князя Святополка ставить Прохора ігуменом Києво-Печерського монастиря у 1112 році. У 1113 році митрополит Никифор разом з київським духовенством та городянами урочисто зустрічав князя Володимира на престолі. Історики припускають, що стосунки митрополита Никифора та князя Володимира Мономаха були менш офіційними. Перші вісім років свого перебування на митрополичому престолі, тобто за князювання Святополка, Никифор згадується лише в літописі і як виконавець княжої волі. У наступні вісім років – за князювання Володимира Мономаха – Никифор пише повчання та послання, і два з них звернені до князя Володимира. Як зазначає дослідниця Баранкова, „у них Никифор постає не лише духовним наставником князя, але й гідним за рівнем його освіченості та духовним запитам співбесідником” [2].

„Послання про піст” було написане у переддень Великого посту. У ньому Никифор посилається на традицію пастирського повчання князів у час Великого посту, роз’яснює князеві богословський сенс постування та, користуючись нагодою, застерігає Володимира від слухання навітів та довіри облудним слугам. Власне та частина, у якій Никифор пояснює, як брехливі слуги можуть ввести князя в оману, і цікавить нас з точки зору символіки міського життя та княжого двору.

У посланні митрополит Никифор таким чином пояснює співвідношення душі, розуму та відчуттів у людині: „Та оубо душа сѣдїть въ главѣ, оумъ имоущи якоже свѣтлое око въ себѣ, и исполняючи все тѣло силою своею. Якоже бо ты, Княже, сѣдя здѣ в сем своєї земли, воєводами и слоугами своїми дѣїствоуеши по всеи землі, и самъ ты еси господинъ и Князь; тако и душа по всемоу тѣлоу дѣїствоуетъ пятью слоугъ своихъ, рикше пятію чювьствиі: очима, слухомъ, обоняніемъ, еже есть ноздрима, вкоушеніемъ и осязаніемъ, еже есть роуцѣ. И видѣніе оубо есть чювьственное вѣрно, и егоже видитъ, аще не безѣоума, то вѣрно видимъ; слоухъ же въ другаа мѣста істинна, а въ друга мѣста лжа” [3, с. 68] (Ця душа сидить в голові, маючи розум як світле око в собі, і сповнює все тіло своєю силою. Так і ти, княже, сидячи тут, у своїй господі, через воєвод та слуг дієш по всій землі, і ти є пан та князь. Так і душа по всьому тілу діє через п’ятьох слуг своїх, тобто через відчуття: очима, слухом, нюхом, тобто ніздрями, смаком та доторком, тобто руками. Зір – це вірне відчуття, і що бачить хтось, якщо він не безумний, то бачимо і ми. А слух же в одному випадку істинний, а в іншому – облудний).

Сєбто душу Никифор порівнює із самим князем. Никифор пояснює, що душа складається з трьох частин: розуму, волі та почуттів. Розум подібний людському оку (дозволяє бачити), а відчуття, які дають душі відомості про оточуючий світ, уподібнюються слугам князя, які приносять йому звістки про те, що діється на його землях. У подальшому тексті Никифор характеризує всі п’ять відчуттів: зір дає істинну картину

оточуючого світу, йому можна беззастережно довіряти, людина бачить те, що є насправді. Слуху ж довіряти не можна. Ідея про недовіру відчуттям бере початок у діалозі Платона „Федон”. Саме на „Федона” посилаються російські коментатори Баранкова Г. С., Мильков В. В. та Полянський С. М. творів Никифора [4, с. 92]. Платон у діалозі „Федон” вкладає до уст Сократа такі слова: „Чи можуть люди хоча б скількись довіряти своєму слуху та зору? Адже навіть поети без кінця твердять, що ми нічого не чуємо і не бачимо точно. Якщо ж ці два тілесні чуття ні точністю, ні ясністю не вирізняються, тім менш надійні решта відчуттів, бо вони, як на мене, слабші та нижчі за ті два” [5, с. 23]. Але звернімо увагу: Платон говорить про неможливість довіряти жодному з відчуттів. Душа, намагаючись пізнати щось посередництвом відчуттів, неминуче обманюється, і єдиний шлях до істини – щонайбільше відсторонення від тіла. Никифор же не вважає чуттєвий шлях пізнання хибним і вказує на оманливість лише одного з відчуттів – слуху. Що ж до решти – смаку, нюху та доторку – він характеризує їх, як менш важливі для князя.

Никифор пише: „О обонянии же, иже гонить благоухание, что подобаеъ глаголати к такому князю, иже боле на голѣ на земли съпитъ и высоты дому бѣгаеъ, и свѣтлое ношение портъ обгонитъ, и по лѣсомъ ходя, сиротину носит одѣжу и обутел, и на лыжах прескоча и по нужи въ град входя, власти дѣля, въ властельскую ризу облачится; и о вкушении тако же, иже въ брашнѣ и питии, бываеъ! И вѣмы, яко еже инѣмъ на обѣдѣ свѣтлѣ готовиши и бываеши всѣмъ всяческая, да всѣх приобрящеши, и законныя, и незаконныя, величества ради княжѣскаго, и самъ убо служиши и стражеши рукама своима. И доходитъ подавание твое до же и до камаровъ, твориши иже то княжения ради и власти. И объедающимъ инѣмъ и упивающимъ, самъ прѣбываеши сѣдя и позоруя ядуща ины и упивающася, и малому вкушеним и малою водою, мьнить ся, и ты с ним еда и пия. И тако угажаеши сущимъ под тобою, и тръпиши, сѣдя и зря иже имѣеши рабы упивающася. И тѣмъ, поистинѣ, угажаеши и покаряеши я. Тако имаши о вкушениихъ, якоже азъ вѣдѣ” [3, с. 68 – 69]. (Про нюх, який уникає благовонь, що подобає говорити такому князеві, який більше на голій землі спить та високих чертогів уникає, і світлими шатами нехтує, і по лісах ходячи, носить бідний одяг і взуття, бігаючи на лижах, і лише по необхідності, заради управління, приходячи в місто, одягається у ризи владаря; а вкушаючи їжу та питво таким же буває. І знаю я, як ти прислужуєш іншим на світлих бенкетах і для всіх усім буваєш, щоби привернути до себе всіх, добрих и недобрих, заради княжої величі; і прислужуєш сам, і трудиш руки свої. І доходить твоє подавання і до окремих палат, твориш це заради княжіння свого і влади. В той час як інші впиваються та об'їдаються, сам ти, сидячи і глядячи на них, мало їси та п'єш трохи води, щоб думали вони, що й ти з ними їси та п'єш. І так ти годиш тим, хто знаходиться під твоєю владою, і терпиш, сидячи й глядячи на своїх рабів, що впиваються. І цим, істинно, годиш їм та підкоряєш їх. Ось що я знаю про твоє вкушання).

Никифор у своєму посланні представляє князя Володимира надзвичайно стриманим, скромним, таким, що уникає надмірності у їжі та питві, розкошу в одязі. Він описує розкішні бенкети та багатий одяг князя лише для того, щоби підкреслити: і одяг, і пирування – лише обов'язки князя, які він виконує з необхідності. Подібна характеристика підтримується і розмірковуваннями Никифора про доторк: „И николи же ти съкровище положено бысть, или злато, или сребро ищътено бысть, но вся раздавая и обѣма руками истошая до же и досѣлѣ” [3, с. 69] (І ніколи ти не приховував скарбів, і не рахував золота та срібла, але все роздавав обома руками, вичерпуючи досі). Таким чином за характеристикою Володимира постають елементи князівського життя та побуту.

Повертаючись до питання про облудність слуху, слід зазначити, що Никифор підкреслює оманливість слуху, щоби застерегти князя від наклепів і доносів. Зір не обманює людину, слух може обманути – так і неправдиві свідчення проти вірних слуг можуть призвести до помилкового рішення. Цікаво, що митрополит, чиїм основним засобом впливу на людей є слово, розглядає це саме слово як джерело облуди й обману. Недовіра до слова, надзвичайно обережне ставлення до мови простежується і в інших текстах митрополита. Так, у церковному повчанні, сказаному у сиропустну неділю, Никифор зазначає: „Не дань ми даръ язычный по божественному Павлу, яко тѣмъ языкомъ творити ми порученная и того ради безгласенъ по средѣ васъ стою и молчу много” [6, с. 858] (Я не володію даром мовлення по божественному Павлу, яким мені доручено діяти, і тому мовчки посеред вас стою і мовчу багато). Голубинський пояснює цей доволі дивний фрагмент тим, що Никифор вочевидь не знав слов'янської мови [6, с. 859], тому був змушений написати своє повчання грецькою і доручив комусь іншому перекласти його та проголосити замість нього. Однак така постійна сторожкість по відношенню до слова примушує замислитись, чи не було ще й інших причин. Дослідження їх може бути завданням окремої розвідки.

Література

1. Поньрко Н. В. Эпистолярное наследие Древней Руси XI – XIII в. Исследования, тексты, переводы / Отв. ред. Д. С. Лихачов. – СПб. : Наука, 1992. – 224 с. **2. Баранкова Г. С.** Творчество киевского митрополита Никифора: проблемы авторства и перевода его произведений / Г. С. Баранкова. – Электронный ресурс – Режим доступа : <http://www.voskres.ru/bogoslovie/nikifor.htm>. **3. Русские** достопамятности, издаваемые императорским обществом истории и древностей российских. – Ч. 1. – М., 1815. – С. 59 – 75. **4. Послания** митрополита Никифора / Подготовка текстов и перевод Г. С. Баранковой. – М. : ИФ РАН, 2000. – 125 с. **5. Платон.** Сочинения в 4-х т. Т. 2 / Под общей ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2007. –

625 с. **Б. Голубинский Е.** История русской церкви. Т. 1. Период первый, киевский или домонгольский. Первая половина тома. – М., 1901. – 968 с.

Кулініч Т. О. Міська символіка у посланнях київських митрополитів XI – XII століть

Стаття присвячена аналізу „Послання про піст” київського митрополита Никифора, зокрема символіці міста та княжого двору у посланні.

Ключові слова: міська символіка, послання, митрополит.

Кулинич Т. А. Городская символика в посланиях киевских митрополитов XI – XII веков

В статье проанализировано „Послание о посте” киевского митрополита Никифора, в частности символика города и княжеского двора в послании.

Ключевые слова: городская символика, послания, митрополит.

Kulinich T. O. The symbolism of city in the epistles of Kiev's Metropolitans in the XI – XII centuries

The aim of the present work is the analysis of „Epistle On Fasting” written by Nikephoros I, the Metropolitan of Kiev and all Rus. The symbolism of city and princely court concepts is among the issues under consideration.

Key words: city symbolism, messages, metropolit.

УДК. 821.161.2.09

С. А. Негодяєва

**УРБАНІСТИЧНИЙ КОД МАЛОЇ ПРОЗИ
ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ „ТИГРИ”)**

Міський текст, міський хронотоп, урбаністичні мотиви – це на сьогодні доволі важливий інтертекстний інструментарій розкодування авторської міфотворчості феномену Емми Андієвської, яка посідає специфічне місце в українському літературному процесі. Її доволі непересічна інтелектуально-лірична проза розпалювала й буде розпалювати дискусії через складну художню умовність, асоціативність, художньо-філософський підтекст. Актуальність нашої розвідки обумовлена появою цілої низки сучасних досліджень, що мають характер введення у її прозову творчість. Скажімо, у монографії П. Сороки „Емма Андієвська. Літературний портрет” (Тернопіль, 1998) вказано зокрема на експериментальний характер її прози, на присутність у них елементів „нового роману”, а в монографії І. Зимомрі „Романи Емми Андієвської: психологічний дискурс” (Дрогобич, 2004) зосереджено увагу на проблемі

художнього психологізму в романній творчості Е. Андіївської. Також Н. Зборовська в кількох статтях звертала увагу на міфоцентричну природу її романів. Над проблемою міфологізму в творчості Е. Андіївської замислюється і М. Кіяновська. Спробу ідейно-тематичного аналізу романів Андіївської здійснили свого часу й Ю. Шевельов (Шерех), Ю. Клиновий, О. Кавуненко, Г. Гордасевич, Л. Микита та інші.

На нові літературознавчі шукання нас спровокували думки О. Смерек [1], яка розглянула макет міста на воді як міленарну проєкцію в „Романі про добру людину” Е. Андіївської. Дослідниця довела, що в творі зображене у формі казкового замку місто на воді виявляє ознаки соціальної утопії, означеної ідеєю всепереможного добра; попри географічну невизначеність міста, його абстрактний характер, чітко проступає образ України, омовлений у спосіб спеціального неназивання речей своїми іменами. Образ міста на воді, на думку науковиці, фігурує як компенсоване в майбутньому благо для розпоршених по світу українців.

Метою нашої студії ми свідомо обрали вивчення особливостей урбаністичного коду малої прози Емми Андіївської на матеріалі збірки „Тигри”, яка презентує авторський міф „самотнього в натовпі” індустриального міста сучасника. Термін „код” (за Р. Бартом) спробуємо використовувати в значенні модусу авторської рецепції як субкоду „культурного” [2], що зумовлює іманентний (визначений чи наявний самим літературним твором) характер інтертекстуального рівня малої прози письменниці, прочитання якої потребує ретельної, продуманої „гри з текстом”. До речі, наголошуючи на своєрідній читацькій грі з авторським міфом у своїх творах, письменниця неодноразово в інтерв’ю визначала жанри вміщених до зазначеної збірки оповідей як новелеток.

Сама назва збірки „Тигри” налаштовує реципієнта на „розкодування” авторського міфу про місто як негативне місцепроживання людини, в якому не тільки загострюється проблема самореалізації і самоствердження, а й руйнуються загальнолюдські цінності, мораль, боротьба за власний простір переакціонується з понять дружби, взаємодопомоги на байдужість і жорстокість інстинктивно-хижацького устрою тваринного світу. Промовистою в цьому аспекті є метафора відомого соціолога І. Гоффмана про урбаністичний спосіб життя в „кам’яних джунглях”. Міфотворчість Е. Андіївської полягає у використанні міфологічних образів, мотивів, архетипів, за допомогою яких авторка витворює власну часопросторову модель світу „епохи хмарочосів” ХХ століття. Образками абсурдного життя в сірих коробках-багатоповерхівках виступають зооморфні та ботаноморфні, географічні алюзійні та ремінісцентні назви новел збірки: „Баштан”, „Простори”, „Тигри”, „Ріка”, „Рослини”, „Дресувальник

коней”, „Мандрівні вогні”, „Подорожі”, „Географіна мапа”, „Леви”, „Риби”, „Рибний винахід”, „Коні”.

Міфологізуючи природну топіку, письменниця моделює художню візію України, базовану на топосах-кодах із загальнолюдським культурним корінням:

тигри – це своєрідні умовні труднощі „хмарочосних ніким неписаних правил життя”, яких треба дотримуватися, аби знайти душевний спокій у власному просторі, вони, наче царі природи, живуть, де схочуть, уміти їх приборкувати – умовно позначає – уміти виживати („Я можу зрадити тільки одне: я їжджу на тигрі” [3, с. 9]);

крапля, вода, ріка – свічадо – відображення душевної видвертості, щирості, людської суті особистості („...Якщо мої зернята приймуться, і я побачу перші пагони, то я знову почую ту пустелю і воду, яка мені з’явилася тільки раз у житті й висушила мені всі інші води. Тоді я ще думав, що тільки пустеля, яка наводить на подорожніх, що їх засипає піском, вологі сади, де кожне дерево є краплею води в пустелі, але я помилився. Тієї води я торкнувся, я тримав її в руці, як тримають пиріжок, і після того я вже в ніякій іншій воді не можу побачити мого відображення...” [3, с. 10]);

коні – чисті погляди, мрії, яким в урбанізованому механізованому світі не зраджує людина („... щойно я побачив на весь зріст моїх коней, як вони йшли грудьми в світанок, і зрозумів, що вороття нема” [3, с. 46]);

дресувальник коней – людина, яка не може миритися з профанацією дійсності („Добрі мої друзі казали, що я просто впертий, коли не хочу задовольнятися кіньми, замкненими в автах, і що вони просто не розуміють, чому я не стану шофером, якщо кінські сили мають наді мною таку владу... Профанувати своє покликання я просто неспроможний, хоч мені й ясно, що цим я доводжу себе до погибелі. Я дуже добре знаю собі справу, що коли найближчим часом у моєму житті не настане докорінна зміна, мені залишиться нічого іншого, як дресувати віслюків” [3, с. 17]);

леви – людські заздрощі – рушійники будь-яких людських чорних справ, які заважають успішно підніматися іншим угору, вони живуть на сходах будівель, руйнують і знищують ворожі собі погляди, проте найжахливіше, що навкруги їх сліпий байдужий сусідський простір допомагає спотворювати устрої гармонійного Всесвіту („Я їм говорив, коли вони не можуть зробитися вегетаріанцями, нехай бодай перейдуть в якийсь інший будинок, бо їхня поведінка негідна, але леви тільки поклипали очима, а наступного дня знову щез ще один мешканець” [3, с. 25]). Трагедія сучасника більш загострюється, коли він розуміє, що ці риси ментально й генетично невикорінні („Я не знаю, чим я завинив, я не знаю, які провини я мушу спокутувати... я знайшов тітчин лист з екзотичної країни, в якому вона пише, що вислала мені як різдвяний подарунок левів, які допоможуть удосконалити мій характер, бо я занадто м’який і вже час стати мені мужчиною” [3, с. 26]).

Зазначений вище міфопоетичний код обумовив і наступний урбаністичний авторський код у новелах збірки – свідомо зміна наративної візі (гендерне переакцентування: оповідь ведеться від першої особи чоловічої статі). Стратегія цього прийому спрямована на пошук відповідної форми для реалізації кожного художнього задуму авторки-експериментатора, бо мускуліність – це завжди уособлення сили, мужності, витривалості, боротьби; а офімінення цієї реалії призводить до руйнації закономірностей буття. І, оскільки „...наш навколишній світ є духовним витвором в нас і в нашому історичному житті” [4, с. 65], то в творі немає нічого, окрім особистості автора, який примушує споглядати те, що сам виявляє, залучає до свого універсуму (Ж.-П. Сартр). На нашу думку, при дослідженні ролі наратора в міфопоетичному концепті письменниці на прикладі прози цієї збірки, доречним було б говорити про ліричного суб'єкта, суголосного з ліричним героєм її поезії, поетичний світ якої „...складається з сюрреалістичного краєвиду, досконало озвученого багатою інструментацією і вкоріненого в реальних описах природи, яку Андіївська схоплює з різних площин. Багатоплановість цих образів надає почуття одночасності подій, що в'яжуться з поняттями „круглого часу”, за законами якого будуються її багатоаспектні та наративно однолінійні „ланцюгові” романи” [5, с. 216].

Індивідуальний стиль Андіївської-прозаїка значною мірою визначається своєрідним метафоричним мисленням художнього світу наратора. Наступною кодовою категорією урбаністичного інтерактиву письменниці виступають катастрофічні картини простору, що ускладнюють лейтмотив творчості авторки – „самотності в натовпі”, саме на ньому неодноразово наголошує митець у своїх письменницьких і малярських роботах [6]. Апокаліптичні перипетії байдужого міського життя презентовані промовистими сценами зародження й руйнації кохання, життя („В ресторані”), неписаними законами міського устрою, де „ростуть кавуни й дині, м'ясорубки” („Баштан”), різного роду нагромадженнями нашого побутування – зайвими умовностями, від яких особистість задихається („Зміна помешкання”), систематичними перешкодами, що стоять на заваді будь-якому впорядкованому життю („Пожежі”). Катастрофічний першоелемент урбанізованої заангажованості як алюзійну метафору-візію в картині Страшного Суду письменниця використала в промовистій новелі „На пошті”, в якій образним ядром апокаліптичної рецепції старої бабці слугує образ України: „Стеля почала обсіпатися і стіни обвалюватись, але поштар не рухнувся за своїм віконцем. Він цього не помітив. Це помітила стара бабця, що прийшла отримувати ренту. Вона сіла на підлогу й заплакала. Поштар глянув на неї й сказала, щоб вона встала, бо сидіти на підлозі серед пошти заборонено. Але бабця його вже не чула. Її покрито каміння й шутер світобудови” [3, с. 34].

Як бачимо, прозовий концепт Е. Андіївської на прикладі малої прози (яку, на перший погляд, важко зарахувати до урбаністичної

літератури) відзначається своєрідним характером художніх урбанізованих умовних кодів і відтворює індивідуальний авторський міф, стрижнем якого є образ України. Авторка розкриває незвіданий світ людської уяви і фантазії, розширює межі та можливості нашого асоціативного мислення. Безумовно, гіпертекст її рецепції може продукувати багато дискурсів у літературознавчій думці, бо він побудований на синтезі протилежностей, який, за словами Н. Зборовської, „посилається на три принципи світобудови: вага як рівновага, число як кількість і співмірність всього. Формула рівноваги в тому й полягає, що гармонія впливає з подібності протилежностей (смерть – життя, матерія – дух, світло – пільма), число є масштабом подібності, а ступінь відповідності є міра. Такий співмірний світ, спрямований на синтез протилежностей, обмін у межах єдиної субстанції, упорядкований і гармонійний, Емми Андієвської” [7, с. 144].

Саме цей синтез у будівництві жанру, сюжету, змалюванні образів, мотивів, смислотворенні дає можливість інтерпретувати доробок письменниці в кількох вимірах одночасно, й у ракурсі міського тексту зокрема.

Тому наша студія стане лише заявою на продукування нових дискурсів в аспекті теорії інтертексту як провідної філософсько-аналітичної концепції авангардної постмодерної прози, поглибить осмислення авторської топіки, її ігровий характер, допоможе з'ясувати роль гри й іронії в розбудові художньої дійсності сюрреалістичного письма Андієвської.

Література

1. Смерек О. До проблеми художньої умовності в романах Емми Андієвської / О. Смерек // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2002. – Вип. 3. – С. 37 – 41. **2. Барт Р.** Текстуальний аналіз „Вальдемара” Едгара По / Р. Барт // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 497 – 521. **3. Андієвська Емма.** Тигри [Текст] / Емма Андієвська. – Нью-Йорк : Вид-во Нью-Йорської групи, 1962. – 48 с. **4. Гуссерль Е.** Криза європейського людства і філософія / Е. Гуссерль // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки. Хрестоматія: навч. посібник. – К. : Ваклер, 1996. – С.61 – 94. **5. Струк Данило Гусар.** Як читати поезії Емми Андієвської / Данило Гусар Струк // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття : У трьох книгах. – К. : Рось, 1994. – Книга 3. – С. 216 – 223. **6. Дмитриченко Н.** Емма Андієвська : Я звикла жити у пустелі. Як у поганому шукати позитив, чому в сучасній літературі забагато тельбухів і про самотність у мюнхенській квартирі – у розмові із неординарною жінкою / Н. Дмитриченко // Україна Молода. – 2010. – 23 квітня. – С. 20 – 21.

7. Зборовська Н. Піднявшись над усім тліном / Н. Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – № 79 – 80.

Негодяєва С. А. Урбаністичний код малої прози Емми Андіївської (на матеріалі збірки „Тигри”)

Дане дослідження присвячено вивченню особливостей урбаністичного коду малої прози Емми Андіївської. Студію здійснено на матеріалі збірки новелеток „Тигри”, яка презентує авторський міф „самотнього в натовпі” індустріального міста сучасника. Характерними модифікаціями урбаністичного коду у творах письменниці є переосмислення „епохи хмарочосів” ХХ століття у світовому інваріанті з домінантою України, – це становить своєрідний центр оповіді, у якій формується морально здичавілий і деградований засіб життя.

Ключові слова: часопростір, урбанізм, самотність, модифікація, фрагментація, гра.

Негодяева С. А. Урбанистический код малой прозы Еммы Андиевской (на материале сборника „Тигры”)

Данное исследование посвящено изучению особенностей урбанистического кода малой прозы Еммы Андиевской. Работу сделано на материале сборника новеллеток „Тигры”, которая презентует авторский миф „одинокого в толпе” индустриального города современника. Характерными модификациями урбанистического кода в произведениях писательницы выступает „эпоха небоскрёбов” ХХ столетия в мировом инварианте с доминантой Украины, – это составляет своеобразный центр рассказа, в котором формируется морально дикий и деградированный способ жизни.

Ключевые слова: пространственно-временное единство, урбанизм, модификация, фрагментация, игра.

Nehodiayeva S. A. Urban code of short prose by Emma Andiyevska (on the material of album „Tigers”)

The work is dedicated to the study of urban code peculiarities of short prose by Emma Andiyevs'ka. The research is carried out on the material of short novels album „Tyhry” („Tigers”) that shows us the author's myth of „alone in the crowd” of industrial city contemporary. Reconsideration of the XX century's „skyscraper' epoch” through the world invariant with the dominant of Ukraine is an indicative modification of urban code within works of the writer. It is a peculiar center of the story, where morally savage and degrade way of life is formed.

Key words: time-and-space, urbanism, loneliness, modification, fragmentation, game.

УДК 821.161.2-6.09

Г. С. Мазоха

**УРБАНІСТИЧНІ МОТИВИ В ЕПІСТОЛЯРНІЙ
СПАДЩИНІ О. ДОВЖЕНКА**

Духовна та творча спадщина О. Довженка є на сьогоднішній день об'єктом пильної уваги з боку дослідників. І це не випадково, адже Олександр Петровичу вдалося залишити непроминальний слід у розбудові етико-гуманістичних традицій національного письменства. Як „відкривач, експериментатор, утверджувач нового” (О. Гончар), він продемонстрував активну мистецьку настроєність на сучасність та її проблеми, історизм образного мислення, принципи творення глибоко народних, національно-своєрідних характерів, органічно поєднавши у своїй творчості надбання світової цивілізації і рідного народу. Усе це й дало привід І. Кошелівцю віднести О. Довженка до обраних, „життя яких у творчості триває й посмертно” [1, с. 200].

Новітні літературознавчі дискурси (Ю. Мариненко, Г. Семенюк, М. Жулинський, Р. Корогодський та ін.) відзначаються пошуками нових підходів до осмислення творчого феномену О. Довженка, підходів, не обтяжених тенденційністю та заідеологізованістю. Однак, зважаючи на багатовимірну та, до певної міри, суперечливу рецепцію художньої спадщини майстра слова, здається доречним вказати на загальну в певному розумінні, тенденцію дослідження його творчості як єдиного й цілісного процесу. У цьому сенсі доцільним видається звернення до епістолярної спадщини О. Довженка, адже власне листи „виявляють у чистому вигляді справжню суть людини, зокрема людини творчої – письменника, митця. Виявляють його уподобання, його святощі, не приховуючи відтінків, внутрішніх суперечностей, набагато повніше й автентичніше, ніж інші вияви літературно-публіцистичного висловлювання” [2, с. 40].

Малодосліджену сторінку української літератури складає осмислення феномену міста в епістолярній спадщині О. Довженка. Відтак, сучасний літературознавчий дискурс засвідчує поширення урбаністичної культури. Про це, зокрема, йдеться в працях як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників: Е. Бушевича, Т. Косткевічевої, Т. Зарембської, О. Галича, О. Міщенко, В. Фоменко та ін., в яких місто трактується і як тема, і як мотив, і як образ, і як символ, і як міф. Через те, осмислення дискурсу міста в найрізноманітніших контекстах і не лише в художній, а й в епістолярній спадщині вітчизняних майстрів художнього слова, зокрема й О. Довженка, можна вважати актуальним.

О. Довженко залишив по собі багату епістолярну спадщину, частина якої опублікована в п'ятитомному виданні творів письменника

(Київ, 1985 р.), а ще більша кількість приватних кореспонденцій і по сьогоднішній день чекає на свого дослідника. Варто при цьому відзначити, що листи Олександра Петровича виходять за порівняно вузькі межі побутового інформаційного зв'язку, являючи собою різноманітні модули діалогу з іншими авторами й текстами, сучасниками та їх висловлюваннями. Однак, найглибшим пластом епістолярію письменника є самоаналіз, розкриття потаємних механізмів своєї вдачі, тобто всього того, що могло бути висловлене лише в листі.

Аналіз епістолярної спадщини О. Довженка дає змогу констатувати, що в його листах досить часто мова йде про місто, що само по собі не є випадковим, оскільки вся діяльність митця була тісно пов'язана з різними містами. Йому довелося жити й працювати в Житомирі, Харкові, Києві, Одесі, Москві, а також побувати в Лондоні, Парижі, Берліні та інших великих містах Європи. Відтак, усе це цілком слушно знайшло свій вияв у кореспонденціях до рідних, друзів та знайомих. Часто в листах подається не сам опис міст, а й ті враження, які вони справили на нього.

З 1911 по 1914 рр. О. Довженко навчається у Глухові в учительському інституті. Саме місто він вважає маленьким і „обивательським”. Про це йдеться в листі до Я. Коваль, учительки письменника: „Учительский мой институт. Он стоит предо мною как живой, белый, чистый, со штамбовыми розами и посыпанными желтым песком дорожками сада... Помню домовую институтскую церковь, в которой я, семнадцатилетний в то время юнец, отказался, стоя на коленях перед аналоем на исповеди перед законоучителем отцом Александром, от веры в бога... Было реакционное время, реакционной была и наша школа. Абсолютное отсутствие общественно-политической жизни и полная политическая темнота” [3]. Духовна атмосфера в інституті була дуже важкою і це, безперечно, наклало свій відбиток і на сприйняття О. Довженком самого міста.

Значно більше уваги в своєму приватному листуванні О. Довженко приділяє Харкову. У цьому місті він близько знайомиться, як сам відзначає, з харківським літературним світом, який групувався тоді довкола редакцій „Вістей” і „Селянської правди”. Серед його знайомих: В. Сосюра, Гнат Юра, О. Копиленко, П. Панч, Остап Вишня та інші. Харків вабить його своїм театральним життям, красою вулиць, будинків. Життя тут у нього цікаве, змістовне, наповнене творчими задумами та планами. Таким залишається місто в його спогадах. Проте, в 1943 р. О. Довженко вражений тим, що побачив у Харкові після його звільнення від фашистів. „В ніч на 23 серпня ми зайняли Харків. Німці втекли з нього внаслідок нашого кругового наступу. Вдень я поїхав у місто... Місто напівмертве. Сумне, хворе, принижене місто” [4, с. 61]. В інтонаціях письменника відчувається стільки тепла, жалю та співчуття до того, що пережило місто, яке він вважає не гідним такої понівеченої долі. Воно для нього як жива істота. Через те, широким узагальненням звучить

фраза „принижене місто”, бо тема будь-якої руйнації для митця неприйнятна. О. Довженко все побачене акуратно занотовує і все побачене згодом він використає у своїх творах.

1930 р. О. Довженко разом із дружиною Ю. Солнцевою від'їжджає у творче відрядження до країн Західної Європи – Німеччини, Чехословаччини, Франції та Англії з метою вивчення техніки звукового кіно. Перебуваючи в столиці Англії, О. Довженко зазначає: „Пишу з Лондона, самого страшного міста з усіх, що я бачив. Розкажу про Темзу, про Монпарнас, про гамбурзькі нетрі” і далі з жалем: „Літо – все в роз'їзді... Хлопці, мабуть, рибку ловлять і качок стріляють. Ех, і завидую часом. Сам не знаю, яка нечиста сила гонить мене завжди і не дає спокою” [5, с. 294]. У Довженка зовнішній опис міста зведений до мінімуму. Він передає ті відчуття, які воно в нього викликає. Лондон нагадує місто часів Ч. Діккенса, Гамбург він називає нетрями тощо. „Был три недели в Париже, – читаємо в іншому листі. – Пришлось тоже на Монпарнасе жить в Вашем тридцать втором номере... Купил широкие штаны, лейку и толстую фуфайку – все, что полагается для хорошего туриста, даже граммофон с собачкой” [6, с. 294]. І тут же з насмішливою пересторогою митець просить „Собачки прошу не смешивать с настоящими живыми собачками, похожими на дурной сон, которыми кишат немецкие тротуары” [7, с. 294].

Зовсім інше враження справила на О. Довженка Прага. Разом із чехословацьким кінодіячем Любомиром Лінгартом він багато їздить старою і новою Прагою. Український митець був захоплений нею, її архітектурою, зеленню і навіть запропонував конкретний план, майже сценарій фільму про місто, в якому хотів би відтворити контрасти старого і нового.

У художній літературі досить часто образ міста протиставляється селу як природне і протиприродне (твори Б.-І. Антонича „Мурашник”, „Балада провулка”, „Мертві авта” та ін., В. Підмогильного „Місто” тощо). Дещо схоже спостерігається і в кореспонденціях О. Довженка. Поряд з описом міста в його листи „вриваються” повні ліричного струменя описи рідної природи. Він віддає перевагу тому, що свідчить про його духовний зв'язок з нею. В одному з недавно опублікованих Р. Корогодським листів до О. Чернової, О. Довженко з боєм пише: „Я не знаю чому, Ваш запах змішався з запахом покинутого степу. Захотілося швидкої їзди. Захотілось цілувати мені кінський щавель або степовий чебрець. Ви не знаєте цього, Лесю. Ви жодного разу не шукали шлях по сузір'ях. Привіт Вашим міліціонерам і автобусам” [8]. В останніх словах заховано великий філософський підтекст. Однак, слід наголосити на тому, що О. Довженко – син своєї доби. Через те, його свідомість уміщує все, що хвилює людей його епохи. Історичні події стають частиною його життя. І це не просто суб'єктивно сприйнятий зовнішній світ, що органічно вростає у світ внутрішній, а вища форма прояву людини-

громадянина, для якої мова про об'єктивну реальність і засудження її набуває характеру пристрасного висловлювання.

Про місто в листах О. Довженка може йтися у різних ракурсах. Наприклад, у кореспонденціях до О. Чернової письменник опис міста завуальовує предметним показом обстановки, в якій живе: „Ви знаєте, скільки кімнат я змінив за останні роки? І здаюся собі я в них самотнім і холодним. А не люблю я холоду більш за все на світі” [9].

У цей період О. Довженку жилося дуже непросто. Мова йде не лише про облаштування власного побуту на кшталт: „...цієї ночі не було електрики і я пролежав у темряві довгі годити, причому по кімнаті бігало багато великих пацюків. Справа дійшла до того, що я встав і поклав на підлогу свої булку і вітчину, щоб вони їли і не бігали. Але й це не допомогло...” [10] Або з іншого листа „лізуть до мене усілякі люди. Із голів у них іде пара важких думок. У них заплітаються язика... Ось для чого у мене останній і найбільший лозунг над столом – посміхайтесь” [11]. Над О. Довженком, як і над іншими митцями його часу, висів дамоклів меч „партійної організації і партійної літератури”. Створюючи такі реалістичні картини побуту, митець ніби наштовхує на штучність моральних цінностей, що проголошувались та різкий дисонанс між побаченим і почутим.

Місто стомлює О. Довженка. Митець усе відчуває, ніби оголеними нервами. Через те, постійним рефреном звучать слова „Втомився” „Самотній”. Усе це пояснюється ще й тим, що світосприймання О. Довженка ще з дитинства „було двоїсте: ідеальне, намислене, душі необхідне, внутрішнім зором бачене та реально існуюче, що його він відштовхував, внутрішньо з ним не міг змиритися” [12, с. 131]. Це часто його пригнічувало й травмувало.

Певну роль у житті О. Довженка відіграла Москва. Ставлення до цього міста у нього різне. Наприклад, в одному з листів, датованому 1930 роком, письменник ніби ненароком кидає фразу: „От уже тиждень як я у Москві. Робити тут мені нічого і засів я тут лише тому що чекаю на свій багаж” [13, с. 299]. Його значно більше приваблює Київ. Там: „...найду собі кімнату, розташуюсь як слід і запрошу тебе (І. Соколянського) на кілька день” [14, с. 300]. Це місто ніби дасть йому сили творити.

Після постановки фільму „Іван” (1932 р.) ставлення з боку влади до письменника різко змінилося і він, „шукаючи захисту в Сталіна наприкінці 1932 р. вирішує переїхати до Москви, де проведе довгі роки” [15, с. 6]. Фактично це було завуальоване заслання О. Довженка. В опублікованих листах митця того часу дуже мало зустрічаються прямі описи міста, та й події, що мали там місце, відтворені дуже лаконічно, однак усе частіше зустрічаються такі слова: „Не вдалося, на жаль, приїхати до вас... Мушу сидіти в Москві аж до глибокої осені на роботі”. І далі: „часом, дивлячись у вікно, переносую думкою на Україну, до Вас да на Десну, да й пливу човном – дубом поміж берегами та поміж лозами

і ясокорами, і небо неначе всміхається мені з далекої неозвратно давнини” [16, с. 328]. Згадує Київ: „Нежный весенний дождик. Перед окном большой-большой ветвистый черный сырой клен. Когда смотришь немного вверх, кажется он не один, а целое поколение, – так много у него веток. А на ветках тысячами созвездий рясно вылезают нежные зеленовато-желтоватые маленькие букеты листьев и цветы. Кричат воробьи, синицы, дети и аэропланы” [17, с. 302]. Стильовий почерк О. Довженка у цьому описі можна визнати як романтично забарвлений, лірично-поетичний. І це не випадково, адже елемент краси завжди був притаманний для творчості митця.

О. Довженко добре усвідомлював, що дорога до Києва йому заказана. Ще 1945 р. він про це пише до Ю. Тимошенка: „Я довідався недавно, що працюватиму тимчасом у Москві. Очевидно, в Києві не хочуть, аби я заважав комусь жити на світі і пишатись своєю величчю” [18, с. 329]. А свій пекучій біль за Україною виписує так: „Тихенько, одними кінчиками пальців одриваюсь од землі і лечу до вас на річки, на озера, на незаймані висипи...” [18, с. 338].

Одним із люблених міст О. Довженка, про що засвідчують його кореспонденції, є Каховка, про яку митець завжди пише з великою пошаною й любов'ю. Як відомо, у 50-х роках розпочинається будівництво каховської ГЕС і Олександр Петрович декілька років поспіль приїжджає до міста. Там він зустрічається з багатьма людьми, набирається вражень, які згодом переносить у свої приватні кореспонденції. „Я тут у Каховці один з найстаріших людей... і я так всіх і все тут полюбив, що не покинув би їх, доки живу, і нерозлучавсь би ні з ними, ні з їх веселими трудами..., ні з берегом Дніпра, з великою рікою мого народу. Щось дорогоцінне приносить мені життя на низовім березі Дніпра” [19, с. 336]. З іншого листа: „Каховка моя, як вам відомо закрита і я зараз запланував на колгоспну тему... Настрій у мене добрий і життя прекрасне...” [20, с. 337].

Однак з найбільшою любов'ю О. Довженко описує Київ. „Город красив как никогда, – пише він до Ю. Солнцевої. – Выросла зелень, множество цветов на улицах и бульварах”. І тут же з гіркою іронією продовжує: „Архитекторы стараются изо всех сил испортить город, и на этот раз им это, кажется, удастся. Очень жаль, я не знаю другого города, который мог бы представить архитектору столько счастливых блестящих возможностей” [21, с. 334].

У листах часто звучить „Скучаю за Києвом”, який асоціюється в ньому з Україною, з рідною землею. „У вас уже, певно, весна, господи!.. Ой пташечки голубоньки, візьміть мене на крилоньки, понесіть мене до сонечка... Не летять до мене пташки, не беруть мене, тільки сум пливе за водою з Десни на дубах” [22, с. 342]. Цитований лист є своєрідним самовираженням душі митця. Тут відсутні пафосність і прояв „надмірної любові”, але кожен рядок засвідчує глибоке поклоніння рідній землі.

Уболіваючи за зруйнованим війною Києвом, О. Довженко пише: „Треба зробити такий Хрещатик, щоб покоління знали. Площі, висоти. Треба вкласти в Хрещатик всі свої знання, всі почуття, весь досвід треба вкласти, всю велич нашої епохи, війни... Архітектуру треба підняти як ні одне мистецтво” [23, с. 196]. З іншого листа, адресованого П. Панчу: „А ще краще було б якби десь на високому березі, на древніх київських горах над Дніпром, і скажу тобі навіть де: перед поворотом на міст „Євгенії Бош”, де колись стояла церква Миколаєвська, – незрівнянний ні з чим по урочистості краєвид, – коли б там побудувати легкий павільйон..., як се було б красиво” [24, с. 343].

У щоденнику О. Довженка від 5.11.1945 р. є запис: „Я помру в Москві, так і не побачивши України. Перед смертю я попрошу Сталіна, аби перед тим, як спалити мене в крематорії, з грудей моїх вийняли серце і закопали його в рідну землю в Києві десь над Дніпром на горі” [25, с. 196]. 10 жовтня 1956 р. письменник звертається листовно до Президії СРПУ з проханням щоб йому допомогли з отриманням житла, бо він сповнений бажанням повернутись до рідного міста. Проте планам і намірам Олександра Петровича не судилось здійснитися. Помер він і похований у Москві і до сьогодні прах великого майстра художнього слова не повернутий в Україну.

Аналіз епістолярної спадщини О. Довженка засвідчує, що митець досить часто звертається до опису міст у своїх творах. Через те, останні є свідченням не лише про добу, в яку жив митець, а й про нього самого. Такі кореспонденції дають змогу отримати об’єктивну уяву про світоглядні цінності письменника, його художньо-естетичні уподобання й творчу індивідуальність.

Література

- 1. Кошелівець І.** Дещо про прозу Олександра Довженка / І.Кошелівець // „Я син свого часу...” : (штрихи до літературно-мистецького портрета Олександра Довженка): навчальний посібник-хрестоматія. – К. : [б. в.], 2003. – С. 200 – 207.
- 2. Коцюбинська М.** „Зафіксоване й нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість. – К. : Дух і літера, 2001. – 299 с.
- 3. Архів** Сосницького меморіального музею.
- 4. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с.
- 5. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с.
- 6. Довженко О.П.** Твори В 5-ти т. Т.5 / Упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с.
- 7. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с.
- 8. Вісімнадцять листів** про кохання. Олександр Довженко Олені Черновій // Культура і життя. – 1996. – 27 листопада.
- 9. Вісімнадцять листів** про кохання. Олександр Довженко Олені Черновій // Культура і життя. – 1996. – 27 листопада.
- 10. Вісімнадцять листів** про кохання. Олександр Довженко Олені

Черновій // Культура і життя. – 1996. – 27 листопада. **11. Вісімнадцять листів** про кохання. Олександр Довженко Олені Черновій // Культура і життя. – 1996. – 27 листопада. **12. Корогодський Р.** Велика цитата або любовні листи полоненого / Р. Корогодський // Сучасність. – 1999. – № 1. – С. 129 – 140; № 2. – С. 108 – 122. **13. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **14. Довженко О. П.** Твори: В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **15. „Я син свого часу...”:** (штрихи до літературно-мистецького портрета Олександра Довженка): навчальний посібник-хрестоматія. – К. : [б. в], 2003. – 212 с. **16. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **17. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **18. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **19. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **20. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **21. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **22. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **23. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **24. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с. **25. Довженко О. П.** Твори : В 5-ти т. Т. 5 / Упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с.

Мазоха Г. С. Урбаністичні мотиви в епістолярній спадщині О. Довженка

У статті вперше комплексно на прикладі приватного листування українського письменника досліджується мотив міста. Запропоновано нові інтерпретації багатьох кореспонденцій, які не потрапляли в поле зору дослідників.

Ключові слова: місто, урбаністика, лист, кореспонденція, епістолярій.

Мазоха Г. С. Урбаністические мотивы в эпистолярном наследии А. Довженко

В статье впервые комплексно на примере частной переписки украинского писателя исследуется мотив города. Предложено новые интерпретации многих корреспонденций, которые не попадали в поле зрения исследователей.

Ключевые слова: город, урбаністика, письмо, кореспонденція, епістолярій.

Mazokha G. S. Urbanistic reasons in the epistolary legacy of O. Dovzhenko

The article firstly deals with the complex rescarching of the reason of town on example of private correspondences. In the correspondences of Ukrainian writer new interpretations of many correspondences which did not get into the field of scientists' researchings were proposed.

Key words: town, urbanistics, letter, correspondence, epistolary.

УДК 821.161.1–1.09:784.7

А. В. Юрченко

**КОНЦЕПЦИЯ ГОРОДА И МЕГАПОЛИСА
И УРБАНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОЙ
РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ РОК-ПОЭЗИИ**

Музыкальная культура в наше время, как никогда ранее, набирает больших оборотов. Рок-музыка как одно из глобальных мировых музыкальных течений играет очень важную роль в формировании мировоззрения её ценителей и слушателей. Как известно, первоначально рок-исполнителями были исключительно мужчины, но с течением времени этот музыкальный жанр решили освоить и женщины. Женская поэзия как в контексте музыкальном, так и вне его, всегда отличалась от мужской остротой выражения, лиричностью и откровенностью. На данный момент существует множество рок-групп и рок-исполнителей, творчество которых имеет как свои неповторимые, индивидуальные черты, так и сходные стороны в тематике и жанровых особенностях текстов песен.

Нужно отметить, что до недавнего времени в российской филологической науке господствовал подход к рок-поэзии как к маргинальному, несерьезному и малоинтересному в поэтическом отношении жанру, который воспринимался в контексте контркультуры, а потому оценивался по внехудожественным критериям. В 90-е годы ситуация резко поменялась: рок-поэзия как неоспоримый литературный факт стала подвергаться научному осмыслению [1, с. 12].

Изучением современной русской рок-поэзии в настоящий момент занимаются такие исследователи, как М. Айзенберг, Е. Борисова, А. Бурлака, И. Гудков, И. Кукулин, В. Кулаков, А. Рухлова, А. Соя, А. Щуплов, И. Цуладзе и др. Их труды посвящены проблематике, жанровым особенностям, но они не затрагивают образы, которые встречаются в текстах песен рок-певиц современности.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что рок-музыка как стиль и как немаловажная разновидность современной культуры является не до конца изученной. Исследование текстов песен рок-

исполнительниц русской музыкальной культуры представляет научный, культурный и социальный интерес.

Целью исследования является раскрытие особенностей проявления урбанистических мотивов, их сходных черт и различий в произведениях современных русских рок-исполнительниц на примере творчества Дианы Арбениной и Земфиры Рамазановой (далее – Земфира).

Современная русская женская рок-поэзия – актуальна в наше время. „Авторы, работающие в данном жанре, представляют вниманию как читателя, так и слушателя, целый спектр тем, идей и их выражения посредством различного рода поэтических приемов” [2, с. 56]. Интересным, по нашему мнению, является тот факт, что во многих текстах современных русских песен, которые исполняются женщинами в стиле рок, можно обнаружить одну явную общую особенность – это урбанистические мотивы, или тема города [3, с. 89], которые преобладают в достаточно большом объеме в текстах Дианы Арбениной и Земфиры.

Обе рок-певицы чувствуют город по-своему, то есть образ города у каждой из них отличается. Это отличие продиктовано, в первую очередь, индивидуальностью и своеобразием стиля, а во-вторых, связью с темами, которые идут параллельно в одном и том же произведении автора.

Так, Диана Арбенина использует слова „город”, „мегаполис” наравне с географическими названиями достаточно часто. Иными словами, в её стихах и текстах песен можно обнаружить не только многократное использование слов „город”, „мегаполис”, а также непосредственные ссылки на названия тех или иных населённых пунктов. Обратим внимание на то, что в стихах и текстах песен автор не использует заглавных букв в географических названиях. Причиной этого может быть то, что певица игнорирует название, не придаёт ему значения. Нужно отметить тот факт, что город у Дианы Арбениной, несмотря на свою абстрактность в плане размеров, описывается четко с точки зрения времени суток и сезона. Приведём несколько примеров:

а в городе этом так много света
и совсем немного остаётся солнца...
(„Голубой слон”) [5, с. 96].

Или:

ты город
ты желтый прозрачный улей...

Из контекста мы можем понять, что речь идёт именно об осеннем городе:

...такая
терпкая клёвая осень...
(„Ты город”) [3, с. 28].

Другой пример:

солнце моё!
Ты разбиваешь себя
в других городах.
Ждали весну...

(„Гонщик”) [3, с. 101].

Здесь перед нами предстаёт город, в котором лирический герой ждёт весну. С весной у Арбениной ассоциируется любовь и перерождение.

Вышеперечисленные примеры дают нам право говорить о том, что автор для описания своих переживаний выбирает не просто мимолётное упоминание города как места нахождения его лирического героя, а приводит точное его описание.

Вместе с художественным описанием города у Дианы Арбениной можно встретить достаточно неоднозначные и сложные для понимания упоминания о городе, где автор не только сравнивает с городом предмет своих личных переживаний, а также описывает этот город и свой внутренний конфликт через призму урбанистических мотивов:

...я не спешу к тебе
ты мегаполис
рождённый летом
ближе ближе к весне...
(„На границе”) [3, с. 98].

Не только детальнейшее поэтическое описание города, а также любовь к нему в поэзии Дианы Арбениной можно заметить в следующем примере, где сочетаются любовная тематика и урбанистические настроения, предельная четкость в описании мелких деталей, событий из прошлого лирического героя и всё, что с этим связано:

я тебя привезла как невесту знакомится в город
зная ты уже любишь его: ты жила в нем когда-то...
... в этом городе сушат белье во дворах парусами.
Флагом реют пижамы и ветхость рубах не зазорна.
Ты ходила и гладила всё обнималась часами
с этим городом. Колокола вам кивали влюбленно...
я тебя не ревную. компАс стрелкой гнется на север.
И от инея сердце печет и седеет затылок.
В этом городе как виноград вороньё на платанах.
Мои руки. Балкон...
(„Шуму”) [3, с. 44]

У Арбениной, как уже было отмечено выше, можно проследить частое использование географических названий в текстах её песен и стихах. Например, в песне „д.р.” лирический герой сравнивается с одним из мегаполисов:

я вечный питер ты москва
ню-йорк париж и магадан.
И мы уже не мы [8, с. 99].

Песня „д.р.” прекрасно показывает перенесение „конфликта” между двумя городами – Санкт-Петербургом и Москвой – на конфликт между лирическим героем и его оппонентом. Подобное описание противостояния между этими двумя городами можно заметить в другой песне Арбениной:

и закружится в танце москва.

И захлебнётся невой.

(„Москва-Питер-Москва”) [3, с. 110].

В одной из песен автор передаёт даже запахи города:

питер пахнет никотином
томным летом
исчезает мой любимый
город детства
за лесами

(„Питер-никотин”) [3, с. 129].

В других поэтических произведениях Дианы Арбениной можно встретить немало названий городов:

я буду петь тебе...
в жене и в москве...
(„Актриса”) [3, с. 120].

Или:

...скромный парень морячок в клешах индиго
он ходил в игарку в рию в нагасаки...
(„Морячок”) [3, с. 122]

Следующим примером может послужить текст песни „Реггей”, в котором речь идёт о двух европейских городах – Париже и Берлине:

...слышишь?!

Ты так же будешь хотеть дальше в берлине.

Ты так же будешь грустить в париже [7, с. 97].

Итак, город в понимании Дианы Арбениной – это место, которое наполнено романтикой, любовью, запахами и цветами, которые соответствуют тому или иному времени года, о котором повествуется в стихотворении. Цель, с которой автор прибегает к таким многократным ссылкам на города, очевидна. Так автор подчеркивает свою любовь к свободе, отсутствию границ и масштабность переживаний.

Современная рок-певица Земфира город видит немного иначе. Упоминания города в её произведениях менее многочисленны, чем в поэзии Арбениной. Одна из первых песен, в которой мы видим проявление урбанизма, – её известный хит „Лондон”:

Мне приснилось небо Лондона.
В нём приснился долгий поцелуй.
Мы летели вовсе не держась –
Кто же из нас первый упадёт
Вдребезги на Тауэрский мост?.. [5, с. 95].

У Земфиры город имеет главным образом серые краски, наполнен грустью, дождями и печалью. Этот факт иллюстрируется примером, приведённым выше, и следующими:

Город...
Грустил со мной,
Летел за мною следом
Снегом вчерашним...

(„Город”) [5, с. 52].

Или:

Плачем я и небо...
...Мы будем ждать: я и твой город...
Будем ждать медленно скоро
На перронах, на аэродромах...
(„Ждать”) [5, с. 53].

В отличие от Арбениной Земфира подчеркивает социальные проблемы города, придавая ему еще большую темноту:

Где-то город...
Ты принимаешь наркотики...
Где-то здорово
Ходишь за поворотики...
(„Шкалят датчики”) [5, с. 97].

Аналогичная тема прослеживается в другой песне более позднего периода творчества исполнительницы:

Этот город заполнен
деньгами и проститутками –
Я не против ни тех, ни других,
но только не сутками!..
(„Небомореоблака”) [5, с. 101].

Неоднократно образ города в творчестве Земфиры включает мотивы прощания, то есть, упоминая город в некоторых случаях, певица уходит и прощается:

До свидания, мой любимый город!
Я почти попала в хроники твои...
(„До свидания”) [5, с. 102].

Или другой пример:

Я ухожу, оставляя причины для споров,
Мою смешную собаку, мой любимый город...
(„Итоги”) [5, с. 105].

Крайне редко, в отличие от Арбениной, Земфира прибегает к описанию города в привычном смысле:

Город засыпает.
На трамваях пожелтевшая листва –
Красиво. Только для нас.
(„Возьми меня”)

Из этого примера слушатель может представить себе осенний город вечером, город, наполненный романтикой, что по настроению близко Арбениной.

Таким образом, концепт „город” в текстах песен Дианы Арбениной и Земфиры различен. У Земфиры город в большинстве случаев негативно окрашен, у Арбениной он наполнен запахами, любовью. Очевидным остаётся тот факт, что авторы прибегают к частому описанию города, чтобы

„сделать свой поэтический мир более просторным” [1, с. 52], чтобы поместить читателя и слушателя в трёхмерное измерение поэзии.

Перспектива дальнейшей разработки состоит в исследовании особенностей поэтики современных русских рок-поэтов, жанрового своеобразия их произведений и тематики.

Литература

1. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10 / Юрий Доманский. – Екатеринбург; Тверь : УГПУ – ТвГУ, 2008. – 29 с. **2. Соя А.** Поэты русского рока. Том 1 / Антон Соя. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 448 с. **3. Арбенина Д.** Дезертир сна / Диана Арбенина. – М. : Астрель, АСТ, 2008. – 272 с. **4. Соя А.** Поэты русского рока. Том 2 / Антон Соя. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 416 с. **5. Соя А.** Поэты русского рока. Том 3 / Антон Соя. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 448 с. **6. Ночные снайперы.** Дрянь. Стихи / Диана Арбенина, Светлана Сурганова. – СПб. : Сообщество Примитивного Искусства „ДЕДЪ”, „Спи Дедъ”, 1996. – 64 с. **7. Ночные снайперы.** Патронташ / Диана Арбенина, Светлана Сурганова. – СПб. : „Нота-Р”, 2002. – 265 с. **8. Ночные снайперы.** Цель / Диана Арбенина, Светлана Сурганова. – СПб. : Сообщество Примитивного Искусства „ДЕДЪ”, „Спи Дедъ”, 1997. – 108 с.

Юрченко А. В. Концепція міста та мегаполіса і урбаністичні мотиви у сучасній російській рок-поезії

У даній статті аналізуються урбаністичні мотиви у поетичній творчості двох сучасних російських рок-виконавиць – Діани Арбеніної та Земфіри, їх загальні та відмінні риси.

Ключові слова: місто, мегаполіс, рок-поезія, концепт, урбаністичні мотиви.

Юрченко А. В. Концепция города и мегаполиса и урбанистические мотивы в современной русской женской рок-поэзии

В данной статье анализируются урбанистические мотивы в поэтическом творчестве двух современных рок-исполнительниц – Дианы Арбениной и Земфиры, их отличительные и общие черты.

Ключевые слова: город, мегаполис, рок-поэзия, концепт, урбанистические мотивы.

Yurchenko A. V. The concept of city and megalopolis and urban themes in modern Russian female rock-poetry

The urban themes in poetic creative works of two contemporary Russian rock-singers, Diana Arbenina and Zemfira, their similarities and differences are analyzed in the given article.

Key words: city, megalopolis, rock-poetry, concept, urban themes.

**МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ПРОЧИТАННЯ
УРБАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ Й ЛІТЕРАТУРИ
ТА АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОГО
ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

УДК 398+81'243.3(092) Чубинський

І. В. Грищенко

**МІЖЕТНІЧНИЙ ПОЛІЛОГ У КОНТЕКСТІ НАУКОВИХ
ІНТЕРЕСІВ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО**

Науковий інтерес до етнокультури, етнічної історії, міжкультурної та міжетнічної взаємодії зумовлюється зростанням етнічної свідомості людства, прагненням налагодити міжетнічний діалог та полілог для збереження миру та рівноваги, уникнути міжетнічної протидії та розв'язання війн. Фольклор, як неоціненне джерело для осягнення світогляду, філософії та духу народу, найкраще і найширше дає можливість дослідити проблему формування та розвитку міжетнічного полілогу.

Проблема міжетнічного полілогу входила в коло наукових інтересів учених-фольклористів кінця XIX ст. Свій внесок у процес наукового осмислення цього процесу здійснили такі науковці як М. Драгоманов, В. Гнатюк, Г. Булашев, О. Потебня, І. Левицький, П. Ковалко, М. Костомаров, П. Куліш, І. Франко, О. Шимченко та багато інших. Проте XX ст. внесло відповідні корективи до наукових акцентів. З позицій концепції „дружби народів”, яка була єдиною за радянського часу, першочерговим було вивчення типологічно близьких явищ та процесу зближення культур, оригінальні явища етнокультури діаспори часто замовчувалися [6, с. 3 – 4], то ж питання міжетнічного полілогу залишалося поза науковою увагою. Цим і обумовлено наукову новизну статті.

Мета статті – дослідити наукову спадщину П. Чубинського у контексті дослідження міжетнічного полілогу у фольклорі України, з'ясувати основні наукові акценти науковця на цих теренах. Об'єктом дослідження є „Труди етнографічно-статистичної експедиції в Західно-руський край” (1878) П. Чубинського як репрезентація системного дослідження міжетнічного полілогу у XIX ст.

Наукова діяльність, усе життя П. Чубинського є визначним явищем в історії відродження та утвердження духовної культури народу України. Фольклорист не оминув своєю увагою важливий аспект взаємодії та взаємовпливу духовної та матеріальної культури етносів, які

проживали на території України XIX ст. Так, VII том його славнозвісних „Трудов...” є яскравим свідченням науковому доробку у цій галузі.

На думку О. Івановської, „як предтеча контекстуальної школи у фольклористиці, він використав антропологічну методику, досліджуючи колективні традиційні знання в соціальному контексті. Учений намагався простежити етнічні особливості національних меншин, які проживали на території України. У передмові до IV-го тому „Праць...” упорядник зазначив потребу вивчення єврейської спільноти, підкреслив головні ментальні риси нації, простежив культурні взаємовпливи. Також предметом вивчення стали польські, чеські, молдавські, татарські, караїмські, циганські, вірменські й російські меншини ...” [2, с. 21].

Історичний досвід та наукові дослідження засвідчують, що взаємини навіть між дуже відмінними один від одного етносів, які протягом тривалого часу живуть поряд, не можуть залишатися незмінними [5, 89]. На думку І. Павленко, у місцях компактного проживання представників різних етносів зберігалися власні модули мислення, побуту та фольклорну культуру [6, с. 4].

Проводячи статистично-етнографічне дослідження населення території Південно-західного краю, який представлений різними етносами, П. Чубинський вказує на культурний діалог та полілог: взаємодіючи між собою протягом тривалого часу, навіть намагаючись обмежити доступ та вплив іноетнічних чинників (наприклад, представники польської шляхти, єврейське населення), все ж усі етнокультури цієї території отримували нові культурні елементи, які отримали від етносусідів. П. Чубинський визначає головні етноконсолідуючі чинники: релігія, освіта, етнічна ендогамія, етносвітогляд, етносимволи та етностереотипи. Ці висновки фольклориста кінця XIX ст. є ідентичними до наукових висновків дослідників XX – XXI ст. (А. Налчаджян, О. Белова, Р. Кирчів та ін.).

Доречною при дослідженні міжетнічного полілогу є ідея Л. Гумільова про існування спеціального механізму здійснення міжетнічної взаємодії – компліментарності. На його думку, за допомогою цього механізму здійснюється взаємодія як етнічних груп, так і окремих представників. Дослідник визначає такі різновиди компліментарності: позитивна, негативна і нейтральна [5, с. 87]. У дослідженні П. Чубинського, хоча і не вживається цей термін (оскільки уведений до наукового обігу пізніше), проте чітко розрізняються різновиди побудови міжетнічного діалогу, який потім переростає у міжетнічний полілог.

Позитивна компліментарність, за визначенням Л. Гумільова, – це симпатія без спроб змінити структуру партнера. Інший сприймається таким, який він є, за такої ситуації можливі симбіози та корпорації [5, с. 87]. За дослідженнями П. Чубинського, позитивна компліментарність (або ж позитивна ідентифікація з іншим етносом) відбувається в рамках міжетнічного діалогу: українці-росіяни, українці-чехи, українці-молдовани, українці-мазури.

Росіяни цього краю, згідно зі статистичною таблицею, посідають 3 місце за кількістю народонаселення. Найбільше представлені представниками „старообрядців”, які зберегли традиційний устрій життя, проте у побутовому плані та у мові є риси асиміляції з місцевим населенням. Важливою рисою є відсутність релігійного фанатизму у старообрядців, відсутній прагнення вплинути на українців. Представники „розкольників” беруть шлюб з українцями і, що важливо, діти від цього шлюбу виховуються згідно із православними традиціями [7, с. 292].

По відношенню до чехів-переселенців П. Чубинський відзначає відкритість до діалогу з українським населенням, вони підтримують добросусідські стосунки і, навіть, об’єднуються з місцевим населенням у релігійному плані [7, с. 309].

Міжетнічний діалог українців з молдованами сприяв взаємовпливу: зберігши знання своєї мови, переселенці вивчили українську мову, засвоїли місцевий устрій життя. Хоча і здійснили певний вплив на матеріально-побутову культуру українців [7, с. 316].

Мазури (мешканці польської південно-східної області Мазурії) зберігають вірність своїй етнорелігії, не втратили своєї мови, та все ж відчувається український вплив: знають як свій фольклор, так й український: „хотя не забыли своих песен, но поют и малорусские” [7, с. 317], в одязі надають перевагу українському вбранню.

Негативна компліментарність, за Л. Гумільовим, означає антипатію, яка поєднується зі спробами змінити іншого або знищити. Очевидно, що за таких взаємовідносин має місце таке психологічне явище як негативна ідентифікація [5, с. 87 – 88]. У дослідженні П. Чубинського це діалог: українці-євреї, українці-поляки, росіяни-поляки.

Яскравим прикладом негативної компліментарності на досліджуваній території XIX ст. є позиція німецького населення (переважно це колоністи). Вони становлять т.з. *status in statu*: ні у культурному, ні у побутовому плані спілкування не відбувається. П. Чубинський вказує, що „большою частию находятся во вражде” з українцями [7, с. 300]. Більше того, часто поводяться відверто вороже і „к сожалению, их нельзя не считать узурпаторами” [7, с. 300]. Відмежовуючись від місцевого населення у побутовому плані, німці також докладають зусилля для збереження своєї етнокультури та етнорелігії: відкривають школи, облаштовують молельні будинки, навіть юридичні суперечки з місцевим населенням вирішують за допомогою диппредставництв.

Наступним розглянемо взаємини між українським населенням і поляками. П. Чубинський вказував, що розгляд етнографічних рис польського населення є досить складним і делікатним завданням. Пояснюється тим, що на цій території польське суспільство регіону представлене переважно привілейованим станом, а описати освічену спільноту набагато важче, аніж народну масу.

Спочатку домінування польського елемента у Західному краї сприяло тому, що польська мова стала не лише офіційною мовою, а навіть отримала право громадянства у середовищі єдиного у краї інтелігентного стану – у православного духовенства на Волині та Поділлі. Говорити у таких сім'ях польською – вважалося вимогою пристойності [7, с. 224]. Проте після 1830 р. починається витіснення польського елемента, зокрема було введено підпорядкування усіх адміністративних структур центру Імперії, внесено зміни до прав та обов'язків шляхти, виховання молоді було віддано російським педагогам, було скасовано значну частину католицьких монастирів, які були центрами пропаганди католицької віри. І найголовніше – було видано закон, який зобов'язував сім'ї виховувати дітей відповідно до православ'я, якщо один з батьків сповідував православ'я [7, с. 225]. Цей Закон склав сильну перепону до розповсюдження у краї католицизму, а з тим разом і польської національності і пробудив реакцію у католицькому духовенстві і дворянстві. У вищому стані повністю припинились шлюбні союзи католиків з православними, а в нижчих вони почали зустрічати сильні протидії з боку ксьондзів [7, с. 227]. Неприйняття простим українським населенням польського елемента зумовлене конкретними історичними подіями: сепаратистські настрої серед польської шляхти, нищення православ'я та проведення католицької пропаганди, привілейованість польського елемента.

З іншого боку, П. Чубинський вказує на позитивні результати у міжетнічному діалогові українці-поляки. Наприклад, наслідком цього процесу можна назвати формування „демократичного руху” у польському суспільстві Південно-Західного краю: балагульщина і козакофільство. Козакофільство з часом трансформується на т.з. хлопоманію, яка характеризується демократичністю: з повагою ставились до простого населення, поважали його мову, турбувалися про освіту рідною мовою. Одночасно з польськими хлопоманами виникає українофільство. Об'єднував їх український народний костюм. Головне прагнення українофілів полягало у розвитку української літератури, видання української книги, що мало у результаті розповсюджувати знання серед простого народу [7, с. 248]. Головною відмінністю між цими рухами було: небажання українофілів відмежуватися від Росії, усвідомлення необхідності зв'язку з нею; польські хлопомани прагнули об'єднання України з Польщею. Т.ч., починається зміщення спілкування з позиції негативної компліментарності у бік позитивної.

Наступним прикладом негативної компліментарності у дослідженні П. Чубинського є взаємини між українцями та євреями.

Щодо специфічного положення єврейського населення, яке представляє собою *status in statu*, П. Чубинський пояснював гнобленням, зневагою з боку влади, обмеження професійно-економічної діяльності та території їхнього проживання (заборона селитися у містах, мати землю та ін.), що, відповідно, зумовлювало специфічне ставлення іноетнічних

сусідів. Ці та інші фактори зумовили загострення характерних рис – шахрайство, улесливість, прагнення легкої наживи та ін. Сприймаючи себе чужинцями, євреї завжди намагаються отримати вигоду, вони уникають відкритої боротьби, користуються єдиною доступною зброєю – вивчають слабкі сторони соціального та економічного розвитку місцевого населення і використовують усе можливе задля свого збагачення [7, с. 9]. Для налагодження міжетнічного полілогу між євреями та іншими етносами, які живуть на одній території, науковець пропонує проводити відповідну роботу та корегування кількісного складу євреїв, що дозволить злитися з іншим населенням у сфері суспільного життя [7, с. 6]. У побутовому плані П. Чубинський відзначає „в домашней утвари евреев заключается некоторая, неизвестная соответственному классу великороссов и малороссов, комфортабельности” [7, с. 23], що, у свою чергу, теж мало вплив на сприйняття етносусідів. Виконання хатньої роботи перекладалося на наймичку-християнку. П. Чубинський вказує на характерну рису: у євреїв обох статей відраза до фізичної праці. На їхню думку, це справа „мужика”, якого можна винайняти за гроші, а євреї, як розумніші, зуміють заробити гроші іншим шляхом [7, с. 98 – 99].

Звичайно, у процесі сприйняття цілого етносу представниками іншого можна пояснити з позиції „теорії прикріплення ярликів” Говарда Беккера, згідно з якою люди сприймають інших відмінними від них і менш цінними істотами. Люди вигадують ярлики і по-особливому ставляться до тих, за ким ці стереотипи закріплюються [5, с. 195]. І, відповідно, у спілкуванні з євреями в українців виринав лише один образ – визискувача, поплічника багатія. Одним з важливих чинників ворожого ставлення селян до євреїв П. Чубинський називає те, що „гонимый еврей действовал вместе с паном по отношению к крестьянину” [7, с. 7].

Проте, П. Чубинський відзначає ступені стратифікації єврейства цього краю: 1) у соціальному плані поділяються на 6 класів (багаті, освічені, торгівці, ремісники, бідні працюючі євреї, пласт населення, який живе за чужий рахунок), 2) у релігійному плані (фанатично-ортодоксальні, помірно-ортодоксальні, євреї-прогресисти). Таким чином, дослідник вказує на внутрішньоетнічну Інакшість євреїв, яка проявляється у двох важливих життєвих критеріях.

Звичайно, не можна ототожнювати відмежовування німців і прагнення зберегти свою етнокультуру євреїв. Наприклад, кожен хоча б трішки розвинений єврей, окрім своєї мови, читає та пише однією з мов тієї місцевості, де він живе і де йому доводиться мати справу з особами, які не розуміють його мови: малоруською (українською) – у Малоросії, Південно-західному та Новоросійському регіонах; жмудською – в Литві, і німецькою – у Курляндії та Бердичеві, де одна третина євреїв говорить цією мовою. В Одесі євреї говорять трьома-чотирма мовами, і більша частина пише ними. Російську мову знають більш освічені євреї, хоча

євреї середнього рівня говорять російською, хоча і спотворюють російську мову [7, с. 20 – 21].

У системі народної культури конфесійній приналежності надається важливе значення. У народному світогляді конфесійна ознака часто є маркером для етнічної приналежності, а свідомість конфесійної приналежності перекриває етнічну свідомість [1, с. 80]. Сучасні психологічні дослідження, акцентують увагу, що релігія є організованою формою групового самозахисту [5, с. 150]. П. Чубинський вказує, що на досліджуваній території поняття „католик” і „поляк” часто ототожнювались, хоча, звичайно, польське населення складало меншу кількість [7, с. 275]. Католицизм у Південно-західному краї є панською релігією, а ксьондз – священник шляхти. Таке уявлення належить як полякам та їх духовенству, так і народу. Місцеве польське прислів'я говорить: „*поп – холоп, а ксьондз – каплан шляхетних*”). Поляки завжди називали православ'я хлопською вірою (*chłopska wiara*); народ вважав православ'я „*благочестям*”, а рівно і „*вірою мирян*”; католицизм – „*лядською вірою, панською вірою*” [7, с. 229].

Проведене П. Чубинським дослідження, дозволило з'ясувати, що дрібна католицька шляхта, дотримуючись установлених релігійних обрядів, все ж просякнута тим же світосприйняттям, що й українці-селяни. За походженням – це частково малоросійська шляхта, частково польська шляхта, проте вони „*омалоруссились*” [7, с. 236]. Селяни-католики теж не характеризуються однорідністю: частково асимільовані з українським етносом мазури, більшу частину складають малоруси-українці, які прийняли католицизм під тиском унії [7, с. 236].

Важливого значення в житті євреїв належить релігії та служителям культу. Кагал докладав зусиль до відмежовування та ізоляції єврейського суспільства від будь-яких, навіть і сприятливих, впливів чужого для нього правління і середовища, щоб зберегти національність, релігійні вірування і надії євреїв; турбувався про матеріальний добробут як усієї спільноти, так і кожного члена його [7, с. 100 – 101]. Попри чималу кількість шлюбних заборон [7, с. 122 – 123], головною все ж є дотримання етнічної ендогамії (вступ до шлюбу всередині етнічної групи).

Важливим у дослідженні П. Чубинського є спроба науково осмислити причини антагонізму між росіянами а поляками на цій території. Серед головних причин відсутності діалогу між поляками та росіянами полягає у породженні національної замкнутості, створення псевдоіміджу виняткового положення поляків серед інших етносів, іноетнічна нетерпимість та патологічне самообожнення та ін. Проте, з іншого боку, серед прогресивних сил Польщі починає зароджуватися бажання налагоджувати діалог з Росією, полілог „*с славянским миром*” [7, с. 273].

Про представників таких етносів як караїми, татари, цигани, у „Трудах...” подано лише статистичні дані. Про вірменів подано дані про

релігійну приналежність: більша кількість яких складають вірмени-католики, проте вони зазнали значного впливу поляків і „они ополячилися” [7, с. 319]. Ставлення до циганів з боку представників українського етносу допоможе охарактеризувати уривок з казки: „*А то ж як не дати: я не дам, другий не дасть, третій, як же йому жити у Бога, де він візьме? Аже ж йому з голоду, значить, треба пропасти; на те він циган – такий уже його хліб*” [3, с. 69].

Досліджуючи українське населення, „він докладно, на високому фаховому рівні описав характерні особливості українського народу, його відмінності на різних теренах, стосунки з іншими народами. Хоча дослідження проводилися переважно в етнографічному плані (це, до речі, передбачалося програмою, і основна увага була звернена на звичаї, обряди, пісні, вірування, моральні якості, житло, будівлі, знаряддя праці, одяг, їжу, говірки тощо), проте головні наукові узагальнення були зроблені із врахуванням природних умов і топографічних особливостей різних місцевостей, впливу історичних чинників, сусідства з іншими народами” [4]. П. Чубинський вказав на риси характеру українця, завдяки яким „*отстоял свою религию, свою народность, свою речь*” [7, с. 348]. Саме прагнення інших етносів заволодіти територією України, поневолити місцеве населення і сприяло внутрішньоетнічній консолідації, об’єднанню заради збереження народу та віри. Проте, поряд з цим, у пізніше правлячі класи „*ополячилися, приняли польскую цивилизацию, как аристократическую*” [7, с. 349]. П. Чубинський робить висновки про внутрішньоетнічні відмінності, про внутрішньоетнічну Інакшість, яку найбільше демонструє діалектичне розмаїття мови та відмінності у побуті українців різних регіонів.

Як видно з дослідження, міжетнічний полілог XIX ст. в Україні не можна охарактеризувати як однорідний: міжетнічне спілкування позначене впливом різноманітних духовних, культурних, матеріальних та інших чинників.

Фольклорист, аналізуючи функціонування міжетнічного діалогу (українці-євреї, українці-росіяни, росіяни-поляки та ін.), подає досить чітку картину побудови міжетнічного полілогу на території України кінця XIX ст. Ця наукова розвідка не втратила своєї актуальності і сприяє дослідженню формування та розвитку міжетнічного полілогу у сучасних умовах. Важливим є толерантне сприйняття представників українського етносу етнічної Інакшості, відсутність прагнення змінити етносусіда.

Література

1. Белова О. Этноконфессиональные стереотипы в славянских народных представлениях / О. Белова // Славяноведение. – М., 1997. – № 1. – С. 25–32. **2. Івановська О.** Концептуальні засади наукової діяльності Павла Чубинського / О. Івановська // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Вип. 32. – К. : ВПЦ „Київський університет”. –

С. 19–22. – Електронний ресурс. – Режим доступу. – http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Lfpp/2009_32.pdf. **3. Міжетнічні** стосунки в українських народних казках / [упорядкув., пер., прим., словн. І. Грищенко]. – К. : ЗАТ „Миронівська друкарня”, 2009. **4. Нагірна В., Нагірний В.** Етнографо-статистичні дослідження Павла Чубинського з позицій суспільної географії / В. Нагірна, В. Нагірний // Історія української географії. Всеукраїнський науково-теоретичний часопис. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2000. – Вип. 1. – С. 9–26. – Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://ukr-tur.narod.ru>. **5. Налчаджян А.** Етнопсихологія / А. Налчаджян. – 2-е изд. – СПб. : Питер, 2004. – 381 с. **6. Павленко І.** Полилог культур (на матеріалі фольклору Нижнього Подніпров'я) / І. Павленко. – Електронний ресурс. – Режим доступу: http://www.polonia.org.ua/2003-6/konf/04_2005/pavlenko.pdf. **7. Чубинський П.** Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – Т. VII. – Вып. 1. – СПб., 1872. – 337 с.

Грищенко І. В. Міжетнічний полілог у контексті наукових інтересів Павла Чубинського

Стаття присвячена внеску Павла Чубинського до процесу дослідження міжетнічного полілогу XIX ст. на території України. Його наукові висновки засвідчують толерантне сприйняття етнічної Інакшості українськими етнофорами як представники домінуючого етносу.

Ключові слова: етнос, міжетнічний полілог, етнічна Інакшість, українські етнофори.

Грищенко І. В. Межетнічний полилог в контексте научных интересов Павла Чубинского

Статья посвящена научному вкладу Павла Чубинского в процесс исследования межетнического полилога XIX ст. на территории Украины. Его научные выводы свидетельствуют о толерантном восприятии этнической Инакости украинскими этнофорами как представителями доминирующего этноса.

Ключевые слова: этнос, межетнический полилог, этническая Инакость, украинские этнофоры.

Hryshenko I. V. Ethic polylogue in the context of research of Pavlo Chubinsky

The article is devoted of scientific contribution of Pavlo Chubinsky in the process of examining ethnic polylogue XIX century in Ukraine. His research findings indicate the perception of ethnic Otherness tolerant Ukrainian ethnophors as representatives of the dominant ethnic group.

Key words: ethnicity, ethnic polylogue, ethnic otherness, Ukrainian ethnophors.

УДК 821.161.2. – 31.09+929 Яворівський

О. А. Двulichанська

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В РАННІЙ ПРОЗІ В. ЯВОРІВСЬКОГО

Екзистенція як філософська категорія ставала предметом вивчення не лише науковців цієї галузі, але й істориків, літературознавців, мистецтвознавців. Екзистенціалізм як течія виник в першій десятилітті ХХ століття після Першої світової війни, що призвела до соціально-економічної і світоглядної кризи в Європі та Росії. Основні ідеї цієї філософської течії були представлені в роботах Н. Бердяєва, М. Гайдегера, С. К'єркегора, Г. Шпета, К. Ясперса.

Екзистенційні мотиви у творчому доробку письменників ХХ століття, зокрема В. Винниченка, В. Підмогильного, О. Ольжича, Т. Осьмачки, Є. Плужника, В. Стуса, В. Шевчука досліджували Т. Гундорова, М. Зубрицька, Л. Онишкевич, С. Павличко, Г. Сиваченко та інші.

Суспільно-політичні зміни, що відбувалися в країні 60-х років ХХ століття, помітно вплинули і на художні пошуки в літературі, адже сама доба шістдесятництва, за визначенням Д. Дроздовського, є феноменом екзистенціальний [2, с. 109], оскільки пануючими настроями цього часу були відчай, відчуженість від соціуму.

Мета нашої розвідки полягає в дослідженні художніх засобів, за допомогою яких творчо втілюються проблеми буття в ранній прозі молодшого представника покоління шістдесятників В. Яворівського.

З огляду на молодий вік та творчу недосвідченість, екзистенційні проблеми, що їх торкається письменник, не мають тієї глибини й філософського узагальнення, як це відбувається, наприклад, у прозі більш творчо зрілого В. Шевчука. Однак вже у малих прозових формах перших збірок автор торкається проблеми людської знереалізованості, самотності, зокрема в особистісній, почуттєвій сфері. Так, у новелі „Віддайте Ониськові минуле”, що є чи не єдиним твором означеного жанру ранньої прози письменника в класичному його вигляді (наявність стрімкого розвитку сюжету, в центрі – незвичайна подія (раптова, передчасна смерть чоловіка головної героїні), несподівана розв'язка тощо), письменник, виокремлюючи звичайну людину з натовпу, намагається передати її виїнятковість через характеристику ключових деталей роботи, уникаючи в даному випадку розлогих описів. Тому ключовими деталями в роботі головного героя Ониська виокремлено домовини та колиски: „Зробить ліжко – на труну схоже, зліпить стільчик – ну викапана колиска. Або наполовину те, а наполовину те – як кентавр” [5, с. 82], що символізують вічний, безперервний і тісно пов'язаний між собою процес – „народження / смерть”, відображений метафорою: „життя і смерть чергу переплутали, тлумляться десь там між собою...” [5, с. 82].

У переважній більшості метафорика новели сприяє образному, емоційному відображенню внутрішніх переживань персонажів. Торкаючись проблеми „чужих” людей в подружжі, письменник так влучно передає психологічний стан головної героїні Ольги, яка перебувала в радісному очікуванні першої шлюбної ночі: „У прибраній, дзвінкій Ольжиній душі навшпиньках ходило чекання” [5, с. 83]. При цьому вже в ранніх творах В. Яворівського відчутна тенденція відображення інтимних почувань героїв як невід’ємної складової всього життя, що згодом більш яскраво виявиться у великих жанрових формах письменника. Означену художню особливість структури творів автора визначаємо як „плотську” прозу, що відбиває особливості світоглядної позиції В. Яворівського.

Не здобувши в сімейному житті тих цінностей, до котрих прагнула, Ользі „тісно було в самій собі, вона ув’язнила в собі терпкий, густо замішаний смуток” [5, с. 82]. Засоби, що окреслюють думки та переживання героїні, та ті, що зображують опис зовнішності та поведінки героя, здебільшого мають антитезове спрямування, підкреслюючи тим самим антогоністичність внутрішніх світів чоловіка і дружини, так, наприклад, за допомогою кольористики: „Несла поперед себе двадцять років м’якої запеченої *чистоти* ... Забіліла постіль, як *білий* проруб серед ночі. *Чорна* Микитина голова лежала на подушці, мов болото на спині лебедя” [5, с. 83]. Метафорою на дотиковому рівні „м’яко / твердо”, що має антитезове спрямування та лаконічно відображає особливості стосунків у родині, є характеристика сміху героїні: „При людях посипала світ хрустким сміхом, хоч у *міхи* його набирай. А дома обсипала ним Микиту, мов *колючою* половою” [5, с. 82]; „спить у її сміхові, як у будяках” [5, с. 83].

Як стверджує С. К’єркегор, смерть – „психологічна хвороба, смертельний гріх відчаю, і витворює ключові елементи екзистенційної структури – „боязнь”, „страх”, „абсурд” [3, с. 39]. Раптова смерть чоловіка, який виступає у творі як „механічний” учасник життя („може, він своє відробив...” [3, с. 83]), викликали в душі героїні суперечливі почуття: співчуття до померлого і образа за нещасливі роки подружнього життя: „її плач не вмщався в хату”; „тиша гула від землі до стелі...” [5, с. 84]. Внутрішній психологізм посилюється шляхом синтаксичної постановки в один ряд дієслів на позначення різноемоційних дій і станів людини: „– Ониську, он штани в тебе на коліні протерлися, скинь, та *зашию* тобі, я сьогодні вже достиглі черешні *їла*, мій Микита *помер*, а в тебе в хаті все жужмом лежить, треба домовину Микиті зробити” [5, с. 84]. Несподіваний прояв турботи з боку жінки, яка, вочевидь, була йому небайдужою, збурює у внутрішньому світі головного героя Ониська донедавна забуті відчуття й емоції та надію на здобуття сімейного щастя, що передано метафоричними сполуками „душа летіла в якусь безодню й вилітала звідти назад. Встиг ухопити лише сук райок своєї мислі: а може...” [5, с. 84]. Особливо підкреслює емоційну припіднятість Ониська те, що замість домовини, він почав майструвати колиску. Тим самим автор висловлює життєствердну позицію про всепереможну й життєдайну силу любові в долі кожної людини.

Подібними настроями просякнуте й оповідання „До Дунаю”, в якому автор торкається проблеми любовного „трикутника” та подружньої зради, але не банального фізичного задоволення, а глибинності та приреченості почуттів закоханих, кожен з яких перебуває у шлюбі. Персоніфіковане поняття „Любов” виступає асоціонімом-символом у творі, що „посилює чуттєво-образне сприйняття [...], спонукає читача до роздумів, пошуків художньої істини” [1, с. 221]. Оповідна манера від першої особи, внутрішні монологи-роздуми та умовно-діалогічне мовлення надає творові сповідального характеру та піднімають загальнофілософські питання сенсу буття, „руху до власних першоджерел як закономірності нашого століття” [5, с. 136], плинності часу, що репрезентує собою в даному контексті споконвічний український фольклорний символ – Дунай: „– Мені лячно, що Дунай так вічно й солодко тече для того, щоб все таки загубитись і щезнути в солоній безвісті моря” [5, с. 98], „– Його доля – текти. Його мета не в тому, щоб упасти в море. А – текти. Не починатись і не кінчатись – текти. Повертатися назад – і текти, текти знову. Його найвищий сенс – бути Дунаєм... Розумієш, мета – бути” [5, с. 98]. Окрім того, в міфологічному світосприйнятті давніх українців Дунай співвідносився із своєрідним кордоном між двома світами: земним і потойбічним (пісні „Ревуть води, шумлять лози”, „Ішли молодці рано з церковці” тощо), мирним і військовим (як, наприклад, у пісні „Тихий Дунай бережечки зносить”), а також у вигляді певної перепони в закоханих, яку неможливо здолати („Ой там, за Дунаєм” та ін.). Останній мотив своєрідно трансформується В. Яворівським в якості морального, соціально обумовленого нездоланного бар’єру між коханцями. Однак, окреслені проблеми, на жаль, не знаходять достатньої заглибленості та завершеності в оповіданні. Крім цього, символ у творі має також семантику „зв’язку часів”, взаємообумовленості сьогодення та минулого: „ріка, що тече крізь усі пісні нашого народу” [5, с. 98], „Дунай як вічна й нескінчена прамелодія” [5, с. 98] тощо. Поряд із народнопоетичним осягненням образу цієї ріки, в оповіданні вбачаємо власнеавторське його трактування, зумовлене загальним контекстом твору, що будується на мотивованій бінарній опозиції „ріка (простір свободи любові) / берег (простір соціально обумовлений, урбанізований, а відповідно – невірний)”: „Добре, що ми зараз з тобою не на землі. На ній мені все одно лячно, весь час назирці за мною ходило минуле... Земля мені нагадувала про того, кого я вже давно не люблю, але просто за інерцією тягну з ним одного воза, на якому сидить наша дитина” [5, с. 103]. Подібно до жанрів фольклорного походження (балада, різнотематичні народні пісні тощо), в оповіданні В. Яворівський вдається до використання психологічного паралелізму метафоричного характеру, що передбачає співставлення емоційного настрою персонажу із явищами природи в цей момент: „Низьке небо було десь зовсім поруч. На ньому не видно ні хмар, ні просвітків між ними – суцільне, важке й нерухоме” [5, с. 101], що цілком відповідає внутрішньому стану занепокоєння й переживань головних героїв, які напередодні розлучення перебувають у стані „межової ситуації”.

Отже, В. Яворівський вже у ранніх творах торкається важливих питань людського існування. Метафорика малих прозових форм допомагає емоційному відображенню внутрішніх переживань героїв, які, здебільшого, зображені у граничних ситуаціях, що потребують від них неабияких моральних зусиль. Художня деталь в структурі цих творів несе функцію посилення психологічного сприйняття внутрішніх проблем та конфліктів персонажів. Ця стаття є частиною поглибленого дослідження художньої прози письменника, що знайде своє втілення в подальших розвідках.

Література

1. Галич О. Теорія літератури: Підручник / Галич О., Назарець В., Васильєв Є. – К. : Либідь, 2001. – 488 с. **2. Дроздовський Д.** Код майбутнього. Криза людини в європейській філософії: від екзистенціалізму до українського шістдесятництва / Д. Дроздовський. – К. : Видавничий дім „Всесвіт”, 2006. – 170 с. **3. Долгов К.** От Киркегора до Камю : Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века: монографія / К. Долгов. – М. : Искусство, 1990. – 399 с. **4. Коваль Ю.** Глибини джерел / Ю. Коваль // Жовтень. – 1971. – № 12. – С. 134 – 137. **5. Яворівський В.** Твори у 5 т. – К. : Фенікс, 2008. – Т. 2 : [Передм. Л. Талалай; Післямова А. Дімаров, М. Слабошпицький] / В. Яворівський. – К. : Фенікс, 2008. – 642 с.

Двуличанська О. А. Художні засоби реалізації екзистенційної проблематики в ранній прозі В. Яворівського

У статті аналізуються особливості екзистенційної проблематики творів, що увійшли до складу двох перших збірок В. Яворівського. Увага акцентується на тому, що вже у ранніх творах автор торкається питань людського існування.

Ключові слова: екзистенція, проблематика, метафора, символ, художня деталь, жанр, новела, оповідання.

Двуличанская Е. А. Художественные методы реализации экзистенциальной проблематики в ранней прозе В. Яворивского

В статье анализируются особенности экзистенциальной проблематики произведений, вошедших в состав двух первых сборников В. Яворивского. Внимание акцентируется на том, что уже в ранних произведениях автор касается важных вопросов человеческого существования.

Ключевые слова: экзистенция, проблематика, метафора, символ, художественная деталь, жанр, новелла, рассказ.

Dvulichanska O. Artistic means of existential issues in early prose of V. Yavorivskiy

The article examines the features of existential problems of the works forming part of the first two collections of V. Yavorivsky. Attention focuses on the fact that already in early works author touching important issues of human existence.

Key words: existence, problems, metaphor, symbol, art piece, genre, story, story.

УДК 821.161.2 – 3.09

С. В. Жигун

**ТОПОС МІСТА У РОМАНІ Є. ПЛУЖНИКА „НЕДУГА”
У КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИКИ НЕОРЕАЛІЗМУ**

Роман Є. Плужника „Недуга” – лишається мало дослідженою сторінкою в історії вітчизняної літератури. Невизнаний прозаїками „Ланки”, роман і до сьогодні лише подекуди потрапляє в поле зору літературознавців (Л. Скирда, Н. Колошук, Н. Гноєва, І. Куриленко). Зазвичай, дослідники звертають увагу на екзистенційну проблематику твору, хоч і називають його „одним з найвиразніших прикладів урбанічної прози”. Перша спроба дослідити міську тему у цьому творі належить Т. Тимошенко, яка зосередила свою увагу на урбанізмі як психологічній проблемі: „Сумнозвісна заклопотаність людей міста, брак вільного часу на саморозуміння й пізнання інших призводить до відчуження людини від своєї природи, ігнорування внутрішніх потреб й духовної ізоляції від оточуючих” [8, с. 111]. Однак згадана стаття, як і жодна інша, не в змозі вичерпати теми, а тому в межах цього дослідження видається перспективним зосередитися на питаннях структури та своєрідності образу Києва у творчості Є. Плужника та порівняти його втілення із реалізацією В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича, а відтак, поставити питання про значення міського топосу та своєрідність у ньому людини у художньому світі неореалізму.

Отже, дія роману розгортається у неназваному місті. Однак, якщо „Місто” В. Підмогильного легко ідентифікується з Києвом завдяки численним реальним вказівкам, то у романі Є. Плужника назви вулиць і установ, історичні місця не згадуються (єдина названа Німецька вулиця має надто поширену назву). Ототожнення зображеного із позатекстовою дійсністю вимагає від читача логічної операції: у місті є опера, на той час в УРСР опери існували у Києві, Харкові, Одесі та Полтаві. Згадки про потребу їхати у справах до столиці та у відпустку до моря змушують відкинути Харків та Одесу. А відмовитись від Полтави (яка, до речі, в цей період саме ставила „Кармен”) дозволяє репліка: „стояв він давно, на допиті в денікінській контррозвідці, в Полтаві...” [5, с. 52]. Отже, Київ, місто, яке вже мало тривалу традицію зображення, що сформувала оригінальний міф – „сукупність культурних уявлень про місто, що відкладались у людській свідомості з часів його заснування і охоплюють відбиті у міському фольклорі перекази і легенди про народження міста, відомості про історичні події, осіб (деміургів), що відіграли доленосну роль у його житті тощо. На основі цих уявлень складається внутрішній образ міста, що акумулює духовний сенс його буття” [6, с. 304]. За термінологією Ю. Лотмана [4], Київ є водночас і концентричним (містом на пагорбах), і ексцентричним (на березі ріки). Визначальними

компонентами міфу варто вважати християнський та державотворчий, що так чи інакше впливають на зображення Києва у літературі і, зокрема, у творах колег Є. Плужника – В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича. Однак не в романі Є. Плужника, де позбавлений назви Київ постає урбаністичною моделлю, без історії та географії. Якщо у київських текстах згаданих авторів час від часу зринають образи золотоверхих бань (напр. „Десь з-за обрію, через нагромаджені куби кам'яниць кинуло сонце свого першого променя й обарвило ніжно-рожевим золотий краєчок бані. Від цього стара, похмура дзвіниця наче звеселішала, й опукла баня, вкрившись дитячим рум'янцем, посміхалась наївно й привітно. Це наганяє людям спокій і бездум'я” [1, с. 244]), то у „Недузі” про них немає жодної згадки, як зрештою і про інші характерні деталі київської топографії. Умовне зображення міста відрізняє „Недугу” від творів Б. Антоненка-Давидовича та романів В. Підмогильного, однак не від оповідань останнього, де дуже часто зображені Січеслав чи Павлоград лишаються неназваними, що вказує не лише на безликість, але й на розповсюдженість, спільність моделей і контурів зображуваного світу.

В. Іванов у статті „До семіотичного вивчення культурної історії великого міста” стверджує, що містотвірними елементами є „храм – релігійний центр, і палац – осередок адміністративної влади, і фортеця – військовий опорний пункт, і ринок (торговий центр), і бібліотека-архів (найчастіше у палацах і храмах)” [2, с. 8]. Однак, попри те, що саме ці реалії Києва найчастіше ваблять митців, роман „Недуга” пропонує цілком інший набір: опера, завод, пивниця, вулиці і окремі квартири героїв. Ці елементи своєрідно структуровано: центром міста є опера, а завод, де працює частина героїв, розміщено на околиці. Рух протагоніста між ними не лише фізичний, а й психологічний. Адже центральною подією твору є „недуга” головного героя – червоного директора заводу Івана Орловця, що змушує його шукати товариства „класово ворожої” співачки Ірини Завадської. Осередь конфлікту проте перебуває не в політичній, а психологічній площині. Іван Семенович болісно намагається зрозуміти, чому бажає жінки, яку бажати не хоче?

Психологічний стан героя спроектовано на образ міста, де завод і опера втілюють два антагоністичні начала. Завод є освоєним, стабільним світом Івана Семеновича, де „повертається йому певність і спокій, сила і міць його тілові” [5, с. 38]. На заводі „диким і неможливим видалося Іванові Семеновичу покинути, хоч би й на час, цю співучу махину, таку могутню, а й покірну, зрештою... Навіть смішно, що приймає він все це так близько до серця, все те, випадкове, що на якийсь тиждень-два замішалось в його життя” [5, с. 73]. Натомість у театрі „приємне почуття окремішності й злої ворости до всіх навкруги обгорнуло його. Він дививсь на них, як на щось дивне і застаріле, що вже давно мусило зникнути геть з життя й, безперечно, зовсім зникло з поля його зору” [5, с. 29]. І марно він намагається нав'язати певну подібність до знайомого йому (сині халати працівників сцени нагадують йому робітників заводу).

Все ж попри такі чіткі оцінки, на час „недуги” Іван Семенович не може визначитися, до якого берега пристати. Він постійно перебуває ніби в дорозі до самого себе: „здався він собі чомусь затурканим-затурканим і самотнім без краю... Блукає він цими темними й тихими завулками і ніяк дорогу не напитає, і ніхто не хоче допомогти йому, кидають його напризволяще, самого як палець...” [5, с. 107], „Вгрузаючи в глибокі замети, думав Іван Семенович, що не знать з чого збилися його дні на сліпі, мов цей завулочок, манівці, де більше розмов, ніж потреби в них” [5, с. 64]. Таким чином блукання героєм вулицями між заводом і оперою символізує його душевні терзання, місто є не тлом чи місцем для розгортання подій, воно проникає у свідомість героя, стаючи її частиною. Тобто „створена художнього свідомістю образна топографія міста формує чуттєвість людини, подаючи образ міста як проекцію духовно-душевного стану особистості. У цьому значенні літературний текст постає як досвід осягнення міста” [7, с. 68]. Якщо визнати рацію останньої тези, слід ствердити, що роман Є. Плужника засвідчив набуття цього досвіду: усі його герої мислять „міськими” поняттями і село, як опозиційна модель, для них не актуальне (Показово, що гамору великого міста Іван Семенович протиставляє спокій не сільський, а маленького містечка – Прилук). Тому питання про „негативну природу урбанізму Є. Плужника” [8, с. 111] є дискусивним.

Зображення Є. Плужником міських вулиць цілком „нормативне”: їх образ складають трамвай, візники, вогні, вітрини і юрми, однак значення цього локусу у романі незначне: вулиці практично не стають місцем подій. Яскраві залюднені вулиці, де герой „в гомінкій рухливій юрбі почував... себе млявим і тихим, таким не підходим до всі, самотнім” [5, с. 181], контрастують із глухими завулками, у яких герой відчувається спокійно і комфортно. Важливим локусом роману стає квартира, а частіше кімната - маленький окремих простір, напівобжитий людиною, де життя протікає цілком приватно, складаючись з побутових подій. Репрезентація цього локусу у творі максимально близька до інших прозових зразків неореалізму – можна пригадати кімнати героїв оповідань В. Підмогильного („Військовий літун”, „І сонце сходить”, „Собака”) чи Б. Антоненка-Давидовича („Тук-тук”). Головною ознакою цих помешкань була необлаштованість і ця історично зумовлена занедбаність постає у неореалістичних творах як символ. Це питання гостро хвилює Івана Семеновича, як будівника нового життя: „То як же може людина, в побуті своїм скупа, бідна, неохайна, творити для інших побут світлий, кращий, новий? Адже творитиме вона його по образу своїму й подобию?...” [5, с. 82]. У тому чи іншому формулюванні цю думку підтримують й інші герої: „Як же з цеглин трухлих здебільшого й неоднакових вивести будівлю прекрасну?” [5, с. 62], „А то й таке статися може: пишний палац збудуємо, а в середині, по комірчинах окремих, – гніль та сморід...” [5, с. 65]. Ця тема іманентно містить тугу за впорядкованістю, останню у класичній літературі втілював образ дому, що був хранителем морально-

етичних цінностей і традицій. Однак дім у неореалістичних творах розпадається на окремі кімнати, у яких герої живуть відрубно та герметично: навіть подружжя Орловців живуть нарізно, замикаючи двері. І цей маленький світ породжує маленьких героїв – адже Іван Семенович Орловець – червоний директор заводу, влада якого, принаймні у межах роману, формально широка й неподільна, і визнана навіть опонентами: „Під вами ходимо!”; постає не героїчною особою, що своїми діями міняє життя людства (чи принаймні середовища), а маленькою людиною зі своєю „недугою”, що навіть на її перебіг він не в змозі впливати. Він лише спостерігає за вибором інших, почувується зайвим, однак змінити не силен.

Вагомим міським локусом у романі, як і для інших творів прозаїків „Ланки”, є пивниця. При цьому усіх їх об’єднує спільність трактування: у пивницях ведуть розмови Степан Радченко та Вигорський („Місто”), Василь Григорович Гусятинський із колегою-телеграфістом („Тук-тук”), Іван Семенович із Мюфке та Сичовим. І хоч підвальне приміщення пивниці у „Місті” сповнене світла і музики, у „Недузі” пивниці переважно похмурі: „Тільки коло столиків по кутках бовваніли якісь мовчазні, задумані постаті; дехто, здавалось, дрімав. Схиливши голову, інші похитувались у такт якійсь скорботній мелодії, якої награвав на піаніно, мов кістяк, худий, голений дід у довгому сурдуті” [5, с. 74]; „була це маленька, в півпідвалі, харчевня, з тих, де візники проти ночі гріються, а вдень і вранці перешіптуються по кутках якісь непевні людиці, скося й уважно обкидаючи поглядом всякогонового відвідувача; притулок дешевих повій і хвацьких хуліганів, добре відомий в околиці і в міліції” [5, с. 143]. Однак саме у пивницях герої розпружуються і говорять максимально щиро. Це ніби нейтральна територія, де кожен може почуватися однаково вільно, необмежений роллю начальника / підлеглого, господаря / гостя. Проте ці розмови нагадують скоріше диспути, адже їх учасники виголошують власні переконання і не схильні приставати на чийсь позиції (Навіть Степан Радченко, що був у дружніх взаєминах з Вигорським, у цих розмовах є його опонентом). Своєрідно, що попри те, що зазвичай, пивниці міцно пов’язані з образами повій (і аналізований роман не виняток), однак жінка легкої поведінки, що діє у романі – балерина. Розглядати цей образ як елемент міського світу, дає підстави розвідка Я. Цимбал [9]. У образі балерини немає жодного соціального пафосу – вона не жертва руйнівної дії міста, але немає й ореолу загадковості, яким огортали ресторанних повій ранні модерністи. У інтерпретації Є. Плужника цей образ втілює так зване вільне кохання, а у контексті роману – хибність Звірятинової версії.

Кожен зі згаданих локусів, що творять міський простір, так чи інакше демонструють провідну думку роману: людина неодмінно самотня у житті і усвідомлення цього несе Івану Семеновичу одужання. Адже усі його переживання були викликані марністю намагань порозумітися. У контексті неореалізму така розв’язка не є „несподіваною”, адже самотніми

є більшість неореалістичних героїв, це одна з тих проблем, що найбільше цікавила ланчан. І текстуально не підтверджується твердження про перемогу комуністичних переконань [3], адже втілення їх – Писаренко – видається Івану Семеновичу „маленький-маленький, – так мишка сіра-сіренька...” [5, с. 184].

Отже, образ міста у романі Є. Плужника „Недуга” позбавлений історичної конкретики і є умовною моделлю міського простору, який творять оперний театр, завод, вулиці і завулки, трамвай, візники, ліхтарі, юрби, пивниці та квартири. Попри те, що дія відбувається у Києві, текст лише умовно можна залучати до дослідження „київського тексту”, бо ж у ньому цілком відсутня цілісна інтерпретація образу нинішньої столиці. Значення міського простору у романі пов’язане із його структуруванням: міська топографія є проекцією душевних терзань головного героя, для якого місто є частиною власної свідомості.

Література

- 1. Антоненко-Давидович Б.** Твори : В 2 т. / Б. Антоненко-Давидович. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1. – 742 с.
- 2. Иванов Вяч.** К семиотическому изучению культурной истории большого города / Вяч. Иванов // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 664. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. XVIII. – Тарту : Тартуский государственный университет, 1984. – С. 6 – 18.
- 3. Куриленко І. А.** Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / І. А. Куриленко. – Харків, 2007 – 20 с.
- 4. Лотман Ю. М.** Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : „Искусство-СПб”, 2004. – С. 150 – 390.
- 5. Плужник Є.** Змова у Києві : роман, п’єси / Упорядк., передм. та прим. Л. Череватенка. – К. : Рад. письменник, 1992. – 428 с.
- 6. Степанова А. А.** Аспекти изучения городского текста в современном литературоведении / А. Степанова // Філологічні семінари. – Вип. 10. – К. : Київський університет. – 2007. – С.301 – 308
- 7. Степанова А. А.** Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох / А. А. Степанова // Актуальні проблеми слов’янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. – К., 2009. — Вип. XXII. – С. 61 – 71.
- 8. Тимошенко Т. С.** Місто в романі Є. Плужника „Недуга” / Т. С. Тимошенко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. – 2005. – № 666. – Вип. 45. – С. 109 – 112.
- 9. Цимбал Я.** Продажна жінка в урбаністичному світі української літератури (перша третина ХХ сторіччя) / Я. Цимбал // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – Вип. 15. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. – С. 17 – 22.

Жигун С. В. Топос міста у романі Є. Плужника „Недуга” у контексті естетики неореалізму

У статті аналізується своєрідність образу Києва у тексті роману „Недуга” Є. Плужника. Доводиться, що міська тема реалізується аналогічно до трактування її іншими прозаїками „Ланки”. Але в романі Є. Плужника Київ постає як модель міста, без індивідуальних та виразних рис. Також аналізується проекція психології героя на топос роману.

Ключові слова: образ Києва, міський топос, неореалізм.

Жигун С. В. Городской топос романа Е. Плужника „Недуг” в контексте эстетики неореализма

В статье анализируется специфика образа Киева в тексте произведения. Доказывается, что городская тема реализуется аналогично трактовке её другими прозаиками „Ланки”. Но в романе Е. Плужника Киев описан как модель города, без индивидуальных и выразительных черт. Анализируется проекция психологии героя на топос романа.

Ключевые слова: образ Киева, городской топос, неореализм.

Zhygun S. V. Urban topos in the novel by Y. Pluzhyk „Illness” in the context of Neo-realism esthetics

The article deals with the peculiarity analysis of Kyiv image in the text. It is established that the urban theme is shown like in some other works by the „Lanka” writers. But in the novel by Y. Pluzhnyk Kyiv is described like an urban model, without any individual and expressive features. The analysis of projection of protagonist’s psychology upon the novel topos is given.

Key words: Kyiv image, urban topos, Neo-realism.

УДК 821.161.2 – 32

В. М. Миронюк

ХУДОЖНІЙ ХРОНОТОП У ТВОРЧОСТІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Проблема художнього хронотопу складна і багатоаспектна. Зацікавленість літературознавців та лінгвістів, психологів і мистецтвознавців, спеціалістів з семіотики та естетики проблемами художнього часу і простору в художній літературі обумовлена підходом до літературної творчості як до особливого типу реальності. Відтак, виявлена важлива роль просторового і часового зв’язку в конструюванні та сприйнятті літературної дійсності.

Найбільш глибокий аналіз художнього часо-простору представлений у працях М. Бахтіна та Д. Лихачова. Перспективною стала ідея М. Бахтіна про зв’язок часових і просторових відношень, який був

ним названий „хронотопом” (у перекладі з грецької означає „часопростір”). Час і простір у мистецтві пов’язує те, що час завжди уявляється в просторових формах. Це помітно й у мові, де багато слів, що вживаються для позначення часових координат, наявне й просторове співвідношення: „прийдешне”, – те що колись прийде. „Суттєвою ознакою художнього образу є художній рух, який характеризується особливим художнім простором і часом” [1, с. 132].

Художній хронотоп, не розриваючи зв’язку з об’єктивним часом і простором, має важливі естетичні якості: пластичність, рухомість форм. У такій єдності об’єктивного та суб’єктивного, реального та фантастичного домінує узагальнююча функція хронотопу, його специфіка як естетичної категорії. Виконуючи завдання, які виходять за межі структуротворення – посилення естетичної функції твору, концентрації на головній ідеї твору, вираження її мовою просторово-часових символів, – хронотоп є образно-змістовим компонентом художнього твору. Зміна хронотопу іноді веде до зміни всієї системи художніх засобів. Цікавою є думка Д. С. Лихачова про те, що „художній час, на відміну від часу об’єктивно даного, використовує різноманітність суб’єктивного сприйняття часу.” Відчуття часу в людини, як відомо, може „тягнутися” і може „бігти”. Мить може зупинитися, а довгий період „промайнути”. Художня творчість робить це суб’єктивне відчуття часу однією з форм зображення дійсності [5, с. 214].

М. Каган у статті „Простір і час як проблема естетичної науки” висуває тезу про ілюзорність часу і простору в мистецтві. Він зауважує, що вони властиві не реальному світу і не твору мистецтва, а тим образним моделям дійсності, які створюються в творі мистецтва. Художній простір-час характеризує світ образів, який створений у творі, і тому сам має образний характер.

М. Голубков, аналізуючи художній час у прозі запропонував певний ряд типологій. Перша, на його думку, обумовлена культурно-історичним темпоралізмом. Так, Д. Лихачов на прикладі давньоруського мистецтва показує поетапні, перехідні структури художнього часу, які можуть бути досліджені відповідно до культурних епох. Друга типологія пов’язана з різними видами мистецтва. У літературі це майстерно зроблено М. Бахтіним і Дніпровим.

Цікавим є порівняльний аналіз художнього часу різними авторами. Домінантність теперішнього часу в Л. Толстого, спрямованість роману „в майбутнє” у Ф. Достоєвського, „ізольоване від майбутнього теперішнє” [2, с. 91] у Е. Хемінгуей. Четверта типологія стосується структури окремого твору мистецтва, аналіз якого охоплює розкриття всіх часових відтінків.

Н. Копистянська наголошує на тому, що авторський хронотоп відбиває авторську концепцію часу та її проєкцію в творі, яка може здійснюватись у прямих висловах, епічно – в сюжетних епізодах, лірично – в пафосі, настрої, ліричному і сатиричному зображенні, в

створенні підтексту і програмуванні надтексту, в розташуванні наголосів стосовно вирішення питань „життя – смерть”, „вічне – дочасне”, у створенні часової перспективи, „оптичної позиції”, центру відліку [3, с.14].

Новели Марка Черемшини доводять, що сюжет є і в ліриці як пафос, підтекст, є і в епосі, що немає творів безсюжетних. Сюжет буває епічним і ліричним.

Зважаючи на те, що художній час і простір є досить вагомими у поезії Черемшини-прозаїка, мета дослідження – схарактеризувати їх художню специфіку.

Художня творчість – це система, в якій, як і в інших, всі елементи взаємопов'язані. Для кожної системи властиві цілісність та багаторівневість, що дає можливість виділити той чи інший рівень, але зробити це можна лише умовно, з метою встановлення його внутрішнього зв'язку з цілим. У літературній творчості існують три рівні: ідейно-тематичний, словесно-ритмічний, і сюжетно-композиційний, до якого й належить просторово-часова організація прози.

Якщо в оповіданнях розвиток дії може охоплювати місяці і навіть роки, то у новелах Марка Черемшини здебільшого час дії обмежений одним чи кількома днями. Ця відмінність пояснюється жанровою специфікою твору. Оповідання ґрунтовніше, новела локонічніша, їй властива економність образотворчих засобів. Сюжет новели будується на одній події, увага автора зосереджена на розкритті сутності характерів. Оповідання ж може охоплювати одну і кілька подій, що вимагає більш широких часових і просторових вимірів.

Інтенсивність та концепція новелістичного часу зумовлена генетичним зв'язком новели з „новиною”, „випадковим”, анекдотом. Виняткова подія усвідомлюється як певний пік у часовому потоці.

Своєрідною рисою Черемшини-новеліста є акцентування уваги на окремій події. При цьому дуже мало значить, де і коли конкретно вона трапилася. Часто прозаїк обмежується лише короткими зауваженнями щодо того, де відбувається зображуване. Так, наприклад, у новелі „Основини” зазначене місце в селі, де закладається хатина: „Край Довбушевого звору, на маленькій трикутній поляночці, не заяці скублять траву, а стара Семениха кладе хату” [6, с. 64].

Деколи письменник ще більше локалізує простір. Наприклад, у новелі „Святий Николай у гарті” письменник зводить простір до „низенької, майже безвіконної хати” Курила Сівчука.

Точність, подробиці й деталі, їх майстерне групування і підпорядкування реалізують концепцію твору. Автор бере конфлікти значущі, шукає виразні подробиці і тактовно виділяє деталі. Детальність опису посилює драматичну напругу.

Художня палітра Марка Черемшини самотутня і багатогранна, це підтверджується всім багатством стильових можливостей письменника.

Автор застосовує прийом сконденсованості часу, фіксує перебіг кількох років. Тому епічний час у новелі, об'єднуючи окремі картини, пояснюючи обставини, нерозривно зв'язаний із часом безпосередньої дії, що абсорбує внутрішні монологи й діалоги. Відомо, що ефект реальності в прозовому творі багато в чому залежить від манери оповіді, місця суб'єкта-оповідача.

Час у новелі письменник називає іноді конкретно, іноді невизначено (новела „Лік”), а частіше він набуває символічного значення. Таким чином, час і простір, виконуючи функцію вираження художньої фантазії митця, виступають як основні елементи композиції твору, посилюючи його змістовно-смыслову роль, сприяють символізації.

Зіткнення різних проміжків часу в індивідуальному плані відкривають нові шляхи пізнання особистості, водночас виявляючи глибину життєвих спостережень.

У новелі „Основини” вживаються дієслова в минулому часі, але мова йде про час теперішній. Граматично час не є показовим фактором створення часу художника. На думку Д. Лихачова, „дієслова можуть бути використані і в минулому часі, і в майбутньому, але зображуваний час виявиться дійсним. Граматичний час твору може суттєво розходитися” [5; 1; с. 154]. Наявність розбіжності між сюжетним і фабульним часом робить можливим поєднання історичних малюнків з морально-етичним описом характеру, сприяє узагальненню образів. Спогади, яким віддаються персонажі, в прозі Марка Черемшини – одна з улюблених форм викладу передісторій героїв. Але в новелах на зміну докладній біографічній ретроспекції приходять містка художня деталь, як в психологічній характеристиці, так і в зображенні прикмет побуту, фізичного і духовного обличчя людини.

У творчості Марка Черемшини можна побачити вказівки на те, коли саме – вранці, вдень, вночі, ввечері – відбувається подія: „Літній вечір спускався сивим соколом додолу, прохолоджував зрошених потом бадіків, приголомшував співи захриплих пастухів, зацитькував крикливі ліси, клонив до землі трави і повагом накривав крильми село, гей мале гніздечко” [6, с. 49]; „Ранісько став продувати гірський вітер і розігнав хмари в безвісті. Рум'яне сонічко вихопилося на вершечок гори та й скочило у Черемошові плеса” [6, с. 39]; „Тої ночі над Мотрюковим двором падали зорі... А як сонечко нічку розігнало, ліси зашуміли, сади защебетали, води заіграли, гори почервоніли, то до Мотрюкового двору сорокаті сороки гостя привели” [6, с. 214].

Часто навіть вказано конкретний день, що створює відчуття реальності подій: „Тому, що добра була покійничка, справив Годосій Кузьмак обід за ненину душу в четвер, умисне у скоромний день” [6, с. 44]; „А як Петрик у неділю стояв у церкві коло дяківського крилоса, то баба його очима пасла та усім кумам у бабинці за нього шепотом розповідала” [6, с. 27]; „А в зеленій понеділок станула Петриха на термінь у громадським суді” [6, с. 202].

І хоч подібні часові вказівки виконують лише службову функцію зовнішнього композиційного прийому, вони дають додаткову концептуальну інформацію, пов'язуючи календарний час із часом героїв.

Д. Лихачов, розмірковуючи над поетикою художнього часу, зробив важливі зауваження: „З одного боку, час твору може бути „закритим”, замкненим у собі, який здійснюється лише в межах сюжету. З іншого боку, час твору може бути „відкритим”, який залучається до більш широкого потоку часу і розвивається на фоні точно визначеної історичної епохи” [5; 1; с. 354]. Новеліст нерідко пов'язує історичні долі своїх героїв із плином історичного часу.

Акцентуючи увагу не на події, а на її сприйнятті, художник цікавиться не явищем, а його осмисленням конкретною людиною. Взаємозв'язок соціально-історичного часу та часу персонажа є важливою формою вираження авторської свідомості.

Окремо серед творів, у яких найвиразніше відтворений соціально-історичний час, виділяються оповідання із збірки „Село за війни”, присвяченій подіям Першої світової війни. Воєнний час у новелах Марка Черемшини визначається не стільки загальним станом життя, ніби зупиненого та зубожілого, скільки – станом народу та його настроями. У цих творах чітко контрастує холодний і суворий світ війни, де скрізь панують біда, плач, сльози: „Вже нема села, лиш цвинтар. Край цвинтаря трупарня під високою пелехатою смерчиною схована. Глуха і німа стая гроби пасе” [6, с. 134].

Зіставлення часів не антагоністичне, воно зберігає певну спадкоємність, пафос пам'яті є головним мотивом творів Марка Черемшини про війну. Новеліст використовує художні засоби, зв'язані із поняттями пам'яті і забуття, загибелі і невмирущості („поле честі”, „поле слави”, „червоне поле”).

Новела „Село потерпає”, як і новела „Карби”, починається поетичним заспівом, який мовою народних голосінь і дум розповідає про початок трагедії села та створює настрій до цілої книги: „Хто жие, най гине. Не тото буря, що ліса не скорчувала, не тото клішня, що коси не вищербила, не тото бійка, що душі не згубила, але тото битва, що горами мече, але тото різня, що кервою дебри мулить, але тото баталія, що в один мах людей в шуки складає. Та й тото не гармати, що села не пожолобили, з глинов не змісили...Бо сонце покмітить, що мерців гойдає, чорну птаху ними годує...” [6, с. 90].

У новелі „Село вигибає” образ певного простору, зруйнованого війною, виникає з перших рядків і проходить усі етапи розвитку, що репрезентуються через окремі деталі і компоненти: „Вже нема села, лиш цвинтар...” [6, с. 134].

У художньому вираженні хронотопу в Марка Черемшини вагомими є метафори, метонімії, символи. Так, через увесь твір „На боже” образ часу репрезентований метафоричним образом церковного дзвону. Поетизації часу, простору слугують, крім метафор, метонімія,

персоніфікація: „Дзвони гуділи, ревіли і дзеленькали, Семениху легеньким гребенем по голові чесали” [6, с. 87].

Образ ріки часу знаходимо в новелі „На Купала, на Івана”, де образ хвиль символізує вічність людського життя. Метонімічний спосіб творення образу часу простежується в зображенні руху часу, відбитого в рисах предметів та осіб: „Як оком кліпнути, нетлінні нявки урвали танець над рікою, а чугайстер шпурнув арідникові плитою у його чорні ребра.

Черемош ударив скоками у скали, а скали застогнали...

Ліси похитали головами і згійкали на тоту чорну тінь, що з берега стрілом найдрібнішу ніч прострілила...” [6, с. 175].

Ці образи увиразнюють відтворення суб’єктивного часу, емоційно насиченого переживання героїв. Вони ніби уособлюють у собі вічний рух життя, створюють ілюзію реального часу.

Отже, просторово-часові координати в малій прозі Марка Черемшини (спогади, ретроспекції, психологічна суб’єктивація часу, замкненість простору, різноманітні часові перехрещення та інше) – не гра художника, а особливий шлях пізнання дійсності, шлях аналізу не лише соціального, але й психологічного та історичного. Письменник здебільшого обмежує простір межами невеличкого села без зв’язку з географічним простором за його межами, що зумовлене самодостатністю цього простору.

Поряд із хронотопом у малій прозі Марка Черемшини носієм якісної своєрідності художньої форми, вагомим і розвиненим є портрет. Він допомагає розкривати найпотаємніші порухи думки та зміни психіки героїв.

Література

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Наука, 1975. – 502 с. **2. Голубков М. М.** Художественное время в современной советской прозе / М. М. Голубков // Советская литература в прошлом и настоящем. – М.: Наука, 1990. – С. 85 – 100. **3. Копистянська Н. Х.** Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві / Н. Х. Копистянська // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 11 – 19. **4. Каган М. С.** Морфология искусства / М. С. Каган. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – 204 с. **5. Лихачев Д. С.** Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев // Избранные работы: В 3 т. – Л.: Худож. литература, 1987. – Т. 1. – 654 с.; Т. 2. – 493 с. **6. Марко Черемшина.** Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи / Марко Черемшина. – К.: Наук. думка, 1987. – 448 с.

Миронюк В. М. Художній хронотоп у творчості Марка Черемшини

У статті з'ясовано специфіку організації художнього часу й простору. Досліджено хронотоп як образно-змістовий компонент новелістики Марка Черемшини.

Ключові слова: хронотоп, новела, оповідач, образно-змістовий компонент, просторово-часові координати.

Миронюк В. М. Художественный хронотоп в творчестве Марка Черемшины

В статье выяснена специфика организации художественного времени и пространства. Исследовано хронотоп как образно-смысловый компонент новеллистики Марка Черемшины.

Ключевые слова: хронотоп, новелла, рассказчик, образно-смысловый компонент, пространственно-временные координаты.

Myroniuk V.M. Art hronotop in Mark Cheremshyna's works

The article deals with the problem of the specifics of artistic time and space organizing. The author investigates the hronotop as figurative and substantial component of Mark Cheremshyna's short stories.

Key words: hronotop, short story, narrator, figurative and substantial component, space and time coordinates.

УДК 821.161.2-6

І. В. Погребняк

**ТОПОС ЧЕРНІГОВА В ЕПІСТОЛЯРНІЙ
СПАДЩИНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА**

Міський спосіб життя визначається наявністю специфічних зв'язків і взаємодій в соціумі, що характеризуються духовними цінностями, є ознакою моралі, етики поведінки. Поряд із кумулятивною (накопичувальною) й інтегруючою (об'єднавчою) функціями, місто сприяє сакралізації не лише організованого у просторі місця існування, а й онтологічного центру життя. Топос міста — територія і простір, що визначає місцезнаходження, життєдіяльність, духовний, естетичний розвиток людей.

Осмилення феномену міста та його вплив на життя конкретної людини є об'єктом наукових розвідок А. Ашкерова [1], М. Кагана [2], Г. Горнової [3], Л. Стародубцевої [4], В. Фоменко [5], Н. Анісімової [6], Т. Пастуха [7], О. Севрука [8] та інших. Мета статті – дослідження чернігівського топосу в епістолярії Бориса Грінченка та визначення кола

проблем, пов'язаних із чернігівським періодом у житті цього визнаного діяча української культури.

Зацікавлення літературознавців епістолярною спадщиною видатних митців слова не потребує додаткових пояснень, адже саме листи слугують надійним, а в деяких випадках єдиним джерелом відновлення важливих сторінок біографії. За допомогою листів відслідковується історико-літературна інформація, що висвітлює життя і творчість письменника, доповнюючи і уточнюючи уявлення про нього.

До питання епістолярію зверталися М. Коцюбинська [9], М. Назарук [10], В. Кузьменко [11], Г. Мазоха [12], Т. Радзівська [13], Л. Вашків [14], Л. Курило [15], М. Наєнко [16] та інші, але топонім Чернігова в епістолярній спадщині Бориса Грінченка залишився поза увагою дослідників, цим визначається актуальність запропонованої теми.

Відомо, що до Чернігова Борис Грінченко з сім'єю переїхав у 1894 році, про що писав в автобіографії: „3 січня 1894 року я став служити в Чернігівській губернській земській управі – спершу завідував оціночним відділом, відділом народної освіти і, нарешті, був секретарем губернської земської управи” [17, 2 арк.]. Про переїзд до Чернігова, Марія Грінченко зазначила: „Чернігів проти Харкова дуже малий, і інтелігенції в йому була малесенька купка. Але, загалом беручи, була вона може ліберальніша, ніж у Харкова, бо не дурно ж старе чернігівське земство славилося своїм лібералізмом. Правда, тепер лібералізм обмежувався розмовами та читанням більш чи менш нелегальної літератури, при чому і говорилося дуже неголосне і читалося, озираючись на всі боки...” [18, 33 арк.].

Б. Грінченко, працюючи у Чернігівській земській управі на посаді завідуючого відділом народної освіти, переймався справою видання та поширення популярної наукової та белетристичної літератури для народу. Вболіваючи про українське видання, Борис Грінченко в листі 1907 року до Дорошенка пише: „У мене з цензором умова, що книжки, в яких можуть застріватися непевні місця, я даю йому до прочитання в другій коректі, чи в третій. Через те я дуже прошу давати мені третю коректу Вашої книжки, щоб я міг побачити, чи вона цілком безпешна, чи треба її ще подавати на цензоріві „благоусмотреніє”. Инакше може бути конфіскована і навіть судова справа” [19, 1 – 2 арк.].

На розвиток подальшої просвітницької діяльності Б. Грінченка, яка мала значний вплив на культуру, духовність та свідомість української нації, вплинув саме Чернігів. Цей період характеризується подальшим розвитком ідей щодо національної освіти, як засобу духовного зростання. Прагнучи розповсюдження українських книжок, Б. Грінченко продовжував боротьбу за українське письменство, в Чернігові він займався студіюванням народної словесності, популяризаторською роботою, громадською публіцистикою. 1897 року з болем в душі, Грінченко писав Дикареву: „Наше губернське земство не має ніякого каталога українських книжок, дозволених до сільських бібліотек. Се в нас є книжний склад земський, дак „компанія тутешніх ліберальствующих” паній склала для того складу „Примерный

каталог” і з великої своєї ласки помістила до його с півдесятка вкраїнських книжок. А я, коректуючи з офіційного наказу того каталога, теж своєї ласки вписав туди вже с півсотні, чи може й більше книжок українських, бо ніколи було складати повного каталога наших книжок. Всі ті книжки до сільських бібліотек, звісно не пущені. От Вам і все” [20, 1 арк.].

Життєва позиція Б.Грінченка була спрямована на розбудову, усвідомлення українського національного духу. Перебуваючи у Чернігові, він агітував за українське слово, надавав людям практичну допомогу, організовував народні зібрання, показував приклад своєю літературною і науковою працею. Але водночас, Б.Грінченко опікується не стільки ідеологією, скільки можливістю реально щось змінювати, хоча б невеличкими кроками. Такий вектор діяльності продиктований реальним становищем тогочасного українського відкритого питання. Яскравим прикладом щирого ставлення Грінченка до народу є його лист з Чернігова 1898 року до Дикарева: „...У нас оце тільки минуло губернське земське зібрання. На йому, між іншим, постановлено: а) прохати, щоб лікарям дозволено читати селянам відчити з гігієни й медицини „местным наречієм”; б) прохати, щоб до народніх театрів пускано пієси не самі ті, що в спеціальному на те реєстрі (там викинено вкраїнські), а всі дозволені драматичні цензурою (тобто: і вкраїнські); в) прохати, щоб пущено до сільських бібліотек українські книжки” [21, 1 арк.].

Чернігів у листах Б.Грінченка постає через призму розкриття тогочасних проблем: занепад життя, відсутність громадянської позиції, боротьби, енергії, духовного начала. В листі Б.Грінченка 1900 року з Чернігова до М. Дикарева зазначено: „Ви все докоряєте мене за правопис от Вам становище: цензура вимагає урядового правопису, а друкарня мала і навіть шрифтів скільки треба не має. А щоб Ви зрозуміли, як цензура пильнує правопису, то ось приклад. Тутешня „общественная бібліотека” друкувала свій каталог і цензура дозволила се надруковане звичайне посилається до цензури знову – по „билеть на выпускъ” [...] Цензура примусила передрукувати всі картки, де стрівалася „кулішівка” [...] Я ледве міг досягти, щоб дозволено йотувати!” [22, 1 арк.].

Топос Чернігова в листах Б.Грінченка перегукується з пошуком яскравої, сильної особистості, здатної до переродження і власного відродження. Вшановуючи 40-річчя літературної діяльності Олександри Куліш, Грінченко в листі 1900 року пише: „Чернігівські земляки, згадуючи, що перші Ваші оповідання видруковано р. 180-го, хочуть привітати Вас шануючи сорок років Вашої літературної праці. Вони приручили мені запитати Вас в який саме день і де у Вас дома, чи в Чернігові – Ви бажаєте прийняти наші поздоровлення”. [23, 1 арк.].

Варто наголосити, що Чернігів у листах Б.Грінченка сповнений жаху, страхіть, але водночас, відчувається прагнення митця в загальному хаосі урбаністичного життя віднайти духовні орієнтири. Саме тому Б.Грінченко безмежно радів моральному зростанню українських людей, висловлював щире вдячність митцям слова, які ділились своїм талантом,

віддано та чесно працювали задля народу, шанували працю людини. 1902 року до Олександри Куліш Грінченко пише: „Тепер уже годі зневажати нас, мов би то ми нероби і нічого в нас нема. У таких людей, як Куліш ми навчилися працювати, і українське письменство росте й міцнішає, – вже його ніщо не задавить!” [24, 2 арк.].

У листах Б. Грінченка Чернігів постає не лише як географічний простір, населений пункт, а як місце, насичене смисловими значеннями. Не випадково в чернігівських листах зустрічаємо глибокі роздуми щодо духовного розвитку нації. Прикладом може слугувати лист від 1900 року до Добіаша: „Наука существует для людей, а не люди для науки, то неизбежно должны мы преклонится пред тою мыслью, что народ, среди которого и – значит – для которого существует ученые учреждения имеет полное право рассчитывать на то, чтобы учреждение вносило свет научной мысли прежде всего и главное всего в его собственную жизнь этим вовсе не является право свободы научных исследований, но всякое право предполагает и обязанности и должно быть осуществляемо только при соблюдении этих обязанностей” [25, 1 арк.].

Проживаючи в Чернігові, Б. Грінченко мав велике бажання посіяти в душах українців не лише „городских”, а й селян естетичні цінності, моральність, високодуховність, але така його діяльність сприймається неоднозначно. В листі 1898 року до Дикарева, Б. Грінченко писав: „Яким би духом не дихали на мене петербурзькі земляки за мою справу..., але мені здається не треба їм перекручувати факти і вигадувати на мої народні видання те, що вони вигадують. Я вже потроху починаю звикати, що зо всіма моїми справами завсіди робиться так: невелика лічба людей щирих розуміє мої добрі бажання і на роботу мою дивляться с цього погляду, і критикуючи показуючи що в їй добре, а що ні або зовсім нікчемне. Але таких добрих людей не багато. Більшість зовсім силкується знайти в тому що я роблю злий замір і обляпує мене болотом. Мушу пояснити, що я се кажу не про загал публіки, не про „земляків, „именуемых украинофилами”. Отож я потроху починаю звикати до таких відносин до себе” [26, 1 арк.].

У Чернігові Б. Грінченко відчуває дискомфорт, перебуваючи „в лещатах”, він ніби скутий чернігівським простором. В листі до І. Липи зазначено: „Певне лаєте мене, любий земляче, що не писав нічого досі. Не писав тим, що про погане не хотів писати, а гарного нічого нема. Я кажу власне про Вашу посаду у Чернігові. Єдина інституція, де могли б Ви найти роботу і де я міг би цьому пособити – се губернська земська управа. Я кілки разів удався с цим до кілких людей, просив, умовляв і скажу Вам по правді, що мені відмовлено. Людина, що могла б рекомендувати Вас, навіть сама могла дати Вам роботу, як я її кілки разів прохав про се, відмовила мені врешті: „І сам не дам роботи, і председателєві радитиму не давати, бо він (Ви) з однієї зо мною тюрми. Хай де инде шукає, а тут не можна”. Але цими днями на тую ж роботу, що Вам малася бути, взято якогось німця, чи що, і цей німець теж не дуже давно, кажуть, ис тюрми... Думаю через це, що Вас просто не хочуть ті, від кого залежить Вас порекомендувати, а без

рекомендації тут нічого не зробиш, бо щодня люде свої, чернігівські, йдуть і просять роботи, – то треба невідомого особливо порекомендувати. Як би ми побачилися, то міг би Вам багато гіркого й важкого розказати в цій справі, та чи варто ж. Є ще одна маленька надія на роботу, але дуже, дуже маленька... Простіть, що не міг зробити більшого!" [27, 1 арк.]

Чернігівський простір „душить” Грінченка, будь-які його дії сприймаються скептично, виникають непорозуміння в листах. 26 червня 1894 року він пише до І. Липи щодо вікового поділу дитячої літератури: „Не ремствуйте на мене, любий земляче, що ніяк не порозуміємося. Легко порозуміватися балакаючи й важко листами. Я тепер Вас цілком розумію. Міні здаєця, що Ваш план — спинитися поки на творах, годящих дітям до 10 р. трохи не зручний. Де межа між тими книжками, що до 10 р. і що після 10 р.? Ви вважаєте книгу Масе „Історія шматочка хліба” за призначну на після 10 р., а в мене зараз Настя (їй нема 10 р.) читає другу книжку Масе, ще важчу, „Слуги желудка”. Доводилося міні чимало давати дітям читати книжки і, я дійшов до пересвідчення, що визначити тут якусь межу дуже важко: один 8–9 років читає „Оповідання про комах” Степовика, ще й перечитує, а другий не подужає його й 13–14 років! І се не тільки через розвиток, а й через нахильности: одному се нудне і він і великий його не чита, а тому се саме цікаве і він і малим його проковтнув.

Але нехай ми досягли б того, що ту межу положили б. Тоді довелось би поперечитувати у кожного народу всю дитячу літературу і поділити на той бік і на сей бік межі. Я кажу: поперечитувати, бо не перечитавши знову ніяк не можна наперед рішити, по який бік межі ту книжку можна поставити. Але ж подумайте, скільки на се часу треба вжити! Не читавши знову, я можу сказати, що „Оселя в пустині” Майн-Рида чи книгу Л. Гіара можна дати дитині, а не чи можна її с певністю дати дитині до 10 р. не читаючи не скажу, бо сам багато дитячих книжок читав, як міні було 8–10 років, де які перечитував, де які ні. Щоб рішити, чи можна дати дитині цю книжку, я перегляну її на швидко, згадаю с свого читаного, прочитаю критику – і досить. Це швидко. Але поперечитувати изнов силу книжок – довго й марудно.

Саме діло не вимага цього. У нас дітям треба книжок стільки ж малим, скільки й дорослішим.

Так ось: вважаю той поділ дитячої літер. за штучний, виконання його за замарне”.

Чернігів впливає на емоційний стан Б. Грінченка, але проходячи певні „іспити” він намагається віднайти свою нішу в цьому місті. В листі 1894 року Б. Грінченко писав До І. Липи: „Чого Ви сидите в Керчи? – питаєтесь себе. Мені теж хотілось би про се спитати Вас. У Керчи навряд чи Ви що добре висидите хоч з материяльного, хоч з інтелектуального боку. Певне – ні бібліотеки, ні товариства з людей цікавих. Звісно, і в таких обставинах можна жити і працювати, але ж чому не добути кращих обставин, коли можна?”

[...] Весело чи сумно, – а би робив те, чого вимагає твоя повинність, а там уже щось та буде с того. І я силкуюся додержувати цього принципа і певний, що так воно й буде, тобто, що щось добре буде” [28, 1 арк.].

Згодом, Б. Грінченко зазначає в листі до І. Липи: „Я ж готуюся до нового ладу. Давно вже маримо переїхати до міста. Треба бачити інтелігенцію (а то вже відбилися від неї), треба бібліотеки, треба любих людей. Тут нічого сього нема. Спершу було байдуже, але тепер важче.

[...] Взагалі я тепер зробивсь меркантильним. Я хочу заробляти з літератури скільки можна, щоб перестати бути наймитом. Що білш я зароблю з укр. роботи, то менш писатиму по моск. і думаю, що доживу до того часу, коли не треба буде й слівця по моск. писати. Я написав (ще не виробив)... дивуйтесь, бо я сам дивуюся! – драматичний твір. Є думка: чи можна й драматургією заробляти гроші? Адже наші драматурги заробляють” [29, 1 арк.].

Принциповість Б. Грінченка та його постійна боротьба з прихильниками „державного законопослушання” викликали агресивну протидію з боку чернігівських службовців та земських діячів. Відомо, що формальним приводом для його звільнення стала конфліктна ситуація в листопаді 1899 року між ревізійною комісією (гласними), яка була давно настроєна проти активної українофільської діяльності, і Борисом Дмитровичем — секретарем Управи. Ревізійна комісія в доповідній записці заявила про неможливість подальшої співпраці з Грінченком в ультимативній формі: або всі члени ревізійної комісії йдуть у відставку всім складом або усувається з роботи Грінченко. Намагання І. Шрага вгамувати конфлікт, надавши Грінченку право офіційно пояснити Зборам свою позицію та представити пояснення офіційних осіб Управи, виявилися марними. 16 листопада 1899 року Б. Грінченко на ім'я голови Управи Ф. Уманця подає пояснення стосовно конфлікту з ревізійною комісією та прохання про звільнення його з посади; 18 грудня отримує офіційне повідомлення про задоволення його заяви. В листі від 1900 року до М. Комарова Б. Грінченко обґрунтовує свій вчинок і висловлює майбутні творчі плани: „Досі я був учителем чи канцеляристом, який вільного часу брався й до писання. Тепер хочу бути тільки письменником. Здебільшого з цього мого заміру люде не сміються тільки через те, що незвичайно сміятися чоловікові в вічи.

Не знаю, чи смієтесь Ви зараз, але що Ви були ласкаві пособляти мені в моїх особистих справах, то я Вам розкажу, як думаю се зробити.

Мою жінку настановлено „смотрителем” музею Гарновського. Сей музей також держить мене в Чернігові, бо почувасмо обов'язок тільки тоді облишити його (музей), як доведемо зовсім до ладу. Взяла жінка цю посаду з повинности, щоб не покинути музей.

[...] Досі я маю тільки надію на „Киевскую Старину”, яка каже, що даватиме мені плату за белетристику.

[...] Я скажу собі так: Коли, не вважаючи на всю мою уперту працю (а думаю працювати дуже), я не можу придбати собі і своїй сім'ї навіть

„нужденного” шматка хліба, то се або моя праця нездатна і не варта ваги, або ще занадто рано бути в нас письменником. Чи так, чи инак, а тоді вже й доведеться кланятися, щоб прийнято мене до якої канцелярської, чи що... Оце Вам по щирости все, що думаю і що робитиму” [30, 1 арк.].

Отже, топос Чернігова в епістолярній спадщині Б. Грінченка визначається концепцією дійсності, способом її пізнання, розумінням урбаністичних закономірностей буття. Листи засвідчують прагнення Б. Грінченка віднайти внутрішню гармонію в чернігівському просторі, водночас душу митця огортає туга, адже віддаючи себе сповна просвітницькій діяльності він не отримує жаданого результату — Чернігів не сприймає Б. Грінченка.

Література

- 1. Ашкеров А. Ю.** Античный город / А. Ю. Ашкеров // Человек. – 2003. – № 4. – С. 149 – 160.
- 2. Каган М.** Культура города и пути ее изучения / М. Каган // Город и культура. – М., 2000.
- 3. Горнова Г.** Феномен города в духовном мире человека / Г. Горнова. – Омск : Изд-во ОмГТУ, 2005. – 392 с.
- 4. Стародубцева Л.** Город как метафора урбанизируемого сознания / Л. Стародубцева // Урбанизация в формировании социокультурного пространства : Сб. науч. трудов. – М. : Наука, 1999. – 87 с.
- 5. Фоменко В. Г.** Місто і література : українська візія: монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
- 6. Анісімова Н.** Художні моделі топосу міста в поезії вісім десятиріч / Н. Анісімова // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 33–43.
- 7. Пастух Т.** Роман „Місто” Валер’яна Підмогильного. Проблеми урбанізму та психологізму / Т. Пастух. — Луганськ : Книжковий світ, 1999. – 58 с.
- 8. Севрук О.** Урбаністичний простір у романах Юрія Андруховича / О. Севрук // Слово і час. – 2010. – № 3. – С. 70 – 80.
- 9. Коцюбинська М.** „Зафіксоване й нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість. Дух і Літера. Харківська правозахисна група – К., 2001. – 299 с.
- 10. Назарук М.** Українська епістолярна проза кінця XVI – поч. XVII ст. : Дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / М. Назарук – К., 1994. – 192 с.
- 11. Кузьменко В.** „Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років XX ст.” / В. Кузьменко. – К. : Просвіта, 1998. — 305 с.
- 12. Мазоха Г.** Український письменницький епістолярій другої половини XX століття: жанрово-стильові модифікації : монографія. – К. : Міленіум, 2006. – 344 с.
- 13. Радзієвська Т.** Текст як засіб комунікації. – К. : Вид-во НАН України, 1998. – 194 с.
- 14. Вашків Л.** Епістолярна літературна критика: становлення, Функції в літературному процесі / Л. Вашків. – Тернопіль : Поліграфіст, 1998. – 134 с.
- 15. Курило Л.** Публіцистичні мотиви епістолярію Олеса Гончара / Л. Курило // Актуальні проблеми літературознавства. – Т. 15. Зб. наук. праць / Наук. ред. проф. Н. І. Заверталюк. – Дніпропетровськ : „Навчальна книга”, 2003. – С. 38 – 45.
- 16. Наєнко М. К.** Інтим письменницької праці : 3 лекції про специфіку художньої творчості / М. К. Наєнко. – К. : Педагогічна преса, 2003. – 280 с.

17. Грінченко Б. Автобіографія – Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. I, 32449, 2 арк. **18. Грінченко М.** Спогади – Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського ф. I, 32567, 33 арк. **19. Грінченко Б.** до Дорошенка від 1907 р., II, 2. – Інститут рукопису НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 40778, 1 – 2 арк. **20. Грінченко Б.** до Дикарева від 1897 р. XII. 5. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 40735, 1 арк. **21. Грінченко Б.** до Дикарева від 1898 р. – Інститут рукопису НБУ імені Вернадського, ф. III, 40734, 1 арк. **22. Грінченко Б.** до Дикарева від 1900 р. – Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 40712, 1 арк. **23. Грінченко Б.** до О. Куліш від 1900 року, Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 38109, 1 арк. **24. Грінченко Б.** до О. Куліш від 1901 року, Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 40964, 2 арк. **25. Грінченко Б.** до Добіашу, Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 40743, 1 арк. **26. Грінченко Б.** до Дикарева від 1898 р. XII. 5 Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 40734, 1 арк. **27. Грінченко Б.** до І. Липи від 1896 р. III.6, Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 40983, 1 арк. **28. Грінченко Б.** до І. Липи від 1894 р. VI. 26, Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 40984, 1 арк. **29. Грінченко Б.** до І. Липи від 1897, Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 40977, 1 арк. **30. Грінченко Б.** до І. Липи від 1900, Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського, ф. III, 40910, 1 арк.

Погребняк І. В. Топос Чернігова в епістолярній спадщині Бориса Грінченка

У статті розглянуто топос Чернігова на прикладі епістолярної спадщині Бориса Грінченка, визначено основні світоглядні, громадянські позиції митця, які сформовані під впливом міста.

Ключові слова: топос, місто, урбанізація, лист, епістолярій.

Погребняк І. В. Топос Чернигова в эпистолярном наследии Бориса Гринченко

В статье рассмотрено топос Чернигова на примере эпистолярного наследия Бориса Гринченко, определены основные мировоззренческие, гражданские позиции писателя, которые были сформированы под воздействием города.

Ключевые слова: топос, город, урбанизация, письмо, эпистолярий.

Pogrebnyak I. V. Topos of Tchernihiv in the epistolary inheritance of Boris Grinchenko

In the article on the example of Boris Grinchenko's epistolary inheritance principal world view, civil items of artist, which are formed under act of city are considered and image of Tchernihiv city are examined.

Key words: topos, city, urbanization, letter, epistolary.

УДК 821.161.2 – 343.09

О. М. Цалапова

**ОБРАЗ КИСВА В ПОВІСТІ ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКА
„ЗАГАДКА СТАРОГО КЛОУНА”**

Сучасні літературознавчі студії все частіше звернені до проблеми буття людини, а відтак відчутна увага до „міських текстів”, осмислення основних категорій яких продиктоване “змінами в національному самоосмисленні” [1, с. 106], адже людина ХХІ століття – це в першу чергу міський житель. Філософія міста, його архетипні пласти, засоби реалізації й модифікації образу стає однією із історико-літературних і теоретичних проблем літературознавства, адже саме цей простір репрезентує метафізичну семіосферу існування людини. М. Анциферов [Цит. за: 1, с. 106], одним із перших досліджуючи місто як текст, звертає увагу на його пластичність і гнучкість, що сприймається як жива органіка, здатна реагувати на зміни епох. Міський простір – специфічна семіосистема, де сфокусовані всі сфери життєдіяльності людини (соціальна, культурна, психологічна, метафізична). Тому взаємодія механізмів міських систем є фактором, що визначає його екологію. Популярність цієї наукової проблеми підтверджують численні літературознавчі та соціокультурні дослідження М. Бахтіна, Н. Галушиної, В. Глазичева, Е. Дюрекгейма, В. Ільїна, С. Ляхової, О. Сванідзе, В. Топорова, В. Фоменко, Т. Черняєвої та ін.

Місто – система культурних символів, етимологічне значення яких закладено в старослов'янській словоформі „град”, тобто огорожа, перепона, захист, кордон – місце, де закінчується неструктурований хаос. А його образ – це семантична конструкція, яка формує схему сприйняття міста, це суб'єктивна картина світу. З точки зору семіотики місто є відкритою знаковою структурою, що включає в себе природні й урбаністичні ландшафти, міський план, пам'ятники архітектури, особливості організації вуличного простору, декоративне оформлення (реклама, вивіски, лозунги) й поведінку його мешканців. Специфіка осмислення образу міста як форманта буття постає в тому, що він спроможний охоплювати нормативно-імперативні й когнітивно-селективні механізми регулювання поведінки людини: образ міста виникає в процесі зіткнення минулого досвіду з актуальним, що є своєрідним фільтром формування життєвого досвіду.

Образ міста формується не хаотично, а за загальними правилами, основними з яких К. Лінч [2] вважає здатність до впізнання (знаковість певних матеріальних об'єктів), композиційність (наявність смислових зв'язків між спостерігачем та середовищем), уявність (здатність середовища бути полем символічної комунікації). Сучасні літературознавчі студії в основному зорієнтовані на розгляд образу міста зі

стереотипних позицій: місто-базар, де, на думку Ф. Зіммеля, відбуваються позитивні процеси „ринкового” вибору; місто-джунглі з постійною боротьбою за виживання; місто-організм, який в роботах Г. Спенсера, Е. Дюркгейма розглядається як еволюційна перспектива; місто-машина, що провокує залежність мас від правлячої верхівки (Д. Логен, Д. Харвей).

Цілісний адекватний образ міста доволі рідко створюється сучасними дитячими письменниками. В основному тексти експлуатують цей образ фрагментарно, на рівні ландшафтних описів, або урбаністичної гри (С. Дерманський, О. Росич, Г. Пагутяк та ін.). Тому дослідження образу міста, створеного В. Нестайком у творі „Загадка старого клоуна”, як цілісного образу-персонажа є метою нашої розвідки.

Пригодницька повість „Загадка старого клоуна” побачила світ у 1982 році, в час, коли „тодішня критика поділила молоду прозу на „міську” та „сільську”, беручи до уваги спосіб життя та локальне перебування літературних героїв” [3, с. 38]. Автор розповідає про київське шкільне життя колишнього сільського хлопчика Стьопа Наливайка та його випадкового друга Чака, чарівника й старого клоуна, які здійснюють фантастичні мандрівки в минуле. Перед читачем розгортається ретроспективна панорама життя столиці від часів Ярослава Мудрого до кінця ХХ століття.

Сучасний Київ для головного героя повісті концентрує в собі цілий світ, пробуджуючи „отой неспокійний мандрівний дух наших пращурів, які кочували безкрайними просторами не заселеної ще нашої землі...” [4, с. 18]. Дослідження міста стає для головного героя способом виходу з-під влади негативно-презирливого ставлення суспільства (однокласників), усвідомлення власної унікальності, засобом здобуття життєвого досвіду.

У художній літературі часто протиставляються село й місто, при чому здебільшого не на користь останнього. У цьому тексті Київ – це місце, в якому сконцентровані сакральні відомості про світоустрій, глобальні знання про життєвий уклад давніх українців, їхні звичаї, традиції, ментальність. На початку твору автор зосереджує увагу на зовнішніх відмінностях міста й села, де мешкав у дитинстві Стьопа. Місто, тим більше столиця, розрахована на зовнішні зорові ефекти, на присутність унікальних маркованих об’єктів, що роблять київський простір одиничним, унікальним: „А від пам’ятника Богдану Хмельницькому, від Софіївської площі, брів до Золотих воріт, до оперного театру, до університету і пам’ятника Шевченку...А звідти, поминувши Національний банк, на вулицю Банкову, до будинку з химерами – єдиної в своєму роді споруди” [4, с. 19]. Ландшафтна точність, топографічна поміркованість, що присутні в описах міста, покликані реалізувати одну з головних, на думку В. Нестайка, функцій дитячого твору – пізнавально-евристичну – оскільки саме художній текст повинен давати читачеві знання про різноманітність та багатство світу.

Цілісним образ міста робить його „біографія”. І. Гревс стверджує, що, досліджуючи місто, не можна обмежуватись лише його зовнішніми

ознаками. „Треба вивчити його біографію, пізнати його як своєрідну колективну особистість – і ця біографія дасть неймовірно конкретизовану частину біографії даної держави й народу...Необхідно усвідомити процеси, за допомогою яких ця душа складалася, на якому ґрунті, з якого ланцюга впливів та змін обставин, – і до чого в кінці привело місто його минуле” [5]. Біографію Києва формують долі його мешканців, простих киян або видатних представників своєї епохи: Григорія Сковороди, Богдана Хмельницького, Тараса Шевченка. Саме одіозні особистості, на думку автора, впливають на хід історії, філософію міста, міський міф.

Перша подорож мандрівників Чака й Стюпи була здійснена в Київ 1912 року, тобто в дитинство старого клоуна. У цей час Київ має вигляд міста-базару, де „все навколо галасувало, кричало, вищало, припрошувало, розхвалювало на всі заставки свій товар” [4, с. 40]. Однак навіть прикрашений архаїчними топонімами („обжерка”, „розкладка”, „свбаз” та ін.) Київ можна впізнати за системою знакових об’єктів-маркерів, що становлять архітектурне тло „вічного” міста: Володимирський собор, Бессарабка, Хрещатик. Ці топоніми разом із архаїчними назвами вулиць, колишніми пам’ятниками та палацами створюють неповторний культурний ансамбль міста, знайомлячи читачів із перспективними змінами київської архітектури в майбутньому: „Праворуч червоніла знайома восьмиколонна кам’яниця Київського університету. У сквері проти нього на місці теперішнього пам’ятника Тарасові Шевченку стовбичив пам’ятник імператору Миколі I” [4, с. 64]. Особливого колориту столиці минулого надають вивіски, рекламні плакати, газетні оголошення, які віддзеркалюють стан економічного й промислового розвитку у 1912 році: „Чайно-колоніальний магазин. В. М. Бублик-Погорільський (фірма існує з 1888 року). Сповідую шановних панів покупців, що в магазині завжди свіжі товари, як-от: чай різних фірм, кофе, какао, конфетки, шоколад, карамелі. Варення, мармелад, печиво...Хто купує чай, тому робиться знижка і видається премія...” [4, с. 50].

Окрім зовнішніх ознак, наявних в пейзажних описах повісті, образ Києва ускладнюють соціокультурні компоненти, як от: публічна бібліотека Л. Ідзіковського, депо музичних нот Г. І. Індржішека, ботанічний сад, зоопарк тощо. Ці об’єкти вказують на багатогранне й складне культурне життя міста перед першою світовою війною.

Київ постає як безперервна послідовність процесу самореалізації його жителів. Тут мешкають професіонали, майстри й винахідники Йосип-балмалухе, бляхар з Євбазу, піротехнік Смирнов, мадемуазель Тереза, наїзниця сестри Лабо, комік Вестман та ін. Власне вони створюють образ Києва як певну послідовність безперервних драматичних дій із постійною зміною акторів і декорацій. Отже, місто зберігає історія, думки і справи людей, тобто воно є предметним „текстом історії” [5].

Інше семантичне наповнення набуває Київ під час Другої світової війни. Головним персонажем у цій частині мандрівки є Чак, який під час війни перебував у лавах партизан, боровся за звільнення міста від

фашистських загарбників. Війна перетворює Київ у „місто-джунглі”, де людина змушена виживати в умовах психологічного тиску: „Страшний, буремний і трагічний то був час – ціле окреме життя” [4, с. 102]. Основна увага автора сконцентрована на маргінальних аномаліях, татуйованих об’єктах, які створюють фатальні форми небезпеки (тюрма, гестапо, місце поховання тощо). Подорож у часи війни майже не прикрашена київськими краєвидами, що створює ефект загальнонародної трагедії, а присутні у тексті топоніми (які на сьогодні сприймаються як загальні назви великих трагедій) лише підкреслюють розміри національної катастрофи: „Нескінченим потоком тяглися люди вулицями Києва: по Жданівській, повз базар, по Дмитрівській, по Лук’янівці, туди, на Сирець – молоді, старі, діти... Вони теж лежать у Бабиному Яру – там, де й інші українські патріоти” [4, с. 103].

Сакральність образ міста набуває завдяки системі таємниць, які зберігає кожен об’єкт заданого простору. Краєзнавчий (навіть країнознавчий) аспект дослідження міста дозволяє посилити емоційність сприйняття цього образу. Подорож у столицю часів козацтва (осінь 1647 р.) посилює символічне значення цього міста в українській історії. Київ XVII століття має інше функціональне осмислення в тексті. Він значно поступається Запоріжжю, бо саме там сконцентрована міць тодішньої держави. А отже, Київ у цей час сприймається як провінція. Вагомою характеристикою провінції є її сокровенність (таємниця, захист), адже козаки приїжджають у місто, щоб перепочити, відновити сили для майбутніх походів. Виразником козацької доби у творі є Тимоха Сміян – козак-характерник, зберігач втаємничених знань про сміх-траву, сподвижник Богдана Хмельницького у визвольній боротьбі: „Дужий, довгоногий, він ішов широким кроком, смішно вимахуючи лівою рукою, наче хльоскав, підганяв невидимого коня” [4, с. 186]. Тимоха супроводжує головних героїв у мандрівці Києвом. Місто цих часів замальовується як зона духовних контактів, адже кожне місто має три символічних рівня: небесний (храми, башти), земний (будинки), підземний (підземелля, темниці, катакомби). Середньовічне місто задає сувору вертикаль, яка підкреслює його трансцендентний початок. Вирвавшись з ієзуїтської темниці, козак Сміян поспішає до „Михайлівського Золотоверхого”, але біля Золотих воріт був убитий. Смерть настає Тимоху в центрі міста, оскільки тут, за традицією, повинен знаходитись храм, алтар, жертovníк, який допомагає подолати шлях до сакрального. Таємнича (втаємничена) функція провінції – збереження сакрального (матеріального й духовного) знання про життєві цінності й першопочатки. Тому перебування в її межах провокує ефект прозріння: сучасний хлопчик остаточно усвідомлює роль Києва у розбудові української державності.

Наскрізним образом повісті є сміх, заради розгадки таємниці якого фактично й здійснюються подорожі в минуле. Подорож у 1068 рік остаточно формує біографію міста Київ, знайомить із витокami міських ландшафтів: „Весь Поділ обнесено столпiєм – рубленим із колод валом. У тому валу

ворота, що ведуть на Притику – гирло річки Почайни...Серед рублених подільських будинків і мазанок, що розкидані у безладді, височіє церква святого Іллі – перший християнський храм у Києві, зведений іще за княгині Ольги... Далі починалася Гора – Верхнє місто. Там жив князь, бояри, воеводи, тисяцькі, а також гридні – княжа охорона” [4, с. 219]. Місто на горі – концентричне (вічне) місто – являє собою архетип вищого порядку, реалізуючи концепт „світового дерева” як ланки об’єднання землі, підземного світу й неба. Перед читачем – давня столиця, архітектура якої розрахована на присутність зовнішніх спецефектів, що демонструють видимість влади, розкошів, святості, таємничості. Емоційну напруженість міста підкреслено політичною нестабільністю (інтриги, заколоти, вбивства тощо).

Отже, Київ у повісті В. Нестайка „Загадка старого клоуна” змальовано як образ „вічного” міста, він є зберігачем сакрального знання, культури, традиції, духу народу. Саме тут відбувається остаточне становлення особистості й громадянина. Образ Києва в творі є адекватним інформативним об’єктом, що дає юному читачеві цілісну національну картину світу.

Література

1. Харлан О. Д. Міський текст в історичній ретроспективі (Зінаїда Тулуб, „Людолови”) / О. Д. Харлан // Актуальні проблеми слов’янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / Відп. ред. В. А. Зарва. – Донецьк : ТОВ „Юго-Восток, Лтд”, 2009. – Вип. XX : Лінгвістика і літературознавство. – С. 106 – 115. **2. Куриленко Е.** Образ города как объект социологического анализа / Е. Куриленко. – Електронний ресурс. – Режим доступу : http://www.sociologist.nm.ru/articles/Kurilenko_01.htm. **3. Поліщук В.** Вісімдесятни ки як літературне явище / В. Поліщук // Слово і Час. – 2001. – № 5. – С. 37 – 45. **4. Нестайко В.** Загадка старого клоуна : Повість / В. З. Нестайко ; Іл. Ю. Радич-Демидьонюк. – К. : Країна мрій, 2010. – 272 с. **5. Лихачев Д.** Город на земле. Образ города / Д. С. Лихачев. – Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://moi-ural.ru/content/likhachev-ds-gorod-na-zemle-obraz-goroda>.

Цалапова О. М. Образ Києва в повісті Всеволода Нестайка „Загадка старого клоуна”

У статті розглянуто проблему формування образу міста в тексті дитячого твору. Особливу увагу приділено прийому ретроспекції, що є специфічним формантом образу Києва як культурного осередку українського національного життя. Зазначається, що основним компонентом формування образу міста є його „біографія”, яка віддзеркалює атрибутивно-маркований міський простір.

Ключові слова: образ, місто, знак, сакральне, топонім.

Цалапова О. Н. Образ Киева в повести Всеволода Нестайка „Загадка старого клоуна”

В статье рассматривается проблема формирования образа города в тексте детского произведения. Особенное внимание уделено приёму

ретроспекции, которая является специфическим формантом образа Киева как культурного центра украинской национальной жизни. Подчеркнуто, что основным компонентом создания образа города есть его „биография”, отражающая атрибутивно-маркированное городское пространство.

Ключевые слова: образ, город, знак, сакральное, топоним.

Tsalapova O. N. The image of Kiev of Vsevolod Nestayko in the story „Mystery of the old clown”

The article is about the problem of forming the image in the text of children's work. Particular attention is paid to the reception of retrospection, which is a specific formant image as a cultural center of Kiev Ukrainian national life. Emphasized that the main component of an image of the city is his „biography”, showing marked attributive-urban space.

Key words: image, city, sign, sacral, toponym.

УДК 821.161.1.09 „17/18”

В. П. Царёва

**О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ВОСПРИЯТИЯ КИЕВА
РУССКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА**

„...В самом деле, куда забросило русскую столицу – на край света! Странный народ русский: была столица в Киеве – здесь слишком тепло, мало холоду; переехала русская столица в Москву – нет, и тут мало холода: подавай бог Петербург! Выкинет штуку русская столица, если подсоединится к ледяному полюсу”.

Н. В. Гоголь [1].

В последние десятилетия одним из актуальных аспектов литературоведения является урбанистика. Исследователей больше привлекает современное преломление темы, а между тем представляют интерес и более ранние обращения писателей к ней. Упоминания о Киеве в произведениях русских писателей XVIII – начала XIX века многочисленны и средства воссоздания образа города различны. Обратимся к рассмотрению некоторых из них, используя исторические свидетельства.

Киевлянин Ф. Прокопович после окончания Киево-Могилянской академии продолживший учение в Польше, а затем в Италии в трагедокомедии „Владимир”, написанной в 1705 году и посвященной гетману И. Мазепе, проявил себя сторонником общественных преобразований Петра I. Это была не простая школьная драма. „Он

создал во многом оригинальный образец политически тенденциозной, сатирически заостренной пьесы, предвосхищающей драматургию эпохи классицизма” [2, с. 43]. Местом действия в пьесе является Киев, хотя в начале произведения тень убитого Ярополка „изходит от бездн адових”, а затем действие осуществляется у холма, где стоят изображения языческих божеств, упоминания о которых сохранились в „Повести временных лет” в лето 6488 (под 980 годом), потом действие переносится в палаты Владимира и в финале произведения апостол Андрей произносит пророчество на небесах в окружении ангелов. Принятию христианства сопротивляются языческие жрецы, среди которых Пиар проявляет особую активность, уточняя представление о древнерусских кумирах, упоминаемых в других летописях, и предупреждает о трагических последствиях разрушительных деяний:

Прорекоша древние жерцы, яко аще
вредит кто бога сего, тогда, то видяще,
Солнце лучи закрийет, Днепр же воспятится,
Киев, тросом низвержен, во прах обратится [3, с. 51].

Пиарово катастрофическое пророчество должно остановить Мечислава и Храбрива, призванных осуществить новый приказ князя Владимира, отменявший ценности, воплощенные в скульптуры по его повелению восемь лет назад. Оно выражено изящным силлабическим стихом, которому enjambement помогает передать психологическое волнение персонажа и торжественность его слов, но дальнейший ход событий доказывает неизбежность религиозной перестройки. Противопоставление двух сакральных реалий Киева (холма и реки) явно дано в пользу христианства: ламентации Жеривола и Курояда компрометируют язычество. Ф. Прокопович на латинском языке написал „Похвалу Дніпрові”, в которой обратился к Днепру со словами „отче великий”, а город назвал державы могущественной матерью и украшением отчины [4, с. 345]. В 1706 году Феофан обращается с приветственной речью к Петру, проезжавшему через Киев, в 1709 году по случаю Полтавской победы произносит проповедь в Софийском соборе, а в 1716 году он по вызову царя приезжает в Петербург и становится его ближайшим сподвижником.

Весной 1706 года во время выведения 40-тысячной русской армии из шведского окружения бывший пирожник, ставший светлейшим князем, А. Д. Меншиков в ожидании вероятного нападения Карла XII посылает царю письмо, в котором характеризует ситуацию. „Я ездил вокруг Киева, – доносил он Петру, – также около Печерского монастыря, и все места осмотрел. Не знаю, как вашей милости понравится здешний город, а я в нем не обретаю никакой крепости” [5, с. 35]. Это взгляд стратега, сумевшего спасти армию из мышеловки, озабоченного судьбой города и его безопасностью. На радостях из-за изменения планов шведского короля Александр Данилович пышно отпраздновал в Киеве свадьбу, женившись на Дарье Михайловне Арсеньевой. Новая

крепость в городе была сооружена. А в царских планах после битвы под Полтавой возникла идея ликвидации казачьих порядков и даже передачи Украины под власть Меншикова или английского герцога Мальборо.

Объявление войны в 1710 году Османской империей потребовало от России больших средств, и это вызвало к жизни созданный Петром I институт Сената, введение должности фискалов, которые были призваны увеличивать денежные поступления в казну. Во время неудачного Прутского похода российская армия дислоцировалась на территории Украины, которая должна была обеспечивать ее продовольствием и фуражом. „Но ресурсы Украины были ограниченными: недород предшествовавшего года и массовый падеж скота привели к тому, что у многих крестьян, как доложил киевский губернатор, ни хлеба, ни соли обретаются” [6, с. 95]. Разумеется, эти обстоятельства создавали напряженность в отношениях между украинцами и русскими. Воспитанник Киево-Могилянской духовной академии, ставший местоблюстителем патриаршего престола, Стефан Яворский отважился публично, в проповеди, высказать протест против безнаказанности фискалов. Публичное слово Яворского сначала вызвало гнев царя, а потом правитель вынужден был внять доводам священника, защищавшего родину.

Киев рассматривается и как место ссылки. Например, потомка рода Гедеминичей князя Д. М. Голицына, открыто презиравшего Марту Скавронскую, провозглашенную позже Екатериной I, Петр I назначил губернатором, который, пребывая в этой должности, организовал кружок, куда входили студенты академии, занимавшиеся переводами сочинений и поисками „адекватных средств для выражения понятий европейской теории государства” [7, с. 315]. Киевские филологи латинское *res publica* переводили словом *общество*, а *societas* – *дружество*. Многие аристократы уезжали в Москву подальше от царских притеснений. Граф Г. И. Головкин – Великий канцлер, сенатор, глава Коллегии иностранных дел – решил играть свадьбу в бывшей столице. Знаменитый эпизод с выставленным императором окном, описанный Ф. В. Берхгольцем, происходит на свадьбе графа в Москве в 1722 году. Этот бытовой эпизод обретает символический смысл, итальянский писатель Ф. Альгаротти в „Путешествии в Россию” это фиксирует, а А. С. Пушкин эту метафору использует в „Медном всаднике”. Столичный контекст обогащается и таким образом.

В Киев вызывает своего внебрачного сына И. И. Бецкого князь И. Ю. Трубецкой. Юноша сначала жил с княжеской семьей в Швеции, потом побывал в Копенгагене, Париже и „затем был вытребован отцом в Киев для ведения иностранной корреспонденции, с 1726 исполнял при нем должность флигель-адъютанта” в течение двух лет, а в 1744 встречал невесту наследника престола Петра Федоровича, будущую императрицу Екатерину II, во время правления которой определял образовательную политику империи” [8, с. 89]. Просвещенные украинцы нужны были

российской столице. Этот интеллектуальный отток и своеобразное донорство, начатые в XVII веке, активизировались в следующем столетии [9, с. 208 – 211].

Скрывший свое крестьянское происхождение и обманувший комиссию при поступлении в Славяно-греко-латинскую академию московский студент М. Ломоносов благодаря заступничеству Ф. Прокоповича был прощен. Он просит начальство отправить его в Киев для изучения философии, физики и математики, и с конца 1734 г. до начала 1735 г. несколько месяцев учится в Киево-Могилянской академии, где занимается другим. Молодой ученый знакомится с древними рукописями, на которых оставляет свои пометы. Украинский исследователь Н. Е. Крутикова обобщила наблюдения предшественников и показала продуктивность пребывания М. Ломоносова в Киеве [10, с. 19]. Он читал рукописный курс поэтики Ф. Прокоповича, написанный на латинском языке, записал пословицы и поговорки. Однако один из более поздних биографов М. В. Ломоносова пишет о не прочитанной пока досконально странице его тогдашнего жизнеописания [11, с. 22]. Существует устойчивое мнение, что из-за схоластики, господствовавшей в Киево-Могилянской академии, он не захотел в ней продолжать образование. По мнению В. О. Ключевского, в „Древней российской истории” М. В. Ломоносов испытывал потребность „в художественном изложении русской истории” и был предшественником Н. М. Карамзина. Но беллетризацию М. В. Ломоносова можно назвать осторожной. Он бережно относится к летописному слову, ссылается на Киево-печерский патерик. Именно древний Киев представлен им в целом ряде сюжетов в сочинении под названием „Идеи для живописных картин из Российской истории” [12, с. 238 – 254]. Очевидно, именно городская старина произвела на него наибольшее впечатление.

Е. Р. Дашкова в своих „Записках”, написанных по-французски, вспоминает о своем посещении древнего города в 1768 г. и восхищается его культурой: „В Киеве давно уже были академия и университет, в которых несколько сот студентов обучались даром. В мое время еще существовал у них обычай петь каждый день под окнами богатых обывателей псалмы и духовные стихи; их за это щедро награждали, а они отдавали деньги своим наставникам. Наука проникла в Киев из Греции задолго до ее появления у некоторых европейских народов, с такой готовностью называющих русских варварами. Философия Ньютона преподавалась в этих школах, в то время как католическое духовенство запрещало ее во Франции” [13, с. 72 – 73]. Этой оценке женщины, вставшей вскоре во главе двух академий в России, можно верить, но нужно обратить внимание и на то, что она в связи с Киевом говорит только о русских. Описание киевских студенческих обычаев лаконично, но достаточно колоритно.

В том же 1768 году покинул Киевскую академию Г. С. Винский, оставивший очень скудные свидетельства о своем пятилетнем пребывании

в Киеве, будучи оставленным матерью одиннадцатилетним подростком на попечение незнакомой женщины, с которой сперва недели две „штался” по монастырям. Учеба в Киевской академии под руководством отца ректора Самуила Миславского, тонкого знатока и пропагандиста русского языка, сыграла важную роль в его становлении как личности и литератора. „Латинский, польский, греческий, древнееврейский были пройдены. Много успел в русском, церковнославянском, родном украинском. Мечталось овладеть еще немецким и французским – особенно французским. Но этим языкам хотя тоже обучали, но – по его словам – весьма недостаточно” [14, с. 187]. В Академии готовили к духовной службе, а с правилами арифметики его познакомил квартировавший тогда в Киеве штаб-юнкер. Восемнадцатилетний молодой человек переоценивает свои отроческие впечатления, увидев Москву и Петербург: „... Живши в Киеве и видевши там строения довольно огромные и величественные, я по их размеру смотрел и судил с попадавшихся моим взорам; посему славимый русскими Иван Великий пред киевскою лавринскою колокольнею был в моих глазах столбик, как и Успенский собор гораздо у меня меньше значил Киевообратской церкви” [15, с. 200]. Мы видим, как меняется мировосприятие юноши, приходит осознание истинных ценностей, и наблюдаем эмоциональный характер восприятия чужой архитектуры. Он отмечает, что его украинский акцент воспринимается окружающими как существенный недостаток, но подобную ситуацию переживал и Й. В. Гете в Лейпциге.

Образ города возникает из скупого сообщения о жесте Н. Б. Долгоруковой (урожденной Шереметевой) (1714 – 1771), которая бросила свое обручальное кольцо в воды Днепра, узнав о мученической смерти своего мужа и стала монахиней. Так выразила свой протест против гнева бывшей царицы Анны Иоанновны эта мужественная юная женщина, которая через три дня после свадьбы отправилась с мужем в ссылку, в Березов.

Драматург А. П. Сумароков в ряде трагедий, написанных под влиянием французских авторов, использует киевскую летописную тематику. От „Хорева” (1747) до „Мстислава” (1774) он упорно называет киевских князей российскими. Летописная метафора князя Олега „Се буди мати градомъ *русьскимъ*” трансформируется. В первой трагедии он представляет Киев ареной борьбы между бывшим правителем города Завлохом и нынешним его владельцем Кием, осложненный любовной историей пленницы Кия, дочери Завлоха Оснельды, и брата Кия – Хорева. Автор сообщает об обстоятельствах гибели Щека в то время,

„Как сей в осаде был непобедимый град,

Во мужестве своем убитый под стеною <...>” [16, с. 64].

Несмотря на миролюбивую политику (невольники „во граде без оков”, „Врага и воинство из града испустил”), Кий не уверен в прочности своего положения на троне, так как он в свое время „башни разметал и храмы разорил”. Батальные сцены даны в воспоминании Оснельды о

завоевании Киева, когда появление Кия „во градских уж вратах” напоминает об ожидании римлянами Ганнибала, и в виде доклада наперсника Хорева о победе над Завлохом. Хорев летит,

„Встречается, разит со мужеством премногим;
Так средь шумящих вод, волнам противясь строгим,
Корабль, отвсюду ждуц погибелей своих,
Дерзает на валы и попирает их” [17, с. 75].

Ямбический ритм в сочетании с глаголами интенсивного движения и сравнением героя с кораблем создает в этом фрагменте текста особый темп и ощущение напора. Киевляне с беззаветной храбростью сражаются на стороне Хорева против Завлоха. Интриган „Сталверх скончал живот, низвергшись в глубину Днепровых быстрых вод <...>”. В трагедии „Семира” (1751) князь Киевский Оскольд, характеризует состояние своей сестры Семиры ее тяжелыми воспоминаниями о завоевании родного Киева правителем Российского престола Олегом и его сыном Ростиславом, позже влюбившемся в пленницу-княжну, отвечающую ему взаимностью.

„Узря своих граждан, смущается она.
Представился сей день, когда сия страна
И пышный город сей впадали в ваши руки,
Возобновилися ея тогдашни муки.
Вообрази себе, коль горько было нам
Покорствовать таким сердитым временам.
Разбито воинство от тучи стрел бежало,
И множество людей в Днепре живот кончало;
Родитель побежден, трон гордый покидал,
Изранен, по лесам убежища искал.
Горяще здание всю сферу освещало
И в пламени свою кончину возвещало.
Состановлялися от дыма облака,
По улицам текла кровавая река” [18, с. 198].

В данном описании ощущаются уроки Эсхила, П. Корнеля, М. В. Ломоносова, но при этом упоминание реки создает местный колорит. В последней трагедии „Мстислав” речь идет о разделении Российской державы, о противостоянии Ярослава, которому достался Киев, с сыном Рогнеды Мстиславом и последующем примирении братьев и их совместном походе. Апология Мстислава, как и у М. В. Ломоносова, противоречит летописному эпизоду (под 1022 годом, (в лето 6529) и упоминанию о его храбрости в „Слове о полку Игореве”, которая не может быть воспринята однозначно [19, с. 82]. Но драматург этот сомнительный и самый известный факт биографии князя игнорирует, а изображает его милосердным правителем и основателем церкви Святой Богородицы Пирогощей. Эпитеты „непобедимый”, „пышный” усиливают впечатление, связанное с картинами разрушений города, обусловленными княжескими междоусобицами, хотя исторической

точности в его произведениях искать не нужно. Дописывая таким образом историю, автор русских трагедий действовал подобно создателю английской героической драмы Д. Драйдену. А самое главное „при дворе Елизаветы были для них и рукоплескания, и слезы, и вздохи”, к которым во время правления Екатерины публика относилась менее эмоционально и уже без всякого пиетета, по свидетельству С. Н. Глинки (1775 – 1847).

Д. И. Фонвизин в „Отрывках из дневника четвертого заграничного путешествия” (1786 – 1787) отмечает малороссийское гостеприимство, хвалит кухню, но сетует по поводу того, что в Глухове, Батурине, Нежине трудно было найти жилье. Запись от 29 июня 1786 года содержит обобщение: „В рассуждении сего русские города не имеют никакого еще устройства: ибо весьма в редких находятся трактиры, и то негодные <...> Ночевать приехали в Бровары; спали в карете. Бровары есть последняя деревня до Киева и принадлежала Лавре. Здесь прежде от монахов оказываемо было всевозможное гостеприимство приезжающим в Киев богомольцам; но мы приехали после отнятия деревень от Лавры и, следовательно, были свидетелями одного токмо негодования.

3 <июля>. Целое утро ехали песками, насили к обеду дотащились до Киева. Стали против монастыря Николаевского, в доме перевозчицы Ульяны Ефремовны Турчаниновой. Старуха предобрая, но личико измятое” [20, с. 566 – 567]. Денис Иванович дает представление о дорожных реалиях, связанных с плохими средствами коммуникации и сообщает, возможно, как резидент пути и дома, где можно остановиться, и в целом характеризует ситуацию на окраине империи для будущего правителя России Павла I, так как он упоминает о сопровождавшем его из Москвы почтальоне. В течение восьми дней, проведенных в Киеве, он с супругой посетил Печерский, Софийский, Флоровский, Богословский и Михайловский монастыри, ближние пещеры. „Соборная церковь прекрасна, но весьма далеко отстала от римской церкви святого Петра”. В Софийском монастыре он обратил внимание на мозаичные работы. Писатель считает нецелесообразным описывать пещеры, поскольку такое письменное свидетельство уже существует, но отмечает, что „они вселяют в душу благоговение”. Во Флоровском монастыре „обитают благородные монахини”, а Богословский предназначен „для монахинь низкого состояния”. Болезненное состояние писателя продиктовало слова о необходимости избавления от Москвы и ненависти к ней в начале текста. При выезде из Киева и пересечении границы он подводит итог: „В Василькове, быв осмотрены таможеню без всякой обидной строгости, выехали за границу, и я возблагодарил внутренно бога, что он вынес меня из той земли, где я страдал столько душевно и телесно” [21, с. 568]. Упование на заграничное лечение, уход от грубости окружающих, реагирующих на его паралич, определило пафос повествования.

Г. А. Потемкин с конца 1786 года обосновался в Киеве, откуда наблюдал за ходом работ по подготовке императрицыной поездки. В 1787 году во время путешествия в новоприобретенный Крым

Екатерина II посетила Украину и западные губернии. „Выехали зимой, когда путешествие в роскошных санях было гораздо легче и удобнее, чем летняя езда. Путешественники в бобровых шапках кутались в медвежьи полости. Остановившись ненадолго в Смоленске, проследовали в Киев, где пересели на красиво разукрашенные галеры, чтобы плыть по Днепру. Двигались медленно; галеры часто останавливались, чтобы пассажиры могли сойти и погулять по берегу <...>” [22, с. 182]. 76 станций было определено по пути от Петербурга до Киева, который был преодолен за месяц с небольшим. С 29 января по 21 апреля 1787 г. Киев становится столицей, ареной политических состязаний во время пребывания в городе двора. Враждующие польские партии искали поддержки у российской императрицы и Г. А. Потемкина. „В Киеве польские магнаты жили на широкую ногу, устраивали пышные приемы и балы, где знатные дамы в роскошных туалетах блистали красотой и драгоценными украшениями, а мужчины состязались в остроумии и хладнокровно проигрывали в карты целые состояния. Там подавали самые изысканные кушанья и вино лилось рекой ... Так, „воевода Русский” граф С.-Щ. Потоцкий только прислуги шляхетского происхождения привез с собой более 200 человек” [23, с. 76]. Например, известно, что Екатерина II в течение этого периода четырнадцать раз встречалась с венесуэльским борцом за независимость своего народа от испанских колонизаторов Франциско де Мирандой и пыталась его защитить от преследований, хотя все завершилось пустыми обещаниями о материальной поддержке. Императрица писала в Петербург о том, что она сроду не видывала такого количества гостей „от всех подсолнечных народов”. Безусловно, это определялось удобным расположением города. Роскошь жизни в Киеве в специально построенном для нее дворце не скрыли от нее городских проблем. Она поделилась с придворными своим недовольством общим видом города. На что генерал-губернатор П. А. Румянцев просил передать ее Величеству, что его „дело брать города, а не строить их, а еще меньше их украшать”.

Записки Н. А. Дуровой (1783 – 1866) вводят нас в киевский контекст с первой страницы, где речь идет о ее матери, дочери властолюбивого малороссийского пана, влюбившейся в русского офицера и бежавшей из родительского дома. Отец решительно выступал против „москаля, а особливо военного” и проклял непослушную дочь. Пятнадцатилетняя девушка действует под влиянием чувства: „Мать моя поспешно отпирает <...> маленькую дверь и бросается в объятия ротмистра, ожидавшего ее с коляскою, запряженною четырьмя сильными лошадьми, которые, подобно ветру, тогда бушевавшему, понесли их по киевской дороге” [24, с. 323]. Эта романтическая история продолжается в Киеве, а затем следует кочевая жизнь жены военного. Ожидавшая рождения сына Модеста мать была так разочарована рождением крупной и крикливой дочери, которую она однажды выбросила в окно кареты. Дед простил блудную дочь „и сделал это весьма торжественным

образом: он поехал в Киев, просил архиерея разрешить его от необдуманной клятвы не прощать никогда дочь свою и, получив пастырское разрешение, тогда уже написал к матери моей, что прощает ее <...>” [25, с. 326 – 327]. Длительное общение с гусарами определило ее уникальную судьбу девочки, ставшей кавалерист-девицей. Надежда Андреевна оставила словесный ночной вид Петербурга, но она предпочитала степь. Киев для Д. И. Фонвизина и деда Н. Дуровой – это город православных святынь, а для матери – символ любви и свободы, которые не сделали ее счастливой.

Н. М. Карамзин в „Истории государства Российского” и в статье „О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств” воскрешал для русского читателя древние реалии города, их особенности и их обитателей. „Приучить россиян к уважению собственного” – вот его задача. Беллетризуя летописи, он дополняет характеристики князей Киевской Руси. В главе четвертой пятого тома „Истории государства Российского” он писал: „Нет сомнения, что древний Киев, украшенный памятниками византийских художеств, оживляемый стечением купцов иностранных, греков, немцев, итальянцев, превосходил Москву пятого-надесять века во многих отношениях”. Констатация преимущества и едва различимая попытка противостоять культурной экспансии столицы в следующих словах из сочинения „О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств”, написанного в виде письма к господину NN: „Пусть в залах петербургской Академии художеств видим свою историю в картинах; но в Владимире и в Киеве хочу видеть памятники геройской жертвы, которою их жители прославили себя в XIII веке” [26, с. 197]. Оппозиционность Н. М. Карамзина ярко проявилась в издании „Московского журнала”. Он шел путем М. В. Ломоносова, но осуществлял свою культурную функцию более осмотрительно.

Патриотически настроенный С. Н. Глинка в своих „Записках” анализирует идеологическую ситуацию в России XVIII века: „<...> мнение общественное было сиднем неподвижным. Екатерина II, очаровав царствованием своим умы дворян, подносила им волшебною рукою золотой сосуд, из которого они пили забвение прошедшего и беспечность о будущем. Им казалось, что Екатерина условилась с судьбой жить вечно, и что они всегда будут жить ее жизнью. Ту же беспечность передавали они и детям своим. Загнездилися бы тогда неискоренимый застой в умах дворян <... >, если бы два обстоятельства не освежали силы мыслящей.

Во-первых, в семидесятых годах с блеском явился на поприще военном Румянцев, совместник Потемкина. Духом своим возбуждал он дух деятельности в земляках своих малороссиянах. Киевская академия была храмом учения их, откуда рука Румянцева выводила соотчичей на пути различных служб. Безбородко, быстрый в соображениях ума и порывистый в страстях; Завадовский, медленный в соединении мыслей,

тяжелый в оборотах высокопарного слога и вовсе отживший с Екатериною, – оба сии уроженцы малороссийские даны Екатериною Задунайским. „Препровождаю к вам алмазы в коре, – писал Задунайский Екатерине, – ваша искусная рука их обделает” [27, с. 325]. И только во вторых С. Н. Глинка называет благотворной просветительскую деятельность Н. И. Новикова. Повествователь характеризует Киев как интеллектуальный центр империи, сообщающий динамику застою социуму.

В „Записках П. В. Нащокина, им диктованных в Москве 1830” о своем отце генерале-поручике Воине Васильевиче Нащокине (1742 – 1806) сын приводит несколько анекдотов, дающих представление о его характере. Ссора В. В. Нащокина, который „никого не почитал не только высшим, но и равным себе”, с пошутившим А. В. Суворовым закончилась пощечиной „в замену эпитафии”. Сын приводит следующий эпизод: „Будучи назначен командиром корпуса, находящегося в Киевской губернии, вскоре по своему прибытию в оный, дал он за городом обед офицерам и городским чиновникам. Киевский комендант, заметя, что попойка пошла не на шутку, тихонько уехал. Отец, заметя его отсутствие, взбесился, встал из-за стола, приказал корпусу собраться и повел его к городу. Поднялась пальба; ни одного окошка не осталось в Киеве целого. Город был взят приступом, и отец мой возвратился со славою в лагерь, ведя предателя коменданта военнопленным” [28, с. 228 – 229]. Самодурство колониального офицера проявилось в полной мере. А. С. Пушкин выступил в роли редактора этих воспоминаний, что и позволило издателям включить текст в собрание его сочинений.

Из более поздних повествований середины XIX века дочери В. В. Капниста С. В. Скалон мы узнаем о том, что отец, будучи избранным губернским предводителем в Киеве, не пользовался в корыстных целях своим положением, так как его жена в одном из писем слезно просила его о присылке 15 рублей. Зная как В. В. Капнист защищал украинский народ, логично было бы ожидать и описаний Киева в его произведениях, но в доступном нам томе его сочинений этого нет. Певец Обуховки был истинным горацанцем. Во всяком случае, это молчание может быть красноречивее слов. Из мемуаров С. В. Скалон стало известно, что Г. Р. Державин с супругой и воспитанницей провели в Киеве три дня и осмотрели достопримечательности в июле 1812 года. Кузина П. Н. Львова проговорила, что ехала в Малоросию „как в дикий край”, но „нашла все противоположное”. Такое мнение об Украине бытовало в столице России.

Попытки отстоять идею Киев – „второй Иерусалим” в противоположность Москве – „третьему Риму” – не увенчались успехом. Украина утратила даже свое название, став Малороссией. Предлагались многочисленные варианты гетманских столиц [29, с. 157]. А „последний фаворит Екатерины граф П. А. Зубов „планировал” присоединить к

России почти все европейские державы и сделать в ней шесть столиц, включая Берлин, Вену и Константинополь...” [30, с. 75]. Согласно эстетическим представлениям того времени современность не мыслилась возможным объектом изображения. Приходится согласиться с мнением автора одной из самых лучших книг, посвященных культуре второй половины XVIII века, что словесное искусство явно уступало живописному [31, с. 292 – 293].

Киев и Москва – столицы в прошлом (иностранцы послы именовали Киев столицей малороссийского наместничества), а ныне провинциальные города, что накладывает роковой отпечаток на их судьбы. Если мы полистаем книгу „У истоков русского жанра. XVIII век”, то увидим, что зарисовки сельского быта явно преобладают. Городские пейзажи, виды городов („Площадь в городе Николаеве”, виды Петербурга и Москвы) Ф. Я. Алексеева и петербургские акварели Балтазара де ла Траверса появляются в конце века под влиянием сентименталистской прозы Н. М. Карамзина. Можно на основании приведенных эпизодов сделать вывод о том, что словесный образ города Киева слабо визуализирован, с точки зрения современного читателя, но духовная ценность его несомненна. Сема города исторична, порой она сужается до глубокой древности или локуса. Наиболее эстетически продуктивными средствами воссоздания города являются эпитеты и сравнения. Киев воспринимается как российский и русский город, что допускает иногда проявление явной колониальной спеси и чаще взгляд снизу вверх на старинный город, обладающий святынями славянского прошлого и современной наукой. Писатели России зафиксировали амбивалентное отношение своих современников к Киеву, что осуществлялось в какой-то мере аналогично традициям поиска „града Божьего” в художественной структуре произведений Блаженного Августина и Григория Сковороды, философски провозгласившего: „Всякому городу нрав і права <...>” [32, с. 60 – 64].

Литература

- 1. Гоголь Н. В.** Собр. соч. в 7 т. : Т. 6. Статьи / Коммент. Ю. Манна / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с. – С. 160.
- 2. Бочкарев В. А.** Русская историческая драматургия XVII – XVIII веков / В. А. Бочкарев. – М. : Просвещение, 1988. – 223 с.
- 3. Западов В. А.** Русская литература XVIII века, 1770 – 1775: Хрестоматия / В. А. Западов. – М. : Просвещение, 1979. – 447 с.
- 4. Прокопович Ф.** Філософські твори: В 3 т. / Пер. з лат Т. 3. Математика. Историчні праці. Вірші. Листи / Ф. Прокопович. – К. : Наук. думка, 1981. – 523 с.
- 5. Павленко Н. И.** Александр Данилович Меншиков / Н. И. Павленко. – М. : Наука, 1981. – 197 с.
- 6. Павленко Н. И.** Петр Первый и его время / Н. И. Павленко. – Изд. 2-е, доп. – М. : Просвещение, 1989. – 175 с.
- 7. Алексеев А. А.** Из истории общественно-политической лексики петровской эпохи / XVIII век / А. А. Алексеев // Проблемы

литературного розвитку в Росії першої третини XVIII століття. – Ленінград : Наука, 1974. – С. 313 – 317. **8. Словарь** русских писателей XVIII века. Вып. 1 (А – И). – Ленінград : Наука, 1988. – 357 с. **9. Еремін І. П.** Лекції і статті по історії древньої російської літератури / І. П. Еремін. – Изд. 2-е, доп. – Ленінград : Изд-во Ленінградського ун-та, 1987. – 327 с. **10. Крутікова Н. Є.** До проблеми „Ломоносов і українська культура” / Н. Є. Крутікова // Радянське літературознавство. – 1987. – № 5. – С. 18 – 25. **11. Белявський М. Т.** „...Всё испытал и всё проник” / М. Т. Белявський. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 222 с. **12. Ломоносов М. В.** Избранная проза / Сост., предисл. и коммент. В. А. Дмитриева / М. В. Ломоносов. – 2-е изд., доп. – М. : Сов. Россия, 1986. – 544 с. **13. Дашкова Е. Р.** Записки. 1743 – 1810 / Подгот. текста, статья и коммент. Г. Н. Моисеевой ; Отв. ред. Ю. В. Стенник. – Ленінград : Наука, 1985. – 289 с. **14. Большаков Л. Н.** Возвращение из пришлого : Роман-поиск / Л. Н. Большаков. – К. : Рад. письменник, 1988. – 384 с. **15. Большаков Л. Н.** Возвращение из пришлого : Роман-поиск / Л. Н. Большаков. – К. : Рад. письменник, 1988. – 384 с. **16. Сумароков А. П.** Драматические сочинения / А. П. Сумароков. – Ленінград : Искусство, 1990. – 479 с. **17. Там же. 18. Там же. 19. Слово** о полку Игореве / Перевод на англ. яз. и коммент. В. В. Набокова ; иллюстрации Н. С. Гончаровой ; вступит. статья, составление В. П. Старка ; пер. с англ. Н. М. Жутовской. – СПб. : Академический проект, 2004. – 135 с. **20. Фонвизин Д. И.** Собр. соч. : В 2-т. : Т. 2 / Д. И. Фонвизин. – М.-Л., 1959. – 742 с. **21. Там же. 22. де Мадариага И.** Екатерина Великая и ее эпоха / И. де Мадариага. – М. : Омега, 2006. – 448 с. **23. Альперович М. С.** Франсиско де Миранда в России / М. С. Альперович / Отв. ред. докт. ист. наук Б. И. Коваль. – М. : Наука, 1986. – 351 с. **24. Давыдов Д. В.** Стихотворения. Проза. Дурова Н. А. Записки кавалерист-девицы / Д. В. Давыдов, Н. А. Дурова/ Сост., В. П. Коркия; послесл. Л. И. Емельянова ; прим. В. П. Коркия, Л. И. Емельянова, Вл. Б. Муравьева. – М. : Правда, 1987. – 640 с. **25. Там же. 26. Карамзин Н. М.** Избр. соч. в 2-х т. : Т. 2 / Н. М. Карамзин. – М.-Л. : Худож. лит., 1964. – 591 с. **27. Русские мемуары.** Избранные страницы. XVIII век / Сост., вступ. ст. и прим. И. И. Подольской; Биограф. очерки В. В. Кунина и И. И. Подольской. – М. : Правда, 1988. – 560 с. **28. Пушкин А. С.** Собр. соч. в 10 т. : Т. 7. Критика и публицистика / А. С. Пушкин. – Изд. 2-е. – М. : Изд-во АН СССР, 1958. – 765 с. **29. Полонська-Василенко Н. Д.** Історія України : Т. 2. Від середини XVII століття до 1923 року / Н. Д. Полонська-Василенко. – К. : Либідь, 1992. – 607 с. **30. Егоров Б. Ф.** Российские утопии : Исторический путеводитель / Б. Ф. Егоров. – СПб. : „Искусство-СПБ”, 2007. – 416 с. **31. Чайковская О. Г.** „Как любопытный скиф...” / Предисл. Д. С. Лихачева / О. Г. Чайковская. – М. : Книга, 1990. – 295 с. **32. Пінчук Т. С.** Традиція пошуку „града Божьего” в художній структурі творів Григорія Сковороди / Т. С. Пінчук // Вісник Луганського

національного університету імені Тараса Шевченка. – Філологічні науки. – 2010. – № 20 (207). – Ч. III. – С. 60 – 64.

Царьова В. П. Про деякі аспекти сприйняття Києва російськими письменниками XVIII – початку XIX століть

У статті розглядається проблема рецепції образу Києва та прийоми його відтворення в російській словесній культурі доби Просвітництва і початку XIX століття. Автор простежує еволюцію образу Києва у віршованих драмах Ф. Прокоповича, О. Сумарокова, прозових творах М. Ломоносова, М. Карамзіна і мемуарах П. Нащокіна, С. Глінки. В роботі стверджується думка про дуальність сприйняття міста, як священного джерела духовних цінностей слов'ян і місця дії, яка втілена в оціночних епітетах, рельєфних порівняннях та виразних художніх деталях.

Ключові слова: образ міста, рецепція, художні прийоми, локус.

Царёва В. П. О некоторых аспектах восприятия Киева русскими писателями XVIII – начала XIX века

В статье рассматривается проблема рецепции образа Киева и приемы его воссоздания в русской словесной культуре эпохи Просвещения и начала XIX века. Автор прослеживает эволюцию образа Киева в стихотворных драмах Ф. Прокоповича и А. Сумарокова, прозаических сочинениях М. Ломоносова, Н. Карамзина и мемуарах П. Нащокина, С. Глинки. В работе доказывается дуальность восприятия города, как священного источника духовных ценностей славян и места действия, которая воплощена в оценочных эпитетах, рельефных сравнениях и выразительных художественных деталях.

Ключевые слова: образ города, рецепция, художественные приемы, локус.

Tsareva V. P. About some aspects of perception of Kyiv by Russian writers XVIII – at the beginning of XIX centuries

The article deals with the problem of the Image of Kiev perception and the methods of its recreation in fiction and memoir literature of the Enlightenment and the beginning of the XIXth century culture. The author traces the evolution of the image of Kiev in F. Prokopovich and A. Sumarokov's verse dramas and prose writings of M. Lomonosov and N. Karamzin, memoirs of P. Nashokin and S. Glinka. In the paper there is the duality of perception of the city, as a sacred source of spiritual values of the Slavs and the place of action, which is embodied in the evaluation epithets relief comparisons and expressive artistic details.

Key words: image of city, perception, artistic tropes, locus.

МІСТО ЯК ТЕКСТ – АНАЛІЗ У СИНХРОНІЧНІЙ ТА ДІАХРОНІЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

УДК 821. 161. 2 – 31. 09

Н. В. Антипчук

ПРОБЛЕМА ЛЮБОВІ В РОМАНІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО „МІСТО”

Для інтимних почуттів не існує ніяких визначених планів, схем чи сценаріїв. Кожна любовна історія несе в собі щось своєрідне, незрозуміле, а іноді навіть безглузде в очах сторонніх. Любов то пробуджує в людині поетичні струни, то, навпаки, до краплини висмоктує всю снагу закоханих. Споконвіку людина спрагло шукала формулу любові, намагалася розв'язати те магічне плетиво загадок довкола неї, зміст яких з кожним днем, замість увиразнюватися, набував все більше форми витончено-заплутаних головоломок. Любовні стосунки у романі „Місто” мають свою особливість. Він був написаний під впливом творів, в яких патріархальні відносини розглядалися вже не як домінуючі. Започаткована Сімоною де Бовуар традиція у розвідці „Друга стаття”, де ми зустрічаємося з прямо протилежними поглядами на історію розвитку суспільних відносин, розвитку жіночого питання, дала поштовх для наукових досліджень з текстуальним аналізом літературних творів спричинилася до появи феномену феміністичної критики, що запропонувала нове сприйняття літератури: головним завданням її є відтворення об'єктивної картини світу, об'єктивного сенсу літературного твору, викривленого поглядом на нього критика-чоловіка [1, с. 199].

20-ті роки ХХ століття – час вироблення нових національних світоглядних концептів, нових канонів і літературних форм видаються в українській літературі найцікавішим періодом для феміністичного аналізу. Саме цей період збагатив вітчизняне письмо, приніс різноманітні моделі любовного дискурсу. Для Хвильового любов була передовсім сексом, тобто феноменом низької сфери буття. Для ліризму Сосюри характерна дика й брутальна чоловіча сила. В поезії й прозі 20-х років весь час переважає засилля чоловічої романтики, що нав'язує безвідповідальні сексуальні стосунки. У цьому глибокому джерелі любові тільки неокласики вирізнялися стриманістю, аристократичністю, навіть холодністю в почуттях. Найбільш „любовним” поетом серед них був Рильський, який писав не про почуття, а про філософію їхньої скороминущості [2, с. 223 – 224].

Проблема розглядається не у вільному коханні та бездумному розпорядженні своїм тілом, а в його постійній боротьбі з розумом. Початки конфлікту закладалися ще в прапервісні години людства [3, с. 198]. Розум розвинувся з потреб тіла:

Чуття є віковічні підбурювачі думки... Байдужа, лінива думка, що нідила в рівному мозку тварин, сприйняла... жадібний неспокій примітивних чуттів... і зробилась їх модерною представницею... Та коли чуття надихали своєю пристрасною милою думку, то не за тим, ... щоб вона, зміцнівши, почала їх стримувати... Навпаки, вони щиро сподівалися, що цей легенький розумовий маскарад послужить їм доброю зброєю в боротьбі за найшвидше задоволення [4, с. 602].

Погляди на кохання як втілення високих почуттів змінилися. Критика почала „дивитися глибше”. Літературу цікавила любов як складний феномен людського життя, філософія почуття, а також сексуальність у значно глибшому сенсі, ніж це будь-коли траплялося в українській прозі. Настав золотий вік для тіла, бо, окрім усього іншого, воно є інструментом пізнання світу:

Злитися зі світом у його безконечності й вічності – ось дійсний шлях світопізнання. Воно досягається тільки тим, з чим розум не має нічого спільного: вчуттям, прозрінням, екстазом [4, с. 290].

Валер'ян Підмогильний, який глибоко проник у таємниці людської душі, виніс на широку арену тему людської сексуальності, бажання піднятися над своїм „я” через стосунки в коханні. Автор переймається, разом із головними героями, не так проблемою оцінки сексуальних стосунків з морального боку, як бажає підпорядкувати суть людської природи розуму, роздумує над непростим призначенням людини в житті, яка бореться із своєю слабкістю: почуттями, бажаннями, потягом до протилежної статі. Відношення автора до цієї теми можна прокоментувати з епіграфу до роману „Місто”:

Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина – людина їсть і п'є; як тварина – вона множить і як тварина – викидає; як янгол – вона має розум, як янгол – ходить просто і як янгол – священною мовою розмовляє.

Талмуд. Трактат Авот [5, с. 145].

Цей епіграф твору з Талмуду про шість прикмет людини мотивує зміст переходу від тваринного (хаотичного, дикого, природного) до ангельського (космічного, культурного, гармонійного), що втілюється на початку твору в найпоширенішій архаїчній свідомості моделі переходу – в образі річки як певного знаку переділу між світом Хаосу (селом) та світом Космосу (містом), який потрібно подолати для входження в соціум [6, с. 224]. Герої Підмогильного страждають від роздвоєності між душею (інтелектуальною сферою, розумом) і тілом, статевим потягом. Гармонія між цими двома сферами дається важко. По суті вона, як вважає автор, неможлива. Відтак сексуальність у Підмогильного виключає любов і полягає в насолоді для тіла. Любов, високе почуття, за яким женуться герої, так ніколи й не стає їхнім еротичним досвідом [2, с. 224].

Такий сміливий, і водночас жорстокий по-відношенню до людини, епіграф трактується в романі поведінкою головного героя, який піддається більше чуттєвості та задоволенню своїх егоїстичних мрій, від початку

заперечивши ангельські риси людини, що про неї написаний роман, наголосивши на її тілесності – поставивши під сумнів попередню літературну епоху, в якій оминалася тілесність і прямо пов'язана з нею сексуальність [1, с. 206]. Разом із тим автор не виключає високих людських почуттів, які простежуються в глибокій любові окремих жіночих образів роману (Надійка, Мусінька, Зоська).

Роман „Місто” – це текст, який глибоко пройнятий психологією представників сильної частини людства. Тут відверто видно негативні сторони чоловіка, їх повна непривабливість та жорстокість, тому чоловічий образ є прикладом досить характерного і водночас так вражаюче неприхованого егоїзму, у відповідності до якого діє головний герой роману – Степан Радченко. Життєвий шлях Радченка – це протистояння двох світоглядів, двох способів життя: села та міста, яке знаходить золоту середину та розв'язується мирним компромісом: Радченко правдами та неправдами досягає своєї мети – завойовує місто, шляхом заперечення в собі „села”, шляхом пристосування до тих умов життя, які диктує місто. Жінки виступають для нього, як засіб для звершення його егоїстичних цілей. Крок за кроком, сходинка за сходинкою, знищуючи серця та життя жінок, які ідуть на самопожертви заради кохання, головний герой таким способом „підкоряє” місто. Завоювання міста символізують стосунки з новими жінками, які, своєю чергою, чітко поділяються на представниць села, передмістя, міста та зовсім відкритого стилю життя, що його пропонує одна із героїнь – Рита. Із сюжетної лінії роману ми розуміємо, що такий чоловік, який спілкується за короткий час із багатьма жінками, аж ніяк не здатен на глибокі почуття [7]. Жінка для Степана Радченка – талісман його успіху, по суті, його жертва. В романі вона є лише об'єктом почуття й екзистенціального пошуку чоловіка.

Тема стосунків із жінками у романі будується по мірі все вищих запитів головного героя, який піднімається до таємних та бажаних „вершин” міста в бажанні за будь-яку ціну залишити свої духовні корені на селі та змінити себе, забувши про мораль та прийнявши, як вибір, сухість та жорстокі закони міста. Автор з певною метою показує саме любовні стосунки підкорювача міста. Бо саме в коханні людина розкривається найповніше. Розвиток Степанових сексуальних стосунків із жінками – це вияв конфлікту між розумом і тілом. Бурхливе життя героя протікає через п'ять умовних розділів, із заголовками: „Надійка”, „Мусінька”, „Зоська”, „Проститутка”, „Рита”. В кожному ми бачимо інші стосунки в коханні. Починає Радченко свій світ кохання дівчиною із власного села, наївною та неосвіченою у сердечних справах Надійкою. Він – захоплений нею, тому що вона більшою мірою відповідає його юнацького ідеалізму. Але одночасно він відчуває страх втратити свободу та зраджує своєму платонічному коханню. Дівчина у своїх щирих почуттях беззахисна перед Степаном. Вона тихо й покірливо дає все, чого від неї прагне: відверті лестощі, ніжність, підтримку й завжди доступний притулок, а коли й цього стає замало – вона віддає своє тіло. Він проявляє всю низькість та

непорядність свого характеру, покладаючи на дівчину всю вину за те, що скоїлось. Підмогильний не оправдовує свого героя, але вказує, що це був вимушений крок, адже для Степана Надійка була втіленням сільського минулого, яке примушувало на себе озиратися й заважало вільному диханню. Відштовхнувши її, вирвавшись з жіночих обіймів, він відштовхнув своє повернення до рідних витоків. Це дало йому можливість відчути свободу вибору.

Пізнаючи дороги міста, наш герой не спиняється у своїх любовних утіхах. Він пізнає нову жінку, з якою має роман. Це сорокадворічна Тамара Василівна, тобто „Мусінька” (як називав її Степан). Проживаючи у передмісті, вона щиро приймає чоловіка, на якого покладає всі свої надії в бажанні отримати кохання, що в житті так і не зустріла. Цей хатній роман більш нагадує стосунки юнака і „злочинної мами”. Радченко ж більше ставився до цих стосунків приземлено. Втілюючи в життя мрію кожного чоловіка: мати ніжну й м'якеньку, а головне невибагливу жінку, яка підпускала б до себе коли завгодно, годувала, до того ж не вимагала б якогось особливого ставлення, химерного кохання, а приймала б чоловіка таким, яким він є.

Мусінька допомагає Степанові позбутися ілюзій стосовно самого себе. Згвалтувавши Надійку, він переконує себе, що теж має право пізнати радощі життя. Він розмірковує, що вартість чоловіка вимірюється його перемогами:

Володіння цією пишною, вищою за нього, дозрілішою за нього жінкою могло б зміцнити йому дух, як буває по перемозі, що самому героєві показує його вартість [4, с. 372]. Звичайно, мужність не приходить від сексуальних перемог, тим більше, коли ініціативу виявляє жінка. Що більш, Степан невдовзі забуває одержаний урок і плутає сексуальні втіхи з коханням [5, с. 148].

Епізод з Мусінькою у долі Степана мав вирішальне значення. По-перше, він відіграв роль „роману виховання почуттів”. Мусінька навчила його культури почуттів, культури сексуальних стосунків. По-друге, стосунки з нею є його першим кроком у напрямку міста: поки що він утвердився лише у передмісті, але тим самим остаточно відокремив себе від сільської культури [1, с. 208].

Трагічна деформація жіночої чуттєвості постає перед читачем. Пересуваючись нагору шаблями „чоловічого світу”, світом літературної кар'єри, він знайомиться із Зоською, дівчиною міської культури, освіченою та примхливою. Зоська, дочка дрібного службовця, ще молода (їй двадцять два роки) й наївна. Навіть її малий зріст Степан сприймає як ознаку міської дівчини:

Через малий зріст жіноче тіло своїх притяжних властивостей не втрачає. Навпаки, в сухості його обрисів він зачував витончені, містом породжені чари, бо в сільських умовах це тіло не могло б існувати. Саме міськість і вабила його в ній [4, с. 416 – 417].

У стосунках із Зоською характер Радченкових ілюзій змінюється. Степан менш за все переймається думками про кохання, він захоплений світськими втіхами та кар'єрою. Зоська – це, навпаки, імпульсивна мрійниця. Тільки, на відміну від Мусінки, у своїх мріях вона вдається до чистого фантазування або до романтичної літератури. Реальний, матеріальний світ для Зоськи є просто джерелом розчарувань. Коли, врешті, вона дозволяє собі подумати про кохання й здійснити реальну мрію, розчарування виявляються надмірно важкі [5, с. 148 – 149]. Героїня твору гидується вчиненням, впадає у ще більший відчай, відчуває остаточне відчуження від світу та його цінностей.

Чоловіча й жіноча чуттєвість у романі проявляють радикально відмінні реакції на життєві обставини. У жіночій психології сильний, рішучий вчинок асоціюється зі слабкістю, що виявляється у порушенні звичного стилю терпіння та страждання. Степан має на Зоську вплив, значно радикальніший, ніж на інших жінок. Неспроможний оцінити глибину почуттів Зоськи, по-перше, не бачить цієї глибини, а по-друге, не бажає її побачити, він підштовхує її до самогубства. І лише самогубство кинутею ним Зоськи зупиняє Степана., але до певних обставин.

Зоська була уособленням міста. Понищуючи її не тільки морально, а й фізично, Радченко досягає своєї мети, заради якої прийшов, – завоювати місто.

Жінки-героїні в Підмогильного (Надійка, Мусінка та Зоська) стають жертвами зраджених мрій та надій. Вони, справді, ніби окреслюють зворотню проекцію чоловічого світу, чоловічих почуттів. І ця проекція виявляється свіжою, багатогранною, цікавою темою в літературі.

Коли Степан Радченко досягає своєї мети – стає відомим письменником, він знайомиться із жінкою, яка є втіленням міської культури, – балериною Ритою. Сам вибір автором професії Рити наголошує її віддаленість від сільської культури. Рита – це жінка, перша та єдина, з якою Степан рівний: вони обоє з міста, обоє мають „міські” професії і богемні правила у коханні. І таким правилом є гра, яку б ніколи не прийняла Зоська. Ще однією відмінністю Рити є те, що вона воліє домінувати у зв'язку із Степаном. Вона переймає на себе чоловічу активну роль у спілкуванні. Рита й повія завершують низку Степанових контактів із жінками, кожний з яких приносить розчарування. На вечірці, де він познайомився з Ритою, Радченко збуджений її чуттєвістю та надлишком випитого, поринає в меланхолійні роздуми: „Рита, досвідчена та літня за віком танцюристка балету. Обидва партнери відкрито цікавляться сексом і не плутають його з любов'ю. Любов і секс, духовне й матеріальне – то різні речі й змішувати їх небезпечно” [8, с. 61 – 63].

Головного героя не можна назвати негативним героєм, він – звичайний селянин за ментальністю, що намагається позбутися свого комплексу меншовартості, перебуваючи в місті. До жінок головний герой ставиться споживацьки. Вони в його долі відіграють другорядні ролі: вони мають підкоритися і віддати все, не вимагаючи нічого. Хижацьке ставлення

до жінок вражає в цьому творі, але Підмогильному не можна закинути нещирість, адже впродовж усієї історії чоловіки запевняли жінок, що завжди бажали їм найкращого, що все робилося заради їхньої користі. Тому Підмогильний виявляється чи не єдиним в усій українській літературі, який виявив істинну сутність цих „праведних” поривань, який до крайньої межі відвертості писав про стосунки між статями. Автор показав низький рівень вихідця із села, який при всьому своєму бажанні стати городянином, так і не зміг досягти вершини аристократичного мислення та залишився нездатним на високі почуття.

Письменник також тонко і пластично репрезентує жіночий світ, жіночу духовність та чуттєвість в особливих, загрозливих і обнадійливих водночас, умовах перелому початку ХХ століття. Це зовсім не означає, що письменник замикається лише в жіночому світовідчутті, жіночих проблемах, а чоловіка опускає на нищий рівень інтелекту. Його літературний твір узагалі може бути оцінений як найвища міра сублимації статі.

Звернення Валер'яна Підмогильного до сексуальності (особливо сексуальності чоловічої та агресивної) як важливого чинника психології особистості є відповіддю письменника на активний феміністичний рух та значну лібералізацію жінки у суспільстві початку ХХ століття. Роман „Місто” правдиво показав становище жінки та захистив її.

Література

1. Монахова Н. Проза Валер'яна Підмогильного: гендерний аспект / Н. Монахова // Актуальні проблеми сучасної філології. Збірник наукових праць. Випуск VIII / за ред. Поліщука Я. О. – Рівне : РДГУ, 2000. – 240 с. **2. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1997.– 446 с. **3. Ковальчук О.** „Ідеологізоване” тіло як фактор буття / О. Ковальчук // Сучасність. – 1997. – № 7 – 8. – С. 198 – 200. **4. Підмогильний В.** Оповідання. Повісті. Романи / В. Підмогильний. – К. : Наукова думка, 1991. – 790 с. **5. Тарнавський М.** Між розумом та ірраціональністю. Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський. – К. : Пульсари, 2004. – 230 с. **6. Ганошенко Ю.** Співвідношення європейських впливів та національної традиції в текстуальній структурі роману „Місто” В. Підмогильного / Ю. Ганошенко // Актуальні проблеми сучасної філології. Збірник наукових праць. Випуск XI / за ред. Поліщука Я. О. – Рівне : Перспектива, 2002. – 208 с. **7. Дробот І.** Темний континент Валер'яна Підмогильного / І. Дробот // Електронний ресурс. – Режим доступу : www.utoronto.ca/elul/about-ukr/html. **8. Тарнавський М.** Невтомний борець в майбутнє / М. Тарнавський // Слово і час. – 1991. – № 5. – С. 56 – 63.

Антипчук Н. В. Проблема любові в романі В. Підмогильного „Місто”

Автор статті розкриває у романі „Місто” почуття і погляди героїв. Аналізує сексуальний світ головного героя, пов'язаного з активним та бурхливим феміністичним рухом у 20-ті роки ХХ століття. Розкривається проблема людської тілесності і прямо пов'язаній з нею сексуальності.

Ключові слова: критика, творчість, роман, література, фемінізм.

Антипчук Н. В. Проблема любви в романе В. Пидмогильного „Город”

Автор статьи прослеживает в романе “Мисто” увства и взгляды героев. Анализируется сексуальный мир главного героя, связанный с активным и бурным феминистическим движением в 20-е годы ХХ столетия. Раскрывается проблема человеческой телесности и прямо связанной с ней сексуальности.

Ключевые слова: критика, творчество, роман, феминизм.

Antypchuk N. V. The problem of the love in the novel „City” of Valerian Pidmogylny

The author of the article reveals in a novel “City” new feelings and views of the heroes. About this problem not have been written earlier in the literature. The author analyze analyzes sexual world of the hero, which become the answer to active feminist movement in 20th years of the ХХ century. The author describe the objection of the angel features of human. The author shows the emphasis of the human sexuality.

Key words: criticism, creativity, novel, literature, feminism.

УДК 82.091

Н. Ю. Кісілюк

**ТОПОС ПРОВІНЦІЙНОГО МІСТА В РОМАНАХ „ЖИВАЯ ДУША”
МАРКА ВОВЧКА ТА „MIDDLEMARCH” ДЖОРДЖА ЕЛІОТА**

Попри пошавлений інтерес у сучасному літературознавстві до української літератури ХІХ ст., і, зокрема, до її компаративного розгляду в контексті західноєвропейських літератур, на маргінесі залишається чимало актуальних літературознавчих проблем. До таких відносимо і розгляд романної творчості Марка Вовчка у компаративному зіставленні з творчістю англійських письменників-романістів другої половини ХІХ ст., в тому числі і Джорджа Еліота. Особливої уваги дослідників вартує проблема конструювання провінційного хронотопу та особливостях структурування художніх часу та простору в романах „Живая душа” (1868) Марка Вовчка та „Middlemarch” (1871 – 1872) Джорджа Еліота.

Дослідження цих атрибутів художнього часопростору дозволить говорити про ті фактори, які вплинули на художній світ письменниць, та які вказують на спільність їхнього світогляду та світосприйняття.

У нечисленних працях, у яких розглядалася поетика романів Марка Вовчка, не спостерігається порушення заявленої проблеми. Загалом провінційний хронотоп, радше його елементи, у романах Марка Вовчка розглядався надто принагідно та зі значними ідеологічно наснаженими упередженнями (Б. Мінчин, Н. Крутікова, Є. Брандіс, А. Недзвідський, М. Грицай та ін.). Протилежну ситуацію спостерігаємо при аналізі праць дослідників творчості Джорджа Еліота, в яких образу провінції приділяється належна увага – це, зокрема, студії англійських авторів, присвячені роману „Middlemarch” англійських дослідників Дж. Біті, Д. Дейчеса, К. Ніл, П. Свіндена та ін., статті відомого російського вченого Б. Проскурніна, кандидатська дисертація Н. Маслової, статті Я. Кравченко та ін. Щоправда, про провінційний хронотоп в цих роботах не йдеться, тому загалом проблема дослідження часопростору у романах англійської письменниці теж є назрілою.

Українська дослідниця Н. Тодчук справедливо зауважила, що „у межах одного твору і в межах творчості одного автора серед величезної кількості хронотопів, пов'язаних між собою різнотипними зв'язками (ієрархічними, суміжності, взаємозалежності, протиставлення та ін.), завжди можна відшукати хронотопи-константи, які є „наскрізними” компонентами поетики, характерними для стилю даного автора” [1, с. 96]. Таким хронотопом-константою для романів „Живая душа” Марка Вовчка та „Middlemarch” Джорджа Еліота є, без перебільшення, хронотоп провінційного міста.

У цій роботі буде розглянуто топос провінційного міста як важливий сюжетоутворюючий чинник у романів „Живая душа” Марка Вовчка та „Middlemarch” Джорджа Еліота. Метою статті є спроба дослідити простір провінційного міста у вище згаданих романах, з'ясувати яким чином сформувався у свідомості письменниць образ провінційного міста та яким чином через нього було реалізовано авторську модель світу загалом.

Російський учений М. Бахтін наголошував на тому, що у прозі реалістів XIX ст. часто місцем дії слугує провінційне місто, яке, на думку, вченого має декілька різновидів, найголовніший з яких – так званий „флоберівський”. За М. Бахтіним, прикметами цього різновиду є будиночки, кімнати та сонні вулиці, пил та мухи, клуби, більярдні та т. п. [2, с. 396].

Вигадані міста Мідлмарч і місто N – це образи типового провінційного міста у Британській імперії 1830-х рр. та Російській імперії 1860-х рр. відповідно. Через ці образи дається зріз настроїв суспільства, його проблем та почувань, і, звичайно, вказується на хиби провінційного середовища.

Потребують значної корекції твердження Я. Кравченко, яка

стверджує, що в романі Джорджа Еліота провінція набуває ознак ідилії, а Мідлмарч замкнений кордонами однойменного містечка і головні герої залишають його лише в епілозі [3, с. 137 – 139]. При уважному прочитанні роману впадає у вічі зумисна неувага письменниці до описів містечкових локусів – місцевої ратуші, церков, банку Булстрода, лікарні тощо. Ця неувага змінюється на деталізований опис, найперше, коли фокус уваги авторки зосереджений на численних маєтках та фермах поза Мідлмарчем. Власне, сам Мідлмарч – це не ідилія, а втілення бахтінського „флоберівського” міста, як ми вже на це вказували. Але чи ідеалізується провінція в романі Джорджа Еліота? Попри описи чудової природи та життя фермерів та орендаторів, це – принципово не ідилія, беззмінними ознаками якої мають бути: органічна прив’язаність до рідної землі, відсутність контактів із зовнішнім простором, вікова прикріпленість поколінь до проживання в єдиному топосі, обмеженість певними життєвими реаліями (кохання, народження, смерть, шлюб, праця, їжа та напої, вікові покоління), відсутність побуту як такого, єднання життя людини з природою [4, с. 374 – 375].

Головні героїні обох романів не прив’язані до топосів, де вони проживають. Так, Машу після смерті матері забрала до себе Надія Сергіївна, й бідолашна дівчина відчуває тугу за рідними краями, так і не знайшовши справжніх друзів на новому місці [5, с. 30]. Сестер-сиріт Доротею та Селію після виховання в швейцарській сім’ї перевозять з Лозанни до Тіптон-Грейнджу [6, с. 6]. „Новоприбулими” є також Булстрод, Ригг, Ладислав і Лідгейт, які так і не адаптовуються до Мідлмарчу. Серед більшості персонажів „Живой души” більшість теж не прив’язана якимось чином до міста. Так, перебираються до міста з села Рославлева Надія Сергіївна з донькою, зі столиці приїжджає до N Роман Квац, тут мешкають „розвитий поміщик з Калуги”, сюди переїжджають Павло Іванович і Загайний, мешканка міста Настасія Львівна забирає до себе з хутора брата і сестру Камишевих. Фактично, як і в „Middlemarch”, події створюють персонажі, які не є питомо „своїми” для міст, де вони мешкають.

Отже, простір цих міст порушують лише приїжджі, які одразу ж потрапляють у центр уваги місцевих мешканців. Проте й місцеві мешканці не „закриваються” в Мідлмарчі, – ще до епілогу роману вони активно контактують з столицею та її жителями – подружжя Кейсобонів відвідує Рим під час медового місяця; Ладислав неодноразово буває в Лондоні; Розамонда ще до заміжжя встигла побувати в столиці й під час свого заміжжя весь час прагне туди переїхати, вбачаючи там великі перспективи для своєї сім’ї; леді Четтем гостює у столичному будинку доньки тощо.

Ворожість Лондона до Мідлмарчу висловлюють неосвічені селяни під час свого „хрестового походу” проти будівництва залізничної дороги, в якій вбачають велику загрозу, про що з іронією згадує наратор („Why, they’re Lunnon chaps, I reckon,” said Hiram, who had a dim notion of London as a centre of hostility to the country” [7, с. 343]), та лікар Лідгейт, який,

навчаючись у столиці, переконався, що там багато нагогошених інтриганів, заздрісників, кар'єристів й тому віддає перевагу займатися наукою і віддаватися улюбленій професії у провінційному місті. Приписувати цю ворожість усім мешканцям Мідлмарчу немає підстав. Втім, щоб спростувати припущення про те, що у романі Джорджа Еліота столиці протиставляється провінція, слід також навести і думку автора, що „the unreformed provincial mind distrusted London” [8, с. 380]. Саме так, лише „задубілий провінційний розум”, і ця іронія спрямована насамперед проти упереджень неосвічених мідлмарців, до яких відноситься і місіс Булстрод, якої стосувалася цитована авторська репліка.

Також не спостерігається і згадуване М. Бахтіним єднання персонажів з природою: тут радше утилітаристський підхід до природи, прагнення її трансформувати, як от проекти Келеба Гарта чи Доротеї. Те ж саме стосується і почувань персонажів із роману Марка Вовчка – природа довкола міста лише зворушує персонажа в певних випадках, у моменти психологічного напруження, як скажімо, під час опису переживань Маші.

У романах Марка Вовчка та Джорджа Еліота читач не зустрине обширних описів чи архітектурних „звітів”. Ці міста знеособлені, їхні порожні оболонки витворюються людьми, які їх заповнюють. Без образів головних і другорядних персонажів немає образу міста, яке наснажується численними візитами, розмовами, плітками та пристрастями. Т. Возняк спостеріг, що „у новітні часи відбулася повна десакралізація осердя міста. Причому не тільки з огляду на усвідомлену раціональність – центр міста як найбільш зручне місце для ведення бізнесу чи здійснення владних функцій” [9, с. 66]. Парадоксально, але насправду в обох творах центрами є не міські ратуші, особняки, клубні будинки, гора чи височінь, церква чи собор, або ще якісь важливі локуси, а головні персонажі – Маша та Доротея відповідно. Щодо образу Доротеї, тут слід навести дотепну думку Г. Блума, що „хоча сюжетна лінія Лідгейта справляє сильне, гостре, навіть болісне враження – особливо його поразка, головною героїнею є все ж Доротея: книгу навіть виправдано можна було назвати „Доротея Брук” замість „Мідлмарч” [10, с. 378]. Другорядні персонажі створюють фон, який тягнеться як нерозривна єдність до свого „олюдненого” та духовного центру, в якому черпає свою енергетику та наснагу, або ж знаходить вихід для своїх негативних емоцій.

Побутовий простір розгортається в межах театралізованого простору, що створює особливі просторові відносини у тексті. Сцени побутового характеру найчастіше відбуваються у закритому просторі – у маєтках та особистих кімнатах мешканців містечках N та Мідлмарч. Навіть якщо ті чи інші події відбуваються у відкритому просторі (на луці, на дорозі, біля будинку тощо), то вони театралізовані авторками текстів.

Слід наголосити на важливості локусів маєтків, в яких мешкають персонажі, і які відіграють значну роль у відображенні їхнього внутрішнього світу. Фактично, світ Мідлмарчу та N – це світ маєтків і помість, у стінах котрих народжуються, живуть, закохуються та

ненавидять, страждають і насолоджуються, хворіють і вмирають. Це не ідилічні життєві реалії, це „флорберівський” побут, який ускладнюється: життя є сповненим нездійснених надій (Кейсобон, Лідгейт, Павло Іванович), страждань за минулі гріхи (Рославлева, містер Булстрод), смерть не приходить легко – вона несподівана (Кейсобон, містер Фізерстоун, Підколодна) або певною мірою містична для оточуючих (Рафлз, містер Фізерстоун). Як правило, описи зовнішнього вигляду цих помешкань кореспондують із внутрішнім світом їхніх власників. Наприклад, опис старовинного помістя містера Кейсобона цілком відповідає інтровертній натурі його власника, який про радості життя має доволі похмурі уявлення: „It had a small park, with a fine old oak here and there, and an avenue of limes towards the south-west front, with a sunk fence between park and pleasure-ground, so that from the drawing-room windows the glance swept uninterruptedly along a slope of greensward till the limes ended in a level of corn and pastures, which often seemed to melt into a lake under the setting sun. This was the happy side of the house, for the south and east looked rather melancholy even under the brightest morning. The grounds here were more confined, the flower-beds showed no very careful tendance, and large clumps of trees, chiefly of sombre yews, had risen high, not ten yards from the windows. The building, of greenish stone, was in the old English style, not ugly, but small windowed and melancholy-looking: the sort of house that must have children, many flowers, open windows, and little vistas of bright things, to make it seem a joyous home. In this latter end of autumn, with a sparse remnant of yellow leaves falling slowly athwart the dark evergreens in a stillness without sunshine the house too had an air of autumnal decline...” [11, с. 47]. Таким чином, старовинний будинок є ніби зосередженням правічної журби, таким собі енергетичним згустком жалю, яка передається його мешканцям. Зосередженням похмурості, меланхолійності та відсутності життєвості є центр будинку – його власник Кейсобон. Зовсім іншим є опис будинку Гартів, який, пори свою старезність, береже родинний затишок, сімейні теплі взаємостосунки, дружність великої родини, і, як наслідок, притягає інших людей, не викликаючи в них перестороги. На відміну від осель інших персонажів цей будинок доволі скромний, з бідним умеблюванням, яке характеризує статки родини, але саме його позитивна енергетика так магнетизує Фреда Гарта [12, с. 153].

Опис міського будинку Михайла Яковича Бурнашова теж відповідає сутності цієї людини: намагання приховати за зовнішнім лиском, „монументальністю” та ефектними „грандіозними проектами” пустопорожню натуру, яка не здатна на самостійні вчинки і постійно пристосовується, всотуючи „модні” теорії: „Дом этот был двухэтажный, каменный, с колоннами, и стоял в самой глубине обширного двора; во дворе были разбиты цветники и широкая мощеная дорога вела к великолепным крыльцам с навесами. Лестница устлана была м'яким ярким ковром и с какими-то нишами, где из-за зелени и цветов белели разные статуи в грациозных позах; везде, на дверях и окнах, – тяжелые

шелковые портьеры и занавеси; везде огромные зеркала, блестящий паркет, роскошная мебель. При доме находилась и картинная галерея, и оранжерея, и библиотека. [...] Из одних окон можно было любоваться на солнечный восход. Из других комнат на солнечный закат; с бельведера открывался вид на целый город N, на луга и реку и на окрестные поля и рощи. За домом густой, громадный, тенистый сад с бесчисленными аллеями, беседками, статуями, мостиками, гротами, теплицами и каскадами тянулся до самого берега реки и потому всегда был тих и свеж” [13, с. 115]. Це опис безпечності та безтурботності, грандіозності та зручності – тих рис, які притаманні його власнику, сільський будинок якого порівнюють з багатою церквою, а його самого з архіреєм. Марко Вовчок вказує і на можливе джерело цього прагнення вразити друзів та знайомих помпезним прийомом: так його батьки у міському будинку полюбили давати найрозкішніші бали, які можна було порівняти за розмахом із казковими.

Отже, проведений літературознавчий аналіз дозволяє зробити певні висновки про топос провінційного міста в романах „Живая душа” Марка Вовчка та „Middlemarch” Джорджа Еліота. У цих творах хронотоп провінційного міста є хронотопом-константою. Згідно класифікації М. Бахтіна, N та Мідлмарч є „флюберівськими” провінційними містами, де розгортається циклічний побутовий час у закритих просторах місцевих локусів, у той час як самі міста не є закритими для своїх мешканців. У цій статті розглянуто особливості структурування топосу міста лише на прикладі двох романів Марка Вовчка та Джорджа Еліота, тож перспективу дослідження вбачаємо у подальших компаративних студіях над часопростором творів письменниць.

Література

- 1. Тодчук Н. Є.** Роман Івана Франка „Для домашнього огнища” : час і простір / Наталія Євгенівна Тодчук; [відп. ред. Н. Х. Копистянська]. – Львів : [Б. в.], 2002. — 204 с.
- 2. Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худ. Лит., 1975. – С. 234 – 407.
- 3. Кравченко Я. П.** Ментально-географічні характеристики часопростору в романах Джордж Еліот „Млин на Флоссі” та „Мідлмарч” / Я. П. Кравченко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 3 (214). – Ч. III. – С. 137– 142.
- 4. Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худ. Лит., 1975. – С. 234 – 407.
- 5. Вовчок М.** Живая душа // Твори в трьох томах / Марко Вовчок. – К. : Дніпро, 1975. – Т. 3 : Романи. – 1975. – С. 7 – 355.
- 6. Eliot G.** Middlemarch : an authoritative text, backgrounds, criticism / George Eliot ; Bert G. Hornback ed. (Bellarmine College). – 2nd ed. – New York ; London : W. W. Norton & Company, Inc., 2000. – 678 p. – (Norton Critical Ed.).
- 7. Eliot G.** Middlemarch : an authoritative text, backgrounds, criticism / George Eliot ; Bert G. Hornback ed. (Bellarmine College). – 2nd ed. –

New York ; London : W. W. Norton & Company, Inc., 2000. – 678 p. – (Norton Critical Ed.). **8. Eliot G.** Middlemarch : an authoritative text, backgrounds, criticism / George Eliot ; Bert G. Hornback ed. (Bellarmine College). – 2nd ed. – New York ; London : W. W. Norton & Company, Inc., 2000. – 678 p. – (Norton Critical Ed.). **9. Возняк Т.** Феномен міста / Тарас Возняк. – Л. : [б. в.], 2009. – 334 с. **10. Блум Г.** Канонічний роман : „Холодний дім” Діккенса та „Мідлмарч” Джордж Еліот // Західний канон: книги на тлі епох / Гаролд Блум ; [пер. з англ. Під ред. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – С. 356 – 383. – (Серія „Висока полиця”). **11. Eliot G.** Middlemarch : an authoritative text, backgrounds, criticism / George Eliot ; Bert G. Hornback ed. (Bellarmine College). – 2nd ed. – New York ; London : W. W. Norton & Company, Inc., 2000. – 678 p. – (Norton Critical Ed.). **12. Eliot G.** Middlemarch : an authoritative text, backgrounds, criticism / George Eliot ; Bert G. Hornback ed. (Bellarmine College). – 2nd ed. – New York ; London : W. W. Norton & Company, Inc., 2000. – 678 p. – (Norton Critical Ed.). **13. Вовчок М.** Живая душа // Твори в трьох томах / Марко Вовчок. — К. : Дніпро, 1975. – Т. 3 : Романи. – 1975. – С. 7– 355.

Кісілюк Н. Ю. Топос провінційного міста в романах „Живая душа” Марка Вовчка та „Middlemarch” Джорджа Еліота

У статті розглядаються особливості топосу провінційного міста у романах „Живая душа” Марка Вовчка та „Middlemarch” Джорджа Еліота. Автор розглядає типологічні аналогії та відмінності в просторових образах міста досліджуваних творів.

Ключові слова: провінція, місто, простір, топос, локус.

Кисилук Н. Ю. Топос провинциального города в романах „Живая душа” Марка Вовчка и „Middlemarch” Джорджа Элиота

В статье рассматриваются особенности топоса провинциального города в романах Марка Вовчка и Джорджа Элиота. Автор рассматривает типологические аналогии и различия в пространственных образах города исследуемых произведений.

Ключевые слова: провинция, город, пространство, топос, локус.

Kisilyuk N. J. The Topos of Provincial Town in the Novels „The Living Soul” by Marko Vovchok and „Middlemarch” by George Eliot

The article deals with the features of provincial town’s topos in the novels by Marko Vovchok and George Eliot. The author examines the typological analogies and differences in spatial images of town in the studied works.

Key words: province, town, space, topos, locus.

УДК 821.161.2-1

О. А. Коваленко

**РІЗНОМАНІТНІСТЬ ФОРМ ВИЯВУ КОНФЛІКТНОГО
ПРОТИСТОЯННЯ У ПОЕМАХ ПЕРШОГО
ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА**

Конфлікт у творі, залежно від задуму і жанру, висловлює адекватність відображеного зображуваному. Ліричний тип конфлікту має на меті не стільки зображення, а „скільки вираження явищ життя за допомогою аналізу рухів і стану людської душі” [1, с. 145]. На думку Йосипа Кисельова, „конфлікт є дійовим організатором поетичної розповіді, складає кістяк твору, бо конфліктний кожен ліричний вірш, звичайно, якщо він справжній витвір мистецтва, а не плід холодного римунання, не версифікатор ілюстрації” [2, с. 34].

Конфлікт творів Т. Шевченка, як писав Г. Грабович, „має багато рівнів і багато облич, він породжений однією важливою причиною – знищенням первісного, ідеального ладу, поновлення якого обґрунтовує і відкрито, і приховано. Цей лад чи спосіб існування проявляється у видіннях ідеальної рівності, ідеальної людської спільності...” [3, с. 78], а також служить критерієм Шевченкового сприйняття світу.

Одним із восьми творів першого „Кобзаря” була поема „Катерина”, присвячена В. А. Жуковському на пам’ять 22 квітня 1838 року. До розкриття трагічної долі матері-покритки Шевченко підійшов по-новому: він наголошує не на коханні героїні, а на її стражданнях, бо бачимо трагедію скривдженого й ображеного почуття, зраженої довіри.

Композиція поеми чітка й зрозуміла: вступ – звернення до українських дівчат, любовний епізод і народження позашлюбного сина (зав’язка), вигнання зганьбленої з дому, поневіряння на чужині й випадкова зустріч з Іваном (кульмінація), самогубство Катерини (розв’язка сюжету). Та не менш важлива й гостро конфліктна після історія (п’ятий розділ поеми): зустріч сина Катерини з рідним батьком.

З рядків поеми помітно, що авторові не байдужа Катерина, він їй симпатизує: у неї чорні брови, карі оченята, біле личко, дівчина „як квітка у полі”. Розказує про неї поет так щиро, немов його ця розповідь дуже болить, бо це й справді було питання, як справедливо зазначає

М. Гаско, „котре йому ніколи з ума не сходило і мов червона квітка переткалося крізь цілу його літературну працю” [4, с. 93].

Москаль любить жартуючи,
Жартуючи кине;
Піде в свою Московщину,
А дівчина гине... [5; т. 1, с. 92].

Образ Катерини – це образ поневіряння, знеславлення і вічних мук від залежності і повного можновладця, уособлення „страждання” і „горя”, не випадково слова „плакати”, „сльози” так часто зустрічаються у творі. Кожний рядок пройнятий конфліктом: чи то внутрішнім (переживання за Катерину, за долю Івася, жінок-покриток), чи то відкрито заявленим, зовнішнім, сповненим ненависті до суспільства, яке не могло захистити жінку, суворо покарати кривдника – офіцера, тому автор не моралізує, як його попередники. Моральний конфлікт звучить у рядках поеми, коли Івась зустрічається з батьком:

А пан глянув... одвернувся...
Пізнав, препоганий,
Пізнав тії карі очі,
Чорні бровенята... [5; т. 1, с. 106].

З болем говорить поет:

Пізнав батько свого сина,
Та не хоче взяти [5; т. 1, с. 106].

Використовуючи оклики, повтори, запитання поет зримо намалював до болю відчутну картину людського горя всього народу, а не окремої героїні.

У листопаді 1838 року з-під пера поета вийшла невелика за змістом, але могутня за силою виразу думки й почуття „Тарасова ніч”, яка в першодруку мала присвяту П. І. Мартосу, який допомагав у фінансуванні „Кобзаря” 1840 року. В основу поеми покладена історична подія – перемога козаків у 1630 році під Переяславом над військом польської шляхти. Центральним образом твору є кобзар, що оспівує перемоги козаків і водночас сумує, що:

Була колись Гетьманщина... [5; т. 1, с. 85].

Твір пройнятий глибоким болем серця Шевченка, ми зустрічаємось із яскраво вираженим внутрішнім конфліктом, зосередженим у душі поета, який по-синівськи говорить про свій рідний край:

Україно, Україно!
Ненько моя, ненько!
Як згадаю тебе, краю,
Заплаче серденько... [5; т. 1, с. 86].

Продовженням теми зображення сміливих запорожців також є поема „Іван Підкова”. Постать І. Підкови – це постать сміливого отамана, якого дуже шанують побратими, це герой, що очолював походи проти турків до Царгорода:

Висипали запорожці –
Лиман човни вкрили [5; т. 1, с. 123].

За своїм ідейним спрямуванням „Іван Підкова” має багато спільного з іншими ранніми поезіями Шевченка, в яких порушувалась тема минулого України. Перший „Кобзар” Шевченка, на думку Є. Прісовського, „завершується двома творами на історичну тему, –

творами, що фактично становлять собою диптих. Хоч герой першого твору „Іван Підкова” живе і діє в другій половині 16 століття, а події „Тарасової ночі” розгортаються в 1630 році, обидві поезії об’єднує протиставлення часів козацької свободи й сучасності, коли завмер свободолюбивий дух народу” [6, с. 15]. За допомогою відкрито заявленого зовнішнього конфлікту, який допомагає у розкритті образу Підкови, поет передає нам настрій захисників і поборників правди. Йому болісно думати, що про волю говорити можна лише з вітрами, а славні внуки про неї й думати не хочуть.

Останнім твором, що закінчив період ранньої творчості молодого Кобзаря, стала поема „Гамалія”. Саме в ній поет вперше звертається до змалювання козацьких морських походів, які очолює козак-ватажок Гамалія, котрий безстрашно йде визволяти “вольних” духом своїх побратимів. Його нічого не лякає: Босфор, море, фортеці султана, лише має він до Бога прохання:

О милий Боже України!
Не дай пропасти на чужині,
В неволі вольним козакам! [5; т. 1, с. 236].

І. Дзюба звертає увагу на те, що „Шевченко вживає вираз „Боже України” – більше ніде, здається, ці слова в нього не зустрічаються...” [7, с. 218]. Свого героя Гамалію автор зображує надзвичайно романтично: віддає йому всю народну відвагу, сміливість, вміння “приручати” сили природи, що виникають на шляху. Через усю поему стрижнем проходить мотив нездоланності козацького героїства.

У поемі згадуються славні імена Івана Підкови та Конашевича-Сагайдачного. Увесь твір насичений гіперболами, що передають могутні почуття слуховими образами. Вміло використав поет і алітерацію на „р”, що дає відчуття звуку бою:

Реве гарматами Скутара,
Ревуть, лютують вороги... [5; т. 1, с. 236].

У поемі невільники співають п’ять пісень у стилі народних голосінь. Це патріотичні твори, в яких любов до рідної землі відчувається в кожному слові. Повторення слова „Україна” “підживлює” внутрішній конфлікт, сповнений відчуттями могутньої, непереможної любові до Вітчизни, яку носив у своєму серці поет.

Аналізуючи зображення національної героїки в ранній період творчості Шевченка, не можемо оминати поему, що стала найзначнішим поетичним твором на історичну тему, була створена за дуже короткий термін, – поему „Гайдамаки”. Працюючи над поемою впродовж 1839 – 1841 років, він передав своє бачення історичних подій 1768 року, щоб показати сучасникам приклад громадянської мужності.

Героєм твору виступає повсталий народ, саме йому відводить вирішальну роль поет у вступі, де зазначає, що всі правителі смертні, а народ – ні! Роздумуючи про гайдамацький рух, Шевченко стоїть на боці гайдамаків, в них він бачить не розбишак, а героїв, вартих п’єдесталу.

Героями стають Ярема – представник „сіряків” і ватажки Максим Залізняк та Іван Гонти.

У своїй монографії „Тарас Шевченко” І. Дзюба підкреслює: „Це був найвищий спалах козакофільської романтики у Шевченка якраз напередодні першої подорожі в Україну, що внесла істотні зрушення в його світогляд; почалася фактично латентна криза, в якій поступово визрів новий, багатомісний погляд на українське буття в світі...” [7, с. 219].

Образ Яреми Галайди – це втілення реальних рис народу у героїко-романтичному дусі. Був Ярема наймитом і затурканим, і слухняним, але під час повстання це вже інша постать – патріот, захисник землі, могутній воїн. Звичайно, поет зобразив його в романтичному дусі, гіперболізувавши його мужність, відвагу, нездоланність і силу ненависті до ворогів. Важливо, що цей герой не гине, що він має всенародну популярність:

Придбав Максим собі сина
На всю Україну [5; т. 1, 180].

Взагалі в поемі Шевченко розкриває внутрішній світ свого героя через його конфлікт із зовнішнім світом, і це дає нам змогу ще краще пізнати Ярему.

Гостро драматично зображені в творі постаті Гонти й Залізняка, які очолили гайдамацький рух 60-х років XVIII століття. Ватажки зображені героями, які знають, чого прагне народ, і виступають виразниками цих сподівань. З любов'ю звучать слова: „батько Максим”, „сизий орел”, „батько Іван”. З неприхованою гордістю Тарас Григорович зображує їх на полі бою, вони – герої, наділені надзвичайними рисами, вони підняли народ на боротьбу й самі ведуть його з вірою в перемогу. Показав вірність ватажка присязі, вималювавши сцену страти дітей Гонтою-батьком:

Поцілуйте мене, діти,
Бо не я вбиваю,
А присяга. Махнув ножом –
І дітей немає! [5; т. 1, с. 182].

А щоб ніхто не сумнівався, що Гонти – справжній батько, який пекельно карається, автор показав поховання героєм своїх дітей:

Спочивайте, сини мої,
В глибокій оселі! [5; т. 1, с. 186].

Це враження переходить всі межі людського переживання, горя. Шевченко сягає шекспірівської глибини трагізму. Моральний конфлікт між почуттями й обов'язком визріває тут досить виразно. Герой Гонти – не кат, а людина глибоких трагічних почуттів, який, вбивши власних дітей, карається цим, звертається до них зі словами любові, ховаючи їх по-християнськи.

Страшна сцена вбивства власних дітей зображена поетом виразно й трагічно. Бачимо, як вирують протиріччя в душі Гонти-батька: з одного боку – це внутрішній голос конфлікту осиротілих батьківських почуттів,

а з іншого – це зовнішньо відкритий конфлікт Гонти-патріота і відданого сина України, який не може порушити свого обов'язку.

Внутрішній конфлікт вирує в серці батька, який вже не боїться власної смерті, чекає її, бо розуміє, що сталося непоправне, а він все ж таки повинен бути ватажком гайдамаків стільки, скільки йому відведено Богом на цій землі. Шевченківський Гонта „закінчує своє життя на ешафоті, але перед тим проходить крізь пекло мук іще страшніших, мук душевних, мук сумління” [8, с. 527]. Упродовж усього твору відчувається діалог автора й героїв у відступах, епілозі, вступі до поеми, ніби автор прагне вкласти все найцінніше в ці образи. Шевченко з болем говорить про криваве повстання, про різанину, про те, як умилися кров'ю брати-слов'яни (поляки й українці), він осуджує ці трагічні крайнощі в боротьбі й водночас бачить необхідність саме такого варіанту повстання. Поема побудована на гостро контрастних сценах.

З художнього відтворення минулого, здебільшого переданого у формі внутрішнього конфлікту, наповненого силою переживань і почуттів, у період ранньої творчості Кобзаря народжувались нові мрії самого народу. А заявлений зовнішній конфлікт давав поштовх народу до боротьби, а поету – до творчості. І. Гузар зазначила: „Не жалів себе шевченківський герой Гонта, не жалів себе і сам Шевченко, який був готовий для добра України занести свою душу, найбільше добро людини” [9, с. 35].

Поеми Т. Шевченка першого періоду творчості надзвичайно цікаві з точки зору їх тематичного різноманіття та форм конфліктного вияву. Сила конфлікту передає читачеві біль поетової душі, його постійні думи про життя народу, який повинен не зволікати з боротьбою, а виборювати собі краще життя.

У творах, де Шевченко вдається до діалогічних форм розповіді, наявний зовнішній і соціально загострений конфлікт („Катерина”, „Гайдамаки”, „Іван Підкова”), що зумовлює висловлений поетом заклик до боротьби й нетерпимості у ставленні до панування самодержавства.

При розкритті історичної тематики минулого України поет майстерно використовує всі форми прояву конфліктів, вдаючись і до діалогічних, і до монологічних форм (поеми „Гайдамаки” та „Іван Підкова”). Для Шевченка передача змісту через діалог – це вагомий психологічний підтекст, що несе читачеві не просто інформацію, а можливість себе відчувати поряд з героєм, перейнятися його почуттями. Тоді як монологічні форми вияву конфлікту констатують настрої, почуття самого автора, його оцінку зображуваного з відповідною власною інтерпретацією побаченого чи почутого.

Література

1. Погрибный А. Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы / А. Г. Погрибный. – К. : Вища школа, 1981. – 200 с. **2. Кисельов Й. М.** Конфлікт у художньому творі / Й. М. Кисельов. –

К. : Держвидхудліт, 1962. – 73 с. **3. Грабович Г. Ю.** Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Г. Ю. Грабович. – К. : Критика, 1998. – 208 с. **4. Гаско М. Е.** Пошуки і знахідки / М. Е. Гаско. – К. : Рад. письменник, 1990. – 347 с. **5. Шевченко Т. Г.** Зібрання творів: У 6 т. (Вид. автентичне 1-6 томам „Повного зібрання творів у дванадцяти томах”) / Т. Г. Шевченко. – Т.т. 1 – 6. – К. : Наук. думка, 2001 – 2005. **6. Прісовський Є. М.** Дороговказ на віки / Є. М. Прісовський. – Одеса : Друкарський дім, 2006. – 180 с. **7. Дзюба І. М.** Тарас Шевченко / І. М. Дзюба. – К. : Альтернатива, 2005. – 702 с. **8. Барабаш Ю. Я.** Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Ю. Я. Барабаш. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 742 с. **9. Гузар І. Ю.** Шевченко і Гете / І. Ю. Гузар. – Торонто, 1999. – 210 с.

Коваленко О. А. Різноманітність форм вияву конфліктного протистояння у поемах першого періоду творчості Т. Шевченка

Стаття присвячена дослідженню проблеми конфлікту у поемах Т. Шевченка „Катерина”, „Гайдамаки”, „Іван Підкова”, „Тарасова ніч”, „Гамалія”. Різновиди конфліктів поєднуються, переводячи зіткнення з одного стану в інший або доповнюють один одного у вираженні конфліктного змісту подієвого чи внутрішньо-почуттєвого плану.

Ключові слова: ліричний тип конфлікту, діалогічна форма, монолог, романтизм.

Коваленко А. А. Разнообразность форм проявления конфликтного противостояния в поэмах первого периода творчества Т. Шевченко

Статья посвящена исследованию проблемы конфликта в поэмах Т. Шевченко „Катерина”, „Гайдамаки”, „Иван Подкова”, „Тарасова ночь”, „Гамалия”. Разновидности конфликтов объединяются, переводя столкновение из одного состояния в другое или дополняют друг друга в выражении конфликтного содержания событийного или внутренне-чувственного плана.

Ключевые слова: лирический тип конфликта, диалогическая форма, монолог, романтизм.

Kovalenko O. A. The variety of forms of conflict confrontation in the poems of T. Shevchenko the first period of creativity

The article is devoted to the investigation of the problem of the conflict in T. Shevchenko's poems „Kateryna”, „Gaydamaky”, „Ivan Pidkova”, „Tarasova's night”, „Gamaliya”. The differences of the conflicts are united, transferring the collision from one point to another or add one another in expression of the conflict's of eventual or inner feeling's plan.

Key words: the lyrical type of the conflict, dialogical form, monologue, romantism.

УДК 821.161.2.09

С. В. Ленська

ОБРАЗ МІСТА У МАЛІЙ ПРОЗІ М. ХВИЛЬОВОГО

Місто віддавна стало об'єктом пильної уваги багатьох наукових дисциплін (філософії, соціології, історії, психології, демографії, етнології, культурології, мистецтвознавства та ін.), оскільки в ньому сфокусовані усі площини життєдіяльності людини: її фізичне буття, професійна самореалізація, розвиток особистості в соціальному, психологічному, культурному та екзистенційному сенсах. Великий внесок у розбудову семіотичних інтерпретацій міста як соціокультурного феномена здійснили Р. Барт [1], М. де Серто, Дж. Каллер. Глибиною аналітичної думки позначені праці Ю. Лотмана [6]. В. Топоров розглядав тексти, що розкривають в образі міста міфопоетичний сенс, як символічні [8]. Сучасна наука дедалі ширше і продуктивніше застосовує міждисциплінарні, синтетичні дискурси щодо вивчення тих чи інших явищ буття. Тож і літературознавство залюбки послуговується інструментарієм інших наук задля пізнання власне художнього тексту. Так, зокрема, щоб повніше представити функціонування образу міста у творчості того чи іншого письменника, можуть актуалізуватися потенційні можливості соціології (дослідження виробничої та соціальної інфраструктур міста, міського способу життя, міської культури, соціальної морфології міста, складу міського населення тощо).

Місто в художній самосвідомості людства найчастіше протиставлялося селу за зразком бінарної опозиції „столиця / провінція”, „сакральний / профанний”. Якщо селянин, працюючи на землі, утворював єдність із природою, то життя в місті залишалося сферою загадковою, таємничою, площиною міфічного існування. Столиця втілює політичні, соціальні й культурні кордони держави, провінція ж утримує метафізичні межі людського буття. Село – це місце народження, творення, а місто нерідко перетворює життя на смерть, поглинаючи душі і ламаючи долі.

Так історично склалося, що селянин користувався речами переважно в їхньому первісному призначенні. А в місті переважала символічна діяльність людини – міфологія, релігія, ідеологія, мистецтво, а з плином часу – віртуальна діяльність. Символічна діяльність спрямована не на оперування предметами, а на досягнення їхніх внутрішніх смислів, ідей, символів. Подібна ж діяльність завжди обумовлюється світоглядними установками, міфологічними (релігійними, політичними, ідеологічними) уявленнями, метафізичними константами культури.

Творчість М. Хвильового, одного з найяскравіших діячів „розстріляного відродження”, талановитого прозаїка і пристрасного

полеміста, лідера ВАПЛІТЕ, члена ПРОЛІТФРОНТУ, автора „України чи Малоросії?” та „Вальдшнепів”, привертала увагу численних дослідників, починаючи з 1990-х років. У різних аспектах вона осмислювалася такими глибокими і вдумливими дослідниками, як Ю. Безхутрий [2], Р. Мовчан, В. Агеева, М. Жулинський та іншими. Проте, як і кожний справді талановитий митець, М. Хвильовий продовжує ставити питання, на які шукатиме відповіді не одне покоління літературознавців.

Метою даної розвідки є прагнення бодай побіжно окреслити міфологічну сутність, художнє втілення образу міста на прикладі окремих зразків малої прози письменника.

Пригадаємо, що етимологічно слово „город” (саме це слово вживав М. Хвильовий) означало „межу”, „огорожу”, „перепону”, „захист”, „укриття”. Місто завжди протистояло відкритому місцю (у Хвильового – „степу”) як неструктурованому простору, тобто символу хаосу і смерті. Межа між „степом” („селом”) і „містом” символізує також грань, де зустрічаються, взаємопроникають дві онтологічні антиномії – буття і небуття. Амбівалентність образу міста виявляється в тому, що саме в місті людина може загубити себе, загинути або відродитися, перейшовши в іншу іпостась. (Так, до речі, гине духовно Степан Радченко, головний герой роману В. Підмогильного „Місто”). У місті відбувається перетин двох просторів: географічного, фізичного (ландшафт) і семантичного, символічного простору свідомості (місто-текст, місто-символ, знаки міста).

Культурологічна концепція лідера ВАПЛІТЕ, одного із „основоположників справжньої нової української літератури” (О. Білецький) Миколи Хвильового знайшла системний виклад у низці публіцистичних статей і циклі памфлетів („Камо грядеши, „Думки проти течії”, „Апологети писаризму”, „Україна чи Малоросія?”). Культурологічна концепція письменника полягала у таких позиціях: українська література повинна протистояти масовій; зрілі письменники мусять об’єднуватися в організації на зразок ВАПЛІТЕ; „Європа чи Просвіта”, тобто необхідність засвоєння здобутків світової культури і самостійний рух уперед, інакше Україні загрожує провінційна обмеженість і стагнація; боротьба з рабською психологією українського обивателя; рішуча відсіч спробам „мавпування” російських зразків; необхідність виховання власної інтелігенції, вироблення власного стилю – „романтики вітаїзму”, „це мистецтво першого періоду азійського ренесансу”. Концепцію Хвильового неможливо адекватно осягнути, не згадавши ідеї О. Шпенглера. У своїй праці „Занепад Європи” німецький філософ писав, що всесвітня історія – це історія міської людини. Аналізуючи світовий історичний розвиток, вчений наголошує на таких характерних для міста рисах, як формалізація взаємин, перетворення грошей на найголовнішу цінність і мету життя,

стереотипність поведінкових форм городян, іррелігійність [11]. Під пером О. Шпенглера місто стає метафорою цивілізації.

Місто у Хвильового перетворюється на простір, де відбувається зміна соціальних структур, культурних парадигм, типів культури. А. Степанова слушно зазначає, що „на межі XIX – XX ст. місто як простір переходу є не тільки осередком історико-культурних зрушень, а й об’єктом естетичного сприйняття, чуттєвого осягнення дійсності. У цьому значенні уявлення про місто (образ) виходить за межі розуміння власне простору як однієї з форм існування матерії, являючи образ міста як мету простору, наділеного, крім традиційних (горизонталь / вертикаль), додатковими образними просторовими категоріями, що реалізують модус перехідності як спосіб міської свідомості. Серед цих характеристик виділимо *сагіттал* – лінію буттєвого простору міської свідомості, що містить пам’ять про місто, пов’язує минуле з теперішнім і майбутнім, історію – з грядущими перспективами культурного розвитку, що породжує іманентний образ міста, реалізований у міських міфах, легендах і т.д.; і *егональ* – індивідуальний вектор переміщення особистості в хаосі буття, що становить трансцендентний образ міста й набуває в естетичній свідомості різних образних конфігурацій” [7, с. 62]: лабіринт (у Д. Джойса), коло (у Т. Кампанелли) тощо.

Саме у першій половині XX століття відбувся крутий злам не лише в економічній чи політичній площинах, але і в розвитку культури: на зміну класичному етапові прийшов неklasичний, модерністський період. Новий тип культури був породжений глибинним розчаруванням у можливості досягнення гармонії взагалі. Подібне світовідчуження було увиразнене в працях А. Шопенгауера і Ф. Ніцше, що склали духовно-філософське підґрунтя для модерністського дискурсу. Революційні процеси 1917 року породили могутню хвилю вивільнення величезної людської енергії. Інша річ, що ця енергія мала різні, часом протилежні вектори. Але не можна заперечувати, що пристрасний пошук „землі обітованої” (у Хвильового – „загірної комуни”), активний рух у напрямку до гармонії зі світом (одні митці шукали її в душах людей або в собі, інші – у світовій революції) був притаманний першому пореволюційному десятиліттю.

Як відомо, столицею України у 1920-ті роки був Харків. Це було не лише велике промислове місто: лише станом на 1904 рік там діяло понад 1200 промислових підприємств, на яких працювали близько 45 тисяч робітників. За наступне десятиліття їх стало більше в кілька разів. Після 1917 року культурно-мистецьке життя Харкова поживалося. З 1921 року почали виходити „Вісті ВУЦВК”, на початку 20-х років у столиці було 10 вищих навчальних закладів, у 1930 р. – 23, напередодні війни – 36 [4]. Саме тут були утворені „Гарт”, „Плуг”, ВУСПП, ВАПЛІТЕ, ПРОЛІТФРОНТ. Культурне життя увиразнювалося театральною діяльністю: на кінець 1930-х років успішно функціонували 14 театрів, бібліотеки, філармонія. Незабаром найтрагічніша доля випала

знаменитому театрові „Березіль” Леся Курбаса. Те, що Харків був столицею України до 1934 року, позитивно вплинуло на розвиток міста.

Для романтика-максималіста М. Хвильового Харків був прообразом „загірної комуні”, про яку він так палко мріяв, за яку боровся. Тому, відкриваючи збірку „Сині етюди”, у „Вступній новелі” він розгортає імпресіоністичну картину літньої зливи над містом. Змальовуючи її через сприйняття молодого наратора, Хвильовий передає звуки і запахи сучасного йому мегаполіса: це запах теплого асфальту і кав’ярні Пока – улюбленого місця зустрічей молодих письменників, звук гармошки на околиці робітничого кварталу. „Я вірю в „загірну комуну” і вірю так божевільно, що можна вмерти”, – романтично зізнавався автор [9, с. 35]. Через десять років він справді пішов із життя, переживаючи найглибшу світоглядну кризу, протестуючи проти руйнації ідеалів.

У ранній новелістиці автора „Сині етюди” опозиція *села / міста* розгортається у площині *минулого / майбутнього*: Оксана вирушає до далекого і невідомого Києва, куди подався „гарний комуніст” Мишко („Життя”); дитячі колонії протиставлені заміським віллам („Колонії, вілли...”). У новелі „Редактор Карк” таратор скептично оцінює пореволюційне життя й у ліричному відступі реалізує символічну семантику образу Харкова: „... смердюче, промислове місто велике, але не величне, – забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки, не утворило американської казки: не йшли будинки в хмари – чудово, воно ховає сьогодні в своїх завулках криваві легенди на сотні віків” [9, с. 47].

Міфологема міста роздвоюється на місто-рай і місто-пекло. М. Хвильовий не творить образу міста-раю, натомість розлого і химерно змальовує місто-пекло. Зрозуміло, що подібна семантика пов’язана з особистісно-психологічним станом письменника. Так у „Бараках, що за містом” (1923) гинуть безневинні люди. Дійсність у новелі перетворюється на задушливу фантазмагорію смерті.

Особливе місце в творчому доробку М. Хвильового належить оповіданню „Арабески” (1927). Воно відіграє роль семантичної рамки разом із „Вступною новелою”, замикаючи 1 том „Творів” М. Хвильового. Власне, ставлення до міста автор висловлює у розлогодному ліричному відступі на початку новели: „Я безумно люблю город. Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, іти на шумні бульвари, випивати шум, нюхати запах бензолу й тоді йти на закинуті квартали, щоб побачити японські ліхтарики – так, здається, – в трикутниках цифр: будинок на розі, №: горить. Я люблю, коли далеко на дальніх міських левадах рипить трамвай...” [9, с. 251].

Художній простір, як й у „Вступній новелі”, розкривається у двох площинах: фіксовані реалії у зовнішній дійсності (кімната) і внутрішня безкінечність у внутрішньому бутті наратора. Як слушно зазначає Ю. Безхутрий, „попри „типологічний” модерністичний міф про художника-Бога, трансформований в індивідуальний міф Хвильового про

„азіатський Ренесанс” з „клубами ділового будня і клубами наук”, куди йдуть „горожами щасливої країни”, об’єктивно „Арабески” моделюють абсурдність світу і розірваність свідомості людини, приреченість її намагань довести свою внутрішню цінність і неповторність. Сподівання подолати глибинну культурну та ідеологічну кризу, коли після „кінця” (загибелі) старого світу має настати „відродження”, насправді виявляється марним” [2, с. 19 – 20]. Міфологічність тексту новели розкриває мотиви сутності творчості, взаємодії художника зі світом. Одним із важливих мотивів твору є мотив міста. „Аули моєї голубої Савойї” як символ майбутнього, „м’ятежної епохи”, протиставляються „шуму шумного міста” [9, с. 256]. Образи „капелі” (весняного танення бурульок), повені семантично співвідносяться не із реаліями фізичного буття, а із внутрішнім станом головного героя. „Моя радісна Марія”, яка „кладає на моє чоло свої духмяні кучеряшки й пахне, як юність, як безмежні дороги в прекрасний невідомий край” [9, с. 257], – виявляється другим „я” наратора. Вона існує в його уяві, асоціативно вивищуючись то до біблійної Богородиці, то спрощуючись до образу звичайної дівчини. Важливо підкреслити: Марія – це юність, майбутнє, весна, „голуба даль”, реалізація найромантичніших мрій – асоціюється з безкінечною дорогою. А головний герой Nicolas перебуває в лаштунках звичайного реального буття: слухає гудки заводів, працює у видавництві, милується японськими ліхтариками на вулицях.

Образ міста, де студент живе в брудному підвалі з огидною розбещеною хазяйкою, де головному героєві сняться химерні сни про потворного пацюка, протиставляється образу нареченої, романтичному символу нової епохи. Таким чином, протиставляючи простір-точку (підвал, кабінет у видавництві) лінійному (дорога) письменник протиставляє побут і мрію, розчарування в дійсності і надію. Бюрократичний простір видавництва позбавлений внутрішнього сенсу, тому він може розглядатися в одній площині із фантасмагоричною картиною сну героя. Незнищений пацюк, що розростається, як і в творах Кафки, символізує апокаліптичні передчуття автора.

У другій частині „Арабесок” розгортається образ курорта, більше схожого на в’язницю: „... людей годували дохлою гнилою рибою, трохи не кращими яйцями й такими ж сосисками. Все це привозили з нудного провінціального міста” [9, с. 261]. Атмосфера моральної задухи, неволі, всезагальної підозрілості увиразнює катастрофічність буття, неможливість майбутнього (як у Тичини: „Не будь ніколи раю / У цім кривавім краю”). Відпочивальники розміщені на березі моря. Безмежність морського простору алегорично увиразнює мотив свободи / неволі: „житейське” море, символ волі і „курорт”, звідки немає виходу, замкнений простір.

У фіналі твору також розгортається образ міста: „Город спить. ... Мовчазно стоїть нічний город, стоять заулки, під’їзди, й усе, що тут на землі, загубилося в хаосі планетарного руху і тільки ледве-ледве блищить

у свідомості...”; „... Тихий вечір. Синій вечірній город. Азія. І я цього не бачу: ні проституток, ні чорної біржі, ні старців, ні бруду. Я бачу: ідуть квакери – не ті, XVII віку, а ці, сповідники світла, горожами щасливої країни. І я вірю, я безумно вірю: це не квадратура кола, це – істина, що буде на моєму сентиментальному серці...” [9, с. 265 – 267]. Хвильовий влітає у тканину асоціацій Віфлеєм (місце народження Спасителя, священне місце для християн), Мекку (священне місто мусульман у письменника символізує святість „загірної комуни”). „Азіатський ренесанс”, месіанську роль України у новому циклові світової культури Хвильовий виводив з ідей О. Шпенглера, вважаючи, що віки бездержавності законсервували могутню творчу силу українців, що має зреалізуватися тепер, у 1920-ті роки. Заголовок цієї частини тексту „XIV. Слово” пов’язує мотив творчості (образ письменника-наратора) із біблійною семантикою. Євангельський афоризм „Спочатку було Слово” закладений у підтекст цього фрагмента. Якщо у першій половині „Арабесок” таратор звертався до коханої „Марія”, то в другій – постарозавітному – Міріам. Стародавність біблійної історії перегукується із сповненим дзвоном трамваїв буттям сучасного Хвильовому міста: тут і „клуби ділового будня”, і „клуби наук”, і „різнокольорова реклама”, і прожектор, і „тротуарні світлові плакати”. Відкритість письменника новому життю підкреслює чотирикратний повтор дієслова „іду”.

У другій половині 1920-х років у творчості М. Хвильового дедалі виразніше виявляється сатиричне спрямування. Письменник дошкульно висміює новоспечену радянську бюрократію, дрібне чиновництво, пристосуванство та міщанство. Особливо яскравими у цьому сенсі є оповідання „Іван Іванович” та „Ревізор”. У першому творі лідер ВАПЛІТЕ дошкульно змалював побут партійного функціонера Жана і його дружини Галакти, їхній паразитарний спосіб життя (вони удвох мешкали в чотирикімнатній квартирі з гувернанткою і кухаркою). Письменник спрямовує вістря сатири не лише проти окремих „переродженців”, а проти самої партійної системи, що творить новітні міфи про вождів і „світле майбутнє”, а насправді тільки прагне користуватися всіма пільгами і благами, що мали переможені „буржуї”. У „Ревізорі” відчутні інтертекстуальні перегуки з „Товстим і тонким” А. Чехова. Та в даному випадку нас цікавить не стільки низькопоклонство Валентина Бродського перед харківським інспектором Топченком, скільки протиставлення привабливості столичного способу життя тоскному і безглуздому обивательському існуванню в провінції. Головна героїня Леся і звернула увагу на Топченка лише тому, що палко прагнула повернутися до Харкова, де вона прожила тільки рік. „Автобуси, трамваї, опера, драма, шестиповерхові будинки, великий рух на вулицях і т.д., і т.п. – все це й досі стояло перед її очима. І тепер, одійшовши в даль минулого, це ж таки все набрало надзвичайної привабливості” [9, с. 451]. Але Лесиним надіям не судилося справдитися: побачивши принизливе підлабузництво Топченка перед випадково

зустрінутим начальником, українська пані Боварі переконалася, що „люди цього життя всюди, завжди до смішного однакові” [9, с. 469]. Харків як символ сили, влади, матеріального достатку не підкорився Лесиним мріям.

Природа тоталітарної влади суть така, що потребує міфотворчості. Віддалена і сповнена труднощів дорога до мети вимагає від членів суспільства підпорядкування власних інтересів загальним, жорсткої централізації усіх сфер соціального буття. Хвильовий був свідком становлення такого новітнього міфу. Одним із перших він усвідомив його ілюзорність, що й підштовхнуло митця до фатального кроку.

Для образу міста характерне семантичне навантаження, смислова концентрація, емоційна напруга, раціоналізм. Це місце для розкриття потенцій особистості й водночас місце жорстоких випробувань. Місто-рай може обернутися на місто-пустку, місто-ніщо [3].

У ранній малій прозі М. Хвильового ми не знайдемо розлогих чи бодай скупо окреслених міських пейзажів у їх фізичному сенсі. Натомість для письменника-романтика характерне імпресіоністично-психологічне зображення звуків і запахів міста. Місто-рай асоціюється з „голубими аулами” „загірної комуни”. Його пошук розгортається через лінійний локус дороги, безкінечного шляху. У світовій культурі місто оприявнює, робить видимою ієрархізовану модель даної культури, об'єднуючи небо, землю і підземний світ (будівництво міст зазвичай починалось із храмів). Вертикаль неба / землі доповнюється горизонталлю: в центрі – храм, сакральний центр, а далі розбудовуються концентричні кола – житловий масив і окраїни (стіни міста). Образ міста протистоїть образу степу – сфери розгулу стихій, двобою ідеологій.

У пізній новелістиці з'являється протиставлення столиці й провінції. Герої Хвильового рвуться в столицю. Ними керує не лише бажання наблизитися до матеріальних благ. Як відомо, столиця окреслює політичні, соціальні й культурні кордони держави, а провінція встановлює метафізичні межі буття. Близькість провінції до землі, з одного боку, робить її стабільною і терплячою, вічною, як сама земля. З іншого боку, у цьому приховується і хтонічна риса провінції, закорінена її інертність і консерватизм. Потрапити в Місто означає віднайти себе, пережити ініціацію, пройти крізь вісь Неба і Землі.

Міфологічна сутність, амбівалентність образу міста відіграє в художньому світі М. Хвильового надзвичайно важливу роль: місто – це прообраз землі обітованої, простір становлення людини, це спосіб організації духовного простору особистості. Це втілення божественної сутності людини і відбиття її екзистенційного вибору. В місті відбувається згущення всіх смислових, просторових і навіть метафізичних характеристик буття: стискаються час і простір, трансформується структура особистості. В даному образі художньо реалізована авторська концепція пошуку гармонії людини зі світом,

відбивається динаміка розвитку культурологічної концепції М. Хвильового.

Література

- 1. Барт Р.** Система Моды. Статьи по семиотике культуры : Пер. с фр. / Роллан Барт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
- 2. Безхутрий Ю. М.** Художній світ Миколи Хвильового : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Юрій Безхутрий. – Львів, 2003. Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://disser.org.ua/file29120.html/>.
- 3. Гурин С.** Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты / С. Гурин // Топос : литературно-философский журнал. – Электронный ресурс. – Режим доступу : <http://www.topos.ru/>.
- 4. Історія Харкова.** – Електронний ресурс. – Режим доступу : [http://uk.wikipedia.org/wiki: Історія Харкова](http://uk.wikipedia.org/wiki:Історія_Харкова).
- 5. Куриленко Е.** Образ города как объект социологического анализа / Е. Куриленко. – Електронний ресурс. – Режим доступа : http://sociologist.nm.ru/articles/Kurilenko_01.htm.
- 6. Лотман Ю. М.** Художественное пространство в прозе Гоголя / Юрий Лотман // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М. : Просвещение, 1988. – С. 251 – 293.
- 7. Степанова А. А.** Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох / А. А. Степанова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст. – К., 2009. – Вип. XXII. – С. 61 – 71.
- 8. Топоров В. Н.** Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – М. : Наука, 1987. – С. 121 – 132.
- 9. Хвильовий М.** Новели, оповідання „Повість про санаторійну зону”. „Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори. Памфлети / вступ. ст., упоряд і приміт. В. П. Агеєвої / М. Хвильовий. – К. : Наук. думка, 1995. – 816 с.
- 10. Чантурія А. В.** Місто як текст: семіотичний аспект аналізу / А. В. Чантурія // Вісник Луганського національного університету імені Т. Шевченка. – 2011. – № 2 (213). – С.143 – 150.
- 11. Шпенглер О.** Закат Европы: Очерки о морфологии мировой истории: в 2 т. / О. Шпенглер. – Т.2. – Всемирно-исторические перспективы. – М. : Айрис-Пресс, 2003. – 612 с.

Ленська С. В. Образ міста у малій прозі М. Хвильового

Стаття присвячена аналізу функціонування образу міста у ранній новелістиці М. Хвильового. Розглядаються особливості змалювання образу міста як культурологічного феномена. На прикладі окремих творів письменника простежені семантичні та поетичні особливості втілення образу міста у прозі Хвильового.

Ключові слова: місто, культурологічний образ, міфологема, художній простір.

Ленская С. В. Образ города в малой прозе М. Хвылевого

Статья посвящена анализу функционирования образа города в ранней новеллистике М. Хвылевого. Рассматриваются особенности изображения образа города как культурологического феномена. На примере отдельных произведений писателя прослежены семантические и поэтические особенности воплощения образа города в прозе Хвылевого.

Ключевые слова: город, культурологический образ, мифологема, художественное пространство.

Lenska S. V. The image of the city in small prose by M. Khvylovuj

The article deals with analyze of the image of city in the early novels by M. Khvylovuj. The specific ways of expressions of the city as a cultural phenomenon is shown in the article. The expressions of semantic and poetic features of the image of city in M. Khvylovuj's small prose are studied on this author's works.

Key words: city, cultural image, mythology, artistic space.

УДК 821.161.2'06-3.09Содомора А. (081)

Л. В. Мацевко-Бекерська

**„КОЛИ ТИХО ДОЩИТЬ НА МІСТО”:
КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ МІСЬКОГО ТЕКСТУ
(ЗБІРКА А. СОДОМОРИ „СЛЬОЗИ РЕЧЕЙ”)**

На переконання класика новітньої літератури Андрія Содомори, „двох речей позбавлена міська людина: вдень вона не може глянути вдалину, озирнути обрії; вночі – глянути вгору, побачити зоряне небо над головою” [1, с. 157]. Очевидно, чимало інших речей проходить повз сприймання та розуміння людини на загал і містянина, зокрема. Власне пошук втрачених чи неоцінених перспектив погляду центрує прозовий текст літературно-мистецького видання „Сльози речей (новели, образки, медитації)” А. Содомори. Літературознавча думка зосереджена на пошуках істинної цінності літературного твору, на встановленні пріоритетів у функціонуванні естетично вартісного діалогу. Тріада „автор – твір – читач” набуває різних модифікацій залежно від вихідних позицій аналізу. Сучасні наукові студії переконливо засвідчують потенціал синтезованого підходу до існування тексту в парадигмі як етично-естетичних цінностей, так і структурно значущих компонентів художнього світотворення. Попри те, що дедалі активніше артикулюється думка про встановлення таких засад у методології дослідження, що мали б чітке відмежування від персональності – чи то особи автора, чи то своєрідності читацького сприймання, механізм образно-рецептивної комбінаторики тяжіє до інтенційності як

першооснови розгортання наративу та його рецептивної множинності. Скажімо, Ж. Женетт зауважує, що „чистою критикою” є така критика, „об’єктом якої стають не особистості і не твори, а сутність, яка бачить в особистостях і творах лише привід до роздумів про сутності” і виділяє „три таких сутності: геній, жанр, книга” [2, с. 255]. (Тут і далі переклад цитат наш. – Л. М.-Б.). Книга лірико-філософської прози А. Содомори досконало компілює усі складові запропонованого підходу, однак у центр ціннісної та образної систем вводить навіть не автора чи наратора, а настрій, емоцію, психологічний стан, душевні порухи того, хто відчуває і намагається сугестувати (за І. Франком) калейдоскопічно складний світ індивідуального переживання.

Кожен із творів, що окреслюють міські горизонти в збірці „Сльози речей” покликаний в особливий спосіб дати відповідь на питання про роль автора в літературі, про рівень його оприявлення у художньому світі, про можливості – гіпотетичні та реальні – знайти, чи бодай окреслити „авторський силует” у матриці твору. На думку М. Зубрицької, „від найдавніших часів [...] Автор, згортаючи сувій письмового простору, водночас згортає світ власних спостережень, думок, мрій, фантазій та уявлень і передавав його на суд Іншого, який водночас мав уподібнюватися до нього й відрізнятися від нього [...] Автор у процесі витворювання власного текстуального світу переживав дивовижний стан перевтілення в Іншого, ставав сам як Інший, а його голос набував властивостей симфонічного звучання, в якому вже не було суттєвим запитання: де говорить автор? де наратор? а де саме лунає багатоголосся літературних персонажів? ” [3, с. 48]. Звісно, проблема автора в літературі – значно ширша, аніж фактична констатація інституційної належності конкретної біографічної особи до простору літератури.

А. Содомора, з одного боку, справді „чиниться в тім намірі, щоби піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення” [4, с. 45]. Він втілює значно більше, ніж власний життєвий досвід – навіть неясно присутні емоції, настрої, переживання ситуації, важливість якої визначена конкретним моментом і спричинена впливами, що абсолютно не мають стосунку до безпосереднього творення тексту, різноманітні асоціації, які виникають під час формування словесного образу. Автор настільки підкреслює власну єдність зі створеним фікційним світом, що часто можемо відшукати у матерії твору важливі факти для розуміння його інтенційної настанови, рецептивних намірів: ретельно описані місця Львова, документально точно і чітко зафіксовані адреси зображених будівель („Кімната без тіней”, „Зрубана тінь”, „В тремкому світлі гончих псів”, „На темних валах”, „Гайдамацька, 2”), найбільш важливі для міста і його мешканців місця („Vigilate”, „Осіннє тріо”), настроєві переходи, пов’язані зі зміною пір року чи часу доби. Часом приводом є знайомі люди, тривалі життєві стосунки, незмінні упродовж років звички („Фотель пана Дучака”, „Пані Лідзя” „Жінка в темному”, „Сергеїч”,

„Вітряк”, „Під тінню церковних лип”), часом – випадкові зустрічі, короткотривалі погляди, невиразні звуки чи нечіткі контури будинків, замрячених дощем чи завіяних снігом („Рукавичка”, „Сніг падає”, „Кімната без тіней”). Екзистенційні візії автора торкаються сивого вітру, котрий „усе ще гортав сторінки у книзі, назви якої так і не знатиму” [1, с. 19], дощу: „Іноді, здається мені, я розумію мову дощу, принаймні, його львівську говірку – тоді, коли тихо дощить на місто. Тієї тихості й не було б чутно, якби її не перестрівали дахи кам’яниць, листя дерев, а ще – чутливі мембрани парасоль. Це вони, туго напнуті, доносять до слуху розпорошену на місто мову дощу, його шепіт: дощить, дощить...” [1, с. 21], дивовижного „світу міжвіконня” – „світу, протилежного і до космічного мовчання, й до міської метушні, де, при тій тисняві, так багато самотності, так мало тепла й затишку” [1, с. 21]. Отож, квінтесенція художнього часопростору зосереджена у погляді на місто крізь призму психологічного стану, певного настрою („мій Львів – то Львів осінній”), наче з-за спини символічних міських постатей: „Найрадше озираю сторінки Львова під захід сонця, ставши при кам’яному гроті з його двома левами; тепер вони бачать Львів лише восени, коли, мов завіса, опадає листя: з-за пагорба вже поспинались молоді дерева” [1, с. 168].

З другого боку, А. Содомора свідомий своєї відповідальності у тому, аби надати читачеві право знайти власне бачення створеного художнього світу, змодельовати власний естетичний континуум без диктату автора. „Сльози речей” переконливо засвідчують намір автора бути не поза твором, а в його центрі, не поза створеною реальністю, а понад нею і в ній водночас. Виразне прагнення асимілювати себе у текстово-образну матерію, у розгортання екзистенційних образів, у висловлювання чи думки персонажів має максимально суб’єктивний характер, справляє враження тотожності світу автора та світу його образів. Стилїстика кожного твору, модельоване автором мовлення персонажів та описові малюнки набувають такої експресивної виразності, що читач полишає будь-які сумніви стосовно зумисної присутності автора.

Серед найбільш вагомих чинників, що корелюють інтенційність як домінуючу існування літературного явища, є „приватне життя. Біографія, внутрішній світ значною мірою слугують для письменника вихідним матеріалом [...] В основі художнього образу автора (як і всього твору в цілому) лежать в кінцевому результаті світогляд, ідейна позиція, творча концепція письменника” [5, с. 10]. Отож, право автора впливати на рецепцію та інтерпретацію є визначальним. Концепти самотності, тиші на тлі міського гамору та суєти домінують у парадигмі художнього світотворення збірки „Сльози речей”. Прикметна особливість комунікативного ланцюга – заданий автором стан медитації, мовчання, слухання себе. Парадоксальність авторського світосприймання втілена саме через артикуляцію діалогу особи з самою собою, через усвідомлену

потребу побачити серцем, осмислити настроєм. Непоодинокими є фрагменти деталізації міського краєвиду: „[...] поетика саме такого, як оспівав Поль Верлен, тихого, монотонного дощу, – коли дощить на місто з його, повторюся, шпилями та банями, аттиками та орнаментальними решітками, гостроверхими крівлями, каріатидами та макаронами; у нових кварталах, серед одноманітних, подібних до скриньок, будівель, монотонність дощу втрачає свої акценти: дощ тут не йде самотником побіч перехожого, що наслухає його тиху мову, – тут просто падає дощ...” [1, с. 169]. Своєрідним продовженням пошуку внутрішньої гармонії виглядають численні „стилістичні вправи” письменника. Стрімкість міського життя, брак важливих речей, усвідомлена необхідність саме такого плину днів-ночей, людських долі втілені у слова і сповнені особливим сенсом: „[...] міська людина що не день, то швидше „біжить”, „добігає”, „забігає”, „перебігає”, а гуртом то „збігаємося”, то „розбігаємося”: механічне колесо з’їдає не лише простір, а час; примножує – турботи. Коротшають години, довшає низка турбот [...]” [1, с. 158]. Щоразу розпочинаючи фрагмент спогадів, відтворюючи епізоди власного життя чи життя інших людей, передаючи певний емоційний стан, деталізуючи асоціативні ряди, автор завершує виклад в тональності смутку, однак не жалю, зажури, проте не розпачу та роздратування.

Особиста причетність до міського візуально-емоційного середовища лише загострює відчуття, як-от змушуючи шукати потрібні, ситуативно доцільні слова. Однак не просто номінативні знаки, а слова-образи чи символи: „На крутому повороті, впираючись колесами у рейки (залізом об залізо), трамвай натужно ... І тут я постійно зупиняюсь, не знаходячи потрібного дієслова (видзвонює, вищить, повискує?..). Скільки б не підбирав – жодне з тих дієслів не передає того особливого тембру, яким з-поміж інших міських звуків вирізняється голос трамвая, коли описує дугу на повороті” [1, с. 149].

Свідоме входження у текстовий континуум уможлиблює адсорбування життєвого досвіду поза твором: будучи не лише вгадуваними, але й названими, окремі факти приватного життя автора ставатимуть підґрунтям емоції, настрою на рівнях рецепції та інтерпретації. Психологічна потреба читача опертися на пріоритет автора якнайкраще аргументована концепцією діалогізму М. Бахтіна. На його думку, „побачити і зрозуміти автора твору означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб’єкт. При пояснюванні – тільки одна свідомість, при розумінні – дві свідомості, два суб’єкти” [6, с. 418]. Розкодування сенсу міського тексту А. Содомори відбувається у виразному комунікативному дискурсі: попередньо читач визначає напрям ціннісного ставлення до зображеного світу, окреслює просторово-часові орієнтири, намагається знайти опору для власної емоційної присутності у чужому художньому світі. Наступним етапом діалогу читач – твір є трансформація чужого досвіду в інший досвід.

Сприймання пластичних образів персоніфікує не лише саме зображення, але й присутність читача у пережитому раніше автором світі цих образів. Таким чином у процесі першого прочитання автор запрошує кожного читача до своєрідного діалогу, навіть – полілогу; з його особистим світовідчуттям, яке неодмінно привласнює авторський життєвий досвід. Власне діалог за посередництва словесного образу – це діалог особливої психологічної детермінації та відповідальності. Толерування особи іншого, хто навіть незримо присутній не може бути ототожнюванням свого досвіду із чужим/іншим, навіть якщо він поступово входить у свідомість читача. Зрештою, має бути виразна дистанція між тактиками рецепції – інтерпретації – аналізу.

Власне після завершення трансформації чужого в інше стає можливим розуміння твору. На цьому етапі автор постулював пріоритети в настроях, емоціях, оцінках, тому читач перебирає на себе роль якщо не інтерпретатора, то напевне коментатора тексту. Робота думки так чи інакше спрямовується синхронно із авторською інтенцією, тому читач не є самотнім у процесі осмислення сприйнятого. У відстоюванні пріоритету інтенційності Бахтін додає особливої ваги автору не лише як позатекстовому чиннику смислового чи естетичного діалогу, він віддає йому цілковите право на читацьку присутність в діалозі з твором: „ставлення автора до зображеного завжди входить до складу образу. Авторське ставлення – конститутивний елемент образу” [6, с. 420].

Збереження авторської присутності у збірці „Сльози речей” набуває різного формату: від граматичного втілення конкретної особи до вгадування читачем смислового навантаження тексту. Визнати першість автора в екзистенції літературного явища – означає приєднатися до психологічного феномену: вибудувати гіпотезу щодо твору і намагатися крок за кроком її підтвердити чи заперечити, тобто пройти весь уявний (у свідомості читача) шлях від окреслення задуму до фінальної фрази в тексті. Антитезові сходження втілюють не лише психологічний стан автора, не лише форматують розгортання наративу в певних просторово-часових параметрах, але й встановлюють комунікативне тло для самоідентифікації реципієнта: „Протилежності й тут зійшлися: камінь – і слово. Матеріальне – й духовне. Те, що має вагу фізичну, і те, чію вагу на терезах не виміряти. Те, що поскупилося місцем для душі (кам'яна душа – загалом не душа), і те, що є її виявом. Те, на чому ніщо не проросте, – і зерно, яке шукає в'ячного ґрунту. Те, що мовчить, і те, що мовить... І все-таки ті протилежності поєднує спільне – давнина: прадавній камінь – і ще прадавніше (спочатку ж було) – слово...” [1, с. 157]. Згромаджуючи протилежності („камінь і слово... камінь і вітер... камінь і сонце”), А. Содомора увиразнює внутрішній, психологічний, особистісний конфлікт міста й міської культури: незчисленні звуки, лінії та барви посилюють відчуття самотності окремої людини: пана Дучака, котрий самотником проводив дні у своєму фотелі; безіменної жінки, яка загубила рукавичку в зимовому парку; літньої

жінки, котра, „закутана у щось темне, в темній хустці сиділа на стільчику” і „оббирала картоплю”. Невипадково ключовим для збірки „Сльози речей” є образ „самітника-мешканця”, котрому до снаги розуміти мову дощу, плач зрубаного дерева, голос загадкового міжвіконня.

Пошук екзистенційної істини, повільна хода чи стрімкий біг до себе самого крізь міські лабіринти народжують дивовижну метафору у стилістиці А. Содомори. Цитуючи Вергілія, автор резюмує: „[...] у дивовижний спосіб передчуваючи нинішні міркування щодо тієї енергії (вони мали б об'єднати зусилля філософів, психологів і фізиків), поет назвав її „сльозами речей” (*lacrimae rerum*): „Є такі сльози речей, і що смертне – торкається серця”... Справді: саме сльоза унаочнює невидиме – ту таємничу енергію, внутрішній поштовх, доторк, що його називаємо зворушенням...” [1, с. 134]. Таким чином, медитативна нарація міста в напівтонах та напівзвуках екстраполює енергію вічного каменю в намагання втілити у ньому власну душу, залишити на ньому слід своєї сльози.

Автор щиро, відверто, максимально адресно освідчується містові, що стало йому рідним: „Львів для мене – то не повість чи роман, а настроєві образки, новели, вихоплені з часового плину „світлини”, наче ілюстрації у тій книзі, яку тепер, уже здебільшого подумки, не перестаю гортати...” [1, с. 167]. Водночас переконливим та символічним є настроєвий образ міста: „мій Львів – то Львів осінній. Так би й панував він неподільно у моїх настроях, якби не вогники того весняного потягу, який полишає межі вечірнього міста з розпорошеним у ньому п'яним запахом акацій, з його щемкими мотивами *retro*...” [1, с. 170].

М. Фуко, сформулювавши питання, „як можна зменшити великий ризик, велику небезпеку для нашого світу з боку уяви”, пропонує відповідь: „зменшити можна з допомогою автора. Автор дозволяє зменшити злоякісне розмноження значень у світі, він обережно ставиться не тільки до власних ресурсів і багатств, але й також до власних дискурсів та їхніх значень. Автор є, отже, і принципом ощадливості у розмноженні значень” [7, с. 611]. Тому крім знання про місто, крім наміру встановити комунікацію і „сугестувати” свій досвід, А. Содомора чиниться у важливий ролі координатора розуміння твору, йому належить не лише право закладати глибинні смисли чи спрямовувати читацькі рефлексії, але й відповідальність щодо збереження змісту твору, відгородження його від довільного або немотивованого сприймання.

Рецептивно-комунікативна позиція перебуває в значно складніших умовах, адже, з одного боку, маємо незворушний диктат автора, з другого – тривала часова перспектива об'єктивно розширює значеннєвий простір твору, помножує внутрішню суть авторського задуму численними варіантами не лише прочитання, але й розуміння змісту. Інтелектуальна праця над віддаленим у часі написання твору змушує читача віднаходити зовнішні (формальні) та внутрішні

(смыслотворчі) чинники мистецької екзистенції, адже „відсутність в авторському коментарі оцінності посилює об'єктивність тону авторського повісткування. Але, усунувшись із твору, зникнувши з тексту як суддя, автор присутній в ньому, висловлюючи своє ставлення до зображуваної дійсності в без авторській (неособистісній) формі оцінки” [8, с. 23]. Безпосередня присутність автора у творі в будь-якому статусі, обмежуючи творчу енергію читача, водночас зберігає смислову цілісність мистецького явища, задуманого автором. Відсутність фізично явного творця не стримує потуг інтерпретатора, однак покладає на нього значно більшу відповідальність у поводженні з матрицею тексту як під час читання, так і при осмисленні та аналізі прочитаного, оскільки значно важливішим, аніж дослідницькі вправи, видається збереження природного задуму та енергетики твору.

Таким чином, збірка новел, образків, медитацій А. Содомори переконливо засвідчує особливий світоглядно-етичний та символічно-образний статус міста в сучасній літературі. Обертаючись на власній неповторній орбіті, місто як дискурс форматує складний полілог, синтезує можливості різних дослідницьких технік та методологій.

Література

- 1. Содомора А.** Сльози речей : Новели, образки, медитації / А. Содомора. – Львів : Піраміда, 2010. – 170 с.
- 2. Женетт Ж.** Обоснование чистой критики / Ж. Женетт // Фигуры : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 252 – 263.
- 3. Зубрицька М.** Номо legens : читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
- 4. Франко І.** З секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 45 – 119.
- 5. Корман Б.** Изучение текста художественного произведения / Б. Корман. – Л. : Просвещение, 1972. – 110 с.
- 6. Бахтін М.** Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 416 – 424.
- 7. Фуко М.** Що таке автор? / М. Фуко // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 598 – 613.
- 8. Проблема личности автора в художественном произведении на материале западноевропейской литературы : [сб. научных трудов / редкол. : Гуревич Л. и др.] – Владимир : Изд-во ВГПИ, 1982. – 149 с.**

Мацевко-Бекерська Л. В. „Коли тихо дощить на місто”: комунікативні аспекти міського тексту (збірка А. Содомори „Сльози речей”)

Пошук істинної цінності літературного твору передбачає встановлення пріоритетів у функціонуванні естетично вартісного діалогу. Тріада „автор – твір – читач” набуває різних модифікацій залежно від вихідних позицій аналізу. Прозова збірка А. Содомори „Сльози речей” переконливо засвідчує потенціал синтезованого підходу до існування тексту в парадигмі як етично-естетичних цінностей, так і структурно значущих компонентів художнього світотворення.

Ключові слова: наратор, нарація, рецептивна площина, інтерпретаційний потенціал, естетична комунікація.

Мацевко-Бекерская Л. В. „Когда тихо идет дождь на город”: коммуникативные аспекты городского текста (сборник А. Содоморы „Слёзы вещей”)

Поиск истинной ценности литературного произведения предусматривает установление приоритетов в функционировании эстетически значимого диалога. Триада „автор – произведение – читатель” приобретает различные модификации зависимо от исходных позиций анализа. Прозаический сборник А. Содоморы убедительно свидетельствует о потенциале синтезированного подхода к существованию текста в парадигме как этико-эстетических ценностей, так и структурно значимых компонентов художественного мироздания.

Ключевые слова: нарратор, наррация, рецептивная плоскость, интерпретационный потенциал, эстетическая коммуникация.

Matsevko-Bekerska L. V. „When quietly rains on a city”: communicative aspects of city text (collection of A. Sodomora „The Tears of Things”)

Search for the true value of a literary work involves setting priorities in functioning of the aesthetically worthy dialogue. The triad „author – literary work – reader” assumes different modifications depending on the initial position of the analysis. The prose collection „The Tears of Things” by A. Sodomora convincingly shows the potential of the synthesized approach to the existence of a text in the paradigm of moral and aesthetic values, as well as of structurally significant components of artistic world-making.

Key words: narrator, narrative, receptive space, interpretative potential, aesthetic communication/

УДК 821.161.2—312.1.09

Л. В. Мірошніченко

**СВОЄРІДНІСТЬ ПОЄДНАННЯ РЕАЛЬНОГО ТА
ІНФЕРНАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В РОМАНАХ
Г. ТАРАСЮК „ГАСПИД І МАРГАРИТА” І
М. БУЛГАКОВА „МАЙСТЕР І МАРГАРИТА”**

Жанр твору „Гаспид і Маргарита” Галина Тарасюк кваліфікує як віртуальний роман. У межах визначеного письменницею жанрового різновиду твір набуває виразно ігрового характеру. Така гра спостерігається в активній взаємодії між автором, твором і читачем. Дзеркальна гра культурними набутками – процес повторення й інновації, у якому активну роль відіграють автор твору та читач-інтерпретатор. Дзеркальна гра також спостерігається в межах змісту, форми, композиції, системи образів, способів викладу художнього матеріалу, зображально-виражальних засобів. Множинність дзеркальних відображень породжує поєднання в одній фігурі декількох образів і уможливує багатшаровість текстуальної організації. На підставі цього дзеркальність розглядається також як стильовий прийом, який допомагає подолати фабульність оповіді та знайти зоровий наочний еквівалент на основі матеріальних властивостей дзеркала.

Очевидним є той факт, що основним об'єктом, вихідним твором, обраним Галиною Тарасюк для дзеркальної гри, є філософський роман Михайла Булгакова „Майстер і Маргарита”. Механізм віддзеркалення тут має виразно деформаційний характер, створюється ефект „кривого дзеркала”: високому стилю філософського роману, яким є прототекст, відповідає бурлескний характер, низьке блазнювання метатексту.

Гротеск є основним формотворчим принципом роману М. Булгакова, що організує весь художній світ твору, створює узагальнений образ світу, алогічного й абсурдного по своїй суті, який знищує все людське в людині, а також саме життя. Гротескний простір роману, побудований на основі ідей Г. Сковороди та П. Флоренського, включає три світи – земний, біблійний і космічний, які, з одного боку, протистоять один одному, а з іншого – взаємопов'язані між собою. Три світи в романі віддзеркалюють один одного, висвітлюючи актуальні проблеми дійсності з позиції вічності. Таким чином, сама організація романного простору надає твору філософського, позачасового звучання.

Структура роману „Гаспид і Маргарита” Г. Тарасюк є складною і багатоплощинною. Роман складається з п'ятдесяти одного розділу, кожен з яких має свій заголовок. Художній простір роману формують площина подієвого плану (блукання героїні дачним містечком) і ретроспективна площина (потік спогадів героїні). Основне фабульне навантаження припадає на ретроспективну площину, що подає історію життя Маргарити від дитячих років до моменту її появи перед читачем. Сміслові

навантаження характерне для площини подієвого плану: саме в діалогах-суперечках з Гаспидом розкривається ідейний зміст твору.

У просторі роману Г. Тарасюк „Гаспид і Маргарита” співіснують світ реальний та світ інфернальний. Хронотоп реального, видимого світу моделюється як українська дійсність перехідного періоду й перших років незалежності. Основна дія відбувається в дачному містечку під Києвом, де будує собі помешкання політична та фінансова еліта. І якщо в інфернальному просторі акумулюється Зло метафізичне, то в просторі реальному, у топосі дачного містечка – Зло земне. Так, сусідами Маргарити по земному Раю є злодії, шахраї і кримінальники різних гатунків: „міністр давно здохлого якогось там господарства”, який щоранку вигулює пса давньої породи, виведеної спеціально, щоб ловити рабів-утікачів; „голова сто якоїсь-там екологічної партії” роз’їждає на подарованому „грін пісом” шикарному автомобілі; псевдопрофесор Фекалюк „розтрушує попідтинню найджені за кошти міжнародних фондів українського розвитку зайві кілограми” [1, с. 15 – 16].

Інфернальний простір – місце мешкання істот демонічного походження: чортів, бісів, упирів і вовкулаків різних рангів, над якими царює Князь тьми, Сатана. Епіцентром розгортання інфернального простору є глухе село в Карпатах. Саме туди, до старої відьми баби Арехти привозять батьки маленьку Людмилу, якій баба швидко знайде нове ім’я – Маргаритка. Із зміною імені почало змінюватися і ество дівчинки, нове ім’я ніби відкривало перед нею щось незвідане, грізно-таємниче. Баба Арехта навчила дівчинку хижацького закону людського життя: одному в ньому призначено бути паном, іншому – рабом. Якщо не хочеш увесь вік бути рабом – вчися панувати. Якщо героїня роману М. Булгакова „Майстер і Маргарита” стала відьмою з любові, вживаючи всіх заходів, щоб врятувати коханого Майстра, то Маргаритка Г. Тарасюк стає відьмою через бажання мати владу над людьми, щоб опинитися серед тих, хто є господарями цього земного життя. Характерно, що геральдичними, визначальними кольорами обох героїнь є жовтий та чорний: жовті квіти мімози на чорному пальті Маргарити, вишита жовтими нитками літера „М” на чорній шапочці Майстра; і чорнява жовтоока Маргаритка: „Відьма, як пить дать, відьма, ще й до того крепко зла, – думав, плутано пояснюючи жовтоокої, як змія, жінці невизначеного віку, чого він сюди забрів” [1, с. 11]. Отже, жовтий на чорному прочитуються у творах обох письменників як інфернальні кольори, кольори диявола.

Віддана на одному з шабашів Купальської ночі Князеві тьми, Маргаритка набула надзвичайно спокусливої зовнішності, а витренуваний настановами баби характер дозволив їй зробити кар’єру. І саме тут, у міському житті, серед людей, покинувши загублене в горах село, Маргаритка стає справжньою відьмою, тобто впускає зло до своєї душі. Спритність Марго вперше було гідно поціновано в театральному інституті, коли її обрали незмінним комсоргом курсу, потім її було призначено редактором літературно-мистецьких передач, а згодом пристрась до

таємниць зробила її співробітником відомої секретної установи. І саме від цієї діяльності „бійця невидимого фронту” Маргаритка й отримувала найбільшу насолоду: „...немає більшого морального задоволення, як служити батьківщині, розправляючись із своїми недругами – доносами на них, та ще підписуючи ці доленосні інформації незвичним, ба, навіть дикуватим для комуністичної доби символічним псевдо – Княгиня!” [1, с. 81]. Поряд з Майстром Маргаритка з’являється, отримавши спецзавдання й інструктаж від старшого за званням колеги. Цікаво, що тут образ Маргаритки є віддзеркаленням іншого образу булгаківського роману – образу Нізи, ершалаїмської молодички, що виконувала завдання римської таємної служби, саме вона виманює за місто закоханого в неї Іуду, де його і вбивають найманці Афранія.

Майстер із роману М. Булгакова став символом художника, творця в широкому розумінні цього слова, який своїми творами ввійшов у конфлікт з офіційною культурою свого часу. Проте, як відзначають деякі дослідники творчості М. Булгакова, зокрема А. Барков, поняття „майстер” на момент написання письменником роману мало досить зловісний сенс: так Система іменувала письменників, готових до співпраці з режимом. У цьому сенсі герой роману Г. Тарасюк є повністю реалізованим Майстром. Він – служитель Системи, її жрець, офіційний літератор, виплеканий владою, визнаний прижиттєвий класик літератури, апологет затвердженого партією творчого методу – соцреалізму. І, критикуючи Маргаритчині „багатослівні драми про кохання”, наставляючи юну письменницю на правильний творчий шлях, він читає їй лекцію про канони соцреалістичної літератури: „Ти, моя ягідко, не Шекспір – тож не драматизуй. А пиши, як пишуть усі радянські письменники: про виробничі процеси, про передовиків праці. І пиши просто, без емоцій та викрутасів: от вам чорне, а ось – біле. Цей – цяця, а той – кака, а любити палко радянська людина, тим паче – наш сучасник – може тільки партію і Батьківщину” [1, с. 54]. Концепція „вічного дому”, куди було відправлено Майстра після переходу зі звичайного, реального світу в світ надприродний, – це одне з основних питань ідейно-філософської проблематики роману М. Булгакова. Дослідники висловлюють різні погляди щодо тлумачення шляху, який привів Майстра не до світла, а до спокою. Останній притулок Майстра і Маргарити може бути праобразом кантівської концепції Лімбу: це не чистилище, а початок подорожі в потойбіччі. Майстер звільнив свою художню свідомість, свою душу від тягаря буденного світу, світу страждання. Увесь світ у романі є поєднанням цих двох стихій – Світла і Темряви, змішаних у різних пропорціях, але від цього вони не перестають бути рівноправними і взаємозалежними. Подібний світогляд є характерним для представників гностично-маніхейських ересей – богумилів, катарів, альбігойців. Усі ці течії єднає думка про те, що матеріальний світ є джерелом зла, у світі ж духовному зосереджено все благо. „Вічний дім” Майстра – це місце, де межують світло і тьма, воно є аналогічним геометричному поняттю ребра між двома площинами, воно знаходиться поза часом, а отже, у вічності.

Ніби поза часом, поза бурхливою течією життя опиняється й герой роману Г. Тарасюк. Майстер, змушений здавати в оренду свою розкішну квартиру на Хрещатику, за іронією долі мешкає тепер в одному просторі з Маргаритою: замиське котеджне містечко сучасної політичної і фінансової еліти будується там, де влаштовували свої „гніздечка” служителі Системи. Останнім притулком Майстра, його „вічним домом” стає занедбана державна дача, яка колись вражала своєю розкішшю юну Маргаритку. Топос дачі повторює основні концепти „вічного дому” Майстра – приглушене світло, присмерк за вікном, шелест саду, червоне вино в келихах: „Було тихо і гарно від зеленкуватого абажура, темно-лілового присмерку за відчиненим вікном і шемриту старого саду. Темним бордо переливалося в келихах чудове густе вино, і легкий хміль блудив кров’ю, віддаляючи їх одне від одного передчуттям чогось зовсім неочікуваного” [1, с. 56].

У романі М. Булгакова Маргарита любить геніального письменника – Майстра. Вона – символ тієї вічної жіночності, про яку співає Містичний хор у фіналі „Фауста” Й.-В. Гете. Маргарита своєю вічною любов’ю допомагає Майстру – новому Фаусту – отримати ту нагороду, на яку він заслужив. Проте нагорода героя тут не світло, а спокій, і в царстві спокою, в останньому притулку у Воланда, на межі світу темряви і світу світла, Маргарита стає поводитирем і хранителем свого коханого.

Маргаритці – героїні твору Г. Тарасюк – також судилося стати Музою і натхненницею Майстра, тільки зовсім на інший кшталт. Перша зустріч Майстра і Маргаритки була ініційована органами держбезпеки, планувалося, що дівчина буде стежити за письменником і старанно писати звіти, проте, погоджуючись на пропозицію „людей у сірому”, Маргаритка переслідувала і власні інтереси. Завершувався термін її навчання в театральному інституті, і на молоду актрису чекав провінційний театр і ролі у „вбогих спектаклях за п’єсами місцевих класиків”, а знайомство з Майстром могло змінити її творчу долю, посприяти її кар’єрному зростанню. Але за таке „просування” годилося платити власним молодим тілом, і Маргаритка знала, чим закінчиться її поїздка на дачу до Майстра – „порожнечою, глухою відразою до себе, цього підлого життя і немолодого вже, чужого, розбещеного чоловіка” [1, с. 55].

Однак незабаром з’ясувалося, що Майстер прагнув дещо інших стосунків. Йому, розбещеному увагою жінок, непотрібне було її тіло, не потрібна була й перелякана, як спіймана пташка, принижена душа. Стосунки з Маргариткою бачилися йому як своєрідний акт сублімації, як джерело натхнення, через відсутність якого він страждав увесь цей час: „Майстер спраглий був натхнення, цього давно забутого шалу крові, цього божевілля давно зужитої уяви, несамовитої працездатності втомленого мозку [...] Тільки згодом вона здогадалася, що в той бузково-зеленавий вечір він збуджував у своїй вичавленій душі її присутністю шаленство натхнення, надіючись на крилах нового почуття злетіти над трясовиною життя, що засмоктувало його, мов ситого селезня, у теплу, затишну,

сановиту твань” [1, с. 56]. Майстер хотів бачити в Маргаритці жінку, яку постійно потрібно було б здобувати, тож сподівався від дівчини не вірності, не чистоти стосунків, а цинічної зради, хтивості, „диявольських пристрастей”, які б розворушили його душу. І дівчинка кинулася у вир розпусти – спочатку, щоб утримати Майстра, а згодом увійшла у смак і азарт. І не зупинилася, поки не посіла місце ведучої на державному телеканалі й не отримала „з волохатої руки Майстра” як перспективний драматург квартиру на Березняках. Майстер же, шаленіючи з ревнощів, писав один за одним романи. Однак усі його творіння спіткала одна доля: „Книги його давно не друкують, вони тепер нікому не потрібні, вони, як тодішні дешеві плакати про щасливе радянське життя, zostалися у тій, минулій епосі, як і його слава” [1, с. 59]. У своєму останньому притулку, „вічному домі”, усіма забутий і покинутий, самотній Майстер пише свій останній твір – першу в його творчості історичну драму „Іуда Іскаріот”.

Демонологічна парадигма інфернального світу в романі Г. Тарасюк будується за допомогою ефекту подвійного віддзеркалення, що відбувається безпосередньо та опосередковано (через булгаківський прототекст). Постійним супутником Маргаритки, її охоронцем, натхненником і навіть коханцем є Гаспид, що з’явився в результаті спільного чаклування баби Арехти і її онуки: шість тижнів виносила мала Маргаритка під пахвою курячий зносок, з якого і вилупилося згодом „щось маленьке, волохате, схоже на павучка”. Дівчинку було заздалегідь попереджено про небезпечність цього чаклунського ритуалу: „Виносиш, будеш Газдиня на все життя, будеш панувати до смерті. А розчавиш, то й тебе життя розчавить, гейби сей зносок” [1, с. 18]. Надто великою була жага дівчинки владарювати над „людською отарою”. Гаспид став першим товаришем дитячих розваг маленької відьми, а згодом і нічним гостем відьми юної. Виїхавши до міста, Маргарита залишила своє чаклування-відьмування в Карпатських горах. Гаспид ріс у сільській глушині, на печі в баби Арехти доки його господиня не повернулася до вмираючої старої. Смерть відьми була важкою, і поки не передала вона онуці свого знання – не змогла подолати межу між цим світом і потойбіччям.

Гаспид – персонаж комічний, це кишеньковий чортик відьми Маргаритки, він веселун і бешкетник. Образ його генетично сягає архетипів світового фольклору та літератури – образ шахрая, образ дурня, блазня, що споріднює його з образом Бегемота з роману М. Булгакова. Блазень-кіт наділений тонким почуттям гумору, любить філософствувати, говорить грамотно, мовлення його сповнене афористичними висловами. Основним джерелом комізму при створенні його образу є людиноподібна поведінка kota: він ходить на задніх лапах, купує квиток у трамваї, п’є горілку і врешті-решт розмовляє, чим розважає, дивує і навіть зводить з розуму героїв роману. Гаспид також часто вдається до комічних метаморфоз, якими він розважає Маргариту: „Дивно, але часом цей бісівський недоносок розважає мене, як блазень французьку королеву. Радше, як колись у

дитинстві, заспокоює дурноверхими вибриками мою розтривожену душу” [1, с. 25].

В епілозі твору Г.Тарасюк свідомо наслідує стиль епілогу булгаківського роману: перед читачем постають події, що відбувалися протягом тижня – з п’ятниці 6 липня до п’ятниці 13 липня – після шабашу (балу Сатани), у якому брали участь Маргарита та її чоловік. Письменниця вдається до нагромадження заплутаних комічних ситуацій: в офісі „Народної ідеї” блукає міліція і КРУ, люди втрачають пам’ять, не впізнають одне одного, шукають невідомо що і говорять нісенітниці: „Схожий на козака консьєрж відповідав з дива дивного, начебто та Маргарита поїхала на ярмарок у Сорочинці продавати якісь... тулумбаси, хоч сам слухом і духом не відав, що то за Маргарита, про яку він свідчить міліції, тим паче – тулумбаси” [1, с. 104]. І тільки після того, як минула п’ятниця тринадцяте, люди приходять до тями, повертаються всі ті, хто був закинутий нечистою силою невідомо куди, з’ясовується місцезнаходження всіх, хто пропав: Кирила знаходять у Феофанії, Кібчика – у Глевасі, Маргариту – у Сорочинцях, Гаспид блукає коридорами офісу „Народної ідеї”. Характерно, що, на відміну від булгаківського роману, нагнітання гротеску у фінальній частині роману „Гаспид і Маргарита” не переростає у „гротескний катарсис”: світогляд жодного з героїв не зазнає будь-яких відчутних трансформацій навіть у результаті численних перипетій, що з ними трапляються.

У романі Г. Тарасюк „Гаспид і Маргарита”, як і у творі М. Булгакова „Майстер і Маргарита”, простежується своєрідне поєднання реального та інфернального простору, яке побудоване на „очудненні” персонажа загалом або будь-якої його риси, причому „дивним” є не тільки предмет зображення, але і власне спосіб зображення. „Дивні” герої обох романів сприймаються не тільки у зв’язку зі своїм часом. Завдяки гротеску вони стали типовими, узагальненими образами, котрі не втратили своєї актуальності й сьогодні. Вони свідчать про порушення морально-етичних орієнтирів, про втрату духовних першооснов.

Література

1. Тарасюк Г. Т. Гаспид і Маргарита / Г. Т. Тарасюк // Жіночі романи. – Бровари : Відродження, 2006. – 288 с.

Мірошніченко Л. В. Своєрідність поєднання реального та інфернального простору в романах Г. Тарасюк „Гаспид і Маргарита” і М. Булгакова „Майстер і Маргарита”

У статті зроблена спроба типологічного аналізу романів Г. Тарасюк „Гаспид і Маргарита” і М. Булгакова „Майстер і Маргарита” в аспекті дослідження художнього простору. Зокрема розглядається своєрідність поєднання, предмет і спосіб зображення реального та інфернального простору в названих романах. Простежується концепція „вічного дому” як основна їх ідейно-філософська проблематика.

Ключові слова: віртуальний роман, хронотоп, реальний та інфернальний простір, концепція „вічного дому”/

Мирошниченко Л. В. Своеобразность сочетания реального и инфернального пространства в романах Г. Тарасюк „Гаспид и Маргарита” и М. Булгакова „Мастер и Маргарита”

В статье сделана попытка типологического анализа романов Г. Тарасюк „Гаспид и Маргарита” и М. Булгакова „Мастер и Маргарита” в аспекте исследования художественного пространства. В частности рассматривается своеобразие сочетания, предмет и способ изображения реального и инфернального пространства в названных романах, прослеживается концепция „вечного дома” как их основная идеологически философская проблематика.

Ключевые слова: виртуальный роман, хронотоп, реальное и инфернальное пространство, концепция „вечного дома”.

Miroshnichenko L. V. Distinctiveness of combinations real and infernal spays in novels : „Gasped and Margarita ,, by Galina Tarasuk and „The Master and Margarita” by M. Bulgakov

In this article there is attempt of the typological analysis of novels : „Gasped and Margarita” by G. Tarasuk and „The Master and Margarita” by M. Bulgakov, and research of art space. Also we can see olistincti veness and combination of object and way of the image real and infernal spaces in this novel. In this novel we can follow concept of „The eternal house,, and their ideological and philosophy problematic.

Key words: virtual novel, chronotop, real and infernal spays , concept of „The eternal house”.

УДК140.8:821.161.2.09 Донцов

Л. В. Роль

**ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ
ЛІТЕРАТУРИ У СПАДЩИНІ ДМИТРА ДОНЦОВА**

Дмитро Донцов – непересічна постать не лише в українському літературознавстві, але й політичному та культурному житті України, яка була несправедливо замовчувана упродовж тривалого часу. Причиною замовчування було несприйняття його як людини „абсолютної свободи”, з власними ідеями та ідеалами, які він поступово трансформував у постулати націоналізму. Донцов був лідером-провідником під час складних політичних умов і упродовж свого життя був вірний рідному народові та національній ідеї: „Не вірте облудним брехунам, його ворогам, що Донцов змінявся за той весь час! Змінялися обставини,

форми змінювалися, але Донцов уживав їх як засобів, як власних рук, – то лівої, то правої – і ні одного разу не зрадив голосу з власних грудей!” [7, с. 8]. Як слушно зауважує один із дослідників творчості мислителя П. Іванишин, вивчення творчості Дмитра Донцова може суттєво прискорити та інтелектуально поглибити процес прирощення націоналістичної свідомості [10].

Таким чином, метою нашого дослідження є привернути увагу до феномену Дмитра Донцова як до яскравої і масштабної постаті в історії української філософії, літературознавства та культури загалом, проаналізувати основні проблеми художньої літератури на основі її філософського осмислення у Дмитром Донцовим, показати вплив його ідей на формування національної свідомості українського народу.

Об'єктом цієї роботи є філософське осмислення художньої літератури у творчості Дмитра Донцова (1883 – 1973). Предметом є окремі аспекти творчості мислителя на основі яких доцільно проводити це дослідження.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

1) продемонструвати філософське осмислення художньої літератури Дмитром Донцовим; 2) на основі окремих творів філософа проаналізувати значення його національно-екзистенціальних ідей для формування національної свідомості українців.

Аналіз досліджень та публікацій дозволяє стверджувати, що провідними для вивчення цієї теми є погляди Д. Донцова, Є. Маланюка, Р. Єндика, В. Іванишина, О. Багана, Г. Сварник, С. Квіта, П. Іванишина [3; 4; 5; 6; 7; 8; 1; 12; 11; 9; 10], відповідно до яких можна досягнути масштаби впливу ідей Д. Донцова на українську свідомість, а також зрозуміти досягнення та промахи українського письменства.

Редагуючи найавторитетніший український журнал „Літературно-науковий вісник”, Дмитро Донцов виробив власну позицію щодо незалежності його як редактора, вважаючи, що „якого б характеру газета чи журнал не був, його завданням повинно бути формувати, в нинішнім хаосі, політичну думку читачів” [1, с. 671]. Його незалежність та апартійність спостерігається також у поглядах на політичну ситуацію, що склалася після поразки Визвольних змагань 1917 – 1920-го років та на українську літературу зокрема.

Сьогодні Дмитра Донцова справедливо називають „батьком українського націоналізму”, „апостолом української ідеї”. Ростислав Єндик у праці „Дмитро Донцов – ідеолог українського націоналізму” називає основні принципи світогляду митця: самотність України як нації, органічна єдність із західно-європейським світом, вороже протиставлення Москві, майже повне заперечення українських „духових” течій ХІХ століття і їх продовження в ХХ столітті, висування „постуляту” за новим психологічним типом українця, настирливе

домагання витворення серед нас нової провідної верстви [7, с. 9]. На таких основних принципах базується уся творчість Дмитра Донцова.

Вивчаючи творчість Д. Донцова, переконуємося у його виразно суб'єктивному вираженні власного розуміння художньої літератури. Осмислюючи творчість Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, а також Марка Черемшини, Миколи Хвильового, Василя Стефаника, та ін., Дмитро Донцов наголошує: „Так завжди було в нашій історії. Коли перемагала героїчна ідея („Слово о полку”, „Милость Божія”) – сильна і пишна була Україна. Перемогли плебеї – була Україна Барабашів, Киселів, Кулішів і тих, що в наші часи їздять на поклін до червоного Кремля” [3, с. 329].

Роль літератури у формуванні національної свідомості народу стає зрозумілою, зокрема з праці Донцова „Поет лицарства українського (Тарас Шевченко)”, де автор доводить важливість місії, яку виконують люди пера: „Спонтанний вибух давньої України в 1917 році (загамований Швейками) – викликало ніщо інше, як героїка Шевченка. Вона має бути нашим Заповітом, коли хочемо бути нацією, а не мільонами підневільних „свинопасів” [3, с. 329]. На думку П. Іванишина, Дмитро Донцов зумів зробити значною мірою те, що свого часу на базовому онтологічному рівні зробив для України Тарас Шевченко, – стати голосом національної совісті, відкривачем істини національного буття, творцем національної візії [10]. Дмитро Донцов вважає взірцем для наслідування в українській національній творчості, у першу чергу, Тараса Шевченка, про що маємо свідчення зі статті „Естетика декадансу”: „На першому місці, досі нездистанцований, стоїть тут Шевченко; дуже вдячною темою є, під тим оглядом, розправа, яка-б порівнювала підхід Шевченка до проблем життя з – яким жеж іншим! – підходом до них епігонів” [6, с. 903]. Філософ вважає що „розправа” повинна мати назву „Назад до Шевченка”, а потім – на Захід. Таке бачення вирішення проблем, зокрема української літератури, Донцов назве окциденталізмом і визначить як одну з ідей націоналізму. Накресливши напрям, куди має рухатися українське письменство, Дмитро Донцов дає роз'яснення на питання „як це повинно відбуватися”: „Передусім не чередою! Демократія, ширячи загальну освіту, побільшила число читаючих, але пасивно, не активно читаючих [...]. До мистецтва не приходиться чередою демократично, но до нього підноситься поодиноці, аристократично, через піднесення культури одиниць, а не через отарне гуртування в „літературні школи” [6, с. 903 – 904]. Дотримання таких вимог, за Донцовим, це – „єдиний шлях до піднесення нашого письменства” [6, с. 904].

Одним із жанрів, яким послуговувався Донцов, був жанр есе. Як слушно зауважує Сергій Квіт у передмові до найвідомішого досі літературознавчого видання „Дмитро Донцов. Літературна есеїстика”, цей синтетичний жанр цілком відповідав бурхливій міжвоєнній добі. Есей, продовжує автор передмови, передбачає контекстуальну виробленість національної культури, інтерпретацію, а не опис

різноманітного фактажу, відбір присутньої інформації та, найголовніше, – есеїстка стає можливою тільки за наявності яскравої авторської особистості, виступаючи відповідальним самовираженням автора, вимагаючи цільної натури й оригінальної думки [11, с. 4].

Скажімо, у творі „Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка)” автор захоплюється поглядами Лесі Українки. Він не описує детально її життя та муки, які довелося пережити жінці через невиліковну хворобу, не веде хронології подій, які відбувалися у її житті. Донцов пише про інше, переслідуючи дуже важливу мету: називаючи Лесю Українку „поеткою незвичного у нас темпераменту”, автор доводить, що це – типова постать Середньовіччя, яка „з’явилась на світ, коли Україна вже вийшла з епохи середніх віків, і – ще до неї не повернула, як се сталося в нас” [4, с. 60]. Дмитро Донцов з неприхованою гордістю наголошує, що Леся Українка з’явилася на літературному полі в добу, коли „знов безвладні лежали у стіп переможця народи, що в 1948 р. рвалися на свободу; коли на Україні зброю можна було найти лише в курганах або музеях; коли історичну легенду заступила проза щоденного життя; коли на зміну непокірних дідів прийшли зрівноважені онуки, що „садили картопельку” і котрим байдуже було, ... чиєю кров’ю Ота земля напоєна, Що картопелька родить” [4, с. 60]. Тут спостерігаємо одну з філософських ідей Дмитра Донцова – ідею героїчного минулого, яка впливає з літератури і через яку, власне, філософ осмислює літературу. Знаходимо також суголося у поглядах Донцова та автора під криптонімом О. В. статті „Якою має бути література” „Літературно-наукового вісника” за січень – лютий 1949 року про те, що художня література повинна будити у читачів „великий дух предків”, віру в „Бога-сили, Бога-слави”, будити гордість, погорду до приємностей особистих і дрібних справ дрібної людини, потяг до річей взнеслих і величних” [12, с. 207]. Із творчості, зокрема Лесі Українки, впливає така філософська ідея Дмитра Донцова, як зміцнювання волі нації до життя, до влади, до експансії. Дослідник творчості Дмитра Донцова Ростислав Єндик зауважує: „І горе тій нації, якої національна воля як природний гін розгубиться або забуде своє природне завдання, бо тоді вона без усвідомлення своїх цілей спадає до рівня племені, до провансальства” [7, с. 61].

Тому, ненавидячи провансальство також в літературі, Дмитро Донцов твором „Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка)” намагається показати, якою повинна бути українська література. Про це яскраво свідчить таке: „Викресана немов з одного кусника бронзи, національна ідеологія Лесі Українки була в нас щось зовсім нове. На місце пацифізму поставила вона ідею войовничого націоналізму, що був для неї ціллю в собі, що не шукав за виправданнями ні в інтересах „поступу”, ні „загалу”, ні в „щасті” на сім чи на тім світі. На місце раціоналізму і утопізму, що видумував „кращі ідеали”, – волюнтаризм [...], замість так розширеного в нашій поезії розкошування в почуттю

жалю, насолоди у власних сльозах, ніщівське *Werdet hart* [...], де досі вихідною точкою був біль і терпіння, принесла вона ображене почування і унесення горячкою боротьби. Способом там була – еволюція, в неї – революція. Окруження, для якого робила, були не „ближні”, а „дальні”, не світ сучасників, а світ нащадків; її люди були не святі, а герої. Її герої не маси, а одиниці: Прометей, Іфігенія, Самсон. Її чеснотами не співчуття, а відвага, не добрість, а шляхетність. Її ідеалом не Гарне (*das Schöne*), а Величне (*das Erhabenne*)” [4, с. 78].

Донцов заявив, що „її поезія вперше по Шевченку показала, що українська стихія потрапить сама з себе, з власних сил, із непозичених в інших ідеалів видобути той великий патос, створити ту творчу легенду, ту розгонову силу, яких її заблукані попередники надаремне шукали в чужих національних ідеях або в інтернаціоналізмі, хитаючись ріллю і фабричними коминами, між червоним прапором і гайдамачиною, між одним і другим берегом, – роздвоєні душі із спаралізованим почуванням і зі зламаними думками” [4, с. 79]. Для рідної нації, вважає Донцов, Леся Українка була (і є) „тою, що наново з незнаною досі силою і елеганцією форми нав'язала нитку літературної традиції, обірвану в 1861 році, традицію „Сну” й „Заповіту” [4, с. 95].

У статті „Естетика декадансу” Дмитро Донцов ставить декілька проблем української літератури, через які, на думку мислителя, „нема у нас, як теми, самого процесу творіння, бігу до мети, коли людина горить, мов свічка запалена з обох кінців” [6, с. 899]. Одну з проблем, яка впливає з літератури, за Донцовим, є проблема надмірного сентименталізму. „Сентиментальне зворушення душі стоїть в суперечності до її повного сили напруження, до її мужеського випростування. Ось для чого рідка драма у нас, яким передусім ходить не про випростування, лише про розніження, про „розмягчення нашого внутрішнього Я” [6, с. 896]. Мислитель каже, що наші письменники та поети неправильно розуміють істину: не любити людей, а любити Бога, що є скритий в них. Натомість вони „сю проблему Бога розв'язують на свій спосіб. Їх Бог не є в них самих, а зовні, чужа сила, як та ласкава доля, яку вони під ріжними постатями – кличуть, щоби прийшла до них. Прометейівської борні з тим Богом (як наприклад, у Т. Шевченка) вони не знають” [6, с. 896]. Це Бог великий, продовжує мислитель, сильний і агресивний, який є не поза нами, лише в нашому серці, але якого пізнає лише те серце, що є в стані „кипіння, не в стані м'якої безвлади” [6, с. 897]. Автор критикує тих поетів, які необдумано у своїх творах дотримуються позиції „спершу поплач, потім – не хвилюючись спокійно дожидайся, а потім – апотеоза за відвагу – вона прийде! Сама, навіть не потребуєш з печі вставати і двері відчиняти” [6, с. 899]. Дмитра Донцова обурює таке „спокійне доживання”. Він запитує: „А деж активний порив здобути те, чого мати прагнеш? Де неспокій здобувця? Де перешкоди, які лише додають енергії борцеві, який не в плачу і доживанні бачить

призначення (і насолоду) життя, а саме в боротьбі з тими перешкодами, в вогні творчості, в процесі здобування?” [6, с. 899].

Ще одну проблему української літератури Дмитро Донцов називає „фотографізмом”: „Автор пише не те, що він відчуває і розуміє, а що „бачить”. В нім ділає не – єдино творче – суб’єктивне уявлення, лише – „об’єктивне” представлення” [6, с. 898]. Саме тому, вважає автор, стиль цих авторів переважно нудний, „стиль фортеп’янового автомата без індивідуальної нотки, без тремтіння власної, суто-особистої пристрасти” [6, с. 898].

Відсутність духовного провідника серед письменства – не менш важлива проблема, яку висуває Дмитро Донцов у цій статті. Естетикою декадансу називає автор естетику „втомлених, змучених, зрощаних і заплаканих, спрагнених коліскової мелодії святого спокою, життя без змагань, духових калік, вражливих тільки на тваринний біль [...], естетика, що обеззартнює життя, вчить резигнації і позбавляє сили опору; що вбиває пожедання; естетика розторощених життям, що гинуть у світі твердих чеснот, а гинучи воліли б виїняти зі світу чинник сили і волі, і всі тверді чесноти: суворість до себе і до інших, гарт душі, осудження слабости і культ сили, яка в гармонії з природою, каже „Так!” – до ворогування, дисонансу, боротьби” [6, с. 901].

Дмитро Донцов вважає, що є два види терпіння: „Одні терплять, бо духом охляли, бо життям втомилися, бо за безхмарним небом тужать, бо бояться борні, бо ласки просять. Другі – терпіли, бо тужили за повнотою життя, інтенсивного в добрім і злім” [5, с. 819]. Тваринний, „соматичний” біль автор протиставляє мукам творця, який приймає біль, аби лиш дійти до мети. Донцов дотримується думки, що терпіти треба уміти і знову захоплюється Шевченком, „якого не смутять терпіння або й кінець [...], аби лиш послужили вони прикладом для „онуків”, аби „повіяв новий вогонь з Холодного Яру” [5, с. 822]. Тому філософ поділяє ставлення українського письменства до світу, до дійсності на пасивне і активне: світ, як воля і світ, як терпіння, як чин і як споглядання, естетика трагічного і естетика декадансу. Мислитель констатує, що у нашому письменстві переважає естетика декадансу: „Поминаючи Шевченка, Лесю Українку і Стефаніка (ще може Черемшину і пару дрібніших) – ось тая власне естетика декадансу й панує в нашім письменстві” [5, с. 813].

Цікавою вважає Дмитро Донцов проблему щастя в українській літературі: „Щастя для наших анеміків не в повноті життя, лише в його стагнації. Нічого не бажати, не приймати ударів і не задавати їх. Щастя – се „воля бути слабим, захищена від вітру, звернена до сонця санаторія для душевних сухітників, для тих, хто „тільки тужить за життям і плаче” [5, с. 824]. Автор вважає невиправданим таке щастя. Здорово душею людина ніколи не зрозуміє такого щастя. І для сильних людей наступають хвилини, коли вони потребують ласки, спокою, проте ніколи не підносять такі моменти слабкості до ідеалу, до бажаного. „Сей „ідеал

щастя” і хочуть накинути нам оті „хворі, серцем кволі”, від яких аж роїться в нашій письменстві” [5, с. 824]. Звідси, за Донцовим, впливає проблема Добра і Зла: „Глибоко – не розумів, а відчував усіма фібрами своєї трагічної душі значіння ідеї полярності (добра і зла) Шевченко, але не епігони” [5, с. 825]. Вони не сприймають засаду “Хто кволий, не має рації”, натомість керуються своєю: „Хто сильний, не має рації, бо є злий”. Ось чому „се була естетика стужених за раєм, філософія з вирваним з неї мужеським первнем” [5, с. 825].

Про любов до рідного краю Дмитро Донцов висловився так: „І доки вони будуть плакати і тужити? Аджеж розпач бере від їх рабського скигління!.. Не патос змагання, не певність своїх сил, не думка, що запалює слабодухих, а традиція: зібратися... і поплакати над ньенькою дорогою” [5, с. 826]. Степан Галамай у статті „Актуальність писань Дмитра Донцова” зауважує: „Своїм гострим пером, наче мечем, витинав в українській культурі чужі українській духовності навіювання, як наприклад, толстовське сльозоточиве непротівлення злу (неволі), як винниченківську „ніжність” супроти вічних ворогів України, або ж драгоманівське малоросійство, що, як це не дивно, в кількох останніх роках відроджується знову в писаннях” [2, с. 78].

Дмитро Донцов вважав, що письменство повинно бути морально-повчальним, а не хворіти „на атрофію, зникнення життєвих інстинктів, мужеських первнів життя, які дають перемогу, [...] накинути іншим етику й естетику „безвольних страждальців” [6, с. 902].

Таким чином, ми спробували продемонструвати філософське осмислення художньої літератури Дмитром Донцовим. На основі вивчення окремих творів філософа було зроблено спробу проаналізувати значення ідей мислителя для формування національної свідомості українського народу. У міжвоєнний період мислитель невтомно розчищає національну свідомість нашого народу з допомогою публікацій у „Літературно-Науковому Віснику”, а також численних творів, написаних автором з метою виділити „здоровий творчий елемент, відмежовуючи його від „не скристалізованої”, „дряглистої маси”, якою, в оцінці Донцова, був український політично не вироблений ще народ, і на цьому здоровому елементі сперти боротьбу за відновлення й закріплення української держави” [14, с. 18].

Дмитро Донцов у своїй спадщині осмислював ті проблеми української літератури, котрі є актуальними для сучасного покоління: філософ вважав, що розвиток нації залежить, у першу чергу, від знання своїх традицій, поваги та наслідування героїчного минулого наших предків. Завдання художньої літератури вбачав у антипровансальстві та антисентименталізмі: саме художні твори повинні навчити народ, у якій саме життєвій ситуації потрібно плакати чи терпіти, допомагати виховувати силу волі та твердість характеру. Письменство, за Донцовим, повинне підібрати такий тон своїм творам, щоб спонукати народ до боротьби, до чину.

Як зазначає Ростислав Єндик у праці „Дмитро Донцов – ідеолог українського націоналізму”: „Донцов був пчількою, що збирав мід із духовости цілого Окциденту і його передавав, через 20 літ філософуючи молотом, уживаючи вислову Ф. Ніцше, щоб викувати новий тип українця” [7, с. 138]. Подібно до висловленого І. Дзюбою твердження про „шевченкофобію” в сучасній Україні, дозволимо собі назвати страх перед творчістю Дмитра Донцова, який панував і панує сьогодні, „донцовофобією”. Вважаємо за доцільне завершити нашу розвідку тезою, висловленою про творчість Дмитра Донцова редакцією газети „Новий час” (1926 р.) та вміщеною на форзаці обкладинки „Літературно-Наукового Вісника” за травень 1930 року: „Силою блискучого слова, залізної льогіки, вірою в сили української нації вбиває автор осиковий клин в могилу нашого провансальства”.

Перспективи подальших пошуків у напрямку дослідження вбачаємо у більш ґрунтовному й всебічному вивченні спадщини Дмитра Донцова для об’єктивного розуміння феномену українського націоналізму та однієї з культурних форм його вираження – вісниківства.

Література

- 1. Баган О.** Дмитро Донцов, вісниківство, націоналізм... / Д. Донцов Літературна есеїстка. – Дрогобич : Видавнича фірма „Відродження”, 2009. – С. 667 – 685. – (серія „Вісниківська бібліотека”).
- 2. Галамай С.** Актуальність писань Дмитра Донцова (думки в десятиріччя Його смерті 1973 – 1983) / С. Галамай // Гомін України. Альманах. – Канада, Торонто : Бібліотека видавництва „Гомін України”, 1983. – ч. 56. – С. 77 – 83.
- 3. Донцов Д.** Поет лицарства українського (Тарас Шевченко) / Д. Донцов Літературна есеїстка. – Дрогобич : Видавнича фірма „Відродження”, 2009. – С. 322 – 329. – (серія „Вісниківська бібліотека”).
- 4. Донцов Д.** Поетка українського Рисорджименто / Д. Донцов Літературна есеїстка. – Дрогобич : Видавнича фірма „Відродження”, 2009. – С. 59 – 96 (серія „Вісниківська бібліотека”).
- 5. Донцов Д.** Естетика декадансу / Д. Донцов // Літературно-Науковий Вісник. – 1930. – Т. СІV. – кн. ІХ. – С. 811 – 827.
- 6. Донцов Д.** Естетика декадансу // Літературно-Науковий Вісник. – 1930. – Т. СІV. – кн. Х. – С. 896 – 904.
- 7. Єндик Р.** Дмитро Донцов – ідеолог українського націоналізму. – Мюнхен: Українське видавництво, 1955. – 176 с.
- 8. Іванишин В.** Українська ідея і перспективи націоналістичного руху / Упор. і автор передм. Є. Філь. – Дрогобич : Видавнича фірма „Відродження”, 2000. – 152 с.
- 9. Іванишин П.** Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : монографія. – К. : Академвидав, 2008. – 392 с.
- 10. Іванишин П.** Націоналістична герменевтика Дмитра Донцова й „естетика Шевченка” / П. Іванишин. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://banderivets.org.ua/index.php?page=pages/zmistd0/Ivanyshyn>.
- 11. Квіт С.** Література вогняних меж в есеїстиці Дмитра Донцова /

Д. Донцов Літературна есеїстика. – Дрогобич: Видавнича фірма „Відродження”, 2009. – С. 3 – 18. – (серія „Вісниківська бібліотека”).
12. О. В. Якою має бути література / О. В. // Літературно-Науковий Вістник. – 1949. – Т. XXXIII. – кн. II (на чужині). – С. 206 – 213.
13. Сварник Г. Є. Маланюк періоду „Стилета і стилоса”. Листи до Дмитра Донцова / Є. Г. Сварник // Україна. Наука і культура. – Вип. 30. – К., 1999. – С. 262 – 284. **14. Сосновський М.** Дмитро Донцов: політичний портрет: з історії розвитку ідеології українського націоналізму / М. Сосновський. – Нью-Йорк, Торонто, 1974. – 419 с.

Роль Л. В. Філософське осмислення художньої літератури у спадщині Дмитра Донцова

Продемонстровано філософське осмислення художньої літератури Дмитром Донцовим; на основі вивчення окремих творів проаналізовано значення філософської ідей мислителя для формування національної свідомості українців.

Ключові слова: Літературно-науковий вісник, націоналізм, окциденталізм, волюнтаризм, фотографізм, естетика декадансу.

Роль Л. В. Философское осмысление художественной литературы в наследии Дмитрия Донцова

Продемонстрировано философское осмысление художественной литературы Дмитрием Донцовим. На основе изучения отдельных произведений мыслителя проанализировано значение его национально-экзистенциальных идей для формирования национального сознания украинцев. Акцентировано внимание на пробойовой фигуре Дмитрия Донцова, которая ощутимо влияла и влияет на развитие украинского литературоведения, политической и культурной жизни Украины.

Ключевые слова: Литературно-научный вестник, национализм, окцидентализм, волюнтаризм, фотографизм, эстетика декаданса.

Role L.V. Philosophical comprehension of the literature in the Dmytro Dontsov's inheritance

The following article deals with the philosophical comprehension of the literature by Dmytro Dontsov. His nationally existential ideas for forming of national consciousness of Ukrainians are analyzed on the basis of study of the separate works of this author. Attention is accented on the proboyem figure of Dmytro Dontsov which perceptibly influenced and influences on the development of Ukrainian literary criticism, political and cultural life of Ukraine.

Key words: Literary-scientific announcer, nationalism, okcidentalizm, voluntarism, fotografizm, aesthetics of decadence.

УДК 821.161.2-3.09

І. Л. Савенко

**ВЗАЄМОДІЯ ЛОКУСУ МІСТА І ХРОНОТОПУ ФАКТУ
(ДОКУМЕНТУ) В УКРАЇНСЬКІЙ ПОСТМОДЕРНІЙ ПРОЗІ**

Новітній цивілізаційний розвиток неможливий без урбаністичної складової. Для сучасної людини – місто, це, перш за все, синонім до історії людської цивілізації, яке проходить разом із людиною складний шлях розвитку. Майже половину свого життя людина проводить у міських приміщеннях (квартира, місце роботи тощо).

Урбанізм виступає органічною складовою сучасного людського буття. Саме урбаністична культура межі ХХ – ХХІ століть постає тлом, на якому увиразнюються процеси кардинальних змін у внутрішньому світі особистості, проявляється руйнування суспільних орієнтирів, здійснюються пошуки власної ідентичності тощо.

Всі ці та інші явища, притаманні сучасній цивілізації, відображуються в літературі, де названі процеси розвитку продукуються у вигляді певних пошуків своєї індивідуальності.

Образ міста сьогодні все частіше об'єктом уваги сучасних українських письменників. Причина цього, як зазначає В. Фоменко, у самій людині, „яка почала дивитися на світ очима, в яких суто урбаністичний кут хору зрівнявся іщ селянським” [8, с. 167]. Письменників цікавить специфіка урбаністичного буття людини, розгортання взаємовідносин індивіда і міста, шляхи вирішення особистісних проблем на тлі урбанізованої свідомості, що стрімко формується і розвивається в епоху кардинальних глобальних змін.

„Спільна мета письменників - осмислити місто як модель світобудови та усвідомити, як місто і світ в цілому взаємодіють із внутрішнім світом сучасника” [9, с. 29]. Сучасне місто постає в постмодерній літературі складною і, водночас, цілісною структурою, яка відображує долю людини. Письменник, прагнучи відобразити гармонію або дисгармонію навколишньої реальності, звертається до локусу міста, як тла розгортання авторського задуму, як до знаряддя самоаналізу та аналізу внутрішнього світу особистості.

Локус міста, виступаючи невід'ємним атрибутом новітнього цивілізаційного поступу, відіграє важливу роль у сучасній літературі, зокрема мемуарній прозі. Місто досить часто виступає важливим елементом у письменницькій літературній мемуаристиці, а локус міста постає одним із хронотопів літературних письменницьких мемуарів, що пронизує мемуарну оповідь і допомагає автору заглибитись у минуле.

Вперше поняття „локус” почав вживати Ю.Лотман у своїх працях про семіотику художнього простору [4]. Він вважає, що локус – важливий елемент структури художнього простору твору, з яким певною мірою співвідноситься герой. По відношенню до героя, ці локуси виступають

функціональними полями, потрапляючи до якого, герой включається в певну конфліктну ситуацію. Мемуарна література, яка стрімко розвивається в останні роки, активно використовує потенціал таких локусів.

Локус – це „місто-наймення” тотальності [6], як унікальний і локалізований у космічному відношенні топос, де може розгортатися макрокультурна доля народу, тобто локус по відношенню до топосу – це обмежений простір у складі необмеженого простору.

Простір художнього твору, у тому числі й документально-біографічного завжди був у центрі уваги багатьох дослідників (М. Бахтін, О. Галич, Д. Лихачов, Ю. Лотман, В. Топоров, П. Флоренський, Б. Успенський тощо). Майже усі концепції художнього простору літературного твору відзначають певну різницю між простором реальним і художнім. Стосовно мемуаристики, це, на нашу думку, пов'язано із тим, що біографічний хронотоп являє собою певною мірою „можливий світ” внаслідок суб'єктивного характеру спогадів.

Подібно до реального світу, біографічний простір не є однолінійним, він включає в себе певний набір дихотомічних часо-просторових площин, пов'язаних із світоглядом письменника, його позицією, відношенням до реальній життя. У „Таємниці” Ю. Андруховича [1] дія відбувається у Берліні, локус якого постійно в центрі уваги автора, й журналіст, який брав інтерв'ю у письменника, жив у Берліні. Протягом 2005 – 2006 років Ю. Андрухович, перебуваючи у Берліні, почав писати роман, який сам же потім і знищив. Саме цей факт і є передісторією виникнення мемуарного роману.

Літературні письменницькі мемуари – специфічний вид мемуарної творчості, зумовлений певним чином, епохою, в яку жив (живе) письменник, типом культури, соціально-політичних реалій. Письменник не мислить себе відірвано від своїх творчих завдань, свого народу, нації, культури. Отже, оточення митця відіграє важливу роль у створенні художнього простору і хронотопу мемуарного твору.

Образ міста, створений у мемуарах, виступає своєрідним і специфічним ландшафтом соціокультурної реальності, включаючи її в загальнонаціональну культурну реальність. Ю. Андрухович („Таємниця”), перебуваючи у Берліні, під час інтерв'ю згадує студентські роки у Львові і Москві, ставлячи ці міста поряд із однією із європейських столиць – Берліном. Твір насичений міським антуражем, міськими реаліями.

Сутнісний взаємозв'язок із локусом міста і часо-простором документу характеризується взаємодоповнюваністю. Хронотоп факту (документу) виступає одним із найважливіших елементів мемуарного простору спогадів, тісно взаємопов'язаний із локусом міста. Саме локус міста у мемуарному творі володіє специфічними властивостями, які дозволяють побачити внутрішню концептуальну авторську позицію. І. Жиленко у своїй книзі спогадів „Номо feriens” [2] пропонує крізь образи різних міст, де побувала письменниця, поглянути на епоху шістдесятництва, залучаючи до спогадів документи і факти. Як складова простору спогадів у літературних мемуарах, локус міста фіксується за допомогою авторських поміток і органічно

включається в біографічну тканину твору. Так, художній простір „*Nomoto feriens*” йде двома паралельними потоками: спогадів і сучасності. Наприклад, спогади про літературні зустрічі в Будинку творчості в Одесі дають уявлення про факти літературного процесу, обставини дискусії навколо феномену шістдесятництва.

Авторське бачення світу виступає результатом аналізу й інтерпретації у творчій свідомості письменника реального світу. Хронотоп факту (документу) - це шлях визначення інваріантних моделей біографічного тексту. Локус міста постає своєрідною об'єднуючою ланкою між хронотопом автора і часо-простором факту (документу) у вигляді фреймів, пропозицій, метафор, змістовних метонімії. Локуси різних міст (Львів, Берлін, Харків, Портленд тощо) у „*Нещоденному щоденнику*” Р. Іванчука [3], які доповнюють щоденникові записи, виступають органічним доповненням тих знакових подій, які відбувалися в Україні протягом 2003 – 2004 років.

Локус міста в літературних мемуарах виступає специфічним просторовим образом, який з певною метою включається письменником до біографічного простору. Урбанізований простір міста завжди супроводжує письменника у його мандрах історичними шляхами, на тлі якого показані зміни у суспільній свідомості, трансформування моральних законів.

Досить часто локус міста постає закритим культурним простором, який може виступати місцем дії біографічного часу (героя) або зоровим простором для локалізації мемуарного хронотопу.

Локус міста – динамічний, історико-культурний концепт для втілення автором власної позиції, культурно значущої і соціальної у щоденникових спогадах К. Москальця „*Келія чайної троянди*” [5].

Для локусу міста, як просторового образу, що зафіксований у тексті мемуарного твору, важливе співвідношення із реальною дійсністю біографічної особистості й культурної значущості цієї особистості для соціуму. Для К. Москальця такі великі міста як Амстердам, Київ, Мюнхен, Париж нагадують багатолюдні мурашники, які можуть закрутити голову.

Локус міста у мемуарному творі може виступати як словесно-образна фіксація побутово-соціального простору документу або факту. Подібним чинником у спогадах Т. Прохаська виступають Івано-Франківськ, Львів, Делятин [7] Локус міста в цьому мемуарному творі являє собою певну одиницю асоціативного відображення дійсності, яка реалізується за допомогою часо-просторових топосів в авторському висвітленні й формується авторським сприйняттям, пам'яттю, накопиченими враженнями: буремні дні в Івано-Франківську з товаришами, ночівлі у Львові тощо.

Отже, місто виступає одним із засобів художнього втілення урбаністичної реальності, яка відображується в авторському баченні описуваних подій. Внаслідок чого створюється цілісний образ реальної міської (урбаністичної) картини. У мемуарному творі локус міста виступає не тільки тлом, місцем розгортання хронотопу документу (факту), але й важливим елементом творення образу біографічної особистості.

Література

1. Андрухович Ю. Таємниця (замість роману) / Ю. Андрухович. — Харків : Фоліо, 2007. — 487 с. **2. Жиленко І.** Homo feriens: Спогади. Передмова Михайлини Коцюбинської / І. Жиленко. — К. : Смолоскип, 2011. — 816 с. **3. Іваничук Р.** Нещоденний щоденник / Р. Іваничук. — Л.: Літопис, 2005. — 216 с. **4. Лотман Ю. М.** Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб : Искусство-СПБ, 2000. - 704 с. **5. Москалець К.** Келія чайної троянди / К. Москалець. — Л. : Кальварія, 2001. — 204 с. **6. Океанский В. П.** Локус Идиота: введение в культуруфоню равнины / В. П. Океанский // Роман Достоевского „Идиот” : Раздумья, проблемы. Межвузовский сб. науч. трудов. — Иваново, Ивановский гос. ун-т, 1999. — С. 179–200. **7. Прохасько Т.** З цього можна зробити кілька оповідань / Т. Прохасько. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. — 128 с. **8. Фоменко В. Г.** Місто і література: українська візія: монографія / В. Г. Фоменко. — Луганськ: Знання, 2007. — 312 с. **9. Фоменко В. Г.** Українська урбаністична проза ХХ століття : еволюція, проблематика, поетика: Автореф. дис.... на здобуття ступеня доктора філол. наук : спец. : 10.01.01 „Українська література”. — К., 2008. — 40 с.

Савенко І. Л. Взаємодія локусу міста і хронотопу факту (документу) в українській постмодерній прозі

У статті було розглянуто взаємодію локусу міста і хронотопу факту (документу) в українській постмодерній прозі на прикладі письменницької мемуаристики. Визначено, що локус міста відіграє важливу роль у біографічному часо-просторі.

Ключові слова: мемуарна література, літературна мемуаристика, локус міста, хронотоп документу (факту).

Савенко И. Л. Взаимодействие локуса города и хронотопа факта (документа) в украинской постмодерной прозе

В статье было рассмотрено взаимодействие локуса города и хронотопа факта (документа) в украинской постмодерной прозе на примере писательской мемуаристики. Определенно, что локус города играет важную роль в биографическом временном пространстве.

Ключевые слова: мемуарная литература, литературная мемуаристка, локус города, хронотоп документа (факта).

Savenko I. L. Co-operation of locus of city and khronotop of fact (document) in the Ukrainian postmodern prose

The article it considered co-operation of locus of city and khronotop of fact (document) in the Ukrainian postmodern prose on the example of literary memoris. Locus of city plays the important role in biographic space.

Keywords: memoir literature, literary memories, locus of city, khronotop of document (fact).

УДК 821.161.2 – 343.091

Н. П. Смірнова

**ДИХОТОМІЯ ЛІС – МІСТО ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ
ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗКАХ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Українська літературна казка неодноразово ставала об'єктом дослідження в сучасних наукових студіях. Насамперед, варто назвати праці Н. Тихолоз, Г. Сабат, І. Бойцун, О. Гарачковської. Увагу дослідників привертала як жанрові особливості авторських казок, так і їх художня своєрідність. Проте на сьогодні залишається актуальним дослідження доробку письменників, чия творчість припала на роки ідеологічних утисків.

Метою написання статті є дослідження особливостей організації художнього простору, зокрема роль у ньому образів лісу та міста, в казках М. Рильського та О. Іваненко.

Літературні казки першої половини ХХ століття відображають авторський підхід до осмислення традиційних фольклорних сюжетів та засвідчують появу в літературі нових жанрових модифікацій казки, формують власну поетичну систему. Однією з особливостей таких творів стає зміна частки у співвідношенні фантастичне/реальне на користь останньої. Тому образ сучасного міста із притаманними йому деталями та описами стає характерним для створення художнього світу літературної казки. Проте варто зазначити, що в літературних казках першої половини ХХ століття образ міста постає поруч з традиційним для фольклорної казки образом лісу.

Цікавою з погляду створення художнього світу з дихотомією ліс – місто є казка М. Рильського „Чарівний город”. Автор створює образ міста та робить його основним смислотворчим чинником, на що вказує сама назва твору. Чарівне місто в авторській інтерпретації отримує статус ширшого поняття: не тільки тло для подій і шляху для переміщення, але й стає художнім базисом для розгортання сюжету, набуває глибокого символічного смислу. Відправною точкою у розгортанні подій казки є ліс. Традиційно, ліс у народних казках досить часто стає символом чужого світу, або межею між світами. В Пропп визначає обов'язкові складові „таємничого лісу”, які зустрічаємо в народних казках: хатка на курячих ніжках та її мешканці, випробування гостя з іншого світу. Всі деталі розповіді такого фольклорного тексту сприяли сприйняттю лісу як ворожого просторового елемента [1, с. 52 – 112]. У М. Рильського ліс набуває іншого смислового навантаження. Так картина непроглядного лісу, як прийнято у фольклорних казках, не подається уже в спресовано-лапідарному описі. Автор намагається в образі лісу втілити мотив негативу, чогось страшного, непрохідного. Але

ліс постає як світ, у якому герой живе, і шляхи виходу з якого він шукає. Ліс є відправною точкою головного героя, початком його мандрівки: „Я довго блукав у лісі і не міг найти стежки” [2, с. 399]. Вбачається і мотив такої мандрівки – це пошуки щастя чи кращого життя. Важливою особливістю цього твору є його динамізм. Розвиток сюжету відбувається у зв’язку із подіями навколо головного героя. Дія розгортається не лише у часі, а й у просторі, який різночасно змінюється. Автор використовує прийом градації: спокійний осінній ліс та листопад, осінній дощ створюють невеселі картини в’янення природи, які М. Рильський поступово, за допомогою візуально-емоційних ключів пейзажу переносить на внутрішній стан героя. Важлива роль тут належить саме звуковим деталям, які вказують на зростання емоційної напруги: „шуміли столітні дерева”, “щось журливо співало”, „далеке ридання”, „могуче мідне гудіння дзвону” [2, с. 399]. Такий підхід дозволив зосередити увагу митця на сукупності внутрішніх чинників поведінки персонажа, а сукупність цих чинників зумовила емоційну тональність такої казкової прози, її ліричність, глибинний підтекст. Письменник-початківець (написання твору датується 1911 роком) використовує характерні для того періоду художні форми відтворення дійсності, аналізуючи які в прозі українських письменників початку ХХ століття, Н. Шумило слушно зазначала: „Переважає лірико-суб’єктивне або гротесково-фантастичне начало, надзвичайної ваги набуває принцип бачення внутрішньої суті явищ крізь зовнішньо позірне” [3, с. 305].

Тобто автор вдається до засобів композиційного паралелізму, відповідно до якого асоціативна мозаїка картин природи виступає емоційним корелятом душевного стану героя. Надалі у пейзажах такого плану миттєвості малюнка досягаються завдяки колористичним, емоційно насиченим асоціаціям. Сірий осінній пейзаж змінюється на сонячно-золоту палітру, і відповідно супроводжується іншим настроєм героя „...ллється хвиля звуків, обливає мене якоюсь дивною радістю, окроплює мене” [2, с. 399]. У казці яскраво постають два світи, які ідентифікуються автором як ліс та місто. Вони чітко диференціюються, часом протиставляються, що зумовлює й емоційний стан героя, який перебуває у них.

„Чарівний город” у цьому творі постає як сакральний образ. Автор створює візуально-просторовий елемент духовного компонента міста. Передусім, сакральний образ формує опис храму, який набуває символічного значення: „Щоранку всі ходили в величний храм з кришталевими вікнами і великим золотими люстрами – у храм, з якого нісся той могутній дзвін, що я почув у лісі. Там тихо лилися співи молитовні, ніби плескалися хвилі і обвівали душу спокоєм” [2, с. 400]. Уведення в художній світ казки релігійних мотивів і образів стає визначальним духовним фактором у зображенні міста.

Важливу роль у формуванні образу чарівного міста у М. Рильського відіграють світлові деталі. Автор акцентує на створенні

яскравого, сяючого тла: „Так, це був якийсь дивний город незнаної краси. Його будинки виблискували золотою та срібною оздобою, біля нього протікала блакитна й тихомирна, як небо, річка. Вона одбивала усе в своєму дзеркальному лоні, а посередині плавала згряя білих лебедів, плескалась, розсипала весельчаті бризки навкруги” [2, с. 400]. Тут топонімічні елементи є не тільки тлом зображуваних подій, а й виступають смисловим еквівалентом емоційного стану героя, деталізуючи результат його пошуків „То був незвичайно щасливий город” [2, с. 400].

М. Рильський дотримується традиційної казкової форми в зображенні міста як центру Всесвіту. І. Бойцун слушно виокремлює такі особливості зображення образу міста в народних казках: „Народна казка подає означники цивілізації у традиційній атрибутиці: прикметою міста є церкви, палац, терем на горі” [4, с. 7]. Саме такі складові спостерігаємо в прозових казках митця. Світ чарівного міста наповнений дрібнішими атрибутами міста: фонтанами („Одного вечора вона стояла в садку і милувалася бризками фонтану” [2, с. 400]); дзвонами „І це знають, здається, навіть дзвони, що особливо радісно бринять у храмі” [2, с. 400]; дивовижними садами та квітами („Над річку схилялись пишно-зелені сади, квіти барвисто-пахучі” [2, с. 400]).

М. Рильський продовжує розгортати тему чарівного міста й у казці „Король”, дотримуючись тієї ж специфіки опису, що й у попередньому творі: „А на узгір’ї стоїть храм, сіяючи білим мармуром, золотими й срібними візерунками, променистими самоцвітами і світло-кришталевими вікнами” [2, с. 403]. В обох творах місто репрезентується не лише як локус, а й виражається суб’єктивізм сприйняття його героєм. Описи міста насичуються соціальною аналітикою. Автор висвітлює морально-етичні проблеми з позицій християнського світобачення. Проте наскрізною тут постає саме соціальна тема: „Але хоч край був такий чарівний і багатий – люди були в йому нещасливі” [2, с. 402]. Казка “Король” набуває екзистенційного звучання, аналізуючи мотиви людського існування, порушуючи питання співіснування влади і народу. За своєю жанровою природою й ідейним спрямуванням ця казка М. Рильського близька до легенди. Сам автор зазначає: „Де я чув цю казку, цю легенду?” [2, с. 402]. Тому у викладі відчувається установка на достовірність та драматизм зображуваного.

Зовсім інший спосіб зображення міста й лісу постає в казках О. Іваненко. Такий підхід зумовлюється як авторським баченням, так і особливостями розвитку української літератури для дітей в 30-х роках ХХ століття. На формування української літературної казки, безперечно, мали вплив відомі ідеологічні утиски, які в 20 – 30-х роках фактично призвели до заборони жанру. Сумнівам піддавався головний жанротворчий елемент казки – її фантастичність. У партійних постановках звучали заклики до створення нового образу героя, дитини-більшовика, виховання дітей та молоді на бойових традиціях, літераторам дорікалося, що в їх творах “.. є елементи нездорового пригоництва і невмілість

висвітлення соціальних тем” [5, с. 116] Відродження української казки було обережним і поступовим, у ній утвердилися нові підходи до вибудови художнього світу, переважання реалістичного елементу. Про роль О. Іваненко в становленні української авторської казки влучно вказав С. Іванюк, зазначивши, що їй „належить заслуга відродження української радянської літературної казки” [6, с. 86].

Авторка представляє юним читачам світ художньої казки, у якому відсутні традиційні чарівні образи та символи. Сюжет наповнюється реальними подіями та образами, у яких вгадуються риси радянського суспільства 30-х років ХХ століття. Літературознавці зазначали: „У казковому світі письменниці все живе, все в постійному русі, а казкові події відбуваються з такою логічною послідовністю, настільки життєво, що фактично вся фантастична тканина сюжету казок сприймається читачем у чисто реалістичному плані” [7, с. 261]. О. Іваненко мала багатий педагогічний досвід, працювала в колонії, якою керував А. Макаренко. У педагогічній діяльності з безпритульними дітьми вони принципово не зверталися до їх минулого. Такий педагогічний підхід прочитується у вибудові художнього світу казок письменниці. Всі події відбуваються „тут і тепер”, розгортаються найчастіше на тлі соціалістичної реальності тогочасного міста. Місто у таких творах втрачає традиційне для народної казки сакральне значення. Такі особливості її казок дозволяли літературознавцям наголошувати, що письменниця “уподобала жанр *напівчарівної* (курсив наш – Н. С.) казки з пізнавальним, природничим ухилом. Хоч в сюжетах її казок і проявляється певна доля фантастики... фантастика – лише нарядне прикриття, футляр для тих наукових відомостей, які приховані всередині” [8, с. 258]. Казкові твори письменниці логічно поділяються на дві групи: казки про тварин та казки, головними образами яких є люди. Проте обидві групи зберігають реалістичний підхід до зображення міста. Так у „Казці про маленького Піка” простежуємо два локуси, які в своїй єдності створюють єдиний світ казки – це лісовий і міський світи. Ліс, у якому мешкали птахи, не зберігає в собі ознаки чарівного, хоча й має ознаки „густого, темного“ [9, с. 282], „старого” [9, с. 278]. Авторка делікатно та ненав’язливо вмонтовує в оповідь пізнавальні елементи, які стосуються життя птаства. Одночасно порушуються морально-етична проблематика. У лісі всі образи постають як одухотворені істоти. Це стосується як птаства, так і рослинного світу: „Навпроти ялинки жила білокора красуня берізка” [9, с. 276]; „Дерева обурено зашуміли, загомоніли” [9, с. 277]. В алегоричних образах сім’ї чижиків письменниця втілює ідею про збереження родинної вірності, про формування працелюбності та взаєморозуміння. Світ лісу постає як гармонійний, динамічний, наповнений звуками та життям. Натомість місто в казці постає як тло, на якому відбуваються важливі події твору. Авторка не зосереджує увагу на традиційних атрибутах міста, лише принагідно згадуючи такі його елементи як крамниця та Ботанічний сад.

Простір міста набирає ознак чужого по відношенню до лісового простору.

У казці „Великі очі” образ міста набуває незначних фантастичних елементів: „Він жив на краю міста, і навколо його лікарні був великий-великий сад... Казали, що там якісь чудесні озера з якоюсь чудесною водою; взагалі багато цікавих речей, але які зовсім не стосуються звичайного лікування” [10, с. 292]. О. Іваненко в цілком реалістичний виклад вмонтовує окремі ознаки чарівної казки, тому виникають образи „чарівного саду”, „чарівних квітів”, „чарівної музики”, „чарівної скрипки”. Авторка деталізує простір міста, виокремлюючи певні його частини. Він наповнений сучасними атрибутами: лабораторією, лікарнями, школами, вказується на ознаки сучасних дитячих розваг (волейбол, конструктори). Характерною рисою створення образу міста є його ідентифікація з міськими мешканцями: „Всі в місті поважали лікарів...” [10, с. 292] ; „...з якого сміялись завжди всі в місті” [10, с. 293]; „жодна людина в місті не наважувалася зайти туди” [10, с. 296].

У цій казці також виникає образ лісу, який постає тут як місце усамітнення героя, місце його духовного зростання. Саме тут він може уникнути загальної уваги та велелюдності, яка характерна для міста: „Він піде далеко-далеко в глиб лісу, щоб його ніхто не побачив і не почув, і там гратиме на своїй чарівній скрипці” [10, с. 299]. У такому авторському підході вбачається традиційне фольклорне потрактування мандрівки героя в чужий простір (ліс) як елемент ініціації. Проте ліс не набуває тут характерних рис чужого ворожого простору, незважаючи на випробування, яких зазнає герой. Такому сприйняттю сприяє зображення гармонійного співіснування лісових мешканців та людини. Авторка пов’язує в єдину систему настроєвий діапазон дитини, що грає на скрипці, реакцію лісових мешканців, які слухають мелодію, та стан природи.

Отже, дихотомія ліс – місто стає важливим принципом організації художнього простору в казках М. Рильського та О. Іваненко. Місто і ліс постають тлом, на якому розгортаються події, а також є повноцінними художніми образами. Особливості зображення цих складових зумовлені як авторською інтерпретацією традиційних просторових компонентів казки, так і специфікою розвитку української літератури в перші десятиліття та в 30 – 40-ві роки ХХ століття.

Література

- 1. Пропп В. Я.** Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 367 с.
- 2. Рильський М. Т.** Зібрання творів у двадцяти томах / М. Т. Рильський. – К. : Наукова думка, 1983. – Т.1: Поезії 1907 – 1929. Проза 1911 – 1925. – 535 с.
- 3. Шумило Н. М.** Під знаком національної самобутності / Н. М. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

4. Бойцун І. Є. Місто в українських народних і літературних казках : специфіка опису / І. Є. Бойцун // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2010. – № 20 (207). – С. 6 – 10. **5. Українська дитяча література.** Хрестоматія критичних матеріалів / [упоряд. Ф. Х. Гуревич, В. С. Савенко]. – К. : Вища школа, 1969. – 352 с. **6. Іванюк С. С.** Відродження казки. О. Іваненко / С. С. Іванюк // Адресат – майбутнє. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917 – 1941). – К. : Наукова думка, 1990. – С.86 – 107. **7. Чуковський К.** Літературна зрілість / К. Чуковський // Українська дитяча література. Хрестоматія критичних матеріалів. – К. : Вища школа, 1969. – С. 258 – 259. **8. Скорський М.** Знавець душі дитячої / М. Скорський // Українська дитяча література. Хрестоматія критичних матеріалів. – К. : Вища школа, 1969. – С. 260 – 263. **9. Іваненко О. Д.** Казка про маленького Піка / О. Д. Іваненко // Українська дитяча література. Хрестоматія. – К. : Вища школа, 1976. – С.275 – 284. **10. Іваненко О. Д.** Великі очі / О. Д. Іваненко // Українська дитяча література. Хрестоматія. – К. : Вища школа, 1976. – С. 292 – 302.

Смірнова Н. П. Дихотомія ліс – місто як принцип організації художнього простору в літературних казках першої половини ХХ століття

У статті простежуються особливості організації художнього простору в казках М. Рильського та О. Іваненко. Аналізується роль образів міста та лісу, їх авторське та традиційне трактування. Доводиться, що ліс та місто становлять дихотомічну пару, яка є основою вибудови художнього світу аналізованих літературних казок.

Ключові слова: літературна казка, образ, художній простір.

Смирнова Н. П. Дихотомия лес – город как принцип организации художественного пространства в литературных сказках первой половины ХХ века

В статье прослеживаются особенности организации художественного пространства в сказках М. Рильского и О. Иваненко. Анализируется роль образов города и леса, их авторская и традиционная трактовка. Доказывается, что лес и город составляют дихотомическую пару, которая является основой создания художественного мира анализируемых литературных сказок.

Ключевые слова: литературная сказка, образ, художественное пространство.

Smirnova N. P. The dichotomy of forest – town as the main principle in organization of art space in literary fairy tales in the first half of XX century

In this article main features of organization of art space Ivanenko and Rylsky's fairy tales are researched. The role of forest and town are analyzed, their author's and traditional interpretation. It is proved, that forest and town create dichotomy pair, and it is the basic component which make an art world of researched literary fairy tales.

Key words: literary fairy tales, image, art space.

УДК 821.161.2.-1.09

А. М. Чеботарьова

ОБРАЗ МІСТА У ТВОРЧОСТІ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Багато митців зображували ті місця, які відігравали у їхньому житті значну роль, і у творчості російського поета Осипа Мандельштама ця тема посідає чільне місце. У його поетичному спадку можна знайти чимало художніх образів, які допомагають розкрити цю тему. О. Мандельштам багато подорожував, і це у свою чергу знайшло відображення у його поезії. Провідними містами-образами у О. Мандельштама є Рим, Петербург, Київ, Москва та інші.

О. Мандельштам навчався на романо-германському відділенні Петербурзького університету. Почав друкуватися в 1910 році. Його перша книга віршів – „Камень” (1913 р., друге видання 1916р.), а друга – „Tristia”. Він пробував свої сили і в прозі: „Шум времени” (1925), „Египетская марка” (1928), „Разговор о Данте” (1933).

До теми міста зверталось багато митців: О. Пушкін, Ф. Достоевський, М. Гоголь, М. Некрасов яких, можливо, наслідував і О. Мандельштам. Для поета місто уособлювало у собі всі риси, притаманні суспільству на певному етапі його розвитку. У своєму поетичному підході до зображення Петербургу О. Мандельштам близький до М. Гоголя, М. Некрасова та Ф. Достоевського. Зближення тематики Петербурга О. Мандельштама з гоголівською та некрасовською традицією проявляється в таких творах, де місто задушливе, брудне, непристосоване для здорового, нормального життя всіх його мешканців. Творчість Ф. Достоевського також знайшла відображення у сприйнятті поета. Справедливо зазначає С. Кузьміна, що „зіставлення цих імен обумовлене незаперечним впливом Достоевського на всю культуру ХХ століття, що позначився зокрема, і в творчості надзвичайно чуйного до „чужого слова” О. Мандельштама, у формуванні його естетичних поглядів” [2, с. 382]. Однак, хоча ми і будемо іноді звертатися до наслідування О. Мандельштамом художнього доробку Ф. Достоевського, все ж не будемо зводити це до запозичення тем чи ідей. У

цьому випадку не можливо не погодитися зі статтею С. Кузьміної „Достоевский в восприятии Мандельштама”, яка зазначає: „Абсолютно помилково, на наш погляд, бачити в цій проблемі один лише момент мовної та інтерпретаційної „гри” або спроби прямого перекладу Достоевського на мову сучасності” [2, с. 392]. Через усю творчість поет пронесе петербурзькі мотиви. З чим це пов’язано? Можливо, з тим, що О. Мандельштам був справжнім Петербуржцем, хоча і народився у Польщі. Майже усе його поетичне життя проходило саме у Північній столиці Росії. Тема Петербурга знайшла відображення у двох поетичних збірках митця – „Камень” та „Tristia” та в деяких інших його віршах, не включених до цих збірок.

„Петербург для Мандельштама – місто, в якому пройшли його дитинство і молодість, місто, закріплене то в стійких, то в змінних з часом реаліях насущної повсякденності, і разом з тим особливе, зовсім не побутове явище, яке несе в собі конгломерат поетичних і соціоонтологічних прочитань” [5, с. 516]. Мандельштамівський Петербург – це місто подій. Поет по-своєму описував місто, наділяючи його такими образами, кольорами та відтінками, які змальовували бачення поета про тогочасний стан як міста, так і суспільства у цілому. „По-особливому виражається у віршах О. Мандельштама і безпосередній, конкретний вигляд міста, який має й історичний колорит, і, якщо так можна сказати, його специфічний тон і тону” [5, с. 517]. Художник слова сказав про тогочасну північну столицю у своїй поезії більше, ніж сама історія. Автор значну увагу приділяє архітектурі міста, величність якої представлена через поєднання природи та творіння людських рук:

Кто, скажите, мне сознанье
Виноградом замутит,
Если явь – Петра созданье,
Медный всадник и гранит? [3, с. 432].

Петербург О. Мандельштама хворий і похмурий, як і більшість його творів. Характерною межею, по якій ми пізнаємо обстановку, людей і предмети, заражених хворобою, є дратівливий, нав’язливий, хворий жовтий колір. Колірна гама відіграє значну роль у творчості митця і допомагає передати внутрішній стан ліричного героя або образу автора у творі. Так, наприклад, місто О. Мандельштама моторошнувато-чорне, ближче до того, яким його зобразив Ф. Достоевській:

Ты вернулся сюда – так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей!
Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток
Петербург! я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера [3, с. 158].

Для поета це місто, в якому присутня невидима межа між дійсністю та реальністю, між маревом та уявою. „Північна столиця – могила, гробниця, куди пішов у минуле сонячний світ” [5, с. 524]. Тема загибелі міста у творчості поета набуває рис космічної катастрофи, оскільки гине

джерело життя – сонце. Можливо, тому Петербург сприймається як мляве місто-примара, з'являється образ пустоти. Зображена атмосфера Петербургу дає можливість розкрити тему доленосного перелому історії. А допомагають це зробити образи-символи, до яких належать: „похороненное солнце”, „черный бархат”, „черные души”, „всемирная пустота”, „воск” та інші.

У творчості О.Мандельштама насправді можна зустріти багато образів-символів, пов'язаних зі сприйняттям міста. Доля видатного поета складна і трагічна, тому що він жив і творив у суперечливий час, не бажаючи підкорятися умовам тоталітарного режиму. Однак, безперечним є факт, що „Петербург для Мандельштама – сторінка, без якої вже немислима поезія, без якої саме місто стає знедоленим і біднішим” [5, с. 528], – справедливо зазначала у своїй статті „Петербург в лирике Осипа Мандельштама” Є. Табориська.

Поетичний спадок поета не обмежується образом Петербурга, його логічно доповнює і продовжує низка міст, відвіданих поетом. Відомо, що разом зі своєю дружиною Надією Хазіною О.Мандельштам багато переїжджав, а іноді просто був змушений подорожувати. Вони не мали постійного житла, їх кімнати змінювались залежно від обставин, часто вони знімали житло. Тому іноді у літературному спадку митця можна зустріти різне ставлення до міст, які він відвідав. Так, неможливо однозначно визначити ставлення митця до Москви. За час перебування у столиці у поета склалось своє розуміння міста, яке згодом змінювалось, набувало різних форм. Кожне відвідування Москви було пов'язане з якою-небудь значною подією у його житті, що у свою чергу відображувалось у його поетичній творчості. О.Мандельштам був петербуржцем, який намагався зрозуміти Москву. Віршів, присвячених цьому місту, не так вже й багато. Однак, безперечним фактом є те, що Москва відіграла значну роль у долі митця, і в залежності від ставлення до неї поета змінюється позиція ліричного героя до неї.

Поет добре знав Москву і присвятив їй два нариси: „Литературная Москва” та „Литературная Москва. Рождение фавулы”. Він уходив до групи „Лирический круг”, до якої належали А.Ахматова, В.Ходасевич, С.Парнок та інші. У своїй статті „Литературная Москва” художник слова писав: „Тут жодна людина, якщо він не член Всеросійського союзу письменників, не піде влітку на літературний диспут” [4, с. 328].

Л.Видгоф у своїй роботі „Москва Мандельштама” (1998) [1] виділяє три групи віршів О.Мандельштама про Москву. Так, до першої групи він відносить тексти 1916 року разом з віршем „Все чуждо нам в столице непотребной” (1918). Другу групу, на його думку, складають вірші 20-х початку 30-х років. У цій категорії найбільш проявляється мотив самотності та провини перед „четвертым сословием” і тяжіння до міської анонімності, „воробьиности”. Останню групу, на думку науковця, складають вірші другої половини 30-х років, де проявляється образ радянської Москви, сталінської імперії.

На початку 1916 року О. Мандельштам удруге зустріне М. Цветаєву. (Перша їх зустріч була в Криму у Коктебелі в 1915 році.) Саме тоді відбулося їх справжнє знайомство, виникла потреба в спілкуванні. Ця потреба виявиться настільки сильною та невгамовною, що поет поїде за поетесою до Москви. Він ще декілька раз відвідає столицю. Для поета це буде пора хвилювання, закоханості та захопленості. Саме кохаючи М. Цветаєву, він напише „*В разноголосице девического хора*” (1916):

В разноголосице девического хора
Все церкви нежные поют на голос свой,
И в дугах каменных Успенского собора
Мне брови судятся, высокие, дугой
И с укрепленного архангелами вала
Я город озираю на чудной высоте.
В стенах Акрополя печаль меня снедала
По русском имени и русской красоте [3, с. 57].

У цих рядках легко упізнати М. Цветаєву, настільки явні зовнішні її ознаки. А що стосується опису міста, то поет захоплюється описом архітектури столиці. О. Мандельштам був вражений красою храмів, соборів та церков. Однак, при цьому не варто забувати про досить неоднозначне його ставлення до релігії. За своїм походженням він був єврей. Поет прославляє російські традиції та культуру, хоча захоплений опис храмів Кремля має сумний тон. У наступному вірші у тому ж 1916 році „*На розвальнях, уложенных соломой*” ставлення поета до Москви кардинально змінюється. Він називає Москву „огромной”. Не можна погодитися у цьому питанні з Л. Видгофом, який стверджує, що причиною цього є складні батьківські відносини, пов’язані з єврейською тематикою. „Виразною є зв’язок з темою Лжедмитрія, єврейства та самозванства” [1, с. 45]. На наш погляд, поет намагався показати іншу радянську Москву, до цього невідому. У той час О. Мандельштам напише „*О, этот воздух, смутной пьяный*”:

О, этот воздух, смутной пьяный.
На черной площади Кремля
Качают шаткий „мир” смутьяны,
Тревожно пахнут тополя.
Соборов восковые лики,
Колоколов дремучий лес,
Как бы разбойник безъязыкий
В стропилах каменных исчез [3, с. 76].

У мандельштамиському сприйнятті це місто уособлює в собі негативну оцінку: „*пьяный воздух*”, „*черная площадь*”, „*тополя*”, „*восковые лики*”, „*дремучий лес*” тощо, і лише храми уособлюють у собі позитивну оцінку. У іншому вірші „*Когда в теплой ночи замирает*”, наприклад, О. Мандельштам повністю зображує Москву як похмуре та мертве місто:

Когда в темной ночи замирает

Лихорадочный форум Москвы,
И театров широкие зевы
Возвращают толпу площадям,
Протекает по улицам пышным
Оживленье ночных похорон,
Льются мрачно-веселые толпы
Из каких-то божественных недр [3, с. 71].

Митець не зможе сприйняти Москву, і вона його теж. Поет ніколи не буде своїм у місті. Він залишиться петербуржцем, який намагався відчутти Москву. Отже, перша група віршів про Москву включає в себе двоїсте сприйняття: негативне ставлення митця до суспільного устрою міста та позитивне – вшанування російської культури та її традицій.

Другий цикл про Москву охоплює вірші початку 30-х років, де чітко простежується мотив самотності. До цього періоду можна віднести вірші „Московский дождик” (1922), „Воробьиный холодок” (1928), „Полночь в Москве” (1932). Вірші цього періоду відтворюють внутрішній душевний стан поета, стан самотності. Саме у таких віршах проявляється відчуженість, яка панувала в душі митця. Він досить опосередковано ставиться до Москви, його насторожує так звана „застійність” радянської влади. Поет пише :

Из свежих капель виноградник
Зашевелился в мураве.
Как будто холода рассадник
Открылся в лапчатой Москве! [3, с. 102].

Він використовує такі епітети („воздушный муравейник”, „лапчатой Москве”), які допомагають досягнути неминучість часу, намагаючись підкреслити саме „век-володав” та „век-властелин”. У цей період образ жорстокого століття в поезії О. Мандельштама поєднується з мотивами страху, долі, трагедії, самотності. Характерним є звернення до вічних цінностей людського духу і культури як противаги дійсності. Типовими символами у цей період є („век-зверь”, „ночь-врагиня”, „звезды” та ін.).

Поет намагається осмислити те, що вже відбулося, трагедію суспільства, особи, культури і знайти певний вихід, який міг би відвернути кінець світу, відновити розірваний зв'язок часів, повернути життя етичну та гармонійну суть. Він шукав можливості метаморфози життя, але для цього йому треба було це життя усвідомити:

Каким железным скобяным товаром
Ночь зимняя гремит по улицам Москвы,
То мерзлой рыбою стучит, то хлещет паром
Из чайных розовых – как серебром плотвы.
Москва – опять Москва. Я говорю ей: здравствуй!
Не обессудь, теперь уж не беда,
По старине я принимаю братства
Мороза крепкого и щучьего суда [3, с. 127].

На початку 30-тих років у О.Мандельштама вже дуже чітко проявляється колірنا гама. Поет пише вірш „*Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...*”, у якому проявляється чорний колір як ознака смутку, непорозуміння та тривоги за майбутнє. Темні та похмурі кольори притаманні поету при описі усього московського устрою:

Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето.

С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких железных.

В черной оспе блаженствуют кольца бульваров [3, с. 182].

В останній групі, присвяченій Москві, митець прагне показати новий образ – образ радянської влади Москви, імперії сталінської столиці. Для поета роковим став вірш „*Мы живем, под собою не чуя страны*” (1933). Поет сприймав тогочасну столицю не так, як вимагав того час, а по-своєму: відносини слова із значенням ставали все більш точними, і у його поетичному спадку по-справжньому виявляється трагізм.

У новій Москві „заводов-купальщиків” і ЦПКіВ, багатовимірність значення зростає вже не з самого міста, не з його „*считываемой*” історії – місто розвертається перед очима тут і зараз, як чудо. Наприклад, вірш „*Сегодня можно снять декалькомани...*” зростає з погляду на Москву з певної місцевості – із *Замоскворечья*. Багатовимірність значення проступає з того, що місто виявляється тільки частиною, а одночасно з міською метушнею відбуваються ще й інші події, і вони не менш важливі. Москва стає для поета осередком і символом новизни часів, джерелом нової музики:

Сегодня можно снять декалькомани,

Мизинец окунув в Москву-реку,

С разбойника-Кремля. Какая прелесть

Фисташковые эти голубятни –

Хоть проса им насыпать, хоть овса...

А в недорослях кто? Иван Великий –

Великовозрастная колокольня,

Стоит себе еще болван болваном

Который век. Его бы за границу,

Чтоб доучился. Да куда там!.. Стыдно! [3, с. 189].

У цьому вірші є своєрідні засоби примирення з дійсністю: вона виправдовується самим життям, її гаміром. Москва, зображувана у цьому періоді, – жорстоко реальна.

Не тільки російська столиця – Москва знайшла відображення у творчості митця, але й українська – Київ. Зазначимо, що Україна посідає чільне місце в художній спадщині О.Мандельштама.

Митець як творча людина багато подорожував Кримом, Вірменією, Україною. У 1916 році поет відвідав Крим. Кримом нав'яні деякі з кращих віршів у його збірці „*Tristia*”. Подорожі поета до південного берега Криму матеріалізувались у низці віршів („*Феодосия*” (1920), „*Холодная весна. Голодный Старый Крым*” (1933), „*Ариост*” (1933) та інші). Крим був поштовхом у літературній творчості письменника і прийомом протиставлення реального світу власному поетичному.

О. Мандельштам ще не раз приїжджатиме в Україну. На початку 1920-х років поет тісно співпрацював з українськими видавництвами. У 1920 – 1922-х роках у харківських, київських, одеських і навіть полтавських видавництвах було надруковано багато віршів митця. Наприкінці цього ж року, у жовтні, поет познайомився з артисткою Олександрійського театру О. Арбеніною і певний час захоплюється нею, але пізніше розуміє, що його серце належить Н. Хазіній, котра стала його подругою на все життя. Весною 1921 р. О. Мандельштам від'їжджає до Києва за Н. Хазіною.

Після української столиці поет з майбутньою дружиною вирушають маршрутом: Ростов, Кисловодськ, Баку, Тіфліс, Батумі, Сухумі, Новоросійськ. Через рік кочового життя вони повертаються до Києва для реєстрації шлюбу.

Своїй дружині О. Мандельштам присвятив багато віршів, але два з них становлять певну поетичну єдність: „*На каменных строгах Пиэрии*” (1919) та „*Как по улицам Киева-Вия*” (1937). В останньому вірші звучить трагедія долі. Образ Києва представлений в алегоричному образі Вія. Образ української столиці у ті часи набував широкої популярності. До нього зверталися М. Гумільов („*Из города Киева, из логова змиева я взял не жену, а колдунью...*”, де мова йде про А. Ахматову), М. Семенко „Дні”. У О. Мандельштама Київ зображується як нечиста сила, яка панує у владі, в усій країні. Образ Вія – суто український. Міфологізований образ Вія виник на підставі особливого сприйняття дійсності.

Аналізуючи українську тематику поетичної творчості митця, зазначимо: образ України та Києва втілені у образі Вія тому, що саме тут, в Україні поет дізнається про страшні форми колективізації. Справедливо напише П. Ульяшов: „Мандельштам, однак, буде не лише автором „гімну” про революцію та свободу, але і першим, та, мабуть, єдиним поетом у країні, хто у 1930 – ті роки написав про голод у Криму, на Україні, на Кубані” [6, с. 34].

Природа своего не узнает лица,
И тени страшные Украины, Кубани...
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца... [3, с. 165].

Україна захоплює поета. Він буває у Харкові, Сумах, Криму, але, особливе значення для нього має столиця України – Київ. Українська мова його зачаровувала, тому він намагається передати український колорит мовлення і своїм творам, використовуючи так звані українізми в російській мові: „*Ищет мужа, не знаю, чья жинка*” („*Как по улицам Киева-Вия*”), „*С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких железных*” („*Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето*”) та інші. Україна платила вдячністю поету за його увагу. На Україні поета цінували і любили. Так, 5 лютого 1923 р. в одеському клубі Ласточкина відбувся черговий, 36-й вечір, влаштований Південним товариством письменників. Тут були прочитані його нові вірші.

У творчості О. Мандельштама простежуються також класичні традиції і модерністські шукання. Поет був прихильником класичних та античних мотивів. Можливо тому у його поезії одним із образів-символів стають Рим, Петрополь. Ці образи будуть проходити через усю творчість митця. Так, він напише: „*Пусть имена цветущих городов*”, „*Посох*”, „*На страшной высоте блуждающий огонь...*” (1918). Пам'ять античності в поєднанні з пам'яттю інших культурних надбань по-особливому висвітлює поет події сучасності – не з позиції злободенності, а вічності. Вірші пов'язані з римською тематикою та Петрополем, мають філософський характер. У його віршах поет – завжди пророк, посланник Бога. Його призначення – нести слово любові, свободи, Христа. Рим, на думку майстра поетичного слова, – символічне місто, яке виступає оплотом культурних та історичних цінностей, символом потужності та величі творчого духу, пов'язується з духовним відродженням людства. Мета поета-посланця від Бога – привести народ до прозрілості, відродження: „*Скоро ль истиной народа Станет истина моя?...*”

Мріючи про нове відродження Петрополя, поет відчував необхідність змін. Тому в 1914 році О. Мандельштам напише вірш „*Европа*”:

Европа цезарей! С тех пор как в Бонапарта
Гусиное перо направил Меттерних –
Впервые за сто лет и на глазах моих
Меняется твоя таинственная карта! [3, с. 42].

Поет хотів знайти своє місце в новій Росії, життя без якої було немислиме. Він намагався зробити крок назустріч, хотів служити своєю поезією справі, одухотворенню світу.

Загибель фатального перелому історії знаходить свій вираз в прийомі зіставлення – зіткнення двох світів: світу духовності, культури, вічних цінностей, любові, ідеалу та світу мороку, смерті, насильства. Таке протиставлення приводить до руйнування міста, людини, дому, миру та культурних цінностей. Так у О. Мандельштама з'явився вірш „*На страшной высоте блуждающий огонь...*” (1918), де міститься образ умираючого міста:

На страшной высоте земные сны горят,
Зеленая звезда мерцает.
О, если ты звезда – воды и неба брат,
Твой брат, Петрополь, умирает [3, с. 71].

Вірш побудований по принципу контрасту: відбувається зіставлення небесного (духовного) і земного (трагічного). Також він містить образ-символ: „*зеленая звезда*” *Петрополя* – символ духовності, спокою, миру та ідеалу. Це втілює мрію поета про велич міста і Росії в культурному та історичному аспекті. Однак у О. Мандельштама Петрополь „*умирає*”, а значить гине і сама Росія. На думку митця, – це сумна думка про те, що можливій величі не судилося збутися. „*Твой брат, Петрополь, умирает!*” – можна рахувати Петрополь по-різному, з одного боку, як уособлення, а з

іншого, як уточнення – гине місто, як звернення до міста, до людства. Тема віршу – це сумний роздум про загибель культури, міста, Росії, про загибель людяності. А ідея – протест проти кривавого ходу подій, прагнення з'єднати розірваний зв'язок часів, дійсність з ідеалом, врятувати місто і країну. Для більшої експресивності вірш насичений епітетами, метафорами, повторами, образами-символами: „образ огня”, „огонь звезды”, „огонь божий”, „огонь смерти” і т.д.

У вірші „*В Петрополе прозрачном мы умрем*” (1916) відчувається передчуття трагедії, загибелі, смерті. Дуже умовно цей вірш можна поділити на дві частини: перша – зразок спокійного, теплого, вічного міста, но „*мне холодно...*”, а друга – це передчуття трагедії („*В Петрополе... мы умрем... Здесь царствуешь не ты (Афина), а Прозерпина...*”). Афіна – богиня мудрості і справедливої війни; а Прозерпіна – богиня царства мертвих. Образ життя протиставлений образу смерті, тобто контрастно образ Афіни протиставляється образу Прозерпіни. Головна тема вірша – це передчуття загибелі міста, Росії, духовних ідеалів. Петрополь „прозорий” і „прозора” весна – символи чистоти, природності, життя, духовності, надії на нове народження. Розвиток теми відбувається, коли Психея спускається до тіней.

Завершує тему міста у творчості О. Мандельштама цикл „*Воронежские тетради*” 1934 – 1937 рр. Це роки вигнання. Для поета вони були важкими і трагічними:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж, –
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь –
Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож! [3, с. 211]

У Воронежі поет написав три зошити віршів, які згодом були названі „*Воронежские тетради*”. Так, перший зошит вийшов у 1935; другий – у 1936, а третій – у 1937 році. У травні цього ж року О. Мандельштам повертається з дружиною до Москви, але їм спочатку не дозволяють жити в столиці, тож вони жили у передмісті. Його, як поета, не друкували, вони жебракували. 2 травня 1938 року поета вдруге арештовують за контрреволюційну діяльність і виносять вирок – 5 років каторжних робіт, на яких він і помер.

Поет завжди намагався відобразити у своїй творчості всі ті місця, які впливали на його життя. Тому неможливо визначити значущість окремих міст у його житті; для такого митця як О. Мандельштам, кожний шматочок, кожна частинка будь-якого міста чи місця знаходить відображення у мистецтві слова.

Література

1. Видгоф Л. М. Москва Мандельштама. Книга-екскурсія. / Л. М. Видгоф. – М. : Корона-Принт, 1998. – 496 с. **2. Кузьмина Ф. С.** Достоевский в восприятии Мандельштама / Ф. С. Кузьмина // Мандельштам О. Э. О нём. Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воспоминания, материалы к биографии „новые стихи”. – Воронеж,

1990. – С. 382 – 393. **3. Манделъштам О.** Собрание сочинений в 4-х томах. Т. I. / О. Э. Манделъштам. – М.: ТЕРРА, 1991. – 684 с. **4. Манделъштам О.** Собрание сочинений в 4-х томах. Т. II. / О. Э. Манделъштам. – М.: ТЕРРА, 1991. – 730 с. **5. Таборисская Е. М.** Петербург в лирике Манделъштама / Е. М. Таборисская // Манделъштам О. Э. О нём. Жизнь и творчество О. Э. Манделъштама. Воспоминания, материалы к биографии „новые стихи” – Воронеж. 1990. – С. 515 – 528. **6. Уляшов П. С.** Одинокий искатель О. Э. Манделъштам. / П. С. Уляшов. – М.: Знание, 1991 – 64 с. **7. Цимеринов Б. М.** Осип Манделъштам на Украине / Б. М. Цимеринов // Жизнь и творчество О. Э. Манделъштама: воспоминания, материалы к биографии, „новые стихи”, комментарии, исследования – Воронеж: издательство Воронежского университета, 1990. – 542 с.

Чеботарьова А. М. Образ міста у творчості Осипа Манделъштама

У статті розглядається тема міста в поетичній творчості Осипа Манделъштама. Провідними містами-образами у творчості великого російського поета є Рим, Петербург, Київ, Москва та інші. У ліриці поет створює свій власний образ міста, через призму якого представлений образ поета і образ ліричного героя.

Ключові слова: тема, художній образ, ліричний герой, образ автора.

Чеботарёва А. Н. Образ города в творчестве Осипа Манделъштама

В статье рассматривается тема города в поэтическом творчестве Осипа Манделъштама. Ведущими городами-образами в творчестве великого российского поэта являются Рим, Петербург, Киев, Москва и другие. В лирике поэт создает свой собственный образ города, через призму которого представлен образ поэта и образ лирического героя.

Ключевые слова: тема, художественный образ, лирический герой, образ автора.

Chebotarova A. M. The image of the city in Osip Madelshtam's works

The theme of different cities in the poetic creation of O. Mandelshtam is shown in the article. There are some main cities: Rome, St. Petersburg, Kyiv, Moscow and others in the creation of famous Russian author. Poet creates his own appearance of city, through the prism of the image author and the lyric hero which are represented in his lyric poetry.

Key words: theme, art image, lyric hero, image of author.

УДК 821.161.2(048)

М. О. Шаповал

ПАРОДІЮВАННЯ У ДРАМОПИСІ В. ДІБРОВИ

Переважну більшість форм і типів інтертекстуальних зв'язків можна звести до одиничної або однотекстової референції, яка, на нашу думку, є свідомою, інтенційною, маркованою, спрямованою на читача авторською стратегією інтертекстуальності. Проте літературний процес продукує тексти, які містять інтертекстуальні відношення, значно м'якші та імпліцитніші за формою, але більш охопні за культурним простором, у який здійснюються відсилання. Сукупність цих відношень визначають як системну або системно-текстову референцію, що корелює новий текст не лише з окремими претекстами, а з цілими їх групами, а також конвенціями літературних жанрів, художніми системами та ін.

Літературні твори, що можуть проілюструвати системну інтертекстуальність, зазвичай відносили до маргінесу літературно-художнього процесу як такі, що „паразитують” на справжній (міметичній) оригінально-авторській творчості. В. Новиков, автор книги про найпопулярніший інтертекстуальний жанр – пародію, вбачає причину недооцінки цих творів у стереотипах псевдонаукового мислення: „...літературу розуміють як пасивне „відображення” життя, а пародію, відповідно, як „відображення” літератури, тобто „відображення відображення”. Внаслідок такого „вертикального” уявлення література постає чимсь другосортним порівняно з життям, а пародія виглядає вторинною, другосортною літературою, а в масштабах цілого життя вона перетворюється на майже непомітну дурничку” [1, с. 78].

Стилізації, варіації, переклади, переспіви і пастиші, які також вважалися технічними і далекими від магістрального потоку літератури, слабо розвивалися і мало досліджувалися не лише внаслідок остраху меншовартості, прищепленого українським письменникам як ідеологією соцреалістичного стилю, так і апологетикою народницької традиції, а й через нездатність літературознавчої науки знайти адекватного обґрунтування механізмів творення та функціонування такого типу текстів.

Останнім часом хрестоматійною стала думка про те, що неодмінною умовою існування пародії, принципом, який пояснює механізми виникнення не лише пародійного, а й комічного ефекту твору, є її двоплановий характер. Відкриття „подвійного життя” вторинних текстів належить Ю. Тинянову, який проілюстрував „діалектичну гру прийомом” на прикладі чи не єдиного інтертекстуального жанру: „Пародія існує остільки, оскільки крізь твір просвічує другий, пародійований, план; чим вужчим, визначенішим, обмеженішим є другий план, тим більше всі деталі твору набирають подвійного відтінку, сприймаються під подвійним кутом,

тим сильнішою є пародійність. Якщо другий план розпливається до загального поняття “стиль”, пародія стає одним з елементів діалектичної зміни шкіл, граничить зі стилізацією...” [2, с. 212].

Поняття „першого плану”, „другого плану”, „об’єкта пародії”, „пародійності”, „пародичності”, завдяки теоретичним зусиллям формалістів, стали надбанням літературознавства, поповнивши його аналітичний інструментарій, і служать орієнтиром не одному поколінню науковців, серед яких О. Фрейденберг, Г. Нудьга, О. Морозов, В. Новиков, Б. Д’Анджело, Г. Нога, Т. Мельнікова. Менш наголошеним у теоретичних дослідженнях є те спостереження Ю. Тинянова, що саме обсяги і кореляції першого та другого планів визначають вид текстового симбіозу: „гра стилем“ відрізняє стилізацію від простого наслідування [2, с. 200], комічна неузгодженість і зміщення планів витворюють пародію [2, с. 201], перебільшення першим планом другого дає переспів [2, с. 292] і, навпаки, лаконічність першого плану щодо другого – пародію, а от незнання читачем об’єктів текстової апеляції загрожує втратою відчуття інтертекстуальності.

Питання загального співвідношення текстових систем було пізніше проблематизоване В. Новиковим, який розширив тинянівську формулу неузгодженості першого і другого плану пародії до концепції „третього плану”. У „Книзі про пародію” дослідник говорить: „Пародія не просто „двозначність”, їй притаманний складний, багатозначний і конкретний третій план, що становить собою співвідношення першого і другого планів як *цілого з цілим*” [1, с.13], – і мимохіть протиставляє тинянівській „нев’язці” концепт „сплетеності” текстових планів.

Еквівалентним до поняття „третього плану” є „третій текст” М. Ямпольського. Широким кіноматеріалом дослідник ілюструє концепт „геральдичної конструкції”, що є результатом функціонування третього тексту у візуальних рядах [3, с. 81]. Крім того М. Ямпольський вважає, що у площині „третього тексту” знаходить своє вираження ріффатеррова „інтерпретанта”. На наш погляд, це дискусійне припущення, адже інтерпретанта є пояснюючим текстом, а “третій текст” у розумінні В. Новикова – носій значення вторинних текстів. Але ця суперечність не відкидає існування семантичних зсувів і трансформацій як конструктивного чинника системно-текстової інтертекстуальності.

Отже, не лише окремі тексти, а й цілі текстові системи можуть співвідноситися між собою внаслідок зіставлення свідомістю читача, а результатом такої метонімічної операції виявиться нова значеннева площина, що буде вибудована з одиничних інтертекстуальних зв’язків. До цієї думки приходять і теоретики, й історики літератури, незалежно один від одного.

Літературна пародія є жанром складним і вибагливим не лише тому, що для її написання автор має володіти механізмами створення комічного ефекту, тонко відчувати стиль претексту, відбирати в ньому істотні риси та вияскравлювати їх, а й тому, що читач такої літератури

мусить співвідносити текст із претекстом та отримувати естетичну насолоду саме від інтерпретації цього співвідношення. Найчастіше пародіюється поезія, рідше проза, а от пародії на драму створюються надзвичайно рідко, до того ж драматурги надають перевагу не пародії як жанру, а пародіюванню як художньому прийому. Пародіювання відштовхується не від твору, а від дійсності, „переспівує” її, висміює стереотипи, комічно відтворює різноманітні знакові системи – мови, стилі, тексти. На тому, щоб розрізняти пародію як жанр і пародіювання як прийом, одним із перших наголошував Ю. Тинянов у фундаментальній праці „Про пародію” (1929): „Використання будь-якого твору як макета для нового твору – явище дуже поширене. При цьому, якщо твори належать до різних, наприклад, тематичних або словникових, середовищ – виникає явище, за формальними ознаками близьке до пародії, але за функцією нітрохи не подібне до неї ” [2, с. 290]. Сучасне пояснення названого явища висвітлює очевидне: тоді як літературна пародія має справу лише з художніми знаками, пародіювання оперує будь-якими знаками і знаковими системами. Таким чином, пародіювання також розраховане на читача-поліглота, у сенсі знання мов культури і мистецтва, а інтертекстуальність при пародіюванні набуває форм інтермедіальності.

У статті 1925 року „Походження пародії” О. Фрейденберг наводить приклади здійснення пародіювання у релігійних та обрядових ритуалах античності та середньовіччя [4, с.497], об’єктами пародіювання можуть стати соціальні або територіальні діалекти (загальновідомими прикладами є „макаронічна мова” в „Енеїді” та книжне мовлення Возного у п’єсі „Наталка-Полтавка” І. Котляревського), соціальні та гендерні поведінкові стереотипи („Фараони” О. Коломійця), візуальні ряди радянських кінофільмів („Останній забій” О. Росіча) та ін.

Пародіювання у драматичному творі часто є конструктивним прийомом створення комедії: навмисна невідповідність стилістичного та тематичного планів сприймається як висміювання, що коливається в діапазоні від м’якого гумору до гротеску і сатири. Невідповідність, що лежить в основі пародіювання, виникає завдяки заснованій на гіперболізації художній мові. Усе, що робить пародист, – це перебільшення. Починаючи від обсягу пародії, який значно применшує претекст, через доведення до абсурду стилістичного прийому й аж до введення пародійного персонажа – усе побудовано на умовності, яку пропонують гіперболи та літоти. У драматичному тексті, який, певною мірою, також є укрупненням і загостренням матеріалу, художній вплив більшості пародійних засобів посилюється і стає очевидним, чому драмопис є надзвичайно складним способом письма: драматургія повсякчас балансує на межі пародії та патетики.

Драматургія кінця ХХ ст. подекуди також застосовує пародіювання як конструктивний принцип творення тексту – воно повертається в драму на початку 90-х рр. і ґрунтується, зокрема, на мовній креативності. Т. Гундорова, осмислюючи постмодерністські процеси в українській

літературі, зазначає, що в той час уже „формувався атмосфера лінгвістичного іронізму, коли об'єктом пародії ставав офіційний лексикон гібридного народницького-просвітницького-радянського зразка. Але найголовніше – здійснювалась іронічна критика дискурсу тоталітарного суспільства” [5, с. 72]. Дослідниця констатує стилістичну роль вербальної гри у постмодерній літературі, що виявлялася у повторах слів, нецензурній лексиці, відтворенні ритмічної мелодики фрази, відкритості речення, що може продовжуватися асоціативними ланцюжками, та в інших прийомах текстотворення. Загалом, об'єктом пародіювання „іронічної міської літератури” є загальномовні дискурси, які зіштовхуються у сучасних текстах із новим, докорінно відмінним від попереднього, типом мовомислення.

Яскраві зразки пародійної драми можна зустріти у творчості Володимира Діброви, представника покоління „андеграундної альтернативи”, що, як зазначає М. Стріха, творило літературні тексти однаково неприйнятні і для панівного “соцреалізму”, і для дисидентського „народництва”, – тексти, які читалися хіба що в колі друзів та однодумців, а самвидавом оприлюднювалися в межах малих соціальних груп (так званих „тусовок”) [6, с. 4]. Найкращим чином презентують пародійне письмо В. Діброви дві фарсові п'єси, у яких здійснено дотепну деконструкцію тоталітарного міфу та застосовано пародійне зниження ідеологічно маркованих публіцистичних кліше, – „Двадцять такий-то з'їзд нашої партії” та „Короткий курс”. Спостереження над цими текстами дозволило виявити найбільш уживані письменником прийоми досягнення пародійно-комічного ефекту:

1. Застосовується нанизування усталених виразів, мовних штампів, що, поєднуючись між собою, сприймаються як нісенітниця: „Товариш Харашо: Два бригадири Мунько і Сапьюлкін першими почали різати метал не вздовж, а навкіс. (*Пауза. Танці*). Їхня фабрика дев'ять разів одержувала звання заводу імені Чапая (*Пауза. Танці*)” [7, с. 12].

2. У межах одного висловлювання сполучуються частини, що належать до різних контекстів: „Ведучий (*голосно, уриваючи воркування молодят*): Готуйтеся! (*Вказує на стіл президії, який тепер стає кабінетом ЦК, а колишні Учасники засідання – Членами ЦК*). Зараз вас викличуть. Сутність справи викладайте стисло. І не робіть різких та зайвих рухів” [7, с. 28].

3. Розмовно-побутова лексика залучається до офіційного (ліричного, патетичного) контексту: „Родіна: Я бачу, товариш Мамик відкрито демонструє свою до мене прихильність. Мамик (*до Родіної*): Товариш Родіна, пропоную вам місце у своїй машині. Родіна (*думки вголос*): Що це означає? Тут пахне кардинальними змінами генеральної лінії. Мамик (*до Родіної*): Ну то яка ваша відповідь?! Родіна (*до Мамика*): Моя відповідь – лади!” [7, с. 40].

4. Повторюються однотипні слова та вирази, вибудовуються відкриті ряди контекстуальних синонімів та однорідних членів речення, а

їх незв'язність у межах тексту дає відчуття абсурду: „Ленін: Переходжу до різного. І тут у нас, треба сказати, повний пшик! З усім. Із миром, з війною, з милом, з талонами на цукор, з цеглою, і з тарою. Чому? Бо Антанта, германець, китайці, делегати п'ятої Циммервальської, ліві, праві, босі, голі – усі чогось хочуть. Військо – на фронті, пітерські металісти – у цехах. Поголовна більшість населення – селяни. Звідси висновок – агітація і пропаганда! Бо флот гойдається. Купецтво окопалося в лабазах. Холуй пішов угору. І тільки цигани не сплять, п'ють шампанське” [7, с. 62].

5. Пародіюються не лише дискурсивні, а й композиційні елементи. У п'єсі „Двадцять такий-то з'їзд нашої партії” завдяки абсурдизації висловлювань та вибору невідповідної інтонації пародійовано кульмінаційний момент „виробничої” п'єси: „Секретар парткому: Зібрати всіх. А тоді не впускати і не випускати! Завгосп: Посилити прикордонні частини штрафними батальйонами! Жінка-профорг: Жовтенят з буряків перекинути на акваторію! Головний інженер: Ввімкнути гіперболоїди! Ведучий (до Учасників засідання): Пізно! Всі Учасники засідання (в бік Ведучого): Чому? Ведучий: Хтось поцупив із гіперболоїдів лазери! Всі Учасники засідання (в бік Ведучого): Хто? Ведучий: Та хто ж його знає! (Напружена пауза.) Всі Учасники засідання (з надриком): Змінники!” [7, с. 24].

6. Зниження стилю досягається заміною серйозних персонажів на незначних, а також створенням пародійних персонажів. У п'єсі „Короткий курс” дійові особи Ленін, Сталін, Троцький, Поскрьобишев жодною мірою не схожі зі своїми історичними прототипами. Розрізнявальними ознаками їм слугують деталі одягу: Ленінова камізелька, френч Сталіна, шкірянка Троцького, які, до того ж, підписані ззаду великими літерами відповідно до імен персонажів. У середині дії актори прямо на сцені, обмінявшись одягом, починають грати зовсім інші ролі.

7. Прийомом служить самоіронія персонажа, його саморозвінчання: „Ленін (кашкет на голові): Я працюю! Дайте спокій! (Дістає книгу; гортає сторінки, щось вишукує, водить пальцем по рядках.) Ага! Осьосьдечки! Екс-про-прі-ація екс-про-прі-аторів... (Замислюється). Це ж треба! Скільки зайвих, шкідливих слів понавигадували! Скільки сил і паперу на це пішло! А користі з того – нуль. Бо, як до діла доходить, то мусиш відкласти книжечку і, як дурне кошеня, брати кожного і – писком! писком! Туди, де воно нагидило” [7, с. 85]. Загалом, для створення пародійного ефекту В. Діброва вдається до гіперболізації, абсурдизації та відтворення нестандартних асоціативних зв'язків.

Отже, пародіювання є способом організації драматургічного тексту і може опиратися у своїх прийомах на окремі твори, ідіостилі, загальномовні дискурси, інші знакові системи. Системна інтертекстуальність проявляється на всіх рівнях пародійної драми, служить завданню протиставити текстові плани, що досягається завдяки найрізноманітнішим засобам та прийомам пародіювання, які засновані на художній гіперболі. Об'єктом пародіювання найчастіше стають офіційні

дискурси, що добре впізнаються глядачем, і тим самим уможливають експлікацію міжтекстових зв'язків.

Література

1. Новиков В.И. Книга о пародии / Вл. Новиков. – М. : Советский писатель, 1989. – 554 с. **2. Тынянов Ю.Н.** Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов; подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. – М. : Наука, 1977. – 575 с. **3. Ямпольский М.** Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М.: РИК „Культура”, 1993. – 464 с. **4. Фрейденберг О.М.** Происхождение пародии / О. Фрейденберг // Труды по знаковым системам. – 1973. – Вып. 6. – С. 490 – 497. – (Ученые зап. Тартуского гос. у-та). **5. Гундорова Т.** Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с. **6. Стріха М.** Воскресіння Бурдика / М. Стріха // Діброва В. Збіговиська. – К. : „Критика”, 1999. – С. 3 – 6. **7. Діброва В.** Довкола столу : П'єси / Володимир Діброва. – К. : Факт, 2005. – 296 с.

Шаповал М. О. Пародіювання у драмописі В. Діброви

У статті розглядаються комедії представника “іронічної міської літератури” Володимира Діброви в аспекті застосування в них прийомів пародіювання.

Ключові слова: пародіювання, пародія, інтертекстуальність, Діброва, драма, комедія.

Шаповал М. А. Пародирование в драме В. Дибровы

В статье рассматриваются комедии представителя “иронической городской литературы” Владимира Дибровы в аспекте применения в них приемов пародирования.

Ключевые слова: пародирование, пародия, интертекстуальность, Диброва, драма, комедия.

Shapoval M. A. Parody in drama by V. Dibrova

This article examines comedys written by Volodymyr Dibrova, the representative of ironic urban literature , concerning application of parody taking-in in his creative work.

Key words: parody, caricature, intertextuality, Dibrova, drama, comedy.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Анісімова Ніна Павлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Інституту філології ДЗ „Бердянський державний педагогічний університет”.

Бойцун Ірина Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Веретейченко Ірина Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Вернік Ольга Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Волошук Лариса Валентинівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій, заступник директора Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

Грищенко Ірина Василівна, кандидат філологічних наук, докторант кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Двulichанська Олена Аркадіївна, аспірантка кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Дмитренко Вікторія Ігорівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Жигун Сніжана Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Інституту журналістики та міжнародних відносин КНУКіМ м.н.с. Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Каплюк Катерина Миколаївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Кісілюк Ніна Юріївна, викладач Кременецького педагогічного коледжу.

Коваленко Олена Анатоліївна, кандидат філологічних наук, проректор з наукової та педагогічної роботи ДЗ „Одеський державний аграрний університет”.

Кулініч Тетяна Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

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

Ленська Світлана Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДЗ „Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка”.

Мазоха Галина Степанівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання філологічного факультету ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Мацевко-Бекерська Лідія Василівна, доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури ДЗ „Львівський національний університет імені І. Франка”.

Мірошніченко Любов Василівна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри української літератури ДЗ „Дніпропетровський національний університет”.

Миронюк Валентина Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Демчука (м. Рівне).

Негодяєва Світлана Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Нестелєв Максим Аркадійович, кандидат філологічних наук, асистент кафедри української мови та літератури ДЗ „Слов'янський державний педагогічний університет”.

Погребняк Інга Василівна, викладач кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій, аспірантка Київського університету імені Бориса Грінченка.

Роль Людмила Василівна, аспірантка кафедри теорії та історії української літератури ДЗ „Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка”.

Ромас Людмила Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДЗ „Дніпропетровський національний університет імені Олеса Гончара”.

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

Смірнова Наталія Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Фоменко Віра Григорівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Хом’як Тамара Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури ДЗ „Запорізького національного університету”.

Цалапова Оксана Миколаївна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри філологічних дисциплін ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Царьова Віра Павлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Чеботарьова Анастасія Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури ДЗ „Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка”.

Чернієнко Лариса Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шаповал Мар'яна Олександрівна, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури, компаративістики та літературної творчості ДЗ „Київський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шестопалова Тетяна Павлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Юрченко Антон Володимирович, аспірант кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Ярошевич Ірина Андріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і фольклористики ДЗ „Донецький національний університет”.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальний за випуск:
д. ф. н., проф. Фоменко В. Г.

Коректор:
к. ф. н., доц. Кулініч О. О.

Здано до склад. 25.10.2011 р. Підп. до друку 25.11.2011 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 28,95. Наклад 200 прим. Зам. № 206.

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.