

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 II

Заснований у лютому 1997 року (27)

Свідоцтво про реєстрацію:
серія КВ № 14441-3412 ПР

видане Міністерством юстиції України 14.08.2008 р.

Збірник наукових праць внесено
до переліку наукових фахових видань України
(філологічні науки – 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. **Заїка Ю. М.** Дискурс міста в романі „Тихе містечко” М. Томчання: феноменологія маргінальності..... 6
2. **Іванова Н. П.** Элементы инфернального в романтическом образе Петербурга (на материале повестей Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского)..... 11
3. **Кошелівська Ю. В.** Образ Петербурга в поезии Георгия Иванова и Осипа Манделштама..... 20
4. **Плотникова А. А.** Образ города в творчестве Александра Николаевича Вертинского..... 26
5. **Роман А. Ю.** „Усі слова були уже чиймись”: інтертекстуальність як „співприсутність” текстів (на матеріалі кореспонденцій Остапа Вишні)..... 31
6. **Романенко О. В.** Місто і герой: стильові доміанти та жанрові особливості роману „Ворошиловград” С. Жадана..... 36
7. **Черткова О. В.** „Київський текст” у ліричній творчості Тараса Федюка 45

УРБАНІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА

В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

8. **Бугайова Н. А.** Екзистенціали людського буття в повісті В. Шевчука „Привид мертвого дому”..... 52
9. **Колтакова Н. Г.** Катастрофа і катарсис у ліричних сюжетах Антоничевої урбаністики..... 56
10. **Нестеренко Ю. В.** Урбаністичні мотиви української есеїстики кінця ХХ – початку ХХІ ст..... 63
11. **Родигіна В. Ю.** Рецепція Нью-Йорку в мемуарах української еміграції ХХ століття..... 69
12. **Романишин В. М.** Універсальна формація модерного міста у творчості Бруно Шульца та Дебори Фогель..... 74
13. **Стефанів Ю. І.** Антропологія міста-привади в поемі „Безплідна земля” Томаса Стернза Еліота..... 82
14. **Федотова Н. М.** Створення урбаністичного міфу засобами масової інформації..... 88
15. **Юніна О. Є.** Розвиток англійської урбаністичної прози на прикладі творчості Чарльза Діккенса..... 93

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

16. **Бондаренко О. Е., Сиротенко В. П.** Позиція автора-шістдесятника в ліриці Василя Симоненка..... 99
17. **Бурлака Н. С.** Фольклорний концепт „ДОЛЯ” в уснопоетичних текстах та його віддзеркалення у творчості поетів-романтиків 20 – 40-х років ХІХ століття..... 105
18. **Миц К. В.** Жанрові трансформації в українській історичній прозі ХІХ – початку ХХ століття..... 112
19. **Нежива Л. Л.** Вивчення естетики літературного екзистенціалізму на прикладі роману В. Підмогильного „Місто”..... 120
20. **Пономарьова Г. М.** Особливості вираження просторових відношень в англійській мові (на прикладі міста)..... 128
21. **Пустовіт В. Ю.** Методологічні аспекти дослідження української письменницької мемуаристики..... 133
22. **Саприкіна А. Г.** Місто в поетичній і малярській рецепціях Г. Мазуренко..... 140

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

23. **Євстаф'євич Н. С.** Просторово-часові категорії міста в прозі Ірини Вільде (на матеріалі повісті „Б'є восьма”)..... 148
24. **Іщенко Є. О.** Сміслові співвідношення концепту й екзистенціалу у творчості В. Стуса..... 152
25. **Клименко О. С., Климова Н. І., Бурмак Л. Ю.** Оказіональні утворення в сучасному українському перекладі..... 160
26. **Манюх Н. Б.** Інфернальний герой та місто: часопросторові координати (на матеріалі новели В. Дрозда „Пори року”)..... 164
27. **Міненко О. В.** Рецепція трагедії „Макбет” у контексті естетичних поглядів та перекладацької діяльності Лесі Українки..... 168
28. **Офіцерова А. П.** „Місто” Валер'яна Підмогильного і „Любий друг” Гі де Мопассана у порівняльній перспективі..... 175
29. **Свириденко О. М.** Міф про Єрусалим в українській романтичній традиції (на матеріалі творчості А. Метлинського й О. Стороженка)..... 181

30.	Сизоненко Н. М. Функціонування топосів міста, села, творця в умовах заблокованої культури як перехресних систем у романі Василя Шевчука „Прощання з самим собою”.....	187
31.	Солдатенко Т. Я. Топос Криму в творчості Лесі Українки і Адама Міцкевича.....	193
32.	Сташенко О. С. Еволюція жіночого оповідання в українській літературі XIX – XX століть.....	199
33.	Сусол Л. О. Необарокове художньо-образне відбиття духовного світу сучасника в романі Ліни Костенко „Записки українського самашедшого”	205
34.	Тараненко А. В. Художнє відтворення психологічного клімату особистості в оповіданні „Садівник” Дмитра Ткача.....	211
35.	Шовкопляс Г. Є. Місто як предмет і простір дискусії (на матеріалі п’єси Іларіона Чолгана „Провулок Св. Духа”).....	218
	Відомості про авторів	225

МІСТО ЯК ДИСКУРС

УДК 821.161.2:808.53

Ю. М. Заїка

ДИСКУРС МІСТА В РОМАНІ „ТИХЕ МІСТЕЧКО” М. ТОМЧАНІЯ: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МАРГІНАЛЬНОСТІ

Тематика міста як простору буття, існування людини в урбанізованій площині в творчому доробку М. Томчання складає цікаву й малодосліджену сторінку української літератури середини ХХ століття. У романі „Тихе містечко” місто витворює собою маргінальну зону і є суб’єктом переходу, де відбувається зміна світоглядних, культурологічних, ментальних формацій головного героя – Юрка Телегазія.

Актуальність теми дослідження зумовлена відсутністю у вітчизняному літературознавстві цілісного ґрунтового аналізу дискурсу міста в творчості М. Томчання. Загальні розвідки щодо особливостей урбаністичної літератури подибуємо в наукових працях В. Агєєвої, А. Білої, Л. Кавун, І. Кравченка, С. Павличко, І. Матковської, М. Тарнавського, М. Ткачука В. Фоменко та інших, проте жоден із дослідників не звертається до означеної проблеми в контексті прози М. Томчання. Таким чином, метою написання статті є аналіз дискурсу онтології міста в романі „Тихе містечко” М. Томчання, його роль у самоідентифікації головного героя.

Простір, який вибудовує автор у творі, – це простір провінційності, загубленості, межовості розташування: „Кунсаллаш після Сольнока – діра. [...] Чужина війнула на мене непривітністю, пусткою” [1, с. 331]. Відзначимо, що онтологічне розуміння міста відрізняється від смислового наповнення щодо поняття містечка, „культура містечкова є чимось зовсім іншим, третім, стосовно села і великого міста” [2, с. 14]. Містечко знаходиться на маргінесах культурно-політичного життя. Відійшовши від сільської провінційності, інформаційної замкнутості, воно ще не в змозі репрезентувати нові можливості великого мегаполіса. Кунсаллаш у романі розглядаємо як провінцію, що сам автор у назві твору означає як „містечко”: „Я вже знав: мені на долю випали тихі містечка. Їх було вже три, зараз починаю жити у четвертому. Згадалося перше: Левоча. У це словацьке містечко я приїхав з дерев’яним чемоданом, покритим чорним лаком. На тому куфрику було написано: „Вояк-аспірант Іржі Телегазі”. Через рік я вже їхав звідси... в Спішську Нову Вес” [1, с. 341]; „Тут, у Кунсаллаші, як говорив колись Мартович, людина не загубиться: все містечко знає, за ким ходиш, як живеш, кого кохаєш...” [1, с. 405].

Центром цього невеличкого світу, загубленого в затисянських пустах виявляється пошта, що є маргінальним простором в самому місті: „Переді мною – чуже місто, незнайомі люди, десь у центрі – пошта, де я працюватиму службовцем. Довга вулиця Ракоці, що тяглася від вокзалу до міста, була майже безлюдною [...] Я дивився на освітлені вікна й питав себе: „Де зігріюся сьогодні? Де заночую?.. Через кілька хвилин я вже був на пошті своєю людиною” [1, с. 332 – 333]. Місто з позиції суб’єкта, як зауважує А. А. Степанова, являє собою самоцінний і самодостатній простір, в якому відбувається зміна культурних парадигм, вироблених і закріплених естетичною думкою, де людина постає як перехідна істота, що живе на межах. Сама топографія міста – це низка переходів. Міська вулиця є найзагадковішим географічним образом. Це, дійсно, образ на краю, образ *ad marginem*, бо на ній і за допомогою неї стикаються, борються, взаємодіють цілком різні уявлення, образи життя, локалізовані випадком в одному урочищі [3]. Якщо пошта в тексті роману є центром життя маленького містечка, то плетиво вулиць щонайкраще підживлюють його. Вулиця, провулок, різноманітні переходи в тексті – це ще й уособлення життєвих перипетій Юрка. Кожен шлях для нього – це вибір і його можливість, різноваріантність: „Ми пішли через „Лігет”, хоч кунсалласький парк омивали аж дві дороги. Ми вибрали третю. По невловимих ознаках літо було на відході. Залишалося гукнути „вйо” – і віз би з літом покотився” [1, с. 557]; „Я оглядаю пройдену дорогу, як вояк на розвідці, який хоче знати, куди вертатися: дорога має два кінці, два різні обличчя: одне – коли по ній ідеш, а друге, коли повертаєшся. Але я хотів знати пройдену путь, аби по ній більш не повертатися...” [1, с. 341]. Екзистенція життя, його невловима суть знаходиться на маргінесах пройдених доріг: „Ми знову на дорозі в Бітнерфолу. І цього разу Ілушка йшла до Естернейни. [...] Перед нами вже знайомий цвинтар, а праворуч – Добошкерт з виноградниками, обтягнутий дротяною огорожею. Кладовище і виноградники! Їх розділяє дорога, що біжить на Будапешт. – Як близько від виноградника до цвинтаря, від життя до смерті, – кажу Ілушці, показуючи рукою на асфальт. – Тільки їх ділить дорога. Людина в собі носить і життя і смерть” [1, с. 558]. Образ дороги з раціонального переходить до ірраціонального: подолати перепони для Юрка значить пройти складний шлях: „Даю дозвіл на одруження Дюркові Телегазі з Ілушкою Сіладі, директор д-р Ковач”. Так остання колода зрушилася з дороги...” [1, с. 558].

Знак доріг активізується протягом усього роману. Саме вони ведуть з полонин, звідки Юрко був родом, до міст, де перетворюються потому на міські вулиці. Локальний простір з якого вийшов Телегазі зовсім інший, аніж простір містечка: „Місяць лютий ще лютіший на угорській рівнині, як на моїй землі під Карпатським хребтом” [1,

с. 350]; „боявся, що це до мене ставляться уважно, бо прийняли за справжнього угорця, „скривдженого чехами”...” [1, с. 333].

Ментальні дефініції відіграють неабияку роль в подальшому вибудовуванні сюжету. Місто як тло, що витворює простір для національної самоідентифікації Дюрка, водночас ідентифікує себе з чужою для головного героя країною. Таким чином, опозиція село-місто розширюється в даному творі до антитези понять „вітцівщина”, батьківщина та чужина, закордон. Село уособлює тут стабільну систему життя, місце, куди герой постійно повертається в думках та спогадах. Це своєрідний сховок, притулок. Чужинське місто навпаки – лякає і відштовхує, щоправда агресія урбанізованості ще мало позначилася на ньому, адже маємо справу з невеличким містечком: „І все-таки Штефанові легше було вrostати в землю серед своїх людей, легше було падати й підніматися: йому допомагала своя мова, співанка і приказка, що їх знайшов у нашому селі. Якщо я хотів чути свою пісню, то мусив сам собі співати. Але й між чужими Ілушка мене приголубила” [1, с. 509].

Л. М. Демська-Будзуляк слушно зауважує, що „географічна зміна культурного простору водночас змушувала і до внутрішньої еміграції, до якої людина не завжди виявлялася готовою. З іншого боку, особистості прийшовши з маргінальної культури в урбаністичну, прийнявши її – повернення назад видається чимось нестерпним. Людина стає наче приреченою на споглядання повільного вмирання внутрішньої перспективи, занепаду горизонту” [2, с. 14]. Телегазій надзвичайно важко відривався від рідної землі: „Як я не хотів їхати в Угорщину, як важко відривався від свого села, від пупка рідної землі!” [1, с. 337]. Перебування в Кунсаллаші з часом змінює акценти душевного настрою головного героя, – кохання до угорки дозволяє сприймати містечко в іншому ракурсі.

На початку твору душа Телегазія роздвоєна: його супроводжують візії рідного села на верховині, де провів дитинство. Географічна віддаленість Кунсаллаша від українських земель зумовлює тут невизначеність існування головного героя. Місто пригнічує і тисне його чужими будинками, вулицями, малозрозумілою мовою: „Здавалося, в селі я жив багатшим життям, як мені давало чуже місто... Стара, прикурена часом стеля показувала мені галерею картин, які я сам домальовував хлопчачою фантазією” [1, с. 440].

Містечко на периферії, а також обставини, в яких існує і діє Юрко (переддень війни), змушують його рефлексувати, безкінечну кількість разів повертаючися думками до рідної „вітцівщини”, що згодом переростає в написання роману про життя односельців. „Я міцно жив своїм селом, наче нікуди й не виїжджав з нього чи носив його з собою” [1, с. 389]. Художній простір у романі не збігається з місцем розгортання подій: локальний інтер’єр, пейзаж розмикаються

засобами ретроспекції головного героя (згадки, сни, марення), що дозволяє авторові поєднувати міські мотиви з сільською тематикою.

Телегазі не плекає надій на те, що колись він буде своїм у Кунсаллаші. Але кохання до угорки змінює акценти маргінальних терзань в душі Юрка. Містечко вже не видається йому таким чужим і незатишним, бо тут він знайшов душу, здатну зрозуміти його: „Ми йшли вулицями Кунсаллаша. Звідкись неслися бузкові пахощі. Небо прояснювалося після невеликого дощу. Цегляний тротуар був мокрий” [1, с. 424]. Релігійні відмінності все ж вносять сум’яття у внутрішній стан героя: „На мене жмурилися з куманського неба зірки. А з-за паркана почувся голос матері моєї: „Де ти був, синку?” Мати читала мої думки: „Та хіба в нас мало своїх дівчат, що ти хочеш брати кальвинку?” – „Мамо, то не така мадьярка, як ті, що вас били через мене!” – Йой, боже мій, боже, як я буду розмовляти із твоїми дітьми?” [1, с. 425]. Самоідентифікація Юрка як русина серед мадярів дозволяє йому таким чином не втратити свою національну сутність: „Одружишся тут, Дюрку, запустиш в землю корінці й... прощайте, гори Карпатські, прощай, русинська земле” [1, с. 334].

Місто впускає Юрка, розкриває перед ним свої кордони. Таким поступом в романі є дозвіл одруження на угорці Ілушкі: „Нарешті під моїми ногами земля, яка дала мені Ілушку! Як цей день відрізняється від того, коли я вперше прийшов у містечко, не знаючи, де схилю свою голову на ніч!” [1, с. 558]; „В Кунсаллаші була тепла осіння неділя... Купка людей сиділа за розтягнутим столом, між ними – й мої мати. [...] Молода сиділа під білим вінком з роблених дрібних конвалій, в який уплітався живий розмарин. Його запах пробуджував у мені сільські весілля, які були немислимі без „розмарії”. [...] За цим весільним столом почалося наше життя: без музики, без вигуків. Так, мабуть, і личило в цей важкий час для світу, для мого народу. Завтра поїдемо з мамою на Ужгородщину. Мабуть, іще поспимо в stodолі, в запашній отаві, в яблуневому подиху садів” [1, с. 559].

Отже, важливим елементом твору є прагнення автора не звинувачувати місто у проблемах його мешканців, а навпаки допомогти людям, зокрема Дюрку, розв’язати їх, не бути безпорадними під цим тягарем. Мешканці Кунсаллашу поважають русина за його щирі любов до своїх рідних земель та вірне кохання до Ілушки, а тому приймають його як справжнього угорця та жителя міста.

У процесі аналізу виявлено ряд аспектів, що потребують подальшого дослідження, серед яких: особливості взаємодії полярних понять село-місто, відмінність онтології міста та містечка в творчості М. Томчанина.

Література

- 1. Томчаний М.** Жменяки : трилогія / Михайло Томчаний. – К. : Дніпро, 1974. – 734 с. **2. Демська-Будзуляк Л. М.** Топос міста та літературний контекст раннього модернізму [Електронний ресурс] / Л. М. Демська-Будзуляк // Наукові праці. – Том 118. – Випуск 105. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npchdu/FL/2009_105/105-3.pdf. **3. Степанова Г. А.** Місто на межах : естетичні грані образу в літературі перехідних епох / Г. А. Степанова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і Літературознавство. Міжвузівський збірник наукових статей, присвячений Міжнародній науковій конференції „Місто як текст : літературні проєкції”. 10 – 11 вересня 2009 р. – Вип. XXII. – Бердянськ : Вид-во БДПУ, 2009. – С. 61 – 71.

Заїка Ю. М. Дискурс міста в романі „Тихе містечко”

М. Томчания: феноменология маргинальности

Стаття присвячена дослідженню дискурсу міста в романі М. Томчания „Тихе містечко”. Осмислено своєрідність світовідчуття, світопереживання головного героя – Юрка Телегазія, його ментальну самоідентифікацію; проаналізовано маргінальний простір містечка, репрезентований образами вулиці, дороги, виноградників, кладовища.

Ключові слова: дискурс, містечко, маргінальні простори, провінція.

Заика Ю. Н. Дискурс города в романе „Тихий городок”

М. Томчания: феноменология маргинальности

Статья посвящена исследованию дискурса города в романе М. Томчания „Тихий городок”. Осмысленно своеобразие мироощущения главного героя – Юрка Телегазия, его ментальную самоидентификацию; проанализировано маргинальное пространство городка, представленного образами улицы, дороги, виноградников, кладбища.

Ключевые слова: дискурс, городок, маргинальное пространство, провинция.

Zaika J. M. Discourse of city in the novel „The calm town” by

M. Tomchaniy: the phenomenology of marginality

The article dedicated to the researching of discourse of city in the novel of M. Tomchaniy „The calm town”. The main character Yurko Telehasiy's peculiarities of world outlook, world experience, his mental self identification were comprehended; marginal space of town which represented by the images of street, road, vineyard, cemetery was analyzed.

Key words: discourse, town, marginal spaces, province.

УДК 821.161.1

Н. П. Иванова

**ЭЛЕМЕНТЫ ИНФЕРНАЛЬНОГО В РОМАНТИЧЕСКОМ
ОБРАЗЕ ПЕТЕРБУРГА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТЕЙ
Н. В. ГОГОЛЯ И В. Ф. ОДОЕВСКОГО)**

Романтическая традиция отдала значительную дань образу Петербурга. Если поэтические жанры воспевали северную столицу как „Петра творенье” и, в большинстве случаев, предполагали описательную характеристику города, то романтическая проза 1820 – 1830-х годов (Н. В. Гоголь, А. С. Пушкин, В. Ф. Одоевский) предложила более сложный образ, благодаря которому Петербург предстает как пространство, где таинственное и фантастическое является закономерным. Нашей задачей является рассмотрение романтической интерпретации топоса Петербурга как носителя фантастической, сверхъестественной, неперсонифицированной инфернальной силы.

Проблема художественного образа Петербурга неоднократно возникала в различных исследовательских ракурсах (Н. П. Анциферов, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, Г. П. Макогоненко, А. М. Панченко, В. М. Маркович, Б. А. Успенский, Н. Е. Крутикова, О. Николенко). Петербургостроитель и сама история появления города вызывали множество легенд, трактовок, дискуссий. Петербург обрастал исторической мифологией, постепенно создавал свою мифологию, в результате чего возникло своеобразное культурное явление, названное В. Н. Топоровым „петербургским текстом” русской литературы. Начала этого текста формируются, несомненно, в идеологических и художественных концепциях XVIII века и закрепляются затем в русской романтической поэтической традиции.

В свое время русский классицизм заложил мощный идеологический фундамент и определил своеобразную социоисторическую идеологию Петербурга в его исключительности и противопоставленности традиционным представлениям о месте и роли государственной столицы. Фактически весь XVIII век проходит под знаменем политического государственного мифа Петербурга (подробнее см.: [1; 2]). Романтизм качественно меняет ситуацию, дистанцируя идеологическую и поэтическую сферы, предлагая свою, опозитивированную, историю и мифологию Петербурга.

Главной причиной „бурного роста мифологии” Петербурга Ю. М. Лотман называет отсутствие у него истории. В отличие от Киева, Новгорода и Москвы, имеющих длительную историю, Петербург – молодой город, „искусственно” созданный в „одночасье” ценой больших человеческих жертв. Следовательно, миф должен своеобразно восполнять эту семиотическую пустоту, и потому ситуация

искусственного города оказалась исключительно мифогенной [3, с. 14]. Особенностью этой мифологии является ощущение вхождения „петербургской специфики в ее самосознание, т.е. что она подразумевает наличие некоего внешнего, не-петербургского наблюдателя” [3, с. 14]. Возможно поэтому романтикам оказалось легче создавать „новые” петербургские мифы: большинство из анализируемых нами авторов не являлись коренными жителями этого города, и зачастую, первая встреча с ним была нелицеприятной, разрушавшей идеальные, утопические представления о столице.

Петербург – это город, возникший вопреки природным условиям и в борьбе с ними. Такое естество Петербурга „позволяет двойственно интерпретировать город”, как победу разума над стихиями, и как извращенность естественного порядка [3, с. 10]. Эти идеи создания города воплотились, в частности, в повести В. Ф. Одоевского „Саламандра”. С одной стороны, Петербург представлен здесь как достижение науки, как европеизированный, интеллектуальный город, а с другой – как город-чудище, играющий человеческими судьбами. Подобная интерпретация представляется традиционной в рамках романтической поэтики. Так, у Одоевского, например, первая идея о великом творении Петра прослеживается в пересказе странных снов Кукари: „на берегу моря скалы разрываются с треском, из них выходит огромный блестящий город. <...> И над городом опять царь вейнелейсов в золотом венце...” [4; II, с. 148].

С другой стороны, в финской легенде о войне Петра I с Королем рутцев, излагаемой Одоевским, говорится непосредственно о сотворении города: „И стали строить город, но что положат камень, то всосет болото; много уже камней навалили, скалу на скалу, бревно на бревно, но болото все в себя принимает и наверху земли одна топь остается” [4; II, с. 146]. Таким образом, Одоевский формулирует черты романтического восприятия Петербурга как места, приближенного к потустороннему миру. Примечательно в связи с этим оценка столицы, представленная в повести О. Сенковского „Большой выход у Сатаны”. В докладе Сатане обер-председатель мятежей и революций говорит о Петербурге, который несложно угадать по описанию: „Есть в одном месте, на земле, некоторый безыменный народ, живущий при большом болоте, который с другим, весьма известным народом, живущим в болоте, составляет одно целое” [5, с. 13]. Автор, описывая в гротескной форме общественное устройство, намеренно вспоминает о столице, подчеркивая то, что, являясь культурным центром России, Петербург, в то же время, оказывается центром зарождения всяческих пороков и зла. А месторасположение его „на болоте”, „на краю” цивилизации отсылает к мифологическим представлениям о географии ада.

Об отсутствии у Петербурга истории свидетельствует и городская архитектура, характеризующаяся „уникальной выдержанностью огромных ансамблей, не распадающихся, как в городах с длительной

историей, на участки разновременной застройки” [3, с. 16]. Это создает ощущение театральной декорации, „искусственности” ландшафта. Город превращается в большую сцену, на которой будут разыгрываться судьбы людей, попадающих в него (например, герои повести В. Ф. Одоевского „Саламандра”) или проигрываться механически, как заученные роли, жизни его коренных жителей (героев петербургских повестей Н. В. Гоголя, повести В. Ф. Одоевского „Насмешка мертвеца”).

Мифологема Петербурга, в ее inferнальном прочтении, формируется в творчестве Н. В. Гоголя в цикле петербургских повестей. Однако предпосылки этого ключевого гоголевского мотива находим уже в его ранней прозе. Так, в Предисловии к „Вечерам на хуторе близ Диканьки” пасичник Рудый Панько, предлагает четкое противопоставление петербургского и диканьского миров: „Это у нас *вечерницы* <...> они похожи на ваши балы <...> На балы если вы едете, то именно для того, чтобы повертеть ногами и позевать в руку; а у нас соберется в одну хату толпа девушек совсем не для балу, с веретеном, с гребнями <...> подыметя крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие шутки, что и рассказать нельзя”; „А про сад и говорить нечего: в Петербурге вашем, верно, не сыщете такого” [6; I, с. 60 – 62]. Такие противопоставления столичного как чего-то далекого, недостижимого, а, следовательно, таинственного, перерастает позже в образ inferнального, рокового города – живого существа. Посещение Вакулой из „Ночи перед Рождеством” и дедом из „Пропавшей грамоты” Петербурга, далекого, чужого пространства, сопровождается фантастическими событиями. Вакуле, прежде чем достичь Петербурга, необходимо было „наведать” Пацюка, который „знает всех чертей” [6; I, с. 174], а затем укротить самого „чорта”. Деду же – вообще пришлось посетить „пекло”, познакомиться с его „жителями” и „обычаями”.

Рассматривая мифологический аспект петербургских повестей В. М. Маркович отмечает несколько ассоциаций, сближающих гоголевский Петербург с мифическим царством мертвых. Во-первых, это многозначная тема холода, сочетающаяся у Гоголя с темой сжигающих человека гибельных страстей и страданий. Во-вторых, это тусклые тона, отсутствие света, туман, оказывающиеся постоянным атрибутом загробного мира, описываемого в средневековой духовной литературе. В-третьих, это портретные и психологические характеристики героев, указывающие на связь героев с потусторонним миром или на их inferнальную принадлежность [7, с. 55 – 62].

Тема петербургского холода становится сквозной для всех повестей цикла. В „Шинели” Н. В. Гоголя холод выполняет сюжетобразующую функцию. Е. М. Мелетинский называет тему холода „главной сюжетной метафорой” произведения [8, с. 284]. Холод, не являясь центральным образом повествования, оказывается предпосылкой завязки, развития действия и развязки всего произведения. Скажем,

В. М. Маркович определяет хронологические рамки повести (начало зимы – конец весны) и отмечает приблизительную дату появления шинели у Акакия Акакиевича – апрель. А развязку и возмездие вообще относит чуть ли не к маю [7, с. 58 – 59]. Однако во все это время, с начала зимы и до апреля, героев повести сопровождают холод и крепкий мороз, „сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья” [6; III, с. 126]. Особенная продолжительность холодов, климат „вечной мерзлоты” присущ был аду, описываемому в апокрифической литературе. А стужа, „пропекающая в спину и плечо” Башмачкину, напоминает „огонь адских мук”, терзающий души грешников посреди нестерпимого холода. Подобный контраст характерен, как известно, для духовных стихов (см. более детальный анализ в исследовании В. М. Марковича: [7, с. 62]). Потеря и невозможность вернуть шинель оборачивается для чиновника смертельным испытанием холодом. Причем холодом, не только физическим, но и духовным. Таким образом, в „Шинели” субъективное ощущение холода героями переносится на состояние самого изображаемого мира. Холод „легко переходит из физического мира в „нравственное пространство” [7, с. 60 – 61]. Ведь не только холод зимы окружает Акакия Акакиевича, но и холод-бездушие окружающих людей: „В департаменте не оказывали к нему никакого уважения. Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха. Начальники поступали с ним как-то холодновато-деспотически. <...> Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия <...> сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом” [6; III, с. 123]. Крайне холодно отнесся к Башмачкину и „значительное лицо”, за что сам впоследствии поплатился, оставшись на морозе без шинели.

Даже внешний вид, безликость чиновников, собирательным образом которых является Башмачкин, мотивируются климатом Петербурга: „Чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным <...> виноват петербургский климат” [6; III, с. 121].

От духовного холода, непонимания и безразличия погибает герой повести „Невский проспект”. Несовпадение его мечты (исправить хоть одну судьбу в этом безразличном мире) и действительности оборачиваются для Пискарева сумасшествием, а затем и гибелью.

В „Портрете” холод становится „одной из всеобъемлющих характеристик петербургской культуры” [7, с. 60]. „Холод” в этой повести пронизывает все: от жилища бедного художника до общества, в котором оказывается Чартков, и искусства. Однако здесь, в отличие от „Шинели”, в которой холодом проникнуты и физический мир, и

нравственное пространство, физический холод бедности, невзгод, сменяется холодом духовным. Передняя, „нестерпимо холодная, как всегда бывает у художников”, большая квадратная комната „с мерзнувшими окнами” [6; III, с. 70] сменяется бессилием таланта: „Кисть его хладела и тупела, и он нечувствительно заключился в однообразные, определенные, давно изношенные формы” [6; III, с. 94]. Причиной такого изменения становятся и жажда лучшей жизни, повлекшая за собой связь с потусторонними силами, и общество. В это общество попадает художник, где все „однообразные, холодные, вечно прибранные и, так сказать, застегнутые лица чиновников, военных и штатских” [6; III, с. 94].

Так, в гоголевском описании „холодной” столицы проявляется „демоническая интерпретация севера, где находится царство мертвых” [8, с. 284]. Однако inferнальные мотивы в создании образа Петербурга не исчерпываются только холодом. Ощущение „потусторонности” придает Петербургу и его колорит, который соответствует описаниям загробного мира: „В мифологических изображениях загробного мира, напротив, преобладают тусклые тона: царство мертвых предстает не только холодной, но и бессолнечной, вечно туманной страной, миром бесчувственных теней, не знающих ни радостей, ни нужд, свойственных живому человеку” [7, с. 61 – 62]. В „Невском проспекте” на души петербургских художников давит „серенький мутный колорит – неизгладимая печать севера” [6; III, с. 12]. Вид из окна Пискарева удручающий: „где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, и козлиный голос разносчика дребезжал” [6; III, с. 22]. В „Шинели” „петербургское серое небо” потухает. Мотив „серенького” колорита более полно раскрывается в „Портрете”, в частности, в описании Коломенской части города, куда „не заходит будущее”, и где „все тишина и отставка, все, что осело от столичного движения” [6; III, с. 104]. Люди здесь имеют соответствующий окрас – „пепельный”: „Сюда переезжают на жительство отставные чиновники, вдовы...<...> и наконец, весь тот разряд людей, который можно назвать одним словом: пепельный, людей, которые с своим платьем, лицом, волосами глазами имеют какую-то мутную, пепельную наружность, как день, когда нет на небе ни бури, ни солнца, а бывает просто ни се, ни то: сеется туман и отнимает всякую резкость у предметов” [6; III, с. 104]. Такая концентрация проявления туманно-серой, пепельной тусклости, объединенной с мотивом остановившегося времени, создает ощущение чего-то противоположного миру живых. А бесчувственность обитателей этого мира позволяет трактовать их как призраков, теней людей.

Башмачкин ни разу в жизни „не обратил внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице”, ел „не замечая вкуса”, „когда все стремится развлечься <...> Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению” [6; III, с. 125 – 126]. Создается впечатление неестественности, запрограммированности жизни петербургского

чиновника, и даже знаменательное событие, как-то появление у Башмачкина шинели, не в силах радикально изменить течение времени (ср. сходную коллизию в „Сказке о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенье не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником” В. Ф. Одоевского).

Исключением из правил становится чиновник Поприщин, который из-за сумасшествия приобретает некую призрачную свободу от общества. Он – яркое пятно в этом сером, призрачном мире.

Представляется возможным выделить еще один мотив, свидетельствующий в пользу inferнальности Петербурга – это постоянно нависающая угроза „конца мира”, проявляющаяся в „сумасшествии” природы. В новелле В. Ф. Одоевского „Насмешка мертвеца”, входящей в состав „Русских ночей”, находим описание города-чудовища в преддверии стихийного бедствия, которое дается в виде разрозненных сиюминутных визуальных и звуковых впечатлений: „Ревела осенняя буря: река рвалась из берегов; по широким улицам качались фонари; от них тянулись и шевелились длинные тени; казалось, то подымались с земли, то опускались темные кровли, барельефы, окна. <...> ...колеса то быстро, то лениво стучали о мостовую; звук уличных рылей носился по воздуху; и из всех этих разнообразных, отдельных движений составлялось одно общее, которым дышало, жило это странное чудовище, складенное из груды людей и камней, которое называют многолюдным городом” [4; I, с. 80 – 81]. На фоне такой картины разворачиваются „кажущиеся” драматические события, связанные с прошлым героини, в котором она отвергла любовь погибшего юноши. Теперь, на балу стихии, не она играет чувствами молодого человека, а он, мертвец в гробу, смеется над ее беспомощной ситуацией утопающей. Однако все произошедшее рассказчик развенчивает, ссылаясь на обморок княгини. И возможность „видеть особенный мир, в котором одна половина предметов принадлежит к действительному миру, а другая половина к миру, находящемуся внутри человека” [4; I, с. 86] осталась забытой героиней за ненадобностью. Ей важнее поговорить „о сплетнях, о бале, о рауте и только” [4; I, с. 86]. Одоевский часто обращается к образу „пустышки”, считая это явление порождением петербургского общества и времени (см. „Княжна Зизи”, „Княжна Мими” и др.). Угроза постоянных наводнений, стихии, борющихся с городом („сумасшествие природы”), с одной стороны, и очерствение и безразличие („сумасшествие общества”), разрушающие его, с другой, – свидетельствуют, скорее, о деструктивном хаосе, превалирующем в Петербурге, нежели о гармонии.

Особенно ярко мотив „сумасшествия природы” воплощен в „Невском проспекте” и „Носе”. Станным образом ведет себя пространство, после взгляда девушки-мечты на Пискарева: „Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимыми,

мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз” [6; III, с. 14]. Однако девушка оказалась не идеалом, а „какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни” [6; III, с. 17]. Но не только героиня является воплощением греха, как утверждает автор, но весь мир, Петербург, в котором правит сатана: „какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе” [6; III, с. 18]. Еще сложнее ситуация обстоит в „Носе”, где часть тела, нос, отделяясь от своего хозяина начинает жить самостоятельно: у него появляется свое лицо, которое Нос прятал „в большой стоячий воротник” [6; III, с. 46], он ездит на карете и молится в церкви. Абсурдность ситуации: часть тела – статский советник, а его хозяин – майор, осложняется еще большим алогизмом размеров: нос, помещавшийся в хлебе, одновременно, оказывается существом, подобием человека, скорее всего соответствующим и его размерам. Немотивированным оказывается и возвращение блудного носа на свое место – лицо майора Ковалева. Таким образом, гармонический гоголевский диканьский мир „Вечеров...”, для которого Петербург был далекой, чужой столицей, сменяется в петербургских повестях хаосом, амбивалентным его восприятием, как „своего” и одновременно „чужого”. Фантастика приобретает исключительно деструктивную повествовательную функцию.

В повести В. Ф. Одоевского „Саламандра” Петербург – город цивилизованный, становится гибельным местом для „человека природы” Якко. Привезенный в Петербург, „в новую столицу преобразователя России, только что возникшую из болот финских” [4; II, с. 154], Якко был поражен величием города, „ровной дорогой между болотами”, „удивительно огромными” домами и домами „еще огромное прежних”, „другим городом какого-то странного вида: на стенах блещут медные пушки и ходят часовые с ружьями”, „огромными лодками” [4; II, с. 153] (ср. Вакулу, увидевшего впервые Петербург). С одной стороны, этот красивый мир цивилизации, культуры, науки помогает „дикому” финскому мальчику сделать головокружительную карьеру, но с другой – он убивает в Якко все природное, живое, превращая его в хладнокровного искателя золота, стремящегося к материальному обогащению любой ценой. Своим поведением он губит подругу Эльсу, воплощающую собой силы природы, не смогшую изменить культу предков и принять мир культуры.

Петербург и его творец стали для Якко символом созидательного просвещения и в то же время разрушительного начала для человека „природного”. Здесь возникает по прежнему актуальный для романтиков сентименталистский мотив противопоставления цивилизации и живой, одухотворенной природы. Природа предчувствует несчастье перед

убийством Гины и гибелью старика Руси: „Ветер свистел в волоковое окошко и печально пробегал по струнам кантелы; шумели пороги, дождь прорывался сквозь кровлю...” [4; II, с. 148]. Природа противится свершившемуся преступлению: „Ветер разрывал облака, и они как дым неслись по белому небу; деревья пригибало к земле, пена порогов, усиленная бурей, с ужасным ревом разбивалась о гранитные камни; первые лучи зари отражались на серых волнах кровавыми пятнами...” [4; II, с. 150]. Чем более отдалялся Якко от родных мест, тем менее видна его связь с природой: исчезают описания природы, отражающей внутреннее состояние героя. И даже родной язык позабыл Якко, „выучившись почти всем языкам европейским” [4; II, с. 157].

В „Саламандре” прослеживаются два разнородных „мистических” ряда: Эльса, носительница органичной для нее „иррациональной” мистики, и превратившегося в старого графа Якко, мистика „рационального” [9, с. 196]. В противопоставлении мистических планов прослеживается идея антитезы добро – зло: природный, добрый, мистицизм Эльсы служит во благо ее соотечественников и Якко в том числе, а приобретенный, „образованный” мистицизм финна – для личного обогащения. „Иррациональный” мистицизм – управляем, подчинен желаниям героини, в то время как „рациональный” – неуправляем, подчиняется низменным страстям, зависти героя.

Таким образом, Петербург оказывается сплошь проникнутым завистью. Достаточно вспомнить, что „средневековое представление об адских силах трактовало зависть как самое главное побуждение дьявола” [7, с. 55]. Зависть вселяет в умы людей портрет ростовщика, доводя их до сумасшествия; завидуют чиновники всем стоящим выше их по должностной лестнице и т. п.

Подводя итоги, следует отметить, что Петербург в романтической прозе 1820 – 1830-х годов (мы попытались проанализировать картины петербургского мира у Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского) приобретает негативную семантику города-мира с разрушенной гармонией. В таком мире превалируют низменные чувства и пороки. Внешний колорит города и состояние „вечной мерзлоты” как физической, так и духовной, сближают его с адом. Судьбы героев в таком месте всепоглощающего „обмана” оказываются, как правило, трагичными. А сами герои – марионетками в руках высших сил. Человеку дана возможность не подчиниться этому миру – покинуть это пространство. Так делают Акакий Акакиевич, Поприщин, Пискарев – они просто умирают, сложнее оказывается пройти очищение ценой искупления грехов, что удается сделать только одному герою – отцу художника Б. („Портрет” Н. В. Гоголя).

Литература

1. Живов В. М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века / В. М. Живов // Из истории

русской культуры. – Т. IV (XVIII – начало XIX века). – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 657 – 683. **2. Проскурина В. Ю.** Мифы империи : Литература и власть в эпоху Екатерины II / В. Ю. Проскурина. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 324 с. **3. Лотман Ю. М.** Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в трех томах : Т. II. – Таллинн : „Александра”, 1992. – С. 9 – 21. **4. Одоевский В. Ф.** Сочинения : в 2-х т. – М. : Художественная литература, 1981. **5. Сенковский О.** Большой выход у Сатаны / О. Сенковский // Русская фантастическая проза XIX – начала XX века. – М. : Правда, 1989. – С. 3 – 33. **6. Гоголь Н. В.** Собрание сочинений в восьми томах / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984. **7. Маркович В.** Петербургские повести Н. В. Гоголя: монографія / В. Маркович. – Л. : Худож. лит., 1989. – 208 с. **8. Мелетинский Е. М.** Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с. **9. Турьян М. А.** Эволюция романтических мотивов в повести В. Ф. Одоевского „Саламандра” / М. А. Турьян // Русский романтизм. – Л. : Наука, 1978. – С. 187 – 206.

Иванова Н. П. Элементы інфернального у романтичному образі Петербургу (на матеріалі повістей М. В. Гоголя та В. Ф. Одоєвського)

У статті розглядається романтична інтерпретація Петербурга як носія фантастичної, інфернальної сили. Ця ідея втілена у картинах петербурзького світу повістей В. Ф. Одоєвського „Саламандра”, „Кепкування мертвеця” та у петербурзьких повістях М. В. Гоголя.

Ключові слова: інфернальне, мотив, романтизм, тема.

Иванова Н. П. Элементы инфернального в романтическом образе Петербурга (на материале повестей Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского)

В статье рассматривается романтическая интерпретация Петербурга как носителя фантастической, инфернальной силы. Эта идея наиболее полно воплощена в картинах петербургского мира повестей В. Ф. Одоевского „Саламандра”, „Насмешка мертвеца” и петербургских повестей Н. В. Гоголя.

Ключевые слова: инфернальное, мотив, романтизм, тема.

Ivanova N. P. Elements of the infernal in the romantic image of Petersburg (on the material of stories by M. V. Gogol and by V. F. Odoevsky)

The article deals with the romantic interpretation of Petersburg as a fantastic infernal power bearer. This idea is represented in full in the pictures of Petersburg's world in V. F. Odoevsky's stories „A Salamander”, „The Deadman's Mockery” and M. V. Gogol's stories about Petersburg.

Key words: infernal, motif, romanticism, theme.

УДК 821. 161. 1 – 1. 09 + 929 (Иванов : Мандельштам)

Ю. В. Кошеливская

**ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В ПОЭЗИИ
ГЕОРГИЯ ИВАНОВА И ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА**

Проблема „петербургского текста” является одной из основных в литературоведении. По словам М. В. Отрадина, „в русской литературе, да и в сознании общества в целом, Петербург с момента своего возникновения стал восприниматься не только как конкретный город, не только как новая столица, но и как символ новой России, символ ее будущего” [1, с. 5]. Феномен города, который возник на негостеприимной северной земле, сразу же повлек за собой появление легенд и мифов, связанных с его чудесным возникновением и неординарной личностью основателя. Окончательно так называемый „петербургский миф”, рассказывающий о мистическом появлении прекрасного города среди болот и таких же мистических предсказаниях его гибели, сформировался во второй половине XIX века. Как следствие, неотъемлемой его частью стали фигуры его создателей, исторические деятели, авторы произведений, и „петербургский текст”, вобравший в себя, по словам С. Волкова, „не только посвященные этому городу литературные произведения, картины, рисунки, музыку, театральные представления, но и сложный комплекс философских и нравственных идей, связанных с особым местом Петербурга на русской земле” [2, с. 17].

Исследованием данной проблемы занимались М. В. Отрадин, С. Волков, М. Ю. Лотман – в своих работах они уделяли внимание истории и архитектуре города, художественно-историческому богатству Петербурга. В 1922 году в свет вышла книга Н. П. Анциферова „Душа Петербурга” [3], в которой автор одним из первых сосредоточился на „истолковании гения места Петербурга” [2, с. 29]. В предисловии к книге Анциферова И. Гревс отмечает: „Душа Петербурга” угадана Н. П. Анциферовым удивительно верно, изображена с убедительной цельностью в прекрасно понятом единстве таинственного лика „Северной Пальмиры” на фоне грандиозной истории города „трагического империализма”. Впервые сплетён около истории Петербурга такой яркий венок из тех образов, в какие преломлялось лицо создания Петра, града Медного Всадника, в творчестве великих писателей русской земли, ее талантливых поэтов и романистов” [3]. Термин „петербургский текст” был введен в 1984 году, когда вышла статья В. Н. Топорова „Петербург и „Петербургский текст русской литературы” [4]. В. Н. Топоров определил „петербургский текст” как „некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в

сферу символического и провиденциального. „Петербургский текст” может быть определен эмпирически указанием круга основных текстов русской литературы, связанных с ним, и соответственно хронологических рамок его” [4].

Петербург всегда был олицетворением культуры России, ее интеллектуальной силы, город на Неве являлся центром самых важных исторических и политических событий. По словам Н. Анциферова, „отражение Петербурга в душах наших художников слова не случайно, здесь нет творческого произвола ярко выраженных индивидуальностей. За всеми этими впечатлениями чувствуется определенная последовательность, можно сказать, закономерность. Создается незыблемое впечатление, что душа города имеет свою судьбу, и наши писатели, каждый в свое время, отмечали определенный момент в истории развития души города” [3]. Образ Петербурга присутствует в произведениях М. Ломоносова, Г. Державина, особое место „петербургский текст” занимает в творчестве А. С. Пушкина („Пир Петра Первого”, поэма „Медный всадник”). Красота Петербурга была воспета К. Батюшковым; о своей странной любви к „творению Петра” говорили Герцен и Белинский; образ города на Неве создает Н. В. Гоголь („Петербургские записки 1836 года”, „Невский проспект”, „Шинель” и др.). С течением времени образ Петербурга менялся: А. Григорьев впервые применил эпитет „пошлый”, Некрасов создал урбанистическую панораму города. Своего апогея образ Петербурга достиг в произведениях Ф. М. Достоевского. Среди поэтов рубежа веков следует отметить „петербургский текст” М. Волошина, В. Брюсова, А. Блока, к образу Петербурга обращались В. Маяковский, А. Ахматова, Н. Гумилев, Б. Пастернак и многие другие.

К сожалению, не смотря на внимание литературоведов к данной проблеме, образ Петербурга в поэзии Серебряного века еще не достаточно изучен. Особенно это касается поэзии Русского Зарубежья, которая все еще недостаточно открыта для современного читателя. Именно поэтому цель нашей статьи заключается в стремлении исследовать „петербургский текст” Георгия Иванова и Осипа Мандельштама.

Не смотря на то, что большую часть своей жизни Георгий Иванов провел в эмиграции, „тема Петербурга привлекала поэта все пятьдесят лет его творческой жизни. Удивительного в этом ничего нет. То чувство полноты бытия, какое он переживал там, начиная с 1916 года... никогда в его судьбе не повторится” – справедливо характеризует восприятие Ивановым Петербурга В. Крейд [5, с. 168]. Исследованием проблемы петербургского текста в творчестве Георгия Иванова занимались Д. А. Монахова [6] – в статье „Петербургский текст” Георгия Иванова” исследователь проводит анализ образа Петербурга не только в поэтических произведениях, но и в прозе автора, И. А. Тарасова [7] – проводит исследование символики „петербургского текста” Г. Иванова.

Мы полагаем, что рассматривать „петербургский текст” в творчестве Г. Иванова необходимо в соответствии с двумя периодами его творчества – доэмигрантским и в период эмиграции.

Образ города Георгий Иванов воссоздает в стихотворениях „Поблекшим золотом, холодной синевою...” (1913), „Веселый ветер гонит лед...” (1915), „Столица спит. Трамваи не звенят...” (1915), „Петергоф” (1920) и многих других. В сборнике „Памятник славы” (1915) есть цикл стихотворений, посвященный „столице на Неве”. Здесь одним из характерных примеров доэмигрантского петербургского текста является стихотворение „Опять на площади Дворцовой...” (1915). Перед читателем предстает картина зимней „Невской столицы”, где „на гулкой мостовой торцовой морозный иней лег ковром”, „под торопливыми шагами звенит намерзший тротуар”, „в бледном небе ясно блещет Адмиралтейская игла”. Автор изображает картины города, создавая словесные образы архитектуры и ландшафтов Петербурга, в культурной памяти невольно возникают пушкинские образы, ощущаются его мотивы. Стихотворение Иванова наполнено приподнятым настроением, которое передается и читателю:

И сердце радостно трепещет,
И жизнь по-новому светла... [8, с. 146]

Автор восхищается красотой родного города, с любовью и трепетом изображая его панораму.

Уже не таким восторженным предстает перед нами Петербург в цикле „Стихи о Петрограде” (1916):

...Теперь только трубы да мокрые крыши,
Да плещет толпы бесконечное море [8, с. 418].

У автора появляются ноты грусти, безысходности, появляются образы „сурово желтеющих старинных зданий”, „бледного солнца, которое сияет так редко”, „глухого плеска волн Невы”, сумрака, тумана. О тумане Георгий Иванов писал в „Петербургских зимах: „Туман бывает в разных городах, но петербургский туман – особенный. Для нас, конечно. Иностранец, выйдя на улицу, поежится: „бр... проклятый климат... „Ежимся и мы. Но ни на что не променяем... Петр на скале, Невский, сами эти пушкинские ямбы, – все это внешность, платье. Туман же – душа” [9]. Такое изменение в ивановском восприятии обусловлено, главным образом, историческими событиями, первой мировой войной, ощущением приближающейся катастрофы. Кроме того, в цветовой характеристике Петербурга Георгий Иванов использует серый и желтый цвета: „желтый сумрак” („О, заповедная столица...”), „серый полусвет” („Видения в летнем саду”), „серые волны царственной реки” („Столица спит. Трамваи не звенят...”). Эти цвета, с точки зрения исследователей цветописи в литературе, имеют свое значение: желтый цвет – ассоциируется с теплотой, золотом, светом; цвет серый в данном контексте ассоциируется с туманом, Невой, холодом и сыростью. Все эти

характеристики достаточно точно передают цветовое восприятие Ивановым дореволюционного Петербурга-Петрограда.

Все стихотворения Георгия Иванова о Петербурге наполнены любовью к нему, однако, в период эмиграции автор особенно сильно чувствует свою связь с городом:

...И сердце понимает вновь:
Мой Петербург – моя свобода,
Моя последняя любовь.
Мое единственное счастье
Адмиралтейство, ночь, тоска
И угасающие снасти,
И над Невой – облака [8, с. 430].

Таким образом, образ Петербурга в поэзии Георгия Иванова представлен как чувственно-одухотворенный образ города, который является для автора воплощением целого государства, целой эпохи. Отметим, что этот образ менялся в течении жизни автора – сменялись образы, цветовые характеристики, но неизменной оставалась любовь поэта к „гранитному городу на Неве”.

Прежде чем перейти к характеристике „петербургского текста” Мандельштама, необходимо отметить, что Георгий Иванов был дружен с поэтом, их познакомил Николай Гумилев, и с первой же встречи Иванов был покорен не только стихотворениями Мандельштама, но и его личностью. В „Петербургских зимах”, вызвавших ряд недовольных отзывов, в том числе и Надежды Мандельштам, Георгий Иванов описывает свои впечатления от первой встречи с поэтом: „Чтение Мандельштама, несмотря на всю его нелепость, как-то околдовывало. Он подпевал и завывал, покачивая головой на тонкой шее, и я испытывал какой-то холодок, страх, волнение, точно перед сверхъестественным. Такого беспримесного проявления всего существа поэзии, как в этом чтении, как в этом человеке (во всем, во всем, даже в клетчатых штанах), – я еще не видал в жизни” [9].

Осип Мандельштам вырос и долгие годы жил в Петербурге, поэтому петербургская тема занимает одно из ведущих мест в творчестве автора. В 1913 году было написано стихотворение „Петербургские строфы” – с первых же строк автор воссоздает неповторимую атмосферу северной столицы, рисует пейзажи города, его великолепную классическую архитектуру: перед читателем возникают правительственные здания, Адмиралтейство, Сенатская площадь, слышен плеск Невы. Образ „чудака Евгения”, типичного жителя города на Неве, невольно отсылает к личности Пушкина, одного из создателей „петербургского мифа”. По словам М. Отрадина, „реконструкция образа далекой культуры не превращается у Мандельштама в самоцель, в его стихах намечается диалог культур, сегодняшней и какой-то другой, не похожей на сегодняшнюю, но глубоко с ней связанной” [1, с. 30]. В стихотворении „Адмиралтейство” (1913) прослеживается все та же

архитектурность в описании: в четырех строфах автор воссоздает облик здания, созданного пятой стихией – красотой, которая „не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра” [1, с. 290]. В стихотворении „На площадь выбежав, свободен...”, написанном в 1914 году в связи со столетием со дня смерти архитектора А. Н. Воронихина, по проекту которого был построен Казанский собор в Петербурге, Осип Манделъштам вновь обращается к теме архитектурной красоты Петербурга:

...И распластался храм господень,
Как легкий крестовик-паук...
...И храма маленькое тело
Одушевленное стократ
Гиганта, что скалою целой
К земле беспомощно прижат! [1, с. 290].

Отметим, что кроме Казанского собора перед читателем предстает также Исаакиевский, названный поэтом, „Гигантом”.

В более поздних стихотворениях Манделъштам называет Петербург Петрополем („В Петрополе прозрачном мы умрем...” (1916), „Мне холодно. Прозрачная весна...” (1916)). Но, не смотря на это, город остается прежним – Манделъштам показывает прелесть Петербурга, все ту же будничность, плеск волн Невы, но появляется эпитет „прозрачный” (прозрачный Петрополь, прозрачная весна) – настроение этих стихотворений передает волнение, тревогу автора за будущее России, некую пессимистичность, страх:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час над нами смертная година [1, с. 291].

Таким образом, „петербургский текст” Манделъштама, так же, как и у Иванова, имеет некую двойственность: автор сближает образ современного города, с городом в прошлом, Петербургом пушкинской поры. Кроме того, важной характеристикой образа Петербурга в поэзии Манделъштама является архитектурность – словесное воссоздание архитектуры города, его пейзажей, ландшафтов.

Итак, проанализировав образ Петербурга в поэзии Георгия Иванова и Осипа Манделъштама, можно выделить некоторые сходные черты „петербургского текста” этих поэтов. Во-первых, использование сходной цветовой гаммы – преобладание в описании города желтого, серого, черного цветов. Во-вторых, использование схожих образов туманности, призрачности, прозрачности. Об этой характерной особенности „петербургского текста” писал В. Н. Топоров: „и призрачный, и прозрачный – два очень важных определения не только „физической”, „атмосферной” характеристики города в Петербургском тексте, обладающих высокой частотностью, но и как узрение его духовной, метафизической сути, приникание к ней” [4]. Третьей общей

чертой петербургского текста Георгия Иванова и Осипа Мандельштама является архитектурность изображения города. Необходимо отметить также факт эволюции образа Петербурга у обоих поэтов. На наш взгляд, перспективы исследования образа Петербурга открывают возможность привлечь для сопоставления петербургские тексты других поэтов Русского Зарубежья, что позволит выявить и особенности рецепции, и эволюцию образа.

Литература

1. Петербург в русской поэзии (XVIII – начало XX века): Поэтическая антология / Сост., авт. вступит. Статьи и комментарии М. В. Отрадин. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988 – 384 с. **2. Волков С.** История культуры Санкт-Петербурга / С. Волков. – М. : Изд-во Эксмо, 2003. – 704 с. **3. Анциферов Н. П.** Душа Петербурга [Электронный ресурс] / Н. П. Анциферов – Режим доступа : http://webreading.ru/conv/do_rtf.php?name=/books/nonf /design/antsiferov_n_p_dusha_peterburga.htm, свободный. – Загл. с экрана. **4. Топоров В. Н.** Петербург и „Петербургский текст русской литературы” (Введение в тему) [Электронный ресурс] / В. Н. Топоров Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. – М. : Издательская группа „Прогресс” – „Культура”, 1995 – С. 259 – 367. – Режим доступа : http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm, свободный. – Загл. с экрана. **5. Крейд В. П.** Георгий Иванов / В. П. Крейд. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 430 с. **6. Монахова Д. А.** „Петербургский текст” Георгия Иванова [Электронный ресурс] / Д. А. Монахова // Литература XIX – начала XX веков : новые взгляды и концепции. – Режим доступа : <http://meropr.ropryal.ru/liter2008/img/tom21.pdf>, свободный. – Загл. с экрана **7. Тарасова И. А.** „Призраки на петербургском льду” : „петербургский текст” в творчестве Г. Иванова [Электронный ресурс] / И. А. Тарасова. – Режим доступа : http://acta-linguistica-et-poetica.blogspot.com/2009/10/blog-post_6868.html, свободный. – Загл. с экрана **8. Георгий Иванов.** Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста, состав. примеч. А. Ю. Арьева (Новая Библиотека поэта). – СПб. – М. : Издательство ДНК, Прогресс-Плеяда, 2010. – 768 с. **9. Георгий Иванов.** Петербургские зимы [Электронный ресурс] / Г. Иванов. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/183739/read#t1>, свободный. – Загл. с экрана.

Кошелівська Ю. В. Образ Петербурга в поезії Георгія Іванова та Осипа Мандельштама

У статті надано короткий огляд розвитку проблеми „петербурзького тексту” в літературознавстві, проаналізовано образ Петербурга у поезії Георгія Іванова та Осипа Мандельштама, виділено спільні риси „петербурзького тексту” у творчості розглянутих авторів.

Ключові слова: „петербурзький текст”, образ Петербурга, „петербурзький міф”, поетична характеристика, архітектурність.

Кошеливская Ю. В. Образ Петербурга в поэзии Георгия Иванова и Осипа Мандельштама

В статье предоставлен короткий обзор развития проблемы „петербургского текста” в литературоведении, проанализирован образ Петербурга в поэзии Георгия Иванова и Осипа Мандельштама, выделены общие черты „петербургского текста” в творчестве рассмотренных поэтов.

Ключевые слова: петербургский текст, образ Петербурга, петербургский миф, поэтическая характеристика, архитектурность.

Koshelivskaya J. V. The image of Petersburg in the poetry of Georgiy Ivanov and Osip Mandelshtam.

This article gives a brief survey of the evolution of the „Petersburg’s text’s” problem in the study of literature; the image of Petersburg in the poetry of Georgiy Ivanov and Osip Mandelshtam was analyzed and the common traits of the „Petersburg’s text” in the works of these authors were singled out.

Key words: „Petersburg’s text”, the image of Petersburg, Petersburg’s myth, poetical characteristic, architectural structure.

УДК 821.161.1-1.09+929Вертинский

А. А. Плотникова

**ОБРАЗ ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ
АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА ВЕРТИНСКОГО**

Начало XX века – эпоха перемен в истории России. Происходит смена устоев и традиций, в противоречивой государственной ситуации островками политических и социальных изменений становятся города. Рост роли города в жизни общества находит отражение в литературе: возникает ее урбанистическое течение, многие авторы „героем” своих произведений называют город, поэзия становится городской. В рамках модернистских течений поэты по-своему трактуют этот образ. В. Маяковский, А. Блок создают свои „вечные” города. В создании новой традиции участвует и Александр Николаевич Вертинский – поэт, который воспринимается публикой божественным, городским. Город сыграл немаловажную роль в жизни артиста, выросшего в Киеве. До эмиграции „поющий поэт” жил в Москве, а затем открыл для себя эмиграционный Стамбул, Париж, Лос-Анджелес, Шанхай и другие города. Скитаясь в эмиграции по всей Европе, Вертинский проезжал, проплывал, „пролетал” города, которые манили его огнями улиц и своими сценами. В своем

творчестве он создал собирательный образ всех городов, где ему пришлось побывать. Однако среди всех его работ лишь два стихотворения посвящены Киеву и Шанхаю, поэтому исследователи не рассматривали данный образ, а значит, обращение к нему является актуальным. Поэтому в рамках нашей статьи хотелось бы рассмотреть собирательный образ города Александра Николаевича.

Как уже было сказано выше, Киеву и Шанхаю поэт посвятил отдельные произведения. Киев – Родина автора, навеки оставался в памяти золотыми куполами, спусками, каланчей, тихими улочками:

Здесь тогда торговали мороженым,
А налево была каланча... [1, с. 384].

Нежность звучит в каждом слове поэта, потому что он испытывает любовь к каждому киевскому уголку, которое хранит его память:

Киев – родина нежная,
Звучавшая мне во сне [1, с. 384]

Киев для Вертинского – вечный город, и, несмотря на все несчастья, наступившие его там, он остается славным городом юности, воспоминания о котором приносят радость, легкость и успокоение.

А твои каштаны дремучие,
Паникадила Весны,
Все цветут, как и прежде, могучие... [1, с. 384].

Каштаны – символ Киева, поэт сравнивает с паникадилами – церковной утварью, а церковь для артиста всегда играла роль возвышенного божественного ориентира счастья. Таким образом, на образ города накладывается отпечаток субъективного отношения автора к нему, как к Родине, отсюда нежность, доброта и искренность, которыми пронизано стихотворение.

Шанхай – еще один символический город в жизни Вертинского. Там он нашел свое краткое пристанище и семейное счастье – жену Лидию. Однако сам город не любил: устав от выступлений, проблем и жизненных неурядиц, он изобразил его местом порока, человеческих страданий, пустоты и безразличия.

Вознесённый над жёлтой рекой полусонною,
Город-улей москитов, термитов и пчёл... [1, с. 355].

Шанхай у поэта – шумный „город-улей”, ставший пристанищем для многих эмигрантов, город всех религий и национальностей, куда стекались беглецы, для которых он был приютом, но не домом.

Вот хохочут трамваи, топчут автобусы,
Голосят амбулансы, боясь умереть...
А в ночи фонарей раскалённые глобусы
Да назойливо хнычет китайская медь [1, с. 355].

Обратим внимание на глаголы, характеризующие жизнедеятельность города: „хохочут”, „топчут”, „голосять”, „хнычет”. Все они на эмоциональном уровне вызывают раздражение и косвенным образом передают сугубо авторское отношение.

Современный город с развивающейся инфраструктурой, со всеобщей механизацией является местом, в котором сосредоточилась злоба, нищета, разврат, предательство. Здесь личность обесценивается, а на ее место приходят люди-машины, пустая толпа:

И бегут и бегут сумасшедшие роботы,
И рабы волокут в колесницах рабов... [1, с. 355].

Выступая в ресторанах, поэт хорошо был знаком с ночной жизнью города и его пороками.

А в больших ресторанах меню – как евангелия,
Повара – как епископы, джаза алтарь
И бесплотно скользкие женщины – ангелы –
В легковейные ткани одетая тварь [1, с. 356].

„Слияние” ресторана и церкви говорит о парадоксальности ситуации в городе, а значит о порочности общества в целом, где люди приходят в ресторан как на службу, только не на службу душ, а на службу телу. Эти противоречия городской жизни верно схвачены поэтом. Однако автор верит в то, что эта ситуация изменится и люди вернутся в свету, к вере и надежде на лучшее, к любви, и будут спасены, как был спасен чистой любовью сам Александр Николаевич. А может быть, Бог безжалостно сотрет погрязший в пороках город?

Знаю: будет сметён этот город неоновый
С золотых плоскогорий идущей ордой,
Ибо Божеский, праведный суд Соломоновый
Нависает, как меч, над его головой [1, с. 356].

Но, мы не можем говорить о том, что поэт в целом испытывает негативное отношение к современному городу, ведь для него это место, где он творил, жил, надеялся, любил. Огни города всегда манили его: Москва – Стамбул – Париж... Город – центр Его жизни, его творчества. Каким же видит образ города автор? Монументальным? Могучим? Возможно. Но при этом вокзально-ресторанным, цирково-оркестровым, залитым электрическим светом, наполненным шумом машин и голосов, джазом и тостами, музыкой шарманки и граммофона. Возможно, это связано с тем, что артист видел его с ночных подмостков, когда город погружался во власть князя Тьмы.

В стихотворениях Александра Николаевича мы встречаемся с Москвой, Венецией, Парижем. Однако нельзя выделить их в отдельные образы, скорее всего, они представляют его собирательный образ.

Москва. Для Вергинского это город триумфа, но и кокаина, богемы и кокаинеток – символов предвоенной Москвы:

Кокаином распята в мокрых бульварах Москвы?
Вас уже отравила осенняя слякоть бульварная... [См.: 2].

Бульвары столицы полны духовно пустых людей, так они представляют собой поколение исчезающего декаданса. Однако, покинув Москву, поэт видел то же и в других городах Европы.

Пусть в стихах Вертинского мы очень редко встречаем конкретные детали городского пейзажа, но все же они точно передают его атмосферу. И в „Дансинг-герл”, и в „Прощальном ужине”, и в „Желтом ангеле”, и в других произведениях возникает цельный и сложный образ распутного, пустого, холодного ночного города. Перед нами мелькают ночные картины, дублирующие одна другую:

Мне снилось, что теперь в притонах Сан-Франциско
Лиловый негр Вам подает мантию [1, с. 279].

Из глухих притонов Барселоны
На асфальт парижских площадей
Принесли Вы эти песни-звоны
Изумрудной родины своей [1, с. 329].

Мы видим „вечерние рестораны”, „парижские балаганы”, „кабаки”, „притоны” и „шарманщиков”, „дансинг-герл”, „скрипачем” и другие „символы” ночного города, который олицетворяет собой „дешевый электрический рай”. В стихотворениях встречаются лишь разрозненные детали городского пейзажа, вкрапленные в ткань лирических сюжетов: шум и огни города, мокрые бульвары, пыль асфальта, смех и музыка, доносящиеся отовсюду. И пусть детали эти еще не содержат цельного образа города, однако дают возможность воссоздать фрагментарно картину, увиденную поэтом. Хотелось бы отметить, что образ города в творчестве художника в какой-то мере является односторонним, ведь в нем раскрывается лишь ночная жизнь города, „чувственная”, „интимно-личная” сторона взаимоотношений горожан, прожигающих жизнь.

Александр Николаевич Вертинский, как „последний поэт декаданса” изображает город в свойственной ему манере: сентиментально-натуралистической. Поэтому данный образ мы трактуем в рамках художественного восприятия мира поэтом. Он позволяет раскрыть роль „маленьких людей”, так называемых носителей „человеческих пороков города”, а также коснуться человеческой личностной трагедии. Ведь представления поэта о мире и о личности выражаются в рамках интимной лирики. Мы встречаем сочувствие к героям, иногда жалость – настоящие человеческие чувства на фоне пустого кинематографического бессердечного города, ломающего судьбы и не прощающего слабости.

Нужно сказать, что собственно город был источником новых образов, тем и сюжетов для Вертинского. В его текучей жизни черпал он вдохновение. А.Н. Ветринский был поэтом „Города”, поднимающий такие проблемы, о которых было неловко, да и не принято говорить вслух, не то, что раскрывать на сцене. Главным героем города в воплощении артиста стал неприметный человек улицы, которого зачастую не замечают, а рассматривали лишь как декорацию, своеобразное приложение к ночной жизни. Этот герой впитал все пороки, ставшие для него реалиями и своеобразной заменой настоящего.

Его любовь – пошлая любовь „дансинг-герл”, безответная любовь „перо”, пустые увлечения, горькая, тоскующая, а зачастую гибельно роковая страсть. Но другой они не знают, правда, в этом не их вина. Таким образом, город Вертинского – мир, полный противоречий социального быта и чувственных переживаний, выстраиваемый из отдельных деталей. То есть город Александра Вертинского разнолик: это и милый сердцу Киев, и поражающий своим вырождением Шанхай, и собирательный Город похожих своими пороками городов, где живут эрзац чувствами маленькие люди, надеясь на что-то.

Литература

1. Вертинский А. Н. Дорогой длиною... Мемуары, стихи и песни, рассказы и зарисовки, письма, фотографии / А. Н. Вертинский. – М. : Астрель, АСТ, 2009. – 607 с. **2. Вертинский А.** „Кокаинетка” [Электронный ресурс] / А. Вертинский. – Режим доступа : <http://bez.blogrus.ru/post/1266/10685>.

Плотнікова Г. А. Образ міста у творчості Олександра Миколайовича Вертинського

У цій статті автор пропонує розглянути образ міста, створений А. М. Вертинським. Аналізуючи вірші про Київ і Шанхай, а так само шляхом відновлення фрагментарних згадок про місто в багатьох інших творах, був відтворений образ порочного міста, населеного „порожніми” людьми.

Ключові слова: місто, порок, Вертинський, Київ, Шанхай.

Плотникова А. А. Образ города в творчестве Александра Николаевича Вертинского

В данной статье автор предлагает рассмотреть образ города, созданный А. Н. Вертинским. Анализируя стихотворения о Киеве и Шанхае, а так же путем восстановления фрагментарных упоминаний о городе во многих других произведениях, был воссоздан образ порочного города, населеного „пустыми” людьми.

Ключевые слова: город, порок, Вертинский, Киев, Шанхай.

Plotnikova A. A. The image of the city in the works of Alexander Nikolayevich Vertinsky

In this article, the author proposes to consider the image of the city, created by A. N. Vertinsky. By analyzing poems about Kiev and Shanghai, as well as through the restoration of the fragmentary references to the city in many other works, the image of vicious city inhabited by „empty” people has been recreated.

Key words: city, defect, Vertinsky, Kiev, Shanghai.

УДК 821.161.2-6.09

А. Ю. Роман

**„УСІ СЛОВА БУЛИ УЖЕ ЧИЇМИСЬ”: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ
ЯК „СПІВПРИСУТНІСТЬ” ТЕКСТІВ (НА МАТЕРІАЛІ
КОРЕСПОНДЕНЦІЙ ОСТАПА ВИШНІ)**

Творчість Остапа Вишні одне із знаменних явищ у становленні та розвитку гумористичного жанру в українській літературі ХХ століття. Проте, аби в повній мірі відкрити завісу творчої індивідуальності митця, необхідно проаналізувати епістолярну спадщину Остапа Вишні, що досі лише спорадично привертала увагу дослідників. Наукові розвідки С. Гальченка, Г. Мазохи, Р. Мовчан, С. Цалика, П. Селігея та ін. учених, стосуються здебільшого жанрово-стильової та проблемно-тематичної специфіки мемуаристики письменника. Відтак, всебічне осмислення кореспонденцій Остапа Вишні потребує висвітлення їх у контексті інтертекстуальних зв'язків та проблем співвідношення „свого” та „чужого”, визначення меж між авторським та запозиченим.

Метою даної статті є спроба дослідити епістолярій Остапа Вишні в контексті інтертекстуальних зв'язків діалогу текстів як єдиного цитатного поля.

Теорія інтертекстуальності не ставить під сумнів оригінальність та неповторність художнього тексту, хоча розглядає його як переплетіння свідомих та несвідомих цитат. На сучасному етапі розвитку літературознавства актуально звучить проблема міжтекстової взаємодії у сфері художнього дискурсу, що й становить підґрунтя інтертекстуальних студій. Уперше до наукового обігу термін „інтертекстуальність” ввела відома французька дослідниця Ю. Крістева на „позначення процесу перетинання та взаємовпливу різних текстів в одному окремо взятому” [1, с. 660]. Розглядаючи спочатку інтертекстуальність як процес переходу суб'єкта від однієї знакової системи до іншої. Ю. Крістева згодом (під впливом діалогістики М. Бахтіна) переформулює цю концепцію. Як зазначено у термінологічному словнику Антології світової літературно-критичної думки ХХ століття, „двоголосся (діалогізм) – терміни які М. Бахтін використовував у двох значеннях. По-перше, двоголосся є прикметою будь-якого мовлення, бо жодне висловлювання не існує в ізоляції, йому притаманна інтенційність чи адресованість. По-друге, термін двоголосся стосується досліджень великих прозових жанрів. Тут двоголосся є висловленням, що містить так звані „сліди цитування” [1, с. 789]. Саме завдяки впливу концепції М. Бахтіна французька дослідниця визначає текст як перехрещення та взаємодію різних текстів і кодів, „поглинання і трансформацію іншого тексту”.

Щодо інших потлумачень терміна „інтертекстуальність”, то, скажімо, літературознавець Ж. Женнет визначає її як „співприсутність” в

одному тексті двох або більше текстів. Російський дослідник І. Смірнов потрактовує даний термін як властивість тексту формувати свій зміст (повністю чи частково) засобами посилань на інші тексти.[2, с. 12].

Як бачимо, спільним для всіх дослідників є твердження, що будь-який текст є „реакцією” на попередній. У статті „Стилистика інтертекстуальності” російського літературознавця І. Ільїна зазначено, що найбільш поширеним визначенням даного терміна є те, що належить школі Барта-Крістєвої. Вони трактують його як властивість будь-якого тексту вступати в діалог з іншими текстами [3, с. 186]. В одній із праць французький літературознавець Р. Барт подає наступне визначення „інтертекстуальності” та „інтертексту”: „Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаних формах. <...> Кожний текст являє собою нову тканину, зіткану із старих цитат; є загальним полем анонімних формул, походження яких рідко можна простежити без свідомих або автоматичних цитат, що подаються без лапок” [4, с. 418].

Сучасні дослідники відзначають, що у всіх трактуваннях терміна є дещо спільне, а його основний зміст зводиться до наступного визначення: „Інтертекстуальність – це глибина тексту, що виявляється в процесі його взаємодії з суб’єктом” [5, с. 26]. Представник Женевської школи феноменологічної критики Ж. Жене зводить термін „інтертекстуальність” до цитування, плагіяту, та алюзій [1, с. 794].

Узагальнюючи вищезазначене, термін „інтертекстуальність” сприймаємо у найбільш поширеному трактуванні – як властивість будь-якого тексту вступати в діалог з іншими текстами.

У сфері інтертекстуальності будь-який текст характеризується як метатекст, де наявні інтертекстуальні знаки – „чуже слово”, цитати, алюзії, ремінісценції, мотиви, спільні для декількох текстів, однорідні фабульні елементи. Поняття „чужого слова”, потрактовується як „висловлення іншого суб’єкта, що спочатку було самостійним і конструктивно закінченим”[5, с. 98].

Одним із еталонних форм інтертекстуальності, поза сумнівом є цитування. Традиційно, тобто у вузькому значенні, цитата – це дослівне відтворення фрагменту будь-якого тексту, з обов’язковим посиланням на джерело запозичення [6, с. 722]. Статус цитати може отримати будь-який інтекст, який реципієнт сприймає як маркер цілого. Ю. Лотман ще у 1970-х роках продемонстрував, що в „художньому тексті семантизуються усі формальні одиниці тексту. Цитатну функцію запозиченого елемента можуть визначати як його здатність бути репрезентантом культурних смислів різного ступеня узагальнення / конкретизації в інтертексті” [7, с. 163]. Цитати, форми представлення „чужого слова”, поділяються на атрибутовані та неатрибутовані. Атрибутоване цитування – це графічно марковане відтворення будь-якого тексту з обов’язковим посиланням на його прототекст.

Епістолярна спадщина Остапа Вишні є взірцевим прикладом атрибутованого цитування. Уживання цитат більш характерне для поетичних текстів у другій половині ХХ століття стає невід'ємним атрибутом побутового спілкування, знаменуючи цим синтез життя і мистецтва. Більшість дослідників (Н. Степанов [8], У. Тодд [9]) не безпідставно стверджують, що введення великої кількості цитат у текст кореспонденцій сприяє мозаїчності та багатошаровості останньої.

Цитати в кореспонденціях Остапа Вишні з'являються спонтанно, невимушено. Автор ніби переповідає своє слово митцям, яких він поважає. Переважно митець вказує на походження висловів у листах, і вони отримують право самостійного голосу в кореспонденціях.

Із листів до В. Маслюченко 1936 – 1937 рр.: „Ще покійний Руданський сказав про таких:

Одно творити язиком, -
А друге – перти плуга” [10, с. 417].

„Це вже я тобі, як Пушкін няні своїй:
Крепись, славная подружка
Лютой горести моей!
Выпей с горя! Где там кружка!
Сердцу будет веселей!” [10, с. 422].

Означені цитати приносять у лист контекст світової культури. Водночас цитатний матеріал у кореспонденціях письменника демонструє діапазон смаків і уподобань автора.

Графічно не марковані цитати здебільшого модифікуються автором, узгоджуючись із контекстом твору, актуалізуючи його поліфонію, при умові їх упізнання реципієнтом. Якщо ж моменту упізнання немає, то „чуже слово” у власне авторському тексті повністю асимілюється. В. Фоменко справедливо зазначає, що „важливою є не точність цитування, а узнаваність цитати. Важливо, щоб читач почув „чужий голос”, і тоді не лише саму цитату можна сприйняти в узагальнено-символічному значенні, але й увесь авторський текст збагачується за рахунок тексту-джерела. Цитата стає немов представником чужого тексту, механізмом запуску асоціацій” [1, с. 499].

Із листа до В. Маслюченко від 11.05.1936 року: „Про нас тепер можна сказати перефразувавши класика: „Загнанний ползать – летать не может” [10, с. 406]. Адресат з легкістю розуміє інтерпретацію автора слів М. Горького: „Рожденные ползать – летать не могут”. Проте, „загнанний” більш точніше та виразніше сприймається в контексті листа, якщо враховувати умови та місце написання кореспонденцій періоду заслання.

Ремінісценцію, як форму інтертекстуальності, в науковій літературі визначено як „відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору, що виявляється у подібності композиції, стилістики, фразеології тощо” [6, с. 576]. „Реминисценция – (от позднелат. *reminiscentia* – воспоминание) – отсылка не к тексту, а к

событию из жизни другого автора, которое, безусловно, узнаваемо. Реминисценция (в отл. от цитат, выраженных текстуально) выражаются неявно – в образах, интонациях и т.д., напоминая читателю о других произведениях. Теоретически можно различить реминисценции авторские и читательские, т.е. на предусмотренные и непредусмотренные... Реминисценции проявляют „сходство несходного”, единство и внутреннюю соотнесенность внешне разрозненных явлений. Другими словами – это воспроизводящееся в произведении указание на некий существующий вне конкретного времени и культурных границ интертекст” [11 с. 30]. Таким чином, ремінісценція – це усвідомлене чи не усвідомлене відтворення автором знайомої фразової чи образної конструкції з іншого художнього твору.

Із листа до В. Маслюченко від 11.05.1936 року: „Летять лелеки промінням українським обліті... Кожне з них летить додому, де знайде пару, збудує гніздечко, вилупить діти... Що йому до мене? Що в мене гнізда нема?... А тут гнись сам, клацай зубами, болій душею за рідних, за справу, за роботу... Які ж ми товариші з птицями крилатими?..” [10, с. 406]. Риторичні запитання передані не адресатові, а птахам, що мають волю і вибір у житті наповнені гіркою іронією. Письменник навіть наводить твердження, що митці не вільні немов птахи з котрими часто порівнюють майстрів слова. Аналогією на вищезазначену думку гумориста звучать слова з поезії Ш. Бодлера:

„Поет, як альбатрос, володар гріз та грому,
Натхненний в небесах, а тут як інвалід...”

Проте, ця аналогія може розширюватися в залежності від інтелектуального та культурного рівня читача. Відтворення в пам'яті інших літературних творів чи подій, якому сприяло прочитання тексту листа вже є невід'ємною складовою ремінісценції, а отже інтертекстуальних зв'язків наявних у кореспонденції Остапа Вишні.

Таким чином, епістолярна спадщина Остапа Вишні є вдячним матеріалом для дослідження інтертекстуальних зв'язків художнього простору тексту вступати в діалог з іншими текстами, а отже співіснувати у межах листа. Аналізуючи кореспонденції гумориста як неповторне та оригінальне явище, слід також відзначити способи висловлення цитатної реконструкції образу автора та системи взаємозв'язку прототексту та метатексту, що становить єдине переплетіння свідомих та несвідомих цитат.

У процесі дослідження виявлено ряд аспектів, що потребують подальшого аналізу: з'ясувати роль тропів як маркера інтертекстуальної взаємодії у кореспонденціях митця; необхідно проаналізувати образ автора та „авторську позицію” у текстах листа; дослідити мемуаристику майстра слова в контексті історичної доби.

Література

1. **Антологія** світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
2. **Смирнов И.** Порождение интертекста : Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака / И. Смирнов. – 2-е изд. – СПб., 1996. – 191 с.
3. **Ильин И.** Стилистика интертекстуальности : Теоретические аспекты / И. Ильин // Проблемы современной стилистики. Сборник научно-аналитических обзоров. – М., 1989. – С. 186 – 207.
4. **Барт Р.** Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Пер. с франц. / Р. Барт. – М. : Прогрес, 1989. – 615 с.
5. **Кузьмина Н.** Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. Кузьмина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, Омск : Омск. гос. ун-т, 1999. – 268 с.
6. **Літературознавчий словник-довідник** / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ „Академія”, 2006. – 752 с.
7. **Лотман Ю.** Текст у тексті / Ю. Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 581 – 595.
8. **Степанов Н.** Дружеское письмо начала XIX века / Н. Степанов // Поэты и прозаики. – М. : Наследие, 1996. – С. 66 – 90.
9. **Тодд У.** Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / У. Тодд / пер. с англ. И. Ю. Куберский. – СПб. : Академический проект, 1994. – 207 с.
10. **Вишня Остап.** Твори: В 4 т. / Редкол. : І. О. Дзверін (голова) та ін. – К. : Дніпро, 1989. – 606 с. – Т. 4. : Усмішки, фейлетони, гуморески 1951 – 1956 ; 3 неопублікованого 1934 – 1943 : Чиб'ю ; Матеріали к Ухтинской экспедиции ; 3 листування. „Думи мої, думи мої” (Щоденникові записи).
11. **Фатеева Н.** Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. – М. : Комкнига, 2000. – 280 с.

Роман А. Ю. „Усі слова були уже чиймись”: інтертекстуальність як „співприсутність” текстів (на матеріалі кореспонденцій Остапа Вишні)

Спираючись на теоретико-літературні праці вітчизняних і зарубіжних науковців у статті вперше зроблена спроба аналізу епістолярної спадщини Остапа Вишні у контексті інтертекстуальних зв'язків та проблем співіснування різних текстів в одному окремо взятому. Досліджено принцип цитатної реконструкції образу адресанта у листах.

Ключові слова: епістолярій, інтертекстуальність, цитата, ремінісценція.

Роман А. Ю. „Усі слова були уже чиймись”: інтертекстуальность как „взаимоприсутствие” текстов (на материале корреспонденций Остапа Вишни)

Основываясь на теоретико-литературные труды отечественных и зарубежных ученых, в статье впервые сделана попытка анализа

епистолярного насліддя Остапа Вишни в контексте інтертекстуальних зв'язей і проблем взаємоприсутствия різних текстів в одному конкретно взятому. Исследовано принцип цитатної реконструкції образу адресата в письмах.

Ключевые слова: епистолярний, інтертекстуальність, цитата, ремінісценція.

Roman A. J. „All words are already anybody’s”: intertextuality as „co-presence” of texts (on the material of correspondences of Ostop Vyshnya)

Based on theoretical-literary works of domestic and foreign scientists the article firstly deals with the attempt of analysis of epistolary legacy of Ostop Vyshnya in the context of intertextual connections and problems of co-presence of different texts in one particular. The principle of quotation reconstruction of image of sender in letters was outlined.

Key words: quotation, reminiscence, epistolary, intertextuality.

УДК 821.161.2

О. В. Романенко

МІСТО І ГЕРОЙ: СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ТА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ „ВОРОШИЛОВГРАД” С. ЖАДАНА

Роман Сергія Жадана, удостоєний премії ВВС 2010 року, став відкриттям – і для шанувальників письменницького обдарування харківського прозаїка та поета, і для тих, хто до його шанувальників не належав. Критика ж отримала можливість по-новому оцінити творчий потенціал С. Жадана і проаналізувати нові теми та художні прийоми в українській літературі – і стосуються вони насамперед української романістики останніх десятиліть.

Загалом питання жанрово-стильових модифікацій українського роману – одне із найбільш цікавих у сучасному літературознавстві, про що, зокрема, свідчать численні наукові публікації останніх років (Н. Копистянська „Жанр, жанрова система у просторі літературознавства” (2005), Т. Бовсунівська „Основи теорії літературних жанрів” (2008), Р. Харчук „Сучасна українська проза. Постмодерний період” (2008), О. Філатова „Український роман 20 – 30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості” (2010), А. Татаренко „Поетика форми в прозі постмодерну” (2010) тощо). Зацікавленість цією проблемою зумовлена різними причинами, одна серед яких – це те, що у ситуації постмодерній, як пише Т. Бовсунівська, „художник мислить вже не жанром, а в хаосі жанрів. Поняття жанрової ієрархії давно відійшло у минуле. Будь-яке слово відчувається автором не просто як чуже слово,

слово Іншого, а слово якогось конвенціонального світу, надіндивідуальна аббревіатура дискурсу, фігура якогось жанру, архітексту. Жанровий хаос робить героєм твору нічию мову, перетворюючи його сюжет на пригоду в просторі означуваного” [2, с. 55]. Крім того, варто зауважити, що однією із провідних рис сучасної прози є розмитість її жанрових меж, як зауважує Р. Сендик, „межі між жанрами знову стали цікавими, але не як місця суворого поділу – а як простір динамічних зіткнень, поєднання, розмиття, перехрещення різних властивостей. Нарешті відкрито складний характер жанру: в його формуванні беруть участь мовні явища (тропи, семантика, навіть фонологія), літературні явища (конструкція сюжету, герої, просодія) на одному рівні із суспільними (ідеологія, інституції, стаття)” [8, с. 487]. Доцільність розробки теми також зумовлена необхідністю вироблення чіткої жанрової типології сучасної української романістики, адже в національному літературознавстві відчутний брак теоретичного осмислення цього питання.

У літературному процесі кінця XX – початку XXI століття ім'я С. Жадана критиками сприймається винятково у контексті тези, висловленої Т. Гундоровою: „Вічний Підліток – таку антитезу західній старій культурі подає Жадан” [4, с. 175], аргументуючи це тим, що „Жаданів бездомний із 90-х, знає, що не лише нова європейська реальність фальшива, але й побратимство 60-х і 90-х – також химера. Він шукає та чекає „натяку”, якоїсь підказки, яку треба б розгадати, щоб жити далі” [4, с. 176]. Цієї ж думки дотримується й Р. Харчук, для якої прозовий доробок письменника – „це зрозуміле, легке письмо, в якому виразно прослідковується традиція російського „лівого” мистецтва і „футуриста” М. Семенка, тоді як сучасна критика пов'язує його творчість передусім з традицією американського „покоління бітників” періоду 60-х. Автор свідомо націлений на реалістичну прозу, але безвідносно до критичного і соціалістичного реалізму. Вочевидь, йдеться про натуралізм – простий наратив, максимальне наближення до реальності в деталях.... С. Жадан як поет і в прозовому тексті чудово передає широкий спектр емоцій, зокрема легке занепокоєння, хвилювання, обурення й праведний гнів... Його тексти визначають парадокс і гіпербола...” [10, с. 209 – 210]. Подібні висловлювання формулює Я. Голобородько, який назвав прозові твори С. Жадана „саундтреками свідомості. Свідомості Сергія Жадана, „я”-оповідача, інших іменних і безіменних, але від того не менш потрібних персонажів, що грають на сцені цих прозових текстів. Свідомості реального життя з усіма його затемненими, натуралістичними, вибуховими, експансивними, скандальними, абсурдними й безжальними виявами. Свідомості альтернативної естетики, що настійливо виборює й відстоює своє місце під сонцем у популярній естетичних ідей, концепцій, цінностей” [3, с. 77 – 78]. Виокремлюючи натуралістичність та реалістичність прози письменника як провідні стильові доміанти, літературознавці, однак, мало говорять про інші аспекти прозових текстів С. Жадана, до того ж

оцінка роману „Ворошиловград” переважно була зроблена критиками або читачами, його естетичні особливості ще недостатньо висвітлені. Усе це й зумовило *актуальність* обраної теми.

Мета статті – концептуальна інтерпретація прози С. Жадана, з’ясування її нових естетичних якостей та трансформації стильових доміант та жанру у тексті роману „Ворошиловград”.

Мета буде конкретизована у таких *завданнях*: окреслити жанрово-стильові особливості роману С. Жадана „Ворошиловград”, простежити та виокремити риси індивідуально-авторського стилю письменника, визначити екзистенційні, інтелектуальні, кримінальні та інші мотиви у тексті твору, проаналізувати філософський дискурс роману, узагальнити закономірності розвитку сучасної української прози.

Об’єктом дослідження є роман С. Жадана „Ворошиловград”. *Предметом* – постмодерна, експериментальна специфіка жанрово-стильових модифікацій як особливий тип творчої практики.

Методи ґрунтуються на провідних засадах філологічної школи та рецептивної естетики для з’ясування жанрово-стильових особливостей роману „Ворошиловград” С. Жадана. Крім того, використовуються типологічний метод, елементи інтертекстуального підходу та ін.

Наукова новизна визначається спробою системного аналізу жанрово-стильових особливостей роману С. Жадана „Ворошиловград”, системного декодування текстової структури твору, аналізу новаторської естетики текстів письменника.

Роман С. Жадана „Ворошиловград” – історія віднаходження самого себе. Фабула твору пов’язана із мотивом повернення до рідної домівки. Втім, фізична подорож у місто свого дитинства, до тих людей, із якими провів свою юність, для головного героя – Германа – перетворюється на екзистенційну мандрівку в тому числі закутками своєї свідомості. Зав’язка твору – телефонний дзвінок із маленького містечка на сході України до Германа і повідомлення про те, що його брат Юрій покинув свій бізнес і виїхав із країни. Згодом сюжет набуває реалістично-кримінального відтінку, пригоди персонажа пов’язані із відстоюванням родинного бізнесу, однак цей аспект твору – лише верхівка айсберга: до сюжетно-фабульних колізій автор додає містико-екзистенційні, філософські, лірико-романтичні мотиви, які розширюють ідейно-тематичні горизонти роману.

Відображено це насамперед у тому, що часоплин твору охоплює три часові концепції сучасності – лінійного часу, міфічного та серійного. Час і простір, в межах яких відбуваються події роману С. Жадана „Ворошиловград” надзвичайно пластичні: вони наділені властивістю розтягуватися під впливом спогадів та переживань головного героя або ситуацій, в яких він опиняється. Час реальний, а він охоплює період від початку літа до осені, позначений численними зустрічами – у реальному світі та світі фантазмагоричному. Він – лінійний, події у ньому

розгортають послідовно і ця часова площина безпосередньо пов'язана із зав'язкою твору та кримінальними мотивами тексту.

Однак у романі С. Ждана про новому трансформується проблема означена філософом С. Кримським як „загрозлива колізія між цивілізацією та екзистенцією” [6, с. 4], і часово-просторовий континуум у цьому відіграє велике значення. Так, події відбуваються наприкінці 1990-х, однак герой увесь час повертається до років свого дитинства та юності, доба СРСР у тексті роману подана крізь призму світосприйняття людини періоду незалежності, відтак у тексті стикаються світ спогадів про колишні часи і світ нових часів, й чим далі розвивається сюжет, тим більш скорочується світ сучасності у тексті: Герман немов опиняється у часовому розломі, в якому люди живуть за своїм особливим часом, який не корелюється із часом великого світу, минулого, майбутнього і теперішнього. Причому категорія минулого у цій системі важить набагато більше, ніж дві інші („ми всі пов'язані цими ріками, що протекли через наше минуле” [5, с. 382]. „Вчорашнє” – єдина стала категорія у мінливому часі роману. Водночас із нього виростають майже усі картини, сюжетні повороти та події, змальовані у тексті, воно є джерелом, яке рухає дію, – повертаючись у своє минуле герої отримують можливість по-новому побачити своє теперішнє існування. Відтак можна говорити наявність у тексті серійного часу, в якому будь-яка подія сприймається як поле можливостей спогадів, прочитання минулого та мимовільного пригадування Германом та іншими персонажами твору. У серійному часі перед очима читача розгортаються долі майже усіх героїв твору, вони включені до оповідної тканини тексту як природне продовження пригод Германа, є спогадами-розповідями про їхнє життя, часто від дитинства до сучасного моменту, й містять ключові епізоди їхнього буття (так, у творі переказується-пригадується життя Кочі, Травмованого, пресвітера, Ніколаїча, Тамари і Таміли – Герман, наприклад, розповідає про Кочу, переглядає фото Тамари і Таміли, до тексту включений спогад Ніколаїча). На цьому рівні відбувається і своєрідне віддзеркалення долі персонажів, кожен із них міг прожити життя іншого, і тільки життя Германа, немає тієї завершеності, яка властива цим включеним до основної оповіді частинам. Прикметно, що Ждан не відділяє їх в окремі розділи, вони є частиною загальної оповідної структури твору, за принципом ідентичних частотних радіохвиль, які пульсують у всесвіті, так само як і хвилі головного героя.

Крім того, у романі можна знайти й іншу часову площину – міфічного часу, його ознаки відрізняються від часу серійного чи лінійного насамперед своєю незавершеністю та водночас фантазмагоричністю. Завдяки цьому міфічному часу у творі знімається конфлікт між часом буденним, лінійним та серійним часом, адже усі персонажі у романі „Ворошиловград” так чи інакше укорінені у міфічний час – час, коли „міфічне минуле фактично екстемпоральне і є певною містичною реальністю, що якимось існує із емпіричною реальністю

буденного життя на тому самому синхронному рівні” [7, с. 268]. Цікаво, що цей міфічний час вплітається і концепція лінійного часу, в якому минуле є контрапунктом, адже „через синкретизм міфологічного мислення міфічне минуле як універсальний першовиток є не тільки „парадигматичним” повіствуванням; воно – місце священного зберігання не тільки самих перешообразів, але й магічних і духовних сил, які продовжують установлений порядок у природі та суспільстві за допомогою ритуалів, які інсценують події міфічної епохи та включають ротацію міфів творення” [7, с. 276]. Ця об’єднуюча сила міфічного часу особливо виразно проявляється на початку твору, коли Герман відправляється на матч із нафтовиками та своїми друзями із минулого. У цей момент Герман ще насторожено ставиться до свого минулого, у переддень матчу він проводить неспокійну ніч („я стовп у темряві, відчуваючи насторожене дихання та гарячий стукіт рішучих сердець” [5, с. 108]). Та наприкінці твору він уже відчуває голос крові, яку „вони разом проливали в бійках, на вулицях і футбольних полях, вона скріплювала і пов’язувала, і тут уже про бізнес не йшлося. Голос крові куди потужніший за голос здорового глузду, так собі думав Травмований і не помилявся” [5, с. 64].

Подібна часова триєдність зазвичай не властива українським романам, переважно попередні часові концепції чітко розділяли час минулий, теперішній та майбутній, як, наприклад, в історичних романах П. Загребельного „Диво” чи „Тисячолітній Миколай”, або у романі „Музей покинутих секретів” О. Забужко, де минуле включається у сучасність опосередковано – як сон-спогад. Натомість час у романі „Ворошиловград” С. Жадана є унікальною часовою триєдністю лінійного часу, серійного та міфічного. Усі три часові континууми сходяться в одній просторовій точці – місті дитинства, до якого доля приводить Германа. Відповідно до часової концепції твору місто це має реальний, сучасний час, в якому все змінилося, та час міфічний, в якому усе залишилося таким, як і колись, за часів дитинства головного героя. Місто дитинства у романі „Ворошиловград” – це рухлива категорія, цей простір насичений спогадами („лишися в нашій пам’яті, місто, з якого нас вивезли // старими вагонами. // Всі, хто забуває тебе, навіки страчає спокій: // кожен із них зникає зі своїм розкряним серцем” [5, с. 382]. Крім того, із минулого часу і простору поступово виникають силуети колишніх друзів, спогади про них, в певний момент (як-от: у футбольному матчі між нафтовиками і командою юності Германа, в якому беруть участь навіть ті, кого уже давно не має на світі) оповідь набуває фантазмагоричних рис. До того ж у просторі роману особливе місце займає не міський простір: АЗС, кукурузник полів, степу (зауважимо, що пейзажі виписані письменником досить майстерно: „Велике жовто-червоне сонце проповзло над нами, черкнувши дах, перевалилось за сусідній пагорб і повільно потяглося на захід, волочачи за собою проміння, ніби водорості у відкрите море” [5, с. 120]). Пейзажі

становлять невіддільну частину тексту, вони так само є відповідниками нового романного часу – їм притаманна особлива ліричність, споглядальність. Пейзажні картини становлять цілісний дискурс твору, Герман із розвитком сюжету поступово віддаляється від міста, все частіше опиняється серед нескінченних полів, у химерних приміщеннях і завжди – наодинці зі своїми спогадами. Водночас пейзажі надають твору лірико-романтичного забарвлення, уповільнюють дію, й кримінальний мотив, заявлений як зав'язка сюжету поступово відходить на задній план, поступаючись іншому мотиву – екзистенційному.

Складний хронотоп виписаний С. Жаданом досить легко і невимушено: роман „Ворошиловград” складається із двох розділів, оповідь ведеться від першої особи, реальні події, спогади, фантазмагоричні сцени викладаються послідовно, а описи досить реалістичні і натуралістичні. Загалом натуралістичність та реалістичність письма – прикметна риса прози С. Жадана. У романі „Ворошиловград” описи надзвичайно соковиті, психоемоційні стани героя так чи інакше відлунують у пейзажних картинах, настрої Германа суголосні барвам, які панують у природі. Розлогі речення надають оповіді плинного характеру, вони так само пластичні, як час і простір твору.

Саме завдяки цьому створюється органічна і цілісна картина світу людини, яка втратила відчуття зв'язку із Іншим, яка намагається протистояти тиску бездуховного прагматизму сьогодення і відвойовує своє право на буття. Концепт „Ворошиловград”, винесений автором у заголовок твору у цьому контексті набуває особливого значення: це не те місто, в якому народився і виріс герой, це місто – фантом його свідомості, воно відоме Герману із фото листівок кінця ХХ століття, кількох візитів до нього ще у дитячі роки. Так само фантомним є Ворошиловград і для Ольги – воно існує у їхній уяві, однак „ти цілком можеш обходити без усіх цих вигаданих речей, й що немає ніяких правил. І взагалі нічого з того, що тобі показують немає, а отже, й розповідати немає про що. І все це лише спроби тебе використати. На цілком законних підставах” [5, 184]. Втілення усього нереального, Ворошиловград прояснює героям фантазмагоричність їхнього життя: відірваного від минулого, не вписаного ні у теперішній час, ні у майбутній („Я є. А Ворошиловграда немає. І з цим потрібно рахуватися” [5, с. 184], – говорить Герман Ользі на початку твору).

Ворошиловград – третя точка у просторі роману, яка може надати стійкості часу і простору. Це єдиний спільний спогад у Германа і Ольги, це єдине матеріальне втілення їхнього загалом однакового, радянського, минулого. Цивілізаційний розлом, що відбувся наприкінці ХХ століття і пов'язаний із руйнуванням радянської імперії, вплинув на екзистенційне сприйняття не тільки того покоління, чії роки юності та зрілості припадають на 1917 – 1991 роки, але й тих, прожив в СРСР тільки десять-двадцять років. Невироблені ціннісні орієнтири – провідна проблема таких поколінь, й у романі С. Жадана „Ворошиловград”

змальоване саме таке покоління, яке опинилося у просторово-часовому розломі між минулим і майбутнім. Окреслюючи цю проблему у однойменній праці, Ханна Ареднт пише: „Цей вузький проміжок поза часом і простором у самому серці часу, на відміну від світу й культури, в середовища яких ми народилися, може бути тільки позначений, але не може бути успадкований і переданий майбутнім поколінням від минулого; кожна нова генерація, буквально кожна жива людина, коли вона опиняється в розламі часу між нескінченим минулим та нескінченим майбутнім, мусить заново відкривати й невинно торувати цей шлях” [1, с. 17 – 18]. Герої роману С. Жадана живуть начебто у часово-просторовому інтервалі, який „повністю визначається речами, що вже не існують, і речами, яких іще немає в історії вже було не раз, що саме такі часові відрізки вміщували в собі момент істини” [1, с. 13]. Істина, яка відкривається майже усім персонажам тексту висловлена Ернстом: „І що сталося із нашими мріями? Хто відібрав у нас наші квитки на небеса? Чому нас загнали на ці задвірки, я тебе питаю?” [5, с. 142], – запитує він на початку твору у Германа.

Цей екзистенційний мотив у вираженні за допомогою фантазмагоричних сцен, однак у них головний герой ще довго шукає себе – як на тих фото Ворошиловграда, які він описував на уроках німецької мови у школі. Герман не вписаний у місто – ні те, в якому він проживав на момент початку твору, ні в місто свого минулого, ні в місто Ворошиловград. Він – у позачасі власної свідомості та позапросторі своєї країни. І ці час і простір наділені спільним властивостями: вони рефлексивні, неусталені, націлені швидше на спогад, ніж на відтворення реальності. Його історія, розказана С. Жаданом, – це історія про надію, яка допомагає побачити себе у дзеркалі минулого і майбутнього. Водночас це історія про любов як єдиний „спосіб побачити абсолютний центр в іншій особі, могутня сила подолання люциперового відчуження” [6, с. 29]. Причому у контексті цього твору любов – не фізіологічне притяжіння персонажів, а любов як здатність прийняти і зрозуміти Іншого, прийняти Іншого у собі і в свій світ. Герман – особа досить закрита, він відгородився і від свого міста, і від своїх друзів, власне кажучи, від свого минулого. Його окремішне існування – драматична колізія нашого часу, в якому втрачено здатність бачити оптимістичні орієнтири майбутнього. Германове буття – одновимірне до того моменту, поки він не приїздить на родинну АЗС, загублену серед степів („Я жив своїм життям, сам вирішував свої проблеми й намагався не давати незнайомим зайвий раз номер свого телефону. І ось раптом опинився посеред цього натовпу, відчуваючи, що так просто вони мене не відпустять, що доведеться з’ясовувати стосунки й виходити якось із ситуації, що склалась” [5, с. 98]. Повернення героя до самого себе надає його існуванню та його характеру об’ємності, воно стає багатим на емоції, спогади, переживання – тілесні та психоемоційні. „Людина – істота вертикальна, її життя вимірюється не в довжину, а у височінь

сходження” [6, с. 18], писав С. Кримський, і Германове існування у романі „Ворошиловград” поступово набуває вертикальності: герой з’єднує у власній свідомості минуле, теперішнє і майбутнє, його екзистенційні орієнтири міняються: в його буттєвих координатах виникають колишні друзі, Ольга, та найголовніше – Германовий теперішній час поступово заповнюють персонажі із минулого.

На перший погляд провідним конфліктом твору є кримінальний – боротьба за АЗС, що стоїть на дуже вигідному місці, чи боротьба за аеродром Ернста, який мріє відновити авіаційний рух. Однак реалістичні картини роману поступово доповнюються містичними і фантазмагоричними і мотиви кримінальні змінюють ліричним, ліричні – екзистенційними. Тому конфлікт роману „Ворошиловград” С. Жадана – філософський, це суперечність між минулим, теперішнім та майбутнім безпосередньо у свідомості особистості. Це, як каже Ольга наприкінці твору, – картинки із минулого, які „і є моє минуле. Щось таке, що в мене відібрали і примушують про нього забути. А я не забуваю, тому що це, насправді. Частина мене. Можливо навіть найкраща частина” [5, с. 433].

Осягнувши себе самого у просторі минулого і сучасного, Герман усвідомлює й те, що є головною ідеєю роману – „ми змушені рятувати тих, хто нам близький, не відчуваючи іноді, як змінюються обставини і як нас самих починають рятувати близькі нам люди... саме так і має бути і що сама наша близькість зумовлюється спільними переживаннями, спільним життям і можливістю спільної смерті. Десь за всім цим і починається любов. Інша річ, що не всі з нас до неї доживають” [5, с. 489].

Екзистенційно-філософська концепція роману С. Жадана тісно пов’язана із реалістично-натуралістичною манерою оповіді та містико-фантазмагоричними складовими його стилю у цьому тексті, відтак „Ворошиловград” поєднує різні типи романної нарації: реалістично, натуралістичної, філософської, лірико-романтичної та кримінально-авантюриницької. Водночас письменник не обирає для свого твору якісь оригінальні формальні рішення, композиція роману – канонічна, хоча й ускладнена за рахунок вставних оповідей про минуле другорядних персонажів, спогадів героя, пейзажів та лірико-психологічних відступів. Та жанровою домінантою тексту є саме екзистенційно-філософська і реалістична оповідь, тому „Ворошиловград” С. Жадана можна було б трактувати як екзистенційно-філософський роман, якби не кримінально-авантюрна складова тексту, яка відображає, окрім іншого, актуальну для сучасної української (та й будь-якої іншої світової) літератури тенденцію – нівелювання меж між елітарним та масовим мистецтвом. Втім, варто зауважити, що письменник у романі застосовує тільки схему кримінального роману, запозичену із тривіальної літератури, а тривіалізовані кліше як художній прийом у тексті твору не використані. На подібну тенденцію, тільки у сербській літературі, вказує А. Татаренко: „Сербські постмодерністи використовують матриці

популярної літератури, кліше вестернів, детективів, поєднуючи їх з алюзіями та інтертекстуальними зв'язками з літературною і культурною традицією" [9, с. 163]. Так само у Жаданівській концепції роману „Ворошиловград” кримінально-авантюрний дискурс є лише матрицею, яку доповнено філософсько-екзистенційним, ліричним, романтичним та реалістично-натуралістичним дискурсами, тому можна говорити про подвійне кодування твору. Причому це не гра маслітівським кліше, це спроба розширити ідейно-тематичні обрії української літератури, й представити *метафізичний роман* про надчуттєві та граничні принципи і засади буття. Метафізичний роман – це художній твір із розгалуженою сюжетною лінією, в ньому кількість дійових осіб постійно доповнюється, а їхні психоемоційні переживання розширюються, хронотоп подібного твору – ускладнений, часові і просторові площини розгортаються не тільки лінійно, але й доповнені міфічним або серійним часом. Ідейно-тематична концепція метафізичного роману звернена до першооснов буття особистості, пошуку насамперед пошуку духовних засад існування особистості. Переважно у метафізичному романі йдеться про опис рефлексії головного героя, перевідкриття ним самого себе та дійсності, законів існування особистості.

Література

- 1. Ареднт Х.** Між минулим і майбутнім / Х. Ареднт / Пер. з англ. – К. : Дух і літера, 2002. – 321 с.
- 2. Бовсунівська Т. В.** Основи теорії літературних жанрів : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ „Київський університет”, 2008. – 519 с.
- 3. Голобородько Я.** Артеграунд. Український літературний істеблїшмент : Зб. статей. – К. : Факт, 2006. – 160 с.
- 4. Гундорова Т.** Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
- 5. Жадан С.** Ворошиловград : роман / С. Жадан. – Харків : Фоліо, 2010. – 442 с.
- 6. Кримський С.** Заклики духовності ХХІ століття : (З циклу щоріч. пам'ят. лекцій ім. А. Оленської-Петришин, 2002 р.) / С. Кримський. – К. : Вид. дім „КМ Академія”, 2003. – 32 с.
- 7. Мелетинский Е.** Поэтика мифа / Е. Мелетинский. – М. : Наука, 1974. – 407 с.
- 8. Сендик Р.** Про культурологічну теорію жанру / Р. Сендик // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакула; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. – К. : Вид. дім „КМ Академія”, 2008 – С. 467 – 590.
- 9. Татаренко А.** Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія / А. Татаренко. – Л. : ПАІС, 2010. – 544 с.
- 10. Харчук Р. Б.** Сучасна українська проза : Постмодерний період : Навч. посіб. – К. : ВЦ „Академія”, 2008. – 248 с.

Романенко О. В. Місто і герой: стильові домінанти та жанрові особливості роману „Ворошиловград” С. Жадана

У статті подається концептуальна інтерпретація прози С. Жадана, визначено жанрово-стильові особливості роману „Ворошиловград”, проаналізовано риси індивідуально-авторського стилю письменника, провідні мотиви у тексті, подано визначення жанру роману.

Ключові слова: дискурс, жанр, час, простір, висока та масова література, метафізичний роман.

Романенко Е. В. Город и герой: стилевые доминанты и жанровые особенности романа „Ворошиловград” С. Жадана

В статье представлена концептуальная интерпретация прозы С. Жадана, определены жанрово-стилевые особенности романа „Ворошиловград”, проанализированы черты индивидуально-авторского стиля писателя, определены ведущие мотивы произведения, представлено определение жанра романа.

Ключевые слова: дискурс, жанр, время, пространство, высокая и массовая литература, метафизический роман.

Romanenko E. V. The City and the hero: style dominants and genre features in the novel „Voroshilovgrad” of S. Zhadan

In article conceptual interpretation of prose of S. Zhadan is presented, is defined genre-style features of the novel „Voroshilovgrad”, lines of individually-author's style of the writer are analysed, leading motives of product are defined, definition of a genre of the novel is presented.

Keywords: a discourse, a genre, time, space, high and the popular literature, the metaphysical novel.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Федюк

О. В. Черткова

**„КИЇВСЬКИЙ ТЕКСТ” У ЛІРИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ
ТАРАСА ФЕДЮКА**

В українській літературі останніх десятиліть спостерігаємо стрімкий розвиток урбаністичної тематики, що відбувається на тлі економічних, політичних, соціальних та культурних зрушень доби. Своєрідність її презентації відзначаємо у творах значної кількості сучасних митців. Критична рецепція цієї проблеми представлена в дослідженнях В. Агеєвої, Л. Бондар, О. Галича, І. Качуровського, М. Наєнка, Т. Гундорової, М. Кодака, С. Павличко, Я. Поліщука, В. Фоменко, Г. Штоня та ін. Однак до сьогодні не маємо досліджень, присвячених аналізу міської теми у творчості Т. Федюка. Окремо

особливості його творчого надбання були предметом наукової рецепції Я.Голобородька, В. Моренця, М. Якубовської, Ю. Коваліва та ін. Комплексний та науково-аналітичний характер має монографія Я. Голобородька „Ель класіко. Формація Тараса Федюка”, в якій автор досліджує різні константи й аспекти поетичного світу поета з метою повнобічного сприйняття його творчості. На думку вченого, Тарас Федюк – „поет, як мінімум, загальноєвропейського масштабу, якому притаманний такий рівень версифікаційної культури, поетичної техніки, образної мисленневості, що він цілком достойний того, щоби перебувати у чолівці поетичного руху нинішньої Європи” [1, с. 3]. Та попри те, що Т. Федюк дійсно є знаковою постаттю сучасної української поезії, його лірика залишається недостатньо дослідженою. Зокрема це стосується проблеми втілення урбаністичної домінанти в творчості митця.

Наскрізним у поезії Т. Федюка є образ Києва, адже митець є мешканцем столиці, тому „київський текст” посів одне з основних місць у творчості письменника.

Мета даної статті – проаналізувати особливості репрезентації образу Києва в ліричній творчості відомого українського поета Т. Федюка.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: визначити особливості втілення урбаністичної домінанти в ліричних текстах Т. Федюка початку ХХІ століття, проаналізувати основні міські локуси, з’ясувати роль міста у творчій картині світу письменника.

Дослідники художнього міського простору часто, узагальнюючи, вдаються до його членування за принципом свій / чужий (Ю. Лотман), „сприятливий / несприятливий” (В. Топоров). Якщо рецепцію Києва розглядати крізь призму зазначених схем, то на особливу увагу заслуговує образ міста в поезіях, у яких саме місто не є безпосереднім об’єктом зображення, а лише „тлом літературного твору” [2, с. 98]. Так, у вірші Т. Федюка „мрякою мережаний хідник...” міські локуси – це квартал, будинок і кімната ліричного героя, які досить деталізовано зображені і є тлом ліричного переживання героя: „ось моя квартира / ось моя / спальня ліжко вірші капці втрати / ось вітальня: здрастуй, нічия / кухня ось маленька / ось – змія / ось гусак обскубаний: це я / хто сказав що жити ніж вмирати?” [3, с. 67]. Автор не ставив собі за мету зображення міста Києва, він створив локус оселі, де розгортаються рефлексії щодо сенсу життя, народжується монолог носія ліричних переживань, що звернений лише до себе, який врешті-решт трансформується в діалог із самим життям, а далі – через навмисно пропущене слово „краще” у останній строфі, здається діалогом із самою смертю.

Автор вдається до міфологізації простору: вводить до тексту живих істот – „змію” й „гусака”, що є антитетичними за своєю суттю ще за часів ранньоевразійського мистецтва (птиці та змії символізують

відповідно вищий та нижчий світи) [4]. Міський локус, що окреслений за допомогою цих деталей, виступає чимось ворожим, інакшим, „чужим”, тим, що не дає відчуття душевного комфорту, а спричиняє болісні хвилювання. Міський простір не здатний відновити рівновагу в душі ліричного героя. Дати життєву та творчу енергію, повернути гармонію ліричному суб’єкту може тільки „степове містечко Овідіополь” – земля, що є фантомом для поета: „Вона артикульована але не оприявлена тут все – легенда дикий степ казка неправда художня література...” [5, с. 3]. Для ліричного героя мрії збуваються, коли: „мельником жити на річці дурман / жовта пшениця сірий саман / скеля гранітна – той берег.../ хай би підводи з мішками текли / з моря із Криму із ковили / гриви як ніч або шерех” [5, с. 32]. Але це тимчасове повернення до степу, пшениці (до „свого”), що дає душевну гармонію й насагу. Це традиційне для української літератури протиставлення міського й сільського простору, міста й степу. На думку С. Кримського, степ належить до групи архетипних українських символів, що окреслюють особливості етноментальної самобутності українців [6, с. 80]. Дослідник вважає, що степ для українця – це не просто географічне чи екологічне явище, а й соціальний ґрунт, і наголошує, що на сучасному етапі відбулися зміни в тлумаченні архетипного символу. Якщо раніше степ як уособлення хаосу (звідти були постійні напади кочових племен) протиставлявся софійності поселень, то з розвитком цивілізації цю антитезу змінила інша: місто – „хутір” (останнє як уособлення олюдненого степу) [6, с. 85]. Це звучить і в поезії Т. Федюка: „Здрастуйте мрії і їх незбуття / здрастуй побите зірками життя / так наче шашелем шафа.../ ...в тоскній квартирі у києві на / лівобережній де осінь сумна / й довга як шия жирафа...” [5, с. 32]. У своїх мріях ліричний герой хронологічно віддаляється від міського простору, від Києва, куди „власне колись не назовсім приїхав сюди / якомсь ненасправді / в це місто насправді велике / тут люди інакші...” [5, с. 15]. Топос міста ліричний суб’єкт поезії сприймає ізольовано від себе, неначе Київ відокремлений від нього і живе своїм життям, а герой прагне побачити або навіть почути про „лиман / чи для прикладу – небо / чи в небі наприклад” [5, с. 16].

У вірші „Пам’яті” також спостерігаємо просторові протиставлення „степ – місто” як варіант опозиції „сприятливий / несприятливий”, де місто вимальовується як потужний урбаністичний механізм, що має доволі руйнівну силу: „У Києві сніг, безнадія, бездомні будинки і Щорс, і щось, що завжди по завзятій війні і відвазі. Великі степи замінила велика їзда, велике топтання – так склалось – уздовж України. Дніпро не утік, як не дивно. Втікає вода. Втікає життя. Залишилось десь по коліно” [7, с. 29]. Авторська позиція щодо міста змушує реципієнта приймати місто, як простір, що детермінує самотність, розпач та вичерпність людського життя. Але урбаністичне середовище не є для ліричного героя цілком несприятливим, бо процес урбанізації безапеляційно стає невід’ємною

частиною сучасного суспільства. Безумовно, у наш час переважає тенденція до знецінення ряду аксіологічних пріоритетів, що викликає апокаліптичні настрої в цілому, але у письменницькій свідомості актуалізується надія щодо збереження хоча б і не міського пейзажу, проте „духовного” ландшафту, бо „залишилась музика – будеш сміятися – Глюк, / лишилися книжки – молодих, золотих, але мало” [7, с. 29]. Визначальна роль у цьому процесі, на думку автора, належить мистецтву.

У наступній поезії Т. Федюка „Вже нікому ці двері крім себе і не одчиню” „київський текст” чітко конотується з мотивом самотності та байдужості до навколишнього: „Вже нікому ці двері крім себе і не одчиню / блискавки ходять Києвом – ноги як у далі / – в попільниці ще часом буває трохи вогню / трохи букв ще часом між попелом на столі / телефони вимкнені / чи увімкнені – / все одно / не дзвенять соколики – як зарізані – не дзвенять / телевизор важко жує то дикторку то кіно / п’ятдесят соколику – як зарізаний – п’ятдесят” [7, с. 47]. Серед міських локусів, що реалізуються у даному творі, знову виділяємо кімнату, що має типові атрибути сучасного урбаністичного світу – попільниця, телефон, телевизор. У канву ліричного твору автор вводить образи видатних митців ХХ ст. – С. Далі й Дж. Дассена й тим самим навантажує художній світ поезії драматичними настроями. Порівняння „ноги як у Далі” можна співвіднести з безсиллям та безпорадністю перед всемогутньою силою часу, бо як відомо С. Далі був паралізованим у літньому віці. Під час пожежі у своєму замку живописець дзвонив у дзвоник, щоб врятуватися, але його ніхто не почув, і тоді, із останніх сил, він доповз до дверей. У Далі було бажання жити, була надія. У згаданій поезії зображення телефонів, що „не дзвенять соколики – як зарізані” набуває вкрай драматичної конотації. Нізвідки чекати на дорогу, немає надії боротися із холодною байдужістю всесвіту.

Важливою для репрезентації „київського тексту” є поезія „підземні переходи”, де місто Київ стає своєрідним вмістилищем буденних реалій. Урбаністичні деталі міста мають на меті відтворити глибинність індивідуально-особистісних почувань: „Відстукують кроки чийось – уже не твоїх – підошов, / і ця порожнеча, що їй ані назви немає, ні спину, / і ці переходи підземні, які ти вже майже пройшов, / ще довго й уважно / для чогось вдивляються в спину” [7, с. 15]. Шлях по сходинах, де є „вихід і вхід – це одне і те саме, що ніч / така, із якої ніхто не виходить назовні. / Тут важко іти”, стає тим трансцендентним символом, що означає перехід на новий онтологічний рівень екзистенції людини. Підземні переходи – це простір, де людина піднімається вгору й опускається донизу. Іти вгору – це еволюціонувати, удосконалюватися, донизу – зазнати інволюції та деградації. Пройти останню сходину – це пройти свій шлях. Ліричний герой рефлексує над однією з основних проблем людства – скінченністю життя. Людина пливе за течією в одноманітному існуванні великого міста. Як наголошує Л. Орбан-

Лембрик, для великих міст притаманна звичайна картина, коли натовп просто „несе” людину за собою, не помічаючи її” [8, с. 55]. Ліричний герой поезії „Підземні переходи” адаптується до стрімкого міського життя, він не відчуває себе чужорідним тілом у великому місті. Уживаючи займенник „ми”, ліричний суб’єкт тим самим дає зрозуміти, що він – уже органічна частина урбаністичного простору. „В метро заповзає осінній туман із Дніпра. / І ми заповзаєм в метро, як осінній туман або тіні. / І наші підземні печалі, і наша підземна пора, / і наша дорога, неначе рука у печерській святині” [7, с. 15]. Метро, Дніпро, туман, і навіть печерська святиня – наповнені сірістю, самотністю міста. Але ідентифікуючи себе з містом, наш герой, як і решта мешканців мегаполісу, відчувають самотність. Влучна київська топоніміка, що ретроспективно спроектована на часи степового безлюддя, репрезентує тонкі фізіологічні відчуття ліричного героя, що перебуває у замкненому просторі урбаністичного середовища з його важким повітрям: „Повітря хапаємо там, де воно іще є, / де ще залишилось, де ще не земля і не шпали, / де ще не шукали. І так непомітно стає / усе, що лишилось, / таким, що його уже мало” [7, с. 15]. Через самотність у площині міського простору йдуть безкінечні внутрішні монологи носія ліричних переживань, його роздуми над призначенням людини, над цілями буденного животіння. Домінанта самотності серед мільйонної організації урбаністичного середовища призводить до сумного висновку про те, що місто – „це своєрідне випробування, яке повинна подолати людина” [9, с. 145].

Самотність, безликість та відчуженість є прерогативою сучасного міста. Герой наступного ліричного твору перебуває в стані стривоженості, суму. Він знаходиться у місті, де все навколо змішується і набуває невизначеності: „Ну, не вийшло. Ну бувай. / З восьмим номером трамвай, / якщо схоче – прогримить, якщо схочемо – за мить. / (Хто знайомив нас – нехай / вслід долонькою махай.) / Все змішалось у житті: / ті, як ці, а ці, як ті, / чи як ти, чи цей трамвай, із яким удвох бувай” [7, с. 74]. Настроевою домінантою даної поезії є мотив розлуки, що вдало доноситься до читача через концептуально важливі міські локуси, таких як, наприклад, трамвай. Цей, здавалось би, типовий атрибут урбаністичного простору, що призначений робити сучасне життя комфортнішим завдяки його технізації, асоціюється в індивідуальному вимірі ліричного суб’єкта з нескінченністю всесвіту та швидкоплинністю життя. Такі топоніми, як Дніпро, Південний міст є елементами, що локалізують простір поезії. Читачеві стає зрозуміло, що дія відбувається в Києві, але автор не має на меті описувати місто, чи вивчати його географію. Для ліричного героя місто – це осередок цивілізації, в якому безпосередньо розгортаються важливі для автора почуття та емоції.

Осінь. Музика така,

бо – прощальна

і – терпка,

і поволі дві бемолі
по фарбованих щоках.
Над Дніпром – Південний міст.
Шуберт. Шуман. Шелест. Ліст [7, с. 75].

Останній рядок не просто налаштовує на ліричний лад завдяки перерахуванню імен відомих композиторів творчість яких налаштовує на такий лад, але й також є зразком алітерації, яка використовується для особливого підсилення психологічного стану носія ліричних переживань та тонкого зображення мінорної музики душі.

На прикладі поезії „Я прокинувся від головного а отже тупого болю” розкривається антитеза ”місто – пустота”. Переживаючи драматичні події життя, зокрема втрату коханої людини, ліричний суб’єкт відчуває себе самотнім і спустошеним, так би мовити, вимальовується ефект „самотності серед натовпу”. Місто Київ є тим невід’ємним простором, у межах якого відбуваються сильні емоційні хвилювання: „а далі – місто яке трамваями і сабвеями зранку морили / шурхіт машин виповзає із-під гардинних китиць / все що було – разом з пам’яттю та надією разом – згоріло / головне тепер правильно попелом розпорядитись” [7, с. 117]. І хоча для носія ліричних переживань важко обірвати зв’язок з урбаністичним середовищем, місто залишається байдужим до суб’єктивних почувань ліричного героя.

Таким чином, Київ в художньому світі ліричних поезій Т. Федюка не є безпосереднім об’єктом зображення. Змальовуючи міські локуси, автор, власне, створює образ міста як своєрідний тип простору, на тлі якого розгортаються внутрішні душевні переживання ліричного суб’єкта, які значною мірою продовжують українську традицію зображення міста, як місця в якому ліричний герой відчуває себе самотньо й некомфортно, що є кардинально протилежним тому світовідчуттю ліричного героя, яке виникає в нього в сільській місцевості, або в іншому, співмірному з нею просторі. Однак, основні бінарні опозиції у творчій картині світу Т. Федюка ще недостатньо висвітлені в сучасному літературознавстві й мають стати предметом наших наступних досліджень.

Література

- 1. Голобородько Я.** Ель класико : Формація Тараса Федюка / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2007. – 104 с.
- 2. Венедиктова Т., Боровинская Т., Кулик Е.** Город как дискурс / Т. Венедиктова, Т. Боровинская, Е. Кулик // Вестник Московского университета. Серия филология. – 2004. – № 3. – С. 98 – 111.
- 3. Федюк Т.** Горище / Т. Федюк. – К. : Факт, 2009. – 120 с.
- 4. Животные** в мифологии [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.myfthology.info/myth-animals/snake.html
- 5. Федюк Т.** Трансністрія : Збірка поезій / Т. Федюк. – К. : Факт, 2007. – 108 с.
- 6. Кримський С.** Архетипи української культури / С. Кримський // Вісник НАН України. – 1998. – № 7 – 8. – С. 74 – 87.
- 7. Федюк Т.**

Обличчя пустелі : Вірші / Т. Федюк. – К. : Факт, 2005. – 142 с. **8. Орбан-Лембрик Л.** Ситуаційні детермінанти поведінки людей у контексті урбаністичного середовища / Л. Орбан-Лембрик // Соціальна психологія. – 2005. – № 5. – С. 54 – 65. **9. Фоменко В. Г.** Урбаністична домінанта української літератури в контексті світової / В. Г. Фоменко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 1. – С. 139 – 149.

Черткова О. В. „Київський текст” у ліричній творчості Тараса Федюка

У статті проаналізовано особливості втілення урбаністичної домінанти в ліричній творчості Тараса Федюка. Схарактеризовано основні локуси, які репрезентують міський простір у поезіях митця, а також визначається їхня роль у творенні художньої картини світу письменника.

Ключові слова: місто, Київ, урбаністичний простір, міський локус.

Черткова О. В. „Киевский текст” в лирическом творчестве Тараса Федюка

В статье проанализировано особенности воплощения урбанистической доминанты в лирическом творчестве Тараса Федюка. Схарактеризовано основные локусы, которые презентуют городское пространство в поэзиях писателя, а также определяется их роль в создании художественной картины мира поэта.

Ключевые слова: город, Киев, урбанистическое пространство, городской локус.

Chertkova E. V. „Kyiv text” in Taras Fedyuk’s lyric creativity

In this article are analysed the features of the embodiment of the urbanistic predominance in Taras Fedyuk’s lyric creativity. It is characterised the main locus’s by which the city space is presented. Also it is characterised the role of the locus’s in forming of poets’ art world.

Key words: city, Kyiv, urbanistic space, city locus.

УРБАНІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 821.161.2–31.09+929 Шевчук

Н. А. Бугайова

ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ В ПОВІСТІ В. ШЕВЧУКА „ПРИВИД МЕРТВОГО ДОМУ”

Сучасна літературознавча наука тісно пов'язана з філософською думкою ХХ ст., зокрема з екзистенціалізмом, який широко використовується в потрактуванні урбаністичної літератури. Інтерпретуючи твори, написані в цей період, неможливо не торкнутися проблем існування людини в суспільстві, особливо в міському соціумі, зачепивши такі поняття як страх, смерть, свобода, віра, абсурд, самотність, фаталізм. Згадані явища можна підвести під одну значеннєву лінію – екзистенціали.

Метою даної розвідки є визначення екзистенціалів людського буття на прикладі повісті В. Шевчука „Привид мертвого дому”.

Термін екзистенціал був уведений М. Хайдеггером у роботі „Sein und Zeit”, замінивши загальнопоширене поняття категорії. У філософа екзистенціал – це „буття-в-світі”, „буття-з-іншим”, „страх”, що узагальнюють принципи світового буття в невід'ємності з буттям людини. Тобто екзистенціал це те, поза чим людина не людина; те, що без неї не існує. Доктор філософських наук А. Гагарін зазначає, що екзистенціали – це способи людського існування [1]; що задають загальні параметри життя в світі абсурду [1]. До фундаментальних екзистенціалів науковець відносить самотність, страх і смерть. Дані ключові моменти цього напрямку філософії близькі й творчості В. Шевчука. Р. Мовчан говорить, що письменник в молодості цікавився науковими догматами філософів: „Студював, порівнював, намагався знайти генетичне коріння і поширення в сучасному світі” [2, с. 97]. Ці знання ґрунтовно розширили обрії письменницької манери прозаїка. Відомі читацькому загалу новели, повісті, романи розкривають авторське розуміння таких екзистенціалів людського існування як страх, самотність, смерть, віра, відчай на прикладі життя окремої особистості в просторі міського соціуму. Досить часто ці філософські категорії об'єднуються письменником під одним екзистенціалом – Дому.

Повість „Привид мертвого дому” написана в 1992 році, після того як авторові став привиджуватися дім. Знаходився він за Чуднівським мостом у м. Житомирі. Як згадує сам В. Шевчук, то приїхавши одного разу до рідного міста, він поцікавився у брати про долю цього дому. Будинок на той час був уже розібраний. Тому створення цієї повісті – це можливість позбутися нав'язливих видінь дому.

У передмові до роману-квінтенту „Привид мертвого дому” (куди і входить аналізована повість) Р. Мовчан наголошує на двоякому ідейному навантаженні назви твору: „Минуле мертве, але воно неминуче може переслідувати людину і впливати на її теперішнє життя; ... притчева ідея „мертвого дому”, який може зруйнувати, погубити душу людини, якщо момент ймовірного спротиву буде упущено” [2, с. 102]. Йдеться про екзистенціальні особливості буття людини в суспільстві, де дім і є його уособленням. Екзистенціал Дому (на прикладі аналізованої повісті) увібрав у себе знакові категорії смерті, самотності, невизначеності й абсурду.

М. Хайдеггер у своїй філософській системі більшої ваги надає екзистенціалам страху і смерті, а не Дому. Хоча в нашому випадку перші два об'єднуються під „його дахом”. Поняття дому як екзистенціал розробили послідовники М. Хайдеггера К. Ясперс та О. Больнов. Перший надав цьому поняттю загальнолюдської гуманістичної категорії. У роботі „Сенс і призначення історії” К. Ясперс зазначав, що „символом світу, як історичного середовища людини в якому людина, доки вона залишається людиною, повинна жити в якомусь образі, стає для людини життя в дому... Саме тут зустрічається найбільш міцна, що служить основою всьому іншому, людяність” [3, с. 238]. Поняття людини, людяності для В. Шевчука є головним принципом, від якого письменник не відходить у створенні своєї прози. Досить часто прототипами персонажів творів є реальні люди, так було і з повістю „Привид мертвого дому”. Зображуючи героїв, автор намагався так їх показати, щоб читач стовідсотково зрозумів, перейнявся проблемами і болем персонажа. Мешканці будинку на Чуднівській були тісно пов'язані з ним, тому навіть їхній зовнішній вигляд був наче пересторогою, а точніше натяком на фатальність співіснування дому і його мешканців (як один із складових екзистенціалів Дому). Іван Куц зі спокійним, завмерлим обличчям; Галинка з блідою усмішкою; Ольга з важким, одутлим обличчям; Сухар – худий, із простим обличчям; Микола з неголеним, сірим обличчям; стара Ващучка – висока, худа, з чорним обличчям. Зовнішня характеристика цих персонажів напрочуд яскрава. Використавши такі означення як худий, сірий, блідий, чорний, автор провів аналогію з екзистенціальним суспільством приреченості, а тому неминучої смерті. Словами героя-оповідача В. Шевчук доходить висновку: „Зрештою, весь наш будинок і всі ми – із бацилами смерті в собі...” [4, с. 53], тому все одно, чи дім зруйнується, чи не стане його мешканців – кінець фатальний.

Дія у повісті відбувається у рідному місті письменника – Житомирі (зокрема на околиця міста). Час від часу автор про це нагадує, використовуючи такі географічні назви як Мальованка, Кам'янка, Замкова гора. Герой-оповідач шкільні роки провів на околиці, на свіжому повітря річки, на просторі Долини джерел. У місто ходити хлопець не любив: „Не любив, бо там на нього зглядалися, а іноді чіплялись гурти

хлопчаків...” [4, с. 121]. Спокійніше йому були лише в полі над річкою. Вперше він покинув околицю, вступивши до університету, переїхав до Києва і більше сюди надовго не повертався. Не повертався фізично, а от несвідомо все ж таки той дім був із ним: „Тридцять п’ять років я тікав від привиду мертвого дому, але він скрізь і завжди мене знаходив” [4, с. 123]. І Київ потім став для оповідача містом звільнення, де він ховався від примар минулого – ховався у безмежному скупченні людей (можливість забути все).

В. Шевчук створює дім живим, природним організмом, який поступово втрачає зв’язок з реальністю – помирає, а з ним і його мешканці, які невід’ємно пов’язані з ним. Ольга, героїня повісті, надавала раціональності існуванню дому: „Дім шановна, – це купа цегли, дощок, балок, бляхи – і не більше. А ви ту купу наділяєте розумом...” [4, с. 113]. Герой, що є і оповідачем, повертається до образу дому лише у своїх спогадах, які дають можливість затримати його існування, але лиш в людській пам’яті: „Дім постійно зі мною, і я таки справді ношу його, „неначе цвяшок, в серце вбитий” [4, с. 28]. Ставши дорослим, оповідач не втратив зв’язку з ним: „Кожен із нас носить за собою чи в собі власне минуле...” [4, с. 28]. Це можна пояснити явищем темпоральності екзистенції – хронотоп, націлений в минуле, майбутнє, теперішнє – проблема смерті та безсмертя [1]. Повністю такий часопростір присутній в екзистенціалі дому, коли паралельно зі смертю будинку, його мешканців прослідковується категорія людської пам’яті як ознаки безсмертності останніх.

Т. Палінчук, порівнюючи твір В. Шевчука з „Історією Якимового будинку” В. Винниченка, вказує на екзистенційну проблему людського пошуку сенсу буття як результат опертя на місце та надійне – будинок [5, с. 93]. Дослідниця зазначає, що кожного мешканця дому не полишала думка про абсурдність смерті під дахом власного житла [5, с. 95], що до речі є екзистенційно виваженим явищем сучасності, коли будинок втрачає сакральність житла, а стає лише одним із атрибутів людського життя. Увесь час свого існування дім був „пожирачем людей” [4, с. 76], а тому його можна порівняти із Богом – сам їх породив, сам їх і знищив. Утворений символічний ряд Дім – Всесвіт – Бог – це зневіра, руйнація довіри людини в Бога, в його силу та благословення. Наприклад, Сухар вірив у Бога, але через це його боялися сусіди; а нове покоління (зокрема однолітків героя-оповідача) вчили тому, що „хто вірить у Бога – темний і дурний” [4, с. 33]. З часом люди перестали довіряти силі порятунку Всевишнього, а з цим і в святенність іншої міцної твердині – Дому. Якщо немає того, на що можна опертися, життя набуває хаотичності, абсурдності. Один із героїв повісті, Іван Куш, доходить висновку: „Жизнь наша – бардак, а всі ми в житті бардачні. І нема в житті нічо світлого і доброго, а всьо суета суєт” [4, с. 43]. Буденність нищить істинне значення людського існування. Реальність повсякдення мешканців із вже аварійним будинком, зі смертями в ньому більше

нагадувало відсутність раціональності, що в свою чергу переконувало оповідача в тому, що людьми керує закон абсурду.

Смислове навантаження повісті автор групує в дев'ятому розділі, де розмірковує над приреченістю як дому, так і його мешканців. Тут герой-оповідач постає перед читачем дорослою людиною, яка в змозі зрозуміти, пояснити свій зв'язок з привидами дому, якого вже немає, а головне ми вгадуємо в ньому самого автора твору. „Відтак я не дивуюсь, що пожиліці мертвого дому і сам дім турбують мене, минуле кожної людини – це і є мертвий дім у ній” [4, с. 98]. Для героя-оповідача його розповідь це не просто вигадка чи фантазія (на відміну від писання Георгія Ковальчука), – це можливість не забути, „...а спроба подати співчуття тим, котрі колись були живими людьми, жили, як уміли, а тепер ніби прохачі ходять по голих коридорах моїх снів із прохальною простягнутою рукою, але... в такий спосіб хочу звільнитися від привида мертвого дому та його мешканців...” [4, с. 99]. Правильно те, що мертве повинно залишатися мертвим, а живе – продовжувати жити. Поки існує людина – носій пам'яті, – доти будуть жити ті, кого немає.

Отже екзистенціали страху, смерті, самотності, фатальності, об'єднуються в одному екзистенціалі Дому в хронотопі міського середовища. Власне це і вказує на причетність поетики повісті „Привид мертвого дому” до філософії існування, а тому дає можливість продовжити дослідження урбаністичних мотивів прози В. Шевчука.

Література

1. Гагарин А. Феноменологическая топика: смысложизненное пространство экзистенциалов человеческого бытия [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.ifp.urau.ru/files/publ/eshegodnik/2009/2.pdf. **2. Мовчан Р.** Міф і реальність, або привид мертвого дому Валерія Шевчука / Р. Мовчан // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 197. – С. 92 – 111. **3. Ясперс К.** Смысл и назначение истории / К. Ясперс; пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с. **4. Шевчук В.** Привид мертвого дому: Роман-квінтет / В. Шевчук / Передм. Р. Мовчан. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2005. – 600 с. **5. Павлінчук Т.** Образ будинку як означник долі у творах В. Шевчука „Привид мертвого дому” та В. Винниченка „Історія Якимового будинку” / Т. Павлінчук // Волинь – Житомирщина. – 2004. – № 12. – С. 93 – 97.

Бугайова Н. А. Екзистенціали людського буття в повісті В. Шевчука „Привид мертвого дому”

У статті проаналізовано повість В. Шевчука „Привид мертвого дому” з погляду екзистенціальної філософії. У творі виявлено екзистенціали страху, смерті, самотності, абсурду, що об'єднуються нами в один – екзистенціал Дому.

Ключові слова: екзистенціал, самотність, дім, смерть, абсурд.

Бугаєва Н. А. Екзистенциали человеческого бытия в повести В. Шевчука „Привидение мертвого дома”

В статье проанализирована повесть В. Шевчука „Привидение мертвого дома” с точки зрения экзистенциальной философии. В произведении обнаружено экзистенциали страха, смерти, одиночества, абсурда, что объединяются нами в один – экзистенциал Дома.

Ключевые слова: экзистенциал, одиночество, дом, смерть, абсурд.

Bugaeva N. A. Existencialy human life in to lead V. Shevchuk „Ghost of dead house”.

In the article the story of V. Shevchuk is analysed „Ghost of dead house” from point of existencial philosophy. In work it is discovered existencialy fear, death, loneliness, absurdity, that unite by us in one – existencial At home.

Key words: existencial, loneliness, house, death, absurdity.

УДК 82:111.852

Н. Г. Колтакова

**КАТАСТРОФА І КАТАРСИС У ЛІРИЧНИХ СЮЖЕТАХ
АНТОНИЧЕВОЇ УРБАНІСТИКИ**

Лірика традиційно не вважається подієвою як літературний рід, орієнтований на передавання почуттів суб'єкта. Звичайно, стосовно поетичного твору і не маємо говорити про ланцюг подій чи послідовність дій, тут стикаємося з цілковито іншою сюжетною організацією. Ця проблема порушена в монографії Т. І. Сільман „Нотатки про лірику”, де знаходимо суттєву для нас думку про наявність у поезії певної точки відліку, з якої „випромінюються” переживання ліричного суб'єкта, а також своєрідного пуанту, „поштовху” наприкінці ліричного сюжету. Ці погляди, гадаємо, можуть бути розвинуті й осмислені через поняття катастрофи, що вивершується катарсисом.

Катастрофа як явище естетичне віднаходить яскравий вияв у катастрофізмі польської літератури, набуваючи в ньому загостреного втілення. Катастрофізм постає органічним культурним контекстом для Б.-І. Антонича, зрослого в середовищі польських впливів. Так, поетів символізм активно взаємодіє з польськими катастрофічними віяннями. На Антоничеву близькість до світовідчуття символістів вказують Ю. Андрухович та Л. Стефановська, а його катастрофізм акцентований В. Моренцем. За спостереженням дослідника, катастрофізм Б.-І. Антонича „має яскраво виражений есхатологічний характер, стосується загалом всесвіту як Божого творіння”, де власне людська площина „є

тільки однією з авансцен, на яких розігруються останні акти всезагальної буттєвої драми” [7, с. 266; збережено курсив автора]. Суголосною „Ротаціям” (1938) Б.-І. Антонича вважаємо ранню збірку Ч. Мілоша „Poemat o czasie zastygłym” („Поема про застиглий час”, 1933), де В. Британішський поруч з іншими художніми системами віднаходить „елементи символізму” [2, с. 115]. Антоничів символізм і катастрофізм утворюють складну сюжетну динаміку.

Метою статті є осмислення катастрофи у цілому ліричного сюжету. Суттєвими завданнями постають дослідження катарсичного ефекту як наслідку катастрофи в єдиному процесі сходження вгору й низпадіння та виявлення їхньої ролі в катастрофічних візіях урбаністичної лірики. Поняття висхідного й низхідного руху в символізмі ємно висвітлені в теорії В’яч. Іванова: наприклад, у статті „Про межі мистецтва” творчий процес означений на вертикалі сходження вгору й низпадіння, де катарсис займає найвищу точку як межа мистецтва й водночас його „зачаття” [4, с. 406].

Ця ж проблема долання символізмом межі естетичного порушена в сучасному вітчизняному літературознавстві Е. М. Свенцицькою, на переконання якої „поет не може не прагнути до цієї межі, і водночас не може не усвідомлювати, що це прагнення є не тільки нездійсненим, але й кінцем його власного існування” [8, с. 47]. Звернення до катастрофи та її очищувального, катарсичного ефекту дає можливість виявити, яким чином долається ця межа в символізмі й чи долається вона взагалі на тлі зверненого до немистецької „дійсності” катастрофізму.

Власне, катастрофа є не надто уживаним терміном у літературознавстві, асоційованим хіба що з теоріям драми. Катарсис, навпаки, має широкий спектр використання й цілу низку інтерпретацій. Однак в цих поняттях є певні спільні моменти. Вони обидва закорінені в посутньо важливій для символізму й катастрофізму естетиці трагічного. Катастрофа (катастроφή) пов’язана з давньогрецьким дієсловом καταστρέφω (повертати донизу, руйнувати, знищувати), означаючи поворот, кінець життя, смерть та зміну одних законів на інші [див.: 3, с. 685]. Катарсис (κάθαρσις) вказує на семантику очищення й часто апелює до піднесення. Так твориться символічний ланцюг, де стикаються катарсичне піднесення й катастрофічне низпадіння – різні стадії єдиного творчого процесу: руйнація, смерть і відновлення, піднесення.

Якщо спроектувати катастрофу на сюжет у ліриці, то можна припустити, що динаміка, рух ліричного суб’єкта обумовлені законами трагічного. Очевидно, „сюжетність” ліричного твору пояснюється також його генетичним зв’язком із драмою, а точніше – з трагедією та важливістю в ньому категорії часу, виявленої через антиномічне протиставлення миттєвості й плинності. Це властиве ліриці протиріччя окреслене в теорії Т. І. Сільман: „...як тільки стан ліричної концентрації набув виявленого зовні словесного вираження, він перестає бути „миттю” [9, с. 6]. На переконання дослідниці, плин словесного

висловлювання у часі творить „основу суперечливості та внутрішнього напруження ліричного жанру як роду літератури: з одного боку, органічно властива ліриці гранична стислість, прагнення не виходити за межі „заданого” стану”, а з іншого – нахил до „певної описовості, до комунікативного оформлення” [9, с. 6 – 7].

Антиномія миттєвості та плинності на рівні словесного оформлення виявляється через протиріччя стислості й описовості. Тому, за логікою Т. І. Сільман, ліричний сюжет розпадається „на дві частини – емпіричну й узагальнювальну”, представлену пуантом, тоді як описовим є емпіричний компонент. Важливою також є вказівка на те, що основна точка відліку, своєрідна „мить” у ліричному сюжеті не обов’язково розташована на початку, здатна до варіювання, найчастіше вона є „серединною”, „перехідною”. Тож ліричний сюжет розвивається як відображення, пригадування, „випромінювання” переживань героя в часі та просторі.

Дійсно, ліричний сюжет живиться естетичним протиріччям стислості й описовості, де слово весь час прагне подолати свою „заданість”, тоді як миттєвість і плинність, на нашу думку, апелюють передусім до онтологічного виміру. Так само до виходу за свої межі прагне художнє слово в символізмі, до якого звернений Б.-І. Антонич. Але те, до чого символіст тільки прагне, виявляється реально можливим для катастрофіста. Саме катастрофізм втілює в життя нереалізовану символістську настанову на подолання естетичного, звертаючись до суто соціального або філософського. Суцільний вихід у життя зруйнував би цілісність символу, знищивши його дуальну основу. Як саме здійснюється вихід за межі естетичного в катастрофізмі? У раннього Ч. Мілоша обрано один із найдієвіших шляхів – звернення до соціальної поезії, представлені урбаністичною лірикою його першої збірки „*Roemat o czasie zastygłym*”, сама назва якої свідчить про її сприйняття митцем як єдиного цілого – „поєми”, де зв’язок усіх поезій становить макросюжет, а мікросюжети розвиваються всередині окремих віршів.

Пізніше Ч. Мілош негативно відгукувався про свою першу книгу: „Займаючись, досить нетривало, т. зв. соціальною поезією, я відчував неприємне почуття” [6, с. 138]. Для нас важливо, що згодом поет практично відмовився від своєї першої збірки, це дозволяє говорити про її особне місце в його творчості довоєнного періоду, а також про спробу долання мистецьких меж через соціальність, деяку „публіцистичність” як позаестетичні явища. Перша збірка Ч. Мілоша дозволяє розкрити й присутні риси останньої, посмертно виданої книги Б.-І. Антонича „Ротації”. Обидві збірки ріднять окремішність від загального творчого доробку та виняткова роль катастрофи у ліричному сюжеті.

Антоничеві „Ротації” уже своєю назвою апелюють до символічного їх прочитання. Це слово означає друкарську машину, що складається з двох обертових циліндрів, а загальне значення лат. *Rotatio* – коловий рух, тобто, з одного боку, назва пов’язана з

урбаністичним світом, де творчість механізована, а з іншого – акцентує певну космічну всеповторюваність. „Експозиція” збірки – поезія з однойменною назвою. Символічний образ ротацій подано через картину звукового потоку:

Біжать алеї звуків, саджених у гами.
Мов на акорд акорд, упав поверх на поверх.
Греблі жовтих мурів, денний вулиць гамір
від берега по берег, тінь вінків дубових [1, с. 5].

Перед нами емпірична, описова частина ліричного сюжету, за термінологією Т. І. Сільман, де в початковій повноті, яку творять нашарування парних образів (акорд, поверх, берег), вчуваються перші провісники катастрофи, асоційовані з хворобливістю жовтого кольору („греблі жовтих мурів”; „жовті груди велитенських стадіонів”). Катастрофа подана через символічну картину вбивства звуку:

І стеляться до ніг дими – покірні птахи,
а сонце, мов павук, на мурів скіснім луку
антен червоне павутиння розіп’явши,
мов мертві мухи, ловить і вбиває звуки [1, с. 5].

Зображення звуків як „мертвих мух”, які гинуть у червоному павутинні сонця-павука є оригінальною катастрофічною візією. Знищення, вбивство звуку викликає асоціації з убивством-жертвою, а також вказує на символіку мовчання як кінця зображення та катастрофи – руйнації слова. Тому ліричний суб’єкт наприкінці поезії постає гранично напруженим („дроти тремтять, мов нерви”). У рукописах поета є варіант „дроти тремтять, мов струни”. Очевидно, митець недаремно відкинув варіант „струни”: жива, особистісна музика неможлива після вбивства звуку, вірогідний тільки її замітник, присутній у „снах дентисток”, де вчуваються „нудні мельодії бормащини”. Ця поезія являє собою передусім процес низпадіння, повільної руйнації, тоді як катарсис її можливий лише в межах усієї збірки.

Тому звернемося до розвитку загального макросюжету „Ротацій”, описова частина якого розгортається у вірші „Міста й музи”, названому із залученням словесної гри. Поет усвідомлює всю складність виходу в життя з мистецького світу („життя, що найтрудніше із мистецтв”), але все одно продовжує розуміти його як феномен естетичний, привносячи мистецькі закони в життя, а не навпаки. Образ митця твориться в божественному дусі („Герої, мужоложники, поети, дійсно, / чесноти квіття й на простиралі плями...”), що вимагає очищення та покути. Ліричний суб’єкт має пройти через катастрофічну жертву, аби здобути катарсичне впокоєння й піднесення висхідного руху на крилах натхнення:

Тінь долі крил. Крихка тростина й квіття жертви.
І в цифри ловим струм надхнення,
дивну чудність
найменших справ вдягаєм в правди стислі й вперті,
хоч непомильна лиш одна екстази мудрість [1, с. 7].

У цьому вірші жертва, диво, екстаз становлять послідовний ряд катастрофічних видінь, які завершуються катарсисом. Антоничеве місто не просто катастрофічне, але передусім апокаліптичне, що теж є модифікацією катастрофи. Його урбаністична катастрофа вивершується в урбаністичну апокаліптику. Митець і не міг інакше сприймати місто: це новий, катастрофічний для нього художній світ. На початку першої світової війни поет із батьками опинився у Відні, але почувався в ньому незатишно і „щоб не потрапити під колеса авт, весь час ішов хідником попід самими мурами” [цит. за: 5, с. 18]. Саме такий чужий, технізований простір давав можливість вийти за межі естетичного, пройшовши через катастрофічний занепад і катарсичний прорив.

Катастрофа як елемент макросюжету всієї збірки наявна у вірші „Кінець світу”, де мікросюжет відштовхується від картини прокляття:

... і місяць, звівши сині руки,
немов пророк став місто клясти [1, с. 15].

Завершується поезія яскравою апокаліптикою („і місто котиться в провалля / під лопіт крил і мегафонів”). Маємо катастрофічний хаос звуків, посилений через образ мегафонів, що тісно перегукуються із „Сурмами останнього дня” – передостанньою поезією „Ротацій”. Особливістю макросюжету збірки є те, що кінець світу в ній програється двічі: уперше – виразно й голосно в „Кінці світу”, так що поезія „Мертві авта” видається посткатастрофічною, а вдруге – в „Сурмах останнього дня”, коли „оркестра полісменів дме мелянхолійно в труби і вальторні” [1, с. 18]. Завершується збірка віршем із прикметною назвою „Закінчуючи”, який іде вже після катастрофи як елемента сюжету. Тож весь ліричний сюжет підпорядкований одній меті – руху до кінця, неможливого без катарсису.

Антоничеві „Ротації” виявляються подібними до збірки Ч. Мілоша „*Roemat o czasie zastygłym*”, що так само відбиває мистецькі пріоритети катастрофізму та реалізує катастрофічний розвиток сюжету. Перша поезія є разучим акордом у цілому всієї збірки, ліричний суб’єкт якої явно вирізняється з оточення, знаходячись поза загальною катастрофою:

Pośrodku zmilitaryzowanego kraju, w mieście, którego ulicami
przeciągały krzyki nacjonalistycznych pochodów, młody człowiek
przeprowadzał badania nad istotą kształtu, jego powstaniem i trwaniem
[10, s. 7].

(Посеред змільтаризованого краю, вулицями якого
тяглися крики націоналістичних походів, молодий чоловік
проводив дослідження над сутністю форми, її постанням і плином).

Як і в Б.-І. Антонича, в Ч. Мілоша катастрофа супроводжується різким шумом, вибухами ракет. У другій строфі ліричний сюжет відштовхується від пригадування, але такого, що знищує саме минуле, уподібнене до випатраної риби під ногами перехожих („*Czasem na ulicy / pod nogi upadała przeszłość, skacząca jak ryba rozcięta*”). Наприкінці поезії маємо символіку смерті, низпадіння:

Badacz kształtów na wązkich schodach swego domu
leżał z zaskrzepłą szyją. Rudy kogut, złota masa wygięta w półksiężyc
nad jego głową chrupiąc, trzepotał i piał [10, s. 7].

(Дослідник форм на вузьких сходах власного дому
лежав із закростенілою шиєю.

Рудий півень, золота маса, півмісяцем вигнута,
Хриплячи над його головою, бився й співав).

Найбільш чітким акцентом є образ рудого півня, який бився над головою мертвого чоловіка, цей символ разюче прочитується в кількох площинах – як вказівка на зраду (зречення Петра), а також на неможливість здійснитися вгору, адже півень не здатен літати, тоді як голуб символізував би душу, яка полинула б увись. Ця поезія лише готує подальший катарсис в усій збірці, апелюючи ще до ілюзії піднесення.

У Ч. Мілоша маємо більшу конкретику, що впливає з настанови на соціальність, а символ розсимволізовується через безпосереднє звернення до нього як до слова. Так, „ślepa nos symboliczna” сама по собі містить акцент на своєму символізмі, але тоді втрачається невичерпність сенсів. Щоразу, коли Ч. Мілош уживає слово „символ”, він ніби руйнує, „розмагнічує” естетичне, як у поезії „Ład (wizje)”, тобто „Берег (візії)”. Загалом, ліричний сюжет усієї „Поєми про застиглий час” характеризується передусім плинністю, антиномічною щодо застигlosti („миті”, „стану ліричної концентрації”): це особливе спокійне прийняття катастрофи. Так само плине сюжет поезії „Dom młodości”, чий будинок „jest wbity białym kubem w ciemność gorzką” („вбитий білий кубом у гірку темряву”). Зіткнення контрастів чорного й білого теж є рушієм ліричного сюжету, катастрофічною візією. Але й цей будинок ліричному героєві треба проминути: „Przemiąć trzeba nam” [10, s. 21].

Подібно до Б.І. Антонича, у Ч. Мілоша наприкінці збірки зринає образ смерті, у цьому випадку – смерті молодого чоловіка („Na śmierć młodego mężczyzny”). Проте це така смерть, що не порушує звичайного плину часу, коли в останній поезії „Zakończenie” діти просто йдуть до школи „... dzieci górzystą ulicą do szkoły / idą” [10, s. 23]. А натяк на катарсичне піднесення ховає в собі лише образ польоту птахів. Ліричний герой Ч. Мілоша, виходячи в життя, майже долає естетичне, до чого лише прагнуть символісти. Говоримо „майже”, бо він усе одно проминає зображені реалії у плинності часу, тоді як Антоничева урбаністична лірика є тільки спробою, а не доланням мистецького. Показово також, що в обох поетів макросюжет починається з символічного вбивства: вбивства звуку і вбивства окремої особистості, а катастрофа присутня і на початку, і в кінці.

Таким чином, катастрофа постає суттєвим елементом ліричного сюжету, символізуючи смерть і низпадіння, причому в межах однієї збірки може бути кілька таких ключових моментів. Власне ж катарсис безпосереднім елементом сюжету не є, подібним до нього в цій площині виявляється швидше пуант, а джерелом, – хоч і протилежним за

напрямом, – катастрофа, яку відчуває і споглядає ліричний суб'єкт із певної точки відліку.

Література

- 1. Антонич Б. І.** Ротації / Б.-І. Антонич. – Л. : Измарагд, 1938. – 20 с.
- Британишский В. Введение в Милоша / В. Британишский // Зарубежная литература. – 1991. – № 6. – С. 109-133.
- 2. Вейсман А. Д.** Греческо-русский словарь / А.Д. Вейсман. – СПб. : [б. и.], 1899. – 1370 с.
- 3. Иванов В. И.** По звездам. Борозды и межи / В.И. Иванов; вступ. ст., сост. и примеч. В.В. Сапова. – М. : Астрель, 2007. – 1137 с.
- 4. Калинець І.** Знане і незнане про Антонича / І. Калинець. – Л. : Друкарські куншти, 2010. – 140 с.
- 5. Милош Ч.** Эссе / Ч. Милош; пер. с польск. В. Британишского // Вопросы литературы. – 1991. – № 6. – С. 134 – 166.
- 6. Моренець В.** Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Основи, 2001. – 327 с.
- 7. Свенцицкая Э. М.** Концепции слова и младшие символисты / Э.М. Свенцицкая. – Донецк : ДонНУ, 2005. – 266 с.
- 8. Сильман Т. И.** Заметки о лирике / Т. Сильман. – Ленинград. : Сов. писатель, 1977. – 223 с.
- 9. Miłosz Cz.** Wiersze wszystkie / Cz. Miłosz. – Kraków : Znak, 2011. – 1406 s.

Колтакова Н. Г. Катастрофа і катарсис у ліричних сюжетах Антоничевої урбаністики

У статті досліджено роль катастрофи як елемента ліричного сюжету в урбаністичній збірці Б.І. Антонича „Ротації”. Поняття „катастрофа” співвіднесене з явищем катастрофізму в польській літературі – суголосним для Антоничевої творчості культурним контекстом. Катастрофічний момент поінтерпретований як джерело катарсису і водночас його протилежність у ліричному творі.

Ключові слова: катастрофа, катарсис, ліричний сюжет.

Колтакова Н. Г. Катастрофа и катарсис в лирических сюжетах урбанистики Б. И. Антонича

В статье исследуется роль катастрофы как элемента лирического сюжета в урбанистическом сборнике Б.И. Антонича „Ротации”. Понятие „катастрофа” соотнесено с явлением катастрофизма в польской литературе – соприродным для Б.И. Антонича культурным контекстом. Катастрофический момент интерпретирован как источник катарсиса и одновременно его противоположность в лирическом произведении.

Ключевые слова: катастрофа, катарсис, лирический сюжет.

Koltakova N. Catastrophe and catharsis in the lyric plots of B. I. Antonych's urbanism

In the article the role of the catastrophe as the element of lyric plot is researched in B.I. Antonych's collected poems „Rotations”. The notion of the catastrophe is correlated with the phenomenon of catastrophism in Polish

literature, which offers an appropriate context for the creative work of V.I. Antonych. The catastrophic moment is interpreted as a source of catharsis and at the same time its opposition in the the lyric poem.

Key words: catastrophe, catharsis, lyric plot.

УДК 821.161.2 – 4.09 „199/200”

Ю. В. Нестеренко

УРБАНІСТИЧНІ МОТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСЕЇСТИКИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

В умовах розвитку нової культурної доби відбуваються зміни і в літературно-мистецькому процесі. Українська людина все більше „зростається” з мікросвітом невеликих міст і мегаполісів. Урбаністичність цілеспрямовано проникає в художньо-мистецькі твори. Відповідно урбаністична література посідає чільне місце в колі наукових інтересів багатьох дослідників, а саме: В. Агеєвої, В. Заманської, О. Капленко, М. Ткачука, В. Фоменко та ін. Передусім літературознавці звертають увагу на тексти великих епічних форм. Метою нашої публікації є аналіз урбаністичних мотивів в українській есеїстиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. Матеріалом для теоретичних узагальнень обрано есеїстку Л. Черненко, Ю. Издрика, Ю. Андруховича.

Характеризуючи культурну ситуацію, білоруська вчена О. Маськова говорить: „Есеїстика об’єднує кращі літературні дарування, оскільки вимагає від того, хто пише не просто думок і відчуттів, а ерудиції, інтелекту, енциклопедизму. Не просто стилю, а вигостреного, витонченого, можна сказати, – надстилю. Звідси йде обранство жанру” [1, с. 14]. На думку автора монографії „Місто і література: українська візія” В. Фоменко, „урбаністична література має можливість відтворювати колективні настрої та інтегрувати свідомість міського соціуму в світоглядні процеси суб’єкта” [4, с. 6]. Відповідно, голос есеїста буде виявляти сконцентровані думки й емоційні враження певних соціальних прошарків. Отже, есе – жанр, який має чітко вписуватися в межі урбаністичної літератури.

Поширення есе, як стверджує С. Шебеліст, „паралельно із поступовим, утім, все-таки не остаточним занепадом інших художньо-публіцистичних жанрів (нарис, фейлетон, памфлет) пов’язано з... неорганічністю і невідповідністю реаліям життя” останніх” [3, с. 56]. Російський дослідник жанру есе М. Епштейн у розвідці „Закони вільного жанру” наголошує: „Есеїстика – один із живих і таких, що швидко розвиваються, жанрів сучасної словесності” [4, с. 120 – 121]. Тому всотування у себе урбаністичних мотивів для есе є цілком природним і логічним кроком на шляху еволюції жанру.

У низці есеїстичних текстів урбаністичні мотиви постають емоційними та змістовими домінантами. Оригінальні міські образи презентує епіка Ю. Андруховича, Іздрика, В. Коротича, В. Неборака, А. Содомори, Є. Яценка та ін. Зразком урбаністичної есеїстики є твір Лілії Черненко „Рандеву з містом”.

Л. Черненко-Бондаревич – член національних спілок письменників України та Білорусі, лауреат багатьох міжнародних, всеукраїнських, обласних літературних та журналістських премій, авторка поетичних та прозорих збірок „Красавік кахання”, „Торішній дощ”, „Жінка, яка дещо знає”, „Відьма з майбутнього”, „На берегах любові”, повістей „Зона грає блюз”, „Настя Каменська з вулиці Вишневої”. За словами кореспондента газети „Град Прилуки” І. Плющ, „ця харизматична жінка є зною в Україні і за її межами письменницею. Перше літературне дитя пані Лілії – повість „Зона грає блюз” – уже давно мандрує дорогами Білорусі, Ізраїлю, Польщі та інших країн” [5]. У листопаді 2001 р. в журналі „Сучасність” у рубриці „Есеї” надруковано її твір „Рандеву з містом”.

Власне персоніфікована назва твору „Рандеву з містом” є маркером тексту урбаністичної тематики. Лексема іншомовного походження „рандеву” в перекладі з французької мови означає „приходьте”. У сучасному словнику подається таке тлумачення слова „рандеву”: „Наперед умовлене побачення, призначене на певний час і в певному місці” [6].

Есе „Рандеву з містом” поділяється на дві композиційні частини. Три крапки на початку твору зацентровують на фрагментарності цього тексту. Поступово розмірковуючи над своїми вподобаннями, авторка підводить читача до знайомства зі своїм містом-фаворитом: „Я хворію цим містом, – говорить Л. Черненко, – його будинками сіро-зелених пастельних кольорів, його відполірованим бруком, силуетами чорниць на ньому в ранішньому світлі чи вечірніх сутінках, годинником на ратушній вежі (може, тільки він один на всій планеті показує справжній час). Це місто змучило мене, як коханець, заворожило своїми таємницями. Воно надихане якимось зовсім незвичайним ароматом, просякнуте наскрізь особливим шармом, який відчуваєш так ясно, немов воно не вдалині, за сотні кілометрів, а поряд, на відстані руки” [7, с. 116]. Л. Черненко майстерно створює персоніфікований образ загадкового міста Лева. Порівнюючи Львів із популярними містами Європи, авторка відверто зізнається: „Львів – це моя справжня шизофренія, це мій заповітний середньовічний сон, який обов’язково матеріалізується” [7, с. 116]. Прийом порівняння в розповіді про Львів, поданий за асоціативним зв’язком, психологічно переконливо наголошує на ефекті „*déjà vu*”, над якими вже розмірковував популярний український письменник Іздрик, вдаючись до прийому картографічної гри. В есеїстиці Ю. Андруховича вмотивованим художнім прийомом є мистецька трансформація географічних реалій України та ЄС у свідомості автора-наратора. Психологічні, культурно-

історичні й соціальні аспекти також є визначальними в есе Л. Черненко. Загальна частина авторських міркувань у творі „Рандеву з містом” теж починається з апосіопези: „Приїжджаючи до незнайомого міста, ти починаєш вбирати його в себе просто з вокзалу, сприймаєш через звуки, обличчя, дотики, запахи” [7, с. 116]. Авторка намагається звернутися до сенсорної пам’яті реципієнтів, послуговуючись словесними образами слухової, зорової, дотикової та нюхової семантики.

У цій частині есе думка спорадично фокусується на різних європейських топонімічних об’єктах. Авторка ніби пропонує читачеві гру в ребуси та асоціації. Львів порівнюється з такими містами як Прага, Гродно, Рига, Париж, Венеція та ін. Усі названі міста розглядаються з позицій сучасності, проте із залученням історичного контексту, що дозволяє відтворити еволюцію в часі та збереження визначальних їх констант. Наведемо ілюстрацію з тексту: „У лабіринтах середньовічних вуличок Риги і Гродно (здається, от-от побачиш живого лицаря на білому коні або обличчя гордовитої княгині що промайне за фіранками карети) сучасні авто залишають по собі (зовсім не ніжний і серпанковий) шлейф вихлопних газів” [7, с. 117]. Поєднання різних часових площин, на перший погляд, асоціативно-образно переобтяжує текст. Конотації абсурдності посилюють і вставлені конструкції. Проте саме це поєднання має визначати знакові для міста елементи.

Письменниця Л. Черненко подає таке розуміння співіснування міста та людини: „Взаємини людини з містом складні, багатопланові й досить сакраментальні. До міста, де змушений жити, ставишся зазвичай як до деспотичного батька що не дає дихати. Або як до надокучливого коханця, що кожного дня чинить тобі боляче, але розлучитися з ним не можеш, бо досі любиш. Рідше – як до доброго чоловіка, поруч з яким звично, тепло і затишно, або ж як до веселого приятеля, котрий часто і запросто підносить тобі приємні сюрпризи” [7, с. 117]. Таке формування образу міста зі зверненням до родинно-рольових людських стосунків підкреслює фемінне світовідчуття авторки.

Письменниця-есеїстка змальовує негативні картини буття міста, як особливої території людських взаємин. Звернімося до тексту: „Місто – зона убогості, озлобленості, маленьких буденних бід і великих гріхів. Територія, на якій кожен виживає, як уміє. Вона не дає рухатися, сміятися, відчувати себе людиною з крильми, не дає відшукати своє власне „я” або зрозуміти чуже. Щодня кожному з нас доводиться освоювати цю територію заново, доводиться стикатись і спілкуватися з безліччю людей, і при цьому кожен (кульгавий бомж біля аптеки; неголений пияк у міському сквері, котрий нетерпляче очікує приятелів; шестирічна дівчинка коло Головоштамту, яка сидить на целофані з простягнутою рукою; бабусі, що під виглядом насіння продають під гастрономом цигарки; пані, яка виходить з перукарні і прямує до свого шикарного авто, мама з візочком, в якому спить її первісток) завжди залишається самотнім у повітрі міста, просякнутому байдужістю і відчуженням...” [7, с. 117]. Образ

„самотності”, „байдужості”, „відчуженості” створюється за допомогою прийому парадоксу, увиразнюється наведенням досить об’ємної вставленої конструкції, що в тексті займає 7 рядків. Ця суперечність правилам синтаксису, принципам економичності мови й лаконізму есеїстичного вислову сприяє формуванню парадоксального змісту: у переповненому людьми місті кожен відчуває себе самотнім, а байдужість – один із гріхів, породжений розростанням будь-якого міста-мурашника „з холодним склом вітрин, неоновими вивісками, рекламами „Мак-Дональдса” і „Пепсі-коли”, шаленим потоком автомобілів” [7, с. 117]. Щодо образу міста-індикатора людських долі у монографії „Місто і література: українська візія” науковець В. Фоменко пише: „Соціальнокультурний континуум детермінує багатозначність образу міста, його символи та їх вплив на соціальні явища літературна урбаністика акцентує увагу на процесі органічного співіснування міських та сільських життєформ у прозовій літературі” [4, с. 9]. Шукаючи відповідь на запитання, у чому джерело урбаністичної сірості та байдужості, Л. Черненко зауважує: „Місто давно вже не живе в гармонії з природою, зі своєю історичною пам’яттю, з нами – його мешканцями. Воно забуло минуле і не турбується про майбутнє. Воно втрачає своє повітря і дерева; свої хмаринки, що раз-по-раз чіпляють краями димарі; втрачає свої найстаровинніші і найкрасивіші будівлі. Воно стає звичайним вмістилищем нашої беззахисності й убогості безпам’ятства й апатії, перетворюється на штучний простір, що пропах гарячим асфальтом і біляшами, які пропонують на кожному розі” [7, с. 117].

Хоча авторка й прагне змалювати єдиний універсальний образ міста, усе ж погоджується з тим, що попри однаковість урбаністичного простору, існує у свідомості цілого соціуму міста-символи, які своїй появі завдячують культурно-історичному кліматові, що склався в певних географічних умовах.

Л. Черненко вдається до асоціативної гри, побудованої на інтерпретації алюзійного змісту топоніма „Мілан”: „При слові Мілан у свідомості відразу ж виникають імена великих патрицій, голоси всесвітньо відомих тенорів, „Тамна вечеря” Леонардо да Вінчі, вишуканість Міланського собору, майдан перед ним із чисельними зграями голубів, які беруть крихти хліба просто з долоні. А нині – ще й футбольна команда „Мілан” з нашою гордістю – Андрієм Шевченко” [7, с. 117 – 118]. Саме таким чином створюється непересічний образ міста, свої зусилля до чого долучають і митці: „І лише великі письменники, художники, композитори дарують нам місто у своїх геніальних творах таким, яким воно є насправді” [7, с. 118]. У цьому вислові криється парадоксальність мислення, адже практики-реалісти, а не митці у своїх ілюзорних, фантазійних витворах, створюють місто, яке формує культурне середовище: майстри працюють на його презентабельність. На думку авторки есе, усе ж мистецтво стоїть на сторожі інтересів міста: „Мистецтво безжально мстить нам за те, що ми намагаємося перекроїти, переробити місто під себе, на догоду часові і його меркантильним потребам... Мабуть, саме тому

сильніше і щиріше любиш не так реальні міста конкретної географічної довготи й широти (якщо тобі раптом і пощастило там побувати), а ті – з книг, картин, кінофільмів... Тільки вони – справжні” [7, с. 118].

Есеїстка Л. Черненко виявляє широту фонових знань, подаючи тлумачення топонімічних об’єктів. Наприклад: „Новий Орлеан не можна збагнути і зрозуміти без п’єс Теннессі Вільямса” [7, с. 118], а Рим – без фільмів Фелліні й щоденників Марії Башкирцевої, „слідів” античності. Париж відображається у творчості Е.-М. Ремарка, Е. Гемінгвея та ін. Письменниця відверто зізнається: „Не Ейфелеву вежу я хотіла б насамперед побачити в Парижі й не богемні кав’ярні, в яких пропадали Далі і Гала, Поль Гоген, Сартр. Я б хотіла покопатися в паризьких букіністичних крамничках, лагідно погладити обкладинки книжок, котрим років по сто, вдихнути в себе їхній запах...” [7, с. 118].

Авторка звертається до узагальненого досвіду читачів: „Кожен із нас, мабуть, давно визначив для себе перелік абсолютно чарівних міст, де б хотілося побувати, і якщо доля усміхнулася, то зумів це зробити...” [7, с. 118].

Згадуючи європейські міста, есеїстка лише відтворює культурний фон, на якому мозаїчно розташовує власні алюзійні уявлення про яскраві українські топонімічні об’єкти. Першою до читацької уваги потрапляє краса славнозвісного Криму: „Крим – це, насправді, акварелі Максиміліана Волошина, який брав на свої пензлі жовтий пісок, спеку і густе гаряче південне марево. Я дуже люблю ще один Крим – Крим Лесі Українки. З її віршів, з „Блакитної троянди”, новел і листів” [7, с. 118].

Далі після рефлексій, що стосувались „містичної Праги” Л. Черненко, створюючи складне переплетіння хронотопу, розмірковує над надприродними зв’язком стародавнього міста Києва та культурного світового скарбу: „Київ я сприймаю як місто булгаковське. Михайло Опанасович завжди писав його з великої літери – Місто (але ж ми добре знаємо, що це саме Київ), неначе цим хотів його прирівняти до... Вічного Міста Рима. Київ для мене – це Поділ. Там справжнє Старе Місто. Не нинішній Хрещатик (офіційно-кондитерський, охайно підстрижений і причесаний для іноземних гостей, розфарбовані бістро з китайською кухнею і бутики від європейських модельєрів). І вже ж, звичайно, не Майдан Незалежності. Може, тому то там усе частіше розбивають намети, пікетують, б’ються і кричать” [7, с. 118]. Аналізуючи урбаністичну літературу ХХ ст. В. Фоменко зазначає: „Київ – не лише історичне та духовне місто, це ще й столиця, він належить до світових міст у релігійному, історичному та філософському значеннях. Київ – мозок держави та серце нації, він наділений внутрішньою силою, таємницею, трагедією, його вулиці та площі одночасно концентрують минуле та сучасне...” [4, с. 275]. Однак вже загаданий Л. Черненко Львів теж убирає в себе чимало рис міста-столиці.

Місто Лева, місто-сон, місто-мрія постійно виринає у свідомості авторки, адже на сьогодні він тримає першість серед популярних

європейських міст. Есеїстка зауважує: „Боюсь, що Львів поступово перетворюється для мене на ефемерне міфологічне поняття, на містичну нав'язливу субстанцію, на ту частку землі, куди обов'язково потрібно якнайскоріше потрапити, щоб закінчити з хворобливими ностальгічними снами, відкрити його, нарешті, наяву... Приїхати і схилити голову... Перед вічністю? Незбагненою загадкою його існування? Чарівністю людських рук, які створили його з такою любов'ю і ніжністю?” [7, с. 118].

Та чим містичніше місто, тим більше воно схоже на райське місто-сад, яке за біблійною легендою, було першим місцем, де мешкали батьки людства. Гріховне смакування Адамом і Євою плода із забороненого Дерева пізнання позбавило людину права перебувати у земному раю і приречило на страждання.

Створюючи свої шаблонні, штучні міста, сповнені гріхів та страждань, нащадки перших грішників намагаються відтворити „близький і дорогий книжний Едем” [7, с. 123]. Людина весь час прагне досягти того стану життя, який мали її пращури в Едемі, тобто досконалого стану блаженства буття. Найбільш схожим на райський сад, на думку авторки, є ранішній Львів.

Отже, урбаністичні мотиви в есе є цілком логічним кроком на шляху еволюції складного жанру. Чимало українських сучасних митців у есеїстичній прозі розкривало феномен впливу міста на людину деконструктивної доби. Твір Л. Черненко „Рандеву з містом” є прикладом малої урбаністичної епіки на теренах української літератури кінця XX – початку XXI ст.

Література

- 1. Маськова Е. В.** Эссе как жанр и метод : Автореф. дисс... канд. филол. наук : спец. : 10.01.10 / Е. В. Маськова; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1994. – 24 с.
- 2. Фоменко В. Г.** Місто і література : українська візія : монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
- 3. Шебелист С. В.** Особливості розвитку сучасної української есеїстики в системі журналістських жанрів : Дис. ... канд. наук із соц. ком. : спец. : 20.00.04 / С. В. Шебелист. – К., 2009. – 187 с.
- 4. Эпштейн М.** Законы Свободного жанра (эссеистика и эссеизм в культуре нового времени / М. Эпштейн // Вопросы литературы. – 1987. – № 7. – С. 120 – 150.
- 5. Плющ І.** Лілія Черненко подарувала „Океанію любові” / І. Плющ // Град Прилуки. – 2010. – № 21 (391) [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://gradpryluky.info/index.php?newsid=495>.
- 6. Словопедія.** Словник іноземних мов [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://slovoopedia.org.ua/36/53408/246963.html>.
- 7. Черненко Л.** Рандеву з містом / Л. Черненко // Сучасність. – №. 11. – С. 116 – 123.

Нестеренко Ю. В. Урбаністичні мотиви української есеїстики кінця XX – початку XXI ст.

У статті розглядається літературна урбаністика. Автор досліджує проблему урбаністичних мотивів у есе на прикладі твору Л. Черненко „Рандеву з містом”.

Ключові слова: жанр, есе, літературна урбаністика, мотив.

Нестеренко Ю. В. Урбанистические мотивы украинской эссеистики конца XX – начала XXI вв.

В статье рассматривается литературная урбанистика. Автор исследует проблему урбанистических мотивов в эссе на примере произведения Л. Черненко „Рандеву с городом”

Ключевые слова: жанр, эссе, литературная урбанистика, мотив.

Nesterenko J. V. Urbanistic reasons of the Ukrainian belletristic literature at the end of XX – at the biggining of the XXI centuries

This article is about literature's urbanism. Author speaks about urbanism reasons of the essay on the example of „Randevu with a city” by L. Chernenko

Key words: genre, essay, literature's urbanism, reason.

УДК 821.161.2-3.09

В. Ю. Родигіна

РЕЦЕПЦІЯ НЬЮ-ЙОРКУ В МЕМУАРАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ XX СТОЛІТТЯ

Покоління українських письменників-емігрантів, які вимушені були реалізувати свої творчі можливості в умовах чужоземних реалій, є цікавим та продуктивним для літературознавчого аналізу явищем вітчизняної культури XX ст. Дослідженню проблем творчості української еміграційної літератури присвятили свої розвідки О. Астаф'єв, М. Ільницький, І. Качуровський, Н. Науменко, Л. Сірик, В. Скуратівський, В. Сорока, А. Фасоля. Критики та літературознавці визначають невинуватий характер потужного творчого імпульсу, що ознаменував виникнення та існування української літератури під знаком ДіПі (displaced person).

Як стверджує М. Ільницький: „За своїм характером еміграція була дуже неоднорідною у багатьох планах: за політичною орієнтацією, світоглядом, у тому числі й поглядами на літературу та її завдання. Порізному формувалися світогляд учорашніх радянських літераторів (хай навіть вони були за переконаннями антикомуністами), Івана Багряного, Юрія Шереха (Шевельова), Докії Гуменної, Григорія Костюка, Василя Барки, галичанин Богдана Кравціва, Олеся Бабія, Святослава Гординського,

Богдана Нижанківського <...> ” [1, с. 2]. Така неоднорідність поглядів та світоглядних засад поглиблювалась ще більше від особливостей перших вражень новоприбульців, що й втілює рецепція нових міст життя в їхній творчості. Метою цієї статті є аналіз впливу нового містосередовища на формування світоглядних засад письменників-емігрантів покоління МУРу. Цікавими з цього огляди постають мемуари Докії Гуменної „Дар Евдотеї”, в яких письменниця сприймає нову міську дійсність та інтерпретує її в свідомості крізь призму українських культурних реалій. Міська архітектура та соціальна інфраструктура Нью-Йорку виступає денотативним простором, у якому мемуарист рефлексує над головними очікуваннями та розчаруваннями власного життя.

Слід зазначити, що за походженням Д. Гуменна була вихідцем з села, а тому і Київ, і тим більше європейські міста, і Нью-Йорк сприймала як під кутом зору людини, яка прагне здобути освіту та піднятися на вищій культурний щабель, так і як середньостатистичний критик із певними сформованими в сільському середовищі поглядами на життєві реалії. Повоєнна розруха Києва та табори Зальцбурга змусили письменниці перебувати в стані певних перебільшених очікувань на нове місце проживання, а тому розчарування в Нью-Йоркських реаліях було пригнічуючим та поширювалось на сприйняття всієї Америки: „На цих вулицях, де я блукаю, є тільки вітрини з меблями, із цілими рухомими кімнатами. Який контраст між цими розкішними рухомими інтер’єрами, спальнями та їдальнями – і оцією вулицею! Вітер підкидає вище голови купи неприбраного паперу” [4, арк. 14].

Особливістю рецепції міста в мемуарах є акцентуація на перших враженнях письменниці від вулиць Нью-Йорка: „Все разом: чорні чортенята, в повітрі сміття, папір, газети, ганчір’я, а в вітринах рухомі фешенебельні кімнати. Розкіш і нетрі. У вітринах затишний блиск багатства – і засипана оцими „бурею і натиском” чорноти вулиця” [4, арк. 15].

Д. Гуменна є відомою в українській літературі в жанрі подорожнього нарису та подорожніх нотаток не випадково, адже особистісні характеристики змушували цю жінку відкривати для себе нове в житті із величезним захоплення, тому прибуття в США та вивчення Нью-Йоркського середовища зайняли величезний пласт спогадів: „як тільки „влаштувалася”, – перше, що я зробила, – почала ходити і їздити для екскурсії по Нью-Йорку” [4, арк. 18]. Письменниця приділяє багато уваги спогадам про перші подорожі вулицями та автострадами Нью-Йорка, місто захопило її повністю і призвело до стану творчого піднесення вже самою своєю новизною, а не фактами дійсності.

Нью-Йорк в мемуарах Д. Гуменної є динамічним, і водночас символічним ареалом, в якому вже оселилося покоління першої хвилі української еміграції, а тому Д. Гуменна не полишає спроб дослідити місто пильніше, щоб віднайти цікаві моменти: „То треба ж роздивитися, що це за Нью-Йорк. Не весь же він такий нудно-безвиразно

провінційний, як на цих вулицях, що я ходжу/ Від Третьої авеню, до авеню Бі, від Гаустон до Одинадцятої стріт/” [4, арк. 19].

Нью-Йорк у перших спогадах Д. Гуменної – це місто неприбраного мотлоху, брудних вулиць та сумнівної чесності городян: „Страшенно не подобалось мені бачене, просто пригнічувало. Чого це всі ці вулиці такі забруднені? Сміття, покидьки, все це валяється купами, замокає і гниє в канавах, а як вітер – літає в повітрі” [4, арк. 19 – 20]. Першопочатковий нью-йоркський текст мемуарів Д. Гуменної є надзвичайно негативним, майже на грані фолу письменниця не сприймає нове місто-мрію, з яким пов’язувала сподівання із майбутнім життям: „Який він огидний, цей Нью-Йорк! А здалека, з пароплава – такий стрункий. Всі оці будинки упритул – облуплені, замурані сажею, з патьоками, як у якомусь Бердичеві, а не в столиці світу” [4, арк. 20].

Іншою особливістю рецепції Нью-Йорку в мемуарах Д. Гуменної є її двошаровість, адже поряд із суцільною негацією ареалу письменниця репрезентує захоплення новим оточенням: „Все це вкинуло мене в екстазу, в щастя. З такого зачуханого, наповненого міазмами сміттевого гниття, з Бердичева, – у такий Едем! Так легко це зробити. І я переповнена гордістю, що сама, самотужки зробила це відкриття. Ще тільки сісти назад у вагон, вернутися тією самою дорогою – і я вже не маю страху, що заблуджуся, але маю що розказати: які дива побачила, який неймовірно різноманітний цей Нью-Йорк” [4, арк. 21]. Також хочеться акцентувати увагу на введеному Д. Гуменною порівнянні найгірших реалій Нью-Йорку із українською провінцією – Бердичевим, що вказує на асоціативну модель столичності у нью-йоркському тексті мемуарів, та естетичному несприйнятті мемуаристом провінційного духу в Україні першої половини ХХ ст.

Захоплення незвичайними архітектурними формами призводить до захоплення загальною атмосферою Нью-Йорка: „З „Бердичева” в’їхала я в іншу країну. Доми для велетнів чи може доми-велетні, ближчі й далші багатоплощинні ракурси. Давно вже проминула я отой шпиль-будинок, що так заінтригував був мене. Ансамбль за ансамблем, в проміжках блакитне небо. Країна хмаросягів! /Справді, сягають хмар! / А між ними туляться й гномики-дімочки” [4, арк. 20]. Така трансформація рефлексій взагалі є характерною рисою прозописьма Д. Гуменної.

Таким чином, місто Нью-Йорк в мемуарах Д. Гуменної вже постає як бажана, гармонійна просторова форма, яка несе у собі спокій та щастя душі: „Країна хмаросягів видалась мені того весняного блакитного дня надзвичайно гарною, заради неї можна простити Нью-Йоркові отой смітник, що з нього я виїхала” [4, арк. 20]. Образ великого міста в мемуарах Д. Гуменної стає актуалізуючою ланкою, яка допомагає розкрити справжні очікування письменниці від нової американської дійсності.

Описуючи свої перші подорожі Нью-Йорком мемуарист вдається до ретроспективних вражень від історичних місць Києва, що

порівнюються із крищами американськими еквівалентами: „Вже наступної неділі він і Маруся Ковальська взяли показати мені Нью-Йорк кращий, а не той, що навколо. Повезли підземкою в новому вагоні з блакитними неоновими світлами. Чистота всюди. На станції „Сто Дев’яноста вулиця” ми вийшли з вагону, елеватор витягнув нас нагору – і ми опинилися в іншій частині світу, в розкішному парку із краєвидом на ріку Гудзон та протилежний берег. Навколо серпантини стежок, квіти, квіти, квіти... Нагадало мені Київ, Володимирську гору. Тільки там більше простору потойбіч ріки” [4, арк. 41].

Та все ж місто-втеча Нью-Йорк не стало для Д. Гуменної другою Батьківщиною, лише вимушене перебування в еміграції змушувало письменницю сприймати його як позитивний етап у житті. Подумки ж вона неодноразово наводить приклади нестерпної Нью-Йоркської погоди, трафіку, населення і т.д.: „Але от почалися Нью-Йоркські спеки. Треба було шукати десь від них рятунку, дуже вже зморюючі” [5, арк. 44]. Такі візії скоріше нагадують жаль за покинутим в Україні минулим, яке здається мемуаристу кращим за реальну дійсність, а винним у невлаштованому стані постає саме місто, яке ніби має відповідальність за його жителів.

Разом з тим письменниця наголошує на психологічній залежності від урбанізованого середовища, що було зумовлено звичними реаліями життя та небажанням змін в естетичному оточенні: „Відірвана від великого міста, від свого поля, замкнута на ласку наймачів у якомусь містечку між Нью-Йорком і Філадельфією... Ні!” [6, арк. 54]. Відчуваючи свою причетність до загальної великої історії в великому місті письменниця не хоче полишати інтелектуальних сподівань, а отже вона пов’язує своє надіє із Нью-Йорком.

Мемуари письменниці-емігрантки засвідчують рецепцію міста, яке стало новою Батьківщиною для вимушених вигнанців, як нового соціокультурного простору, що несе в собі як перспективи для реалізації творчих можливостей, так і чужоземний менталітет, гостро урбанізований простір, пристосованість до якого ще треба набути. У таких нових умовах та у власний спосіб українська еміграція прагнула заявити про існування вітчизняної літературно-критичної ідеї на тлі нових урбаністичних реалій Сполучених Штатів Америки.

Таким чином, приходимо до висновків про значний вплив урбанізованого середовища Нью-Йорку на світогляд письменників-емігрантів, які, перебуваючи в якості реципієнта культурно-соціальних продуктів урбанізованого простору, створювали власний літературний мультикультурний проект як в белетристиці, так і в документальній літературі.

Література

1. Ільницький М. Мале літературне відродження (Українська повоєнна еміграційна критика) / М. Ільницький // Дивослово. – 2000. –

№ 4. – С. 2 – 7. **2. Сорока М.** Чи є панацея від міфу про Антея в українській літературі діаспори? / М. Сорока // Слово і час. – 2000. – № 12. – С. 11 – 16. **3. Скуратівський В.** Похідна літературної полеміки в українській діаспорі / В. Скуратівський // Сучасність. – 1999. – № 7 – 8. – С. 144 – 145. **4. Гуменна Д.** Дар Евдотеї. II серія – Америка. Хапайся за вітер!: Хапайся за вітер! Ч. I. Загнuzдана неможливість. Ч. II. / Докія Гуменна. – Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Фонд № 234. – Од. зб. № 20. – 227 арк. **5. Гуменна Д.** Дар Евдотеї. II серія – Америка. Хапайся за вітер!: Шляхетна фікція. Ч. III. / Докія Гуменна. – Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Фонд № 234. – Од. зб. № 21. – 190 арк. **6. Гуменна Д.** Дар Евдотеї. II серія – Америка. Наїжачений світ: Ізоляція. Ч. IV. Пустеля. Ч. V. / Докія Гуменна. – Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Фонд № 234. – Од. зб. № 22. – 240 арк. **7. Фоменко В.** Місто і література : українська візія : монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.

Родигіна В. Ю. Рецепція Нью-Йорку в мемуарах української еміграції ХХ століття

У статті досліджено особливості рецепції Нью-Йорку в мемуарах української письменниці-емігрантки Докії Гуменної „Дар Евдотеї”. Проаналізовано функції впливу образу великого міста у структурі світогляду письменниці.

Ключові слова: Нью-Йорк, рецепція великого міста, мемуари, література української еміграції.

Родыгина В. Ю. Рецепция Нью-Йорка в мемуарах украинской эмиграции ХХ века

В статье исследуются особенности рецепции Нью-Йорка в мемуарах украинской писательницы-эмигрантки Докии Гуменной „Дар Эвдотеи”. Анализируются функции влияния образа большого города в структуре мировосприятия писательницы.

Ключевые слова: Нью-Йорк, рецепция большого города, мемуари, литература украинской эмиграции.

Rodygina V. J. Reception of New York in the memoirs of Ukrainian emigration of XX century

In the article features of New York reception in the memoirs of the Ukrainian emigrant authoress Dokiya Gumenna „Gift of Eudoteya” are investigating. The functions of influencing of city appearance in the structure of world view of authoress are analyzed.

Key words: New York, reception of the city, memoirs, literature of Ukrainian emigration.

УДК 821.162.1.09-3

В. М. Романишин

**УНІВЕРСАЛЬНА ФОРМАЦІЯ МОДЕРНОГО МІСТА
У ТВОРЧОСТІ БРУНО ШУЛЬЦА ТА ДЕБОРИ ФОГЕЛЬ**

Зв'язок літератури і міста стає актуальним з того моменту, коли тема міста входить до літературних текстів. Коли ж ця тема переросла в образ, мотив, символ і міф, коли міське середовище увійшло в літературний текст як культурна, естетична, соціальна, архітектурна і технологічна формація, постає проблема створення нових способів художнього вираження міста в літературі та поетичної артикуляції міського досвіду. Актуалізується також ряд нових можливих реляцій між літературою і містом: зв'язок тексту про місто з реальним містом, а також зв'язок текстового виміру міста з його позатекстовим виміром [9]. Тому метою статті є представити особливості творення міста як метафори модернізаційних процесів у період цивілізаційних змін на основі літературних текстів Бруно Шульца та Дебори Фогель.

Тема запропонованої розвідки пов'язана з фундаментальними зацікавленнями феноменом міста в літературі, який стає однією з актуальних проблем у гуманітаристиці ХХ століття. У цьому контексті найбільш вагомими є розвідки європейських дослідників, присвячені урбанізації міста, зокрема Річарда Сеннетта, І-Фу Туана [10], Вальтера Беньяміна, Володимира Топорова [9], Анни Цайдлер-Янішевської [12], Ельжбети Рибіцької [7], Еви Реверс [5], Крістофера Прендергаста. Серед сучасних українських літературознавців до проблеми феномену міста зверталися Елеонора Соловей, Соломія Павличко [3], Тамара Гундорова [1], Микола Наєнко, Микола Ільницький, Володимир Моренець, Григорій Грабович, Віра Фоменко.

Дослідження образу модерного міста у творчості Бруно Шульца та Дебори Фогель вписується у вже сформований сьогодні містологічний дискурс, пропонуючи при цьому новаторські інтерпретаційні спостереження над поетикою часопростору міста у цих маловідомих і майже недосліджених в Україні письменників. Інтерпретаційна перспектива теми, обраної для дослідження, вибудовується на основі новітніх концепцій польського літературознавства, які ще не увійшли до сучасного українського теоретико-літературного обігу.

У „Цинамонових крамницях” та „Санаторії під Клепсидрою” Бруно Шульца переломним моментом існування міста став розпад Австро-Угорської монархії, руйнація старого ладу, на зміну якому прийшов новий „дух часу, механізм економіки” [4, с. 77], запускаючи в тіло міста свої хтивні паразитичні коріння. Монтажі Дебори Фогель – це натомість глорифікація нової цивілізації, яскравий приклад інтеграції

світу природи, механіки й соціального середовища. Життя в такому місті трактується як суб'єкт, яким – як і природою – може регулювати й управляти техніка.

Обрані для дослідження тексти зовсім різні, побудовані на полярних засадах творення поетики міста: у Шульца – це провінційне містечко без назви, з чітко розмежованим центром і периферіями, де центр є внутрішнім, замкненим і точно визначеним простором Ринку, а периферії – це зовнішнє, невідоме, таємниче, це те, що знаходиться по ту сторону реального часопростору. Натомість місто Дебори Фогель – це велике місто Л. (Львів), яке входить в еру нової цивілізації, огорнене технократичною свідомістю, що контролює природу й суспільство. Монтажі є декларацією захоплення технікою й естетикою машини (зокрема, в монтажі „Будівництво залізничного вокзалу”), які визначають проекцію бачення міста як регульованого геометричного механізму та організованого життя мешканців. Читаємо: „По вулиці марширують жовніри. Марширують у великих прямокутниках” [11, с. 27], або ж: „У той час з реклам і ламп міста зник задушливий фіолет; зникла свіжа червінь, яка вплутує в незрозумілі й непередбачувані авантюри на безлюдних вулицях; зникла навіть патетична лимонна жовтизна, фантастична, як куби і як металеві північні моря – колір зречення. В синьому яблуці нічного міста з'явився неон, червоний неон і блакитний. Та червінь і та блакить були холодними, мов сталь. І холодна сталь почала панувати в місті. Так розпочалась нова легенда міста” [11, с. 64 – 65]. Отож, легенда міста, яку творить Дебора Фогель, закорінена не в праміфі міста чи в первинному архетипі його культури, як це характерно для Бруно Шульца, – вона виростає з нової геометрії предметів і явищ, з цивілізаційної предметності й оречевленості модерного міста. Тому маємо справу з двома полярними векторами виникнення універсальної формації модерного міста у цих авторів.

У літературі ХХ століття існували різні можливості презентації міста, що залежало безпосередньо від самого міста та від способу його пізнання, яке передбачало подолання двох бар'єрів: мовного бар'єру та контактано-комунікаційного бар'єру з самим містом. Польська дослідниця Ельжбета Рибіцька виокремлює чотири поетики презентації міста в літературі ХХ століття: параболічна, перцепційна, конструктивістська та поетика соціального документу.

Для параболічної поетики властива презентація неназваного міста, представленого як символ боротьби особистості з викоріненням, деперсоналізацією, ззовні нав'язаними новими формами життя. Оптимальним прикладом утілення параболічної поетики міста є оповідання Шульца „Вулиця Крокодилів”, де автентичне місто втрачає мотивацію власної екзистенції через потужний нищівний вплив цивілізаційного розбрату, результатом чого є повна безпорадність й інертність традиційного міста, колись розгорнутого у прекрасній архітектурній метафорі, як також безпорадність людини у контексті

міської деградації – тієї людини, що була носієм автентики свого міста як „вибраної країни, особливої провінції, міста, єдиного на світі”, як висловився про нього Шульцовий герой-наратор в оповіданні „Республіка мрій” [2, с. 46]. Героєві-нараторові нічого не залишається окрім, як констатувати факт, що дільниця новочасного бізнесу, збагачення і проституції викорінює духовний первень його рідного міста, а він, суголосно з іншими полишеними міської вітцівщини мешканцями, може лишень ствердити, що „не стало нас на більше, як на паперову імітацію, на фотомонтаж із вирізок злежалих торішніх газет” [4, с. 85]. Подібний взірець параболічної поетики міста спонукає, завдяки Шульцові, до продовження словникового ряду її термінологічних окреслень: імітація чи фотомонтаж. Одразу, однак, треба зазначити, що „фотомонтаж” у Шульцовому поетичному словництві в жодному випадку не збігається з центральним теоретико-поетичним терміном Фогель „монтаж” – це радше два протилежні означення модерного часопростору міста.

У перцепційній поезії місто пізнається з перспективи перехожого, споглядача, який намагається вловити істинну суть міста, безпосередньо з ним контактуючи через чуттєве сприйняття та чуттєвий досвід міста. Сприйняття міста зсередини відбувається тоді, коли герой бачить, відчуває, переживає місто, проходячи ним і одночасно заглиблюючись у розпорошені спогади з дитинства. Оскільки ми сприймаємо місто з перспективи динаміки героя, то важливою стає саме його постать. Перехожий або *flâneur* (концепція Шарля Бодлера, яку адаптував Вальтер Беньямін) – це людина, яка споглядає і стає учасником вуличного життя. Справжній, правдивий перехожий зливається з ритмом міста – і не лише він споглядає місто, але й місто починає „дивитися” на нього, відкриваючи перехожому всі таємниці теперішнього й минулого. В такому розумінні *flâneur* сягає темпорального виміру – він не тільки бачить сучасне йому місто, але й проблиски минулого (свої дитячі спогади і минуле міста одночасно). *Flâneur* відкриває простір міста, який водночас стає його власним простором, що, своєю чергою, передбачає співіснування індивідуальної біографії з міською. Присутність різних часових порядків у міському просторі призводить до того, що наратор-*flâneur* екзистує одночасно в двох часових вимірах – теперішньому й минулому [11]. Така форма екзистування властива героєві Шульца.

Постать і образ перехожого, – *flâneura*, а не *homo viator* (пілігрима, мандрівника Габріеля Марселя), – людини, яка проходить вулицями міста і одночасно комунікує з його простором, в оповіданні „Цинамонові крамниці” Б. Шульца стає центральним мотивом, насиченим глибинним символічним і пророчим значенням.

Конструктивістська поетика творить новий міф міста як упорядкованої системи. Реалізацією такого типу поетики стають монтажні Д. Фогель з їх чітким розподілом різновидів-форм життя: кулеподібні,

квадратні, прямокутні, липкі, порцелянові, скляні, меблеві та інші. Ця поетика передбачає властивий художникам-кубістам спосіб бачення речей, котрі розмежовували / поєднували / чергували різні предмети, речі, площини, аби досягнути ефекту повного відображення зовнішньої реальності. Статичні здавалося б речі справляли враження безперервно рухомих. Колір, малюнок і фактура відокремлювалися від зображуваної форми і ставали візуально самостійними. В роботах кубістів відсутнє емоційне навантаження – відчуття заміняли лінії й форми.

У монтажах Фогель усі речі й предмети, зображені (саме зображені, а не відтворені) на початку, об'єднує те, що вони ще автентичні, не зужиті, тому й функціональні, здатні наповнювати сенсом як власне життя, так і життя оточення. Згодом зужиті предмети переробляють на фабриках за допомогою машин „на твердість і на події” [11, с. 14]. Людина працює з такою машиною, поступово стаючи залежною від неї, аж до моменту, коли „машини зупинилися нерухомо”, а “ноги вже йшли без упину” [11, с. 15] і надходив час, коли атмосфера міста вже до нічого не зобов'язувала (формально мова тут про безробіття у Львові 1933 року, але також про неможливість самостійної реалізації людини, спричинену технічною кризою). Статика речей протиставляється тут динамізмові, що зводиться до простих, бездумних, механічних рухів, властивих роботі машини, з якими уподібнюється людина, втративши здатність власної, автентичної динаміки. З іншого боку, існують предмети, які не можуть самостійно пристосуватися до нового цивілізаційного ладу і чекають на когось, хто знайшов би їм застосування, як, скажімо, тарілки і склянки, чия холодна душа тягнеться вздовж ліній, що відокремлюють їх від решти простору.

Спосіб художньої презентації міста як поетика соціального документа демонструє нищівну силу міста – урбаністичного міста як „хворого організму”, властивого пізнішій, постмодерністичній поетиці міста [7, с. 31]. Ельжбета Рибіцька висловлює тезу, що визначеному способі бачення / презентації міста відповідає конкретна поетика, тобто конкретний спосіб бачення поєднується з усталеною, здійсненою у традиції „філософією” міста. До філософських традицій пізнання міста звертається Хайнс Паєтсольд (Heinz Paetzold), виокремлюючи три основні. Першу виводить з критики великого міста Фрідріха Ніцше, до якої належить також критика модерного міста у Освальда Спенглера та Мартіна Гайдеггера. Варто нагадати, що спенглерівська концепція краху культури, спровокованого цивілізаційним поступом, у контексті названої традиції має вирішальне значення; ідеї цього філософа, пов'язані зі „смертю західної культури” в XX столітті, адаптував і розвинув на польському ґрунті Флоріан Знанецький. Друга традиція – це критика великого міста, протиставленого утопійній концепції малого міста Ж. Ж. Руссо, яка вплинула на формування культурологічної моделі в урбанізмі XIX і XX століття, яскравим прикладом чого є, зокрема, концепція міста як колективного твору мистецтва Левіса Мамфорда.

Третій напрям Паєтсольд виводить з аналізу урбанізованого міського екзистування, здійсненого Георгом Зіммеlem, Вальтером Беньяміном та ін. [5, с. 11]. У Зіммеля, скажімо, новочасне місто з його кодуванням за посередництвом мостів, вікон, дверей є водночас зовнішньо розрізненим, розчленованим простором і внутрішньо об'єднаним, злитим в єдине ціле, позаяк, аби існувати у злагоді, річі спочатку мають бути зовнішньо розмежованими [8].

В оповіданнях Б. Шульца та Д. Фогель місто є місцем, де події відбуваються за тільки їм властивими законами, вибудовуючи бажану для себе систему, конструкцію їх здійснення. У Шульца – це місто-карта: головний герой Юзеф в оповіданні „Вулиця Крокодилів” розгортає план-карту міста. Місто-карта також з'являється тоді, коли малий Юзеф блукає лабіринтами нічних вулиць, подаючи їхні реальні назви: „[...] щоб добратися до вулиці нічних крамниць, слід було пірнути в бічну вуличку, а потім минути на ній два чи три провулки. Це віддаляло мене від мети, але запізнення можна було б надолужити, якщо повертатись шляхом на Соляні Жупи. [...] При дорозі чи в глибині садочків стояли мальовничі вілли – чепурні будинки багатіїв. В проміжках між ними виднілись парки і мури садів. Картина віддалено нагадувала вулицю Лішнянську в її нижньому, рідко відвідуваному кінці. [...] Більш уважно приглянувшись до одного з будинків, я прийшов до висновку, що переді мною задня, а тому ніколи не бачена мною сторона гімназії” [4, с. 69 – 70]. Свідомо подаю розгорнуту цитату з оповідання “Цинамонові крамниці”, за допомогою якої можна реконструювати в реальному, фізичному місті Дрогобичі літературний маршрут малого Юзефа, котрий прямував від міського театру до свого дому, але, зійшовши зі шляху, пройшов периферійними бічними вулицями. Однак у Шульца не все так просто, адже „заворожена й обманута уява породжує ніби-то давно знані й відомі фальшиві плани міста, в котрих ті вулиці дістають своє місце і назву” [4, с. 68]. Отож, Шульцове місто-карта – це не картографія в її буквальному розумінні, це радше поетична містифікація реальної міської топографії, створеної автором на кшталт власної, незвіданої карти міста, яка стає для реципієнта провокацією віднайдення іншого міста: міста-метафори, міста-таємниці.

У Дебори Фогель знаходимо місто-декорацію, або радше декорування, властиве образотворчому мистецтву, зокрема кубізму й конструктивізму, яке полягає на укладанні головних і другорядних елементів у спільну систему. Це монтаж, в якому не вказується центр, бо основне завдання такого міста-декорації полягає у віднайденні в ньому центру життя, де все відбувається згідно з монотонним ритмом вертикалі й горизонталі. В одному з текстів, що належать до монтажу “Акації квітнуть”, Фогель пише: „У центрі світу тим часом все йшло згідно з поважним ритмом монотонності. Росло класичне місто: чудове дерево вертикалей та горизонталей. Світ по вінця наповнився сірим холодом, наче коштовною тканиною. А життя розвивалося без прокислих рудих

бур'янів пристрасті та без тупих молочаїв туги. І вже не було більш властивого взірця для цього життя окрім: фігура прямокутника. І навіть такі пережиття, як туга, втома, повне зречення мали свої взірці у сірих фігурах: в еліпсі, колі та квадраті” [11, с. 84].

Просторове мислення обох письменників вибудовує різні проєкції міста, але рух у просторі властивий для обох. У Шульца він завжди функціональний і пластичний, у Фогель функціональністю часто стає сама пластичність. „Той силогізм ходіння цього літа здавався не менше й не більше беззмисловним і непотрібним, як кожна інша подія. Тому ніхто навіть не дивувався” [11, с. 28]. Тут місто-ритм впроваджує в рух тіла, створюючи події. У Шульца до ритму міста долучається рухомий і ритмічний простір: „квадрати бруку поволі минали під нашими м'якими і пласкими кроками” [4, с. 21]. Місто, ритмізоване й рухоме, втягує й поглинає у свої лабіринти, провокуючи накладання просторів та часів. Тут міський простір бере активну участь у творенні художньої дійсності.

У монтажах Фогель ритм асоціюється з ритмом роботи машини. Оздобою і прекрасною вулиці чи міста є ритм мас і ліній. Здоровий глузд принципів геометрії остаточно перемагає у великому місті. Натовпу, що перебуває в невпинному русі, протиставляється бетонний спокій мас, матеріалів, ліній. Саме лінія й геометрична брила (здебільшого прямокутник) стають основною практичною й естетизованою візією проектування міста, створення плану його гармонійної забудови. Тут місто перетворюється на абстрактну композицію вертикалі й горизонталі, брил і площин, ідентично геометризованих форм, з яких лишень де-не-де випадково вислизають прикмети автентичного міста та людського в ньому екзистування. Ось одне з підтверджень процесу такої трансформації: „Життя може бути як чужа вулиця у дуже давно відомому місті. Будинки такої вулиці є, наприклад, з гладкими, квадратними фасадами: контемпляційні будинки. Краї цих будинків легко, майже оксамитово, заокруглені. Є тут також балкони, кулеподібні й цілком несподівані: на бічних стінах, безглуздо низько, майже біля самого тротуару: півкруглі стебла, що вихиляються зі стовбура стіни. Поруч несподівано може стирчати сірий, рапаний будинок з мешканцями невідомого гатунку” [11, с. 45]. Таке геометризоване місто витісняє традиційну історію, створюючи нову – раціональну, яка б ґрунтувалася на функціональності руху абстрактних площин у просторі, абстрагованих від їх антропологічного центру.

Для Шульца традиційний історизм, автентизм міського часопростору є домінуючим фактором креування формації міста. Його герой-наратор не лише віднаходить історичні сліди-знаки в марках, але й реконструює історію сім'ї Б'янки – князівни, причетної до династії Габсбургів і водночас пристрасної особи, що стає об'єктом інтимних мрій Юзефа та його сподівань на самореалізацію. Код поштової марки розшифровує, відкриває минулий і теперішній виміри світу мрій і творчих візій героя. Поль Рікер називає такий спосіб розкодування історії

і подій „герменевтикою сліду” [6, с. 191], коли не йдеться про сліди минулого, зафіксовані в будівлях та інших знаках конкретики людського існування, а про слід, який залишила після себе людина чи тварина, перебуваючи на певній території, про слід як залишок від переходу, пасажу з одного стану в інший. У такому розмінні слід стає знаком, бо слід, зауважений у конкретному місці „тут і тепер”, є залишком і ознакою будь-якої речі, яка відбулася саме в цьому місці. Тобто слід – це результат активності людини. Слід, як носій пам’яті й історії, поєднує календарний і космічний часи, скорочуючи дистанцію між минулим, теперішнім і майбутнім у цілісній, монолітній моделі комунікації. Рікер наголошує, що такий герменевтичний слід має бути функціональним, тобто таким, щоб його можна було ідентифікувати і розшифрувати, як це робить Юзеф в оповіданні „Весна”.

Герменевтичні сліди пронизують усю творчість Бруно Шульца – це сліди батька, сліди давнього автентичного світу, сліди цинамонових крамниць і, врешті, сліди геніальної епохи, котра існувала й не існувала одночасно, бо вона, як усе справжнє й автентичне, не може бути легко розпізнаною, ідентифікованою, „бо є речі, які цілком, до кінця, сподіятися не можуть. Вони завеликі, щоб уміститися в подію, і зачудові. Вони тільки пробують сподіятися, пробують ґрунт дійсности, чи витримає” [4, с. 121]. Це сліди, які виходять поза рамки текстового міста, стають можливістю пошуку й розпізнавання слідів чи знаків або ж пустки як у текстовому, так і в позатекстовому вимірах міста.

Модерне місто, незалежно від того, з якої перспективи воно зображене, – параболічно-перцепційної у Бруно Шульца чи конструктивістської у Дебори Фогель, – це часово-просторова, філософсько-естетична, соціальна та культурна єдність. Це нерозривна єдність часового ритму з простором, де кожен компонент є самостійним і, водночас, взаємно узалежненим.

Літературний модернізм запропонував шлях відродження локальності світовідчування і світомислення як центру всесвіту – *locus mundi*, знаковими чинниками і поетософськими проявленнями якого є етнічні корені, малі вітчизни, вулиці, ландшафти в їх універсальному вимірі. Часопростір модерного міста – інтелектуальний, метафорично активний, ментальний і вмотивований філософією мислення – стає формацією, готовою прийняти зміни, але також зберегти в собі свою автентичність і природність. Модерне місто перетворюється на процес комунікації знаків, кодів і значень різних елементів міського часопростору.

Література

- 1. Гундорова Т.** ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 448 с.
- 2. Особлива провінція :** Дрогобич Бруно Шульца. Альбом [переклад фрагментів Віра Меньок і Андрій Павлишин]. – Дрогобич : Коло, 2010. –

46 с. **3. Павличко С.** Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Основи, 2009. – 680 с. **4. Шульц Б.** Цинамонові крамниці. Санаторій під Клепсидрою / Б. Шульц. – Львів : Форум видавців, 2004. – 360 с. **5. Rewers E.** Post-polis : wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta / E. Rewers. – Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005. – 380 s. **6. Ricoeur P.** Język, tekst, interpretacja : wybór pism / P. Ricoeur; [tłum. P. Graff i K. Rosner]. – Warszawa : PWN, 1989. – 288 s. **7. Rybicka E.** Modernizowanie miasta : zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej / E. Rybicka. – Kraków : „Universitas”, 2003. – 342 s. **8. Simmel G.** Most i drzewi / G. Simmel // „Odra”. – 1996. – nr 5. – С. 33 – 36. **9. Toporow W.** Miasto i mit / W. Toporow; [przeł. B. Żyłko]. – Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000. – 257 s. **10. Tuan Yi-Fu.** Przestrzeń i miejsce / Yi-Fu Tuan. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. – 251 s. **11. Vogel D.** Akacje kwitną. Montaż / Debora Vogel. – Kraków : Wydawnictwo Austeria, 2006. – 198 s. **12. Zeidler-Janiszewska A.** Berlińskie loggie – paryskie pasáže. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny” / A. Zeidler-Janiszewska // Pisanie miasta, czytanie miasta [pod red. Anny Zeidler-Janiszewskiej]. – Poznań : Wyd. Fundacji Humaniora, 1997. – 252 s.

Романишин В. М. Універсальна формація модерного міста у творчості Бруно Шульца та Дебори Фогель

У статті проаналізовано особливості творення міста як літературної метафори модернізаційних процесів у період цивілізаційних змін на основі літературних текстів Бруно Шульца та Дебори Фогель.

Ключові слова: текстовий і позатекстовий вимір міста, поетики презентації міста в літературі, філософія міста, герменевтика сліду.

Романишин В. М. Универсальная формація модерного города в творчестве Бруно Шульца и Деборы Фогель

В статье проанализированы особенности создания города как литературной метафоры модернизационных процессов в период цивилизационных изменений на основе литературных текстов Бруно Шульца и Деборы Фогель.

Ключевые слова: текстовое и внетекстовое измерение города, поэтики воплощения города в литературе, философия города, герменевтика следа.

Romanyshyn W. M. Universal formation of the modern city in Bruno Schulz's and Debora Vogel's oeuvre

The article attempts to the analyse of the city creation as a literary metaphor of modernizational processes in the period of civilizational changes based on the literary texts by Bruno Schulz and Debora Vogel.

Key words: city as a text and city out of the text, poetics of city presentations, philosophy of city, hermeneutics of track.

УДК 821.111.09-3

Ю. І. Стефанів

**АНТРОПОЛОГІЯ МІСТА-ПРИВИДА В ПОЕМІ
„БЕЗПЛІДНА ЗЕМЛЯ” ТОМАСА СТЕРНЗА ЕЛІОТА**

Один з найвідоміших творів Т. С. Еліота – поема „Безплідна земля” – може бути прочитаний як індивідуально-авторська пропозиція поетософського втілення основних ідей нової критики. Нова критика – впливовий напрямок в американській літературній критиці й теорії літератури, відомий спершу як кембріджська школа в Англії, одним із засновників та ключових теоретиків якої був Еліот. Програмні ідеї, що він їх маніфестував і реалізовував, стали незаперечними індивідуально-стильовими концептами „Безплідної землі”, яку Езра Паунд – перший читач, критик і редактор поеми – не випадково назвав найдовшою з поем, коли-небудь написаних англійською мовою, маючи на увазі надзвичайну поетично-образну концентрацію твору та його перенасиченість літературними алюзіями. В цьому творі Еліот діагностував нездужання своєї генерації, а насправді й загальну кризу західної цивілізації ХХ ст. Метатема поеми – це відчуття втрати й усвідомлення того, що спасіння сучасного безтурботного й бездумного життя неможливе. Кардинальне болісне розуміння спустошення втілюється в образах твору, особливо в образах пустелі, відсутності води, цілковитої оголеності ландшафту, сутінкового міста.

Метою цього дослідження є інтерпретаційно виокремити образ-концепт міста у відомій і часто аналізованій поемі Еліота „Безплідна земля”, осмислити його поетософську амбівалентність та його полярність стосовно власного антропологічного центру та деконструкційного впливу на останній безплідності як метафори життя сучасної людини. Подібна інтерпретаційна концептуалізація образу міста у цьому творі Еліота ще не відбулася в сучасному українському літературознавстві, хоча варто акцентувати увагу на окремих розвідках, присвячених осмисленню поетичного феномену Еліота. Це передовсім дослідження модерністичного дискурсу в поезії та літературній критиці митця, здійснені Соломією Павличко [6], Тамарою Гундоровою [2], Тамарою Денисовою [3], Оленою Галетою [1], Олександром Чертенком [7], Ольгою Орловою [5]. Про неоднозначний, фрагментарний, проклятий і водночас спокутницький концепт міста у „Безплідній землі” як у поетично-стильовому, так і в філософсько-естетичному сенсі знаходимо цікаві думки в іноземних дослідників Адама Поморського [9], Збігнева Бенедиктовича [8], Марджорі Перлофф [10].

Уся складність художніх образів „Безплідної землі”, численність алюзій, фрагментарність оповіді та її широка розгорнутість при відсутності персоніфікованого оповідача мають передовсім сприйматися

не як реалізація авторської інтенції творення вишуканого модерністичного художнього світу, а як націленість автора на пошук коментаря, тлумачення, словесно-образного ілюстрування через традицію тих ідей нового шляху для літератури, що їх відстоював поет. Головно йдеться про індивідуально-стильові концепти Еліота, під якими розуміємо втілення мисленнєвого, інтелектуального акту, що детермінує художній зміст твору та його архітектоніку. Такі концепти вибудовують у поемі стилістично-образні й філософсько-естетичні контрасти, аналогії, паралелізми, парадокси. Модерністично-інтелектуальні концепти Еліота незаперечно сягають до барокового концептизму як особливого літературно-стилістичного прийому.

Одним з визначальних образів-концептів „Безплідної землі” є концепт сучасного міста як міста-привида з його втраченим антропологічним центром. Еліотівське місто переповнене натовпом людей, які стрімголов мчать лондонським мостом, не усвідомлюючи свого призначення у цьому місті і значення самого міста для себе. Місто для Еліота означає втрату-відсутність суті й мети існування. Це образ-антиутопія – відповідник Дантового пекла. Лондон у поемі уособлює всі міста як універсальний світовий досвід безглуздості сучасного життя без надії на спасіння.

Антропологія міста в поемі „Безплідна земля” має дві основні інтерпретаційні перспективи: утопійно-авангардну та декадентсько-модерністичну, або – інакше – перспективу “сутінкового модернізму”. Адам Поморський, польський перекладач і дослідник творчості Т. С. Еліота, влучно окреслив головні поетичні стрижні митця: „Це творець авангардної поезики, що імпонує точністю слова і думки, іронічністю й експресивністю поезії, вразливої на ритми і барви поточної мови великого міста” [9, с. 324]. Дослідник називає „Безплідну землю” Еліота „іронічною кубістичною поемою” [9, с. 324]. Спроба прочитання цієї поеми як авангардної дає можливість зауважити й описати відмінності між двома засадничими тонаціями поетичних проєкцій сучасності, які, своєю чергою, втілюються у двох поетичних проєкціях образу-концепту міста. В цьому контексті літературний критик Марджорі Перлофф [10] говорить про модерністський розлам між утопійним модернізмом (авангардний модернізм) та більш темним, сутінковим модернізмом, відстороненим від новизни (меланхолійний модернізм). Це два полярні проєкти сучасності Т. С. Еліота, де другий – сутінковий модернізм – опозиціонує з яскравою, повною життя утопією першого еліотівського авангардного проєкту.

Як адаптований англієць, Еліот проникливо стежив за англійською класовою системою. У „Безплідній землі” він спостерігає за невротичною обмеженістю середнього класу, нікчемністю претензій клерка та за галасливою поведінкою плебсу в Іст-Енд пабі, непослідовність якого коментує словами “юрми в каптурах рояться” [4, с. 81]. Саме в цьому місці поема раптово змінює свій тематичний і

поетичний ритм. Читач переноситься до Іст-Енд пабу, де відвідувачі пліткують, солдати повертаються з війська (з Першої світової війни) до Лондона, в якому вже немає жодних цінностей. Присутнє відчуття напруження, одноманітності, страждання. Еліот відтворює огидність, злиденність існування; визначає чітку відмінність між середнім і найбільш бідним класами, близькість та будь-які взаємини між якими безрезультатні й безглузді.

У другій частині поеми Еліот посилається на „регтайм” – ранню джазову форму, намагаючись провести паралелі між сучасними музичними формами та архітектонікою „Безплідної землі”. Поет використовує окремі ключові риси джазу, застосовуючи повтори провідних фраз і образів, чим, очевидно, свідомо ускладнює стиль. У нього присутні й ширші музичні паралелі: Еліот захоплювався класиком модернізму в музиці, композитором Ігорем Стравінським. Відомо, що побував на музичному перформенсі Стравінського „Весна священна” (1913). Як і в „Безплідній землі”, в цьому музичному творі присутній образ „втраченого” язичницького обряду родючості.

„Вогненна проповідь” розпочинається сценою повного спустошення, відштовхуючись від образу берега ріки, покинутого німфами. Саме в цей момент, усередині поеми, Еліот уводить оповідача Тіресія. Той сидить на березі Темзи, згадуючи вигляд ріки за часів Ренесансу – тепер йому залишається лишень констатувати забрудненість цієї ріки, що є символом Лондона. Оповідач залишився сам споглядати послідовність переплетіння образів поезії Ренесансу, легенд Граалю і потоплення божества – язичницький обряд родючості. Колись Темза була місцем пристрасті й любові, а зараз вона така ж безплідна й забруднена, як і сучасне буденне існування. Еліот свідомо об’єднує два образи – образ романтичної Темзи доби Ренесансу та її сучасний безплідний відповідник. Тіресій плаче через свою самотність: „На хвилях Женевського озера сів я та й зарідав” [4, с. 76]. Тут Еліот переспівує слова Псалому 137: „Біля рік Вавилону сиділи ми і плакали”. Важливо наголосити, що саме тоді Еліот потрапив до лікарні після нервового виснаження. Він протестував проти твердження про свою „безособовість” в його поемі – і в ній таки присутні його особисті дигресії, хоча б згадана псаломна алюзія.

Далі читач поеми переноситься до Лондона, поринає в його атмосферу. Еліот називає Лондон „нереальним містом” [4, с. 72, 76]. Містер Евгенідес, гондляр зі Смірни (Туреччина), намагається спокусити оповідача, обіцяючи йому обід у готелі „Кенон Стріт” та проведення вихідних у „Метрополі” в Брайтоні – морському курорті поблизу Лондона. Ця частина поеми вибудовується як послідовність розшарпаних, фрагментарних образів, деградованої суті сучасних взаємин. Як своєрідна альтернатива такої деградації пропонується віддалений світ Середнього Сходу, який колись дав європейському світові обряд родючості та міфи, оспівані у поемі. У цих рядках, попри

неоднорідність й уламковість образів, відчувається ритмічність і впорядкованість поетичної форми. Але образи залишаються нудними, буденними, похмурими. Еліот вважає, що сучасне життя сповнене відчаю та безглуздості, в ньому немає ідеалів. Світ утратив свою послідовність – він брудний і беззмістовний, він перетворився на примару, а місто є тепер лишень привидом. Час плине і все змінюється, але наприкінці немає нічого, окрім хтivity бажання.

Лондон у „Безплідній землі” – це поетична, стилістична і мисленнева фігура міста, до якого можна потрапити з різних просторів та часів: „До Карфагена потім я прибув, / Палаючи, палаючи, палаючи” [4, с. 79] і далі: „Що то за місто ген та над горами / Трощиться, перетворюється, вибухає у фіалковій імлі? / Вежі повержено / Єрусалим Афіни Александрія / Відень Лондон / Неймовірно” [4, с. 82]. В оригіналі останній верс звучить “Unreal”, що семантично наближається до: несправжній або примарний. Отож, перед нами місто-привид, яке росте, більшає через присутність примарного досвіду його окремих дільниць: „Трамваї й дерева обсіпані глиною. / Гайбері породило мене. Річмонд і К’ю / Погубили мене” [4, с. 79]. Тема міста нейтральна. Як і село, район, дільниця з їх символічними значеннями, міфом та міфологізацією місця, *genius loci*, – це тема антропології. Тут є два можливі шляхи розуміння міста – антропологія міста та функціонування, практикування антропології в місті. В поемі „Безплідна земля” міський простір стає простором безплідності як з позиції властивої антропології міста, так і з позиції можливості існування в ньому антропологічного центру. Через звернення до аграрних божеств, пов’язаних з урожайною силою природи, та через зіставлення світу природи з міською дійсністю Еліот підкреслює безплідність землі та її мешканців: „То все ті пігулки, приймала їх, щоб викинути. / (Має вже п’ятеро, мало не вмерла від Джорджа малого). / [...] так навіщо, / Навіщо ти віддалась, коли дітей не хочеш?” [4, с. 75].

Взаємини між людьми зведені до не продовжуючого людський рід статевого акту, який ніяк не пов’язаний з духовністю: „Знає: в бажаннях збайдужіла, / Та піддається його пестошам безвільно. / Нетерпеливиться йому – іде на приступ зразу. / І поповзом рука – не зустрічає спротиву. / Його пиха взаємності від неї не жадає” [4, с. 77]. Люди, котрі екзистують у такому просторі, занурюються у смерть, а саме місто стає відокремленим від життя і нереальним: „Нереальне місто / Під бурою млою зимового ранку. / Пливе натовп Лондонським мостом, так їх багато” [4, с. 72]. Однією з причин такого стану людини є відсутність Бога: „А де ж той Повішеник?” [4, с. 71], тобто повішеник як одна з презентацій Аттиса – бога, котрий воскресає разом зі світлом, поверненим до життя. Відсутність бога визначає рамки всієї поеми: на початку герой іде по Лондонському мосту і чує мертвий звук „на дев’ятім останнім ударі” [4, с. 72] – це година смерті. Порівняймо: „і темрява стала по цілій землі аж до години дев’ятої” (Лука 23:44). В останній частині з’являється таємничий подорожній у каптурі, якого Еліот ототожнює з

подорожуючим до Еммаус, тобто з воскреслим Ісусом. Саме після його появи на безплідну землю проливається дощ і над нею лунає грім. Цей знак міг би стати провісником оптимізму, якби після неврожаю місто могло відродитися завдяки приходові Бога до міського простору. Але перші слова Еліота одразу створюють дисонанс. Фраза „Жорстокий місяць квітень викликає / Бузок заснулий з мертвої землі” [4, с. 70] говорить про те, що мешканці міста неготові до покращення життя, бо вони бояться: „Я покажу тобі сам жах у жмені порошу” [4, с. 71]. І це страх перед тим, що воскресіння не відбудеться, а слова „Той труп, що ти закопував у садку ще торік, / Чи вже він покільчився? Чи заквітне весною?” [4, с. 72] вказують на те, що не існує надії на розквіт нового життя, яке триває у суцільній деградації.

Еліотівське прокляте місто було приречене на повне знищення, ніщо не може його врятувати, однак поява наприкінці поеми Ісуса воскрешає сподівання на те, що зміна можлива. Одночасно – у річищі сутінкового модернізму – Еліот твердить, що люди безпродуктивно екзистують у міському просторі в страху перед вироком життя, і оскільки Лондон не зумів умістити у своєму просторі вегетативну схему вмирання і воскресіння, то таке місто не може бути гарантією спасіння для своїх мешканців.

„Безплідна земля” занурена у потік хаосу й беззмістовності. В поемі зображено гармидер, сірі будні великого міста. Мотив смерті особливо виразно звучить в епізоді на Лондонському мосту – в ході мерців, де кожен рядок різними голосами передає основний мотив: безвихідь. Нав’язлива думка про спустошеність сучасного людства і його неминучу загибель лежить в основі символічних образів, побудованих на ремінісценціях з різних легенд і оповідей старовини, ускладнених фрейдистським підтекстом. Єдиними маленькими проблисками надії на порятунок є слова Бога: покинь себе, дій, співчуйвай, контролюй. Категорія „безплідності” набуває водночас універсальної поетично-мисленнєвої функції та індивідуально-авторської рефлексії над історико-культурною ситуацією безплідної, вартісно спустошеної сучасності.

Любов, милосердя, пильність стають нездійсненими цінностями для сучасного світу, як і для самого поета, котрий наприкінці говорить: „Хай підіпруть уривки ці мою руїну” [4, с. 83]. У цих словах виражено домінуючий індивідуально-стильовий концепт поеми: те, що прочитується лише як фрагменти, якраз і відкриває найвищий сенс буття – нереалізований в індивідуальному житті, але ж такий необхідний для його збереження і переконання у тому, що все-таки, – як проголошують мовою санскриту останні, ключові рядки поеми, – „Світ вищий за розуміння” [4, с. 83], тим більше, що сучасне сприйняття-розуміння давно уже втрачене як цілісність, давно уже піддалося процесам дефрагментації, розпаду, руйнації.

Еліот зазвичай трактується як поет песимістичної діагностики європейської цивілізації, однак це також поет, котрий з „руїн”, у тому

числі з руїн міста-привида, відбудував поетичну уяву і зробив її основою сучасної релігійної поезії. Зазвичай естетичні та романтично-символічні аспекти поезії Еліота не беруться до уваги, натомість глибше досліджуються культурно-антропологічні підвалини його творчості.

Література

- 1. Галета О. І.** Проблема традиції та індивідуальної творчості: Т. С. Еліот – Ю. Меженко – Я. Мукаржовський / О. І. Галета // Матеріали міжнародної славістичної конференції пам'яті професора Костянтина Трофимовича (1923 – 1993). – Т. 2. – Львів, 1998. – С. 68 – 77.
- 2. Гундорова Т.** Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – К. : Часопис „Критика”, 2009. – 447 с.
- 3. Денисова Т. Н.** Український міф в українському мультикультурному просторі / Т. Н. Денисова // Наукові записки. Національний університет „Києво-Могилянська Академія”. – Т. 21; Філологічні науки. – Редкол. В. Брюховецький та ін. – К. : НаУКМА, 2003. – С. 52 – 62.
- 4. Еліот Т. С.** Безплідна земля / Т. С. Еліот; [переклав Іван Драч] // Еліот Т. С. Вибране. – К. : „Дніпро”, 1990. – С. 70 – 83.
- 5. Орлова О.** Поетичний всесвіт Томаса Еліота / О. Орлова // Вікно в світ. – 2000. – № 6. – С. 143 – 150.
- 6. Павличко С.** Лабіринти Томаса Стернза Еліота / С. Павличко // Зарубіжна література. – 1999. – 16 квітня. – С. 3 – 6.
- 7. Чертенко О.** Т. С. Еліот – поет і теоретик модернізму. Літературознавчий нарис до вивчення його творчості / О. Чертенко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2003. – № 10. – С. 48 – 52.
- 8. Benedyktowicz Z.** Od doświadczenia prowincji do doświadczenia miasta. *Antropologia miasta* / Z. Benedyktowicz [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: http://www.konteksty.pl/Z.%20BENEDYKTOWICZ_Od%20doswiadczenia%20prowincji%20do%20doswiadczenia%20miasta.pdf.
- 9. Eliot T. S.** *W moim początku jest mój kres* / T. S. Eliot; [przeł. Adam Pomorski]. – Warszawa : Świat Książki, 2007. – 414 s.
- 10. Perloff M.** *21st-Century Modernism : The „New” Poetics* / M. Perloff // Oxford : Wiley-Blackwell, 2002. – 216 p.

Стефанів Ю. І. Антропологія міста-привида в поемі „Безплідна земля” Томаса Стернза Еліота

У статті інтерпретаційно виокремлено образ-концепт міста в поемі Еліота „Безплідна земля”, осмислено його поетософську амбівалентність і полярність стосовно власного антропологічного центру та деконструкційного впливу на останній безплідності як метафори життя сучасної людини.

Ключові слова: індивідуально-стильовий концепт, антропологія міста, авангардний модернізм, сутінковий модернізм.

Стефанів Ю. І. Антропология города-привидения в поэме „Бесплодная земля” Томаса Стернза Элиота

В статье интерпретационно представлено образ-концепт города в поэме Элиота „Бесплодная земля”, осмыслено его поэтофскую амбивалентность и полярность по отношению к собственному антропологическому центру и деконструкционному влиянию на последний бесплодности как метафоры существования современного человека.

Ключевые слова: индивидуально-стилевой концепт, антропология города, авангардный модернизм, сумеречный модернизм.

Stefaniw J. I. Anthropology of the city-ghost in the „The Waste Land” by Thomas Stearns Eliot

The article deals with the interpretationally distinguished image-concept in Eliot’s poem „The Waste Land”, whose poetosophically ambivalence and polarity is comprehended as his own antropoholical centre. This anthropological centre is investigated according to the positions of the destructive influence of infertility as a metaphor of modern life of human being on it.

Key words: individually-stylistic concept, anthropology of the city, avant-garde modernism, twilight modernism.

УДК 070.1:316.77’2

Н. М. Федотова

**СТВОРЕННЯ УРБАНІСТИЧНОГО МІФУ
ЗАСОБАМИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

Світоглядна позиція людства віддавна творилася міфами, які з розвитком суспільства, утвердженням нових культурно-історичних умов життя змінювали своє значення від витворів донаукового мислення (архаїчний міф) до свідомо створюваних штучних конструкцій у комунікативному середовищі (сучасний суспільний міф).

Неоднозначні умови існування міфів породжують низку підходів до вивчення цього феномену. Міф розглядається у фундаментальних працях з філософії. Зокрема, А. Ф. Лосєв характеризує міф як „найвищу за конкретністю, максимально інтенсивну й у вищій мірі напружену реальність... Міф – це діалектично необхідна категорія свідомості й буття взагалі” [1]. Р. Барт визначає міф як вторинну семіологічну систему, що складається з певної послідовності знаків, які зміщують один одного [2].

Сучасні дослідження міфу переводяться до когнітивної площини. Так Л. Павлюк у роботі „Знак, символ, міф у масовій комунікації” вказує на розуміння сучасного міфу, не як власне жанру, художньої форми, а

„насамперед спосіб мислення, структури світорозуміння, інтерпретації” [3, с. 89 – 90]. Д. Усов формулює провідну функцію сучасного міфу: „новий міф майже не пов’язаний з давнім міфом, він не відтворюється, а створюється знову як конкретно-історична форма існування цього явища в новому часі. Але і в тому, і в іншому випадку очевидна етіологічна функція міфу, його нормативне значення: міф – це те, у що людина має повірити безумовно і беззастережно, ототожнюючи себе з тим, у що вірить. Перш за все звертає на себе увагу той факт, що міф визначається дивною привабливістю для людської свідомості, залишає в ній вагомі сліди, формує спрямованість людської поведінки. З цієї основної міфологічної функції походять часткові міфологічні функції, що здійснюють вплив на емоції, поведінку, інтелект людини” [4, с. 9]. Є. Ланюк визначає міф як особливу форму свідомості, яку конститує певна трансцендентна символічна розповідь, яка покликана відповісти на найбільш фундаментальні питання світобудови (в площині генетичних та есхатологічних міфів), апелює передусім до емоційної сфери індивіда (в площині епічних міфів) та сприймається ним як істинна [5]. Отже, проникаючи в усі сфери соціального життя, міф продовжує існувати, змінюючи способи вираження, але залишаючи свою сутність.

За мету статті ми поставили з’ясування способу створення сучасного урбаністичного міфу засобами масової комунікації м. Луганська.

Поняття міф і масова свідомість взаємозумовлені, оскільки масова свідомість, на відміну від індивідуальної, споживає вже сформовані ідеї, а не продукує власних [6]. На думку С. Васильєва, „міф перетворює індивідуальні і колективні емоції на систему соціальних цінностей, надаючи їм форми соціального досвіду. Воля, рівність, право, прогрес – це досягнення й ілюзії, задля яких об’єднується людська спільнота. Міф мобілізує, уніфікує та об’єднує свідомість нації, спрощуючи сприйняття дійсності” [Цит за: 7]. Відзначаючи аспекти зв’язку міфу і масової свідомості, О. Рочняк доводить, що міф – не специфічна форма масової свідомості, але невід’ємний атрибут останньої; міф – форма мислення, властива людині взагалі. Соціальний індивід – носій масової свідомості; в обох випадках відображення дійсності є загальнозрозумілим, конкретно-реальним; як міф, так і масова свідомість затверджують визначені правила і принципи поведіння, виконують нормативну функцію та слугують гармонізації уявлень про навколишній світ та місце в ньому людини [7].

Сучасні дослідники феномену масової свідомості (С. С. Васильєв, Л. Й. Зубрицька, Є. М. Отарова, І. О. Пантелєєва, Л. А. Ілюхіна) вказують на те, що колективне несвідоме потребує спрощення складної картини процесів, що відбуваються в суспільстві, саме тому простежується тенденція заповнення масової свідомості міфічними схемами, які ґрунтуються на архетипних конструкціях. Отже, „самостійно міф виникає як потреба сьогодення, як спроба і засіб пояснити ті обставини

чи ситуації, які науково, раціонально пояснити неможливо, або як спрощена інтерпретація цих, не для всіх зрозумілих, пояснень” [7].

Засоби масової комунікації, створюючи інформаційну картину дійсності, свідомо чи несвідомо виступають джерелами продукування міфологем задля досягнення впливу на масову та індивідуальну свідомість реципієнтів. Медіакомунікація в умовах урбанізованого простору так чи інакше буде мати справу з урбаністичним міфом.

Урбаністична міфологія майже півстоліття досліджується західними вченими (Я. Х. Брунванд, Р. Фокс, М.-Р. Тріало), в українській науковій літературі ця проблема піднімається І. Тарнопольською, яка, зокрема визначає характеристики класичного урбаністичного міфу: „1) наративність; 2) претензія на правдивість; 3) зовнішня правдоподібність; 4) повна неможливість перевірити; 5) варіативність; 6) спонтанність і недетермінованість походження” [8, с. 8 – 9]. Міфологізація урбаністичного простору перш за все пов’язана зі знаковими для міського простору історичними та культурологічними образами, мотивами, сюжетами, пов’язаними з історією міста, його геополітичним значенням, визначними архітектурними пам’ятками, людськими особистостями [9, с. 28]. Беручи до уваги аспекти творення урбаністичного міфу, розглянемо резонансну подію міста Луганська – пожежу в 7-й поліклініці (17.02.2011) – з позиції висвітлення її в засобах масової інформації.

Міська поліклініка № 7 м. Луганська – це історична архітектурна пам’ятка, названа в народі „будинком Васнева” через те, що його у 1900 році було побудовано на кошти купця С. Васнева. Перше повідомлення про пожежу з’явилося на сайті інформгентства „Схід Інфо” під заголовком „Луганська 7-я поліклініка: містична пожежа в „нехорошому” будинку Васнева” й має на сьогодні 2832 перегляди. Інтригуюча назва цієї публікації сигналізує про непояснювані явища, які будуть розкриватися в ній. Трагедія стала інформаційним приводом для нагадування читачам історії створення й існування цього будинку. Наведемо в приклад цитату з тексту, яка, на наш погляд, ілюструє створення урбаністичного міфу за його класичними параметрами: „... У грудні 1927 р. з горища будинку Васнева вперше віщало луганське радіо.

І тільки через кілька років будинок набув дурної слави, коли став штаб-квартирою НКВД у Луганську. До нього стали під’їжджати „чорні ворони”, а потім їхній шлях лежав на цвинтар, де вночі, тайкома, розстрілювалися луганчани, винні й невинні. Особливо дивовижні речі розповідали пошепки про підвали НКВД, де катували заарештованих. Археолог-аматор, ентузіаст Ю. Єнченко стверджує, що кров зі стін підвалу будинку Васнева не можуть змити дотепер. Не допомагали навіть спеціальні мийні засоби.

Уся подальша історія цього будинку несе в собі відбиток болі й страждань: за дивною іронією долі під час німецької окупації міста тут

розташувалося гестапо, а після закінчення війни - його радянський аналог, МГБ-КГБ.

Ходять чутки, що коли перший головлікар лікарні (з 1970 року в будинку працює 7-я лікарня заводу ім. Леніна) спустився в темні підвали, він знепритомнів від виду крові на стінах... ”

Ця історія була запозичена журналістами сайту з іншого інтернет-ЗМІ „ХайВей”, де була надрукована ще 1 квітня 2008 року, але не користувалася таким попитом. Інформація, наведена в уривку, не перевірена й не підтверджена жодними документальними свідченнями, а отже, лише частково може претендувати на правдивість. Достовірний факт про перебування в будівлі управління НКВД ставиться в одну площину з розстрілами й катуваннями в підвалах, що відповідно не викликають сумнівів щодо правдоподібності у споживачів цієї інформації (хоча й подається із зазначенням „ходять чутки”). На наш погляд, це типовий приклад поширення урбаністичного міфу через засоби масової інформації, коли реальність підмінюється ірреальністю з метою досягнення медіаефектів – „міф перетворює індивідуальні і колективні емоції на систему соціальних цінностей, надаючи їм форми соціального досвіду” [7]

Друга міфологема, визначена в заголовку – містичність пожежі – відповідає, за визначенням Т. Басової, важливій рисі сучасного міфу – символізму, який пов’язаний із пошуком прихованого змісту, а не причини явища [10]. Однак вербалізацію цей міф отримує уже в іншому ЗМІ Луганська „Неделя” від 23.02.11: „*Душі луганчан, яких замучили під час катувань або відправили на розстріл з будинку Васнева, за 20 років незалежності України не удостоїлися поминання від місцевих священнослужителів. Багато з тих, хто бував у цьому будинку, відчували гнітюче занепокоєння й зневіру. Віруючі наполягали, приміщення колишнього катівні потребують освячення.*

Вогонь, можливо, очисний, 17 лютого запалився. Але чому? Від гніву Господнього або в результаті фатального збігу обставин? В обговоренні причин пожежі луганчани майже одностайні: „Це було комусь вигідно”.

„Будинок ще гасили, а по місту поповзли чутки, що пожежа була потрібна, щоб знищити медичне обладнання й документацію приватної клініки, напередодні перевірки...”

Ця публікація була надрукована вже через тиждень після трагедії, отже у журналіста була можливість попрацювати з офіційними джерелами інформації, перевірити дані, але, як бачимо, цього не відбулося, й він продовжує послуговуватися оцінними судженнями, домислами й чутками задля привертання більшого інтересу до проблем міста й поширення сумнівів серед населення щодо законності дій зацікавлених осіб.

Інформація про пожежу та частково історію „будинку Васнева” була поширена усіма традиційними й новітніми засобами масової

інформації міста, про що свідчить проведений нами моніторинг. Частина текстів була запозичена з сайту „Схід Інфо” у незмінному вигляді, деякі подані із власними коментарями, а це означає, що кількість потенційної аудиторії, яка може ознайомитися із пропонованим трактуванням історії архітектурної пам’ятки збільшилася в десятки разів. Про реакцію населення на повідомлення свідчить й створення групи „Луганськ та містика” в соціальній мережі „ВКонтакте”, одним з перших повідомлень якої була містична історія „будинку Васнева”.

Отже, ми довели, що урбаністичний міф в умовах сучасної масової комунікації продукується ЗМІ як засіб інтригування споживачів інформації, спосіб маніпулювання громадською думкою, міфологізації масової свідомості. Читачі активно реагують на створений міф і сприймають його як факт дійсності. Глибинний зміст міфу, як правило, недоступний масовій свідомості, тому міфи легко сприймаються й поширюються в суспільстві.

Література

- 1. Лосев А.Ф.** Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – 656 с.
- 2. Барт Р.** „Мифологии”. Ч. 2 : „Миф как семиологическая система” [Електронний ресурс] / Р. Барт. – Режим доступу: <http://culture.niv.ru/doc/poetics/bart-mythologies/011.htm>.
- 3. Павлюк Л.** Знак, символ, міф у масовій комунікації / Л. Павлюк. – Л. : ПАІС, 2006. – 120 с.
- 4. Усов Д. В.** Міфологізація свідомості в сучасному суспільстві : автореф. дис... канд. філософ. наук : спец. : 09.00.03 „Соціальна філософія та філософія історії” / Дмитро Володимирович Усов; НАН України. Ін-т філос. ім. Г.С. Сковороди. – К., 2002. – 19 с.
- 5. Ланюк Є.** Феномен політичного міфу : теоретичний аспект [Електронний ресурс] / Є. Ланюк. – Режим доступу : <http://zgroup.com.ua/article.php?articleid=4516>.
- 6. Горбач Т. В.** Феномен массового сознания: опыт социально-философской экспликации [електронний ресурс] / Т. В. Горбач. – Режим доступу: <http://istina.rin.ru/philosophy>.
- 7. Рочняк О.** До проблеми взаємозв’язку масової свідомості та міфу [Електронний ресурс] / О. Рочняк // Ноосфера і цивілізація. Випуск 3 (6). – 2006. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Niz/2006_6/rochnyak.htm.
- 8. Тарнопольська І. О.** Урбаністичний міф – простір для дослідження / І. О. Тарнопольська // Придніпров’я : історико-краєзнавчі дослідження. – 2010. – Вип. 8. – С. 5-12.
- 9. Вихор І. В.** Семантичні моделі міста в українській урбаністичній поезії / І. В. Вихор // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 1 (212). – С. 26 – 32.
- 10. Барсова Т.** Мифы в культуре : рациональное и иррациональное / Т. Барсова // Бренное и вечное : символические парадигмы модернизации культурного пространства: Материалы Всерос. науч. конф. 10 – 11 октября 2006 г. / НовГУ им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2006. – С. 17 – 21.

Федотова Н. М. Створення урбаністичного міфу засобами масової комунікації

У статті з'ясовується спосіб створення сучасного урбаністичного міфу засобами масової комунікації м. Луганська, наводиться теоретичне обґрунтування поняття міф, міфологічна свідомість, простежується шлях формування урбаністичного міфу в масовій свідомості населення міста.

Ключові слова: міф, масова комунікація, міфологізація свідомості, урбаністичний міф.

Федотова Н. М. Создание урбанистического мифа средствами массовой коммуникации

В статье определяется способ создания современного урбанистического мифа средствами массовой коммуникации г. Луганска, приводится теоретическое обоснование понятия миф, мифологическое сознание, прослеживается путь формирования урбанистического мифа в массовом сознании населения города.

Ключевые слова: миф, массовая коммуникация, мифологизация сознания, урбанистический миф.

Fedotova N. M. Creating urban myth by the media

The article revealed how a modern urban myth by the media in Luhansk, provides a theoretical basis for the notion of myth, mythological consciousness, traced the path of forming urban myth in the mass consciousness of the population of the city.

Key words: Myth, mass communication, mifolohizatsiya consciousness, urban myth.

УДК 811.111

О. Є. Юніна

**РОЗВИТОК АНГЛІЙСЬКОЇ УРБАНІСТИЧНОЇ ПРОЗИ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЧАРЛЬЗА ДІККЕНСА**

Література має унікальну можливість відтворювати колективні настрої та інтегрувати свідомість міського соціуму у світоглядні процеси суб'єкта.

Осмислюючи феномен міста в контексті сучасної світової культури та літератури, розглядаючи його як результат історичного розвитку людства, маємо достатньо підстав вважати, що покликана ним до життя література бере дієву участь у процесах накопичення, зберігання, передачі буттєвої інформації та цивілізаційного досвіду наступним поколінням.

Процеси урбанізації впливають на соціокультурний потенціал суспільства в цілому, тому не випадково вони стали предметом усебічного дослідження соціологів, істориків, філософів, економістів тощо. Особливе місце посідає література, присвячена місту як носієві і ретрансляторові розвиткових інтенцій історії; її дослідження неможливе без урахування здобутків урбаністичної культури.

Проблема міста і людини в урбанізованому соціумі широко представлена в історичних дослідженнях Р. Адамса, Л. Мамфорда („Історія урбанізації і поява міста”), Е. Сайко („Давнє місто. Природа і генезис”), А. Сванідзе („Місто у цивілізації: до питання визначення”), А. Тойнбі („Дослідження історії”). Загальні проблеми міста та процеси урбанізації розглядали М. Вебер („Місто”, „Зростання міст у ХІХ столітті”), Дж. Форестер („Динаміка розвитку міст”), М. Межевич („Соціальний розвиток і місто”), значний крок у дослідженні процесів урбанізації зробили соціологи Р. Парк („Місто як соціальна лабораторія”), Л. Зеленов, Р. Грац. Культурі міста присвятили дослідження Л. Коган, Б. Марков, П. Сорокін. Як бачимо, до розгляду урбаністичної літератури залучаються філософи, соціальні антрополози та семіотики.

Метою нашого дослідження ми обрали висвітлення процесів урбанізації в англійській літературі у творчості Діккенса.

У сучасному літературному процесі розгляд дедалі складніших проблем людського життя зміщується в площину міста, де певною мірою вирішуються найбільш нагальні проблеми всеземного майбутнього.

У другій половині ХХ століття стрімко розвивається західноєвропейська урбаністична історіософія, у результаті чого виникає „нова міська історія, культура, література тощо” (Л. Репіна) [1, с. 108], що дозволяє розуміти місто як втілення великих систем. Видатний дослідник феномена міста Ф. Бродель у кінці 60-х років минулого століття створив концепцію “світу-цивілізації”, у якій зафіксував два засоби організації простору:

- 1) соціально-економічний (економічний простір);
- 2) культурно-цивілізаційний (культурний простір).

Людина – будівничий міста, водночас місто створює нову людину – городянина. Тема значущості людини в урбанізованому середовищі є актуальною також тому, що людина стає не лише суб’єктом міста і суспільства, вона стає також і творцем як власної історії, так і процесів розвитку суспільства, держави, нації.

Ч. Діккенс – письменник вікторіанської епохи, який не тільки відобразив її у своїх творах і порушив проблеми, котрі хвилювали англійське суспільство, а й пробував їх розв’язувати. Його активна літературна і громадська діяльність сприяла великим змінам – ліквідації боргових тюрем, реформ у галузі освіти і судочинства, збільшенню кількості добродійних організацій і відродженню

меценатства. Його любов до бідних і скривджених була справжньою, а не фальшивою, для нього вони були такими повноправними членами суспільства, як і заможні, їм він дарував усю силу свого таланту, усю свою любов, відкривши їм поезію їхнього буденного життя, і став, за словами С. Цвейга, символом Англії прозаїчної.

Наполегливо працюючи, Ч. Діккенс створив свій перший оригінальний добуток – серію знаменитих нарисів про Лондон і його мешканців. Ці нариси він підписував псевдонімом Боз, прізвиськом молодшого брата Мозеса. Вони приваблювали читача своєю дотепністю і влучністю характеристик; у них проявився демократизм автора, притаманний йому гумор, тонка спостережливість. „Нариси Боза” мали успіх, незабаром книговидавець Хогарт опублікував їх окремою книгою. Він же порекомендував початківця-літератора власникові одного великого журналу. Ч. Діккенс повинен був придумувати короткі підписи до малюнків і карикатур відомого в ті роки художника Р. Сеймура про клуб невдалих спортсменів. Так з’явилися „Посмертні записки Піквікського клубу”.

Ч. Діккенс – один із найбільших письменників-урбаністів. Видатним поетом вулиць, набережних і площ називає Діккенса його біограф Х. Пірсон. Діккенс – це сам Лондон. Він злився з містом воедино, став частинкою кожної цеглинки, кожної краплі скріпного розчину [2, с. 250]. Лондон – не тільки місце дії романів Діккенса, але й головний герой багатьох його творів. Без нього не можна собі представити ні пригод піквікістів, ні долі Олівера Твіста, Миколи Нікльбі, Поля і Флорнес Домбі. З Лондоном пов’язані життя і пригоди багатьох інших діккенсівських героїв. Метафоричний образ холодного дому – це образ самої Англії.

В „Олівері Твісті” дозрів складний комплекс індивідуальної письменницької манери Діккенса. Вона будувалася на переплетенні і суперечливому взаємопроникненні різних тенденцій – гумору, дидактики і документованого малюнка. У романі йдуть, переплітаючись, дві паралельні лінії оповідання: одна про долю Олівера в його боротьбі зі злом, втіленим у фігурі Монкса, – тут Діккенс опирається на традицію готичного роману, – інша про те справжнє життя, на фоні якого відбувалася ця боротьба. Обидві лінії нелегко вдавалося переконливо зв’язати між собою: реалістичне зображення часто вступало у відкриту суперечку із заданою тезою „добро перемагає зло”. Проте, яким би важливим не був для Діккенса доказ його оптимістичної філософії, він знаходив силу своєї майстерності і дарування реаліста, зображаючи той соціальний фон, на якому проходить важке дитинство його героя. Вся потужність його дарування як художника-реаліста виступала там, де письменника не зв’язувала необхідність доводити недоказове і він зображав живих людей і реальні обставини.

Таким чином, „Олівер Твіст” – перший соціальний роман Діккенса. Суперечності англійської дійсності виступають у ньому незрівнянно ясніше, ніж в „Піквікіані”, бо задачі, які перед собою ставив Діккенс, були незрівнянно ширшими. Спочатку він мав намір показати злочинський Лондон, дно великого капіталістичного міста, причому показати його не прикрашеним, а таким, яким він є насправді.

Спочатку в задачу Діккенса входило лише створення реалістичної картини злочинного Лондона і найбідніших кварталів столиці. Але в процесі роботи задум значно розширився, і в романі розвернулося велике художнє тло, що охоплює різні боки сучасного англійського життя, були поставлені різні, притому важливі і актуальні проблеми. Не можна забувати, що час, коли Діккенс збирав матеріал для „Олівера Твіста”, був періодом боротьби довкола опублікованого ще в 1834 році „Закону про бідних”. Закон цей був першим актом, яким ознаменувався початок буржуазного панування в парламенті після виборчої реформи 1832 року.

Серед своїх попередників, що вплинули на мистецький задум урбаністичної прози автора, Діккенс називає англійського художника Хогарта, у великих творах якого буде вічне відображатися і вік, в якому він жив і людська природа всіх часів [3, с. 198]. Хогарт був першим урбаністом у англійському живописі. Він відтворив багатогранну зовнішність Лондона. Картини, гравюри і малюнки Хогарта передують в мистецтві Англії опис Лондона в романах Філдінга і Діккенса, розвиваючи традиції Дефо, який першим серед романістів зобразив вабляче і відштовхуюче обличчя великого міста.

Х. Пірсон, вважаючи, що важке дитинство письменника зіграло позитивну службу у плані формування подальшого стилю художника: „у лондонських трущобах він, сам того не розуміючи, отримував свою справжню освіту... блукаючи містом, його похмурими окраїнами, він, непомітно для себе здобував матеріал, з якого йому належало створювати своїх героїв” [4, с. 228]. До цієї думки приєднався Г. Честертон: „...фабричні колеса... виготовляли вакуум і одночасно – найславетнішого оптиміста століття” [5, с. 302].

Урбанізаційні процеси досліджуються й інтерпретуються кожним письменницьким поколінням. Спільна мета письменників – осмислити місто як модель світобудови та усвідомити, як місто і світ у цілому взаємодіють із внутрішнім світом сучасника.

XXI століття позначається стрімким розвитком урбанізаційних процесів. Це явище має всеохоплюючий характер і впливає на суспільно-економічний розвиток багатьох країн. Саме тому надзвичайно актуалізується потреба висвітлення неоднозначно складних процесів урбанізації в літературі, на що вказують і стереотипи „масової свідомості”, в яких переважає попит на сурогатне читиво й видовища сучасного розважального кшталту.

Урбаністична література – це насамперед переміщення точки зору письменника в площину життємоделі, де місто виступає генератором людського історичного розвитку. Одне із найважливіших досягнень урбаністичної прози – творення художнього простору, де місто – основний сюжет, концепція, образ. Зображення урбаністичного соціуму як специфічного виду комунікації потребує від прозаїка „творчої гри”, де місто може бути як локусом, так і повноцінним художнім образом. У письменників місто набуває характеристик людини і стає дзеркалом власного „Я”.

В урбаністичній літературі Діккенса місто подекуди постає „очищеним” від історичних, соціальних, національних ознак, що дозволяє втілити в ньому модель світу в цілому. У такому місті перетинаються різні рівні цивілізації та прошарки суспільства – саме в цьому полягає екзистенційна сутність міста. Місто розшаровується: центр – втілення комфорту, багатства, упевненості, передмістя – злидні, бруд, невпевненість у майбутньому. Місто спонукає до оповідей про минуле, сучасне. Таким чином, людина відкриває і своє особисте минуле та прогнозує майбутнє. Місто – історично сформований, відшліфований простір, який зберігає інформаційні коди, ілюзії, міфи, втілені у пам’ятках архітектури та мистецтві. Воно має дискурсну основу та належить наративу, за допомогою якого місто постає як текст, що містить унікальну інформацію про знакові семантичні утворення.

Література

- 1. Фоменко В. Г.** Місто і література : українська візія : монографія / В. Г. Фоменко – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
- 2. Волошук Є. М.** Зарубіжна література / Є. М. Волошук. – К. : Юридична книга, 2002. – 430 с.
- 3. Історія** світової культури : навч. посіб. / керівник авт. кол. Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1994. – 320 с.
- 4. Наливайко Д. С., Шахова К. О.** Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму : підручник. – К. : Заповіт, 1997. – 464 с.
- 5. История** зарубежной литературы XIX века : учеб. для вузов / А. С. Дмитриев, Н. А. Соловьева, Е. А. Петрова и др. ; под ред. Н. А. Соловьевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа; Издательский центр „Академия”, 1999. – 559 с.
- 6. Фоменко В. Г.** Місто, як середовище духовного й культурного розвитку особистості / В. Г. Фоменко // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – Вип. 22, ч. 1. – К. : Акцент, 2005. – С. 230 – 237.

Юніна О. Є. Розвиток англійської урбаністичної прози на прикладі творчості Чарльза Діккенса

У даній роботі на підставі історичних, урбанологічних та філософських ідей розглядається розвиток англійської урбаністичної прози. Були проаналізовані тексти Діккенса. Кожен із індивідуальних

авторських текстів є частиною цілісності англійської урбаністичної прози.

Ключові слова: місто, урбаністична література, проза.

Юнина О. Е. Развитие английской урбанистической прозы на примере творчества Чарльза Диккенса

С помощью философских, урбано-логических и исторических идей удалось рассмотреть процесс развития английской урбанистической прозы. Были проанализированы авторские тексты Диккенса. Образ города в произведениях меняется вместе с условиями жизни, событиями, как в жизни человека, так и общества.

Ключевые слова: урбанистическая литература, проза, город, урбанизация.

Iunina O. E. Development of English urbanistic prose on the example of Dickens' works

Specific character of English urbanistic prose is examined in the light of philosophic, historic, urbanological, sociological ideas and research, as well as aesthetic concepts. Dickens' texts were examined. Analysis of urbanistic prose testifies its multi-vector character and universality.

Key words: urbanistic literature, prose, , urbanisation, city.

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

УДК 821.161.2

О. Е. Бондаренко, В. П. Сиротенко

**ПОЗИЦІЯ АВТОРА-ШІСТДЕСЯТНИКА
В ЛІРИЦІ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА**

Виникнувши й утвердившись як суспільно-духовний феномен, шістдесятництво привертало і на сьогодні привертає увагу науковців різних галузей своєю новизною сформульованих позицій, сміливістю виголошених думок, своєрідним викликом радянській тоталітарній системі, яка, незважаючи на ідеологічну потужність, виявилася неспроможною знищити прагнення людини заявити власну індивідуальність, неповторність, потребу внутрішньої свободи.

Однак, як будь-яке історичне явище, з плином часу шістдесятництво обростає домислами, легендами, поступово міфологізується в угоду сучасним пріоритетам і тенденціям. Тим-то в сьогоднішніх публікаціях, присвячених діяльності молодих поетів, що вірвалися в українську літературу на межі 50 – 60-х років, наголошується на пробудженні національної свідомості, відродженні історичної національної пам'яті, перспективі проголошення української державності. Так, В. Овсієнко підкреслює, що шістдесятництво від просвітницьких ідей еволюціонувало в бік висування політичних вимог, цитуючи при цьому поезію В. Симоненка „Народ мій є. Народ мій завжди буде. Ніхто не перекреслить мій народ”. Наростало розуміння, що основною причиною нищення української культурної самобутності є фактично колоніальне становище України в СРСР.

Перші політичні вимоги обмежувалися розширенням повноважень республіканських державних органів. За вірець правила сусідні країни „соціалістичного табору”, де свобод було більше, ніж в СРСР” [1]. Однак, як нам видається, безпосередньо в шістдесятні роки домінуючим настроєм був дух „очищення”, а не „виходу”, про що власне і пише академік М. Жулинський: „Ніхто, по суті, не посягав на базисні елементи марксистсько-ленінської ідеології, ніхто в своїй, згодом навіть у політичній діяльності не виходив за рамки існуючої політичної системи і не порушував чинне законодавство” [2, с. 6]. Тож надалі ми зосередимося на з'ясуванні громадянської позиції В. Симоненка, зважаючи на те, що і на сьогодні значна частина його поетичної спадщини ще недостатньо розглянута.

У силу того, що в значній мірі громадянські позиції шістдесятників цілком справедливо пов'язуються з українсько-національними, у дослідженнях про В. Симоненка перш за все наголошується на патріотичній спрямованості його лірики: „Патріотична лірика посідає визначальне місце у творчості В. Симоненка.

Найпопулярнішим твором на цю тему є „Лебеді материнства”. Образ рідної матері якось непомітно переріс в образ України, що теж схилилася над колискою сина, бажає йому добра, любові, але й заповідає вічну істину: Можна все на світі вибирати, сину. Вибрати не можна тільки Батьківщину. Україна для поета – найдорожча у світі” [3].

Однак ще О. Гончар у передмові до збірки „Лебеді материнства” відзначив, що „художня палітра його багатюща, Симоненко сміливо випробовує себе в різних жанрах. Поряд із творами громадянської та інтимної лірики (ці мотиви в нього часто гармонійно зливаються в однорідний поетичний сплав) з-під його пера виходять і дошкульні сатиричні епіграфії, і твори такого улюбленого народом жанру, як байка, він пише віршовані жарти й казки для дітей, зігріті теплим гумором, усмішкою, народним дотепом. Буває він різкий, іноді зумисне грубуватий, але й тоді під покровом цього вчувається щира, відкрита до ніжності душа” [4, с. 7 – 8].

Здійснюючи огляд критичних матеріалів, особливо виокремимо статтю І. Андрусіяка „Міф про Василя Симоненка”. Спираючись на міркування І. Дзюби „Є люди, яким судилося бути більшими за самих себе. Такий Василь Симоненко. Якщо спробувати одним словом виразити головне в поезії Василя Симоненка, то це буде слово: народність. Правда, це слово так часто й фальшиво вживали і так його скомпрометували, що доводиться спеціально застерігатися, що в цьому разі йдеться про істинну народність, рідко явлену і тяжко здобувану. Справжня народність приходить тоді, коли поет починає говорити голосом народу, твердим і солоним голосом; коли поет висловлює його наболілу правду; а це можливе тоді, коли поет той живе життям народу, його клопотами, тривогами й муками і коли він має велику силу й мужність бути репрезентантом народу перед своїм часом, а може, й перед усіма часами” літературознавець доходить висновку, що „це визначення видається напрочуд точним передовсім тому, що недвозначно вказує: Симоненко в суспільній свідомості сприймається „більше ніж поетом”, – а отже, спроби оцінити його творчий доробок за допомогою винятково літературознавчого інструментарію а ргіогі не осягнуть усього феномену. Та більше: неупереджений сучасний літературознавець, базуючись винятково на текстах Симоненка і не враховуючи суспільної рецепції навіть не так текстів, як самої його постаті, неодмінно доскочить „каверзного” запитання: чому *цей поет* вважається великим? Та ж для цього нібито немає жодних об'єктивних, власне літературних спричинків!” [5].

Нам видається, що дослідник надзвичайно точно передав сутність величі В. Симоненка як митця, як мислителя: вона не у відточеній верифікаційній вправності, не у витончених образах-тропах, а у сміливості автора прямо, відверто, просто і лаконічно говорити зі своїм читачем про найсокровенніше, про найболочіше. Це усвідомлення свого права не мовчати, а терзати людське сумління, не давати йому суціль покритися іржею страху, байдужості, угодицтва.

Отже, і ми у своїх спостереженнях спробуємо розширити коло провідних мотивів лірики поета, осмислити „художню простоту” як творче кредо, коли потрібен не пафос слів, а пафос думки, проста і задушевна розмова з кожною людиною.

Безумовно, програмним твором і у доробку письменника, і всього шістдесятництва слід вважати поезію „Ти знаєш, що ти – людина?” Однак у цьому ж ряду знаходяться вірші „Вихвалять, і славити, й кричати...”, „Можна”, „На білих конях пронеслися роки...”, „Я...” („Він дивився на мене тупо...”). Кожен з них – свідчення постійних роздумів ліричного героя над кожним прожитим днем, прийнятим рішенням, виставлення собі оцінки за найвищою етичною шкалою.

Ось, наприклад, поезія „Можна”. Уже сама назва засвідчує, що перш за все поет почуває себе вільною людиною і такими він прагне бачити свої співрозмовників, оскільки тільки вільна людина володіє правом вибору. А вибір ведеться за найвищими мірками. Індивідові одразу пропонується визначитися: він буде жити чи існувати. До останнього теж, мабуть, не можна ставитися скептично зневажливо, бо йдеться про повторення чогось. Якщо взяти до уваги тезу, що пересічна людина становить більшість у будь-якому суспільстві, то слід визнати, що її працею створюються усі матеріальні блага (про це до певної міри пише і сам В. Симоненко у вірші „Вихвалять, і славити, й кричати...”: „Генії! Безсмертні! На коліна / Станьте перед смертними людьми!”). Автора бентежить інше. Звичка повторювати вбиває здатність самостійно думати, приймати рішення і діяти за межею звичного, пересічного, трафаретного. Тільки кинувши виклик сірості, буденності мислення індивід здатен продемонструвати свою особистість:

А живуть століття після смерті

Ті, що роблять те, чого „не можна” [6, с. 13].

Безумовно, немає на світі поета, який хоча б рядка не присвятив проблемам самого мистецтва. Це не поза, не самомилування, а природна потреба людини, наділеної провидінням талантом, примусити усіх інших задуматися над питаннями духовності, краси, вічних цінностей. Істинний митець – це той, хто ніколи не торгує власною гідністю, обов’язково скаже, можливо, єдине слово, здатне докорінно змінити уявлення про сенс буття, чого це йому б не коштувало. Зважаючи ж на суспільство, в якому жив В. Симоненко, можна цілком погодитися з думкою О. Мусієнка, що „в устах сталіністів слово „поет” було символом не просто „гнилого інтелігента”, а політичного відступника,

примаскованого контрика, потенційного ворога народу” [7]. Тим-то таким високим громадянським пафосом просякнуті вірші „Поет”, „Толока”, „Муза і редиска”. Зокрема в останньому засобами іронії та самоіронії автор психологічно точно передає обивательський погляд на митця як непристосованого до реалій дивака, в якого на умі „тільки дівчата”, а тому-то і він не людина – свиня! Вирок надзвичайно болючий, але не випадковий. Хрущовська „відлига” ще не встигла розтопити холоднечу і страх у людських серцях, привчених, що найбільше ворогів серед інтелігенції, зокрема письменників (та і сам М. Хрущов не сприяв прискоренню цього процесу: реакція на виставку художників-абстракціоністів у Манежі; рознос, влаштований письменникам під час зустрічі з творчою інтелігенцією).

Поетові добре відомі й найстрашніші наслідки подібних звинувачень, коли зі шпальт газет лунали „покаянні голоси” крамольних митців. Його ліричний герой теж ніби кається, але при цьому напускає стільки самоіронії, стільки показної згоди з „обивательською філософією”, що творить зовсім іншу систему моральних координат, в якій найсуворішим суддею виступає сам Поет, що знає істинну ціну митецьким мукам і митецькій совісті:

Чом, як клали мене у колиску,
Не втокмачили „жисті” суть:
Вигідніш продавати редиску,
Ніж поетом на світі бути [6, с. 137].

Виявляючи надзвичайну вимогливість до себе, В. Симоненко тим самим одержує право висловлюватися і з приводу болючих проблем, зокрема, стану національної культури, мови. Автор не приховує, що він любить свій народ, пишається його минулим. Однак любов ця може виражатися по-різному. Ще І. Франко сказав, що ненавидить Русь „з великої любові”, і ця позиція у значній мірі відбиває і відчуття В. Симоненка. У поезіях „Древній, обікрадений народі!”, „Нашої заслуги в тім не бачу...”, „О земле з переораним чолом...”, „В букварях ти наряджена і заспідничена...” авторський погляд звернений до всього негативного, що пов’язується з поняттям Україна.

Письменник не схильний ідеалізувати національну ментальність, бо вона відбиває складний комплекс сформованих багатьма чинниками рис, які не варто приймати статистично, у застиглому вигляді, а вловлювати їхню постійну здатність трансформуватися, найповніше відповідати духовній атмосфері сьогодення. На жаль, започаткована ще романтиками ідеалізація минулого виставляється тепер як найбільша ознака українства. Автор не заперечує потребу знати історію, та проти її бездумного тиражування, низькопоклонства, яке засвідчує нездатність думати, критично мислити, аналізувати. Тільки ця властивість переводить індивіда в особистість, а етнічну масу в народ, націю, перед якими відкриваються ясні історичні перспективи:

Спогади докучливі, як нежить,

Що тій славі принесуть нове?
Тільки тим історія належить,
Хто сьогодні бореться й живе [6, с. 33].

Одним із визначальних принципів шістдесятництва був „духовний демократизм (культ простої, звичайної людини-трудівника)” [8]. Цей принцип у потрактуванні В. Симоненка знаходить дещо своєрідне виявлення. Поет задумується над причинами обездуховлення пересічного громадянина, але корінь цього зла вбачає в парадоксальності самої системи, яка спочатку нав'язувала індивідові „свої закони гри”, а потім і сама ж карала за їхнє порушення.

У доробку В. Симоненка це особливо відчутно у віршах з підкресленою публіцистичною спрямованістю („Некролог кукурудзяному качанові, що згнів на заготпункті”, „Маленьке – не смішне”, „Злодій”), в яких без приховування говориться про безгосподарність у країні, чисельні факти крадіжок державного майна. Є й очевидні винуватці. Це, наприклад, дядько, затриманий з клунком на колгоспному полі („Злодій”). Крім цього образу, у творі виразно виділяються обвинувачувані та ліричний герой. У кожного з них своє світорозуміння, майстерно передане автором завдяки різного інтонування окремих фраз. В устах обвинувачувачів зовні поблажливе і незлобиве „Як вам, дядьку, не ай – ай – ай...” обертається на таку зло пихатість і презирство, що стає навіть страшно не стільки за дядька, що допустився крадіжки, скільки за „адвокатопрокурорів”, у душі яких немає найменшої крихти співчуття до людини, що оступилася. Та вони і не пригнуть докопуватися істини, прекрасно розуміючи, що є причиною і наслідком. Їм конче необхідно затаврувати злочинця, старанно оминаючи природу зла.

Не просто і дядькові, в якого від безвиході починається деградація сумління. Портретна характеристика персонажа, манера говорити – усе висвічує у ньому споконвічного трудівника, який з материнським молоком усотував і норми моралі. Він і без сторонніх знає, що красти „куди вже гірш”. Але ж пішов. Напрошується риторичне питання, що ж повинно було трапитися, хто ж повинен був під'юджувати, щоб людина знехтувала етичними основами.

Відповідь на це питання дає автор. Його мовленнєва партія різноманітна в емоційних відтінках, що підсилює поляризацію оцінок. Їй також властива іронія, але не осуду, а щирої підтримки дядька, солідарності з ним. Осудити його – означало б стати на бік генераторів зла, прийняти їхні подвійні стандарти. У цьому разі автор не може стримуватися і вибухає безпосередньою філіппікою:

Де вони ті, відгодовані й сірі,
Недорікуваті демагоги і брехуни,
Що в'язи скрутили дядьковій вірі,
Пробираючись у крісла й чини.
Їх би за грати! Їх би до суду!

Їх би до карцеру за розбій! [6, с. 142].

Ми представили кілька мотивів, які явно пов'язані між собою. Стрижневим моментом є індивід, в якому письменник підмічає різні грані: індивідуальність, особистість, коли вимальовується здатність мислити, приймати власні рішення; паразит, чий успіх і добробут ґрунтуються на зневажанні інших, ігноруванні людського начала. Цим доробок поета утверджував одну з найхарактерніших ознак шістдесятництва – віра в людину, бажання бачити її вільною, готовність підтримати на шляху до формування гармонійної особистості.

Водночас зроблені спостереження дозволяють накреслити і подальші дослідження як творчого доробку В. Симоненка, так і його постаті в цілому як одного з найяскравіших представників шістдесятників. Зокрема, важливо порівняти подібні мотиви у ліриці В.Симоненка та інших шістдесятників з підкресленням особистісних аспектів вирішення даних мотивів, що посприяє увиразненню місця і ролі поета в епосі шістдесятництва.

Література

- 1. Овсієнко В.** Шістдесятники [Електронний ресурс] / В. Овсієнко. – Режим доступу : <http://archive.khpg.org/index.php?id=1162803362>.
- 2. Жулинський М.** Люди, що виривалися із обмежень звичності : Українська інтелігенція періоду хрущовської „відлиги” / М. Жулинський // Літературна Україна. – 1996. – 26 вересня.
- 3.** [Електронний ресурс]. – <http://lib.misto.kiev.ua/UKR/TVIR/SYMONENKO/symonenko203.txt#0>.
- 4. Гончар О.** Витязь молоді української поезії / О. Гончар // Симоненко В. Лебеді материнства : поезія, проза. – Дніпропетровськ : Промінь, 1989. – С. 5 – 9.
- 5. Андрусяк І.** Міф про Василя Симоненка / [Електронний ресурс] / І. Андрусяк. – Режим доступу : <http://culture.unian.net/ukr/detail/190494>.
- 6. Симоненко В.** Лебеді материнства : поезія, проза / В. Симоненко. – Дніпропетровськ : Промінь, 1989. – 224 с.
- 7. Мусієнко О.** Василь Симоненко / О. Мусієнко // Літературна Україна. – 1993. – 7 січня.
- 8. Українське шістдесятництво** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/60/>.

Бондаренко О. Е., Сиротенко В. П. Позиція автора-шістдесятника в ліриці Василя Симоненка

Стаття присвячена розгляду ряду провідних мотивів лірики поета, в яких відбилися найсуттєвіші риси шістдесятництва як нетипового для радянської ідеологічної системи суспільно-духовного феномену. Наголос робиться на тому, що значимість митецького доробку автора полягає не у винайденні нових версифікаційних засобів, в сміливий громадянській позиції письменника, який вважав за свій обов'язок говорити з сучасниками про найважливіші проблеми свого народу.

Ключові слова: людська гідність, духовність, критичність мислення, іронія та самоіронія автора.

Бондаренко Е. Э., Сиротенко В. П. Позиция автора шестидесятника в лирике Василия Симоненко

В статье рассматривается несколько ведущих мотивов лирики поэта, в которых отразились наиболее существенные черты шестидесятничества как нетипичного для советской идеологической системы общественно-духовного феномена. Акцент делается на том, что значимость творческого наследия автора состоит не в открытии новых верификационных приемов, а смелой гражданской позиции писателя, который считал своей обязанностью говорить с современниками о наиболее важных проблемах своего народа.

Ключевые слова: человеческое достоинство, духовность, критичность мышления, ирония и самоирония автора.

Bondarenko H. E., Syrotenko V. P. Position of an author of the sixties in poems of Vasyl Symonenko

The article in question is devoted to investigation of the poet's motives found in his works, where the most vivid features non-typical for the poetry of the sixties and the system of Soviet ideology as a social and spiritual phenomenon can be found. The accent is made on the fact that the author's contribution is not in inventing of new ways of verification but in the bold citizen position of the author who considers it to be his inherent right to speak with his contemporaries about the most urgent problems of his people.

Key words: dignity of a man, spirituality, critical thinking, irony and self-irony.

УДК 801.81: 82-193 (477) „19”

Н. С. Бурлака

**ФОЛЬКЛОРНИЙ КОНЦЕПТ „ДОЛЯ” В УСНОПОЕТИЧНИХ
ТЕКСТАХ ТА ЙОГО ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ
ПОЕТІВ-РОМАНТИКІВ 20 – 40-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Фундаментом людської свідомості є етнічний світогляд, який невідривно формується з духовною та матеріальною культурою за допомогою генетичного коду, що передає знання наших предків від покоління до покоління.

Під поняттям „концепт” розуміють інформаційну структуру свідомості, різносубстратну, певним чином організовану одиницю пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії механізмів пізнання [7, с. 236]. У

фольклористиці цю термінологему вживають часто на позначення смислового ядра, яке породжене міфологічними віруваннями народу.

Ментальність народу невідривно пов'язана з опануванням людиною знань про навколишній світ та Всесвіт в цілому. У свідомості людини знання про навколишній світ фіксуються через певний механізм концептів шляхом їх зіставлення та порівняння: дім і родина, душа і серце (І. Голубовська), усмішка й сміх (В. Гаєчко), правда і неправда (М. Мамич). Концептуалізація світу ґрунтується як на універсалиях, так і, головним чином, на етноконцептах як структурах свідомості, що мають „спільні для представників певного етносу складники” [7, с. 231].

Однією з найхарактерніших особливостей світогляду українського народу є антропоморфізація не лише стихій, сил природи, а й тих явищ міфологічного, соціального характеру, які через незнання законів, їх причин та наслідків, були для нього незрозумілі. [2, с. 190]. Отже, народна картина світу головним чином видобувається за подібністю і антропоморфністю, а образи – це найпростіший шлях первісної людини досягнути світ довкілля через подібність до себе.

У національному фольклорному просторі українців концепт „Доля”, особливо на вербальному рівні, набула багатогранного вияву образів надприродної сили. Найчастіше цей концепт у народнопісенному тексті набуває характерних антропоморфних ознак жінки. За народними уявленнями, власними та супутніми ознаками антропоморфізації, розрізняється „Доля” активна („хороша”) та пасивна, яка може бути „заспаною, запухлою, обтріпаною, неряшницею” [2, с. 192]. За народними віруваннями, хто відшукає свою долю, тому в усьому таланить і той швидко примножує свої статки; а хто не знайде її, то з його починань нічого не виходить [2, с. 191].

Отже, метою нашої розвідки є дослідження фольклорного концепту „Доля” у фольклорних текстах та власне його віддзеркалення на матеріалі поезії поетів-романтиків 20 – 40-х років XIX століття. Відповідно до мети виділяємо такі завдання:

а) на прикладах фольклорного образу Долі виокремити фольклоризми в поетичному авторському тексті;

б) виявити механізми контамінації та трансформації фольклорного образу Долі в поезії поетів-романтиків 20 – 40-х років XIX століття, а саме: Миколи Костомарова, Віктора Забіли, Михайла Петренка, Олександра Афанасьєв-Чужбинського, Якова Головацького, Маркіяна Шашкевича, Якова Щоголева, Левка Боровиковського, Миколи Устияновича, Івана Гулашевича, Антіна Могильницького, Опанаса Шпигоцького, Амвросія Метлинського, Олександра Корсуна.

Отже, об'єктом дослідження є поетичні твори авторів-романтиків 20 – 40-х років XIX століття, а предметом – фольклорний концепт „Доля” та його рецепції в народній інтерпретації.

Свою увагу на проблемі переважання фольклоризмів у авторських творах акцентували ще Ф. Колесса та В. Щурат. У продовження

спостереження за явищем смислових акцентів у авторському творі фольклорних концептів ми продовжуємо розвивати набутки, які вже існують у фольклористиці, зокрема: М. Костомарова, О. Потебні, Ф. Колеси, К. Квітки, І. Дея, Г. Булашева, Л. Ревуцького, М. Рильського та ін. Учені відзначили, що дифузія народних пісень та власне авторських творів, на рівні конвенційності смислів, давала позитивні модифікації. Тобто, якщо автор включений у певне локальне фольклорне середовище він на всіх рівнях свідомого і підсвідомого є носієм тієї інформації, і тому, навіть не замислюючись відтворює її у своїх власних творах.

Ми спробували відтворити певну класифікацію концепту „Доля”, з поезій поетів-романтиків, як знака української етнокультури, який розглядається в декількох аспектах:

- а) фаталізм „Долі” (божество – неминучість, божество – фатум);
- б) „Доля” – це талан, фортуна;
- в) народнопісенне звертання до коханої людини;
- г) антропоморфні образи: коханої, матері, мачухи, судді;
- д) щастя – „Доля”;
- е) обездолення-сирітство;
- є) авторська трансформація концепту „Доля” у словах: свобода, воля, правда, віра, любов, честь, рідна земля, Батьківщина, щастя;
- ж) фольклорний концепт „Доля” у зооморфних, тотемних, модифікаціях;
- з) багаторічна рослина родини товстолистих, поширена на Поліссі, молодило паросткове. [4, с. 192 – 194].

Сакральне поняття „Доля” у народній свідомості, постає в залежності від вищої духовної істоти – Бога і стає виявом його волі, проти якої простий смертний нічого не може вдіяти. Тут спостерігаємо християнський мотив „терпіння, смиренності Божій волі”. У „Святому Письмі” Преподобний Ніл Синайський писав „Послушність Божому велінню дарує життя, а непослух – смерть і тління” [6, с. 48, 364]. Наведемо приклади, знайдені в поезіях поетів-романтиків ХІХ століття. У поезіях Миколи Костомарова „Діти слави, діти слави” читаємо: „Де любов Христова й правда, / Там і щастя й „Доля”. / Суди, Боже, нашу долю / По твоєї волі” [9, с. 196 – 200], а також суголосно з прикладом вище у вірші „На добраніч” знаходимо ідентичне: „Суди, Боже, нашу долю, / По твоєї волі.” [9, с. 202].

Мотив Долі, яка послана Господом-Богом, зустрічаємо і в поезіях Олександра Афанасьєв-Чужбинського у вірші „Жаль” („На все, братця, Божа воля, / Всьому є причина” [9, с. 242]) і поезії „Місяць”:

Усе в світі сотворено
Од Господа Бога,
Усякому назначена
Своя путь-дорога... [9, с. 239].

Християнська віра у Господа породила думку в українців про те, що Бог – це добро, і там де він є, там завжди панує добра „Доля”, яка втілює у

собі мир, злагоду, спокій і щастя у сім'ї, добробут в родині, і в державі вцілому. Саме про це і йдеться у поезії Миколи Костомарова „На добраніч”:

Тільки там, де дух Господиень,
Там і правда й воля,
Де любов Господня й віра, –
Там і щастя, й „Доля”!... [9, с. 204].

У поезії „Безрідний” Маркіяна Шашкевича: („Кому Бог дав хорошу долю щастя то той щасливий” [9, с. 358]), а також у Амвросія Метлинського „Глек”: „І довго жив: таким дав, Боже, й довгий вік! ... Бог дав діток..., розуму вділив Господь їй трохи...” [9, с. 131 – 133].

Окремим підрозділом дослідження фольклорного концепту „Доля” виділяємо категорію „обездолення-сирітство” у всіх його проявах. Здавна в українського народу було особливе ставлення до сиріт. Для самої сироти її стан вважався певним ініціальним періодом, але він поширювався й на суспільство, яке її оточувало. Допомога обездоленим сиротам була шансом на каяття перед Господом у власних гріхах. Обездоленими вважаються всі покинуті й самотні люди: діти-сироти, вдови (вдівці), жебраки та ін.

В академічному виданні народний балад О. І. Дея мотив сирітства виділений у блоці під назвою „Збиткування над сиротами. Сирітська Доля” [1, с. 532]. Автор наголошує, що сирітство поширене у соціально-побутовій баладній тематиці. Спорадично у своїх наукових працях згадують цю проблему і М. Гайдай („Слов’янська балада в її зв’язках з іншими жанрами фольклору”), і С. Мишанич („Етико-виховна функція фольклору”), й І. Франко („Жіноча неволя в руських народних піснях”).

Слід зауважити, елегійно-романтичний характер у творчості поетів-романтиків 20 – 40-х років XIX століття. представлений особливо широко. У значенні концепту „Доля” автори широко подають та певним чином модифікують народний образ сироти: убогість, нерівність, відсутність родини, важке життя на чужині. Яскравий приклад – вірш Миколи Устиновича „Жебрак”. Нічого немає жебрак на світі, лише сльози, голод, холод, безнадію, сірі будні і такий його уділ, тобто така „Доля”: „ То его частка, то его держава, / То ціле жниво его щастя, доля!” [9, с. 426].

У поезії Якова Щоголева „Безталання” акцентується увага на сирітській Долі чумака-бідняка: „Покинула мене мати / Без грошей, без роду; / Дала тільки карі очі, / Хорошую вроду”. „Куди не глянь – кругом бідний, / Кругом сиротина!...” „Доле моя, щастя моє, / Лихо мені з вами” [9, с. 325].

Сирітська тематика була популярною в українській художній літературі особливо у XVIII-XIX століттях. Це зумовлено тим, що в усній народній творчості на той час побутувало чимало пісень про сирітську долю. Поети-романтики, орієнтуючись на фольклорні твори, прагнули образно відтворити одну зі складних соціальних проблем життя. Микола Устинович у вірші „Дума матері руської” радить молодій матері: „...лиши з-руська дитинці співати!”, тобто, не співати народної колискової і відцуратися усього національного, оскільки то все „сумний хрест на гробі,

сором, туга... / А руська „Доля” – сирота німая” [9, с. 422]. Микола Устиянович розширює критерій розуміння фольклорного концепту „Доля” до мовно-національного.

Спостерігаємо ліро-епічний жанр романтичної балади, який характерний для епохи романтизму в цілому. Особливий тип переробки романтичної балади виник у творі „Молодиця” Левка Боровиковського. Лірична героїня стала жертвою власних почуттів:

Ти покинув на родині мене сиротою:
Я знизькалась, я зріднилась
З долею лихою! ...
Сирота – одна без тебе
Горе я горюю!...
Розступись, вода, – в тобі я
Погублю все горе...
Ох, мій милий, ох, мій милий!...
Доле моя, доле...
„Прощай!... ти мій...” – і вниз шубовсть! [9, с. 38 – 39].

До мотиву самогубства від розлуки з коханим звертався і Михайло Петренко, але у цьому прикладі спостерігаємо, як лукава „Доля”-горе спокушає молодлицю „Минулися мої ходи”: „... А де ж кунець горю?... Горе кличе в море; / Побіжу я, кинусь в буйне, / Доле моя, доле!” [9, с. 298].

У поезії „Малороссийская балада” Опанаса Шпигоцького головна героїня теж обездолена сирота: „Ох, я бідна сиротина!... Боже милостивий! Ой куди ж ти, мій козаче...” [9, с. 85].

В поезії Олександра Афанасьєв-Чужбинського „Доля” втілює у собі повноцінні антропоморфні риси мачухи, які у народному фольклорі розкривалися у відчуженні, байдужості до нерідної дитини. Вірш „Місяць” повністю показує ставлення Долі-мачухи до свого пасербка:

Я вже знаю свою долю,
Що мені припала,
Вона ж мене, як мачуха,
Змалку сповивала;
Годувала, як мачуха,
На лиху годину,
Та й прогнала: „Иди собі,
Куди хочеш, сину!” [9, с. 239].

Ліричний герой з поезії Михайла Петренка „Батьківська могила”, який поховав батька і тепер відчуває свою обездоленість: „А хто бездольного мене / Туди до тебе поведе...” [9, с. 305]. Нарікання на осиротілість, нещасливу „Долю” знаходимо і у Віктора Забіли „Нащо тату ти покинув мене сиротою?... Не знав би я в світі горя... нещасливий” [9, с. 260].

Сподівання на щасливу „Долю” разом із коханою людиною знаходимо у поезії Олександра Корсуна „Кохання”: „Не журись же,

сиротино, / Що долі не маєш: Як полюбить дівчинонька, / То й долю придбаєш. [9, с. 313].

Неодноразово у віршах письменників-романтиків зустрічаємо образ човна, або ж і сам ліричний герой порівнює себе з човном. Образ човна, якого автор уподібнює до нещасливої „Долі”, зустрічаємо у поезії „Човник” Віктора Забіли: „І я в світі, як той човник, / Де пристать, не знаю... Бо щастя не маю... така „Доля”...” [9, с. 256 – 258]. Човен у авторських поезія хобраз-символ людської долі.

В. Забіла розкриває трагедію людської „Долі”, де людина й човен потопають разом:

Завертівся кругом човен
Да й перевернувся;
Бовть у воду, бідолашний, – тай не схаменувся.
[9, с. 261].

Схожі образи зустрічаємо й у Миколи Костомарова в поезії „Журба”:

Горе ж тому кораблеві,
Та у море занесеному,
Горе тому сиротині,
Від родини відлученому! [9, с. 64].

Здавна зірки, місяць, – небесні тіла, а також небо, яким надавалися магичні властивості, усвідомлювалися як носії чисті, Долі; із смертю людини „її зірка” згасала і людська „Доля” скоро мала покинути мирський світ. У вірші „Зірка” М.Костомаров відобразив вірування українського народу на прикладі зарученого молодого козака, який просив щасливої Долі з коханою дівчиною в символі Зірки-Долі: „Нехай в світі моя „Доля” така буде ясна!”. Та зірка впала, а з нею згасли й стосунки:

І пропала й не засвітить.
Зірочки яснії
Світять в небі – все то долі,
Та усе чужії!
І не було весіллячка... [9, с. 216 – 217].

А також у поезії „Наталя” (Мати): Терпи серце тую долю, / Яку дасть небесна воля! [9, с. 220].

Михайло Петренко у своєму славнозвісному вірші „Небо”, який часто сприймають як народну пісню також „Думи мої, думи мої”: „Чи ви в небі над зірками шукаєте долі [9, с. 286].

Далеко за хмари, подальше од світу,
Шукать собі долі, на горе привіту,
І ласки у зірок у сонця... [9, с. 287].

Отже, асоціативно-образний фольклорний концепт „Доля” розкривається за допомогою кола із бінарних фреймів: щастя – нещастя, багатство – злидні, удача – невдача, благословляти – проклинати. На такому простому прикладі можна спробувати зробити висновок про те, що концепт „Доля” в розумінні українського народу ніколи не уявлялася монізматично, оскільки є хтонічною істотою, і завжди базувалася на

принципові дуалізму, а запозичення народної системи віршування, образної та символічної систем, надавало авторським поетам особливого романтично-народницького стилю.

Традиційно українці розглядали власне саму особистість, яка є як творцем, так і винуватцем своєї ж Долі. А „Доля” постає „таланом”, „фортунною” – засобом „сприятливих / несприятливих” обставин.

Дослідивши невеликий пласт поезії XIX століття, а саме фольклорний концепт „Доля”, можна побачити, що саме висока обізнаність з українським фольклором забезпечила поетам-романтикам участь у відродженні національної самобутності свого народу, у повноцінному праві утвердження народної творчості в писемній та світовій літературі.

Література

- 1. Балади** : родинно-побутові стосунки / [упоряд. О. Дей, А. Ясенчук, А. Іваницький] – К. : Наук. думка, 1988. – 532 с.
- 2. Булашев Г. О.** Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування / Г. О. Булашев. – К. : Довіра, 1993. – 415 с.
- 3. Гайдай М. М.** Слов'янська балада в її зв'язках з іншими жанрами фольклору / М. М. Гайдай // Розвиток і взаємовідношення слов'янського фольклору / [за заг. ред. В. А. Юзвенко]. – К. : Наук. думка, 1973. – С. 22 – 62.
- 4. Жайворонок В. В.** Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
- 5. Костомаров М.** Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М. Слов'янська міфологія. – К. : Либідь, 1994. – С. 44 – 107.
- 6. Послушание** воле Божией. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://serafimov.narod.ru/temmat/poslush.html>
- 7. Селіванова О. О.** Нариси з української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти) : монографія / О. О. Селіванова. – Київ-Черкаси : Брама, 2004. – 276 с.
- 8. Ужченко В. Д.** Фразеологія сучасної української мови / В. Д. Ужченко // Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. – К.: Знання, 2007. – 494 с.
- 9. Українські** поети-романтики: поетичні твори / упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука; вступ. ст. М. Т. Яценка ; за ред. М. Т. Яценка. – К. : Наук. думка, 1987. – 588 с.
- 10. Франко І. Я.** Жіноча неволя в руських народних піснях // Франко І. Я. Зібрання творів : в 50 т. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 26. – С. 210 – 253.

Бурлака Н. С. Фольклорний концепт „ДОЛЯ” в уснопоетичних текстах та його віддзеркалення у творчості поетів-романтиків 20 – 40-х років XIX століття

Стаття присвячена когнітивному аспектові мови, а саме: яким чином представлений національно-маркований концепт української культури на метафоричному рівні, і чи має він своє віддзеркалення в авторському сприйнятті. Розглянуті питання розкривають специфіку та взаємодію між національною мовною і культурною свідомістю та авторським „Я” поета.

Ключові слова: фольклоризм, концепт, фольклорна контамінація, образ, символ, романтизм.

Бурлака Н. С. Фольклорный концепт „СУДЬБА” в уснословесных текстах и его отражение в поэзии поэтов-романтиков 20 – 40-х годов XIX века.

Статья посвящена когнитивному аспекту языка, а именно: каким образом представлен национально-маркированный концепт украинской культуры на метафорическом уровне, и имеет ли он свое отражение в авторском восприятии. Рассмотренные вопросы раскрывают специфику и взаимодействие между национальным языковым и культурным сознанием и авторским „Я” поэта.

Ключевые слова: фольклоризм, концепт, фольклорная контаминация, образ, символ, романтизм.

Burlaka N.S. Folk concept of „DESTINY” in folklore and its reflection in the poetry of writers – Romanists of 20 – 40s of the XIX century

Article is devoted to cognitive aspects of language, namely: how before the national concept of Ukrainian culture marked on the metaphorical level, and if it has the reflection in the author's perception. The questions reveal the specificity of the interaction between national language, cultural awareness and author of „I” of the poet.

Key words: folklorizm, concept, folk contamination, image, symbol, Romanticism.

УДК: 821.161.2 „18 / 19”

К. В. Миц

ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Зміна художніх цінностей, культурних традицій та взагалі світосприйняття неодноразово ставала поштовхом до появи нових літературних течій, стилів та напрямів. Тож не дивно, що літературознавча категорія „жанр”, яка має багатовікову історію існування та функціонування, протягом століть зазнала певних змін та зрушень.

На думку Г. Грабовича, жанр „серцевина й суть літератури, річ синхронна і водночас діахронна, сукупність поодиноких творів і системність форми та концепції, тож природно, що в ньому перехрещуються й віддзеркалюються процеси літератури та суспільного життя” [1, с. 36]. З одного боку жанрові категорії, що формувалися

протягом тривалого часу є досить усталеними („канонічними”), з іншого – вони такі ж рухливі, як і саме життя.

Активний розвиток жанрів української літератури припадає на XIX ст., і одразу ж постає питання про пошуки шляхів ідейно-естетичного освоєння нових жанрових форм. „Взаємопроникнення, поєднання, схрещування жанрів і утворення на цій основі нових різновидів та модифікацій, – зазначає Н. Копистянська, – стало однією із закономірностей літературного процесу з часів романтизму” [9, с. 215]. Однак цей процес не припиняється і сьогодні. Саме мінлива реальність, на думку О. Логвиненко, стала „причиною, першопочтовхом усіх жанрово-стильових новоутворень” [9, с. 125], серед яких чільне місце посідають жанрові трансформації.

Необхідно наголосити, що проблема жанрових трансформацій є однією з найменш досліджених у сучасному літературознавстві. Праці Т. Бовсунівської, І. Денисюка, Г. Грабовича, Н. Копистянської, А.Ткаченка, В. Халізева, В. Шкловського хоча і розкривають окремі теоретичні аспекти виникнення нових жанрових новоутворень, проте не зосереджують належної уваги на специфіці їхнього становлення та розвитку в історичній прозі.

З огляду на сказане, метою даної статі є спроба з'ясувати особливості жанрових трансформацій в українській історичній прозі XIX – початку XX ст. та виявити їхні різновиди.

Із появою неоромантизму (кінець XIX – початок XX ст.) в українській літературі посилюється тенденція до самоусвідомлення особистості, концентрації уваги на її внутрішньому світі, емоційному стані. Культ краси і почуттів, що панував у неоромантичній літературі, сприяв її ліризації, психологізації, наближенню до поетичної форми. Реалістичні тенденції, що на той час ще не втратили своєї актуальності, „вимагали” достовірнішого й конкретнішого відображення дійсності, висвітлення актуальних суспільних проблем. Межуючи один з одним, неоромантизм та реалізм сприяли руйнуванню усталених літературних канонів, що врешті рещт призвело до своєрідного художнього експериментування, до спроб поєднати ліричне та епічне, поетичні та прозові начала. Результатом таких експериментів було остаточне утвердження в системі жанрів української літератури поезій у прозі.

За „Лексиконом загального та порівняльного літературознавства”: „Поезія в прозі – невеликий за обсягом ліро-епічний твір у прозовій формі, в якому домінують ліризм, поетичне звучання” [7, с. 422]. Бінарність жанру дає митцям слова свободу власного самовияву. Уводячи у текст оповіді нові засоби художньої виразності (емоційний пафос, ускладнена метафоричність, індивідуально-авторські образи-символи, поліфонічність), лірико-філософський контекст та поглиблену пейзажність, письменники у такий спосіб виявляють індивідуально-авторську ініціативу удосконалення жанру.

На матеріалі художніх текстів Дніпрової Чайки та М. Яцкова розглянемо особливості нової жанрової трансформації – поезій в прозі – в українській літературі XIX – початку XX ст. У своїх творах письменники звернули увагу на визначні сторінки не тільки української, а й світової історії, з подіями якої також намагалися ознайомити якнайширше коло читачів.

У художньому доробку Дніпрової Чайки поезії в прозі були перш за все мистецьким експериментом, певною імпровізацією на літературній ниві. В історичних поезіях у прозі „Дівчина-чайка”, „Буревісник”, „Тополі” та „Скеля” письменниця зосередила увагу на образах-символах рослин і тварин, за допомогою яких передала реалістичні картини тогочасної історичної дійсності. Так, у поезії в прозі „Дівчина-чайка” зображено сміливу рятівницю козаків-мореплаців, які були приречені на загибель у Чорному морі. Автор не дає імені головній героїні твору, що було характерною ознакою саме цього жанру, а тільки розкриває її душевний світ та життєві переконання. Вічним образом дівчини-чайки, письменниця утверджує живучість козацького духу в народній пам’яті та акцентує увагу на національних традиціях українців. До козаків-невольників, які відчайдушно намагалися втекти з турецької неволі на Батьківщину, прикута увага Дніпрової Чайки у поезії в прозі „Буревісник”.

Ретроспективний підхід до зображення подій нагадує зразки українського епосу („Дума про Самійла Кішку”, „Невольники на каторзі”, „Втеча трьох братів із города Азова з турецької неволі” тощо), проте своєю проблематикою твір нерозривно пов’язаний із сучасністю. Розкриваючи конфлікт між старим-мудрим отаманом Трохимом і зухвалим осавулом Гордієм, який намагається вибороти право одноосібного впливу на козацькі маси, письменниця насправді має на меті висвітлити події визвольного руху в Україні у 80-х рр. XIX ст. Індивідуально-авторський образ буревісника символізує у творі народну зраду та руйнацію патріотичності.

Вплив фольклорних мотивів відчувається в поезії в прозі „Тополі”, у якій письменниця звертається до споконвічної для української літератури теми – нещасної долі дівчини-бранки. Рятуючи своє життя від ворога, „допоки той ворог, що кров’ю упився, не стане тверезий, щоб знову губити” [3, с. 433], четверо полонених дівчат намагаються втекти зі стародавнього міста. Неодмінна загибель від кривдників, неспроможність протистояти ситуації штовхають полонених на свідому смерть. Наголошуючи на швидкоплинності життя та минушості всього живого у світі, за задумом автора, тільки тополі, сприймаються як символ вічності, Батьківщини та втілюють високі моральні якості людини. Ознаками легендарності пройнята поезія в прозі „Скеля”. Згідно ідейного спрямування твору, найважливішим для людини є воля, а не матеріальні цінності. Це і стає життєвим кредо благородних синів давньокримської царіци. На відміну від своєї владної

та свавільної матері вони рвуться в неосяжне море у пошуках волі та долі і з радістю намагаються поділитися цим „найціннішим скарбом” зі всіма зустрічними рабами. Канонічність стилю в поезії в прозі „Скеля” досягається посиленням образності та особливою авторською поетизацією тексту. Так, посилюючи бездушність цариці, Дніпрова Чайка обертає її в кам’яну скелю, а синів перетворює в синє море: „Уся скам’яніла, уся обернулася в високу скелю, пишна одіж – в червону глину, сивії коси – в бур’ян-колючки... А коло ніг її синє море, то плеще, то стогне: то діти все матір і досі благають, щоб зняти закляття” [3, с. 297]. Реалістичність звучання твору також досягається в його образності: в образі жорстокої кримської цариці Дніпрова Чайка, на нашу думку, „замаскувала” російську імператрицю Катерину II, яка сприяла скасуванню Запорозької Січі.

Відтворюючи картини минувшини та знайомлячи читачів із князями Київської Русі (Ігор Святославович, князь Рильський, Буй-Тур Всеволод, Роман Мстиславович, Ярослав Осмомисл) та іншими відомими представниками того періоду (віщий Баян, козак-бандурист Вернигора, творець „Слова о полку Ігоревім”) у поезії в прозі „Скам’яніла країна” М. Яцків використовує образ безіменного поета. Захоплення персонажа величчю давнини, лицарським духом народних лідерів відображено вже з перших рядків твору: „Глядів всею душею в збиті лави війська, видів цвіт і славу князівської, дружинної та гетьманської доби, оглядав сонце, вибрану красу минувшини і благословив неньку, що привела його на світ, і він був свідком, як вікова неволя і кривава боротьба творили перед ним чудо об’явлення і найкраще свято духа” [11, с. 269]. Проте позитивне захоплення чарівною картиною історичної доби невдовзі змінюється у зворотному напрямку – на першому плані з’являється „скам’яніле царство”, сповнене бідами і стражданнями тисяч людей: „І вимерла приязнь, любов, сімейні злуки... Брат став невільником брата, життя одного – іграшкою і химерою другого. Народ народові став за ворога і ката” [11, с. 272]. Символічні образи та розкутість авторської фантазії в поезії в прозі „Скам’яніла країна” моделюють часопросторове сприйняття дійсності до рівня інтуїтивного усвідомлення, фіксуючи увагу читачів на тенденційності звучання художнього твору в цілому. Ліричний суб’єкт та його внутрішні переживання у тексті невіддільні від епічності композиційних елементів.

Ще одним зразком жанрових трансформацій в українській історичній прозі XIX – початку XX ст. є белетризовані нариси з історії України. Нагальна потреба активно реагувати на злободенні вимоги сучасності, оперативно висвітлювати факти історії та діяльність відомих історичних осіб сприяла поширенню нарису як жанрової форми. Згідно з літературознавчою енциклопедією, „нарис – художньо-публіцистична міметична нарація на документальній основі з поглибленою емпіричною достовірністю, в якій зображені справжні факти, події, конкретні люди”

[8, с. 96]. Як бачимо із визначення, нарис є пограничним жанром, який поєднує в собі риси публіцистики та художньої прози.

Спільними ознаками публіцистичних та художніх текстів, сконденсованих у нарисі, є: образність явищ, подій, дійових осіб, навколишнього середовища та використання засобів художньої виразності. З одного боку, публіцистична тональність; фактична достовірність; реалістичність викладення матеріалу; виражені соціально-політичний, історичний, побутовий, психологічний дискурси, характерні для журналістики, безперечно, наближають нариси до публіцистичних текстів. З іншого, – розвиток характеру через конфлікт із середовищем; зображення осіб і подій, що досягається за допомогою домислу; звернення до читача через художні образи – явища суто художньої літератури. Характеризуючи природу нарису, А. Ткаченко зауважує: „Ніби за законом сполучених посудин, він вільно перетікає в суміжні жанрові форми, навіть, на перший погляд, протилежні” [10, с. 99].

Складна соціально-політична ситуація в країні у другій половині XIX ст., революційні події на початку XX ст. стали результатом неминучого проникнення історичних обставин у літературний процес та сприяли його інтенсифікації. Безперечно, широкий діапазон художнього трансформування тогочасної дійсності виявляла історична проза, яка неустанно розробляла форми, засоби та прийоми всезагального охоплення історичного протягу народного життя. Розглянемо зразки белетризованих нарисів на матеріалі творчої спадщини письменників-істориків П. Куліша та Б. Грінченка.

Одним із перших, хто звернувся до жанрової форми нарису, прагнучи в популярній формі ознайомити широке коло читачів із історією рідної країни, був П. Куліш. У белетризованих історичних нарисах „Виговщина” та „Хмельниччина”, що з’явилися друком в журналі „Основа” у 1861 р., письменник-історик мав на меті об’єктивно висвітлити особливості політичної діяльності конкретних історичних діячів, розкрити причини і наслідки індивідуально-людських учинків, дати неупереджену оцінку їх визначної ролі в історії українського народу.

У першому нарисі, вибудованому, за словами П. Куліша, „за портретом Виговського”, події розгортаються після смерті Б. Хмельницького, коли замість молодого Юрія Хмельницького „гетьманом на той час” обирають Івана Виговського. Автор зображує реальні історичні події 1657 – 1659 рр., упродовж яких гетьман змовився з татарами виступити проти московського царя; підписав Гадяцький договір із поляками, за яким Україна входила до складу Речі Посполитої; узяв участь у Російсько-польській війні. Чітко, лаконічно, хронологічно достовірно письменником відтворено тогочасну історичну дійсність та її типових представників (Мартина Пушкаря, Петра Дорошенка, Івана Безпалого, Яна Казимира та ін.). Водночас автор використовує хоча й незначну, однак досить показову для нарисової тональності, художню

образність: „лысыцею зывався”, „носа втершы”, „за шыяку водылы” [5]. На відміну від „Виговщини”, де П. Куліш вміщує всі події минулого в обмежені просторово-часові рамки, а пізнання історичної дійсності відбувається крізь призму розуміння політичної діяльності одного центрального персонажа – гетьмана Івана Виговського, – белетристичний нарис „Хмельниччина” являє собою розлоге соціально-політичне та історико-побутове тло. Починаючи з часів Київської Русі, автор поступово „проводить” свого читача століттями і завершує оповідь добою гетьманування Богдана Хмельницького. П. Куліш розкриває першопричини багатьох політичних конфліктів, віднаходить паралелі між історичними епохами, хронологічно структурує реальні факти дійсності, порівнює часи правління відомих історичних осіб. Відзначимо, що незважаючи на назву твору, постать головного героя – гетьмана Богдана Хмельницького – подана досить фрагментарно, окреслена лише пунктирними лініями, вона ніби розчинена в чималому „потоці” другорядних персонажів. Рушійною ж силою в белетризованому нарису виступає народ, до історичної долі якого автор звертається протягом всієї оповіді, зауважуючи: „найстарійше вь насъ на Украине право було народне” [6, с. 103]. Художність оповіді у тексті досягається завдяки поетизації споконвічних народних традицій, зосередженню уваги на деталях побуту, розповіді не тільки про тогочасну військово-політичну ситуацію, а й, наприклад, про напади сарани, що „хлебъ и травы повыйдала”. Отже, в белетристичних нарисах „Виговщина” та „Хмельниччина” П. Куліш поєднав особливості як нарисового викладу матеріалу, так і художнього зображення подій.

Б. Грінченко одночасно популяризує найяскравіші сторінки української історії і поєднує їх із дидактичним моментом у белетризованому нарисі „Іван Виговський, його життя й діла”, що з’явився друком у Київському видавництві „Рух” (1909). Композиційно нарис складається з окремих розділів, кожен з яких висвітлює певний історичний період і особисту роль гетьмана в ньому. Інтерпретуючи важливі віхи життя Виговського, Грінченко-історик центральною подією нарису обирає укладання гетьманом Гадяцької угоди, що викликала багато суперечок як серед владної верхівки, так і серед простого народу. Формулюючи провідну концепцію подальшого розвитку країни, автор доводить, що основною метою політики Івана Виговського була державницька ідея, яка базувалася на самостійності української держави. Однак, історично відомо, що ратифікація Гадяцької угоди викликала бурю протесту, в результаті чого гетьман склав свої повноваження, уникаючи кровопролиття. За словами Б. Грінченка, причиною поразки була неготовність народних мас підтримати ідею Виговського до автономії України в складі Польщі, а згодом – до повної державної незалежності. „Простолюдові було байдуже до автономії України, до того, щоб вона самій собі порядок дала, – зауважує Грінченко і додає: „Багато людей з простого народу думало так, що як цар попросить своїх

чиновників, то вони кращий дадуть лад народів, ніж козацька старшина” [2, с. 65]. Досвід Грінченка-історика позначився на інформативності і документальності нарисів: автор активно використовує у тексті літописи Самовидця та Самійла Величка, історичні праці Костомарова та Соловйова, знайдені в архівах листи та акти. Майстерність Грінченка-письменника та художність оповіді полягають у новаторському висвітленні інтерпретації образу Виговського: український гетьман Іван Виговський у белетризованому нарисі – високоосвічена людина, талановитий політичний діяч, пристрасний патріот і поборник незалежності України. Із тексту видно, що автор не приховує своїх симпатій до головного персонажа, наголошуючи при цьому і на прорахунках його політичної кар’єри.

Таким чином, різновидами жанрових трансформацій в українській історичній прозі XIX – початку XX ст. є поезія в прозі та белетризовані нариси з історії України. Синтетичність жанрових новоутворень полягає у тісному співіснуванні в них різних за своєю природою ознак: епосу і лірики – в поезіях у прозі та публіцистики й художності – у белетризованих нарисах. Прозова спадщина Дніпрові Чайки та М. Яцкова допомагає виявити характерні ознаки поезій у прозі, звернути увагу на об’єктивний історичний простір та посилену образність, динаміку сюжету та своєрідний ритмічний склад тексту. У белетризованих нарисах з історії України, представлених у творчості письменників-істориків П. Куліша та Б. Грінченка, знаходимо риси публіцистичного викладу матеріалу, які майстерно переплітаються з художністю оповіді, авторськими міркуваннями. Вважаємо, що дослідження жанрових трансформацій є актуальною проблемою сучасного літературознавства, тому потребує подальшого ґрунтовного вивчення.

Література

- 1. Грабович Г.** До історії української літератури : Дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с.
- 2. Грінченко Б.** Іван Виговський, його життя й діла / Б. Грінченко. – 2-е вид. – Черкаси : Сіяч, 1917. – 132 с.
- 3. Дерево пам’яті :** Книга українського історичного оповідання : Для ст. шк. віку : У 4 вип. / Упоряд. текстів та іл., автор передмови й приміток Валерій Шевчук. – К. : „Веселка”, 1990. – Вип. 1. – 607 с.
- 4. Копистянська Н.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
- 5. Куліш П.** Виговщина / П. Куліш. – СПб., 1901. – 26 с.
- 6. Куліш П.** Хмельниччина / П. Куліш. – К., 1901. – 116 с.
- 7. Лексикон загального та порівняльного літературознавства /** Ред. : О. Бойченко, І. Зварич, Б. Іванюк. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
- 8. Літературознавча енциклопедія :** У 2-х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.

9. Логвиненко О. Сучасний український роман : Еволюція, характери, стиль / О. Логвиненко. – К. : Вища школа, 1989. – 174 с.
10. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / А.Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ „Київський університет”, 2003. – 448 с.
11. Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / М. Яцків ; Упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 846 с.

Миц К. В. Жанрові трансформації в українській історичній прозі XIX – початку XX століття.

На матеріалі прозових текстів XX – початку XX ст. у статті розглянуто жанрові трансформації та їх різновиди – поезії в прозі і белетризовані нариси з історії України. Виявлено та проаналізовано характерні риси синкретичних жанрів, їх особливості та індивідуально-авторські концепції інтерпретації нових жанрових утворень.

Ключові слова: історична проза, жанрові трансформації, жанровий різновид, поезії в прозі, нарис.

Мыц Е. В. Жанровые трансформации в украинской исторической прозе XIX – начала XX столетия.

На материале прозовых текстов XIX – начала XX ст. в статье рассмотрено жанровые трансформации и их разновидности – поэзии в прозе и беллетризованные очерки из истории Украины. Выявлено и проанализировано характерные черты синкретических жанров, их особенности и индивидуально-авторские концепции интерпретации новых жанровых образований.

Ключевые слова: историческая проза, жанровые трансформации, жанровая разновидность, поэзии в прозе, очерк.

Myts K. V. Genre transformations in the Ukrainian historical prose XIX – beginning of the XX century.

In the article on the basis of prose texts XIX – beginning of the XX century genre transformations and their varieties – poetry in prose and artistic essays of the Ukrainian history are investigated. Also the author analyzes characteristics of syncretistic genres, their features and individual inventors conceptions of interpretation new genre formations.

Key words: historical prose, genre transformations, genre subspecies, poetry in prose, essay.

УДК 821.161.2'06

Л. Л. Нежива

**ВИВЧЕННЯ ЕСТЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО
ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ
В. ПІДМОГИЛЬНОГО „МІСТО”**

Актуальною й нині лишається дилема „село – місто” в її екзистенціальному вимірі, що постала в українській прозі початку ХХ століття. Проблеми влади міста над людиною, її особистісного життєвого вибору, маргінальності, самотності у натовпі близькі й нашим сучасникам. Знаковим твором в українській літературі, що не лише розширив її тематичні обрії модерністською інтерпретацією урбаністики, але й засвідчив з'яву „нової ідейно-стильової перспективи, суголосної світовим взірцям” [9, с. 430], став роман В. Підмогильного „Місто”. Екзистенціальна проза В. Підмогильного (саме так її розглядають літературознавці Н. Бернадська, О. Галета, В. Колп, М. Тарнавський, В. Шевчук та ін.) випередила майже на два десятиліття появу творів „Нудота” Ж.-П. Сартра та „Чума” А. Камю в світовій екзистенціалістській романістиці.

Поняття „екзистенція”, „екзистенцій ний”, можливо, знайомі одинадцятикласникам, адже у розповідь про життєпис митців та аналіз художніх текстів залучаються філософські категорії, наприклад, окреслення екзистенційних мотивів у ліричних творах, або екзистенційного вибору літературного героя чи автора тощо. Це пояснюється тим, що концепти екзистенціального світорозуміння дуже близькі ментальності українського народу, змушеного перебувати в постійній боротьбі за збереження власної ідентичності, а відтак певною мірою виявлялися у творах рідного письменства в різні часи. Екзистенційна спрямованість мислення, зосередженість на ролі й призначенні людини у світі була властива ще філософуванню Г. Сковороди, що дає підстави розглядати його творчість в контексті фундаментальних філософських проблем, а особистісний вибір українських письменників ХІХ століття писати рідною мовою, навіть після її офіційної заборони урядом й жорстоких репресивних заходів, наскрізно позначений екзистенційністю. Проте, під час аналізу роману В. Підмогильного „Місто” важливо розтлумачити не тільки філософські категорії, а розглянути засадничі положення, естетику літературного екзистенціалізму, тобто екзистенціальність художнього мислення, як світоглядну основу й відповідні до неї естетичні принципи художнього відтворення дійсності.

Особливості вивчення екзистенціальної прози в старших класах загальноосвітніх навчальних закладів досліджувалися О. Лілік, окремі аспекти було висвітлено на шпальтах науково-методичних видань на

прикладів творів Р. Андріяшика, М. Матіос, В. Підмогильного, О. Турянського, В. Шкляра. На нашу думку проблема вивчення літературного екзистенціалізму потребує подальшого вивчення й методичних розпрацювань, тому *мета* цієї статті полягає у створенні методичної моделі вивчення екзистенціалізму, засвоєння його конститутивних рис на прикладі роману В. Підмогильного „Місто”. На основі естетики літературної течії обґрунтуємо важливість введення типу уроку – екзистенційного пошуку й визначимо оптимальні методи і прийоми, які сприятимуть успішному засвоєнню художньо-естетичної парадигми екзистенціалізму й розвитку умінь старшокласників здійснювати стильовий системний аналіз художніх творів.

Важливість вивчення старшокласниками екзистенціалізму важко переоцінити, оскільки він „схожий на гру: він розігрує конкретну долю людини, котра вступає у світ людей” [14, с. 69]. Таким чином, художньо відтворюючи екзистенцію літературного героя, письменник дає можливість читачеві чуттєво її пережити і „приміряти” до особистісного образу світу. Розуміючи за Н. Аббаньяно екзистенціальність у позитивному вимірі як „пошук мудрості, котра прагне керувати людським життям і надавати йому єдиного й цілісного образу в усіх аспектах” [1, с. 22], пропонуємо застосувати урок екзистенційного пошуку. Оскільки екзистенція передбачає вибір можливостей, актуальність такого уроку полягатиме у тому, що особистість завжди може обрати таку, яка є засновком „здорового й стійкого існування”. Саме такий урок, на нашу думку, сприятиме ефективності реалізації важливого завдання „відкривати учневі можливості для вибору себе і тим самим давати життя рідній літературі” [14, с. 84].

Перебіг уроку змодельуємо, йдучи за методикою Б. Степанишина, який серед принципів аналізу художнього твору визначив важливість учнівської співтворчості навчального процесу [12, с. 199], та обґрунтованою Г. Токмань необхідністю формулювання старшокласниками запитань до тексту (або письменникові): „Нехай учень опанує філософське мистецтво запитування, адже чим краще він ним оволодіє, тим повніше зрозуміє твір, тим більше створить для себе ситуацій вибору, себто збагатить своє існування, надасть собі можливості для самотворення” [14, с. 87]. З метою активізації ініціативності та виявлення глибини читацької рецепції пропонуємо одинадцятикласникам стати співтворцями уроку-пошуку й приготувати питання до письменника, які виникли у процесі прочитання роману. Подаючи рекомендації до первинного сприйняття твору, зосереджуємо увагу учнів на таких аспектах:

- Особливості зображення української людини 20-х років ХХ століття в образі Степана Радченка, який опинився в нових суспільних умовах, що стали для героя роману життєво випробувальними.

- Творення образу є модель поведінки на різних етапах його адаптації у місті, а відтак важливі його стосунки з жінками, зміна помешкання, одягу, звичок.

- Не менш значущою є акцентуація на образі міста, як наголошував Г. Костюк – це „в першу чергу роман про Київ”.

Розвитку критичного мислення сприятиме ведення „щоденника подвійних нотаток”. Слідуючи за порадами методистів [14, с. 97], пропонуємо учням сторінки зошита (щоденника) поділити на дві частини: в одній (більшій) – нотувати характеристики образів, епізоди, репліки, цитати, що найбільше вразили, здивували, змусили замислитися, викликали запитання, в іншій – записувати свої коментарі. Наприклад, навряд чи уважного читача залишить байдужим алегоричний образ „всесвітнього нахаби”, який уособлює життя в екзистенціальному розумінні: „Життя страшне своєю невпинністю, нестримним поривом, що не схиляється перед найбільшим стражданням людини, показуючи спину її найгострішому болеві. Людина може досхочу борсатись у його тернах – воно пройде мимо з своїми глашатаями, що за страх і за совість кричать світові, що без тернів не буває троянди. Воно – той всесвітній нахаба, що на прохання обібраного жебрака відповідає штовханом, лящами, ціпком і суне далі, попалюючи цигарку, навіть не повернувши до жертви свій золочений монокуляр” [11, с. 359], – саме так сприймає життя скептик, відчуваючи абсурдність світу і втрачаючи надію на самореалізацію у ньому. Філософський відступ вартий осмислення і коментаря.

Визначаючи мету уроку, наголошуємо на таких аспектах: осмислення роману В. Підмогильного „Місто” суголосно власному існуванню кожного старшокласника, історичній добі та естетиці філософського і літературного екзистенціалізму; формування уявлення про риси літературного екзистенціалізму, дослідження в творі засобів художнього зображення впливу цивілізаційних процесів на людину, психологічну мотивацію вчинків Степана Радченка та інших героїв роману, характеристика маргінального образу українського інтелігента, пояснення ролі жіночих образів. Розвиток умінь і навичок доказового викладу власного розмислу з приводу моральних і психологічних аспектів самоствердження людини; естетичних смаків на основі широкої літературознавчої ерудиції. Виховання прагнення до пошуків позитивних способів самореалізації особистості у житті.

Мотивуючи навчальну діяльність, доречно використати матеріали літературної критики та епіграфи твору. Важливо акцентувати увагу на перших виданнях роману В. Підмогильного „Місто” (в Харківському видавництві „Книгоспілка” у 1928 – 1929 рр.) й резонансу в тодішній критиці та серед громадськості, серед якої був сприйнятий неоднозначно. „Роман читається легко. Мова барвиста й запашна. Ось де наш робітничий читач зможе вдосконалитись щодо знавства української мови” [11, с. 766], – писав у рецензії прозаїк Микола Самусь.

Позитивними, виваженими, естетично обґрунтованими статтями відгукнулись знані літературознавці Петро Єфремов, Андрій Ніковський, наголошуючи на психологічності стилю рецензованого автора й мистецькій довершеності його художніх творів, проте почуті вони були небагатьма сучасниками, адже незабаром були заарештовані й знищені.

Зважаючи на те, що твір побачив світ у час загострення політичних та культурницьких проблем в Україні, коли вже фактично було припинено літературну дискусію 1925 – 1928 років, а художня творчість методично підпорядковувалася ідеологічним настановам соцреалізму, офіційна критика побачила у творі „інтелігентсько-попутницьку опозицію до пролетарського мистецтва” [11, с. 14], а його автор був звинувачений у численних хибах роману.

Доцільно запропонувати учням прокоментувати критичні оцінки роману „Місто” й зробити власні висновки. Отож, радянська критика виробила єдиний стандартний підхід до аналізу творів урбаністичної тематики, у розробці якої важливим був показ взаємин села і міста як новоствореного союзу селян і робітників в єдиному процесі соціалістичної перебудови: „Автор повинен був виявити хоча б той незаперечний факт, що в кожному нашому місті так чи так, а відчувається здорове радянське будівництво” [11, с. 769], – дорікали письменнику за відступи від чинних ідеологічних настанов.

Погляди критиків збіглися в одній точці дотику: Підмогильний – письменник переважно одного героя. Головне в романі не місто, а особисте життя Степана Радченка. Соцреалісти також визнали психологізм (хоч і зневажений ними як „непотрібний”, як „традиція дрібнобуржуазної, ворожої ідеології” в добу уславлення колективізму) автора „Міста” у змалюванні далекого від позитивного літературного героя. Відкидаючи вульгарний соціологізм, сучасні літературознавці розвинули думку відповідно прагнення В. Підмогильного „пізнати цю модерну українську людину, свого сучасника – типового вихідця з села, простежити й проаналізувати його душевний стан, поведінку в нових суспільних умовах, які для нього є випробувальними екзистенційно” [9, с. 422], – культивовану незаангажованою об’єктивною критикою сучасників автора.

Епіграфом до уроку-пошуку можуть стати слова В. Підмогильного з роману „Місто”: „Людина не розкладається на так зване добро і зло, на плюс і мінус, хоч би й як це зручно було для громадського вжитку”. Доречно запитати як старшокласники їх розуміють, проаналізувати також епіграфи до роману.

На основі цитування висловлювань критиків, розмірковування над епіграфами старшокласники зроблять висновок про те, що у романі „Місто” В. Підмогильний розгорнув „історію душі” головного героя – Степана Радченка, у поведінці якого інстинктивно виявляються добро і зло, духовне і тваринне, сила волі й слабкості, уміння з іронією і скепсисом сприймати себе і навколишній світ. Це людина своєї доби,

органічно вписана в контекст історичної ситуації 20-х років ХХ століття, коли стрімко розвивалися міста, зростає їх суспільно-економічна й культурна роль. У цей час прагнення „вийти в люди”, захоплення міською культурою, потяг до цивілізації спонукали провінційну молодь кидати село й вирушати здобувати освіту, засвоювати новий простір, а разом з тим шукати свою сутність. Отож, сформулюємо тему уроку – екзистенційного пошуку, спираючись на виступи літературних критиків: „Пізнання особистості, яка болісно шукає себе, гостро осмислюючи навколишній світ. Роман „Місто” В. Підмогильного”.

Оскільки, роблячи „розтин людської душі”, В. Підмогильний торкається важливих філософських проблем: сенс людського існування, свобода вибору, самотність у натовпі, співвідношення раціонального та інтуїтивного та ін., необхідно познайомити старшокласників із засадничими положеннями екзистенціалізму – течії у філософії й літературі модернізму. На думку вчених екзистенціалізм виник у 20-х роках ХХ століття й набув особливого поширення у Франції (у творах філософів і письменників А. Камю, Г. Марселя, Ж.-П. Сартра) й Німеччині (у працях М. Гайдеггера, К. Ясперса), а згодом в інших країнах світу. Її джерелом були праці Е.-С. К'єркегора, який обґрунтував основну філософську категорію екзистенціалізму – поняття існування (від лат. *existencia*), на означення „конкретного буття в існуванні”, індивідуального переживання людини. Екзистенція нині розглядається „в розумінні людського достеменного існування, живої процесуальності, відкритої динаміки реалій, в якій „існування передує сутності” (Ж.-П. Сартр)” [4, с. 317]. Йдеться про буття-в-світі, закинутість людини у світ, в якому вона шукає свою сутність, конструює своє майбутнє, здійснюючи життєвий вибір. Дослідники вважають, що екзистенціалізм став „одним з найбільш впливових і продуктивних культурогенних факторів доби (середини ХХ століття – Л. Н.), він визначав інтелектуально-духовні пошуки широких кіл інтелігенції, мав неабиякий вплив на літературу, літературознавство, мистецтво тощо” [15, с. 1212]. Таке органічне зрощення, синтез філософії та літератури спостерігаємо у творчості французьких письменників А. Камю, Г. Марселя, Ж.-П. Сартра. У контексті екзистенціалізму розглядається проза Ф. Достоєвського, Сімони де Бовуар, В. Голдінга та ін. В українській літературі екзистенційність художнього мислення притаманна Є. Плужнику, В. Підмогильному, І. Багряному, Т. Осьмачці, В. Барці, також визначальною стала в ліриці В. Стуса, І. Світличного та ін. Митців-екзистенціалістів єднає прагнення пізнати й відтворити людину, способи її існування в світі, умови можливої екзистенції, шляхи її становлення, самоствердження чи падіння в філософському осмисленні, розмірковуючи над феноменом людського буття в усьому різноманітті повсякденного життєвого досвіду.

Наступним кроком має стати обговорення проблемних питань за художнім твором. На цьому етапі вчитель систематизує заздалегідь

підготовлені питання учнів, ставить свої, пропонує знайти на них відповідь й ділиться власними міркуваннями, спонукаючи до роздумів. Оскільки В. Підмогильний змалював людину на естетичних засадах неореалізму та екзистенціалізму, що важливо усвідомити старшокласникам в процесі аналізу роману, акцентуємо увагу на екзистенції Степана Радченка. Логічно було б упорядкувати питання таким чином, щоб були висвітлені взаємодії головного героя з містом; з жінками; з літераторами та критиками. Пропонуємо орієнтовний блок питань.

Степан і місто	Степан і його жінки	Степан і коло літераторів
1. Хто він – цей енергійний сільський юнак, який приїхав до Києва здобувати освіти? 2. Чи є у нього мета в житті? Чи змінюється вона протягом його перебування у місті? 3. Як Степан відчуває життя? Чи змінюються його світовідчуття? Чому він самотній серед натовпу міста? 5. Чи підкорив Степан місто, чи став його жертвою?	1. Який шлях самоствердження долає Степан? 2. Яку роль відіграють жінки в житті Степана? 3. Чи щасливий Степан, хоча б з однією з них? 4. Чи здатен він любити? 5. Чим скінчиться остання любовна пригода Радченка й чи остання вона?	1. Чи вдалося Степанові реалізувати свій емоційний та творчий потенціал? 2. До чого він прагне? Яке значення для нього має кар'єра? 3. Чому Степан не має друзів? 4. Степан Радченко – соцреаліст чи модерніст?

За кожним блоком питань учні готуються зробити висновки, працюючи в творчих групах. Звернемо увагу старшокласників на те, що більшість поставлених питань стосуються особистості з її екзистенційними пошуками й не мають однозначної відповіді в романі. Автор лишає їх незавершеними, відкритими, як і сюжет, змушуючи читача самого розмірковувати й обирати із множини варіантів.

На наступному етапі уроку слід зробити деякі узагальнення щодо роману „Місто” як класичного зразка літературного екзистенціалізму. Пропонуємо наступні питання для бесіди:

- Яким постає світ в уявленні Степана Радченка?
- Як відчувається у такому світі Степан Радченко та інші герої роману?
- Як головний герой намагається протистояти абсурдності світу? Який шлях за філософією екзистенціалізму він обирає: смерть, бунт, творчість?

- За допомогою яких художніх засобів відтворено у романі переживання Степана, становлення його особистості?

- Хто з головних героїв не міг подолати розпач від тієї розбіжності, яка виникла між очікуваним і дійсним? Чи можна виправдати такий шлях?

- Які філософські проблеми постають у романі „Місто”?

Висновки і узагальнення необхідно занотувати у зошит. Систематизуємо складну теоретичну інформацію у таблицю за питаннями: „Які з постулатів філософії екзистенціалізму втілено у творі? За допомогою яких художніх засобів?”

Уявлення про світ та людину	Завдання мистецтва, засоби поетики
<ul style="list-style-type: none"> • Відправною точкою осмислення буття є людина та її існування. • Світ сприймається як абсурд, ніщо. • Несумісність прагнень і очікувань з дійсністю, нездійсненні сподівання є причиною розчарувань людини, внутрішньому стану якої притаманні: страх, відчай, самотність, самозаглибленість, страждання. • „Закинутість” людини у світ реальності повсякчас вимагає від неї вибору рішення, поведінки. Людина має свободу вибирати. 	<ul style="list-style-type: none"> • Завдання митців – пізнання і відтворення особистості, яка шукає свою сутність, скептично сприймаючи себе і навколишній світ. Екзистенціалісти прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. • Література збагачується філософськими проблемами: сенсу людського існування, свободи вибору, співвідношення раціонального та ірраціонального, почуттів та розуму, інтелекту тощо. • Теми літературних творів стосуються життєвих пошуків людини, її становлення, самоідентифікації, самоствердження, екзистенційного вибору, боротьби. • Письменники зображують „героїв-екзистентів”, сповнених суперечностей, далеких від одновимірності й стереотипності. Вони перебувають у постійному душевному русі й пошуках, змагаючись із зовнішніми обставинами. Це живі люди із своїм добром і злом, мізерністю і величчю, яким доводиться долати самотність, відчуження, страх. Кожен з них представляє певний тип сприйняття світу і себе в ньому. • У творах постають конфлікти між раціональним і ірраціональним, між дріб’язковістю і гідністю людини, між „бути” і „здаватися” (між дійсним і вдаваним). • Вагома роль іронії, самоіронії, скептицизму.

Відзначимо, що межі екзистенціалізму як художньо-естетичної системи є досить розмитими, а зарахування до одного з „ізмів” окремих митців – дискусійним. Цю тезу пропонуємо використати для дискусії в кінці вивчення монографічної теми: Валер’ян Підмогильний. „Місто”.

Продовженням уроку – екзистенційного пошуку має стати під час виконання домашнього завдання філософування учнів на теми: „Кар’єрний шлях Степана Радченка – це поступ?”; „Київ – місто відкритих можливостей, здобутків чи втрат”. Саме так, думаємо, старшокласники зможуть усвідомити глибокі філософські істини людського існування, а разом з тим розширити естетичний досвід прочитання екзистенціальних літературних творів новим для них літературознавчим інструментарієм.

Література

1. Аббаньяно Н. Філософія и свобода // Н. Аббаньяно. Структура екзистенції. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы : пер. с итал. – СПб. : Алетейя, 1998. – С. 19 – 28. **2. Бернадська Н.** Романи Валер’яна Підмогильного: традиції і новаторські пошуки / Н. Бернадська // Українська мова та література. – 2004. – № 48. – С. 20 – 23. **3. Досвід** кохання і критика чистого розуму : Валер’ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / упоряд. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – 432 с. **4. Екзистенціалізм.** Екзистенція // Літературознавча енциклопедія : у двох томах. – Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – С. 316 – 318. **5. Коломієць Л.** „Місто” В. Підмогильного: Проблематика та структурна організація / Л. Коломієць // Слово і час. – 1991. – № 5. – С. 64 – 70. **6. Колп В.** Мала проза Валер’яна Підмогильного (риси екзистенціалізму) / В. Колп // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 47 – 51. **7. Лілік О.** Чи потрібен школі екзистенціалізм? / О. Лілік // Українська література в загальноосвітній школі. – 2008. – № 11. – С. 22 – 24. **8. Мельник В.** На перехресті міста і села / В. Мельник // Слово і час. – 1990. – № 11. – С. 23 – 33. **9. Мовчан Р. В.** Український модернізм 1920-х: портрет і історичному інтер’єрі : монографія / Р. В. Мовчан. – К. : ВД „Стилос”, 2008. – 544 с. **10. Пастух Т.** Роман „Місто” Валер’яна Підмогильного. Проблеми урбанізму та психологізму / Т. Пастух. – Луганськ : Книжковий світ, 1999. – 60 с. **11. Підмогильний В. П.** Оповідання. Повість. Романи / вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с. **12. Степанишин Б. І.** Викладання української літератури в школі / Б. І. Степанишин. – К. : РВЦ „Проза”, 1995. – 256 с. **13. Тарнавський М.** „Невтомний гонець в майбутнє”. Екзистенціальне прочитання „Міста” Підмогильного / М. Тарнавський // Слово і час. – 1991. – № 5. – С. 56 – 63. **14. Токмань Г. Л.** Методика викладання української літератури в старшій школі : екзистенціально-діалогічна концепція / Г. Л. Токмань. – К. : Міленіум, 2002. – 320 с. **15. Тузова Т. М.** Екзистенциализм.

Экзистенция // Новейший философский словарь. – 3-е изд., испр. – Мн. : Книжный дом, 2003. – С. 1212 – 1216.

Нежива Л. Л. Вивчення естетики літературного екзистенціалізму на прикладі роману В. Підмогильного „Місто”

У статті розглядаються особливості вивчення естетики літературного екзистенціалізму на прикладі роману В. Підмогильного „Місто”.

Ключові слова: естетика, літературний екзистенціалізм, місто, методика.

Неживая Л. Л. Изучение эстетики литературного экзистенциализма на примере романа В. Пидмогильного „Город”

В статье рассматриваются особенности изучения эстетики литературного экзистенциализма на примере романа В. Пидмогильного „Город” литературный.

Ключевые слова: эстетика, литературный экзистенциализм, город, методика.

Nedjiva L. L. Studying of aesthetics of the literary existentialism on the example of novel of V. Pidmogilyy „City”

In the article the particulars of studying of the aesthetics literary existentialism are examined on the example of novel of V. Pidmogilyy „Sity”

Key words: aesthetics, literary existentialism, city, method.

УДК 811.111'373.21

Г. М. Пономарьова

**ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ ПРОСТОРОВИХ ВІДНОШЕНЬ
В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ (НА ПРИКЛАДІ МІСТА)**

Кожен народ має певні особливості у визначенні способів ефективного представлення просторової інформації. З одного боку, розкриття того, як простір кодується в мові вказує на способи ефективного представлення просторової інформації в різних лінгвокультурних системах, прояснює природу психологічних механізмів обробки просторової інформації людиною. З іншого боку, розуміння особливостей вираження просторових стосунків певної іноземної мови сприяє ефективному вивченню цієї мови, наближає мовлення іноземця до мовлення носія мови, допомагає більш глибокому взаєморозумінню при комунікації.

Положення про те, що іноземну мову необхідно вивчати нерозривно з культурою народу-носія мови, давно вже сприймається в мові як належне. Використання країнознавчої інформації в процесі

навчання забезпечує підвищення пізнавальної активності учнів та студентів, розвиває їх комунікативні можливості, сприяє розвитку їх комунікативних навичок та вмінь, позитивної мотивації, дає стимул до самостійної роботи над мовою [1, с. 35].

Актуальність нашого дослідження полягає в тому, що, беручи до уваги іноземну мову як засіб спілкування і взаєморозуміння у світовій спільноті, сучасна методика особливо підкреслює необхідність посилення прагматичних аспектів вивчення мови. Це означає досягнення не лише якісних результатів в оволодінні іншомовним спілкуванням, але і пошук реального виходу на іншу культуру та її носіїв. Мається на увазі вміння користуватись мовою в реальному спілкуванні.

Соціокультурний компонент змісту навчання іноземної мови має великий потенціал у плані включення учнів та студентів до діалогу культур. На його основі формуються знання про реалії, звичаї, традиції країни, мова якої вивчається, знання і навички комунікативної поведінки в актах мовленнєвої комунікації, навички і вміння вербальної та невербальної поведінки. Відомо, що відсутність безпосереднього контакту з носіями іноземної мови, яка вивчається, підсилює значення соціокультурного компонента під час вивчення даної мови, а, отже, і роль фонових знань (знання національної культури) носіїв мови, їх вербальну поведінку в актах комунікації [1, с. 36]. Значення фонові лексика неможливо зрозуміти без прив'язки до певних аспектів життя даної країни. До фонових знань ми з повним правом можемо віднести і специфічні способи вираження просторових стосунків [2, с. 134].

Мета нашого дослідження – розглянути і порівняти способи вираження просторових стосунків в англійських населених пунктах, зокрема в містах, з українськими, для кращого їх розуміння. Аспект дослідження може бути використаний при вивченні на уроках англійської мови теми „Місто”.

Проблема семантики мовних засобів вираження просторових стосунків викликала інтерес, у першу чергу, лінгвістичної семантики та ряду інших когнітивних наук і почала вивчатись лише в останній час: А. М. Сулейманова (Выражение пространственных отношений в кумыкском и английском языках), О. Ю. Сльозкіна (О классификации пространственных отношений (на материале турецкого, английского и русского языков в многоязычной системе машинного перевода), В. Б. Касевич (Некоторые вопросы отражения в языке пространственных отношений), М. А. Куніжев (Категория „пространство”: ее статус и средства вербализации (на материале современного английского языка), Т. Н. Маляр, О. Н. Селіверстова (Пространственно-дистанционные предлоги и наречия в русском и английском языках), Bennet D. C. (Componential Analysis, Prototype Theory and the Meaning of English Prepositions. Draft of paper in progress.) Brugman C., Lakoff G. (Cognitive Topology and Lexical Networks), Garrod S. C., Sanford A. J. (Discourse Models as Interfaces between Language and the Spatial World) та ін.

Є. С. Кубрякова пише, що одна з найбільш фундаментальних областей в пізнанні світу – категоризація простору [3, с. 22]. Історично одне з перших усвідомлень простору людиною – це усвідомлення географічного простору. Найбільш цікавим для розгляду представляється мовне вираження географічного простору характерне для тієї чи іншої лінгвокультурної спільноти. У даній статті ми розглядаємо деякі особливості мовного уявлення географічного простору на прикладі англійської та української мов.

Традиційно поняття „географічний простір” починається з поняття „place”. Американська культура дає велику різноманітність географічних об'єктів, які можна назвати „places”. Є. Т. Хол зазначає, що слово place може бути використано в розмові для позначення абсолютно різних за розміром об'єктів [4, с. 149].

Просторова одиниця – місто – в англійській мові може позначатися двома словами: „town” і „city”. Говорячи про різницю між цими поняттями, можна сказати, що зараз чітку межу між ними простежити складно. У тлумачному словнику А. S. Hornby дається таке тлумачення цих понять: city n. (Pl.-ies) 1. large and important town; town given special rights in selfgovernment (Brit.). 2. a town created a city by charter and containing a cathedral. 3. municipal corporation occupying a definite area (US) [5, с. 101]. Town n. – Centre of population larger than a village, esp. one that has not been created a city (and often used in contrast to country) [5, с. 693].

Найменування міста в англійській мові залежить від його розміру та адміністративного статусу, тобто будь-яке більш-менш значне місто з місцевим самоврядуванням може називатися „city”. Відмінності між „town” і „city” зникають, коли мова йде про протиставлення міста селу, і село позначається не „village”, а „country”: Would you rather live in town or in the country? I was out of town in my country house.

В англійській мові немає суттєвої семантичної різниці між висловами „to be out of town” і „to be in the country”. В українській мові аналогічні фрази „бути за містом” і „бути на селі” не є синонімічними. У семантиці перший вираз не має конкретизації будь-якого місця, воно означає перебування за межею міста, не обов'язково в сільській місцевості. Другий вислів вживається, коли мається на увазі знаходження в якомусь певному населеному пункті, іменованому „селом”: Чому б нам не поїхати за місто на пікнік? Все літо він пробув у бабусі на селі [6].

Мешканці дрібних міст, селищ і сіл Англії чи Америки, збираючись поїхати в місто набагато більшого розміру і значення, що знаходиться по сусідству, скажуть: „I'm going into town (not the city)”.

В англійській мові і у великому і в маленькому місті центр називається downtown, ділова частина його – midtown, а житлові квартали – uptown. Префікси down-, mid- і up- свідчать про структурованість у багатоплановому просторі міста. Це явище характерне не тільки для поділу простору міста, а й стосовно країни, де центром є

столиця. В Англії, наприклад, потяги, що йдуть в Лондон, називаються downtrains, а потяги, що йдуть з Лондона, носять назву uptrains [6].

В українській мові для позначення простору міста використовуються тільки поняття „центр” і „окраїна”, і часто складно сказати, де закінчується одне і починається інше.

Характерні відмінності спостерігаються і в позначенні напрямку шляху. Так, в українській мові вирази „йти вгору / вниз по вулиці” вживаються, коли має місце явна різниця в ландшафті, тобто вибір вислову обумовлений зміною природного рельєфу.

В Англії вираз „to go down the street”, означає “йти по вулиці в напрямку до центру, до початку нумерації будинків” (в Англії будинки нумеруються від центру міста), а „to go up the street” відповідно – „йти по вулиці у напрямку від центру, від початку нумерації будинків”. Для англієця не важливо, піднімається він при цьому на пагорб чи ні [6].

Різне ставлення до простору міста проявляється і у вживанні просторових прийменників: Давайте прогуляємося по місту. Let's walk through the town. Прийменник „through” має відтінок значення подолання будь-яких перешкод (через, крізь). В українській мові прийменник „по” вказує на безперешкодний простір, тобто „гуляти по місту” означає „гуляти по дорогах, вулицях міста” [6].

Дослідження назв деяких американських та англійських міст показує, що підходи до найменування міст у цих країнах відрізняються. На різницю вказують, наприклад, метафоричні вирази позначення деяких міст в Америці: City of the Angels – „місто ангелів” (м. Лос-Анжелес); City of Notions – „місто галантереї” (м. Бостон); City of the Golden Gate – „місто золотих воріт” (м. Сан-Франциско); Gate City of the South – „ворота Півдня” (м. Атланта); Gate City of the North – „ворота Півночі” (м. Піттсбург); Queen City of the Lakes – „перлина озер” (м. Буффало) і т. д. [7, с. 169]. А в Англії цікавим фактом є те, що назви багатьох міст зберегли своє початкове історичне позначення. Більше 1500 міст у Північній Англії мають скандинавські імена. Понад 600 назв закінчуються на „-by”, що означає „-farm” or „-town”, наприклад, Whitby, Corby, Grimsby, Maltby. Інші мають закінчення -thorp(e) („small village”) і -toft („piece of land”), наприклад, Scunthorpe, Cleethorpes, Lowestoft, Blacktoft [8, с. 17].

Підводячи підсумок, слід зауважити велике значення фонових знань у вивченні іноземної мови, до яких відносяться і специфічні способи вираження просторових стосунків в англійських населених пунктах, які ми не можемо ігнорувати, навчаючи учнів та студентів англійській мові.

Вважаємо, що результати нашого дослідження мають практичне значення і можуть бути використані у навчанні учнів шкіл, студентів, усіх, хто зацікавлений в отриманні глибоких та сучасних знань з іноземної мови.

Література

1. **Томахін Г. Д.** Лингвострановедение. Что это такое? / Г. Д. Томахин // Иностранные языки в школе. – 1996. – №6. – С 34 – 37.
2. **Кунин А. В.** Фразеология современного английского языка / А. В. Кунин. – М. : Просвещение, 1972. – 293 с.
3. **Кубрякова Є. С.** О понятиях места, предмета и пространства / Є.С. Кубрякова // Логический анализ языка. Языки пространств. – М., 1997. – С. 84 – 93.
4. **Hall E. T.** Space speaks / E. T. Hall // Landmarks of American Language and Linguistics. – Vol. 1. – Washington, D. C., 1993. – P. 147 – 156.
5. **Hornby A. S.** Oxford Student's Dictionary of Current English / A. S. Hornby. – Oxford : Oxford University Press, 1988. – 748 с.
6. **Бороздина И. С.** Специфика обозначения географического пространства в русском и английском языках [Электронный ресурс] / И. Бороздина. – Режим доступа : <http://tl-ic.kursksu.ru/pdf/004-01.pdf>
7. **Кунин А. В.** Англо-русский фразеологический словарь / А. В. Кунин. – М. : Русский язык, 1984. – 941 с.
8. **Viney B.** The history of the English language / B. Viney. – Oxford : Oxford University Press, 2003. – 63 p.

Пономарьова Г. М. Особливості вираження просторових відношень в англійській мові (на прикладі міста)

В статті розглядається значення фонових знань у вивченні англійської мови, аналізується специфічний спосіб вираження просторових стосунків в англійських населених пунктах, підкреслюється важливість звертання на них уваги при навчанні учнів та студентів англійській мові.

Ключові слова: географічний простір, просторові стосунки, соціокультурний компонент, фонові знання.

Пономарёва Г. Н. Особенности выражения пространственных отношений в английском языке (на примере города)

В статье рассматривается значение фоновых знаний при изучении английского языка, анализируется специфичный способ выражения пространственных отношений в английских населенных пунктах, подчеркивается важность обращения на них внимания при обучении учащихся и студентов английскому языку.

Ключевые слова: географическое пространство, фоновые знания, пространственные отношения, социокультурный компонент.

Ponomaryova H. M. Peculiarities in expression of space relations in english (town-city)

The article investigates the significance of background knowledge in studying English, analyzes specific way of expression of space relations in English populated places, emphasizes their importance when teaching school children and students English.

Key words: geographic space, space relations, socio-cultural component, background knowledge.

УДК 821. 161.2 – 94.09 "18"(043)

В. Ю. Пустовіт

**МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ
УКРАЇНСЬКОЇ ПИСЬМЕННОЇ МЕМУАРИСТИКИ**

Нинішній стан гуманітарних наук об'єктивно прокоментував академік І. Дзюба: „Докорінні суспільні зміни останніх десятиріч позначилися на змісті, характері, методології всіх гуманітарних наук. Відчувається гостра потреба об'єктивного наукового аналізу реального стану людських взаємин у економічній, культурній, соціальній сферах.

Ці взаємини позначені не лише суспільною дезінтеграцією та соціальною мутацією в Україні, а й „глибокою моральною кризою цивілізації” [1, с. 6].

Це не могло не вплинути на дослідження мемуарної спадщини. Популярністю епістолярного жанру серед письменства ХІХ ст., на відміну від інших жанрів, наприклад, есе, нотаток, літературного портрета тощо, пояснюється й певна методика вивчення листування. На думку О. Фідкевич, спостерігається певна заангажованість у дослідженні письменницького епістолярію: „В умовах тоталітаризму дослідження приватної письменницької кореспонденції ускладнювалось методологічним зодноманітненням літературознавства. Наявність численних методів осмислення жанрово-стильової специфіки та інтерпретації епістолярних текстів у сучасній науці про літературу теж, певною мірою, пояснює недостатню дослідженість важливих теоретичних проблем письменницького епістолярію. В той же час використання принципів рецептивної критики, герменевтики, компаративістики зумовило нові підходи до вивчення епістолярної спадщини письменників, які знаходимо в наукових студіях Г. Карлсона, Ф. Делгера, У. Годда, Д. Затонського, Д. Лихачова, М. Жулинського, Д. Наливайка та ін.” [2, с. 19].

Звичайно, ми можемо сьогодні твердити, що відійшли в минуле ідеологічні обмеження, бо ще двадцять років тому визнавалася лише єдина марксистська методологія як „особлива галузь науки про літературу, щоб отримати достовірні в основі своїй істинні знання про неї” [3, с. 14]. Проте, на думку деяких літературознавців, „з почуттям свободи прийшло почуття розгубленості, скепсису, а також усвідомлення кризи методологічного характеру, яка визначає стан українського літературознавства на теперішній день” [4, с. 483]. Про несприятливі суспільні обставини для наукового вивчення мемуаристики зазначає Т. Гажа: „Досліджувати предмет, який не викликає схвалення офіційної політичної системи, – це значило ставити себе перед неможливістю публікувати наслідки своєї наукової праці, успішно захищати дисертації і т. ін. Це було неприйнятним для більшості науковців, тому в період

1950 – 1980-х рр. мемуаристика практично не досліджувалася, і лише на початку 1990-х намітилися зрушення на краще” [5, с. 5]. Вважаємо за необхідне зазначити на відважності упорядників 10-томного зібрання творів І. Нечуй-Левицького, які здійснили величезну і сміливу, як на той час, роботу з укладання листування письменника до М. Грушевського. Для видання 1968 року це був небезпечний крок.

Розвиток науки не стоїть на місці. Літературознавчі дослідження кінця ХХ ст. свідчать про відхід методологічної кризи. Як зауважує В. Галич: „Останнім часом в українському науковому просторі активізувалась загальнотеоретична проблематика” [6, с. 68]. Українські вчені дедалі частіше звертаються до різноманітних методологій і методик аналізу творчого процесу як у художній літературі, так і в науці. Проте в дослідженні мемуаристики простежується певне відставання. „Відсутність у нашому літературознавстві вагомих досягнень у справі вивчення мемуаристики, зокрема літературної, призвела до того, що й досі не вироблено методики аналізу мемуарного тексту, не опрацьовано наукової традиції дослідження документального образу” [5, с. 5]. Василь Ткачівський наводить три випадки, коли листи письменників привертають увагу дослідників. „Здебільшого цитатами з них (листів. – Прим. наша. – В. П.) послуговуються для підтвердження чи заперечення власної думки, з’ясування історії написання якогось твору або для характеристики певних осіб. Тоді листи виконують допоміжну функцію. Рідше у центрі уваги науковця є цикл листів до однієї чи кількох осіб, листи, які стосуються певної проблеми або ж написані в певний період. Вони допомагають простежити невідомі сторінки творчої біографії митця. Оскільки листи є не тільки гомогенними, а й гетерогенними, не тільки акцією, а й реакцією на суспільні події, на їх основі можемо глибше пізнати епоху, ставлення автора до тих чи інших подій. Третю групу становлять самі публікації листів. Вони супроводжуються короткими передмовами, які дають інформацію про збирання листів, їх місце зберігання, характеристику кола кореспондентів і т. ін.” [7, с. 3].

Сьогодні вже актуальні питання дослідження теорії дискурсу, герменевтики й психоаналізу тощо. Слід зазначити, що ці напрями стали продовженням досліджень попередніх епох. У такому контексті особливої значущості набуває антологія М. Зубрицької [8]. Розглядаючи теоретико-методологічні проблеми наукового пізнання епістолярних джерел, І. Войцехівська та В. Ляхоцький слушно зауважують: „Епістологічне дослідження необхідно починати з розробки основ методики вивчення особливостей змісту і форми епістолярної спадщини окремого конкретно-історичного етапу в історії суспільства” [9, с. 20], тому цілком виправданим є з’ясування культурно-історичної й національної специфіки розвитку літератури у досліджуваному столітті.

При доборі методів дослідження будь-якого тексту мемуаристики необхідно враховувати еволюцію поглядів автора на цей текст, а також соціально-політичну й національно-культурну атмосферу часу написання

й описаних подій. З огляду на те, що письменницька мемуаристика XIX ст. була засобом і формою комунікації в умовах царських утисків і всіляких заборон щодо всього українського, то ця спадщина є своєрідним документальним матеріалом, а відповідно, вимагає від дослідника вироблення конкретної методики опрацювання. На думку Ж. Ляхової, для висвітлення історії українського епістолярію „фундаментальне значення має українська едиційна практика, тобто науково-дослідна робота наших учених у справі публікації, редагування й коментування листування письменників, учених, громадських діячів, яку фундаментально здійснювали П. Куліш, І. Франко, С. Єфремов” [10, с. 71]. Не можемо повністю погодитися з думкою літературознавця, адже при редагуванні листів письменника втрачається автентичність тексту епістоли, і, отже, дослідник не має вже історичного документа відповідної епохи. Наступним поколінням науковців надзвичайно важко буде встановити хід історичних подій, правопис тощо, якщо їх підтягуватимуть до вимог сучасності. Саме тому вважаємо за необхідне залучення текстологічного аналізу, який допоможе у спростуванні містифікацій, встановленні дати того чи іншого листа або щоденникового запису, творчої лабораторії письменника, аналіз якої дозволить визначити роль і місце митця у культурно-літературному контексті доби.

Викликає ускладнення також нечіткість дефініцій окремих жанрових видів мемуаристики, що призводить до плутанини в доборі методів дослідження: „Дослідження епістолярного жанру ускладнюється тим, що генологія в складі науки про літературу належить до однієї із найбільш дискусійних проблем, хоча її науковий набуток досить вагомий. Центральні поняття генології (рід, жанр, вид, різновид, жанрова модифікація, система жанрів) та їх взаємозв'язки все ж залишаються семантично розмитими, чітко не кваліфікованими. Термінологічна плутанина, відсутність дефінітивної чіткості, паралельне вживання різних понять як контекстуальних синонімів – перманентні „хвороби” літературознавства й генології зокрема. Термінологічний хаос поглиблює також проблема авторських жанрових визначень, які не завжди виправдовують „жанрове очікування” читачів і часто репрезентують письменницьку позицію, неадекватну усталеним дефініціям сучасної генології” [11, с. 7], – слушно зауважує Г. Мазоха.

Вивчаючи українську письменницьку мемуаристику, звернемося до загальнонаукового методу добору й систематизації матеріалу, який реалізується через такі прийоми та процедури:

- реєстр письменників, мемуаристика яких досліджується;
- реєстр жанрів мемуаристики, наявних у творчій спадщині письменників (із зазначенням дати написання, джерел публікації тощо);
- укладання картотеки бібліографічних джерел, літератури, що стосується досліджуваної наукової проблеми;

– мовностилістична, часопросторова й жанрова атрибуція рукописних і друкованих текстів.

У справі вивчення мемуаристики широке застосування має описовий метод класифікації й інтерпретації виділених жанрів мемуаристики.

Важливе місце в дослідженні посідає загальнонауковий порівняльно-історичний або компаративний метод, (від лат. *comparativus* – порівняльний), який, однак, у наборі прийомів виявляє свою специфіку. Наприклад, прийом зіставлення застосовується до вивчення як споріднених, так і неспоріднених явищ. Він дає змогу, порівнюючи мемуарну спадщину письменників, знаходити те типологічно спільне, що їх об'єднує, та виділяти те окреме, своєрідне, специфічне, у чому вони різняться. Це дозволяє простежити генезу окремих літературних явищ, еволюцію письменницьких поглядів, контактологію, прийти до широких узагальнень і висновків, у результаті більш ґрунтовно представити окремі сторінки історії української літератури та мемуаристики досліджуваних десятиріч.

Великі ускладнення викликає відсутність дати, місця, а інколи й адресата в листі, цим пояснюється ефективність прийому відносної хронологізації текстів мемуаристики письменників. Він дозволяє встановити дату рукописних текстів на основі спостережень (рік подій, топоніми, антропоніми, мовностилістичне оформлення тощо).

Порівняльно-історичний метод у поєднанні з типологічними й контрастивними дослідженнями допомагає визначати певні закономірності мемуарної творчості в спадщині кожного з досліджуваних митців, своєрідність та особливості написання листа, щоденника, нотаток тощо, з'ясувати типологію мотивів, жанрових форм, стильових особливостей. Тут же розглядаються питання літературних традицій і новацій, спадкоємності поколінь.

До теоретико-методологічних проблем на першому етапі роботи, на думку науковців, належать:

- відмежування листів від інших видів історичних джерел;
- розробка методики атрибуції листів за сукупністю епістологічних ознак та архітектоніки листування;
- систематизація епістолярних джерел та введення їх до наукового обігу [9, с. 19].

Отже, при дослідженні мемуаристики застосовується філологічне коментування, зважаючи на те, що листи є надзвичайно рухливим джерелом. Завдяки їм глибше вивчається епоха, мемуарні твори якої зберігаються в архівах, у рукописних фондах, серед них ті, які ще науково не досліджені й не включені до загального вжитку, а отже, доречними є лінгвістичні, філологічні коментування історичних подій, незрозумілих прізвищ, контактів тощо.

Найбільш дієвим у дослідженні є біографічний метод, який заснував французький учений Ш.-О. Сент-Бев. У його працях було

проаналізовано історію письменства, біографії відомих людей, листи, щоденники тощо. Результати дослідження творчості окремих митців учений подавав у їхніх літературних портретах. Пізніше методологічні основи цього методу вдосконалив данський критик Г. Брандес („Головні течії в європейській літературі XIX ст.”, 1872 – 1890), „назвавши свій спосіб аналізу історико-психологічним; у тлумаченні приділяв увагу ідеологічним чинникам та національно-культурному контексту художньої дійсності” [12, с. 137]. За радянських часів цей метод кваліфікувався як „буржуазний”, тому не використовувався. Останнім часом на нього звернули належну увагу. Так, український літературознавець К. Дуб подає власне трактування цього методу на ґрунті української літератури, при цьому вводячи в науковий обіг термін „автобіографічний синерген” на позначення „синтезованої інформації, яку залишає по собі письменник” [13, с. 15].

При розгляді мемуаристики не можна оминати й конкретного вивчення теорії жанрів, передусім епістолярного як найбільш досліджуваного в усі часи. Назріла необхідність систематизації та класифікації листів, насамперед необхідних для підготовки джерел до публікування. Основою для класифікації можуть бути:

- а) соціальна належність адресата-адресанта (листи письменників, громадських діячів, інтелігенції, видатних осіб епохи, учених тощо);
- б) стосунки між адресантами (листи до колег, рідних тощо);
- в) функціональна належність (ділові, дружні, співчутливі, вітальні).

Однак ця схема не вичерпує всіх видів листа, бо в кожному епоху були свої правила епістолярного етикету, загальноприйняті форми звернення, манера та стиль. Тому, працюючи з мемуарними джерелами, ми звертали увагу на історичні обставини, за яких вони були створені, а також на коло проблем, соціально-побутових умов, у яких жили їхні автори.

При дослідженні мемуаристики не можна оминати методи, пов'язані з психологією, актуальними проблемами сприймання тексту, соціолінгвістикою тощо. На думку дослідників, найперспективнішим є історико-генетичний метод, що дає змогу не тільки проаналізувати значну суму фактів, наявну в епістолярії, а й детально їх систематизувати.

Важливе значення має хронологічно-тематичний метод, що дає змогу спостерігати еволюцію поглядів особи, її світосприйняття, ставлення до об'єктивної дійсності. Наше завдання - простежити у виявленому фактичному матеріалі розвиток світогляду письменника, його наступність у розв'язанні порушеної проблеми та її висвітлення не тільки в подальшому листуванні, а й в інших жанрах мемуаристики. Оскільки теми листів, як правило, суголосні атмосфері, то в комплексі, скажімо, зі щоденниками, записними книжками, нотатками, вони

допомагають відтворити загальну картину національно-культурного, соціально-політичного духу доби.

Логіка дослідження вимагає системного аналізу (міждисциплінарного дослідницького методу). За визначенням І. Войцехівської та В. Ляхоцького, „це новий тип раціональності у сфері наукового пізнання” [9, с. 26]. Особливість методу полягає у можливості під час вивчення епістолярних та мемуарних джерел оцінювати їх різнобічно, у взаємозв'язку складових елементів, давати цілісну характеристику. Завдяки задіяному системному аналізу можна вичленити з джерела необхідну інформацію про життя, діяльність, контакти, громадську й націєтворчу позицію, професіональний рівень дійових осіб листування тощо.

У контексті означеної нами наукової проблематики цікавими є зауваги сучасного дослідника літератури П. Іванишина, який пропонує вивчати предмет за допомогою національно-екзистенціальної методології, що „має виразний загально гуманітарний характер”. На наше переконання, предметом новітніх гуманітарних наук повинна стати „національна людина й те, що вона знає про саму себе, передусім про свою національно-людяну сутність” (курсив автора. - В. П.) [14, с. 42]. Учений зауважує, що, незважаючи на значну кількість практиків, на сьогодні „літературознавча теорія національної ідентичності як продуктивна національно-екзистенціальна концепція (ідея)” вимагає наукових розробок як теоретиків, так і методологів, що в свою чергу наголошує на актуальності й своєчасності пропонованого дослідження.

Комплекс методів, прийомів, класифікацій та характер їх зв'язків зумовлені складністю дослідження і поставлених завдань, адже до сьогодні наукою не визначено єдиної комплексної методики ґрунтового аналізу мемуарних джерел, не відпрацьовано принципів опрацювання та публікації архівних джерел.

Отже, велика увага до з'ясування методологічної основи дослідження пояснюється недостатньою кількістю ґрунтовних праць із письменницької мемуаристики ХІХ ст., які б ураховували новітню наукову парадигму, інтеграційні процеси з іншими гуманітарними дисциплінами.

Література

- 1. Дзюба І.** Метод – це насамперед розуміння / І. Дзюба // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 4 - 11.
- 2. Фідкевич О. Л.** Епістолярна проза А. Чехова та ідейно-художні пошуки письменника 80 – 90-х рр. ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 „Російська література” / О. Л. Фідкевич. – К., 2006. – 19 с.
- 3. Лесик В. В.** Введение в марксистско-ленинскую методологию литературоведения / В. В. Лесик. – Львов : Вища шк., 1984. – 240 с.
- 4. Павличко С.** Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Основи, 2002. – 679 с.
- 5. Гажа Т. П.** Українська літературна мемуаристика другої

половини ХХ століття: становлення об'єктивного і суб'єктивного типів : дис.... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Гажа Тетяна Павлівна. – Х., 2005. – 220 с. **6. Галич В. М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : еволюція творчої майстерності : монографія / В. М. Галич. – К. : Наук. думка, 2004. – 816 с. **7. Ткачівський В. В.** Німецькомовне листування Івана Франка як літературознавче джерело : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / В. В. Ткачівський. – Івано-Франківськ, 1997. – 18 с. **8. Антологія** світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Л., 2001. – 832 с. **9. Войцехівська І. Н., Ляхоцький В. П.** Епістологія. Короткий історичний нарис / І. Н. Войцехівська, В. П. Ляхоцький. – К., 1998. – 54 с. **10. Ляхова Ж.** Історія української епістології : дослідження та видання епістолярної спадщини / Ж. Ляхова // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 70 – 81. **11. Мазоха Г. С.** Жанрово-стильові модифікації українського письменницького епістолярію другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Г. С. Мазоха. – К., 2007. – 35 с. **12. Літературознавча енциклопедія** : в 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с. **13. Дуб К.** Автобіографічний синерген / К. Дуб // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 15 – 23. **14. Іванишин П. В.** Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): монографія / П. В. Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2005. – 308 с.

Пустовіт В. Ю. Методологічні аспекти вивчення української письменницької мемуаристики

У статті розглядаються сучасні підходи до вивчення й дослідження української мемуаристики. Авторкою зосереджено увагу на методологічних аспектах, зокрема вичленовуванні націєтворчого дискурсу ХІХ ст.

Ключові слова: метод, мемуаристика, націєтворення.

Пустовит В. Ю. Методологические аспекты изучения украинской писательской мемуаристики

В статье рассматриваются современные подходы к изучению и исследованию украинской мемуаристики. Автор заостряет внимание на методологических аспектах, непосредственно на анализе нациообразующего фактора ХІХ века.

Ключевые слова: метод, мемуаристика, нациообразование.

Pustovit V.J. Methodological studying principles of the Ukrainian memoiristics

The modern approaches to the learning and investigation of Ukrainian memoiristics are regarded in the article. The author`s attention is

focused on the methodological aspects, notably division discourse of the nation`s creation of the 19-th century.

Key words: method, memoiristics, the nation`s creation.

УДК 821.161.2.09

А. Г. Саприкіна

МІСТО В ПОЕТИЧНІЙ І МАЛЯРСЬКІЙ РЕЦЕПЦІЯХ Г. МАЗУРЕНКО

Стихія міста перебувала в рецептивному полі Г. Мазуренко постійно, осмислювалася як у поезії, так і в живописі. У літературознавстві зазначена проблема майже не порушувалася, тому вимагає глибшого висвітлення. Мета цієї статті – виявити особливості поетичної та малярської рецепції образу міста у творчості Г. Мазуренко, проаналізувати урбаністичні мотиви її лірики, визначити специфіку авторського тлумачення урбаністичної проблематики.

У творчості Г. Мазуренко місто інтерпретується як „своє„ або „чуже”. Поняття „своє” в Г. Мазуренко співвідноситься з Україною, зокрема Катеринославом, де минули дитячі роки письменниці. Незважаючи на те, що народилася в Петербурзі, рідним вона вважала саме це місто, з яким було пов’язано багато приємних спогадів. Поразка в національно-визвольній боротьбі (1917 – 1921 рр.) змусила поетесу залишити Україну. Мінливий емігрантський простір (Варшава, Берлін, Прага, Лондон) виявився для неї „чужим” у генетичному, соціокультурному й морально-психологічному аспектах. Незважаючи на різні умови перебування в еміграції – як сприятливі, так і несприятливі – письменниця не змогла остаточно прийняти „інший” світ.

У вірші „Город” пригадуються безтурботні дитячі роки, оспівується пишний краєвид Катеринослава. У творі контрастують краса весняного міста і знелюднена революційна стихія: *„Прийшла весна, і неспокійна й гарна. / Що кулі свист? Він не ляка нікого! / Плетуся з кошиком. В куточку на базарі / За щось убито дідуся старого. / В м’яснім ряді, там, де були телята, / Спокійно висне, ніби довга лялька”* [3, с. 75]. Наприкінці поезії наводяться слова з української народної пісні: *„Не той бо козачина, / Що поборов, а (розумій як хочеш), / А той, що викрутиться”* [1, с. 75], якими підкреслюється небажання відчайдушно боротися за нове життя, увиразнюється пасивне пристосування людини до нових умов.

У повоєнній творчості Г. Мазуренко, пов’язаної з еміграцією до Великобританії, актуалізується образ Лондона як величезної урбаністичної стихії. Поетичні збірки цього періоду супроводжуються власними ілюстраціями авторки. Зображення міста наділяється

своєрідною внутрішньою динамікою, репрезентує відчуття стихійного ритму, шаленого руху людей, автомобілів і навіть будівель, зображення яких позбавляється традиційного відчуття статичності. Величезні будинки, які авторка називає „хмародрапами” й „хмародрабинами”, виявляються особливими істотами, що постійно підстерігають людину, стежать за кожним її кроком. Осмислити стихію міста Г. Мазуренко намагається за допомогою техніки „наївного мистецтва” (дитячого примітивізму), що підтверджують деякі авторські ілюстрації. „Наївне мистецтво” – це особливий спосіб естетичного освоєння дійсності, що характеризується спрощеністю засобів, формальною безпосередністю і репрезентує „чистий” погляд на світ, який не детермінується впливом цивілізації. Такий спосіб зображення, очевидно, зумовлений і тим, що Г. Мазуренко писала твори для дітей („Киця”, „Корона золота”, „Осінь”). Авторські ілюстрації дитячих казок відзначаються особливими засобами образотворення, адже перед глядачем постають зовсім нетрадиційні кольорові зображення. У творчості Г. Мазуренко „дитяча” образність тісно пов’язана з поетикою гри. Транспонування в поезію ознак казки, байки, прислів’я має виразне ігрове підґрунтя, підпорядковується специфічній художній інтенції. Ігровий елемент імплікує суспільно-політичний або морально-дидактичний смисл („В огороді бузина, а в Києві дядько”, „Моральна казочка”). Техніка малюнку, виконана в дусі „наївного мистецтва”, характерна для більшості ілюстрацій Г. Мазуренко, розрахованих на уважного і вдумливого реципієнта. Авторські ілюстрації стають виявом спонтанних, інтуїтивних відчуттів, репрезентують оригінальне мистецьке світобачення й наділяються глибоким смислом. Людину художниця здебільшого змальовує невеликою за розміром, натомість збільшуючи інші об’єкти: автостради, будинки, ліхтарі. Цим авторка намагається підкреслити прикру меншовартість людини в порівнянні зі стрімким поступом цивілізації, що піддається критиці, адже з розвитком промисловості безпосереднє духовне спілкування людей стає рідшим.

У поезії Г. Мазуренко Лондон сприймається як „нерідний”, „несвій” простір. Мешканці міста змальовуються безликою втомленою масою, некерованим натовпом: „*Спізнився потяг. „Потяга нема!” / Негр жартував. Аж ось знову вагони. / Як тісно! „Тісто в форми замісив” / Експрес. Дрижить теплом і людьми повне, – / Те, що не знає, скільки має сил*” [2, с. 28]. Порівняння юрби з тістом відбиває особливість людської саморефлексії – ототожнення себе з річчю, неістотою. У поезії Г. Мазуренко актуалізується протиставлення *своя людина / чужа людина, земляк / не-земляк*, причому „чужі” здебільшого викликають неприязнь, недовіру й навіть небезпеку: „*Злочинний Лондон прокидається вночі. / Вертаюсь з коледжу, а він, він бродить до світу / Ховає в золотім мішку на приїсках здобуте / В фантазії і досвід свій. / І ще піддонки рас, – покинуто на дні на чужині / Іще душі і совісти не здихались... / Наповнюють автобус і ганстери, немов шинок / Своїм веселим, п’яним*

диханням. / Це все голота, та не та, що на краю села жила... / Бродили парубки в нас з піснею по вулиці. / Вудили рибу, дівка кіз пасла... / Це інша, зловна і боїться Лондон / Її, і в тюрмах не позбудеться!" [3, с. 223]. Неприборканій нічній голоті протиставляються привітні й доброзичливі земляки. Однак лірична героїня вважає мешканців цього міста щасливішими, адже їх об'єднує спільна історія і мова як „таємне тавро”, „тотемний знак”. Спочатку героїнею усвідомлюється неможливість „прижитися” в новому місті, вона переймається тяжким болем, відчуттям власної приреченості, вважає себе чужинкою, вигнанкою, бездольною емігранткою, маленькою істотою у великому мегаполісі, тому з ностальгією згадує рідні українські степи. Тугу ліричної героїні посилюють трагічні звістки з України (злочини, репресії, розстріли). З часом усвідомлюється неминучість звикання до шаленого міського ритму, „шизофренії столичного міста”, „диких ударів чужої психології, побуту й наказів зовнішнього світу”, проте не втрачається розуміння глибинного зв'язку з Батьківщиною: *„Я знаю, що я вже не я, і сила не моєї мислі, / А тяга святої Праматері Землі. / Я чую, я вже не я, а прабабка моя Паляниця / В дикому полі сунула до кишені Іллю Муромця із конем”* [2, с. 45]. Паляниця – це символ родинного щастя й добробуту в давніх слов'ян, невід'ємний соціокультурний атрибут, архетип, тому героїня завжди відчуває підсвідоме тяжіння до слов'янської культури, зв'язок із рідною землею виявляється „антеїстичним” (від імені давньогрецького героя Антея, перемогти якого можна лише відірвавши від землі). Усвідомлення власної автентичності, самототожності, генетичної нерозривності з Україною допомагає уникнути небезпеки „розсипатися”, „розбитися”, „розколотися” в чужому просторі.

Як художник Г. Мазуренко намагається відтворити міський простір плинним, мінливим, невловимим. Краєвиди авторки, що відтворюють техногенний хаос, передають шалену динаміку мегаполіса, розкривають емоційно-експресивне авторське бачення, що виявляється насамперед у засудженні технізації. У віршах із промовистою назвою „Радіо”, „Телевізор” авторка вдається до поетики колажу – своєрідного „склеювання”, накладання, змішування в художньому творі різномірних елементів. У її творах „перемежуються” уривки новин, радіо- і телепередач, прогнозу погоди, мелодій. Почуті новини примножують болісні передчуття, викликають невтішні прогнози на майбутнє. Перебування у величезному місті зумовлює напружену саморефлексію, змушує замислитися над глобальними філософськими проблемами. У зв'язку з цим у поезії Г. Мазуренко актуалізуються такі антиномії, як природа / цивілізація, людина / цивілізація, технічний прогрес / духовний регрес, хаос / гармонія. Первозданна краса природи протиставляється руйнівній урбаністичній стихії, тому краєвид міста набуває в поетеси відчутної негативної експресії, інколи провокує появу есхатологічних видінь: *„У тумані рум'яна зоря. / Город мертвий життя дожива. / Дожида, дожида, дожида, / Чи заб'є, чи підпалить снаряд. / По ночах*

дикий галас сирен / Завмиратиме криком безумним / І той крик божевільний зітре, – / чим пишалась безсила культура” [4, с. 15]. Подібні за звучанням слова „дожива” і „дожида” утворюють параномастичну конструкцію. Наближення неминучої трагедії, тотального знищення всього живого увиразнюється повторенням дієслова „дожида”, що підкреслює відчуття напруженого очікування. Міський простір посилює внутрішній драматизм: „Обличчя кам’яніє. Гасне усміх / І жаль холодний, і страшна розпуста / Крадеться вуличками. Тихо. Пусто... / Туман, мов кров, все гусне, гусне / І вже чорніє трупом. / Страшно. / Чи мусить правда бути? / Чи не треба? / Чи їсти, пити і не думать краще, / Поки живеш, їси, про мертве небо?” [4, с. 19]. Болюче усвідомлення катастрофізму буття виражається характерною тропікою, колористичними образами. Слова *мертвий, труп, кров*, що вживаються поруч із назвами природних явищ і об’єктів (туман, небо), увиразнюють трагічне світосприйняття, страх перед можливою техногенною катастрофою, загибеллю всього живого. Лондонська поезія Г. Мазуренко здебільшого репрезентує ідею антиестетизму, знищення прекрасного, девальвації морально-духовних чеснот, руйнації добра, любові, краси, гармонії як невід’ємних складників світобудови. Усвідомлення духовної деградації людства посилює трагічне світовідчуття авторки. У творах Г. Мазуренко виявляється особливо загострене авторське світосприйняття, страх за людське життя, передчуття майбутньої небезпеки: „Веселі банальності: пелюстки мигдалю, / Камелії розсіпані під деревом. / А навколо бузькові куці і щебет. / Посеред Лондона парк. Фонтан в сльозах, / Рожевий вінок на чугуннім трапі... / Ідуть ноги, біжать ніжки, шкандибають капці, / Підплигують черевички, блискотять бляшки. / В сандаліях сліпий. Ось собака гарчить коло семафору, / Де карнавал молодих кучерів, париків та лисин, / Закоханих очей, байдужих гляділок і мрійних очисьок... / І раптом по всьому. Згусток крові / У серці й кінець...” [5, с. 77]. Розмаїття людських типів увиразнюється прийомом ампліфікації. Нагромадження окремих деталей утворює своєрідну галерею людських типів, кожен із яких репрезентує якась промовиста ознака (ноги, ніжки, капці, черевички, бляшки, сандалі, кучері, парики, лисини). Цей прийом допомагає розкрити психоемоційний стан людини (*закохані очі, байдужі гляділки, мрійні очиська*). „Карнавал” може виявитися для кожного трагічним, адже „згусток крові у серці” може несподівано перервати життя.

Дихотомія *природа / цивілізація* співвідноситься з антиномією *гармонія / хаос*. Урбаністична стихія провокує деградацію особистості, втрату глибинного зв’язку з природою: „На одиноких деревах щебечуть пісню / Дрозди в парах, радіють сонцю. / А люди вростають в крісла, / В авто, в будинок, телефон, в окуляри. / Діти чекають на пенсію... Тісно / На одиноких деревах в парку. / Горобці радіють чому – незвісно?” [5, с. 78]. Первісна гармонія людини і природи порушується, на зміну їй

приходить інший тип взаємозв'язку індивідууму зі світом, особистість перетворюється на бездуховний механізм цивілізації, позбавлений розуміння морально-духовних цінностей. Технічний прогрес поглинає людські почуття, мрії, ідеали: „Від жару опалених мрій, / Підслуханих слів Ромео й Жульєти / Пухне Діонисове кам'яне вухо. / А в підручниках технології / Смачно пахнуть будинки-котлети / В вогнях кухні наших успіхів і досягнень. / Під соусом атавістичного атомізму / То Фрейд, то підпалено храм Герострата / В кривім дзеркалі хмародрабини / Автостради, портрети. / А в отруйнім плинні, в тіні хмародрапів, / Очі в очі глядять юні Ромео й Жульєти” [5, с. 64]. Важливу роль у вірші відіграє образ давньогрецького бога Діоніса, який постає втіленням ірраціонального, репрезентує некеровану екстатичну стихію. Погляди закоханих людей, очевидно, увиразнюють тугу за романтикою колишніх епох, якій немає місця в сьогоденні. У сучасному світі, на думку поетеси, перемагає тваринне, тілесне, „антидуховне”, тобто те, що породжує нестримний екстатичний сплеск, кульмінацією якого може стати техногенна катастрофа. Поняття технічного прогресу несумісне з духовними і морально-етичними ідеалами: „На білому камені зелений плющ. / Росте цвинтар коло клятого міста. / Вулиці смочуть бруд із калюж. / Колючі акації. Від грубих грошей / Людина постійно втрачає розум. / Хтось грубо на могилу мисли встав / Ногами, взутими у чоботи, не босими: / З часів Христа не відаємо зла, / З часів Конфуція надіємось на поступ” [3, с. 161]. Блюзнірство, зухвалість, богохульство перевертають світ, провокують насильство, перетворюють святині на руїни. У віршах поетеси виразно відчувається засудження сучасників за неприховану негацію християнських цінностей. Авторська позиція яскраво виявляється в усвідомленні того, що руйнацію світобудови спровокує відверте нівелювання таких християнських ідеалів, як добротність, співчуття й всепрощення. Зв'язок апокаліптичних видінь із образом міста зумовлений насамперед усвідомленням урбаністичного простору як джерела розпусти, аморальності й зла. У зв'язку з цим у поезії Г. Мазуренко актуалізується мотив наближення страшної кари Всевишнього за неслухнянство і свавілля.

Лондон інколи справляє на поетесу і приємні враження, адже вона сприймає його як митець. Архітектурні споруди міста викликають у неї особливий інтерес, актуалізують історичні алюзії, пробуджують спогади про Батьківщину. Наприклад, у вірші „Лондонський міст” згадується український гетьман Пилип Орлик, який нібито певний час мешкав у Лондоні: „Миє ноги міст старовинний. / Крутить води темної Темзи. / Орлик жив недалеко, ходив він / До цього мосту, що оперезав / Лондон на кілька сот років / Миє камінь свій міст старовинний / Під трамвайний і пароплавний рокіт, / Так, як мости в Україні. / Чути запах смоли та риби, / Як на пристанях Дніпра, Дону. / Тут стояв Орлик і думав, – Робите! / І тяжко стояти було старому” [2, с. 133 – 134]. Актуалізація

образу українського гетьмана, що нібито відвідав цей міст, посилює відчуття нудьги, болісної втрати Батьківщини.

Чуже місто в поезії Г. Мазуренко – це передовсім невгамовний потік, невпинний коловорот, циклічний простір, якому протистоїть внутрішній світ митця. Відпочинком від міського хаосу стає заглиблення в мистецтво. Поезія, музика, живопис виявляються сферами духовного звільнення від сірої буденності, одноманітного міського буття. Як художник лірична героїня інколи не спроможна схопити мить через шалений рух навколишнього світу, що не знає „ні одної хвилини спокою і самоти”. Одним із шляхів духовної самореалізації героїні стає музика, в яку вона поринає в пошуках гармонії. Музика виявляється джерелом душевної рівноваги, що протистоїть зовнішній непорядкованості, безладу, хаосу. Г. Мазуренко, як відомо, захоплювалася класичною музикою, володіла кількома інструментами, тому в її поезії відчувається не лише пієтет перед витворами відомих композиторів, а й власне тонке відчуття звуків і ритмів, на основі яких вона створює свою мелодію: „*Неогорожене*” з *огорож / Сторожить світ. Хоче, – цеглини, / Цементу, будинків, бетонів без рож. / А серце не спить і не стигне! / І ось, в незаписаний блокнот, / У білий, порожній, холодний / Сипляться, сипляться значками нот / До дальніх зграї мелодій*” [5, с. 45].

Отже, образ міста осмислюється письменницею через антитезу *своє*, (рідне, Катеринослав) і *чуже*, (нерідне, Лондон). У поезії Г. Мазуренко найбільш частотним виявляється образ Лондона, що здебільшого усвідомлюється як некерована урбаністична стихія, руйнівний, деконструктивний, антигуманний і навіть апокаліптичний простір. У зв'язку з цим порушується проблема взаємин людини з індустріальним світом, акцентується антиномія *промислова революція / духовна деградація*. Надмірний раціоналізм і матеріалістичність як підгрунтя сучасного письменниці світу призводять до відвертого нехтування моральними цінностями, провокують бездуховний розвиток людини. У поезії авторки виразно відчуваються апокаліптичні настрої, відчуття можливої загрози світу, підсвідомий страх перед небуттям, кінцем усього суцього, що розцінюється як покарання вищих сил за безвідповідальність, аморальність, ігнорування християнських ідеалів, зухвалість людських учинків. У ліриці Г. Мазуренко відчувається здебільшого неприйняття „чужого” простору як втілення шаленої хаотичної стихії. У змалюванні образу Лондона та його мешканців домінує натуралістична образність із яскраво вираженою негативною експресією. Спробу відшукати спокій, рівновагу й гармонію уможливує світ мистецтва. Авторська рецепція міської стихії виявляється також і в живописі. Візуальне бачення урбаністичної проблематики репрезентоване технікою „наївного мистецтва” як особливого способу мистецького відображення дійсності. Ілюстрації художниці наділені глибоким смислом, розраховані на вдумливого реципієнта. І в поезії, і в живописі авторка намагається передати болісне усвідомлення

нікчемності людини перед глобальними цивілізаційними зрушеннями, плакаючи віру в духовну еволюцію особистості, креативність майбутніх поколінь, збереження загальнолюдських чеснот, непідвладних тотальній руйнації.

Література

1. Мазуренко Г. Вибране / Г. Мазуренко. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 2002. – 248 с. **2. Мазуренко Г.** Три місяці в літері життя / Г. Мазуренко. – Лондон : Українська Видавнича Спілка в Лондоні, 1973. – 179 с. **3. Мазуренко Г.** Північ на вулиці / Г. Мазуренко. – Лондон : Українська Видавнича Спілка в Лондоні, 1980. – 248 с. **4. Мазуренко Г.** Пороги / Г. Мазуренко. – Дніпрові пороги, 1960. – 72 с. **5. Мазуренко Г.** Скит поетів / Г. Мазуренко. – Лондон : Українська Видавнича Спілка в Лондоні, 1971. – 128 с. **6. Авдеева В. В.** Современное наивное искусство Германии : проблемы изучения / В. В. Авдеева // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2004 (№ 33). – Выпуск 8. Искусствоведение и культурология. – С. 230 – 238. **7. Прокофьев В. Н.** О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / В. Н. Прокофьев. – М. : Наука, 1983. – С. 6 – 28.

Саприкіна А. Г. Місто в поетичній і малярській рецепціях Г. Мазуренко

У статті висвітлюються особливості поетичної та малярської інтерпретацій образу міста у творчості Г. Мазуренко. Урбаністичний простір оцінюється як *свій / чужий*. Особлива увага акцентована на образі Лондона. У поезії урбаністична проблематика осмислюється через антиномії природа / цивілізація, людина / цивілізація, матеріальне / духовне, хаос / гармонія. У живописі міська стихія відтворюється авторкою за допомогою техніки „наївного мистецтва”, що репрезентує глибокий смисл.

Ключові слова: урбаністичні мотиви, „чужий” простір, антиномія, „наївне мистецтво”.

Сапрыкина А. Г. Город в поэтической и живописной рецепциях Г. Мазуренко

В статье исследуются особенности поэтической и живописной интерпретаций образа города в творчестве Г. Мазуренко. Урбанистическое пространство оценивается как *своё / чужое*. Особое внимание акцентировано на образе Лондона. В поэзии урбанистическая проблематика раскрывается через антиномии природа / цивилизация, человек / цивилизация, материальное / духовное, хаос / гармония. В

живописи городская стихия воспроизводится при помощи „наивного искусства”, которое репрезентует глубокий смысл.

Ключевые слова: урбанистические мотивы, „чужое” пространство, антиномия, „наивное искусство”.

Saprykina A. G. City in the poetic and picturesque receptions of G. Mazurenko

The paper investigates the characteristics of the poetic and pictorial interpretations of the image of city in the work of G. Mazurenko. Urban space is assessed as *her / strange*. Particular attention is focused on the image of London. The poetry of urban problems is interpreted through the antinomy nature / civilization, man / civilization, material / spiritual, chaos / harmony. In painting the urban element is played with a „naive art” that representativeness deep sense.

Key words: urban motifs, „alien” space, antinomy, „naive art”.

МІСТО ЯК ТЕКСТ – АНАЛІЗ У СИНХРОНІЧНІЙ ТА ДІАХРОНІЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

УДК 821.161.2 – 3 Віл.09

Н. С. Євстаф'євич

ПРОСТОРОВО-ЧАСОВІ КАТЕГОРІЇ МІСТА В ПРОЗІ ІРИНИ ВІЛЬДЕ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ „Б'Є ВОСЬМА”)

Будь-яке місто – це завжди певний топос, „місце”, де можна шукати аргументи і сенс, форма яка здатна наповнитись змістами, що зумовлено як феноменологічною концентрацією його простору („місто є власне такий центр, який створюється нашаруванням сакральності, зосередженої в архітектурі, людях і традиціях” [3, с. 19]), так і локалізованою просторовою диспозицією його часових категорій з їхньою зв'язаністю й організованістю в соціальний процес, що координує послідовність і поєднання людських сил, дій та їхніх втілень. Тож як питомий локальний простір місто здатне творити власний хронотоп, що надає йому значення просторово-часового *універсуму*.

Виокремлення і системний аналіз власне *міста* як просторово-часового топосу становить фактично недосліджений у цьому аспекті літературний доробок представниці західноукраїнської літератури – Ірини Вільде, письменниці, в прозі якої місто чи не найяскравіше виявляє себе як певний *хронотоп*. Коломия, Чернівці, Станіслав (сьогодні Івано-Франківськ), Львів – усі ці диспозиції міста є самостійними й повноцінними диференціально змінними одиницями, топоси яких власне й репрезентують їх часопросторову характеристику. Крім того, саме в прозі Ірини Вільде маємо не лише винятково Львів чи Київ, а широке тло західноукраїнських міст у їх хронологічній, суспільно-політичній, культурологічній варіативності.

У статті розглядаємо просторово-часові категорії топосу Чернівців, представлені в повісті Ірини Вільде „Б'є восьма”. До сьогодні не маємо літературознавчих розвідок, у яких би розглядався загальний аспект топосу цього *міста* як певного хронотопу в прозі Ірини Вільде. Хоча, принагідно, варто відзначити, що дослідженням творчості письменниці займаються такі науковці, як Марія Вальо, Володимир Качкан, Наталія Мафтин, Стефанія Андрусів, Роман Горак, Тарас Прохасько, Григорій Дем'ян, Софія Майданська, Богдан Тимінський, Петро Арсенич, Олег Баган. Зокрема, частково розглядала семіотичний простір Чернівців у прозі письменниці Ольга Харлан [4]. Тож актуальність і новизна нашої роботи цілком обґрунтована. Перспективи цього дослідження полягають у подальшому різносторонньому аналізі просторово-часових категорій урбаністичної прози письменниці.

Чернівці Ірини Вільде – це перш за все позаштатний, „чужий”

межовий простір неіснуючої держави, парадоксальний „поріг” з перехрестям соціальних та культурних впливів. Адже це місто розташоване „на узбіччі” країни, до якої воно офіційно належало. Водночас воно знаходиться й за межами історично усталеного сприйняття як частини українського світу. Позаяк, власне українського в реальному просторі Румунії міста немає. Як зазначає Олег Баган, Чернівці – „відчутно чуже, міжнаціональне місто „дихає” німецькою і румунською культурами” [1, с. 10]. Таким чином існуючий міський простір оголошується неіснуючим, що зрештою призводить до амбівалентної концентрації своєрідної замкнутості і „випадання” із загалу його „інакших” мешканців. Приміром, головна героїня повісті по приїзді у місто чи не одразу стикається з відчуттям сорому за свою провінційність: „Ой... Боже... та ж... Дарка... ой, які ви... приїхала з села ...і не вмє слова по-німецьки ...а ви думали... ви, певно, думали – і сміх заглушує кінець речення. Але всі зрозуміли, що вона хотіла сказати, і в кімнаті стає ще тихіше, як раніше... Тоді Дарці хочеться плакати від зовсім незнайомого їй досі болю і кричати, щоб аж шиби у вікнах дзвеніли” [2, с. 145]. Дівчина відчуває себе типовим маргіналом у цьому місті. Адже вийшовши з периферії в центр, вона стає позацентровою, розгубленою і самотньою інфантильною дитиною у відчутно *чужому* для неї просторі.

Та протягом усього тексту ми спостерігаємо типову схему „освоєння” Даркою міста, що власне відповідає чітко визначеній колізії будь-якого урбаністичного твору. Зокрема, відчуження від Міста через страх перед його невідомістю, усвідомлення „невідворотности” міського простору, освоєність у Місті і, зрештою, утвердження його як єдино можливого і найкращого простору для сутнісного буття. Причому в сприйнятті дівчиною міста можна виокремити три основні візії стосовно простору Міста: *жити* у ньому, *слухати* його і *бачити*.

Перебуваючи у просторовій тканині міста, Дарка перш за все візуально сприймає зміни його ольфакторного і звукового фону у різні пори доби і року. Так осінь *пахне*, „першими розлітками дерев” [2, с. 190], і *звучить* тугою та дзенькотом трамваїв. Власне, момент туги є алузією на безпечний і втрачений провінційний простір дівчини, „тут не була це та осінь, що там, в селі, у любій Веренчанці. Тут – це не багата „молода”, що в’їздить у село з весільними музиками... Ой, ні. Тут скимлить вона десь під муром, мов жебрачка, а її дім – купка сухого листя, залишена через неухагу замітачем у парку” [2, с. 151 – 152]. Внутрішньо не готова до змін й духовно невизріла, завжди схильна до рефлексії, самоспоглядання, зосередженні на власній особі, Дарка боїться постійної динаміки Міста, її уособлена „туга” є, зрештою, асоціативною залишковою рефлексією за аморфно-незмінною провінцією, де вона діставала перш за все спокій і захищеність. Дівчина прагне особливих відчуттів, які отримувала у „минулому житті”, і „рівновага” настає взимку.

Адже зима у місті – найінтимніша проекція для власного простору головної героїні: „Безшелесно злітають з висот білі конфеті... Данко сміється, що вони цілком, як ескімоси. Два чернівецькі ескімоси ідуть в цю сніговію – розрадувані, притулені одне до одного, непам'ятні на шкільні правила, заслухані тільки у дзвіночки і стукіт власних сердець” [2, с. 227]. Данко для Дарки є першим по-дитячому зворушливим коханням, апріорі синонім захисту і довіри. Тож не випадково звуковим тлом зимового простору Чернівців виступає саме *тиша*. Мовчання першого снігу дає можливість говорити серцям закоханих.

Весна приходить у місто із символічною смертю перших квітів: „Приносить хтось до класи у болотистий день перші проліски. Миттю розхапують їх. Бідні проліски розлучені, проколені шпилькою в саме серце або здушені бутонь'єрками, гинуть скоро” [2, с. 312], і не менш символічною смертю Дарчиного юнацького максималізму: „На пам'ять вічної злуки Буковини з Великою Румунією, ми посадимо молодий дубок... Свіжо розкопана земля, як маленька могилка... Могилку засипують. Півколо рідшає. Грабарі розходяться. Тільки Дарка стоїть на цьому самому місці, в болоті й на дощі...” [2, с. 314 – 315]. Метафорична смерть квітів і „землі” апріорі нестійка. Адже закономірно після зимової „тиші” звучить сміх і дзюрчання теплої весняної води: „На другий день промите небо таке синє і прозоре, що здається, якби лягти горілиць до нього, то можна бачити стопи янголиків у танці. Повітря переповнене тим ніжним запахом, який може видати тільки насичена весняним дощем земля. Весна іде і сміхом своїм бере в полон людей і природу” [2, с. 315]. Запах мертвих квітів і землі, як і запах свіжого повітря та „сміх” пробудженої природи – це антиномії міського весняного простору. Тож показова „хаотичність” топосу міста є, власне, ще однією проекцією амбівалентності його простору.

Такий ступінь неоднорідності міського простору, будучи постійним середовищем побутування, безумовно впливає і на його мешканців. Зокрема, Ольга Харлан зауважує: „Звуковий і ольфакторний фон є за своєю дією найбільше подібний до архітектурного оточення” [4, с. 332]. Тобто, в міському просторі людина практично не може уникнути його дії, причому ця дія – постійна. Адже звуки, запахи, як і архітектура міста, становлять своєрідний „живий” простір як усього міста, так і окремих його вулиць та районів. Так вітер з Цецина несе „голубий легіт” лісів [2, с. 147], ранок у квартирі на Руській пахне свіжою справжньою кавою [2, с. 182], міський вечір на вулиці Панській: „елегантний, напарфумований, підмальований і причепурений” [2, с. 149], гімназія асоціюється зі звуком химерного дзвінка: „крикливий дзвінок відчиняє пащі клас і випускає з них (подумати тільки з пащ потвори!) здорових і веселих дівчат” [2, с. 249]. Проте, ольфакторні і звукові зміни у структурній тканині простору міста з його „сезонним забарвленням” практично не впливають на стабільну „опростореність” часу у просторових локаціях міста. Адже час у цьому місті лінійний. Він

імпліцитується у наявний простір як послідовність моментів, що є індіферентними до тих явищ, які в ньому протікають.

Щоправда, певного „колериту” часові надають періодичні ілюзійні втечі головної героїні у власну підсвідомість. Приміром, після споглядання Чернівців з приміських пагорбів, вона порівнює місто з *пралісом* [2, с. 147], й таким чином утверджує його як певний архетип. Отже, в її свідомості Чернівці вже існують як осягнений розумом праобраз. Й у свою чергу цей ейдос апріорі проектує осмислення Даркою дотичного (навколишнього) простору, який спрямований угору, тобто це є безмежний позачасовий простір, у якому дівчина може опредметити свою фантазію. Дарка імпліцитує свій внутрішній простір у часі, тобто бажана для неї реальність, яка не втілена в наявній просторовій формі, протиставляється часові, „опростореному”, що може виступати у певній мірі прямою матеріалізацією Дарчиного алогічного часопростору. Крім того, такий алогічний простір розширює парадигму Дарчиної „мікрогалактики”, наповнюючи її ірраціональними відчуттями, існуванням інших вимірів людського буття, можливістю виходу в позабуттєві, „тонкі світи”: „Дарка лягає на отомані і уявляє собі, що вона лежить на хребті малюсінського човника, а під ним і навколо неї граються теплі, білі хвилі... Дарка хоче, щоб вони були такі, і уява робить їх такими. Хвилі біжать одна наперед одну, заглядають собі у вічі, то знову зрадливо наскакують одна на одну, перевалюються, підіймаються і женуть далі...” [2, с. 150]. Зафіксувавши власний хронотоп, вона здатна перебувати поза простором і часом у своїх ілюзіях. Її нерозтрачене еґо, наче аморфна субстанція, що „висить” у повітрі, позаяк просторове тло екзистенційної рефлексії героїні „розріджене”, воно є маревом.

У межах апріорі „чужого” простору, крізь призму рефлексій і просторово-часових категорій міста у його ольфакторних і звукових аспектах, Дарка виступає нарратором власної хронотопної колізії. Водночас вона є повноцінною „диспозицією” у питомому локальному просторі міста, що виступає у тексті самотутнім просторово-часовим *універсумом*.

Література

- 1. Баган О.** Коли серце, як на долоні / О. Баган // Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти : Повісті. – Дрогобич : Видавнича фірма „Відродження”, 2007. – С. 3 – 12.
- 2. Вільде І.** Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти : Повісті / І. Вільде. – Дрогобич : Видавнича фірма „Відродження”, 2007. – 488 с.
- 3. Кійосев А.** Місто на межі / А. Кійосев // Критика. – 2000. – № 27 – 28. – С. 18 – 22.
- 4. Харлан О.** Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде „Метелики на шпильках” / О. Харлан // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. – 2008. – Слов'янська філологія. – Вип. 394 – 398. – С. 329 – 333.

Євстаф'євич Н. С. Просторово-часові категорії міста в прозі Ірини Вільде (на матеріалі повісті „Б'є восьма”)

У статті розглядаємо просторово-часові категорії Чернівців у повісті Ірини Вільде „Б'є восьма”. Окреслюємо просторово-часові „диспозиції” міста у його ольфакторних і звукових аспектах крізь призму рефлексій головної героїні Дарки, що виступає наратором власної хронотопної колізії у тексті й повноцінною складовою хронотопу міста зокрема.

Ключові слова: хронотоп, місто, звук, запах.

Евстафьевич Н. С. Пространственно-временные категории города в прозе Ирины Вильде (на материале повести „Пробило восемь”)

В статье рассматриваем пространственно-временные категории Черновцов в повести Ирины Вильде „Пробило восемь”. Определяем пространственно-временные „диспозиции” города в его ольфакторных и звуковых аспектах сквозь призму рефлексий главной героини Дарки, которая является нарратором личной хронотопной коллизии в тексте, и в частности, полноценной единицей хронотопа города

Ключевые слова: хронотоп, город, звук, запах.

Yevstafievych N. S. The ample and time categories of a city in prose of Irina Vilde (on material of story „The time is coming fight”)

We consider the ample and time categories of Chernivtsy in article in the tale of Irina Vilde „The time is coming eight”. We underline of ample and time dispositions of the city in its olfactory and sound aspects through a prism of reflex of the main heroine Darka who is a valuable unit of hronotop of the city as well.

Key words: hronotop, city, sound, smell.

УДК – 821.161.2Стус

Є. О. Іщенко

**СМИСЛОВЕ СПІВВІДНОШЕННЯ КОНЦЕПТУ
Й ЕКЗИСТЕНЦІАЛУ У ТВОРЧОСТІ В. СТУСА**

Душевне, або психічне, внутрішнє життя письменника, динаміка його свідомості стали головними концептами у літературознавстві ХХ – початку ХХІ ст., що виходить із самоусвідомлення: без філософсько-психологічного аналізу розуміння творчості певного митця буде неповним. Поняття „концепт” (лат. conceptio, conceptum – об'єднання, система сполучення; резервуар; зачаття, зародок; вислів) відоме здавен.

Воно не має усталеного значення, найуживаніше у мовознавстві, але відоме і філософії, сьогодні активно запроваджується у термінологічний апарат літературознавства.

У німецькій мові поняття „концепт” синонімічне словам „нарис”, „ескіз”, „конспект”, в англійській – застосовують як „поняття-a-priori”, в італійській – „думка”, „ідея”, в російській – у значенні „поняття”. Часто його вживають у розумінні „сенса слова” (Ю. Степанов), що є цілісним, усвідомленим, оцінним, пізнавальним і цим відрізняється від значення, завжди перебуває у полі пізнання, передбачає комунікантів, розкривається на перетині імені і словникової номінації, в комунікативному просторі, тому концептосфера ширша від семантичного простору мови [1, с. 12].

Залучення концептів до комунікативного поля виявляє їх динамічність, одночасну нестабільність і стабільність, тому вони належать до відкритих систем [2, с. 43], засвідчує потенційні можливості „ембріонів мисленневих операцій, здатних розкриватися годинами, днями, місяцями”, заміщувати „множину предметів певного роду” [3, с. 272 – 273, 269]. У культурології культуру трактують як її постійний принцип, як систему концептів і констант, також моделі їх походження і зміни. Константа є тим же концептом, наділеним сталими ознаками [4, с. 84], проте концепти і константи – не тотожні, адже існує індивідуальний концепт, що передбачає конкретно-чуттєві образи.

Не завжди концепт як ситуативну контекстуальну смислову структуру відрізняють від поняття, хоча насправді між ними існує смислова відмінність. Одні дослідники, вважають його формулюванням, розумовим образом, ідеєю поняття, власне поняттям, психічним об’єктом ідеальної природи, прототипом, повним ім’ям (І. Штерн), інші – фрагментом знання, досвідом особистості, що включає мовну і позамовну інформацію (Є. Селіванова). Сенс також не тотожний поняттю.

Увагу дослідників привертає національна концептосфера, висвітлена у бінарних константах-універсалах Г. Гачева (час-простір, рух-спокій, життя-смерть, чоловіче-жіноче, раціональне-ірраціональне тощо) [5, с. 17 – 19]. Вони конкретизовані у таких концептах-константах, аналогічних екзистенціалам, як земля, Батьківщина, віра, праця, родина, материнство, батьківство, народження, життя, смерть, Бог [6, с. 93]. Так, П. Абеляр вбачав у концепті ідею Бога, праобрази одиночних речей [7, с. 521], форми схоплення сенсу, про що писав у своїй „Діалектиці”, окреслюючи часопростір людського буття (пам’ять – минуле, судження – теперішнє, уява – майбутнє) [8, с. 8 – 9, 121].

Національна концептосфера властива кожному народові, що, зокрема, розкрито у нижньоновгородському виданні „Міжкультурна комунікація” (2001), зокрема зафіксовано такі вербальні маркери, притаманні росіянам (соборність, воля, молодечтво, безмежність, туга), англійцям (будинок, свобода, приватність, чесна гра, джентльменство,

спадщина, здоровий глузд). Польська дослідниця Б. Гдовська виокремила етичні концепти, в яких актуалізована тенденція ставлення до Іншого, як-от совість, гідність, сором, гріх, провина тощо [9, с. 266]. Вони складаються з етноментальних характеристик кордоцентризму, притаманних українцям. Узагальнюючи національні концептосфери, Ю. Степанов розмежував концепти на апріорні (до досвіду), наприклад, Множинність, Число тощо, й апостеріорні (притаманні досвіду), наприклад, любов, віра, радість, рідна земля, свої-чужі тощо [4, с. 84].

С. Аскольдов (Алексєєв), вказуючи на характерну неоднорідність концептуального поля, означив концепти пізнання і художні концепти. Коли перші мають раціональну, всезагальну основу, то другі, наділені індивідуальними характеристиками, складають комплекс понять почуттів, переживань, емоцій, вольових виявів, базуються на нелогічній асоціативності [3, с. 275]. До речі, дослідник запровадив поняття художній концепт, що не є образом, але, якщо містить його, то частково [3, с. 268]. Аналогічну функцію виконує метафора як один із прикладів слів-концептів. Перехід понятійного екзистенціального денотативну у смисловий поліфонічний простір тропічного конотативу було притаманне усім періодам поетичної еволюції В. Стуса, який постійно переживав муки творчості, намагався реалізувати власне концептуальне „мовне „я”, розглядаючи його як „фіксоване для соціальних потреб видноколо життєіснування”, явище, „повернуте і явлене на соціальний екран”, завдяки чому „мовне „я” набуло сенсу „подвоєної форми” [4, с. 63].

Аналіз концептів і спосіб аналізу за допомогою них називають концептуальним аналізом, який інтегрує в собі різні методологічні принципи дослідження [10, с. 76], базується на віднаходженні внутрішньої форми ключового слова. Якщо йдеться про поезію В. Стуса, яку можна схарактеризувати як духовну медитацію, спрямовану на розкриття потенційних можливостей творчого духу, то краще вживати термін П. Абеяра, маючи на увазі ідею Бога, а при аналізі віршових текстів – поняттям „концепт” в його іманентному значенні. Надто коли об'єктом дослідження стає свідомість поета, що концентрує в собі не тільки творчу систему, а й світоглядні структури, тип світосприймання і дії, що відповідають філософії екзистенціалізму (почасти – персоналізму), яка за умов тотального відчуження виступила „єдиним захисником автономності індивіда” [11, с. 14 – 23]. Її понятійний апарат адекватний образним формулюванням, які своїми багатозначними асоціаціями розширюють семантику однозначного наукового мовлення.

Тобто, йдеться про відповідність концепту пізнання філософії екзистенціалізму художньому концепту, задокументалізованому творами В. Стуса. При цьому однозначні екзистенціалістські поняття, що мають денотативні характеристики, не втрачаючи змістового наповнення, зазнають смислових метаморфоз у силовому полі образного мислення художньої свідомості, набувають конотативно-метафоричного сенсу.

Тому можна сказати, що тропи стусової лірики еквівалентні термінам екзистенціалізму, проте не дублюють їх, а розширюють можливості мовного вираження, інтерпретації і розуміння важливих онтологічних проблем людського існування. Вони подаються засобами „роздумливої” поезії, що набуває ознак філософської лірики, охопленої інтелектуальним пафосом, спрямованої на осмислення сутності буття, його універсальних закономірностей, проте базуються не на логічних умовисновках, а на асоціативних моделях художнього мислення, на медитаціях.

Першорядне значення відведено пошуку істини, формулюванню концепції світу, аналогічну філософським категоріям, що можна підтвердити не тільки наявністю у віршах виразних екзистенціалів (життя, смерть, свобода, любов, Бог, пам'ять, сновидіння тощо), а й низкою неологізмів В. Стуса, наприклад, „самособоюнаповнення”, „почекання”, „смерте існування”, „життесмерть” тощо, які, ставши ключовими словами поетичного словника В. Стуса, містять у собі значення екзистенційних концептів, відповідних поняттям філософії екзистенціалізму. Цікаве з такого приводу міркування М. Гайдеггера, переконаного, що „філософія і поезія перебувають на протилежних вершинах, але промовляють одне і теж” [12, с. 154]. Г. Марсель вважав, що у неординарного автора „бар'єри руйнуються, і між поезією та філософією налагоджуються тісні взаємозв'язки” [13, с. 152]. Цілком очевидно, що поет створив власний варіант екзистенціалізму засобами художньої літератури, використовуючи невичерпний образно-символічний арсенал, як свого часу Г. Сковорода. Художній концепт В. Стуса вражає глибиною наочно-образного мислення, збагаченого понятійними та інтуїтивними елементами, утворюючи конкретно-чуттєву інтенціональну художню дійсність, яка має неабияку естетичну цінність.

Художня свідомість надає екзистенціалам естетичного значення. Найповніше авторська художня свідомість відображена у мові, тому важливим є її дослідження у творах художньої літератури, де метафори перефільтрують поняття у багатозначну семантику тропів, що спостерігається у ліриці В. Стуса, в якій сконцентровано концепт його буття як поета і людини у світі абсурду.

Тому ідеться про концепти пізнання і художні концепти (С. Аскольдов), які змістовно, а не синонімічно відповідають екзистенціалам – істина, віра, праця, родина, любов, народження, смерть, Бог, вибір, свобода (Г. Кірnodзе). Такий погляд пояснює перехід екзистенціального денотативу у ліриці В. Стуса у тропічний, метафоричний, засвідчує духовну медитацію, зосереджену на ідеї Бога (за термінологією П. Абеяра), відображає світоглядні структури поета, що відповідають філософії екзистенціалізму. В. Стус, як свого часу Г. Сковорода, у своїх розмислах використовував невичерпний образно-символічний потенціал.

Можна сказати, що тропи стусової філософської лірики еквівалентні термінам екзистенціалізму, але не дублюють їх, а

розширюють можливості мовного вираження, доповнюють словник цієї дисципліни неологізмами „самособоюнаповнення”, „почекання”, „смерте існування”, „життєсмерть”, що стали ключовими словами багатьох віршів поета. Цілком очевидно, що він створив власний варіант екзистенціалізму, мотивований специфікою своєї свідомості як передумовою буття.

„Проривайся до себе!” – така формула світогляду В. Стуса, що, поєднуючи мікрокосм з макрокосмом, наскрізним мотивом проходить через його поезію. Формулювання поета відповідають міркуванням Г. Марселя, що шлях до істини пролягає через акти внутрішньої самосвідомості, адже бути означає перебувати на шляху. Буття-у-собі не лише розкриває внутрішній зв'язок з буттям-у-світі, а й вказує на неминучу конфліктність між ними. Лише загострене чуття свого „я”, усвідомлення себе як самоцінної особистості допомагає авторові та його ліричному героєві подолати загострену суперечність, хоча й породжує чуття самотності, спровокованої несприятливими соціальними чинниками. Натомість відкривається перспектива діалогу з собою, самозаглиблення завдяки *екзистенціалу мовчання* (підкреслення моє – Є. І.), що має назву „ламінального стану” [14, с. 11].

Самоізоляція від світу, ігнорування зовнішніх, насамперед тюремних реалій виробили в поета виняткову внутрішню сконцентрованість за несприятливих умов для творчості, спонукали не переписувати, не розмножувати власні вірші, навіть не формувати корпусу тієї чи тієї збірки, бо переконався, що „автографи його творів автоматично потрапляють у рабську залежність від сваволі тих, хто має певну владу навіть не над письменником, а навіть за зеком за №n” [15, с. 5]. Адже значну частину віршів, зокрема створених у ШІЗО (штрафний ізолятор), де не було ні ручки, ні паперу, він змушений був тримати у пам'яті, та й у кімнаті для в'язнів не дозволялося за інструкцією рукописів, хіба що до п'яти книг та зошитів одночасно [15, с. 9].

Духовний концепт В. Стуса полягав у потребі досягти такого стану, коли внутрішнє „самособоюнаповнення” унеможлиблювало світ особистих і „нелюдських кривд”. Його екзистенційний вибір певною мірою відповідав настановам А. Камю, Ж.-П. Сартра, які визнавали рівнозначність людських можливостей. Тому, на їхній погляд, кожний вибір виправданий і людина вільна у проявленні присутніх інтенцій, які перед нею вимальовуються. В. Стус бачив і гостро переживав розшарування аморфного шістдесятництва. Воно ніколи не було цілісним, тому під тиском репресивної радянської системи розпалося на колаборантів, які догоджали їй, на внутрішніх емігрантів типу Київської школи, які писали так, ніби не існувало ні комуністичного режиму, ні „соцреалізму”, на дисидентів, які формувалися після „першого покоосу” 1965 р., захищали права людини, зневажені у Радянському Союзі.

Будучи моральним максималістом, поет не міг кривити душею, тому свідомо повстав проти „нелюдських кривд”. Цілком виправданий

його бунт згодом переріс у концепт екзистенціалізму, у знаходження в собі Бога. Тому, коли йдеться про рівноцінність можливостей вибору життєвої долі, потрібні певні корективи, адже такий крок, не підтриманий вірою у його цінність, стає проблематичним, адже абсолютизація рівноцінності можливостей спричиняє відмову від вибору.

На переконання М. Гайдегера, така рівноцінність поширена на всі можливості, крім однієї, тобто смерті. Виходячи з такого погляду, доводиться визнати парадокс, що конкретний індивід мусить жити задля смерті і в порівнянні з нею всі інші можливості здаються неістинними. Безперечно, ця відповідь лишає за собою вірогідність підсумкового у конкретному людському житті вибору, якого не оминати, тому що він лише один, перетворений на неминучу необхідність, запрограмовану народженням як власною протилежністю, відтак екзистенція як можливість ще раз заперечена в самому акті свого визнання.

К. Ясперс вважав, що всі можливості екзистенції рівнозначні на підставі їх загальної неможливості бути більше, ніж можливості, власне неможливості прикріпитися до Буття, яке перебуває за її межами, до трансцендентності. Міркування філософа діаметрально протилежні міркуванням М. Гайдегера, однак вони призводять до аналогічного результату. За переконанням К. Ясперса, екзистенція містить у собі неможливість виникнути з ніщо і бути чимось. Вона засвідчує неможливість стати Буттям, сягнути трансценденції й заволодіти нею. І перша, і друга відповідь зводять екзистенцію до фундаментальної неможливості, тому заперечують її проблематичність, яка спонукає її існувати й формуватися через опосередкування конкретних можливостей, які немовби визнавав і В. Стус, використовуючи онтологічну символіку числівників „один”, „два”, „три”, „чотири” як проявлення духовного буття, що проаналізовано у дисертації О. Росінської. Дослідниця звернула пильну увагу на символіку числа „сто”, в якій зосереджено багатопланова дійсність, її полісемантика, що спонукає конкретну особистість не тільки до сприйняття різноманітності світу в єдиному, а й у багатьох варіантах життєвого пошуку – „Сто сонць ув очі йшло. Сто птиць...” („Зимові дерева”) [16, с. 75]; „Сто дзеркал спрямовано на мене. Сто твоїх конань. Твоїх народжень” („Веселий цвинтар”); „А сто думок моїх розсотаних не в силі втрапити у двері”, „Сто чорних псів прогавкало. Сто псів” („Палімпсести”) і т.д.

Так, у вірші „Сто дзеркал спрямовано на мене” розкрито мотив роздвоєння, мотив двійника, коли ліричний герой, вдивляючись у своє відображення, яке постійно змінюється, помічає, як зникають межі між справжнім і відображеним „я” [17, с. 8], замислюється над ілюзорною правдоподібністю зображення, над умовною єдністю різних аспектів буття. Числівник „сто” іноді вжито для підкреслення протистояння людини з тінями власного ества: розгубленістю, роз’єднаністю, страхом перед незбагненністю земної коловерті, як у вірші „У цьому полі, синьому, як льон”:

У цьому полі, синьому, як льон,
супроти тебе – сто тебе супроти [16, с. 185].

О. Росінська, розглядаючи символіку числа „сто” крізь трансцендентні виміри буття, вбачає у ній „вираження єдиного, конкретного, емпірично визначеного множинного світу духовної темряви, „чужого”, екзистенційно мертвого світу”, втілює в собі не лише диявольську, а й Божу силу, означену „не я” [18, с. 10 – 11]. Така символіка розгортає неправдиве відображення людини „у дзеркалах мертвого світу”, засвідчує втрату її і навколишньої дійсності. Натомість суб’єкт усвідомлює у своїй одиничності запоруку збереження власної самості. Тому дослідниця трактує символ „сто” як ситуацію випробування душі ліричного героя, як неминучий вибір, втілення фатуму.

Умотивована „граничність”, надмірність почуттів і страждання необхідна для існування самоцінної особистості, адже без нього не може існувати „один” як ідіографічний знак. Разом з тим метафоризований числівник, що лишається поза увагою О. Росінської, розкриває суть екзистенційного концепту поета на рівні усвідомленого морального максималізму, ставши визначальним життєвим принципом, що дозволяє долати серйозні внутрішні перешкоди:

Крізь сотні сумнівів я йду до тебе,
добро і правдо віку. Через сто
зневір. Моя душа, запрагла неба,
держить путь на стовп високого вогню [19, с. 25].

Література

- 1. Зусман В.** Концепт в культурологическом анализе / В. Зусман // Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме : учеб. пособие. – М. : Флинта: Наука, 2007. – 221 с.
- 2. Зусман В.** Диалог и концепт в литературе / В. Зусман. – Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2001. – 168 с.
- 3. Аскольдов С.** Концепт и слово / С. Аскольдов / Филологический концептуализм // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. – М. : Academia, 1997. – С. 267-280.
- 4. Степанов Ю.** Константы: Словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М. : Академический Проект, 2004. – 991 с.
- 5. Гачев Г.** Национальные образы мира : Курс лекций / Г. Гачев. – М. : Изд. Группа „Прогресс” – „Культура”, 1995. – 480 с.
- 6. Кирнодзе З.** Национальная концептосфера. Введение / З. Кирнодзе // Межкультурная коммуникация. – М. : ИФАН, 2007. – 123 с.
- 7. Літературознавча енциклопедія :** У 2 т. / Уклад. Ю. Ковалів. – К. : Видавничий центр Академія, 2007. – Т.1. – 608 с.
- 8. Неретина С.** Концептуализм Абеяра. Слово и текст в средневековой культуре / С. Неретина. – М. : Гнозис, 1996. – 183 с.
- 9. Гдовська Б.** Роль концептуального анализа в экспликации смыслового содержания эмоций Б. Гдовська // Наукові записки Луганського національного педагогічного університету імені Тараса

Шевченка. – Вип. 5. – Т. 2 : Поліетнічне середовище : культура, політика, освіта. – Луганськ, 2004. – С. 82 – 91. **10. Компанцева Л.** Концепт и концептуальный анализ текста : аналитическая палитра / Л. Компанцева // Наукові записки Луганського національного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки. – Вип. VI. – Концептологія : світ-мова-особистість. – Луганськ, 2005. – С. 69 – 98. **11. Лях В.** Трансцендентний вимір людського буття (від „свободи вибору” до самоактуалізації) / В. Лях // Генеза. – 1996. – № 1. – С. 14 – 23. **12. Хайдеггер М.** Разговор на проселочной дороге / М. Хайдеггер. – М. : Высшая школа, 1991. – 190 с. **13. Аббаньяно Н.** Введение в экзистенциализм / Н. Аббаньяно. – СПб. : Алетейя, 1998. – 497 с. **14. Коцюбинська М.** Поет // Стус В. Твори : У 4-х т., 6-ти кн. – Л. : Просвіта, 1994. – Т. I, кн. 1 – С. 7 – 38. **15. Стус Д.** „Палімпсести” В.Стуса : творча еволюція та проблема тексту / В. Стус // Стус В. Твори у 4 т., 6 кн. – Л. : Просвіта, 1999. – Т. 3, Кн. 1. – С. 5 – 22. **16. Стус В.** Твори : у 4-х т., 6-ти кн. / В. Стус. – Львів : Просвіта, 1994. – Т. 1. – Кн. 1. – 419 с. **17. Біловус Л.** Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В. Стуса та І. Світличного: автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. : 10.01.01 „Українська література” / Л. Біловус. – Тернопіль, 2003. – 18 с. **18. Росінська О.** Екзистенційна природа символіки в поезії В.Стуса : Автореф. дис... канд. філол. наук : спец. : 10.01.01 „Українська література” / О. Росінська. – Донецьк, 2007. – 20 с. **19. Стус В.** Твори : у 4-х т., 6-ти кн. / В. Стус. – Львів : Просвіта, 1995. – Т.2 – 429 с.

Ищенко Є. О. Смысловое співвідношення концепту й екзистенціалу у творчості В. Стуса

У статті аналізуються істотні характеристики екзистенційних концептів художньої свідомості В. Стуса; розкрито модифікацію понять екзистенціалізму в силовому полі художнього мислення, їх перетікання з денотативного рівня у багатозначний конотативний.

Ключові слова: художня свідомість, екзистенційний концепт, екзистенціал, між-буття, Бог, смерть, життєсмерть, самособоюнаповнення, містика, сон.

Ищенко Е. А. Смысловое соотношение концепта и экзистенциала в творчестве В. Стуса

В статье анализируются существенные характеристики экзистенциальных концептов художественного сознания В. Стуса; раскрыта модификация понятий экзистенциализма в силовом поле художественного мышления, их переход из денотативного уровня в многозначный коннотативный.

Ключевые слова: художественное сознание, экзистенциальный концепт, экзистенциал, между-бытие, Бог, смерть, жизнесмерть, самособоюнаполнение, мистика, сон.

Ishchenko Y. O. Existential concepts of the artistic consciousness of V. Stus

The thesis is the comprehensive study of modification of the notions of existentialism in the field of force of an artistic mode of thinking, their transformation from denotative level into polysemantic connotative one, which is metaphoric in condition of preservation of meaningful sense of this or that notion. It represents the basis of the poetical dictionary of Vasyl Stus together with the neologisms of „selffilling”, „the existence of the death”, „the co-existence of life and death” etc., and corresponds to the specification of an artistic consciousness of the author and his philosophical lyric poetry. The existential choice of Vasyl Stus is grounded, that consists in the searching of the ways to God, in trying to understand His essentiality, to realize in Him, to unite the microcosm with the macrocosm, to overcome a narrow-minded human nature and to consolidate him by the death, which the poet interpreted as the new form of existence.

Key words: artistic consciousness, existential concept, between-existence, existential, God, death, selffilling, the co-existence of life and death, the existence of the death, mystics, dream.

УДК 148.384.34.5

О. С. Клименко, Н. І. Климова, Л. Ю. Бурмак

**ОКАЗІОНАЛЬНІ УТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ
УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ**

Стаття присвячується питанню адекватності перекладу та необхідності збереження цілісної ідеї художнього твору на прикладі сучасного українського перекладу трагедії В. Шекспіра „Гамлет”, який було зроблено Ю. Андруховичем.

Актуальність статті, присвяченої okazіональним одиницям, можна пояснити тим, що найчастіше саме ці слова демонструють можливості та закономірності словотворення. Авторські новоутворення допомагають не тільки розкрити потенціал мови, але й побачити тенденції розвитку мовної культури тої чи іншої країни. А питання можливості осучаснення канонічних творів у перекладах завжди залишалося й залишиться актуальним для теорії перекладу.

Вивченням okazіональних одиниць, їх функціональних особливостей у тексті займалися такі вчені як О. І. Смирницький, М. Аронофф, О. А. Земська, В. В. Лопатін. В. В. Лопатін виділив суттєві ознаки okazіональних одиниць, О. А. Земська в своїх роботах також приділяла багато уваги аналізу ознак авторських новоутворень.

У статті зроблена спроба дослідження okazіональних утворень у сучасному перекладі українською мовою трагедії В. Шекспіра „Гамлет”.

Розглядається питання доречності використання okazіональних одиниць у сучасному українському перекладі.

Мета даної статті полягає у виявленні позитивних та негативних наслідків використання у перекладі okazіоналізмів відсутніх в оригіналі з метою осучаснення художнього твору.

Okazіональне слово, значення, словосполучення, звукосполучення, синтаксичне утворення – не узуальне, не відповідаюче загальноприйнятому вживанню, що характеризується індивідуальним смаком, обумовлене специфічним контекстом вживання [2, с. 284].

Цікавим для аналізу виявився осучаснений переклад трагедії В. Шекспіра „Гамлет”, зроблений Ю. Андруховичем.

Юрій Андрухович – український письменник та перекладач, скандально-відомий своїми творами та деякими перекладами.

Сучасний український „Гамлет” дуже відрізняється від Гамлета часів Шекспіра. Переклад Юрія Андруховича наповнений такими явищами як: сленг – приколюються, гальмо; жаргон – жрачка; просторіччя – друзяки, зарізяки, бідяка.

Okazіональні одиниці використовуються Андруховичем з тією ж митою осучаснення п’єси. Крім okazіональних слів, можна зустріти okazіональну фразову єдність – трагічно-комічно-історично-пасторально-оральні. Використанні okazіоналізми можна поділити на стилістично нейтральні – позамуровуваний, кровозмісно-сласна, смислість, ненамацальне, переаншлаг, дуболом, благоліпний, та okazіональні утворення, які, безсумнівно, можна віднести до лайливої лексики – виблядок, трахомуд, скурвлений.

У даному перекладі спостерігаються наступні моделі okazіонального словотворення: словоскладання – кровозмісно-сласна; суфіксальна деривація – смислість, позамуровуваний; префіксальна деривація – переаншлаг; префіксально-суфіксальна деривація – ненамацувальний; редеривація – вишкір.

Звернемо увагу на okazіоналізм кровозмісно-сласний, який добре підходить за контекстом уривку, де привид розповідає свою історію Гамлету:

Ay, that incestuous, that adulterate beast,
With witchcraft of his wit, with traitorous gifts –
O wicked wit and gifts, that have the power
So to seduce! – won to his shameful lust
The will of my most seeming-virtuous queen.
Так, ця тварина, кровозмісно-сласна
Своїми чаруваннями і чорним
Своїм талантом (справді-бо страшна
Чаклунська сила!) влізла в королеву,
Таку на позір віддану і чисту (переклад Ю. Андруховича) [1].

У перекладі даний okazіоналізм одночасно відповідає значенням декількох слів: incestuous – винний в кровозміщенні, adulterate – винний в

порушенні шлюбної вірності, lust – похоть, пристрасть. Тож його використання є стилістично виправданим.

На жаль, не всі оказіональні одиниці так вдало відповідають змісту твору. Нерідко можна зустріти відверто лайливу лексику, але перекладач не просто використовує вже існуючі лексичні одиниці такого типу, але й створює свої авторські новоутворення. Прикладом можуть служити наступні слова одного з трунарів про небіжчика Йорика:

A pestilence on him for a mad rogue! A poured
A flagon of Rhenish on my head once. This same skull, sir,
was Yorick's skull, the King's jester.

Такий вже трахомуд кінчений, що чума його бий! Раз було вилив мені пляшку рейнського на голову. Цей череп, щоб ви знали, був черепом Йорика, королівського блазня (переклад Ю. Андруховича) [1].

Значення словосполучення mad rogue ніяк не відповідає запропонованому перекладу, спотворюючи концепт твору. Ще одним з таких прикладів є переклад наступних рядків звертання Лаерта до Короля та Королеви:

LAERTES:
That drop of blood that's calm proclaims me bastard;
Cries cuckold to my father; brands the harlot
Even here, between the chaste unsmirched brows
Of my true mother.

Лаерт:
Та навіть як одна з моїх кровінок
Тут раптом заспокоїться, то значить,
Я виблядок, зачатий рогачем
І курвою! Про це вам тут ідеться?
Тавро на чисту пам'ять про батьків? [1].

Це яскравий приклад огрублювання перекладачем всього твору.

Прочитавши цей варіант перекладу, замислюєшся над питанням, чи здатен автор інтерпретувати твори такого рівня? Не можна відкидати деякі вдало перекладені уривки. Використання оказіоналізмів, відсутніх в оригіналі твору, у деяких випадках було цікавим та оригінальним рішенням передачі змісту твору. Але дослідивши весь переклад, доходимо висновків, що ті декілька місць з непогано підібраними оказіоналізмами, єдине, що може справити гарне враження. У цілому, лексика оригіналу була значно знижена в перекладі, а від високої поезії не залишилося й сліду, навіть оказіоналізми постають в новому брутальному світі, що принижує сучасного читача.

Тож постає питання якій саме публіці був адресований подібний переклад? Чи залишиться у майбутньому трагедія „Гамлет” прикладом високої поезії, яким вона завжди була? Переклад настільки наповнен лайливою лексикою, яку навіть соромно вимовити. Але ж саме такі слова лунають з театральної сцени.

Вивчення оказіональних одиниць, їх функцій в текстовому цілому, особливостей їх сприйняття читачем завжди буде перспективною темою для подальшого дослідження, адже оказіоналізмів існує незліченна кількість, вони зв'яжуються в мові постійно.

Подальша стадія наших досліджень буде пов'язана з детальним аналізом ролі оказіональних одиниць у перекладах американських творів двадцять першого століття.

Література

1. Андрухович Ю. Переклад „Гамлету” В. Шекспіра / Ю. Андрухович // Четвер. – № 10. – 2000. – С. 5 – 48. **2. Арнольд И. В.** Лексикология современного английского языка / И. В. Арнольд. – М.: Просвещение, 1990. – 295 с. **3. Земска Е. А.** Словообразование как деятельность / Е. А. Земская. – М.: Изд-во КомКнига, 2005. – 224 с. **4. Кухаренко В. А.** Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. – Вінниця: Нова Книга, 2004. – 272 с. **5. Лопатин В. В.** Рождение слова. Словообразование / В. В. Лопатин. – М.: Просвещение, 1973. – 150 с. **6. Смирницкий А. И.** Лексикология английского языка / А. И. Смирницкий. – М.: Московский Государственный Университет, 1998. – 260 с. **7. Шекспір В.** Гамлет, принц данський / В. Шекспір. – К.: Вид-во А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2008. – 240 с. **8. Shakespeare W.** Hamlet / W. Shakespeare. – New York: Washington Square Press, 1992. – 344 p.

Клименко О. С., Климова Н. І., Бурмак Л. Ю. Оказіональні утворення в сучасному українському перекладі

Дана стаття присвячується ролі оказіональних новоутворень у розкритті концепту художнього твору під час перекладу з англійської мови на українську, висвітлює питання необхідності використання оказіоналізмів при осучасненні творів минулих століть.

Ключові слова: оказіональне слово, оказіональна фразова єдність, деривація, редеривація, інтерпретація.

Клименко О. С., Климова Н. И., Бурмак Л. Ю. Оказиональные образование в современном украинском переводе

Данная статья посвящается роли оказіональных новообразований в раскрытии концепта художественного произведения во время перевода с английского языка на украинский, освещает вопрос необходимости использования оказіонализмов при осовременивании произведений прошлых столетий.

Ключевые слова: оказіональное слово, оказіональное фразовое единство, деривация, редеривация, интерпретация.

Klimenko O. S., Klimova N. I., Burmak L. Y. Occasional words in modern Ukrainian translation

This article is devoted to the role of occasional words in the artwork concept disclosure while translating from English into Ukrainian dealing with the issue of the usage necessity of occasionalism translation modernization in the literary works of the past.

Key words: occasional word, occasional phrasal unit, derivation, rederivation, interpretation.

УДК 82-3:821.161.2

Н. Б. Манюх

**ІНФЕРНАЛЬНИЙ ГЕРОЙ ТА МІСТО:
ЧАСОПРОСТОРОВІ КООРДИНАТИ
(НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ В. ДРОЗДА „ПОРІ РОКУ”)**

У творах В. Дрозда присутній так званий інфернальний герой, який завжди має надприродне походження й уособлює зло, деструктивне начало. Проте в інтерпретації автора, зокрема у творах „Сонце”, „Три чарівні перлини”, „Пори року”, „Чорт, що став зорею” вчинки героя спрямовані виключно на утвердження добра. Виводячи концепцію філософського осмислення самопожертви через поняття добра і зла, В. Дрозд за допомогою гротеску здійснює взаємозаміну полюсів традиційної рецепції нечистої сили: чорт, домовик, які завжди пов'язані зі злом, з чимось недобрим, використовують саме цю силу для людського блага. Хоча у романах „Вовкулака (Самотній вовк)” та „Злий Дух. Із житієм” автор використовує інфернальні елементи у зображенні головних героїв, вчинки яких завжди спрямовані на утвердження зла та руйнування. Так, у відомому романі „Вовкулака (Самотній вовк)” герой, володіючи чорною слою свого померлого товариша, використовує її у власних інтересах, зашкоджуючи іншим.

Загалом для стильової манери В. Дрозда характерне звернення до ірреального, химерного, міфологічного. Популярна в 70-ті роки так звана химерна проза з її міфологічністю, філософськими роздумами, художньою умовністю яскраво представлена творами В. Дрозда „Ірій”, „Білий кінь Шептало”, „Замглай”, „Балада про Сластьона” та ін.

Творча спадщина прозаїка надзвичайно багатогранна: новели, оповідання, повісті, романи, спроби літературного автопортрета, щоденникові записи з авторськими коментарями, листи письменника та ін. Проза В. Дрозда була предметом розгляду С. Андрусів, В. Антофійчука, Б. Бойчука, Г. Гримич, Т. Денисової, М. Жулинського, П. Майдаченка, В. Нямцу, М. Павлишина та ін. Проте багато літературознавців (П. Майдаченко, Г. Сивокінь, Т. Денисова, О. Колодій, О. Логвиненко,

О. Січкара, Л. Яшина та ін.), аналізуючи своєрідність химерної прози В. Дрозда, зосереджували увагу насамперед на розгляді окремих великих епічних полотен („Ірій”, „Вовкулака (Самотній вовк)”, „Злий Дух. Із житієм” та ін.). Поза увагою залишилися не менш цікаві оповідання та новели химерної прози письменника („Сонце”, „Три чарівні перлини”), які подекуди згадувалися у літературознавчих розвідках дослідників. Незважаючи на це, новела „Пори року” не розглядалася детально крізь призму проблеми функціонального навантаження часу та простору як своєрідного виміру внутрішнього світу інфернального героя. Мета статті – здійснити аналіз часопросторових координат зовнішнього світу персонажа, який трансформується у внутрішню суб’єктивність його характеру.

У творі „Пори року” автор змальовує образ так званого Дідька з роду домовиків, який мешкав в темнім закапелку, на горищі старого п’ятиповерхового будинку та „був давній, як світ, і знав, що буде завжди, допоки світу” [1, с. 107]. У художньо-образній площині присутній міфологічний час, який не тільки сприяє розвитку сюжету, а й набуває емоційно-психологічного значення для персонажа. Так, Домовик, щоб позбутись самотності, змінює простір свого закапелка на інший відповідно до циклічних змін у природі (зима, весна, літо, осінь), а також змін у його внутрішньому світі. Домовик, як істота надприродного походження, уособлює у творі позачасовий вимір: буття без меж, у вічності, що зробило його мовчазним та розважливим, бо передбачав прийдешнє.

Зображаючи характер цього персонажа, автор підкреслює, що час для нього „зматеріалізувався, став відчутним на дотик, наче літня річкова вода або повів теплого вітру” [1, с. 107], наголошуючи на тому, що це добрий Дідько з роду домовиків, дії якого спрямовані виключно на креацію. За народними уявленнями „дім та його забудування завжди піддаються злій силі ... але в домі за всім цим пильнує свій домовик, і не підпускає до нього нечистих з їхніми злими задумами” [2, с. 127]. Через те старий бакенщик та рибалка Яким, якого син забрав із самотньої хати над Невклею до міста, переманив за собою і Домовика, з яким вони товаришували: „Дідько поселився на горищі кам’яниці, просторому й теплому; дідові Якиму стелили на кухні” [1, с. 108]. Нечиста сила селиться переважно в закинутій хаті, край села, де не сягає людське око, скажімо, як Чорт (новела В. Дрозда „Сонце”), який жив у старенькій хатині, займаючи „свій” окремий куток. Як відомо, для українців саме „вся хата як ціле... шанувалася з найдавнішого часу” [2, с. 126], через те інфернальні персонажі займають не всю хату, а тільки окремий куток. Такі просторові деталі, як горище та куток, набувають у вищезгаданих творах психологічної семантики – затишного мікросвіту, де герої залишаються наодинці з собою, ізолюючись від зовнішнього світу.

Разом з дідом Якимом до міста переселяється і Домовик, який не тільки розмовляв довгими зимовими вечорами зі старим, ай охороняв його нову домівку. Після смерті Якіма домовик не переселяється на нову квартиру дідового сина, не пробачивши йому, що, хильнувши зайвого, спалив батькову хату. Домовик так і залишився жити на горищі старого

п'ятиповерхового будинку, в темнім закапелку між димарем котельні та іржавими ночвами, де він міг відсторонитися від навколишнього світу і самого себе, відчуваючи в душі колишню незворушність та мудру тишу. У новелі „Пори року”, як і у творі „Сонце”, присутній простір свого затишного кутка, що є окремим власним світом персонажа, де він внутрішньо відпочиває. Присвійний займенник свій підкреслює, що герой завжди тримався свого кутка, який для нього став рідним і близьким. Проте простір „свого закапелка” Домовик дуже часто намагається подолати з приходом морозної ночі, „коли земля кам'яніє, а стіни будинку вистигають та мертвіють”, адже „в такі хвилини, попри Дідькову мудрість, самота скрадалася в його душу, скребла та холодила” [1, с. 108]. Звикнувш до людського спілкування, Домовик пробирається до кімнати, де жила дивачка жінка, у куток „на старовинний, червоного дерева мисник із кришталевими віконцями в дверцятах, схожий чимось на ганок покійного діда Якіма” [1, с. 108].

Використовуючи емоційно-символічну семантику весняної пори року, автор передає зміни у внутрішньому світі героя, якому все збриджувалося у мурованому мурашнику, здавалося хирлявим та ницим серед каміння, адже це не його природній простір, до якого він звик, мешкаючи у сільській Якимовій хаті над Невклею: „Дідько полишив свій закуток, вибирався на дах. Над містом висів вогкий туман... Унизу повискували гальмами машини, дратуючи Домовика, деренчали об дроти антени тролейбусів, їдкий чад бензину, асфальту, гуми, пригнічений до людського мурашника туманом, все густіше збриджувався йому...” [1, с. 110]. Задушливий урбанізований простір із сірими ґратами висотних будинків пригнічував героя, немов затягуючи навколо нього все густіше жорстокий зашморґ, який хотілося скинути. Саме навесні, коли все прокидається, у пам'яті героя прокинулися спогади з його давнього життя у затишку Якимової хати. Таким чином, зовнішні просторові виміри урбаністичного та сільського світу, що трансформуються у внутрішнє вираження психологічного стану героя, означені для нього самого суб'єктивним антиномічним змістом, із відповідною семантикою:

Місто	Село
чуже	рідне
шумне	спокійне
задушливе	тепле
неживе	живе
тимчасове	постійне
пустельне	олюднене

Через те однієї весняної ночі він покидає місто, ковзаючи по асфальту своїми копитцями, які звикли до м'якої пружності землі. Зміни тимчасового простору закутка на споконвічно рідний простір тепер вже попелища, де стояла Якімова хата, віддзеркалюють динаміку у внутрішній природі домовика, лице якого дитинно усміхалося від радості до творчого діяння: розтопити у печі, розгребти попіл й посадити насіння. Незважаючи

на те, що, на перший погляд, попелище здавалося мертвим, адже „довкола печі стриміли обвуглені дубові сохи, значачи колишні вугли Якимової хати” [1, с. 112]. Дідько почувався тут по-справжньому живим, адже це чорне пустище теплої літньої пори перетворилося на затишну для нього оселею: „Дідько темної ночі притарганив з села збиті з жердин ворота, примостив на роги сох, переплів ворота ліщинням, а зверху щедро настелив сухого очерету... Очерет притис до ліщинних кроків старими колісьми” [1, с. 112], а „зелена стіна застила Дідькову хижку від довколишнього світу, і тільки лелечин клекіт, вчорашній димок із комина та стежка до річки, протоптана Дідьком в городніх нетрях, значили її” [1, с. 113]. Милуючись своєю оселею, а також красою навколишнього світу, Домовик ставав схожим на діда Якіма, коли той спочивав на призьбі по трудах своїх. Проте просторові виміри Дідькової хижки на попелищі нагадували щось тимчасове, особливо осінньої пори року, коли знову ставало пустельно й мертво, адже квіти побіля призьби прибили приморозки, а саму халабуду з лелечим гніздом на колесі зривала з сох й котила по лугу осіння вітерця.

У такі хвилини Дідько запалював у печі вогонь, примощувався на тепліючій черені з заплющеними очима і починав перебирати у пам'яті спогади, серед яких були і згадки про горішній поверх кам'яниці, де жила дивачка жінка, яка поселилася у старій квартирі дідового сина. Адже довгими осінніми ночами Домовик почував себе самотнім та сиротливим на попелищі, де все знову ставало пустельним і мертвим, а особливо взимку. Через те він на зиму повертався до свого закутка, знаючи, що кожної нової пори року для нього все почнеться спочатку. Використовуючи циклічні виміри часу, що підсвідомо провокують персонажа на подолання його простору, до повернення на своєрідну „Батьківщину”, автор цим мотивує характер Дідька з роду домовиків, який не може прожити без людського спілкування, без творчого діяння, спрямованого на відновлення людської оселі, яку він, відповідно до своєї функціональної ролі, повинен захищати.

Підсумовуючи усе вищесказане можна зробити наступні висновки. Зображення у творі „Пори року” контрастності простору села та міста за допомогою пейзажу, інтер'єру, речей предметного світу, які набувають своєрідної суб'єктивної семантики, сприяє розкриттю психологічної непристосованості інфернального героя до тих обставин, в яких він опинився, а отже, і підсвідоме прагнення повернутися до споконвічно рідного простору. В. Дрозд відповідно відтворює й протилежні часопросторові координати зовнішнього світу, які можуть гармонізувати або контрастувати з внутрішньою природою героя

Література

1. Дрозд В. Вибрані твори: у 2 т. / В. Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1989. – Т. 1 : Оповідання, романи. – 1989. – 552 с. **2. Іларіон митрополит.** Дохристиянські вірування українського народу : іст.-рел. / Іларіон митрополит. – К. : „Обереги”, 1992. – 424 с.

Манюх Н. Б. Інфернальний герой та місто: часопросторові координати (на матеріалі новел В. Дрозда „Пори року”)

У статті порушується проблема функціонального навантаження часу та простору. Розглянуто різні часопросторові виміри зовнішнього світу, який трансформується у внутрішній та відображає внутрішню сферу інфернального героя. Простежено зображення двох світів реального та уявного, близького та далекого.

Ключові слова: час, простір, інфернальний герой.

Манюх Н. Б. Инфернальный герой и город: пространственно временные координаты (на материале новеллы В. Дрозда „Времена года”)

В статье анализируется проблема функциональной нагрузки времени и пространства. Рассмотрено разные временно пространственные измерения внешнего мира, который трансформируется во внутренней и отображает внутреннюю сферу инфернального героя. Прослежено изображение двух миров реального и мнимого, близкого и далекого.

Ключевые слова: время, пространство, инфернальный герой.

Maniukh N. B. Infernal hero and the city: temporal-spatial coordinates (on the material of the short story „Seasons” by V. Drozd)

The article is concerned with a problem of functional time and space burden. Different temporal and spatial dimensions of the outer world transform into the dimensions of the inner world, reflecting the spiritual sphere of the inward of the infernal hero. The author investigates the description of two worlds: urban and rural, close and distant for the hero.

Key words: time, space, infernal hero.

УДК 821.161.2

О. В. Міненко

**РЕЦЕПЦІЯ ТРАГЕДІЇ „МАКБЕТ”
У КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ
ТА ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Твори Шекспіра привертали увагу Лесі Українки своїм глибоким філософським змістом, гостротою конфлікту, що визначало художнє сприйняття світу англійським драматургом. Значну роль у захопленні української письменниці Шекспіром зіграв її дядько Михайло Драгоманов, який постійно акцентував увагу на вивченні англійської мови. Але Леся Українка не мала можливості працювати над перекладами Шекспіра, тому що не знала англійської мови, але інтенсивно почала вивчати її тільки лише на початку 90-х років.

Метою статті є дослідити основні стратегії рецепції трагедії „Макбет” В. Шекспіра у перекладацькій діяльності Лесі Українки.

У статті послуговуємося терміном „рецепція”, яка пов’язана не лише з розширенням парадигм художності літератури-реципієнта, де остання визначає у який спосіб відбувається рецепція, в якій формі тексти інших культур потрапляють у новий художньо-національний простір, у який час відбувається цей міжкультурний діалог (Г. Яусс, В. Ізер). Саме тому важливо брати до уваги особливості культурно-історичної свідомості періоду, в якому відбувається рецепція. Як зазначає Т. Денисова, вивчення таких категорій, як „канон” і „рецепція” допомагає у вивченні історії розвитку жанрів, стилів певної національної літератури, що є головним завданням художнього перекладу. „Історію жанрів, напрямів, шкіл можна структурувати за принципами генези, рецепції, поетології, компаративістики, наративістики, історії ідей тощо”, – зазначає дослідниця [1, с. 6].

Процес рецепції Г. Яусс визначає як акт двосторонньої комунікації між твором і читачем: не лише читач тим чи іншим чином сприймає текст, а й твір по-своєму діє на реципієнта. Іншими словами, науковець розмежовує „в історико-літературному процесі обидва аспекти стосунку тексту й читача, тобто вплив - як спричинений текстом – і рецепцію – як спричинену адресатом – елемент конкретизації смислу” [7, с. 299]. Таким чином, Яусс визначає зміст твору через низку його конкретизацій („конкретизація” – термін Р. Інгардена, взятий Констанською школою на озброєння для позначення динамічного й творчого акту реалізації художнього твору читачем), шукаючи спільне ядро різних інтерпретацій.

Вивчаючи рецепцію, дослідник звертає увагу, передусім, не на психологічний, а на соціологічний чинник комунікації, вважаючи психологізм „загрозливим”. Для Яусса не має значення психічно-емоційне сприйняття індивіда. У його системі координат важливим є той суспільний досвід, з яким читач підходить до тексту, включаючи сюди наявні знання про літературу, її жанри, мову тощо. На думку науковця, потрібно описувати саме „сприйняття і враження від твору в тій об’єктивованій системі зумовленостей очікуваного, яка виникає для кожного твору в історичний момент його постання, з розуміння жанру, з форми і тематики перед тим відомих творів і з протилежності поетичної і практичної мови” [7, с. 298]. Таким чином, „літературна комунікація має бути представлена як інтерсуб’єктивне поле” [8, с. 184].

Тобто відносини між текстом і читачем, представлені літературною комунікацією, повинні виконувати соціальну функцію, а не зводитися до індивідуального суб’єктивного переживання.

Так, М. Гловінський виокремив ряд стилів літературної рецепції і вважає, що „факт сприймання” не дається безпосередньо, як літературний твір. Дослідник акцентує свою увагу на п’яти групах таких текстів-свідчень: до першої групи відносяться літературно-критичні висловлювання про сам процес читання і прочитані твори; друга група

містить метакритичні тексти; до третьої групи належать пародії, травестії; четверта група – це переспіви і переклади; п'ята група – конкретно-соціологічні дослідження читацьких інтересів, функціонування книг у літературному житті [9, с. 137].

Таким чином, М. Гловінський описує рецепцію як „факт сприймання” художнього твору через різноманітні критичні тексти, переклади, переспіви, травестії тощо, що впливають на коло читацьких інтересів. Саме ці чинники слугують для глибокого розуміння того чи іншого художнього твору і мають безпосередній вплив на читача.

Перекладаючи твори В. Шекспіра, Леся Українка прагнула, передусім, досягти їх живості, природності звучання, створити „просту та легку сценічну трактовку” шекспірівського тексту. Щоб переклад був зрозумілим і доступним, Леся Українка перекладала Шекспіра як сучасного автора, без домішки стилізації та архаїки. Її метою було скоротити до мінімуму дистанцію між нинішнім глядачем і читачем, з одного боку, і оригіналом, епохою оригіналу, з іншого. Це в свою чергу визначило ті новаторські риси перекладацької манери української поетеси.

У перекладі Лесі Українки можна знайти численні приклади розкриття емоційних підтекстів оригіналу, завдяки чому герої Шекспіра постають як люди з властивими їм людськими емоціями. Новаторство Лесі Українки-перекладача відбивається і в тому, що вона уперше звертає нашу увагу на надзвичайну динамічність творів Шекспіра. Йдеться не тільки про стрімкість розвитку дії трагедії, вона намагається показати українському читачу складні шекспірівські образи. Жіночий переклад драматургії великого англійця контрастує з перекладами чоловіків за рахунок набуття особливих романтичних рис у кожного з персонажів трагедій Шекспіра. Подібними рисам Леся Українка нерідко наділяла і своїх власних персонажів.

Вплив Шекспіра-драматурга найбільш сильно відбивається у художній творчості письменниці. Так, в одному із своїх віршів Леся Українка з точністю відтворює назву однієї з п'єс Шекспіра „Сон літньої ночі”, яка гіпнотизувала читача своїм дивовижним світом фантастики. У створенні „Лісової пісні” неможливо не помітити впливу цієї ж комедії з її поетизацією природи та багатством фольклорним мотивів. Пильна увага до Шекспіра позначилася на всьому задумі у ліричній драмі „Блакитна троянда”, де фігурують імена героїв із шекспірових творів:

*Прийди! Прийди, Ромео, ти мій вдень вночі,
Бо ти лежатимеш на крилах ночі,
Як перший сніг на ворона крилі...
О, мій Ромео!* [5, с. 61].

Велика кількість афоризмів, метафоричних висловів і піднесених образів посилює подібність до шекспірівських монологів. Так, у своєму власному творі авторка демонструє окремі рядки монологу Джульєтти. Порівняймо його з першотвором:

Romeo, – come, thou day in night;

*For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow on a raven's back* [11, с. 356].

Під впливом „Гамлета” створила Леся Українка свою ліричну поему „Adagio pensieroso”, де вона змальовує образ Офелії:

*Хотіла б я упусти за водою,
Немов Офелія уквітчана, безумна,
За мною вслід плили мої пісні,
Хвилюючи, як та вода лагідна,
Все далі, далі... [5, с. 192 – 193].*

У 1898 році Леся Українка переклала твір „Макбет”. Досить позитивну оцінку зробив перекладу А. Гозенпуд, назвавши переклад дуже точним, звучним та гнучким [2, с. 237].

Письменниця прагне відтворити не лише зміст, а насамперед образи Шекспіра, зберегти стислість вислову. „Художня вартість перекладу дуже висока: багатий словник, тонкий смак у доборі відповідних епітетів, гнучкий синтаксис, увага до інтонації. Якби він був скінчений і оброблений, ми, безперечно, мали б значне досягнення українського перекладного мистецтва. Цей фрагмент свідчить про глибоке відчуття Лесею Українкою стилю Шекспіра”, – підкреслює А. Гозенпуд [3, с. 249].

Трагедія „Макбет” у світовому літературознавстві інтерпретується як „простір перфекційної реалізації задуму, якомога повнішого зображення дійсності. Передовсім у „Макбеті” потрібно говорити про тему змагання людини з людиною, себто з собою” [10, с. 108].

Переклад твору „Макбет”, здійснений Лесею Українкою, був спробою формування національної художньої системи. Говорячи про жанрову традицію кінця ХІХ – початку ХХ ст., науковці зазначають: „З 1880 по 1906 роки з'явилося понад 400 п'єс і стільки ж з 1906 по 1912 роки разом із перекладами. У цей період українська драма тяжіє до потужного відтворення класичних жанрових прототипів, урізноманітнених авторськими інтенціями і творчою активністю драматургічного слова. Спостерігається надзвичайна динаміка в межах жанрових парадигм близьких або й значно віддалених жанрів” [6, с. 6].

Таким чином, ще наприкінці ХІХ ст. української літератури було пов'язано із постановкою драматичних творів європейської класики.

Перша сцена „Макбета” починається діалогом відьом на полі:

*When shall we three meet again?
In thunder, lightning, or in rain?
(W. Shakespeare) [11, с. 135].*

*Коли ми стрінемось, сестриці?
Чи в грім, чи в дощ, чи в блискавиці?
(переклад Лесі Українки) [5, с. 318].*

Якщо переклад Лесі Українки порівняти з дослівною передачею цього уривку „Коли ми втрьох зустрінємось знов? / В грім, в блискавиці або в дощ? ”, ми побачимо, що Леся Українка ввела слово „сестриці”, що,

на наш погляд, по-перше, забезпечує більш зрозумілий для реципієнта переклад, що саме відьми збираються зустрітись, а по-друге, цей оклик нагадує таке знайоме звертання дівчини до своїх подружок, що свідчить про національне сприймання твору письменницею.

Леся Українка ніколи не перекладає текст дослівно, вона намагається створити новий образ. Так, наприклад, після першого питання, друга відьма у Шекспіра відповідає: „When the hurlyburly's done, / When the battle's lost and won”. Дослівно це перекладається як „Коли занепокоєння скінчиться, / Коли цю битву програно та виграно”, цю репліку Леся Українка перекладе як „Коли перешумить війна, / І щастя, й горе дасть вона”. Щастя й горе вона ставить в один рядок з програшем й перемогою. Тут письменниця натякає саме на результат війни: для когось буде за щастя ця перемога, а для когось – це сльози, біль і смерть. У Шекспіра:

..Fair is foul, and foul is fair:

Hover through the fog and filthy air [11, с. 175].

Дослівно:

...Прекрасне є гидке, а все гидке – прекрасне:

Пари скрізь цей туман й брудне повітря.

У Лесі Українки з'являється поетичний образ прекрасного й химерного, яке вона сприймає як добро і зло:

...Зло до добра, добро до зла.

Хай вітер несе нас, хай криє нас мла [5, с. 180].

Проте Леся Українка також вдається і до експресіоністської поетики в перекладі Шекспіра. Передовсім про експресіонізм можна говорити (на рівні техніки), звернувшись до аналізу поетичної метафорики письменниці. Засоби лексичного увиразнення показують, що перекладач прагне використати такі засоби увиразнення, які властиві для Шекспіра, проте які в українській літературі були реалізовані сповна в бароковій літературі. Наведемо деякі приклади:

„... чвара почалась...” [5, с. 30].

„Та й жерла, жерла, жерла...” [5, с. 33].

„А та паскуда крикнула: геть, відьмо!” [5, с. 34].

„Неначе миш безхвоста...” [5, с. 36].

Так, у перекладі „Макбета” „чвара почалась”, хоча звичним є сполучення „сварка почалася”, „Та й жерла, жерла, жерла...” (звичніше: „їсти”), а в оригіналі це „and munch'd, and munch'd, and munched”, що має дослівний переклад „жувати”. Леся Українка передала це іншими словами, тобто відійшла від оригіналу, можливо саме цим вона намагалася підкреслити експресивність вислову поетичного рядка. „Aroint thee, witch! The rump-fed ronyon cries” письменниця перекладає як „А та паскуда крикнула: геть, відьмо!”, саме слово „паскуда” підкреслює різкість, чим вимагає від читача відповідного ставлення до героя, „Неначе миш безхвоста”, авторка порівнює персонажа твору з огидним образом, оскільки саме ця тварина завжди викликає неприємність та огидливість.

В оригіналі твору „and like a rat without a tail”, слово „rat” дослівно перекладається „пацюк”, Леся Українка замінює це слово на „миш”, причому властиво воно більше російській мові. Експресіоністська поетика в перекладах Лесі Українки знаходить своє вираження передовсім у мовній площині (використання лексичних новотворів, сформованих шляхом поєднання традиційно, здавалося б, непоєднуваних слів і словосполучень).

Леся Українка вдається до частого вживання діалектних форм у своєму перекладі. Причому поряд зі словом, що є літературним і стилістично нейтральним, може уживати його „діалектний” синонім. Усе це працює на витворення нової художньої мови, що має парадигматичну організацію. Зрештою, у фольклорі слово існує як парадигма значень, фольклор обов’язково передбачає лексичну варіативність і прагнення до новотворів. Ось деякі приклади з використання діалектних слів у перекладі трагедії „Макбет”:

- „Зострів таких, як сам...” [5, с. 32].
- „...рука з рукою стрілась...” [5, с. 40].
- „Ти зродиш королів...” [5, с. 42].
- „...баньки пускає часом...” [5, с. 46].
- „...Куди привиддя зникли?” [5, с. 47].
- „І чим тебе надгородить...” [5, с. 48].

Часом Леся Українка вдається до творення власних слів, які подібні до діалектних, зрештою, значення яких можна зрозуміти, проте ці слова саме в такій формі не зафіксовані у наявних на той час словниках, зокрема: „з тим тебе **віншую**”, „дав таємну **поміч**...” [5, с. 49 – 50].

Особливість перекладу Лесі Українки є створення поетичного перекладу, оскільки перекладачка створила всі необхідні засоби з української загальнонародної мови і українського художнього слова. Таким чином, завдяки, впровадженню сукупності таких прийомів: по-перше, відображення авторської думки та дотримання стилю оригіналу; по-друге, особисте індивідуальне сприймання контекстуальної концепції твору, Леся Українка наближає англійський твір до культури українського народу, що дає змогу українському читачу, як реципієнту іншомовної культури, заглибитися в текст англійського драматурга.

Література

1. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Н. Денисова. – К. : Довіра, 2002. – 235 с. **2. Гозенпуд А.** Поетичний театр / А. Гозенпуд. – К. : „Мистецтво”, 1947 – 247 с. **3. Гозенпуд А.** Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки) / А. Гозенпуд. – К. : Мистецтво, 1947. – 304 с. **4. Леся Українка.** Зібрання творів : у 12-ти т. – К. : Наукова думка, 1975. **5. Українка Леся.** Твори : в 5-ти томах. – К. : „Художня література”, 1951 – 1956. – Т.2. – С. 61. **6. Малютіна Н. П.** Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт.

філолог. наук : спец. : 10.01.01 „Українська література” / Н. П. Малютіна. – К., 2007. – 15 с. **7. Яусс Г. Р.** Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г. Р. Яусс // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Л., 1996. – 473 с. **8. Яусс Г. Р.** Рецептивна естетика і літературна комунікація / Г. Р. Яусс // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Д. Наливайка. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2009. – 375 с. **9. Glowinski M.** Dzieło wobec odbiorcu. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane. – Т. 3. – Krakow : Uniwersytet, 1998. – 425 s. **10. Goddard H.** The Meaning of Shakespeare / H. Goddard. – Chicago and London : Phoenix Books, 1951. – Volume II. – P. 108. **11. The Works of Shakespeare in four volumes.** – Moscow, 1938, vol. IV. – 876 p.

Міненко О. В. Рецепція трагедії „Макбет” у контексті естетичних поглядів та перекладацької діяльності Лесі Українки

У статті проведений аналіз перекладу трагедії „Макбет” англійського драматурга В. Шекспіра українським перекладачем Лесею Українкою із використанням методик рецептивної естетики. Було досліджено характер інтерпретацій та ре інтерпретацій твору оригіналу з боку української письменниці та визначено доміант „художнього мислення” доби.

Ключові слова: переклад, рецепція, інтерпретація.

Миненко А. В. Рецепция трагедии „Макбет” в контексте эстетических взглядов и переводческой деятельности Леси Украинки

В статье проведён анализ перевода трагедии „Макбет” англійського драматурга В. Шекспіра українським перекладачем Лесею Українкою с использованием методик рецептивной эстетики. Был исследован характер интерпретаций и ре интерпретаций произведения оригинала со стороны украинской писательницы и определён доміант „художественного мышления” столетия.

Ключевые слова: перевод, рецепция, интерпретация.

Minenko O. V. Reception of „Macbeth” tragedy in the context of esthetic views and translated activity of Lesya Ukrainka

In the article the analysis of translation of „Macbeth” tragedy by W. Shakespeare of the Ukrainian translator Lesya Ukrainka with the using of methodics of receptive esthetic was done. The character of interpretation and reinterpretation of work from the side of Ukrainian poet was investigated and the dominant of „literary thinking” of the century was determined.

Key words: translation, reception, interpretation.

УДК 821. 161.2 – 31.09

А. П. Офіцерова

**„МІСТО” ВАЛЕР’ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО І „ЛЮБИЙ ДРУГ”
ГІ ДЕ МОПАССАНА У ПОРІВНЯЛЬНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ**

Розмаїття літературного процесу 20-х років ХХ століття спонукає до роздумів про різні рецептивні моделі ”духу часу” крізь призму витворення „знакових” літературних героїв. У стосунках з дійсністю вони постають у системі „обігрування” множинних онтологічних моделей, постулювання яких окреслюється через способи несприйняття, протистояння та ін. У вимірі любовно-авантюрного та філософсько-медитативного дискурсу певної культовості набувають постаті двох митців, які опиняються в спільному часо-просторі соціальної маргіналізації – це головні герої із романів „Любий друг” Мопассана та „Місто” В. Підмогильного. Вплив „Любого друга” на „Місто” можна побачити поодиноким в структурі, сюжеті, стилі та темі. Мопассан і традиції французької прози ХІХ століття надали романові Підмогильного зовсім іншого характеру в порівнянні з творами сучасних йому українських романістів [1, с. 124].

Враховуючи настанову В. Підмогильного на модернізацію української літератури можна відстежити моделювання культурних міфів з естетично відмінними точками відліку. Ситуація „оживлення” фрейдистських, психоаналітичних підходів знайшла своє відображення у мистецьких версіях новітнього Дон Жуана, втіленням якого вистають Степан Радченко та Жорж Дюруа. У час, коли вимагалось або радикальних досліджень, або ідеологічних проповідей, Підмогильний модернізував і вдихнув нове життя в традиційні форми, вводячи в українську літературу те, чого їй бракувало вже кілька десятиліть, тобто інтелектуальний підтекст та психологічний реалізм. На тлі тогочасних суспільних подій, у аспекті революційно-романтичної літератури така позиція письменника багатьох дивувала, а упередженим поцінувачам видавалася конфронтаційною, відлунням декаденства, буржуазної культури загалом [2, с. 278].

Паралелі між „Містом” Підмогильного та „Любим другом” Мопассана найкраще можна простежити на рівні сюжету. Обидва – романи становлення: молода людина з провінції прибуває до міста і робить швидку кар’єру та здобуває ряд любовних перемог [1, с. 125]. Степан Радченко зовні цілком укладається у донжуанівську схему підкорення жіночих сердець. Проте п’ять жінок, які зустрічаються на його шляху завойовника міста, віддзеркалюють етапи внутрішньої еволюції „героя нового часу”.

У контексті пошуку „духу часу” для Степана Радченка та Жоржа Дюруа стосунки з жінками не є самодостатні, а постають радше, як компенсаторські у конструюванні самототожності. Порівняння з творчістю Мопассана дає багато для розуміння особливостей розповідних форм, вжитих Підмогильним. Письменник усі події, всі інші персонажі будує через призму головного

героя, Степана Радченка. Так побудований і роман „Любий друг” Мопассана.

Ці стосунки відображають долання комплексів, найсильніший серед яких – страх перед невідомим буттєвим виміром (містом). Вхідження у місто пов'язане в Радченка з утратою традиційних комунікативних атрибутів. Цей травматичний чинник спричинює пошуки мови міста. Цей травматичний чинник спричинює пошуки мови міста, яка реалізується через різнобіжні вектори. Один з них спрямований на подолання страху через перемогу над жінками, інший оприявнює народження митця. Мова міста стає для Радченка мовою новонародженого мистецтва, а жіноча домінанта в ньому сигналізує про появу чуттєвості якісно нового порядку. У певному сенсі любовний та мистецький дискурс стають складовими міфологеми роздоріжжя, яка визначає структуру твору.

І Степан Радченко, і Жорж Дюруа часто опиняються в однакових ситуаціях. Перші кроки на літературній ниві в обох побудовані на військовому досвіді: Дюруа публікує політичну статтю про свої спостереження у французькому колоніальному Алжирі; Радченко пише оповідання про бритву, яка переходить через руки багатьох людей протягом воєнних років. Військова тема близька для обох героїв, бо вона піднімає „чоловіче” питання, питання вічного тіжіння до незалежності.

Подібність стилю обох письменників вражаюча. Ми спостерігаємо епізоди з життя головних героїв обумовлювалися типовістю життєвих ситуацій, широко відомих у світовій літературі: амбітні заміри провінціала в справі „завоювання” великого міста, яке для нього є вимірним символом, уособленням майбутнього „бути чи не бути”. Для кожного з героїв письменницька кар'єра закінчується редакторською посадою у видавництві. Обидва письменники змінюють прізвища, щоб не справляти враження простих людей: Жорж Дюруа стає Дю Руа де Кантель, а Степан перетворюється на Стефана з наголосом на другому складі [3, с. 181]. Обидва соромляться своїх батьківських витоків.

Іншим аспектом паралелей між „Містом” і „Любим другом” є любовні пригоди із жінками, які не слід розцінювати як любування автора легкодушністю свого героя, а як певну модель людського життя. У обох початок і кінець стосунків із жінками зумовлені сексуальним голодом, вдоволенням та бажанням утвердитися за рахунок „слабкої” статі.

Любовна кар'єра Жоржа Дюруа – це сходження до щораз вищої соціальної верстви. Він починає з повії Рашелі, далі швидко переходить до Клотільди де Марель, заміжньої жінки з середнього класу. Коли помирає Форестьє, Жорж одружується із його вдовою Мадден, жінкою неймовірного інтелекту. Не зупиняється у гонитьбі за досягненням своїх егоїстичних інтересів, спокушає пані Вальтер, привабливу дружину свого директора. І нарешті, спровокувавши власну дружину на розлучення, Жорж утікає із Сюзанною Вальтер, донькою директора. Вдаючись до

шантажу, він примушує її батьків дати згоду на шлюб та й призначити його на посаду головного редактора у видавництві [1, с. 126].

Радченкове „кохання” теж розвивається, хоча й трохи по-іншому. Через жінок, з якими він зустрічається продемонстровано поступові зміни характеру героя, – вони визнають його зростання та поступ у міському середовищі. Розпочинає Степан свою „кар’єру” кохання дівчиною із власного села, Надійкою. Обоє простодушні й неосвічені у сердечних справах, але їхні почуття обопільні й щирі. Наступною жінкою, з якою він має роман, є сорокадворічна господиня дому, Мусінька, де він займає місце. Тамара Василівна Гніда, себто Мусінька (паралельний персонаж до пані Вальтер), віддає всі свої стримувані почуття молодому чоловікові. Стосунки з господинею помешкання приносять ілюзію легкості, необов’язковості, відчуття азарту. Сексуальний досвід заступає зловісну тінь роздоріжжя. Однак у житті Радченка з’являється розколеність на „денну” та „нічну” поведінку, що призводить до системи подвійних стандартів. Неспівмірність денних і нічних цінностей перетворює стосунки на „півсентиментальний хатній роман, ...з раптовою зав’язкою, жагучим змістом та нудним закінченням” [6, с.495]. Роман з Мусінькою постає в обрисах недомовленості, що окреслює ситуацію духовного передмістя. Творча дилема – залишитись митцем передмістя чи освоїти мову міста – залишається відкритою у любовному дискурсі. Пересуваючись нагору щаблями „чоловічого світу”, він знайомиться із Зоською, дівчиною міської культури, освіченою та примхливою – образ певною мірою відповідний Клотільді де Марель. А на вечірці, на яку запросила його Зоська, він знайомиться із жінкою, яка є уособленням міської культури, – балериною Ритою [4, с. 207]. На останніх сторінках ми бачимо Степана з його останньою в романі жінкою-повією. Але, на відміну від Мопассанових Рашелі й Жоржа, повія і Степан не мають фізичного контакту. У кінці роману Радченкові стосунки із жінками виявляють меншу щирість, дедалі більшу прірву між любов’ю й сексом, що свідчить про повне моральне переродження головного героя.

У стосунках з Надійкою конфлікт між враженим мистецьким честолюбством та агресивною чоловічою силою розв’язується через приниження (володіння) іншого. Спосіб омовлення завданої образи (маститий критик Світозаров демонстративно відмовляється читати оповідання Радченка) герой знаходить у шалі чуттєвості. Мова тіла стає першим кроком для присвоєння стихії міста. Він вияскравлюється у мріях-мареннях з означенням постаті героя та переможця, який „...надавав обличчю чарівної краси, прибирався в найвиборніші костюми й скоряв жіночі серця поспіль, розбивав подружжя й тікав з коханками за всі можливі кордони, крім межі уяви” [6, с. 487]. Таким чином Радченко відкриває для себе мову міста як мову сили та насолоди. Це стає його орієнтиром у наступних любовних іграх.

Обом героям їхні коханки дають пестливі прізвиська: Клотільда де Марель та її донька називають Дюруа „любим другом”, а Зоська Степана Радченка – „божественним”.

Життєвий вир засмоктує героя сповна, просуваючи його до безмежжя по всіх сферах свого життя, особистого, товариського, і автор навмисне не ставить перед ним бар'єри, розкриваючи красу життя в постійних сподіваннях і розчаруваннях, за яким ховається рух героя до своєї мети [5, с. 150].

Досить схожими в обох творах є й обставини дії в обох романах. Уже цей факт, що роман Підмогильного називається „Містом” і вся його дія відбувається в Києві, є ознакою впливу західноєвропейської літератури. Київ у романі значить те саме, що й Париж у Мопассана. В обох романах урбаністичне оточення становить собою суміш культурної творчості, фінансових шахрайств та великоміського життя, поєднане з цинізмом і тупістю. І в Києві, і в Парижі розчарування наслідками минулого поволі відходить, а на його місці з'являється успішне майбутнє [1, с. 127 – 128].

Слід зазначити, що твір Підмогильного не є романом про Київ так, як не є романом про Париж „Любий друг”. Письменники описують життя своїх героїв у великих містах не для цього, щоб показати географічне положення або економічне життя, а для цього, щоб показати еволюцію особистості героїв, їх злет та духовне падіння.

У творі зустрічається модель „Київ – збіговисько міщан, непманів, повій і т.д.”, але це криве дзеркало. Таким бачить Київ герой на початку роману, коли він ще повний упередженості селянина до міста. Однак, поступово його погляди стають діаметрально протилежними, він помічає його велич, його суть.

Фінал безсумнівно підказаний подібним завершенням „Любого друга”. Герой, як і Радченко, переселенець, який прибув до Парижа здобути гроші і високе становище в суспільстві. Ось, тепер він після шлюбу з донькою свого шефа:

Він ішов поволі, спокійною ходою, піднісши чоло, вступивши погляд в осяяний просвіт дверей церкви. Почував, що по тілі його котиться довгий дріж, що дає йому безмежне щастя. Нікого не бачив. Думав тільки про себе. Коли вийшов на поріг, побачив збиту юрбу, чорну, галасливу юрбу, що прийшла сюди задля нього. Народ паризький дивився на нього і заздрив [5, с. 147 – 148].

Віддаючи належне очевидним паралелям у „Місті” і „Любому друзі”, не можна ставити знак рівності між шляхом та метою життя у Радченка й Дюруа, як підкреслює Магдалина Ласло-Куцюк. Герой Гі де Мопассана в погамуванні своїх амбіцій прагнув вперше вийти на верхів'я соціальних надбань, обняти високу посаду ціною будь-яких жертв свого оточення і власного морального падіння. Жорж Дюруа залежить від жінок у всіх сферах життя: вони пишуть за нього оповідання, підказують політичні кроки і т. ін. Стосунки Степана Радченка з жінками, на

протипагу Мопассановому героєві, не мають безпосереднього впливу на кар'єру героя. Шлях Радченка – інший. Його еволюція – це становлення людини у складних життєвих ситуаціях. Його шлях це школа життя, це його підготовка до письменництва [3, с. 182].

Структура „Міста” побудована на внутрішній закономірності й паралелізмі самого сюжету. Роман ділиться на дві частини по чотирнадцять розділів у кожній. „Любий друг” також має дві частини, але неоднакові за обсягом.

Крім структурних паралелей у сюжетах, обставинах „Місто” і „Любий друг” схожі між собою ще й деякими стилістичними прийомами, найважливішим з яких є об'єктивний метод. Як і Мопассан, Підмогильний у розвитку сюжету показує світ через призму сприйняття головним героєм.

„Місто” завершується невизначено. В. Підмогильний, як і Мопассан, свідомо уникає чітких висновків. Радченко зрозумів, що минулого вже не вернеш. Сповнений радісних передчуттів, Степан іде додому, сп'янілий від самовпевненості:

„Не чекаючи ліфта, хлопець притьмом збіг на шостий поверх, і до кімнати ввійшовши, розчинив вікна в темну безодню міста. Він завмер від сласного споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок. Тоді, в тиші лампи над столом, писав свою повість про людей” [6, с. 538].

У співвідносній сцені з „Любого друга” Дюруа одержує посаду в газеті і повертається додому. Він пробує писати статтю про Алжир, але не знає навіть, як її почати:

„Тоді його знову охопила невиразна й радісна надія, що таїлась у його душі, і він послав навмання в ніч поцілунок, любовний поцілунок образіві сподіваної жінки, палкий поцілунок жаданому багатству” [7, с. 162].

Згідно з твердженням професора Бухарестського університету в Румунії М. Ласло-Куцюк, твір В. Підмогильного – це „прекрасний роман, написаний, хоч і під впливом французької класичної літератури, але зі збереженням української національної традиції” [5, с. 228].

Можна погодитись, що вплив навіть такого майстра, як Гі де Мопассан, звичайно не знімають майстерності самого автора „Міста”, який виявив незрівняним для української прози образ складної особистості. Підмогильний показав її у площині тонкого психологізму та філософського екзистенціалізму.

Культивована маскуліність Радченка впритул наблизили українську культуру до потреби вироблення принципово нового мово мислення. Але мова міста виявилася не на часі соціальних замовлень.

Література

1. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю. Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський. – К. : Пульсари, 2004. –

230 с. **2. Історія** українського письменства ХХ століття : у 2 книгах / за ред. Дончика В. Г. – Книга 1. – К. : Либідь, 1998. – 462 с. **3. Мельник С.** Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття / С. Мельник. – К. : НАН України, 1994. – 318 с. **4. Монахова Н.** Проза Валер'яна Підмогильного : гендерний аспект / Н. Монахова // Актуальні проблеми сучасної філології. Збірник наукових праць / за ред. Я. О. Поліщука та ін. – Випуск VIII. – Рівне : РДГУ, 2000. – 240 с. **5. Ласло-Куцюк М.** „Місто” Валер'яна Підмогильного і французький роман ХІХ століття / М. Ласло-Куцюк // Шукання форми : Нариси з української літератури ХХ століття. – Бухарест : Критеріон, 1980. – 364 с. **6. Підмогильний В.** Оповідання, повісті, романи. – К. : Наукова думка, 1991. – 790 с. **7. Гі де Мопассан.** Любий друг. Твори : у 8 томах. – Том 4. – К. : Дніпро, 1970. – 428 с.

Офіцерова А. П. „Місто” Валер'яна Підмогильного і „Любий друг” Гі де Мопассана у порівняльній перспективі

У статті дається глибокий порівняльний аналіз романів В. Підмогильного „Місто” та „Любий друг” Гі де Мопассана. Першоосною у цих творах постає людина, яка перебуває у складних відносинах з навколишнім світом. Розкривається людина в пошуках власного буття. Автори обох романів ставлять за мету пізнати таємницю світу, зрозуміти споконвічну загадку особистості, осмислити її ідеал, орієнтації в житті. Простежується вплив Гі де Мопассана на самого автора „Міста”.

Ключові слова: роман, автор, особистість, стиль, місто, підтекст, творчість.

Офицерова А. П. „Город” Валериана Пидмогыльного и „Милый друг” Ги де Мопассана в сравнительной перспективе

В статье предпринята попытка сравнительного анализа романов В. Пидмогыльного „Город” и „Милый друг” Ги де Мопассана. В центре внимания обоих романов выступает личность. Анализируются ее сложные отношения с окружающим миром. Авторы обоих романов ставят перед собой цель познать тайну мира, понять ориентации в жизни. Прослеживается влияние Ги де Мопассана на автора „Города”.

Ключевые слова: роман, автор, личность, стиль, город, подтекст, творчество.

Ofitserova A. P. „City” of Valerian Pidmogylny and „Dear friend” of Guy de Maupassant in comparative perspective

In this article author did deep comparative analysis of the novels V. Pidmogylny „City” and „Dear friend” Guy de Maupassant. The foundation of this works is a human, who is in a complex relationship with the world. Author describes a man in a search of his own life. The authors of both novels

wants to know the secret of the world. Guy de Maupassant aspect on the author of the novel „City”.

Key-words: novel, author, personality, style, city, creation.

УДК 821.161

О. М. Свириденко

**МІФ ПРО ЄРУСАЛИМ В УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНТИЧНІЙ
ТРАДИЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ
А. МЕТЛИНСЬКОГО Й О. СТОРОЖЕНКА)**

На часі стоїть проблема перегляду і переосмислення тих тем і проблем літературознавства, які, на перший погляд, здаються достатньо розробленими, але все ж потребують доопрацювання з позицій новітньої літературної дискусії. Тож об'єктом пропонованого дослідження є художні доробки таких українських романтиків, як Амвросій Метлинський та Олекса Стороженко. Творчі феномени цих митців, яких свого часу зарахували до числа так званих пасивних романтиків, в добу радянського літературознавства зазнали суттєвих кривотлумачень. Нині увага до їхньої творчості залишається недостатньою. Актуальним є прочитання літературного спадку А. Метлинського й О. Стороженка під кутом міфокритики, оскільки обидва вони були прихильниками романтичної концепції міфотворчості.

Образно-художня система „Думок і пісень” ґрунтується на двох світоглядних підвалинах – язичницьких і християнських, але християнське у ній домінує. Своєрідне місце поряд збірки „Думки і пісні та ще дещо” займає хронологічно віддалена від неї поезія „М.М.М.”, котра містить той чітко окреслений міфологічний центр, який виступає системотворчим фактором змістової структури всієї збірки, створює певний міфологічний код, що ним запрограмовано її, вивершує зображене в цілісну картину, в якій прочитується авторське бачення національних перспектив України. До задуму збірки, як і до міфологічної моделі національного світу, розгорнутої у ній, дотичними є також поезії „Розмова з покійними”, „Рідна мова”, „Сон”.

Збірка „Думки і пісні та ще дещо” Амвросія Могили подає своєрідний історико-художній зріз усього тогочасного суспільства, а водночас виконує найбільш актуальну для етносу в добу романтизму месіанську функцію, пов'язану з перспективою. Історіософічність – основна властивість міфу про Україну Метлинського-романтика. Варто погодитися із Ю. Луцьким у тому, що Метлинський-поет здебільшого залишається „рупором свого народу”, бо „читач чує головним чином голос національного барда, але не людини як індивіда”. Деякі з цих рис

згодом озвуться в Шевченкових творах, і вплив тут А. Метлинського незаперечний [1, с. 80].

Усе це дає підстави говорити про Амвросія Могилу як про творця самобутнього мистецького „національного міфу”, що його поява була викликана прагненням автора порушити у творчості найглобальніші на той час національні проблеми й запропонувати шляхи їх розв’язання. Як зазначає Т. Бовсунівська, „кодування власного історичного простору романтики розпочали з міфологем, кожна з яких ідеологізувалась у відповідності до реалій цього самого історичного простору, виказуючи самим своїм існуванням принципово нову ідеологію”, котра „існувала для народу, для його відродження й утвердження” [2, с. 134].

Посутньою сферою історичної проекції романтичної поезії Амвросія Могили є христологія. Як зазначають дослідники, „цей аспект історичного світосприймання пов’язаний з осмисленням основоположної тріади – Христос-Сучасник: історико-культурологічна проекція романтизованої особистості в християнську старовину. Біблійні мотиви становлять специфічний рівень романтичного концепту дідизни: козацька та давньоруська старовина завжди висвітлюється в плані становлення та збереження християнської віри” [2, с. 122].

По-християнськи тлумачить національну історію і Амвросій Могила. За його міфопоетичною версією, українці, як народ обраний, отримали від Отця Небесного Палестину („М.М.М.”), заповідану землю, на котру не раз зазіхали сусіди, але, Божою ласкою, її вдавалося відстояти.

Поет зосереджується насамперед на процесі саморуйнації України. Українці, на його думку, самі занедбали свій земний Едем (свою державу, яка є основним гарантом повноправного і повноцінного членства нації у світовій спільноті), перетворили його на Руїну, на „домовину” України, на суцільне кладовище української історії, де похований народ, його національна воля і слава „Розмова з покійними”, „Кладовище”, „Глек”, „Гетьман”, „Підземна церква” тощо), бо накликали на себе кару Небесну. Українці своєю душею, мов блудні діти, віддалилися від Отця Небесного, прогнівили Його, бо порушили найголовніші Його заповіді, за що й покарав Він їх вавилонським полонем („М.М.М.”), а відтак Україна була донищена сусідами-ворогами.

Як зазначає П. Білоус, у художню свідомість українців міф про Єрусалим потрапив у християнській інтерпретації. Основним джерелом його поширення було Святе Письмо, яке в перші десятиліття християнізації Русі засвоювалося фрагментарно. До того ж, у процесі трансформації міфу про Єрусалим помітну роль відіграли й дохристиянські вірування українців, а відтак він потрапив під потужний вплив культу роду і землі в Русі, внаслідок чого сформувалися нові уявлення, зокрема і про сакральні території [3, с. 7 – 8].

Міф про Єрусалим в українському національному змісті помітно представлений уже в літературі Київської Русі. За спостереженнями П. Білоуса, власне під впливом міфу про Єрусалим (Єрусалим у давньоєврейській мові – жіночого роду) в „Повісті минулих літ” град Київ (чоловічого роду) називається не батьком, а матір’ю городів руських [3, с. 9]. (Тими ж таки впливами варто тлумачити й граматичний алогізм у „Предисловии” А.Метлинського до „Народных южнорусских песен”: „Киев – мать городов русских”). Це, як зазначає дослідник, „перша цеглина в основу художнього й ідейного паралелізму „Єрусалим – Київ”, що буде плідно розробляться у давній українській літературі” [3, с. 9].

За спостереженнями дослідників, у нову національну поезію ця ідея інтегрована саме Амвросієм Могилою, чії творчі пошуки велися у силовому полі давнього письменства, Святого Письма та національної історії. Згодом образ “вавилонського (російського) полону” (а власне так, зважаючи на контекстуальний вимір, коригує смислове вістря міфу про Єрусалим А.Метлинський) стане традиційним в українському поетичному просторі XIX ст. (Т. Шевченко, П. Куліш, Леся Українка, І. Франко).

Туга за втраченою державністю, за старожитньою Україною – це основна тематична лінія збірки „Думки і пісні та ще дещо”, а водночас і вічна рана Метлинського-поета. Такі образи, як вона – „ненька, ненька старесенька, рідна Україна”, я – „син” („Розмова з покійниками”), демонструють високу міру національної самосвідомості митця-романтика.

Сенс означених взаємин фіксують також такі образи як Україна – „Єрусалим”, поет – „жид” („М.М.М.”). Вони ж засвідчують, що можливість зміни на краще – основа погляду Амвросія Могили на українське буття. Образ „нашого Єрусалиму” (словосполучення звучить як алюзія) історично вмотивовує віру А. Метлинського: Україна – свята й історично зумовлена, а отже, має право на існування.

Амвросій Могила був свідомий того, що Україну, як складову Російської імперії, очікує страшна перспектива, перспектива „темної ночі” (поезії „Степ”, „Ніч”, де українство змальоване як таке, що опинилося „серед ночі”), а власне, національного гноблення. Вдаючись до аналізу психології російського імперіалізму Амвросій Могила констатував: „Так чи співав же пісню жид В тім Вавилоні, що огид, Бо він топтав чужії діти, Бо нівечив, не знав, де діти, Він славу, честь його синів, Посоромив його дівок... Заціпило – і я замовк... Хоч думку всю, як у жидів, Наповнив наш Єрусалим” [4, с. 123].

У творі зафіксовано власне український контекстуальний вимір першої половини XIX ст., сигналом чого є використання тогочасних повсякденно житейських понять, котрі, в свою чергу, демаскують єство Російської імперії. Романтик також оперує образними аналогіями на рівні ремінісценцій та асоціацій („як у жидів”, „наш Єрусалим”, „той

Вавилон”), осучаснюючи в такий спосіб традиційний сюжет. Скажімо, вислів „той Вавилон” вказує на ту страшну здеморалізовану імперію, котра поглинула Україну. Цитовані рядки позначені підсиленою, мускулистою, викривальною за своєю суттю, енергією, чому спричинилося використання нетипового навзагал для Амвросія Могили чотиристопного ямбу.

По-християнськи тлумачить українську історію й Олекса Стороженко. У Стороженковому міфомисленні шлях українського народу – то шлях від сакрального центру, шлях у небуття. Даючи характеристику української духовності першої половини ХІХ ст., прозаїк називає українців „великими дурнями”, які втратили віру в Бога [5, с. 60]. Діалог автора з Біблією і „відсилання” читача до біблійних текстів (а водночас і до сторінок національної історії) наявне також у повісті О.Стороженка „Близнець-братя”. Здійснюючи часткове запозичення з біблійних оповідей про єгипетсько-вавилонську неволю, письменник вдається до заміщення зовнішніх проявів національно-культурного коду сюжетного матеріалу. Невипадково у згаданому творі Київ фігурує як „свій Єрусалим”. Подібне порівняння налаштувало читача на осмислення першопричин сучасної недолі України.

Наслідуючи закони архаїчної символізації, романтик-міфотворець осмислює історичний шлях нації також як колообіг явищ. За гріхи полуденна степова Україна була покарана північним морозом, із яким у міфопоетичній уяві автора асоціюється з російським поневоленням. Московщина, що постає у ролі збирача земель, є центральним поняттям системи образів ворожої сили в міфосвіті О. Стороженка. Промовистим і символічним є порівняння гілки дуба (при цьому дуб – символ історичного буття українського народу), на якій вішали козаків, із ведмежою лапою, що є символом російської загарбницької сили, адже культовою ця тварина була саме в росіян.

Подібно до А. Метлинського, на противагу російському великодержавному міфу, який формував погляд на українську націю як на меншовартісне відгалуження російського дерева, О. Стороженко вибудовує власну доказову схему національного розвитку. За його версією, в основу якої покладено хозарський міф, козаки (козари) – безпосередні нащадки військово-політичної еліти Київської Русі. Звертаючись до хозарського міфу, О. Стороженко утверджував думку про те, що козацький народ є автохтонним, окремим від російського, а отже, Україна має право на самостійність.

Побіжне прочитання повісті „Марко Проклятий” може створити враження, що О. Стороженко робить помітний внесок у творення міфу такої ординарної події в національній історії, як Переяславська рада 1654 року, ставлячи її на рівень доленосних. Утім, прочитувати цей твір варто з розумінням того, що писався він у підцензурних умовах.

Захищаючи саму ідею возз'єднання України з Росією, котре стало можливим завдяки віросповідальній ідентичності українців і росіян, О. Стороженко, подібно до автора „Історії русів”, утверджує думку про те, що Росія не дотримувалася Переяславських угод і навіть у ХІХ столітті продовжувала „годувати” українців „московськими тижнями”, тобто відмовками та обіцянками [5, с. 186]. Створений романтиком фразеологізм виразно окреслює сутність українсько-російських взаємин.

Ставлення автора до імперської політики Росії фіксується також із допомогою прізвищ-паронімів, які функціонують на рівні алюзій. Наприклад, М. Катков, редактор „Московских ведомостей”, який у 1863 році виступив із пристрасним обвинуваченням „малорусского сепаратизма”, у листах О. Стороженка до В. Білого фігурує як Катон [6, с. 563]. Мовилося про римського письменника і цензора, який вимагав знищення Карфагена як небезпечного конкурента Рима. Тож із підтексту епістоли звучить засудження московської ідеї Третього Риму, реалізація котрої призвела до повної колонізації України.

Осмилюючи масштаби „вавилонського / римського полону”, О. Стороженко констатував, що ліквідація залишків української державності поклала початок остаточній асиміляції українства у складі інонаціонального державного утворення. Політика Російської імперії вела Україну до втрати національного „обличчя. Створюючи образ Наддніпрянщини ХІХ ст., романтик емоційно розмежовує „своє” і „чуже”: „Наша Україна теперечки якось Московщиною дивиться – замість шинків проклята кабащина, постоялі двори на московській звичай; скрізь по дорозі тягнуться московські однокінні телеги, одна до другої попричеплювані, як фіги на личку; куди не глянь – усе пилипони з рудими бородами, у лаптях, аж нудить на них дивлячись” [5, с. 48]. Письменник фіксує той факт, що політичний курс російського царату щодо України зумовив заселення українських міст мігрантами: російськими чиновниками купцями, робітниками, що в цілому також скеровувалося на винищення українських первнів.

Романтик звертав увагу на етнопсихологічні аспекти російсько-українського міжетнічного конфлікту. Навіть для тих українців, які немало „терлися по Петербургах” [5, с. 86], Росія – це чужий простір, це – непривабливий і незрозумілий світ. Характерно, що, розгортаючи образ Росії, письменник вказує не лише на її асиміляторську політику щодо українського народу, але й на „німецьке засилля” в російському суспільстві, породжене ідеєю „Третього Риму”. Бо це була не просто імперська ідея, але й апеляція до чужих історичних традицій, а не до власної етнічної самоцінності та ідентичності. Тож виходці з Московщини – це також „німота”: „Скільки ще того лакейства у фраках та сюртуках – мов та німота” [5, с. 49]. Лакей із Москви має на собі ще й німецькі галанці. Невипадково такі ж галанці має на собі й упир [5, с. 61].

Адже й упир, і москаль – усе це, за О. Стороженком, представники злої, нечистої сили.

Таким чином, ідея Києва як Другого Єрусалима, типова для давнього українського письменства та письменства XIX ст., у поетичному доробку А. Метлинського та в прозі О. Стороженка набуває смислу ідейно-політичної зброї у змаганні з московською ідеєю Третього Риму, що була однією з основних ідеологічних засад російського великодержавного шовінізму. Подібна настанова цілком відповідала українській літературі, яка не раз в Україні виконувала також функції політичної трибуни.

Література

1. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком / Ю. Луцький. – К. : Час, 1998. – 256 с. **2. Бовсунівська Т. В.** Феномен українського романтизму: Етногенез і теогенез : У 2-х частинах / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавництво Київського інституту „Слов'янський університет”, 1997. – Ч. I. – 155 с. **3. Білоус П.** Міф про Єрусалим у літературі Київської Русі / П. Білоус // IV Міжнародний конгрес україністів. Літературознавство. – К. : Обереги, 2000. – Кн. I. – С. 5 – 12. **4. Могила Амвросій, Галка Ієремія.** Поезії / Амвросій Могила, Ієремія Галка. – К. : Радянський письменник, 1972. – 335 с. **5. Стороженко О.** Закоханий чорт : Історико-фантастичні повісті та оповідання / О. Стороженко. – К. : Дніпро, 2001. – 336 с. **6. Стороженко О.** Вибрані твори / Олекса Стороженко. – К. : Дніпро, 1989. – 622 с.

Свириденко О. М. Міф про Єрусалим в українській романтичній традиції (на матеріалі творчості А. Метлинського й О. Стороженка)

У статті з позицій міфокритики досліджено творчі доробки А. Метлинського й О. Стороженка. Проаналізовано особливості трансформації міфу про Єрусалим у творах цих романтиків.

Ключові слова: міфологічний світ, міф про Єрусалим.

Свириденко О. М. Миф об Ерусалиме в украинской романтической традиции (на материале творчества А. Метлинского и О. Стороженко)

В статье с позиций мифологической критики исследуется творческое наследие А. Метлинского и О. Стороженко. Проанализированы особенности трансформации мифа об Ерусалиме в произведениях этих романтиков.

Ключевые слова: мифологический мир, миф об Ерусалиме.

Sviridenko O. M. Myth about Jerusalem in the Ukrainian romantic tradition (researched on the A. Metlynsky and A. Storozhenko's art works)

In this article Metlynsky A. and A. Storozhenko's art works are researched with help of myth criticism method. The main features that refer to transformation of myth about Jerusalem are analyzed.

Key words: mythological world, myth about Jerusalem.

УДК 821.161.2-3.09 Шевчук

Н. М. Сизоненко

**ФУНКЦІОНУВАННЯ ТОПОСІВ МІСТА, СЕЛА, ТВОРЦЯ В
УМОВАХ ЗАБЛОКОВАНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ПЕРЕХРЕСНИХ
СИСТЕМ У РОМАНІ ВАСИЛЯ ШЕВЧУКА
„ПРОЩАННЯ З САМИМ СОБОЮ”**

Одним з останніх прижиттєвих творів В. Шевчука є автобіографічний роман „Прощання з самим собою” (1992) [1], сюжетом якого є „доля думки” – історія пошуку мудрих істин, що відкриваються через прагнення головним персонажем – Платоном – мати хату в широкому смислі цього слова („Хата – як символ рідної землі, духовна твердь, петра” [2]), якої був позбавлений протягом усього життя. Автобіографічний герой роману не мислиться поза суспільними й історичними реаліями, що помітно на рівні художньої реалізації тематичного центру „історія Я” та „історія покоління”, який слугує меті узагальнення фактів духовного життя суспільства та особистості в умовах „заблокованої культури”. Останнє поняття, вжите Ліною Костенко на позначення специфічного явища, що постало на терені суспільно-історичних і національно-духовних деформацій української культури, дотичне й до роману В. Шевчука, зокрема в аспекті топізації мотиву творця в умовах заблокованої культури. У подібному ракурсі твір до наукового дискурсу ще не залучався, що й засвідчує актуальність порушеної проблеми.

В останніх дослідженнях ([3], [4], [5]), присвячених розгляду топосу як автономного складника художнього тексту, увага науковців акцентується на функціонуванні й значеннєвих інтерференціях конкретних топорів, розробляється їхня типологія, простежується художньо-естетична концепція певного топосу у творчості того чи іншого письменника тощо. Проте ще маловивченим є питання топічного репертуару в авторській художній системі, усталеність чи неканонічність способів вживання топосу чи групи топорів як проекту висловлювання в літературному творі. А тому в пропонованій статті прагнемо заповнити прогалину в дослідженні топічного репертуару, природи і сфери

застосування групи топосів у романі В. Шевчука „Прощання з самим собою”.

Дефініція „топос” більшістю дослідників тлумачиться як сталий мотив, що має певне значення й виконує конкретну функцію в текстовій площині. Кілька топосів або група топосів, сконструйована на тій самій образній основі, становлять *топічний репертуар*, який дається до спостережень у синхронічній та діахронічній площині, з погляду вияву омонімічних, антонімічних відношень у межах тематичних груп та їхніх значеннєвих інтерференцій. Власне, з формально-значеннєвою структурою топосу пов’язують сферу можливих його застосувань.

Якщо погодитися з твердженням про те, що топос є певним проектом і способом висловлювання [6, с. 360, 362], то очевидним стає його комунікативна природа: топос реалізує комунікативні наміри адресанта (автора) і є способом мовленнєвого впливу на адресата (реципієнта). Розшифрування закріпленого за певним топосом значення, таким чином, є шляхом до розуміння авторських інтенцій, джерела яких слід шукати в релігійних, філософських, ідеологічних системах.

У романі В. Шевчука „Прощання з самим собою” можна виокремити топос міста, топос села та топос творця в умовах заблокованої культури, які й становлять топічний репертуар названого твору. Географічні топоси (міста і села) мають у романі схильність до персоналізації, тобто подаються у сприйнятті головного героя, і співвідносні з топографічними реаліями біографічного простору; матерію топосу творця в умовах заблокованої культури становлять образи-персонажі й ситуації. Перші два з названих топосів об’єднані протиставними відношеннями й функціонують у формі антитези, ґрунтованої на комплементарності значень окремого компонента опозиційної пари. Ідеться передусім про два параметри значеннєвих інтерференцій: просторові, конкретизовані локусами квартири – хати, і ціннісні (аксіологічні).

Спираючись на просторові категорії, топоси міста та села представлені низкою атрибутивних елементів. Топос міста (Києва) містить у собі інформацію про розпечений асфальт; смог, що заповнює видолінки; парк „з ярів та голих пагорбів, що дивом уціліли, вважай, у центрі міста” [1, с. 308]; автобази; гаражі; машини – престижні (чорні „Волги”) й непрестижні („Жигулі”). Названі ознаки „вчитуються” з різних фрагментів роману, натомість топос села (Світлогородки) вирізняється насиченістю елементів енумерації й більш компактним розміщенням у текстовій площині: „Попереду, серед високих густих дерев, колгоспна ферма чи щось на неї схоже. А в інший бік від села йшли крутолобі пшеничні пагорби, які зливалися нерівно з синім небом. І над усім цим простором кульбабами пливли хмарки” [1, с. 244]. Окрім того, топос села є повторюваним; частотність його використання обумовлена образами пам’яті персонажа: „Платон заплющив очі, й на нього знову наплив високий сосновий ліс. Проте не той, де малював, –

узлісся біля села... Берези, тінь під ними... Маленька тиха річечка, яка біжить з села у поле чи навпаки... Гребелька – за садибою, по ній іде дорога на ферму, та, якою він прогулювався, пив небеса...” [1, с. 257]; „Згадалась тиша поля, глибінь небес і велич лісу. Дивний цей краєвид зринає йому весь час із пам’яті, здолавши інші” [1, с. 262]; „Й знову побачив поле, й річечку, й толоку, де так мальовничо паслася людська строката череда... За вербами, на тлі густого бору, білів будинок...” [1, с. 284].

Як ми вже наголошували, топоси міста та села конкретизовані опозиційною парою квартира – хата. Уніфікований опис квартири (тісне двокімнатне помешкання, з невеличкою кухнею, спальнею, що слугує за робочий кабінет для Платона, балконом) слугує меті ідентифікації помешкання автобіографічного героя, тоді як опис хати (простора веранда, передпокій, кабінет, зала, кухня, на другому поверсі – спальні та балкон) виводить реципієнта на рівень осмислення пропонованої автором концепції особистості: упродовж усього життя Платон був позбавлений дому (місця фізичного й духовного становлення), однак хата пробудила в ньому прагнення „перемінити своє життя, хоча б частково вирватися з... клітки, кинуті йому, як кістку, по довгих муках поневірянь” [1, с. 357].

Топоси міста і села містять потужний аксіологічний співчинник: протиставляють одну цінність іншій, тим самим розмежовуючи поля застосувань названих вище топосів. Топос міста репрезентує наслідки урбанізаційних процесів: ослаблення зв’язку з національними традиціями та культурою („Нас відучили любити край свій, давнє його й майбутнє. Історію, – вже навіть зараз, в розпал перебудови, – визначаємо лише від Жовтня. Вся преса, вся увага спрямовані на наші дні. Кому ж воно так хочеться зробити нас безбатченками, позбавить нас коріння?” [1, с. 258]); пристосуванство („А ми були поставлені в такі умови, де за найменші блага платити слід душею” [1, с. 397]); духовну деградацію („Звичайно, є досягнення. У лицемірстві, в гонорі, у прагненні похизуватися перед людьми зв’язками та можливостями” [1, с. 380]); пасивність мислення („Нас так усіх затуркали, зробили з нас пасивних споживачів наказів та настанов, що ми вже боїмося живого діла, диспуту, змагання волю, характерів” [1, с. 382]); хаотичність („Тепер усе на світі перемішалось, виховує хто знає хто. В людей порядних діти ростуть злочинцями, вбивають тим самим своїх батьків, немовби за те помщаються, що народили, вигодували. І навпаки” [1, с. 378]); людську самотність („Ми всі тепер самотні серед людей... Як корабель серед космічних тіл...” [1, с. 443 – 444]). Опозиційними до духовних втрат міста є традиційні цінності, закріплені за топосом села: збережений код нації (рід продовжується не тільки генетично, але й духовно; рідна мова „в селі ще, слава богу,... існує, діє” [1, с. 377]); витоки, що живлять фізично й духовно („Купляти треба хату! Там, на природі, він ще зміцніє, відремонтується...” [1, с. 377]; „Я, може, там воскресну із мертвих

духом” [1, с. 440]); істинні вартості (потяг до рідної землі, відсутність фальшування перед собою й громадою, виконання свого призначення, „повага до справедливості та прав всіх на волю” [1, с. 289]). Проте автор констатує, що колишня відособленість села та міста стирається, село дедалі піддається деградаційним впливам міста, передусім у духовно-моральній сфері: „Насилля впродовж років, ба, навіть десятиліть, дало про себе знати. Приглушені, прибиті давні вади знов піднялися, немов пирій, і забуяли. Брехні, відмінність слова й діла, відсутність прав – на грані рабства – виростили новий бур’ян. Людина й тут перестала бути вмістилищем добра, любові, совісті. Мандрівний дяк, піди він знову по селах, мер би за тиждень десь під тиним” [1, с. 350].

Якщо топоси міста і села є традиційними для української літератури, як і спосіб їх функціонування в романі „Прощання з самим собою”, то топос творця в умовах заблокованої культури, основу якого становить ідея знеособлення особистості, перетворення її на духовного вола, якого повсякчас тримають у шорах, є новітньою авторською візією наслідків панування епохи тоталітаризму. Названий топос є топосом-ключем як для пізнання творчого шляху В. Шевчука, зважаючи на жанрову природу твору (автобіографічний роман), так і для узагальнення фактів ідеологічного пресингу на творців духовних цінностей, у цілому на мистецтво за часів радянського режиму.

Топос творця в умовах заблокованої культури, хоч і є відносно автономним складником, проте його остаточне смислорозуміння визначається місцем і характером відношень у топічному репертуарі. Системоорганізуючою для топосів міста, села, творця в умовах заблокованої культури є тема духовної тверді, яка й поєднує названі топоси як перехресні системи. Крайні позиції займають топоси міста і села, центральне – топос творця в умовах заблокованої культури, оскільки саме в останньому перехрещується минуле головного персонажа (гнаний голодом, владою, ідеологією з рідної хати як у широкому, так і вузькому значенні цього слова) і його сучасне (позбавлений духовної тверді, як і ціле покоління, прагне її здобути, але пізно – життя прожите).

Топос творця в умовах заблокованої культури дається до спостережень через ситуації з життя автобіографічного героя, його внутрішній світ, через просторові категорії. Останні репрезентують тривимірну модель суб’єктивного простору персонажа, згідно з ієрархією: *балкон сусіди*, який щодня виливає помії на *балкон Платона*, аби виказати свою зневагу „як роботяга до паразитів” [1, с. 300], *майстерня*, що знаходиться в затхлому підвальному приміщенні („Низька, важуча стеля, шпалери, взяті цвіллю, ряди картин, бездольних, безпризорних, вікно, що лиш третиною сягає світу, світла” [1, с. 289]). Ця модель опосередковано характеризує історичний час, а саме 80-ті рр. ХХ ст., коли творча інтелігенція у своїх кращих рисах (безкомпромісність, неприйнятність подвійних стандартів стосовно

творчості) стала подібною до суспільних відщепенців, гнаних й упосліджених: „Від дня свого народження він був страждальцем, – як весь народ, – був караним хтосна за що. І те, що він уберіг себе, не виродився у робота чи яничара, заслуга його таланту, стійкості, яка виробилася в генах українського народу впродовж століть недолі й боротьби” [1, с. 84]. Автор наводить низку елементів, які засвідчують заблокованість культури й свідомості особистості: ідеологічний тиск на творчу інтелігенцію (визначеність дозволених тем; „виховання” замовчуванням, відсутністю популяризації творчості; заангажованість критики; за небажання поступатись творчими, моральними принципами – обмеженість доступу до матеріальних благ, життя в „в тісних міських вольєрах” [1, с. 345]), тотальний страх („Батьки, сусіди, друзі – всі озирались, скільки і пам’ятав. У школі, в інституті ніхто не смів сказати те, що думав, казав, що треба... Страх – зброя всіх пригноблювачів” [1, с. 358]), атмосфера вседозволеності й фальшивих цінностей, гасел („Сучасне панство, обранці не долі – вищих нових князів, що звать себе товаришами!.. Пророки з подвійним дном! Споганивши велику мрію людства, тепер вони – ті самі! – кричать хулу недавнім своїм кумирам і вимагають нових зусиль від людності для блага... знову їхнього, бо піраміда не перекинулася, стоїть, як і стояла” [1, с. 290 – 291]; „Невігласи навчають нас майстерності, ідеї, філософії. Нацьковують, як псів, на кращі твори й товаришів, щоб ми були ущербні, щоб жоден з нас не міг себе вважати чесним, гідним звання людини, сина свого народу!” [1, с. 415]). Як бачимо, названі атрибути топосу творця в умовах заблокованої культури тісно пов’язані з топосами міста і села: імітація справжніх цінностей, духовне каліцтво, пристосуванство в житті й творчості (топос міста) призводить до втрати залишків духовного опертя нації. Єдиний шлях поновлення рівноваги, а отже, й подолання заблокованості культури, – неприйняття, протистояння подвійним стандартам, повернення до коріння (топос села), яке живить духовну твердь.

Таким чином, у романі В. Шевчука „Прощання з самим собою” центром топічної парадигми, що притягує й організовує топоси міста, села, творця в умовах заблокованої культури, є тема духовної тверді, що досліджується в діахронічному зрізі. Топоси міста і села побудовані у формі антитези, яка спирається на просторові та аксіологічні параметри значень, натомість топос творця в умовах заблокованої культури функціонує у вигляді енумерації атрибутів ідеологічного тиску тоталітарної держави на митців. Неканонічний спосіб застосування названих топосів полягає в тому, що вони не існують розокремлено, між ними встановлюються перехресні відношення: парадигматику становлять їхні значеннєві інтерференції (духовна деградація – ідеологічний тиск – витоки духовності), а синтагматику – культурний контекст. Перспективним, на нашу думку, є типологічні дослідження топічного репертуару художніх явищ із спільною проблематикою.

Література

- 1. Шевчук В. А.** Прощання з самим собою : роман / В. Шевчук // Прощання з самим собою : романний диптих. – К. : Укр. письменник, 1992. – С. 234 – 447.
- 2. Шевчук В.** Прощання з самим собою, 6 листоп. 1987 р. Нотатки до роману / В. Шевчук // Родинний архів письменника.
- 3. Сухомлинов О. М.** Проза Ярослава Івашкевича міжвоєнного періоду : топика і функціональність польсько-українського пограниччя : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.03 „Література слов’янських народів” / О. М. Сухомлинов. – К., 2004. – 16 с.
- 4. Ткаченко І. А.** Топос степу в новій українській літературі (проза) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / І. А. Ткаченко. – Кіровоград, 2009. – 20 с.
- 5. Фоменко В.** Місто і література: українська візія : монографія / В. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
- 6. Абрамовська Я.** Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень / Я. Абрамовська // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакула; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 351–371.

Сизоненко Н. М. Функціонування топосів міста, села, творця в умовах заблокованої культури як перехресних систем у романі Василя Шевчука „Прощання з самим собою”

У статті розглянуто значеннєві інтерференції, способи функціонування топосів міста, села, творця в умовах заблокованої культури, які становлять топічний репертуар роману В. Шевчука „Прощання з самим собою”.

Ключові слова: топос, топічний репертуар, спосіб функціонування топосу.

Сизоненко Н. Н. Функционирование топосов города, деревни, творца в условиях заблокированной культуры как перекрестных систем в романе Василия Шевчука „Прощание с самим собой”

В статье рассмотрены смысловые интерференции, способы функционирования топосов города, деревни, творца в условиях заблокированной культуры, которые формируют топический репертуар романа В. Шевчука „Прощание с самим собой”.

Ключевые слова: топос, топический репертуар, способ функционирования топоса.

Syzonenko N. M. The operation of topos cities, villages, the creator of a blocked cross-culture systems in the Vasyl Shevchuk's novel „Farewell to himself”

In the article have been discussed the meaning of interference methods of topos city, villages, the creator of a blocked cross-culture system, which was topical repertoire V. Shevchuk's novel „Farewell to himself”.

Key words: topos, topical repertoire, methods of topos.

УДК 821.161.3

Т. Я. Солдатенко

**ТОПОС КРИМУ В ТВОРЧОСТІ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА АДАМА МІЦКЕВИЧА**

Іван Франко назвав час від 1820 до 1848 року „добою великого розцвіту” польської поезії, яка була представлена насамперед творчістю „геніальної трійці” польських романтиків - А. Міцкевича, Ю. Словацького та З. Красінського. І це були ті часи, коли, як зазначав І. Франко, „польська поезія вперше вийшла в повнім блиску на європейську видівню і була домінуючим, найважливішим об'явом у духовнім життю нації” [1, с. 200]. І саме цій „трійці” судилося відкрити для Європи ще невідому їй Польщу. Але так сталося, що лише один з цих трьох геніїв (згадаймо ще й зовсім не визнаного сучасниками не менш геніального Ц. Норвіда!), а саме Адам Міцкевич, набув прижиттєвої слави „першого національного пророка і віща”. Не випадково І. Франко назвав його „одним із найгеніальніших людей, яких видало людство” [1, с. 111], а Словацький, Красінський і Норвід потрапили у досить великий список авторів, „не помічених” своїми сучасниками, посмертна ж слава не могла компенсувати шкоди, нанесеної не лише цим талановитим митцям, а й самій польській літературі та культурі.

Адам Міцкевич довгий час жив і творив на Україні, був у дружніх стосунках з П. Гулаком-Артемівським, якому належить перша спроба перекладу віршів польського поета українською мовою („Пані Твардовська”, 1826), М. Максимовичем, В. Туманським, уродженцем Сумщини, першим перекладачем творів польського поета російською мовою, другом О. Пушкіна і декабристів, членом таємної організації в Одесі. Це Туманському передавали декабристи К. Рилєєв і О. Бестужев рекомендаційного листа зі словами: „полюби Міцкевича”, представляючи його як улюбленого поета польського народу. Як відомо, любили і шанували автора „Пана Тадеуша” Тарас Шевченко і Леся Українка.

Інтерес до української літератури в цілому, до пов'язаної з Україною тематики, що знайшов свій прояв у багатьох творах

А. Міцкевича, свідчив про плідне засвоєння і розвиток традицій польської „української школи” романтиків, і виступає складовою частиною загальної зацікавленості поета розвитком слов'янських народів та їхніх культур. Уже перша збірка молодого поета („Балади і романси”, 1822) вийшла за межі „української школи” та її епігонів (зображення села як екзотичного середовища, надмірна етнографізація побуту, ідеалізація селянського життя тощо).

Адам Міцкевич започаткував новий напрям польської літератури, його твори не лише тісно пов'язані з народними мотивами, але насамперед наповнені соціальними мотивами. Він першим у польській поезії намагається наблизитися до народної інтерпретації дійсності, відтворити думи і прагнення свого народу з найбільшою „красою, силою і повнотою” (Горький). Автор „Пана Тадеуша” постійно використовує фольклорну тропіку, показує силу народного слова та „стокрило” народної пісні, голос якої „вартує Вітчизни храм”. Польський поет порівнює народну пісню з солов'єм, який співає на згарищі рідного дому. Цим його творчість була близькою до творчості як Тараса Шевченка, так і Лесі Українки, яку завжди хвилювала доля Польщі та польської культури і літератури. Підтвердженням цього стала зокрема її своєрідна пронизлива лірична сповідь „На мотив з Міцкевича”, вірш, написаний у 90-х роках, епіграфом до якого авторка взяла слова польського поета:

I znowu sobie zadaje pytanie:

Czy to jest przyjaźń, czy to jest kochanie? [2, с. 82].

Геніальна творчість Лесі Українки також стала видатним явищем не лише вітчизняної, але й світової літератури. Іван Франко про її талант писав так: „Говорячи про українських поетів цієї доби, може на перше місце прийдеться поставити Лесю Українку. Це талант сильний, наскрізь мужній, хоч не позбавлений жіночої грації і ніжності” [3, с. 519]. До характерних рис поетичної творчості Лесі Українки та Адама Міцкевича можна віднести насамперед такий улюблений ними композиційний прийом, як поєднання віршів у цикли, тому *об'єктом* нашого дослідження стали „Кримські сонети” (1826) Адама Міцкевича, які ми розглядаємо як поетичний цикл, написаний у силабічній системі віршування, і цикли Лесі Українки „Подорож до моря” та „Кримські відгуки”. Влітку 1891 року українська поетка під враженням від перебування в Євпаторії, написала цикл „Кримські спогади”, який присвятила братові Михайлові і який уже самою назвою виводить топос Криму на чільне місце.

Ці цикли об'єднує не лише широке географічне та історичне тло, східна екзотика, але й близькість ліричних героїв, зображення особливого романтичного світу, чарівні пейзажні картини, які нерозривно зв'язані з їхніми переживаннями, тому це дає право називати ці цикли „кримськими поемами”, які мають свою логіку та послідовність [4, с. 123]. І разом з тим, ці твори зближує в першу чергу те, що хоч прекрасна природа Криму передана поетами з великим захопленням, але

у них відсутнє таке поняття, характерне для романтичної поезики, як використання паралелізму: замилювання красою природи майже ніколи не співпадає з душевним настроєм ліричних героїв ні у поезіях Лесі Українки, ні у сонетах Адама Міцкевича, тому основним прийомом у кримських сонетах частіше всього виступає контраст.

Так, у поезії „Заспів” українська поетеса, згадуючи Крим, використовує перифраз „південний край”, до якого через „бурливе море” чайкою летять її думки, щоб привітати ту „ясну країну”, „*Де прожила я не одну днину, / А не була шаслива й на годину...*”. Але авторка не звинувачує цей край, для якого підбирає ще один перифраз-звертання („сторона прекрасна”): „*Не винна ти, що я не маю долі, / Не винна ти, що я така нещасна!*” [2, с. 31].

Леся Українка не сприймала „автобіографоманію” у критиці, про що свідчать її слова з листа до А. Кримського: „Я вважаю всю Вашу белетристику (і поезію), крім двох-трьох дрібничок, наскрізь *суб’єктивною*, але нітрошки не автобіографічною, а було б навіть краще, якби вона була автобіографічною, бо тоді б суб’єктивність була б натуральнішою” [5, с. 153]. Як писав М. Драй-Хмара, Леся Українка „всі свої сили, всю свою внутрішню енергію... вклала в творчість і тільки нею і для неї жила... Творчість була для неї – все” [6, с. 36 – 37]. З цими словами важко не погодитися, але сама поетка у листі до Івана Франка, говорячи про трагічний традиційний „фатум над поетами”, відкрила йому свою найбільшу „рану серця” - нещасливе нерозділене кохання до Сергія Мержинського, біля якого вона була в останні хвилини його життя. Глибоко на дні серця все життя був захований у Лесі Українки її „білоруський роман”, який почався в Криму під час чергового лікування, про що свідчать її письмові рядки: „Якби мене хто спитав, як я з того всього жива вийшла, то я теж могла б відповісти: „*l'en ai fait un drame...*”. Отже, і надо мною фатум. То досить страшний фатум, бо він змінює діла в слова!.. І думається мені: коли такий наш фатум неминучий, то даремно й тікати від нього...” [5, с. 18].

Важко не погодитися з думкою Лукаша Скупейка, що проблема „автобіографізму” у творчості Лесі Українки складна й багатоаспектна і не може бути зведена до „біографічного алегоризму”, але її творчість і життя „органічно поєднані та взаємозв’язані. І треба „дуже великого такту”, щоб не впасти у крайнощі, апологізуючи „автобіографічний” елемент чи, навпаки, нехтуючи ним при аналізі її творів” [7, с. 148].

Топос Криму у циклах Лесі Українки та А. Міцкевича має широке топонімічне поле: У Лесі це – Чорне море, Мердвей („Чортові сходи”), Байдари, місто Бахчисарай, Бахчисарайська гробниця, Ай-Петрі, у польського поета – Акерманські степи, Алушта, Аю-Даг (Ведмідь-гора), Байдари, міста Алушта, Балаклава, Бахчисарай, Козлов (Євпаторія), Кікінеїс (гора), Чатирдаг, Чуфут-Кале. Крім того, географічне коло топосу Криму розширюється у польського поета за рахунок топосу Литви, „малої батьківщини”, що тісно пов’язаний з почуттям ностальгії,

яке переповнювало автора „Кримських сонетів” на чужині, тому й не радує прекрасна природа його ліричного героя. Душа автора теж страждає і сумує у цій „країні розкошів”, правда, з іншої причини: не лише через втрату кохання, що зближує ліричних героїв А. Міцкевича та Лесі Українки, але, в першу чергу, через тугу за батьківщиною та втрату рідних і друзів, адже майже 5 років провів польський поет у вигнанні то в Одесі, то в Москві, то в Петербурзі.

Як багато говорять про душевні переживання поета заключні рядки сонета „Акерманські степи”, які він порівнює з „сухим океаном”, де абсолютна тиша ніби допомагає вийти за межі реального світу, що підкреслює самотність ліричного героя, яка дає простір для мислення і підкреслює його відчуття ностальгії: „Я так напружив слух, що вчув би в цій землі / І голос із Литви”. Безмежна любов до „малої батьківщини” постійно звучить в рядках його кримських сонетів: „О Литво! Шум лісів, породжених тобою, / Миліший, ніж Байдар всі солов’ї гучні, / І більше радів твоїй трясовині, Як цим шовковицям з їх ніжною красою!” [8, с. 115]. Ця головна думка кримських сонетів польського поета знайшла відбиття в геніальних рядках О. Пушкіна: „Там пел Мицкевич вдохновенный, / И, посреди прибрежных скал, / Свою Литву вспоминал...”. Про дружні стосунки з О. Пушкіним, спорідненість їхніх душ А. Міцкевич пізніше напише: „Они недавно подружались, но быстро души их сроднились...”.

Як бачимо, „країна розкошів” з її вишуканою екзотичною природою протиставляється не такій прекрасній, але такій рідній країні – Литві, життя без якої він як справжній патріот не уявляє. Однак у поета є те, що для нього так само важливе – поетична творчість: „Навала відійшла по довгій обороні, / Безсмертні лиш пісні зронивши в час погоні; / За них віки тобі вінком прикрасять скроні” [8, с. 125].

У творах Лесі Українки теж неодноразово звучить мотив самотності, незадоволення життям, але мотив вдячності тій же „чужій Ялті” перемагає: „Нехай я отруєна злою журбою. / Та в пісні на всяку отруту є лік. / Ми слухали пісню морського прибою, - / Хто чув її раз не забуде повік” [5, с. 214].

Епіграфом до „Кримських сонетів” А. Міцкевич взяв слова з Й. В. Гете: „Wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichter’s Lande gehen”. Деякі критики схильні вважати „поетовою країною” - Крим О. Пушкіна, де російський поет теж відбував заслання і де пережив не найкращі часи свого життя, але все-таки вірогіднішою є думка, що „поетова країна” – це, в першу чергу, поетична країна самого польського поета.

Вода має широке естетичне поле: річка, море, дощ, криниця. У мариністичній метафориці часто поєднуються вода і сльози, які існують паралельно. Це відноситься і до певної частини сонетів А. Міцкевича, названих М. Рильським „поетичним живописом”, Багато віршів періоду еміграції наповнені відчаєм і ностальгією Ця печаль, ця нелюдська мука

виливалася сльозою, але „що сльози там, де навіть крові мало?\": „*Полились мої сльози краплисті та чисті / На вік мій дитинний, вік мій невинний, На юність мою і квітучу й жагучу, / На роки змужнілі, роки похилі...*”.

Так, у сонеті „Акерманські степи” поет створює образ тиші, використовуючи оригінальну метафору: називає акерманські степи „сухим океаном”, де візок пливе, мов човен, але ця тиша, як уже зазначалося вище, нагадує йому про минуле, яке вже ніколи не повернеться. Для зображення тиші на морі поет використовує прийом персоніфікації: „вітер пестить”, „вітрила дрімають”, „тихими грає грудьми світла вода”. Тихе море викликає у ліричного героя, якого польський поет називає мандрівником, пілігримом, думки про „поліпи”, які „рвуть серце пазурами”, а буря на морі (сонет „Буря”, названий М. Рильським найбільш „бурхливим” твором) символізує боротьбу в душі ліричного героя, його філософські роздуми та високі мрії (психолгічний паралелізм). Топос моря виступає у циклі „втіленням гармонії природи, руху всесвіту, символом багатогранного людського буття, поєднання суперечливи начал, які ведець невпинну боротьбу між собою” [4, с. 54]. Перша строфа передає картину страшної катастрофи, яка підкреслюється епітетом „криваве сонце” (в оригіналі), яким передається напружена внутрішня боротьба ліричного героя: „*Вітрила зірвано, ревіння, шум завії, / Тривожні голоси і помп зловісний рик, / Із рук матросових останок линви зник, / Згасає сонця диск (słońce krwawo zachodzi) – і гаснуть з ним надії*” [8, с. 54].

Атмосфера руйнівного занепаду, пустелі і смерті передається у бахчисарайських сонетах, де автор вдається до ремінісценцій з творчості Байрона, Пушкіна та Біблії (вірш „Валтасарове видіння”), які підкреслюють настрій катастрофізму, нагадуючи про загибель цивілізацій, де занепадає духовність, а залишаються лише духовні цінності: „О сороме! Ви минули, а джерело лишилось”. Як справедливо зауважує О. Ніколенко: „Поет утверджує силу джерела духовності, що дає сенс людському існуванню. У протиставленні живого джерела мертвому палацу закладена ще одна опозиція: природне і неприродне” [4, с. 139]: „*Тепер тут чорний гриф літа при темнім гробі: / Так в місті, де нема нікого, крім мерців, Чорніють прапори погребної жалоби*” [8, с. 132].

Східні мотиви звучать у сонеті, де поет, згадуючи легенду про Марію Потоцьку („Гробниця Потоцької”), передбачає власну долю і власну смерть: „*О полько! Як і ти, я вмру на чужині; / Хай приязна рука мене хоч поховає!*” [8, с. 78]. У пейзажах Криму Міцкевич бачив „схід у мініатюрі”.

Ідейним центром „Кримських сонетів” називає О. Ніколенко сонет „Пілігрим”, в якому “поет досягає високого ступеня психологічної напруги, а конфлікт між мрією і дійсністю стає вкрай загостреним. Тут – країна достатку і краси, ясне небо, гарні лица. Там – Литва, яка

„відібрана” в поета („*О Литво! Співали мені солодше твої шумлячі ліси...*”), і жінка, котру він кохав у юності. („...*Засмучений, зітхаю безперервно по тій, яку кохав у дні моїх поранків*”). Прийом антитези (свій – чужий) створює особливу схвильовану атмосферу вірша [4, с. 131].

Як зазначає В. Адамчик, пілігрим – це людина, яка прагне до сакральності: людина – „вечный странник на этой земле изгнания... Паломничество души приводит шаг за шагом к Богу через множество ступеней, пропастей, ловушек...” [9, с. 382]. Ці слова допомагають зрозуміти, чому А. Міцкевич після повернення з Росії захопився месіанством, відійшовши від літературної творчості, перетворився на „вічного пілігрима”, постійно жив в еміграції. Так склалося життя Лесі України, що вона теж змушена була бути „мандрівником поневоли”, жити далеко від рідних, жалітися в листах на „чужу-чужу Ялту”. Отже, близькість двох видатних митців визначається як окремими фактами біографії, так і певною схожістю творчих принципів, що дає підстави для компаративного дослідження.

Література

1. Франко І. Твори : в 20-ти томах / І. Франко. – Т. 18. – К. : ДВХЛ, 1955. – С. 200 – 207, 111 – 118. **2. Українка Леся.** Вибрані твори / Леся Українка. – К. : ДВХЛ, 1948. **3. Літературознавчий** словник-довідник / (ред. Р. Т. Гром`як, Ю. І. Ковалів). – К. : Вид-во „Академія”, 1997. – 752 с. **4. Ніколенко О. М.** Романтизм у поезії : посібник для вчителя / О. М. Ніколенко. – Харків : Вид-во „Ранок” “Веста”, 2003. – С. 114 – 146. **5. Українка Леся.** Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т.12. – К. : Наукова думка, 1979. **6. Драй-Хмара М.** Леся Українка : Життя і творчість // Літературно-наукова спадщина / упор. С. Гальченко та ін. / М. Драй-Хмара. – К. : Наукова думка, 2002. **7. Скупейко Л.** Постаті і тексти (З історії української літератури) / Л. Скупейко. – К. : Фенікс, 2007. **8. Міцкевич Адам.** Кримські сонети / А. Міцкевич. – Сімферополь : „Таврія”, 1977. – 161 с. **9. Полная** енциклопедия символов и знаков / авт.-сост. В. В. Адамчик. – Минск : Харвест, 2008. – 607 с. - (Карманная библиотека).

Солдатенко Т. Я. Топос Криму в творчості Лесі Українки та Адама Міцкевича

У статті аналізується роль топосу Криму у поетиці Адама Міцкевича та Лесі Українки. Розкриваються типологічні риси подібності двох визначних майстрів слова польської та української літератури. Основна увага звернена на „Кримські сонети” Адама Міцкевича та збірки Лесі Українки „Подорож до моря” і „Кримські відгуки”.

Ключові слова: топос, поетика, поетичний цикл, символіка, естетичне поле води, месіанство.

Солдатенко Т. Я. Топос Крима в творчестве Леси Украинки и Адама Мицкевича

В статье анализируется роль топоса Крима в поэтике Адама Мицкевича и Леси Украинки. Раскрываются типологические черты сходства творчества двух выдающихся мастеров слова. Особое внимание уделено „Крымским сонетам” Адама Мицкевича и циклам „Путешествие к морю” и „Крымские отзывы” Леси Украинки.

Ключевые слова: топос, поэтика, поэтический цикл, символика, эстетическое поле воды, мессианство.

Soldatenko T. J. Topos of Crimea in the literary works of Lesja Ukrainka and Adam Mitskevich

The article is devoted to the research the topos Crimea in the poetics of Adam Mitskevich and Lesja Ukrainka, it is opening typological traits of creation resemblances of prominent literary figures. The special attention is dedicated to the collection of Lesja Ukrainka „On the way to the sea” and „The Crimean reviews”.

Key words: the topos, the poetica, poetik cycle, the symbolism, the symbolism of water, messianis.

УДК 821.161.2-31.091

О. С. Сташенко

**ЕВОЛЮЦІЯ ЖІНОЧОГО ОПОВІДАННЯ
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ**

Сучасна світова культура останнім часом розвивається і модернізується досить швидкими темпами. За таких обставин значна увага приділяється проблемам феміністичного дискурсу в літературі, які привернули увагу багатьох науковців як в Україні, так і в інших країнах світу (Н. Зборовська, Є. Кононенко, О. Забужко, В. Агеєва, І. Жерьобкіна, Т. Гундорова, О. Кісь, Н. Вульф, К. Міллет, Г. Еріксон, А. Джонс та інші). Хоча жіноча проза як категорія літературознавства остаточно все ще не визначена, відбувається активний процес її дослідження [1, с. 2], в тому числі і як самостійного літературного феномену [2, с. 1].

Причиною початку вивчення жіночої прози можна вважати її появу як масового явища у 80-х – 90-х роках ХХ-го століття. В середині 90-х років цього ж сторіччя активно починається використання терміну „гендер” для осмислення явища жіночої прози в літературознавстві. Це спричинило зміщення уваги на „взаємодію між статями з урахуванням усієї складності їх біологічних, психологічних, соціальних і культурних особливостей” [1, с. 5]. Важливе місце у жанрі жіночої прози займає

жанр жіночого оповідання, що відображає динаміку розвитку сучасного суспільства і розширює уявлення щодо традиційної жанрової поетики із чітким окресленням перспективи її подальшого розвитку [2, с. 2]. Але за твердженням О. Забужко, до сьогоденного часу в Україні немає жодної хрестоматії не тільки жіночих оповідань, а й жіночого письменництва взагалі [3, с. 172].

Об'єктом дослідження в статті є визначення і аналіз еволюції жіночого оповідання на території України, його основні риси, особливості і проблематика.

Метою цієї статті є дослідження еволюції жіночого оповідання в Україні, а також окреслення основних особливостей сучасного жіночого українського письменництва.

Поява жіночого оповідання як окремого художнього явища в Україні пов'язана із поширенням ідей романтизму в літературі у середині XIX століття. Формування саме романтичної жіночої прози йшло від обробки літературного фольклору у Ганни Барвінок (О. М. Білозерської-Куліш) в оповіданні „Чорт у кріпацтві”. Ранню творчість Марка Вовчка (М. Вілінська) також відносять до цього періоду: дві збірки оповідань „Народні оповідання” і „Рассказы из народного руського быта”. Герої зазначених оповідань переживають процес романтичного відчуження від суспільства. Причинами цього стають соціальні, любовні та почуттєві чинники. У своїх оповіданнях письменниця будує конфлікт на зіткненні ідеальної і сфери дійсності [4, с. 220 – 238]. У 40-х рр. XIX сторіччя формується реалізм і продовжує свій ідейно-естетичний розвиток разом із романтизмом. Найяскравіше вияв такого зв'язку спостерігається в пізніших соціально-проблемних і баладних оповіданнях Марка Вовчка: „Чари”, „Свекруха”, „Козачка”, „Одарка”, „Горпина”, „Ледациця”, „Два сини”, а також оповідань психологічного напрямку „Павло Чорнокрил”, „Не до пари”. З появою її оповідань відбувся перехід деталізованих суспільних проблем до широких соціальних узагальнень. Письменниця в своїх оповіданнях приділяла особливу увагу проблемі існування кріпацтва, бунтарського духу українського народу, ніжній й повній любові тендітну натуру української жінки. Також до нових настроїв в літературі долучилась Ганна Барвінок: „Промінь”, „Молодича боротьба”, „Удовине гучне подвір'я”, „П'яниця”, „Русалка”, „Хатнє лихо”. Її оповідання відомі тематикою з селянського життя [4, с. 214 – 318]. Але окрім того, що письменниця змальовувала родинно-побутові реалії українців, вона, зокрема, цікавилася особливостями становища української жінки в сім'ї.

Наступний етап – середина XIX століття, розвитку жанру жіночого оповідання в Україні став знаковим для розвитку української феміністичної думки в літературі країни. В цей період відбувалося руйнування старих структур, насамперед стереотипів жіночої і чоловічої поведінки [5, с. 312], а також відбувається відмежування літератури, написаної жінками, від традиційної чоловічої „заангажованої” [6, с. 126].

Етап реалізму яскраво презентували оповідання Л. О. Яновської („Смерть Макарихи”, „Злодійка Оксана”, „Городянка”, „Ідеальний батько”, „За високим тином”, „Людське щастя”), Л. О. Василевської (Дніпрова Чайка) („Знахарка”, „Вольтер’янець”, „Чи сквиталися?”), Є. І. Ярошинської („Вірна люба”, „Куркульський син Василь” („Вірна любов”), „Проклятий млин”, „Єї повість”, „Адресатка померла”, „В лісі”, „Липа на межі”, „Золоте серце”, „Понад Дністром” та ін.), Наталі Кобринської („Казки”, „Блудний метеор”, „Омен”). Л. О. Яновська насамперед використовувала жанр психологічного оповідання, описуючи побут українців; Дніпрова Чайка також використовувала тематику селянського побутового і соціального життя; Є. І. Ярошинська зображувала представників різних соціальних категорій сільського населення і боротьбу жінок за рівні із чоловіками права; Н. Кобринська – тему жіночої емансипації і фольклорні сюжети.

Найвидатнішими постатями жіночої літературної перехідної епохи від українського реалізму до модернізму стали Леся Українка і О. Кобилянська. Але в цей же період в Україні також починає набувати колоніального статусу культура – „і тілом, і духом” [7, с. 161]. До найвизначніших мистецьких творів-оповідань Лесі Українки, в яких письменниця втілила ідею фемінізованої жінки свого часу, належать: „Така її доля”, „Святий вечір”, „Весняні співи”. Але якщо письменниця кидала виклик гендерним стереотипам в літературі і, як наслідок, у суспільстві, то ім’я О. Кобилянської пов’язують насамперед із створенням масової феміністичної літератури в XIX столітті. Така масова культура була спрямована насамперед на жінку-читача, тому така література повинна була містити інформацію і сюжетну лінію, здатну зацікавити жінок. Вона зображувала жіночу чуттєвість, покривала ідеальні потреби жінки, тобто потребу в коханні і в результаті в сучасному світі знайшла свій найвищий прояв і реалізацію в „мільній опері” [6, с. 140]. Серед відомих творів – оповідання О. Кобилянської: „Доля чи воля?”, „Гортенза, або Нарис з життя однієї дівчини”, „Вона вийшла заміж”, „Людина”, „Царівна”, „Аристократка”, „Impromptu phantasie”, „Valse melancolique”, „Нюба”, „Через кладку”, „За ситуаціями”. У них письменниця порушувала питання про тяжке становище жінки у суспільстві, пошук жінкою особистого щастя, соціальні проблеми, необхідність боротися в житті з обставинами, а також зображення образів жінок-інтелігенток. О. Кобилянська високоінтелігентно втілювала художні та ідейні новітні тенденції свого часу, майстерно розкриваючи внутрішній світ людини в своїх оповіданнях. В них О. Кобилянська звеличувала жінку, підкреслювала її право на незалежність і амбітність [8, с. 35].

Хоча з XIX століття в літературі України й починає звертатися увага на проблеми жіночого характеру, все ж таки до XX сторіччя чоловічий образ виступав як „універсальний” тип, а жіночий відіграв роль „недосконалого чоловіка” [3, с. 153]. Але саме на зламі століть

жінки-письменниці почали конкурувати з чоловіками і виробили при цьому свою культурну майстерність письма (Леся Українка, О. Кобилянська, Н. Романович-Ткаченко, Л. Старицька-Черняхівська, І. Вільде): завдяки модернізму українські читачі змогли оцінити власний психологічний стан, а „жінки-авторки зуміли збагатити літературну творчість більшою чутливістю до переживань й інтимних мотивів. Одним з найважливіших відкриттів модернізму було художнє оформлення психології жінки” [7, с. 346]. Осмислення гендерних аспектів сприяло модернізації української культури. „Літературні героїні вже могли аналізувати власне становище у суспільстві, своє місце в ньому і бачити власні перспективи й можливості для самовираження” [7, с. 346].

У літературі 20-х рр. ХХ століття з'явилася нова літературна героїня – непатріархальна жінка, образ якої заперечував все старе і в тому числі гендерні ролі. В радянській літературі відбувалася ідеологізація патріархальних цінностей, пропаганда однобічного ідеалу чоловікоподібної жінки-революціонерки. Авторки почали демонструвати нову реальність, яка нібито з'явилася спонтанно. Новою героїнею стала жінка в колгоспному романі. Такий образ відкидав уявлення про „жіноче” щастя, а сама жінка відмовляється від усіх прагнень, крім трудового ентузіазму. Невід'ємною частиною радянської літератури стає така прогресивна жінка-колективістка. Її материнський інстинкт поступається перед соціальним будівництвом (В. Чередниченко „Нова громадянка”, М. Луговиківна „Наймичка”, О. Свекла „Байстрия”). Таких жінок у феміністичній літературі називають „третя стать” [7, с. 297].

Тенденція до відмирання романтичних стосунків у родинях простежувалася в цих творах, оскільки згідно комуністичній пропаганді „досить часто подружнє життя розглядалося як перешкода на шляху жінки до суспільної активності та самовдосконалення” (Ю. В. Терещенко) [9, с. 155]. Якщо на Заході в середині ХХ століття жінки активно включалися в боротьбу за рівність прав, то в радянській Україні це питання було табуованим: радянська влада вважала питання фемінізму вирішеним на користь долучення жінки до виробництва. У тоталітарному суспільстві бінарна опозиція виявляється неможливою, тому реалізація для жінки-автора у 60-х роках ХХ століття здавалася майже нездійсненною через відмову від певних жіночих інтересів [7, с. 306]. Найвідомішими творами малої прози, що втілювали проблематику і тематику епохи, стали оповідання історичного спрямування Варвари Чередниченко: „Останній лист”, „Історія одного вірша”, „В картезіанському монастирі”, „Під одним плащем”; в стилі літературного бароко Катрі Гриневичевої: „Легенди і оповідання”, „Непоборні”; відстоювання національних інтересів Людмили Старицької: „Мрії”.

Особливістю жіночого письменництва в Україні в кінці ХХ сторіччя є те, що жінки відважились шукати власні шляхи в

літературі. Почали публікуватися праці класиків фемінізму в українських перекладах. Але сама феміністична літературна критика в Україні залишалася недостатньо розвиненою, в ній, зокрема, не застосовувався ані рецептивний, ані постколоніальний аналізи, популярні у західноєвропейських і американських теоретиків фемінізму. Вже у 90-х роках гендерна критика розширила філософський пошук, наблизившись до європейської рецепції. Гендерний аналіз починає посідати важливе місце в дослідженнях, оскільки він дає змогу побачити життя людей поза межами соціальної нерівності [7, с. 343]. В цей перехідний період відбувається „отілеснення” художнього письма „через активне використання сексуальної проблематики” [10, с. 429]. Також відбувається розрізнення чоловічого і жіночого досвідів на письмі. На думку Н. Зборовської, українська сучасна література зараз переживає завершення чоловічого карнавального-сміхового етапу, який відноситься до постколоніального депресивного [11, с. 181]. Фемінізм став його невід’ємною частиною, загрозою в якому може лише вбачати при перенесенні західних моделей фемінізму на український ґрунт [7, с. 347]. Адаптовані ідеї фемінізму в літературній думці України сприяли формуванню національної специфіки феміністичного дискурсу. Його найбільш характерною рисою є перетворення слабкої української жінки на вольову й незалежну через складні життєві обставини [12, с. 15].

Сьогодні збірки оповідань письменниць, в яких „маскулітності опонує жіночність” [11, с. 180], не лише отримали популярності, але й здобули багато схвальних відгуків сучасних критиків: Є. Кононенко („Колосальний сюжет”, „Зустріч у Сан-Франциско”, „Повії теж виходять заміж”, „Новели для нецілованих дівчат”, „Три світи”), а також І. Роздобудько („Гра в пацьорки”), О. Забужко („Сестро, сестро”). В цих оповіданнях Є. Кононенко доводить до читача думку, що щасливого материнства не існує, а також протиставляє чоловічий і жіночий світи. Вона передає читачеві розкутість власного письменницького стилю, розповідаючи про життя сучасної жінки як воно є [13, с. 24]. На думку Н. Зборовської, символом сучасної української постмодерністської епохи виступає саме письменниця і літературний критик О. Забужко [10, с. 429]. Також важливу роль в сучасному жанрі жіночого оповідання відіграє письменниця І. Роздобудько. Низка українських сучасних дослідників відносять її не лише до категорії представників масової української літератури (Я. Голобородько, Р. Харчук), а й до письменниць, які в своїх творах розглядають проблеми гендерного характеру (Ю. Джугастрянська, Я. Голобородько, Т. Качак, Н. Загурська).

Сучасна українська література може пишатися великою кількістю жінок-авторів, які сьогодні успішно працюють у жанрі жіночого оповідання. Оповідання сучасних письменниць за допомогою специфічних художніх і стилістичних засобів концентрують увагу читача на різноманітних проблемах жінок, починаючи від національної приналежності до їх психологічного стану. Але провідними темами в цих

оповіданнях виступають питання пов'язані з різноманітними особливостями жіночого характеру. До того ж, феміністична спрямованість їхньої творчості порушує низку питань і проблем, пов'язаних як з літературою, так і з іншими науками: філософією, політологією, культурологією, соціологією тощо.

Література

- 1. Мелешко Т.** Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте : учебное пособие по спецкурсу / Т. Мелешко. – Кемерово : Кемеровский гос. ун-т, 2001. – 88 с.
- 2. Седих Г. І.** Сучасне російське жіноче оповідання: особливості поетики та наративної організації : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. : 10.01.02 / Седих Ганна Іванівна; Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. – Д., 2010. – 20 с.
- 3. Забужко О.** Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика / О. Забужко. – 3-е вид., доп. – К. : Факт, 2006. – 352 с.
- 4. Дзеверін І. О., Дончик В. Г., Мишанич О. В., Новиченко Л. М., Яценко М. Т.** Історія української літератури. У 2-х т. Том I : Дожовтнева література / Під гол. ред. І. О. Дзеверіна. – К. : Наукова думка, 1987. – 632 с.
- 5. Агєєва В.** Жіночий простір : Феміністичний дискурс українського модернізму / В. Агєєва. – К. : Факт, 2008. – 360 с.
- 6. Гундорова Т.** Кітч і література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
- 7. Забужко О.** Notre Dame D'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій. – 3-е вид., виправл. / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
- 8. Кобилянська О.** Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / О. Кобилянська. – К. : Дніпро, 1982. – 359 с.
- 9. Терещенко Ю. В.** „Нова радянська жінка” в Україні в 1920-х рр. ідеальний образ / Ю. В. Терещенко // Збірник наукових праць / Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. – Х., 2008. – Вип. 32. – С.153 – 166.
- 10. Зборовська Н.** Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
- 11. Харчук Л.** Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. / Л. Харчук. – К. : ВЦ „Академія”, 2008. – 248 с.
- 12. Летнянчин П. П.** Концепція особистості у драмах Б. Шоу, І. Франка, В. Вінниченка: компаративний дискурс: автореф. дис.... канд. філол. наук : спец. : 10.01.05 / Летнянчин Петро Петрович; Дрогобицький. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. - Д., 2009. – 20 с.
- 13. Дусова Ж.** Література селяви / Ж. Дусова // Слово і час. – 1994. – № 11 – 12. – С.24 – 25.

Сташенко О. С. Еволюція жіночого оповідання в українській літературі XIX – XX століть

В статті здійснюється аналіз еволюції жіночого оповідання в Україні. На його підставі робиться висновок про те, що, цей жанр в Україні характеризується наявністю специфічних художніх і

стилістичних засобів, що концентрують увагу читача на різноманітних проблемах жінок, починаючи від національної приналежності до їх психологічного стану.

Ключові слова: жіноче оповідання, феміністична література, еволюція жанру.

Сташенко О. С. Эволюция женского рассказа в украинской литературе XIX – XX веков

В статье проводится анализ эволюции женского рассказа в Украине. На его основании делается вывод о том, что, данный жанр в Украине характеризуется наличием специфических художественных и стилистических методов, концентрирующих внимание читателя на различных проблемах женщин, начиная от их национальной принадлежности к их психологическому состоянию.

Ключевые слова: женский рассказ, феминистическая литература, эволюция жанра.

Stashenko O. S. Evolution of Woman Short Story in Ukrainian Literature of XIX – XX centuries

The article analyzes evolution of woman short story in Ukraine. Based on the analyses of the object of investigation it is possible to conclude that this genre is characterized by the presence of specific artistic and stylistic methods of concentrating the reader's attention on various problems of women, from their ethnicity to their psychological state.

Keyw ords: woman short-story, feminist literature, evolution of the genre.

УДК 82-1(477)

Л. О. Сусол

НЕОБАРОКОВЕ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНЕ ВІДБИТТЯ ДУХОВНОГО СВІТУ СУЧАСНИКА В РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО „ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШЕГО”

Для кожного читача обізнаного з реаліями українського літературного процесу, починаючи від другої половини 1950-х, не є таємницею концептуальна константа, яка засвідчує, що весь універсум художньо-літературної творчості української словесності, починаючи від появи світоглядно-поетичного дискурсу „шістдесятництва” у той чи інший спосіб концентрується довкола літературно-естетичного феномену Ліни Васиївни Костенко. На наше переконання, поетичній манері письма Ліни Костенко усвідомлено чи несвідомо слідуватимуть митці й у інші епохи й

часи. Це не має дивувати, адже така вже доля всіх „поетів для епох” – Шекспіра, Гоголя, Шевченка, Достоєвського, Стуса.

Сучасний класик – Ліна Костенко ставиться до такого слідування й наслідування з деякою іронією. Про це, зокрема, свідчить її відповіді на творчому вечорі в Харкові з нагоди презентації її першого прозового роману „Записки українського самасшедшого”. Ліна Костенко не прагне того, щоб її твори вивчали в школі. Проте, її твори все одно вивчатимуть у середніх та вищих навчальних закладах. Завжди в усі епохи існуватиме потреба звиряти себе з істинними еталонами духовного та повсякденного буття. Відповідно, у читачів різних поколінь завжди виникатиме необхідність читати ті книги, в яких міститься правда про людину, суспільство, яке складається з конкретних неповторних індивідуальностей.

В даній статті маємо намір поміркувати над актуальною та новаторською семіосферою необарокового прозового універсуму українського постмодерного роману.

Об’єктом досліджень у даній науковій статті є художньо-творче відбиття універсального образу нашого сучасника, подане в усій багатоманітності його духовно-буттєвих проявів. *Предметом* – аналітично-обумовлене дослідження характерів героїв роману в їхній необароковій багатовимірності та неодномірності. *Мета* – з’ясування закономірностей необарокового розвитку характерів молодих сучасників у романному обширові твору Л. Костенко „Записки українського самасшедшого”.

Феномен буття, оприявнений у метафоричних характеристиках внутрішнього світу та зовнішнього портрету сучасника в романному просторі в українському та світовому семіотичному обширі вивчало багато видатних вітчизняних і зарубіжних учених. Д. Дроздовський зазначає: „Метафора в поезії Ліни Костенко перетворює реальність чуттєву на реальність інтелектуальну, а далі – на сакральну й релігійно-міфологічну. І навпаки... Вона повертає читача до потреби усвідомити феномен у його первісному значенні...” [1, с. 317]. Наведені міркування прямо стосуються необарокової поетики роману „Записки українського самасшедшого”, адже метафора в її універсальному смисловому значенні є основою необарокового трактування. Такою є перетворююча (в дихотомічному розумінні „емоція-інтелект”) метафора, яка визначає сутність духовного світу персонажів твору. В певні часи свого романного буття герой-оповідач тимчасово перетворюється на людину-мушлю, яка, адекватно відчуваючи докільля, не зливається з ним, але сприймаючи – дистанціюється від цього світу, де трагедію хочуть зробити провідною інформаційною константою буття людини та громади. Таке перетворення має випробувальний характер з психологічного погляду. Необарокова поетика сучасного вітчизняного та світового виміру постмодерного художньо-образного творення реалізується в указаному контексті через метафору взаємодії сакрального та буттєвого начал.

Досить яскраво у літературно-естетичному контексті (і в цьому ще одна глибинна перевага Ліни Костенко як необарокового мислителя-прозаїка доби III тисячоліття) змальовано в романі образ Тинейджера, який тривалий час є невіддільним розумінню головного героя. Така невіддільність, певна таємничість його образу є метафоричною в указаному вище нами необароковому ключі, де існує певне „розчинення в мові”. Тинейджер майже весь час слухає через навушники якусь невідому і саме через це незрозумілу нікому музику. А він – насправді – дослухається до музики світових акордів (музики всесвітньої гармонії), відчуття якої дорослі, внаслідок абсолютизованої ними самими переконаності у своїй, а не в Божій доброті та всевладності, стрімко втрачають. Він слухає голоси природи, які є безмежною й безчасовою, вічною музикою сучасності, яка лунає завжди й усюди. Тинейджер не боїться світу „зваб і спокус”, від якого кликали втікати Вишенський і Сковорода. Він просто, цілком по-сковородинівському, уникає цього світу. У цьому – необарокова сутність образу Тинейджера. Пряма сполучна єдність барокового сковородинівського „Світ мене ловив, але не впіймав”, втечі Сковороди від світу у тривалі й масштабні мандри і втеча від чужого світу у світ голосів природи, через індивідуальні навушники Тинейджера – явища одного світоглядного й естетичного порядку.

І не є важливим, що Сковорода належить XVIII ст., а Тинейджер живе у XXI столітті. Ментально, з культурно-історичного погляду, вони в одному духовному просторі, адже істина музики всесвітньої гармонії, істина музики Божого світу є тією ціннісно-сисловою універсалією, яка іманентно єднає їх світовідчуття, а з ними єднає бароко та необароко. Сковорода волів жити серед природи, серед близьких йому за духом селян та козаків, ремісників. Тинейджер живе серед симфоній живих та згублених бездумною владою та бездумними інтелектуалами (на перший погляд – парадокс, а як згадати техногенні катастрофи XX століття, то іншого слова й не добереш) голосів птахів, дерев, вод, звірів, людей. Тинейджер є невіддільним у своєму світосприйнятті від голосів вічного духовного істинного буття, яке необмежене часом та простором. Саме тому Тинейджер сприймає світ на належному віддаленні від епохи [2, с. 185].

Цікавою у даному образно-світоглядному контексті є універсалія, що окреслює сполучення кількох семіотичних систем (ознака необароко). Тинейджер виступає у цій семіосфері одночасно репрезентантом цілком уявної реальності, покоління та особливої ідеальної держави. В останній репрезентації вгадуються антиутопії та загальні ідейно-образні протиставлення утопічному мисленню, притаманні поезії й світогляду О. Хакслі, Д. Оруелла, Є. Замятіна, В. Винниченка.

Репрезентант молодого покоління (Тинейджер) є в романі засновником власної, особливої, унікальної за буттям та світобаченням, держави, яка є, послуговуючись афористичним висловом самої Л. Костенко, – „альтернативною барикад”. Для необарокового образу Тинейджера ця держава є універсальним шляхом не лише бароково-

сковородинівської „втечі від світу”, а й особливим шляхом боротьби за цей світ шляхом відсторонення від нього. Саме тому головний герой-оповідач так переживає за долю й світоусвідомлення Тинейджера і саме через те, певне, й прагне потрапити (іронічно чи, швидше – ні) до цього світу, наказуючи ще малому синові, як це й прийнято в літературній естетиці бароко та небароко, напівіронічно, не збити той уявно-умовний літак, що може віднести героя-оповідача на прекрасні й незнані острови й рифи до прекрасної й незваної нашими сучасниками держави. Пропозиція Тинейджером старшому поколінню „політичного притулку” може трактуватися як пропозиція ним притулку духовно-свідомісного. Йому хочеться бачити старших від себе людей передусім вільними від минулості і саме ця свобода зробить їх вільними й у повсякденні.

Суттєвим є діалог про мову між батьком і головним героєм. Мова у даному контексті виступає вищою духовною реальністю, в якій слова, поняття, явища існують лише на рівні взаємодії духовних, інтелектуальних, але ні в якому разі не політично-минутих цінностей. Саме тому мешканці уявної держави Тинейджера – „пересвистуються”. „Пересвистування” позбавлене минулого тимчасового навантаження, яке і є головним смислом мови як провідного способу обміну емотивно-ментальними явищами, категоріями й поняттями, де органічно єднаються духовні цінності та цілісності людей, їх душі і немає жодних дискусій про першорядність або другорядність мовних одиниць різного походження. Необарокова сутність поетики художнього змалювання образів представників молодого покоління в романі виявляється й у цьому багатомірному дискурсі.

В своїй віртуальній державі Тинейджер, крім того, що виконує функції президента, є ще й начальником пошти. Ця психологічна характеристика відповідає образу підлітка. Йому хочеться усвідомлювати себе всіма самими найвищими начальниками одночасно. Чому Тинейджер хоче стати саме начальником пошти, а не начальником силових відомств? Відповідь проста. В ХХІ ст. суттєво змінилася реальність мислення й світоусвідомлення молодого покоління. Його провідним репрезентантам у створеній ними самими системі ціннісних координат престижніше бути „начальником пошти” – нехай умовним керівником вільного інформаційного потоку, ніж керівником силового відомства.

Цікавим є ще один світоглядний контраст між вічною класичною музикою та сучасним симулякром. Цей контраст Л. Костенко розв’язує в дихотомічній єдності: „звучить „Реквієм” Верді. У Києві проходить фестиваль „Ave Verdi”... Приїхали італійці, щовечора в оперному театрі виконуються його твори, але найбільше я люблю „Реквієм”, а в ньому... „День гніву”. Могутня музика, крізь яку проривається клекіт барикад. І раптом я подумав: якщо українці здатні на День гніву, то Україна буде. А якщо нездатні, то вже ні” [2, с. 75]. І далі – „Хоч барикади у нас є. Є навіть Остання барикада. Щоправда, це не остання й не барикада, а всього лише кав’ярня, де тусуються, п’ють вино і жують канапки. Та ще був один

бренд барикади – бренд! – бо тепер навіть барикаду можна звести до бренду... Верді тут уже нічого робити...” [2, с. 327].

Симулякр барикади й класична музика Дж. Верді очима молодого сучасника, якому не чужими є музика світової гармонії та її продовження – музика протесту, створена людьми.

Слід привернути аналітичну увагу й до такого промовистого образу – символу новітньої техногенізованої доби як „наушники”, що супроводжують Тинейджера всюди. Наушники – це не лише можливість долучення до безмежності, яка складається зі свободи виявлення власної сутності, а й спосіб дієвого захисту від агресії несприятливого світу, в якому правда змішується з брехнею. Тинейджер затуляє власні вуха навушниками для того, щоб не стати тим, ким йому буде дуже страшно себе усвідомити, коли, як свого часу афористично позначав брежнєвську добу В. Висоцький, „закінчиться наркоз”. Наркоз обездуховленої, а тому й обеззмістовленої радіо-теледоби. Особливість звуків навушників для Тинейджера, у світоглядно-образній концепції роману є ще й через те потужною антитезою до філософії багатьох з його однолітків, які саме через навушники *долучаються до*, а не *відлучаються від* інформатизованої мас-культури, що продукується новітньою добою.

Образ Тинейджера складний і в цій глибоко-індивідуалізованій „мовчазній” іпостасі, де музика різноманітних й незаангажованих у потворну минуцність, вічних голосів світу дозволяє Тинейджерові бути собою. Або, як цього прагнув та поетично вимагав Борис Пастернак:

Но надо жить без самозванства,
Так жить, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.
И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой,
Отчеркивая на полях...
И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица
Но должен быть живым и только
Живым и только до конца [3, с. 441 – 442].

Тинейджер усвідомлено-інтуїтивно рухається впродовж дії роману саме духовно-ментальним шляхом. Він прагне так рухатися, як свого часу автобіографічно висловився про митця, що жив у радянську епоху М.Рильський, „не в ритм з добою”:

А хто шукає читачів,
Щоб одгукнулися луною
На звук віків і шум світів –
Куди йому: не в ритм з добою ...
І як доба нас дожене –
То й ми підемо в ритм з добою (курсив наш – Л.С.) [4, с. 756].

В цих словах М. Рильського міститься одна із основних ознак, що характеризують не лише образ Тинейджера, а й нове мисляче покоління межі тисячоліть. Вони, так само як і молодий герой поезії М. Рильського (самому авторові на момент написання твору було близько 30 років), шукають у різних часах, поколіннях тих, хто „одгукнулися б луною” на їхнє відчуття світу. І – водночас – самі здатні відгукнутися „на звук віків, на шум світів”, адже здатні відчувати світ глобально, трансцендентно, не через нав’язані симулякри, а безпосередньо – через любов до „хмаринки і тваринки”, як висловилося в одній із своїх поезій Ліна Костенко. Відчувати, через Богом дане осягнення музики всесвітньої гармонії.

Беззаперечно, що роман Ліни Костенко „Записки українського самасшедшого” є явищем в національній прозі нового тисячоліття, яке, по-перше, дозволяє вести мову про відповідність української прози вимогам європейського літературного світоглядно-поетичного рівня, а по-друге – прямо відображає саму складну сутність української національно-культурної ідентичності в необароковому значенні поняття. Ще від часів розквіту літописної середньовічно-барокової вітчизняної традиції вказана домінанта займає помітне місце в спектрі літературних шукань, визначає міру взаємопричетності українського суто барокового та необарокового світоглядно-естетичних дискурсів.

Синтез барокового і необарокового розуміння глибинної сутності людини, що виражений у неординарному образному трактуванні молодого покоління як репрезентантів українського майбутнього можна визначити не лише як базисний в світоглядно-образній концепції роману, а й – з тією ж мірою певності – означити його як спосіб розуміння місця і ролі інтелігентного українця, що його дехто зневажливо називає „маленьким”. Цей синтез можна ясно окреслити також при структуруванні світоглядних позицій сучасного громадського мислення.

Література

1. Костенко Л. Річка Геракліта / Л. Костенко. – К. : Либідь, 2011. – С. 280 – 321. **2. Костенко Л.** Записки українського самасшедшого / Л. Костенко // Л. Костенко. – К. : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. – 416 с. **3. Пастернак Б.** Стихотворения и поэмы / Б. Пастернак. – М. : Художественная литература, 1988. – 511 с. **4. Єфремов С. О.** Щоденники. 1923 –1929 / С. О. Єфремов ; упоряд. О. С. Пугро та ін. – К. : ЗАТ „Газета „Рада”, 1997. – 834 с.

Сусол Л. О. Необарокове художньо-образне відбиття духовного світу сучасника в романі Ліни Костенко „Записки українського самасшедшого”

У статті досліджено проявлені в образному слові пріоритети та смислові універсалії, наявні в романі Л. Костенко „Записки українського самасшедшого”. Акцентується увага на необароковому вимірові розуміння й зображення особистостей – репрезентантів сучасних українських

покоління, що їх називають „інтернет-поколінням” та „поколінням інформаційного простору”.

Ключові слова: необароко, образ сучасника, духовність.

Сусол Л. А. Необарокковое художественно-образное отражение духовного мира современника в романе Лины Костенко „Записки украинского самашедшего”

В статье исследуются проявленные в образном слове приоритеты и смысловые универсалии, присутствующие в романе Л. Костенко „Записки украинского самашедшего”. Акцентируется внимание на необарокковом измерении понимания и изображения личностей – представителей современных украинских поколений, которых называют “интернет-поколением” и „поколением информационного пространства”.

Ключевые слова: необарокко, образ современника, духовность.

Susol L. A. Neo-baroque artistically vivid reflection of the contemporary’s spiritual world in the novel of Lina Kostenko „The notes of samashedshiy”

The priorities and semantic universals displayed in the graphic word and presented in the novel of Lina Kostenko „The notes of samashedshiy” is being investigated in the article. The attention is focused on the neo-baroque dimension of understanding and imagings personalities of modern Ukrainian generations, which is called the „internet generation” and „generation of the information space”.

Key words: neo-baroque, the image of the contemporary, spirituality.

УДК 821.121.2-32.09

А. В. Тараненко

**ХУДОЖНЄ ВІДТВОРЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО КЛІМАТУ
ОСОБИСТОСТІ В ОПОВІДАННІ „САДІВНИК” ДМИТРА ТКАЧА**

Український прозовий вимір другої половини ХХ сторіччя, як справедливо зазначають дослідники, – це вимір соцреалістичних „правил”; „це і незнаний ніде приклад тоталітарного свавілля, нищення культури, це і приклад перемоги в остаточному наслідку самої літератури, її національної ідентичності й художньої іманентності над усім штучним, насаджуваним, привнесеним” [1, с. 22].

Одним із письменників того часу, чиє ім’я рідко було (та й зараз поза зоною уваги) на устах у тодішньої критики (окремі згадки у працях О. Гуреїва, Л. Серпіліна, М. Чабанівського, Б. Чайковського, Ю. Ярмиша та ін.), що апелювала до його постаті в основному готуючи передмови до тієї чи іншої збірки, був Дмитро Васильович Ткач. Він один із

„найчисельнішого загону художників слова” (Л. Серпілін), яких у далеких 60-х називали „поколінням п’ятдесятирічних”, „письменниками середнього віку” [2].

Творча іскра Д. Ткача хоч і не може, так би мовити, конкурувати з глибинно-чуттєвим Близнацевим, Гуцаловим, Тютюнниковим, Харчуковим тощо світом прози, але він, як і Василь Бережний, Кузьма Гриб, Борис Комар, Лариса Письменна та багато інших письменників, теж „закладав” свої цеглинки в літературний моноліт ХХ століття. У його художніх намистинках критика справедливо помітила справжність, глибину репрезентованого життєво-достовірного матеріалу, щирість, „чіткість художньої форми”, „добродушний гумор” [2], а також нотки романтики, які згодом дозволили візуалізувати на письменницькій карті фокусування Ткачєвого об’єктива на психопросторі особистості.

Своє художнє поле прозаїк, за Олексою Гуреївим, почав засівати ще в досить юному віці – у п’ятому класі. Друковані ж „ластівки” письменника, що з’явилися „в тридцятих роках (у донецькому журналі „Забой” та криворізькій газеті „Червоний гірник”)” [3, с. 7], були „досить пристойними”, а той „динамічний сюжет, активні, схильні більш до дії, а не до безплідних розмірковувань характеру, економна пружна фраза потім не зникли, бо на них лежала печать особи самого автора, а, розвиваючись і поглиблюючись, стали визначальними у всій його творчості” [3, с. 7]. Та, крім дифіраблів, Д. Ткачу правомірно закидали (оскільки й „треба” було) і „письменницькі прорахунки”, вади пера (зокрема у студіях Олекси Гуреїва [3], Леоніда Серпіліна [2] тощо), що теж мали місце в його доробку. Деякі з них, до речі, візуалізуються і в обраному для аналізу оповіданні „Садівник” з однойменної збірки. Утім не маємо на меті гудити чи то виправдовувати, „співати” оди чи засуджувати літературне середовище того часу. Лише спробуємо справедливості ради „поновити” ім’я цього прозаїка в пам’яті сучасників (і, можливо, знайдуться ті, хто долучиться до більш деталізованого осмислення його багатопроblemного доробку), зупинившись зокрема на проблемно-тематичному спектрі, особливостях художнього відтворення психоклімату маленького героя, специфіці його емоціосфери тощо.

Проблемно-тематичний вектор Ткачевих текстів різноманітний, багатоаспектний (варто хоча б поглянути на оповідання збірки „Садівник”, 1977 р.), як і „географічна карта” його життєвого поступу, що не обмежувалася широтами Полтавського краю, де в далекому 1912 році він узяв життєвий старт, а пізніше й мистецький. Доля дозволила йому звідати і Донецькі, і Харківські, і Севастопольські, і Криворізькі, й Київські простори. Саме вони, прямо чи опосередковано, представлені у прозі письменника й розкривають нерідко автобіографічні сторінки непростого життя Дмитра Ткача й тих, про кого воліла написати письменницька свідомість.

Д. Ткач (за свідченням Юрія Ярмаши), будучи вже кілька років поспіль киянином, хоч і опанував міський ритм, але тільки-но мав на меті

задум „вилити на папір” черговий фрагмент своєї пам’яті, нерідко простував „на свою улюблену Володимирську гірку над повноводним швидким Дніпром” [4, с. 109]. Виходить, що там він (як і його п’ятикласник Василько з оповідання „Садівник”) відпочивав душею, черпав невидиму корінному міському жителю енергію, силу й натхнення для писання і водночас мав можливість пригадати, поновити в пам’яті „стремительно рвущиеся к небу угольные терриконы юности и высокие борты боевых кораблей Великой Отечественной войны” [4, с. 109].

Більшість творів збірки Дмитра Ткача „Садівник” (1977), до якої включено й обране нами для аналізу оповідання, присвячена вихованню моральних чеснот у дітей. Так, оповідання „Федько-капітан” (асоціативно перегукується з Винниченківським „Федьком-халамидником”), що позначене безсумнівними інтертекстуальними візіями, розпочинається словами, близькими до хрестоматійних Стефаникових із „Новини” (порівняймо: „У школі сталася надзвичайна подія...” [5, с. 27]), розповідає про наслідки війни для дитячої психіки, про те, як дитина може скористатися небезпечними іграми для задоволення своїх бажань. Інший аспект шкільних стосунків – між учнем і класом – реалізований у тексті „Поїзди, поїзди...”, що зображує ситуацію дівчинки Оленки Кулик, яка через хворобу матері змушена взяти на себе обов’язки по господарству і через це пропустити таку жадану екскурсію до Києва. Оповідання „Петя Гопка – майбутній юнармієць” привідкриває завісу теми самовиховання дитини. Головне – уміти сформулювати мету й усвідомити необхідність і шляхи її досягнення, мати терпіння дотриматися прийнятого рішення, яким би важким воно не здавалося. В іншому творі (оповідання „Вода”) авторський промінь сфокусований на самопожертві маленького хлопчика Миколки, який виконував обов’язки зв’язкового в одеських партизанів, що переховувалися в катакомбах.

В обраному для аналізу оповіданні „Садівник”, що дало назву збірці, порушуються неоднозначні питання. У центрі сюжету – п’ятикласник Василько, так би мовити, діаграма його психології. Школяр-п’ятикласник – працьовита дитина, відмінник, порається в саду (який за вже усталеною традицією є уособленням благополуччя), уважний до близьких. Автор змальовує хлопця ідеальним, без будь-яких недоліків. Дитина захоплюється садівництвом: „...На жодному дереві не побачиш сухої гіллячки. Стовбури ще з ранньої весни побілені вапном, щоб не лізла всяка шкідлива комашня. На зиму дерева обгорнуті куликами соломи... Все це роблять невтомні Василькові руки! Прийде хлопчик із школи, приготує уроки і – в садок. Там він завжди знаходить собі бажане діло. Немарно ж його і в школі прозвали – садівник...” [6, с. 17].

Образ Василька виписаний автором з любов’ю, проте не детально. Акцентуються лише ті риси, які дозволяють обґрунтувати поведінку хлопця в екстремальній ситуації, якою стало знищення його саду, так

любовно доглянутого. Автор підкреслює прив'язаність хлопця до дерев, які він вирощує, до своєї справи: „Василько сьорбав смачний гарячий борщ і з незалежним виглядом, аж наче хвастався, доповідав: □ По математиці – чотири, по хімії – п'ять, по ботаніці – п'ять... А ота щепка шафранного пепіна, в яку ви не вірили, вже пустила пагінці. От яблука будуть! Не тільки смачні, а й зимостійкі” [6, с. 18].

Цим автор ніби готує читача до розуміння душевної драми хлопця, якому не просто повідомили новину, а який на власні очі спостерігає жахливе видовище. Увага зосереджена на внутрішньому світові героя, на асоціативно-психологічному відтворенні образів, що виникають в уяві хлопця: „Викорчовані дерева хаотично лежали вздовж і впоперек, ніби воїни, що полягли в нерівному бою, і тулилися гіллям до розритої свіжої землі” [6, с. 21]. Відтворення почуттів перенесене у сферу зовнішнього вияву хвилювання: „Василько нерішуче і навіть з острахом ступив ближче. Відчув, як йому стисло горло і важко стало дихати” [6, с. 21]. Важливість для розуміння смислу твору цього епізоду настільки значуща, що автор ці два речення виділив в окремий абзац.

Художній простір твору Дмитро Ткач репрезентує невеличким селищем, яке поступово „вмирає” від руки людської; майже поряд тією ж рукою „кинуто зерно” нового життя, пшеного благами цивілізації, □ робітничого масиву. Ефект побудови цього масиву – новий оберт епохи, колоритний елемент міського клімату, до якого п'ятикласник має звикнути. Як, до речі, і сам письменник, що народився в селі, а творчо реалізувався в урбаністичному соціумі.

Конфлікт, як бачимо, зумовлений зовнішніми обставинами: селище зносять, бо під ним знайшли родовище залізної руди. Хлопець переживає знищення свого саду. Письменник не обходить гострих кутів, змальовуючи, як усе це відбувається на очах у малого: „Він заплющив очі, стиснувся увесь, згорбився і трохи поточився вбік, наче то не яблуню, а його підтягли залізним ланцюгом” [6, с. 21].

Лаконічне змалювання психічного стану дитину підкреслено його роздумами, що вражають своєю точністю оцінки ситуації: „Втекти!.. Швидше втекти звідси, щоб не бачити, як умирають викохані ним дерева, щоб не бути присутньому при оцьому бойовиську, з якого так чи інакше люди на тракторах і бульдозерах вийдуть переможцями!” [6, с. 21]. Письменник не „закручує” сюжетну лінію, уводячи в неї образ тракториста, який співчуває Васильку й допомагає викорчувати яблуньку, щоб пересадити її в інше місце. Але найголовніший вихід із ситуації знаходить сам хлопець, вирішуючи перетворити розриту землю кар'єру на квітучий сад. У цьому відчувається не стільки ідеалізація й романтизація, так би мовити, „правильного” образу, скільки утвердження оптимістичного погляду на дійсність та переконання, що все можна покращити, якщо до цього прагнути і працювати для досягнення мети.

Особливістю цього оповідання є те, що в ньому наявні дві кульмінації. Перша пов'язана з емоційним сприйняттям дитиною

нищення саду та рятуванням одного деревця, відчаєм хлопчика, а друга змінює емоційну тональність з мінорного на мажорний лад. Відчай героя змінюється впевненістю у власних силах і винайденням способу виправити ситуацію. Василько тепер мислить не стільки емоційно, скільки логічно. Другою кульмінацією можна вважати момент, коли герой усвідомлює, що на місці старого кар'єру можна виплекати новий, учнівський сад: „Буде сад, буде! Сюди приходитимуть люди з навколишніх рудників, сидітимуть на лавках, відпочиватимуть та милуватимуться чудовими деревами” [6, с. 24]. До речі, тут відчувається перегук із класичним твором літератури радянської доби Володимира Маяковського „Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка” та реалізацією ключового заклик:

Я знаю – город будет,
я знаю – саду цвезть,
когда такие люди
в стране советской есть [7, с. 135 – 136].

Віталій Дончик слушно акцентує на тому, що радянська верхівка формувала „набір певних... постулатів і вимог до літератури, виконання яких для творчої індивідуальності було обов'язковим” [1, с. 21], а тому деякі “скачувалися до „методу соцреалізму”. Але це не було ні особистісним вибором, ні художньою творчістю... Це було ламання таланту і водночас це була готовність (не всіх, звичайно) слухати й виконувати настанови” [1, с. 21]. Мабуть, таким, що слухав і виконував (не у всіх звичайно текстових площинах), був і Дмитро Ткач. Аналізоване оповідання певною мірою є художньою реалізацією основних лозунгів радянської влади, зокрема проголошеного у відомій радянській пісні: „Весь мир насилья мы разрушим / До основанья, а затем / Мы наш, мы новый мир построим: / Кто был никем – тот станет всем!”.

Символом світу минулого стає старий сад, а котлован уособлює розквіт соціалістичної системи (згадаймо „Котлован” Андрія Платонова), яка агресивно утверджує себе. Автор переконує читача в перевагах нового способу життя. Відомий кожній людині епохи соціалізму вислів Леніна про те, що комунізм – це радянська влада „плюс електрифікація всей Руси” – переведений в інше річище. В оповіданні докладно описується нова квартира, у якій тепер живе Василько. Саме в епізоді порівняння, зіставлення тих умов, у яких жила родина п'ятикласника, й опису нової квартири викристалізовується певна полярність простору (селище / майбутній мегаполіс). Хоча автор і не говорить прямо про мегаполісну стихію, але можемо припустити, що та квартира, яку отримали батьки Василька, це характерна „гілка” в розвитку міського простору. Згадаймо хоча б те, що міста в основному візуалізувалися на географічній карті доокруж промцентрів, яким і є селище Василька. Ця квартира, що має

численні переваги за комфортністю, є свідченням того, що Країна Рад пішла значно далі за електрифікацію.

Однак настільки однозначно трактувати цей твір важко, бо водночас автор показує, як страждає хлопець під час руйнування саду („...заплющив очі, стиснувся увесь, згорбився і трохи поточився вбік, наче то не яблуню, а його підтягли залізним ланцюгом...” [6, с. 21]), як поетично, навіть дещо сентиментально він переживає втрачену майбутню красу весняного саду, який більше не радуватиме квітами й плодами („Минув би ще якийсь час, і дерева почали б брунькувати. Потім з’явилися б ніжнорожеві пелюстки цвіту, спершу на абрикосах, потім – на вишнях, яблунях та грушах. І розлилося б навкіл рожево-біле море, і наповнилося б повітря медовим духом, від якого радісно паморочиться голова” [6, с. 22]). Порівняймо наведений фрагмент з описом кар’єру: „Наче й не було селища. Наче й не було садків. Тільки зяяла величезна глибока прірва. На її дні ворушилися, рухались, гули, скреготіли різні машини” [6, с. 24].

Показ території, позбавленої душі, підсилений попереднім зауваженням хлопця, що коли руду виберуть, земля залишиться мертвою („З цього кар’єра теж колись вибрали руду, та так і полишили його напризволяще, бо що ж з ним робити, справді?” [6, с. 23]), як намагається зберегти залишки саду, якому немає місця в новому житті серед тротуарів та плакучих верб, горіхів, лип, від яких потрібна лише тінь улітку („Хлопчик знайшов їй (яблуні – уточнення наше – А. Т.) місце поблизу майбутнього дитячого майданчика, аж у кутку. Хай хоч одна виросте” [6, с. 23] – як спогад, надія, захована в далекому закутку душі). Тому досить двозначним нам видається фінал оповідання: „Одного вихідного дня давній, покинутий кар’єр ще зранку ожив дзвінкими дитячими голосами. Чулися перегуки, жарти, сміх. Під нежарким сонцем виблискували лопати. Росли горбочки свіжої землі. А біля них утворювали круглі ямки. То піонери та школярі Василькової школи готували ґрунт для саджанців” [6, с. 26].

Аналізоване оповідання Дмитра Ткача, як і більшість творів його збірки „Садівник”, що подеколи позначені прямолінійністю, відвертою тенденційністю у відтворенні реалій доби, має яскраво виражений дидактизм, певний схематизм у зображенні й розкритті соціальної специфіки характерів тощо, для яких суттєвим є праця як „головний спостережливий пункт обсервації життя” (Л. Серпілін). Саме той „головний пункт” є тлом, на якому оприявнюється багатовекторні моральні й естетичні константи душі, психодіаграма Ткачевих індивідів, завдяки яким іноді привідкривається автентична “ширма” внутрішнього простору прозаїка.

Література

1. Дончик В. Художні методи не впроваджуються силоміць / В. Дончик // Слово і час. – 2011. – № 7. – С. 20 – 22. **2. Серпілін Л.** Дмитро Васильович Ткач / Л. Серпілін // Д. Ткач Арена. Небезпечна зона: [роман, повість, оповідання]. – К. : Молодь, 1962. – С. 3 – 12. **3. Гуреїв О.** Дмитро Ткач – дітям / О. Гуреїв // Ткач Д. Вибрані твори: В 2 т. / [Передм. О. Гуреїва]. – К. : Веселка, 1982. – Т. 1: Я – шестикласник. Єсть, стояти на смерть. – 1982. – С. 5 – 16. **4. Ярмыш Ю.** Дмитро Ткач / Ю. Ярмыш // Ярмыш Ю. Детская литература Украины : [очерки]. – М. : Детская литература, 1982. – С. 109 – 115. **5. Ткач Д.** Федько-капітан // Д. Ткач. Садівник : оповідання / Д. Ткач. – К. : Веселка, 1977. – С. 27 – 33. **6. Ткач Д.** Садівник // Ткач Д. Садівник: оповідання / Д. Ткач. – К. : Веселка, 1977. – С. 16 – 26. **7. Маяковский В.** Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка / В. Маяковский // Маяковский В. Лирика. – М. : Сов. Россия, 1982. – 144 с.

Тараненко А. В. Художнє відтворення психологічного клімату особистості в оповіданні „Садівник” Дмитра Ткача

У статті реалізована спроба дослідити особливості психологічного клімату маленького героя-індивіда, спектр його емоційного колориту на матеріалі оповідання „Садівник” Дмитра Ткача.

Ключові слова: психологізм, психічний стан, проблемно-тематичний вимір, мегаполіс, конфлікт, символ.

Тараненко А. В. Художественное воссоздание психологического климата личности в рассказе „Садовник” Дмитрия Ткача

В статье реализована попытка исследовать особенности психологического климата маленького героя-индивида, спектр его эмоционального колорита на материале рассказа „Садовник” Дмитрия Ткача.

Ключевые слова: психологизм, психическое состояние, проблемно-тематическое измерение, мегаполис, конфликт, символ.

Taranenko A. V. Artistic rendering of individual psychological climate in the story „Gardener” by Dmitry Tkach

The paper sold an attempt to explore the features of psychological climate little hero-individual, his emotional range of color on the material of the story „Gardener” by Dmitry Tkach.

Key words: psychologism, mental condition, problem-thematic dimension, metropolis, the conflict, symbol.

УДК 821.161.2-2

Г. Є. Шовкопляс

**МІСТО ЯК ПРЕДМЕТ І ПРОСТІР ДИСКУСІЇ
(НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ ІЛАРІОНА ЧОЛГАНА
„ПРОВУЛОК СВ. ДУХА”)**

Журналіст: Село, вічне і невмируще українське село.

Пан Семен : Неправда. І я, і ти – діти міста.

Іларіон Чолган „Провулок Св. Духа”.

Цю нереалістичну п'єсу написав майже невідомий в Україні діаспорний драматург Іларіон Чолган. Він був лікарем за фахом. Тому, коли він у 2004 році помер у Нью-Йорку, то у некролозі написали : „Наш недосконалий світ навіки полишив Іларіон Чолган. Письменник і лікар. Полишив він цей світ не в Україні. В Нью -Йорку, на Брайтон-Біч” [6].

Доктор Чолган взагалі-то писав комедії. Багато його комедій знали сцену і були популярними: „Останнє втілення Лиса Микити”, „Замотеличене теля”, „Хожденіє Мамає по другому світу”. Свої „Дванадцять без однієї п'єси” (така назва збірки, виданої в США у 1990 році), написані під псевдонімом І. Алексевич, Чолган розділяв, наслідуючи французького драматурга Жана Ануя, на „рожеві” (веселі) і „чорні”(серйозні). Більше було веселих.

„Провулок Св. Духа”(1946 р.) стоїть у драматургічному спадку І. Чолгана „осібно”, тобто окремо. Л. Брюховецька, беручи у лютому 2003 року інтерв'ю в І. Чолгана, так і сказала: „У вас є дуже цікава і дуже зворушлива річ „Провулок Св. Духа”. Вона якось осібно стоїть” [5]. І Чолган розповів про історію написання і прем'єри „Провулка”: „Її (п'єсу) я написав під впливом французького фільму „Велика ілюзія” з Жаном Габеном. У „Провулку Св. Духа” є тло пов'язане з долею поета, використані поезії Богдана Ігоря Антонича. Це не була реалістична п'єса, одна дія завершувалася і зникала, немов у тумані,після чого починалася наступна. У п'єсі йшлося про силу народу. Восени 1948 року Володимир Блавацький перебував кілька днів у таборній лікарні в Міттенсвальді (на той час наш Театр-студія перебазувався вже туди). Олег Лисняк, журналіст і театрал, приніс йому текст п'єси. Блавацький забрав її з собою, і 8 січня 1949 року в Ансамблі українських акторів у Регенсбурзі відбулася прем'єра” [5].

У п'єсі Чолгана дуже важливою є семантика назви: „Провулок Святого Духа” вказує на простір невеликого розміру, але Місто і місце сходяться саме тут. Місце дії досить традиційне для світової літератури. Що може бути більше традиційним в європейській літературі за кав'ярню, шинок, таверну як місце дії? Різний люд збирається тут і приносить відгомін подій, що відбувалися у світі широкому. Простір

„Провулку”, а точніше кав'ярні-шинку не закритий у своїй непорушності, бо рухається і має відсутність ознак меж – кордонів. Відвідувачі кав'ярні змінюються. Лише пан Семен, господар кав'ярні („сновидної корчми”) є постійним охоронцем та оберігачем її.

Місто має свою назву – Львів, Львув, Лемберг. І кожен з варіантів назви одного і того ж Міста різними мовами стає знаком історичної доби і політичної ситуації : „ – Ховай граби од нашого Львова! – Алеж Львів давнє княже місто. Заложене ж князем Данилом! – Ругіг! Лемберг є ще Лемберг!” [2, с. 279].

Місто в п'єсі виникає як синтез звуків і слів, чий конгломерат народжує безліч смислів і символів. Під звуки меланхолійного вальсу „елегантно і мелянхолійно” вмирає стара Дунайська імперія: „ 3-за сцени музика: вальс Штрауса „Над синім Дунаєм”. ТРИ ДАМОЧКИ, оточивши ГРАБЮ СІНЬСЬКОГО, маркують танець. ГЕРР МАНН і РАДНИК ОВИЧ на першому пляні. ГЕРР МАНН (тиче чарку радникові і підносить свою вгору): – Просіт, майне геррн! Так вмирає монархія. Серед музики і танку, без крові і революцій. Елегантно і мелянхолійно, з одним словом: шарман!” [2, с. 278].

Вальс Штрауса – своєрідний маркер імперії старого Франца-Йозефа: „Мамуня Австрія” народжувалася, жила і вмирала під музику Штрауса.

Йозеф Рот, якого вславляють спадкоємцем Франца Кафки, напише свій реквієм по імперії Габсбургів і нарече його назвою твору того ж Штрауса – „Марш Радецького”: „Австрії немає, імперія померла, осталися тільки „вайн унд вайб” – вино і жінки” [2, с. 279]. Різким дисонансом бравурному вальсу Штрауса зазвучить радянська пісенька, яку співає повійка у червоній сукенці: „Ріже музика, і ПОВІЯ співає розгнзуданим голосом. Повія (в червоній сукенці), співає:

Тучі над городом сталі,
В воздухѣ пахнет грозой ” [2, с. 308].

А між вальсами і піснями чується шепіт Поета і його музи – Дзвінкової Дами. Голос людини, яка неголосно читає вірші:

„Де заламавши руки сині,
рятунку кличе ніч намарне,
колишуться п'яниці й тіні
біля кульгавої ліхтарні” [2,с.275].

Поет, молодий і закоханий у Місто, яке він не покине і після смерті, має своє ім'я, свою біографію, що гідна митця: „Перед війною, в похмурих тридцятих, у західній частині України, яка до 1939-го року перебувала в складі Польщі, поет, згодом охрещений критикою „українським Рембо”, 27-літній Богдан-Ігор Антонич, закінчив свою п'яту і останню книжку, що побачила світ вже по його смерті” [7, с. 34]. Смерть Антонича, раптова і безглузда, смерть поета, який полишив цей світ молодим. „На порозі між молодістю і зрілістю”, – напише Оксана Забужко [7, с. 35]. Причина смерті – післяопераційне запалення легенів.

Смерть поета „за два роки перед тим, як його рідне місто взято більшовиками, щоб ще за два роки бути взятим нацистами і звідтоді на повне десятиліття обернутися на арену найкривавіших воєнних дій між трьома арміями водночас (окрім двох згаданих була ще підпільна Українська Повстанська, що воювала з обома на два фронти, й не складала зброї аж до 1951-го року...” [7, с. 35]. Поет полишив цей світ, але його туманна й місячна поезія залишилася, щоб бентежити голови юних антоничанців – напівзаборонених в СРСР гуртків молоді, яка була закохана в ту „місячну поезію” Антонича.

Вірші трьох останніх збірок Антонича Чолган робить тлом своєї п'єси: „Крізь примарний, „місячний” міський пейзаж пізніх поезій раз у раз проходить, як у нічних дзеркалах, образ хлопця, що знай втоплює голову в руки, поіннятий розпачливим усвідомленням – ані „суті світу він не схопить”, ані „вирве віршем корінь зла”...” [7, с. 35]. П'єса Чолгана стала можливою тільки тому, що спочатку була поезія Антонича. Драматург підкреслить цей факт назвою своєї драми – в Антонича є вірш „Балада про вулку”, який увійшов у посмертну збірку поета „Ротації” (1938 р.).

Серед гомону, музики і пострілів у кав'ярні пана Семена збираються ті, що складають для Міста сакральне коло, як і колись громада кожного Міста складається з професійних гільдій. Вони не мають імен, бо їм імена не потрібні: Журналіст, Священик, Доктор, Професор.

Їх дискусія про Місто, про Україну, про Європу. Тема їх дискусії стара, як світ, але й досі актуальна. Цікавою ця дискусія є ще й тому, що вона має своїм підґрунтям реальні політичні й філософські дискусії, які точилися в 30–40-ті роки у львівській пресі. Чолган відтворює атмосферу політичного і культурного життя міста тих часів. Дискусія починається з відомого твердження про Україну як „вічне і невмируще українське село” [2, с. 319].

„Вічне і невмируще українське село” – образ похідний від романтичного міфу України, який у динаміці розвитку спирається на цілком реальні процеси збирання, дослідження і навіть підробки фольклору ранніми романтиками. Результатом захоплення українських романтиків фольклором стає створення колективного міфу України з хронотопом „садка вишневого коло хати”. Поезія Шевченка „увібрала і перетопила” [10, с. 204], за справедливим твердженням Юрія Шереха, весь український фольклор. Такий романтичний національний міф переважна більшість центральноєвропейських народів пережила в ХІХ столітті. В Україні він затримався майже на століття довше. Романтичний міф надає пояснення чинного світогляду і формує світоглядні фактори. Україна в межах цього сталого міфу постає образом „втраченого раю”, який описується названим хронотопом „садка вишневого коло хати”. За визначенням Оксани Забужко, та міфічна Україна – „країна дитинства і, водночас, потойбічного, „позасвітнього

блаженства”, країна, де душа „у себе вдома”, „у вічній теперішності” [6]. Рай, який втрачено, завжди перебуває у минулому часі – це поза сумнівом, це аксіома. Час минулий міфічній Україні поєднано з рустикальним простором й емоційно забарвлено ностальгічним замилюванням.

При зниженні на рівень життєво-побутовий романтичний міф України отримує іменування „село”. Віднині під впливом романтичного міфу українське село стає „вічним і невмирущим”, тобто предметом ідеалізації. Міф не потребує пояснень і доказів. Бінарна опозиція село / місто сформована. Дискрипту села з рустикальним топосом („садок вишневий коло хати”) у п’єсі Чолгана протиставлено дискрипт міста з топосом урбаністичним („дитина львівського бруку”, „дивну силу має каміння того міста” [2, с. 318]). М’яке і вологе (земля і рослини) протиставлено жорсткому і твердому (бруківка, каміння), позбавлене форми – формоутворюючому.

Урбаністична версія України й досі сприймається вороже: „Мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю” [5, с. 210]; „Корінні українці ще на початку ХХ століття сприймали процес урбанізації як порушення гармонії існування селянина в природі” [5, с. 80]. Чолганівська п’єса не продовжує ланцюг бінарної опозиції в традиції романтизму: земля / камінь – живе / мертво – життя / смерть.

У фіналі п’єси бруківка Міста запліднена кров’ю: „Дивну силу має каміння того міста: кров падає на нього і сходять червоними маками” [2, с. 318]. Постає давній архетипний образ каменя, що запліднений живим і народжує: „Листопадовий вечір. Провулками ідуть дві силуети. Молодий хлопчина. Славко, син Рудої Мілі і Магіка. Дитина тієї ночі, ночі атентату. Дитина львівського бруку. З ним червоноармієць з Полтави чи Одеси. Бачиш, вони зупиняються перед руїнами” [2, с. 318].

Таке довге пояснення необхідне для дискусії, що триває у „сновидній корчмі” між пострілами і криками з вулиці („коли апокаліптичні їздці причвалають, отче” [2, с. 304]): „Журналіст: „Всі ми – клаптик Європи: і ваш волонтаризм, і християнський ренесанс, і мій минулий лібералізм, і Поет із своїми ліричними яблунами. Всі ми частина Європи і зміст цього міста, цієї країни” [2, с. 305].

У репліці Журналіста постають три виміри: Європа, країна, місто. Точно за твердженням Оксани Пахльовської: „Але в самих початках європейської цивілізації основним культурним змістом – і мірилом – Європи було місто, грецький поліс, „мала батьківщина”, habitat, місце народження... Від Давньої Греції і далі – через міста – комуни ренесансної Італії – поставала сьогоднішня Європа як багатовимірна рухома галактика „малих батьківщин” [4].

Таким чином, м’який, нерухомий і закритий рустикальний простір романтичного міфу України, який визначено на початку розмови – дискусії, змінено на відкритий і динамічний простір урбаністичної версії України: „Треба конче змінить у тексті село на місто” [2, с. 307]. Простір

ідилії змінено на простір політики, бо політика народжується і побутує в полісі, тобто в місті.

П'єса, в якій, за словами автора, „йшлося про силу народу”, про боротьбу за створення держави – України, переводить дію з площини міфу на площину політичну, яку створюють люди. Площина ж міфу містить застигли стереотипи. Знову звертаючись до статті О. Пахльовської, читаємо: „А основним культурним змістом – і мірилом Міста – була Людина...” [4]. Поява в останній сцені поруч зі Славком, „дитиною львівського бруку”, „червоноармійця з Полтави чи Одеси” органічно розкриває простір Міста, поширюючи справу визволення на цілу Україну, з простору міста на простір країни. Топос міста розширюється до топосу країни. Наступною складовою має бути Європа „як багатомірні рухома галактика „малих батьківщин” [4].

П'єса Чолгана має всі ознаки діаспорної літератури доби МУРУ не тільки тому, що написана за часів існування Мистецького Українського Руху (1945 – 1948 рр.) – організації письменників, які потрапили в табори для переміщених осіб (DP) у повоєнній Німеччині. Типовим для МУРівської літератури були проголошені у програмному виступі Юрія Шереха на Першому з'їзді МУРУ принципи народності, національності – „українськості” художніх творів. П'єса Чолгана в повному обсязі відповідає цим настановам : як сказано в інтерв'ю – „У п'єсі йшлося про силу народу” [3].

Святий Дух є безумовно справою визволення України, якому присвячують життя всі герої твору. Трохи дивним здається поєднання у п'єсі імперативних закликів до боротьби – служіння - справи народу з естетичним замилюванням поезією Антонича. Але така амбівалентність була притаманна тогочасному діаспорному мистецтву, зокрема Театру – Студії Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської, до якого були близькими Іларіон Чолган і його брат Мирон Чолган. Щодо декларативності й менторства МУРівських настанов, то Соломія Павличко у праці „МУР як епоха і як дискурс” зауважила: „Загалом імперативність визначала дискурс МУРУ: з одного боку, ми мусимо, маємо, повинні. З іншого – мистецтво не мусить, не має, не повинно” [9, с. 203].

Впливом Театру – Студії Гірняка та Добровольської, учнів і послідовників Леся Курбаса, можна пояснити і тему „Україна – Європа”, що наголошена в п'єсі Чолгана. Театр Гірняка прагнув виховувати нового, європейського глядача, оголосивши війну непрофесійним, етнографічним, народницьким драмгурткам з їх „побутовим”, „селянським” репертуаром. Якщо „органісти”, прибічники національно – органічного стилю, до яких Шерех відносив Василя Барку та Тодося Осьмачку, спиралися виключно на Шевченка і фольклор, то „європеїсти” – Косач, Домонтович, Костецький – намагалися знайти опору в традиціях поза межами національного і були безсумнівними антагоністами перших.

Чолган належав до „європеїстів” ,про що свідчить його „Провулок Св. Духа”, де заперечується Україна як ізольований патріархальний світ, а разом з ним стара народницька естетична парадигма з застиглим дискурсом села як першоджерела українськості. Урбаністична версія України з топосом міської бруківки львівських вулиць – провулків органічно вмонтована в географічну карту та історію Європи. Саме така Україна вважається драматургом Чолганом більш сучасною і динамічною, гідною власної держави, бо „село – атрибут колонії, а місто – атрибут держави” [8, с. 221], як свідчить сучасна (модерна – як зазвичай визначають діаспорні українці) версія українського міфу.

Література

1. Мних Р. Дрогобичанин Бруно Шульц / Р. Мних. – Дрогобич-Седельце : Вид-во „Коло”, 2006. – 379 с. **2. Чолган І.** Провулок Св. Духа // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – Київ-Львів: Вид-во „Час”, 1997. – 640 с. **3. Павличко С.** Теорія літератури // С. Павличко. – К. : Основи, 2002. – 679 с. **4. Пахльовська О.** Територія без Батьківщини або Ітака, якої не було / О. Пахльовська // Український тиждень – 2010. – № 33 – 34 (146 – 147). – 13 – 26 серпня. **5. Брюховецька Л.** Мамай невмирущий, бо Мамай – це кожен з нас / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. 2003. – № 3. **6.** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http:// www.tsybulko.com.ua/](http://www.tsybulko.com.ua/). **7. Забужко О.** Шевченків міф. Спроба філософського аналізу // О. Забужко. – К. : Абрис, 1999. – 271 с. **8. Забужко О.** Хроніки від Фортенбраса. Вибрана есеїстика 90-х // О. Забужко – К. : Вид-во „Факт”, 1999.- 337 с. **9. Павличко С.** МУР як епоха і як дискурс / С. Павличко // Проза про життя інших. Юрій Косач : тексти, інтерпретації, коментарі. – К. : „Факт”, 2003. – 349 с. **10. Шерех Ю.** Не для дітей / Ю. Шерех // Проза про життя інших. Юрій Косач : тексти, інтерпретації, коментарі. – К. : „Факт”, 2003. – 349с.

Шовкопляс Г.Є. Місто як предмет і простір дискусії (на матеріалі п'єси Іларіона Чолгана „Провулок Св. Духа”)

У статті розглянуто художній простір міста та місто як предмет філософських і політичних дискусій у п'єсі українського діаспорного драматурга Іларіона Чолгана „Провулок Св. Духа” (1946 р.).

Ключові слова: художній простір, романтичний міф України, рустикальний простір ідилії, урбаністична версія України, діаспорна література доби МУРу, „європеїсти”.

Шовкопляс Г. Е. Город как предмет и пространство дискуссии (на материале пьесы Иллариона Чолгана „Переулок Св. Духа”)

В статье рассмотрено художественное пространство города и город как предмет философских и политических дискуссий в пьесе

українського діаспорного драматурга Іллариона Чолгана „Переулоч Св.Духа”(1946 г.).

Ключевые слова: художественное пространство, романтический миф Украины, рустикальное пространство идиллии, урбанистическая версия Украины, диаспорная литература эпохи МУРа, „европеисты”.

Shovkopljak G. E. The urban space as the place and the subject of discussion (on the material of play by Illarion Cholgan „Lane of The St. Spirit” (1946)

In article the urban space as art space and subject of philosophical and political discussions in play „Lane of The St. Spirit ” by Ukrainian Diaspora’s dramatist Illarion Cholgan is considered.

Keywords: art space, Romantic Myth of Ukraine, rustic space of idyll, urban version of Ukraine, Ukrainian Diaspora’s literature since MUR’s epoch, „europeans”.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бондаренко Олена Едуардівна, старший викладач кафедри української філології та методики викладання мов Краматорського економіко-гуманітарного інституту.

Бугайова Надія Анатоліївна, аспірантка кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бурлака Наталія Сергіївна, аспірантка Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бурмак Ліна Юріївна, магістр кафедри теорії та практики перекладу германських та романських мов Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Євстаф’євич Наталія Сергіївна, здобувач кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Заїка Юлія Миколаївна, аспірант кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Іванова Наталія Петрівна, викладач кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

Іщенко Євгеній Олександрович, науковий співробітник Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Клименко Олександр Сергійович, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії та практики перекладу германських та романських мов Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Климова Наталія Іванівна, старший викладач кафедри теорії та практики перекладу германських та романських мов Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Колтакова Наталя Геннадіївна, аспірантка кафедри теорії літератури і художньої культури ДЗ „Донецький національний університет”.

Кошелівська Юлія Валеріївна, аспірантка ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Манюх Наталія Богданівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Міненко Олеся Василівна, викладач кафедри філософії і мовної підготовки Черкаської академії пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля.

Миц Катерина Володимирівна, аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Нежива Людмила Львівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Нестеренко Юлія Вікторівна, магістр філології ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Офіцерова Анастасія Петрівна, аспірантка кафедри української літератури ДЗ „Рівненський державний гуманітарний університет”.

Плотникова Ганна Анатоліївна, асистент кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Пономарьова Галина Миколаївна, викладач кафедри англійської філології ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Пустовіт Валерія Юріївна, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Родигіна Валерія Юріївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії і практики перекладу германських та романських мов Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Роман Анна Юріївна, аспірант кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Романенко Олена Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Романишин Віра Михайлівна, співробітник Полоністичного науково-інформаційного центру імені Ігоря Менька Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Саприкіна Аліна Геннадіївна, аспірантка кафедри історії української літератури та фольклористики ДЗ „Донецький національний університет”.

Свириденко Оксана Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Сизоненко Наталя Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Полтавської державної аграрної академії.

Сиротенко Валерій Павлович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики початкової освіти Слов'янського державного педагогічного університету.

Солдатенко Тамара Яківна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету.

Сташенко Оксана Сергіївна, викладач англійської і німецької мов Академії пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля (м. Черкаси).

Стефанів Юлія Ігорівна, співробітник Полоністичного науково-інформаційного центру імені Ігоря Менька Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Сусол Лілія Олександрівна, здобувач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Тараненко Альона Володимирівна, аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Фєдотова Наталія Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шовкопляс Галина Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії, історії та методики викладання зарубіжної літератури Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

Черткова Олена Вікторівна, аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Юніна Ольга Євгенівна, старший викладач кафедри англійської філології ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальний за випуск:

д. ф. н., проф. В. Г. Фоменко

Коректор:

к. ф. н., доц. О. О. Кулініч

Здано до склад. 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. 26,62. Наклад 200 прим. Зам. № 207.

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.