

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 11 (150) ЧЕРВЕНЬ

2008

2008 червень № 11 (150)

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Заснований у лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 3783,
видане Держкомвидавом України 19.04.1999 р.

Друкований орган Луганського національного
педагогічного університету імені Тараса Шевченка
Видавництво ЛНПУ “Альма-матер”

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного педагогічного
університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 10 від 22 квітня 2008 р.)

Виходить 2 рази на місяць

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор –
проф. **Харченко С. Я.**
Перший заступник головного редактора –
проф. **Синельникова Л. М.**
Заступник головного редактора –
проф. **Ужченко В. Д.**
Відповідальний секретар –
проф. **Галич О. А.**
Члени редколегії:
проф. **Галич В. М.,**
проф. **Глуховцева К. Д.,**
проф. **Гриценко П. Ю.,**
проф. **Зеленько А. С.**

Засновник – Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка

Збірник наукових праць,
ліцензований ВАК України
за напрямками: педагогіка,
історія, філологія, біологія
(Бюлетень ВАК України. – 1999. –
№ 4 (12))

Матеріали номера друкуються мовою оригіналу

EDITORIAL BOARD:

Editor-in-chief –
Prof. **Kharchenko S. Y.**
First Deputy –
Prof. **Sinelnikova L. M.**
Deputy –
Prof. **Uzhchenko V. D.**
Executive secretary –
Prof. **Halych O. A.**
Editor Board Members:
Prof. **Halych V. M.,**
Prof. **Glyhovceva K. D.,**
Prof. **Gritsenko P. Y.,**
Prof. **Zelenko A. S.**

Founder – Luhansk Taras Shevchenko National Pedagogical University

The collection of studies on
Pedagogic, History, Philology,
Biology licensed by the Higher
Attestation Board of Ukraine (HAB)
(Bulletin HAB of Ukraine. – 1999. –
No. 4 (12))

The materials are published in the original

Видавництво Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка «Альма-матер»:
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.
e-mail: mail@lnpu.edu.ua

Зміст

Актуальні проблеми літературознавства

Аулов А.М. Онтологические и литературно-эстетические взгляды М. Зошенко	5
Бахмач В.И. Большая форма стихопесни в творчестве В.С. Высоцкого	10
Бербенець Л.С. Формально-семантичні параметри пастишу та пародії ...	18
Борзенко О.І. “Листи до любезних земляків” Г. Квітки як факт українського літературного життя перших десятиліть ХІХ ст.	32
Будурацька С.А. Особливості розвитку літератури ФРН та НДР післявоєнного періоду	38
Гречаник І.П., Пінчук Т.С. Проблема національної ідентичності в прозовій творчості Євгена Маланюка	46
Кастирина О.С. Парадигма творчості В. Єрошенка як діалог культур та традицій	51
Кудина А.Л. Герой “санинского типа” в новеллистике М. Арцыбашева.....	57
Лапко О.А. Хронотопічні уявлення оповідача та персонажів у творах Годося Осьмачки: сакралізація часу й простору	64
Луцак С.М. Проблемне поле категорії “художня домінанта” в естетичній концепції Жана Бодрієра	72
Медоренко О.М. Історія автокоментаря: від античності до середньовіччя	84
Остапчук В.В. Опозиція наратив – маніфестація в романах-епопеях Л. Толстого “Война и мир” та С. Жеромського “Роріоу”	92
Тичук О.М. Архетипний метод дослідження історичного начала в поезії 90-х рр. ХХ ст.	99
Фоменко В.Г. Доля жінки в міському соціумі (повісті Галини Гордасевич)	104
Шестопалова Т.П. Літературна критика як об’єкт літературознавчого вивчення	110
Юган Н.Л. Жанрово-стилевая специфика очерка Н.М. Карамзина “Чувствительный и холодный”	117

Документалістика на порозі ХХІ століття

Галич О.А. Особливості вираження авторської свідомості в письменницьких щоденниках ХХ століття	128
Дмитренко В.І. Літоб’єднання “Ланка”- МАРС у спогадах Григорія Костюка	134

Пустовіт В.Ю. Націєтворчий дискурс у мемуаристиці українських драматургів XIX ст.	143
Черкашина Т.Ю. Художня біографія: термінологічний аспект	151

Теорія масової комунікації

Васіна О.В. Роль мовних ігор у трансформації інформаційної картини світу регіональних Інтернет-видань	159
Мазнєва Н.В. Еволюція назви роману Олесь Гончара “Твоя зоря”: інтерпретація авторського редагування	168
Мирошкіна Н.В. Жанр есею: історичний досвід	176
Rzhevskа A.V. International journalism education summer school, Yerevan, Armenia, 18 – 31 July 2007	183
Шевченко В.Ф. Аксиологічний потенціал регіональних видавництв ...	186
Шестакова Е.Г. Регіональна розважальна преса в контексті провідних теорій інформаційного суспільства	190

Фольклористика

Скиба О.В. Міфопоетичний образ долі в українському фольклорі та творчості Тараса Шевченка	202
Цалапова О.М. Секуляризація дива в казці Дніпрової Чайки “Краплі-мандрівниці”	207

Рецензії

Киченко О.С. Новое исследование о В.И. Дале	214
Магрицька І.В. “Ніхто нам не збудує держави, коли ми самі її не збудуємо...”	216
Радецькая М.М. Даль известный и неизвестный	219
Відомості про авторів	225

Актуальні проблеми літературознавства

УДК 821. 161. 1–3.09 + 029 Зощенко

А.М. Аулов

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ М. ЗОЩЕНКО

Вопрос о философских и литературно-эстетических взглядах писателя М. Зощенко остается почти неизученным. Частично эту проблему мы рассматривали в статьях “Большие” рассказы М. Зощенко (к проблеме жанра ранних произведений писателя)” [1, с. 63 – 64] и “Серьезно о несерьезном” [2]. В предлагаемой вниманию читателей статье рассматриваются онтологические и литературно-эстетические взгляды М. Зощенко в значительном их богатстве. В связи с этими целями рассматриваются задачи: характер основного принципа “поэтического” по содержанию в его творчестве, отношение писателя к современной ему литературе 20-х гг. XX века и русской классической литературе, сущность его идеала.

Высокая оценка, которую он дал “физической силе” и “воле” как “активному творческому началу” [2, с. 12], стала возможной еще и потому, что этот принцип предполагает другой, гармонически с ним сочетающийся. Им оказывается “душа” – многозначное начало у Зощенко. Она вместе с иными принципами является этической основой в обретении будущим писателем смысла жизни через бессмертие. В дневниковых записях после 5 июня 1918 г. он отмечал: “Жажда бессмертия владеет всеми... Иными неясно, иными до ужаса” [3, с. 226]. Зощенко однажды понял важную истину: “душа” может преодолеть земное существование, скоротечное и непрочное, превратиться в заслуженную славу, блистательную и бесконечную. Его мысль об этом в тех же записях между серединой 1918 и 1920 г. прозвучала так: “Душа стремится к великим вещам, ибо в великом часто “бессмертие” [там же]. Эту идею он пронес через всю жизнь. Невозможность ее претворения была для него абсолютной смыслоутратой. В конце жизненного пути, писала И. Слонимская (жена М. Слонимского, писателя и друга нашего автора), Зощенко страшно угнетало то, что его не реабилитировали, забыли, и он “ходит в оплеванных и виноватых” [4, с. 143]. Через две недели после того, как друзья заметили это тягчайшее душевное состояние, М. Зощенко – умер.

“Душа”, возможность духовного бессмертия в “великих вещах”, в сочетании с “волей к разрушению”, “физической силой”, позволили писателю в молодые годы избавиться от ужаса, вызываемого впечатлениями пошлого мира, ощущением бессмысленного

существования, позволили не только жить, но и наполнить свое творчество глубоким оптимистическим содержанием.

Возможность действия творческого начала – воли и физической силы – вытекала из онтологических, мировоззренческих представлений Зощенко. Каков их характер и своеобразие? Для этого сравним их с блоковским видением мира в “Двенадцати”. Поэт вскоре после “Двенадцати” в очерке “Катилина” скажет: “...напрасно думать, что сеяние ветра есть только человеческое занятие, внушаемое одной лишь человеческой волей. Ветер поднимается не по воле отдельных людей; отдельные люди чувствуют и как бы только собирают его” [5, IV, с. 275 – 276]. Таким образом, Блок тяготеет к представлению о первоначалах, по выражению М. Пьяных, “силах мировой субстанции” [6, с. 49], не зависящих от человека.

Важнейшие понятия из мировоззрения Зощенко есть в его письме сестре Валентине (апрель 1920 г.). Описывая тяжкие испытания, выпавшие на долю их семьи (лютая, голодная зима и смерть матери), он изобразил картину радующего прихода весны и заключил ее словами: “И вот искупили...” [3, с. 219]. Так явление суровой холодной зимы объяснено Зощенко виной, соучастием в природно-космическом событии земных человеческих явлений. “Радость жизни” человека [там же] обусловлена обратным влиянием природы, но не столько пассивно-циклической сменой времен года, сколько прощением, активным участием этих стихий, т. е. “космической симпатией”. Обычно в представлении о ней мир – единый организм.

Следует подчеркнуть, что организмическая основа мира, построенная на “симпатии”, наложила отпечаток и на литературно-эстетические представления Зощенко. Поэтому их основу – физические чувства человека, если они находятся не в “симпатии” с иными элементами организмическо-одушевленного целого, а в отъединенности от них, он оценивает как ограниченную: “Путь мозга – путь жалких пяти чувств, которые обнимают жизнь в ее глупой грустной будничности” [3, с. 227].

С этой позиции он и характеризует литературу прошлого и настоящего: “Прежние творцы воспроизводили “вещи”, а новые творцы воспроизводят свои душевные состояния.

Первые приводили в порядок явления и впечатления в том виде, в каком они укладывались в их мозгу, вторые воспроизводят только те чувства, которые возбуждаются этими явлениями.

Вот причина классичности прежнего творца” [там же]. Учитывая это, можно понять, что в следующей записи Зощенко, оценив также возможности “мозга”, косвенно характеризует старую литературу как узко прозаическую (в ее способности к членению, делению, наблюдению и изображению лишь наличного брэнного бытия): “Путь мозга – путь математики, логики и естественных наук” [там же]. Это не удовлетворяло будущего писателя: он находит иную истину: только

“душа” способна выйти за тесные обыденные рамки: “Для души не придуманы законы ...” [3, с. 226], “душа – праздничный день – она не знает интегралов ни во времени, ни в пространстве” [3, с. 227]. По существу, это начало для писателя – один из главных творческих принципов, венчающих решение проблемы “поэтического”, преодоления прозаической ограниченности, закона круговорота.

Какое же содержание вкладывает будущий писатель в принцип “души”, собственно влияющий на идеи его произведений? Вероятно, в 1917 г. или в первой половине 1918 г. Зощенко пометил: “Любовь к человеку – вот вечность” [3, с. 225]. Таким образом, дневниковая запись проникнута этицизмом.

Необходимо сказать, что “душа” у Зощенко связана с субстанцией в масштабе человека, подчеркнуто вытекает из его “телесной” ипостаси. Поэтому взгляды на мир у будущего писателя значительно менее мистичны, чем у Блока. Вероятно, такая мировоззренческо-эстетическая позиция Зощенко вошла в резкое противоречие с принципиальными сторонами (как их понимал будущий писатель) одного из течений символизма (которые представлял Блок), ограничивавших человеческую личность: она, становясь объектом “космических” сил, находящихся по ту сторону реального, человеческого, лишалась действительности, свободы воли. Понятие “воля” – одно из центральных в мировоззрении нашего автора. Поэтому Зощенко присуще такое резкое неприятие идеи “Что быть должно, то быть должно” (фаталистической, по сути) и бессмысленного (“трагического”, по выражению писателя) “конца” рыцаря Печального Образа, под которым он подразумевал судьбу лирического героя Блока [подробнее: 2, с. 8].

Интерес к внешним “обстоятельствам” – космическим, природным силам, реализующимся и в масштабе истории, в какой-то степени диктует Блоку широкое художественное полотно – литературный вид поэмы. Больше внимание к внутреннему миру человека, напротив, задает Зощенко значительно меньшее по объему произведение – литературный вид рассказа. Но от этого он не кажется менее значимым.

Иные литературные устремления нашего автора, вытекая из общих мировоззренческих и литературно-эстетических взглядов, имеют особенные стороны. Рассматривая творчество критиков, поэтов и писателей, создававших свои произведения в 1916 – 1919 гг., для их оценки он избирает вершины – классиков русской литературы. С позиции творчества уже этих писателей и поэтов Зощенко обозревает современные литературные явления.

Так в главе-статье “Поэтические фармацевты” книги “На переломе”, 1919, он дает нелюбезную характеристику “критикам-фармацевтам”: они “...с одной какой-нибудь строкой или строфой маялись по свету годами, изучали, измеряли, подсчитывали и с

восторгом докладывали, что у Гоголя слово “черт” 217 раз повторяется” [7, с. 353]; определяли, что “...четыре в, семь о – в одной некрасовской строке:

Волга, Волга, весной многоводной...” [там же].

Художники также, полагает Зощенко, поражены формализмом: “Поэты непременно подсчитывают, сколько каких букв было в пушкинской поэме.

Писатели уже не пишут, а непременно что-нибудь изучают и высчитывают” [там же].

В этой главе-статье русские писатели: Пушкин, Гоголь, Некрасов, творчество которых утверждает самую широкую нравственную идею, становятся мерой и, в известном смысле, образцом для Зощенко. Позже в “Анкетe о Пушкине” эти мысли в отношении родоначальника новой русской литературы он выскажет недвусмысленно: “Влияние Пушкина (в прямом смысле) на мою работу не было. Но многие сочинения его всегда были для меня идеальными образцами” [8, с. 229].

Нравственный смысл творчества – “...отрицание индивидуализма” [9, с. 24] – также привлек Зощенко в Маяковском, о чем он сказал в статье-главе “Вл. Маяковский”, помещенной в книге “На переломе”. Эта же мысль, но в иных формах звучит в высокой оценке части поэмы Блока “Двенадцать”, потому что в произведении есть “идея мировой социальной революции” [10, с. 311], содержание которой для Зощенко можно постичь, приняв во внимание участие его в борьбе “против класса дворян и помещиков” [11, с. 202] во время гражданской войны, о чем он позже поведал в письме своему переводчику В. Бёрнету в Нью-Йорк. Глубокий нравственный смысл его участия в социальной схватке становится окончательно ясным из повтора этой мысли в автобиографическом “Рассказе о том, как я пошел сражаться за Советскую власть” (1957), в котором дана последовательная оценка аморализма “господ” – от бытового паразитизма, до откровенно кровавых мечтаний [12].

Из всего этого можно заключить, что “душа” в зощенковских взглядах – сложное начало: и нравственно-этическое (свободно избираемое человеком), и поэтически-эстетическое.

Зощенко выпала удача уже в том, что он родился в стране великой русской литературы и был приговорен, если имел человеческое сердце, к ее блистательным гуманистическим традициям. Благодаря этому оставившее значительный след в жизни нашего автора влияние Ницше было лишено бездушия – творчество Зощенко в целом оказалось прямо противоположным антидемократизму и имморализму нищестанства. Можно сказать, что уже в этот период наш автор отказался от абсолютизации эстетического в ущерб этике, к чему он был склонен в 1916 – 1917 гг., записывая в окопах русско-германской войны в свою новую тетрадь: “Нет зла и добра, есть прекрасное и уродливое” [13, с. 350].

Но этическое легко может стать основой иного, по-прежнему совершенно оторванного от земного существования идеала. У Зощенко это не происходит, потому что часть его философских и литературно-эстетических принципов – “хаос”, “воля к разрушению”, “физическая сила”, – основаны на сущем, жизненных явлениях, которые действительно есть. Одновременно, еще один принцип – “душа” – не был лишен поэзии художественной иллюзии, которая, прерывая закон бессмысленного круговорота, прокладывает дорогу за узкие рамки сложившейся жизни. Другими словами, все творческие принципы были тесно связаны между собой, образуя более широкое целое, в известном смысле, реальный идеал, растущий из жизни, но и возвышающийся над ней. В литературе благодаря этому Зощенко избегал как болезненной мечты, возвышенного “брёда”, так и “примитива во всем”, ограниченного существования, которые, как представлялось нашему автору, были у многих художников его времени [см.: 2, с. 8].

Дневниковая запись, сделанная в период между 5 июня 1918-го и 1920 г., вносит новые детали в схему, самый общий вид, этого идеала по отношению к телесной субстанции человека: “Тело – орудие моего инстинкта. Инстинкт рождает чувства. Разум регулирует их, а душа... гармония над инстинктом моим, над моими чувствами и разумом” [3, с. 227].

Если учесть, что Зощенко, пристально всматриваясь во внутренний мир человека, стремился его изменить и не столько через изображение внешних обстоятельств, сколько через его “микроскопические” силы, то по этим зависящим от воли человека компонентам идеал писателя можно определить как духовно-физический.

Мы коснулись онтологических и наиболее общих литературно-эстетических представлений писателя. Одно из них – “активное творческое начало” – позже, сохранив сущность, поменяет свой облик, представ в виде “энтузиазма” стремящихся к занятиям литературой, сочинительству, читателей. Все эти представления проявились прямо или косвенно, став определяющими для творческих принципов, закономерностей в жанровых формах и стиле рассказов М. Зощенко.

Перспективой дальнейшего изучения является изучение места философских и литературно-эстетических взглядов писателя в истории русской литературы.

Литература

1. Аулов А. “Большие” рассказы М. Зощенко (к проблеме жанра ранних произведений писателя) // Наук. зап. Харк. держ. пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди. – Х., 1997. – № 3 (8). – С. 56 – 65. **2. Аулов А.** Серьезно о несерьезном // – Документалістика на зламі тисячоліть: проблеми теорії та історії. – Матеріали міжнар. наук. конф. – Луганськ: Знання, 2001. – С. 3 – 14. **3. Зощенко М.** Из писем и дневниковых

записей (1917 – 1921 гг.) / Публ., вступление и примечания Ю. Томашевского // Новый мир. – 1984. – № 11. – С. 211 – 229.

4. Слонимская И. Что я помню о Зощенко // Вспоминая Михаила Зощенко: Сб. / Сост. Ю.В. Томашевский. – Л.: Худож. лит., 1990. – С. 132 – 146.

5. Блок А. Собр. соч.: В 6 т. – Л.: Худож. лит., 1980 – 1983. – Т. 4. – 1982. – 462 с.

6. Пьяных М. Слушайте революцию: Поэзия А. Блока советской эпохи. – М.: Просвещение, 1980. – 142 с.

7. Зощенко М. Поэтические фармацевты // По сусекам... (К 100-летию со дня рождения М.М. Зощенко) / Публ. Ю. Томашевского // Вопр. лит. – 1994. – Вып. III. – С. 353 – 354.

8. Зощенко М. Анкета о Пушкине // Как работал Михаил Зощенко / Вступ. заметка и публ. Ю. Томашевского // Вопр. лит. – 1977. – № 3. – С. 299.

9. Цит. по: Зощенко В. Так начинал М. Зощенко // Вспоминая Михаила Зощенко: Сб. / Сост. Ю. Томашевского. – Л.: Худож. лит., 1990. – С. 5 – 28.

10. Зощенко М. Конец рыцаря Печального Образа / Публ. Ю. Томашевского // Прометей, Т. 14. – М.: Молодая гвардия, 1987. – С. 306 – 311.

11. Burnett W. Foreword // Zochchenko M. Russia laughs. – Boston: Spectator, 1935. – 11 p.

12. Зощенко М. Избранное. – Л.: Лениздат, 1984. – 590 с.

13. Зощенко М. [Из записей в полевую тетрадь 1916 – 1917 гг.] // По сусекам... / К 100-летию со дня рождения М.М. Зощенко // Публ. Ю. Томашевского // Вопр. лит. – 1994. – Выпуск III. – С. 350 – 351.

In the article of A. Aulov the features of stories of writer of M. Zoschenko are explored.

The author of the article exposes major creative principles of this prose writer.

УДК 821. 161.1 – 1. 09 + 929 Высоцкий

В.И. Бахмач

БОЛЬШАЯ ФОРМА СТИХОПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.С. ВЫСОЦКОГО

Смысл произведения составляет не то, что было у автора на уме во время его создания, и не то, что автору представляется по окончании работы, а то, что ему удалось воплотить в произведении.

Джонатан Каллер

Творчество одного из ярчайших представителей поэтического течения, называемого авторской песней, по-прежнему порождает неизменный интерес, закономерно перерастающий с годами в высококоведение. В нашем случае определение “авторская песня” неточно отражает природу течения, ибо, с одной стороны, “авторским” может

быть названо любое произведение, имеющее автора(ов), а с другой стороны, приоритет слова над напевом в данном направлении диктует использование иной дефиниции – “стихопесня”. Она закрепляет за художественным текстом, который исполняет автор под музыкальное сопровождение, приоритет над напевом (что является истиной) и позволяет отличать “устную” поэзию бардов от “письменной” (книжной), эстрадной и иной поэзии.

Именно в рамках стихопесни рассмотрим трехчастное произведение Владимира Семеновича Высоцкого (1938 – 1980) “Ошибка вышла”, “Никакой ошибки”, “История болезни” как наиболее крупную форму, соотносимую с жанром поэмы; определим присущие ей особенности и жанровые составляющие.

Примечательно, что художники слова, занимающиеся стихопесней с конца 50-х – начала 60-х годов XX века, довольно быстро стали смело обращаться к сравнительно крупным формам. Вначале они освоили и сделали своим жанр баллады. Появились “Баллада о прибавочной стоимости” Александра Галича, “Испанские баллады” Юлия Кима, “Старый король” Булата Окуджавы, “Ходики” Юрия Визбора и другие. Их существованием художники доказывали, что большие формы, не менее чем малые, призваны звучать под аккомпанемент гитары. Скоро в творчестве поющих поэтов песенки, романсы, куплеты и частушки уступили место не только балладам, но даже сказкам (например, “Маленький гном” Юрия Кукина) и целым авторским циклам (“Памяти Достоевского”, “Игра в аэропланы” и др. Юлия Кима), которые только расширили смысловое и художественное поле входящих в их состав произведений. Таким образом, стихопесня стремительно осваивала исконно утвердившиеся “письменные” жанры, доказывая, что она не падчерица, а прямая наследница давних поэтических традиций. Ведь еще на заре своего существования (к примеру, в античную эпоху) поэзия преподносилась синкретично: пение, музыка, танец составляли единое целое. Со временем аэды и рапсоды стали сочинителями, распространителями и хранителями крупных эпических полотен. Их традиции позже были подхвачены жонглерами, хугларами, шпильманами, песнярами и гуслеями. А во второй половине XX века поэтические обычаи вновь стали затребованными в творчестве новых бардов или самопевцев, т.к. стихи, слова, напев и исполнительство станут их отличительной приметой. Вскоре наступит время крупных форм: будет написана поэма в пяти песнях с эпилогом Александром Галичем “Размышление о бегунах на длинные дистанции”, поэмы Юлия Кима “Тепло”, “Бессмертный фламандец”, “Московские кухни” и т. д.

Не остался в стороне от использования больших форм для своих произведений и один из основателей стихопесни – Владимир Семенович Высоцкий. К середине 60-х годов им практически был завершен цикл дворовых (блатных) песен, которые нередко исполнялись сразу по

несколько, особенно в знакомых компаниях. Параллельно с этим зарождался военный цикл: уже были сочинены “Про Сережку Фомина” (1964), “Штрафные батальоны” (1964), “Песня о звездах” (1964), “Братские могилы” (1964). А со второй половины 60-х годов поэт с легкостью перейдет к сказкам/антисказкам: “Про дикого вепря”, “Песня-сказка о нечисти”, “Лукоморья больше нет” и так далее. За ними настанет черед спортивного цикла (“Песня о сентиментальном боксере”, “Песня о конькобежце на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную”), китайского цикла (“Есть на земле предостаточно рас...”, “Возле города Пекина...”) и других, которые Владимир Высоцкий зачастую на импровизированных концертах увязывал воедино тематически. Примечательно, что наряду с произведениями, объединяемыми автором по темам, поэт стал целенаправленно создавать, по его выражению, “двухсерийные песни”. Это делалось сочинителем по аналогии с кинематографом, что актеру Высоцкому было, не менее близко, чем поэту Высоцкому. К подобным дилогиям принадлежит, например, “Два письма”: 1. “Здравствуй, Коля, милый мой, друг мой ненаглядный!” (1967), 2. “Не пиши мне про любовь – не поверю я...” (1966). Это уже были новые жанровые укрупнения. Возникновение авторских циклов такого рода свидетельствовало о желании сочинителя расширить рамки одного произведения дать несколько углов зрения на одну и ту же проблему, раскрыть ее в перспективе.

Будучи в зените славы и творческого взлета, как оказалось, на последнем этапе творчества Высоцкий создает новую для себя форму – трехчастное произведение, стоящее обособленно в его стихопесенном наследии. Речь идет о трехчастной мини-поэме “Я был и слаб и уязвим” (1975 – 1976). Сам автор относился к ней особо, о чем свидетельствуют воспоминания друга Владимира Высоцкого – известного художника Михаила Шемякина, который в интервью Валерию Перевозчикову сказал: “Какую из песен он считал самой важной в своем творчестве? На столе у меня письмо, где он пишет: “И самая серьезная из моих песен – “Я был и слаб и уязвим”. Миша, это ты дал мне эту идею...” [1, с. 24]. Далее Михаил Шемякин пояснил известному журналисту: “Эта песня написана им после моих рассказов о страшной из психиатрических больниц, экспериментальной клинике Осипова” [1, с. 24]. О Викторе Петровиче Осипове (1871 – 1947) “Советский энциклопедический словарь” помещал такие сведения: “... сов. психиатр, ч.-к. АН СССР (1939), акад. АМН (1944), ген.-лейт. мед. службы. Чл. КПСС с 1939. Развивал патофизиол. направление в психиатрии. Тр. по воен. психиатрии и др.” [2, с. 943]. Учитывая, что в клинике, кроме стационарного лечения больных, проводилась научно-исследовательская работа, можно представить, какие эксперименты там осуществлялись. К слову сказать, метод принудительно помещения в специализированные психиатрические клиники широко практиковался в те годы в отношении неугодных власти людей... Однако кроме идеи Михаила Шемякина, поэт

использовал в произведении, несомненно, и личные впечатления от пребывания в больничных учреждениях на протяжении жизни. Более того, знакомый Владимира Высоцкого, работавший в те годы в Центральном госпитале МВД Герман Баснер, считает, что в “Истории болезни” сказались не только личный опыт Владимира Высоцкого, а также и “опыт общения с другими больными” [3, с. 213]. Как бы там ни было, но практически эта тема была закрытой в советской литературе.

Поскольку сам Владимир Высоцкий определил свое сочинение словом “песня”, то возникает вполне закономерный литературоведческий вопрос: отнести эту стихопесню к циклу или, возможно, к мини-поэме? Например, Ю.В. Доманский в статье “Жанровые особенности дилогии в поэзии В.С. Высоцкого” причисляет это произведение к микроциклам. Он пишет: “В песенном наследии В.С. Высоцкого микроцикл занимает важное место: достаточно назвать такие дилогии, как “Два письма”, “Две песни об одном воздушном бое”, “Честь шахматной короны”, “Очи черные” или трилогию “Ошибка вышла”, “Никакой ошибки”, “История болезни” (выделено нами. – В.Б.) [4, с. 336]. В свою очередь А.В. Кулагин во втором издании своей книги о поэзии В.С. Высоцкого говорит, что это “лирическая трилогия 1975 – 76 гг. – “Ошибка вышла”, “Никакой ошибки”, “История болезни”, представляющая в своем “триединстве” очень стройное, как мы увидим, поэтическое целое” [5, с. 170]. И все же авторитетный исследователь творчества В.С. Высоцкого и давний популяризатор его таланта Владимир Иванович Новиков в книге “Высоцкий” (ЖЗЛ), упоминая об этом произведении, допускает иное жанровое толкование: “Может быть, это даже поэма – только о публикации думать не приходится. Да и непонятно, где и кому можно спеть полностью такое сочинение. Получилось не “ад-чистилище-рай”, а сплошной ад в трех видах” [6, с. 266]. Рассмотрим произведение Высоцкого как поэму.

Современный словарь-справочник по литературе дает нам такое определение: “Поэма – крупное, потом и среднее по объему стихотворное произведение” [7, с. 373]. Но если мы вспомним “Двенадцать” А.А. Блока, “Черный человек” С.А. Есенина и “Реквием” А.А. Ахматовой, то вряд ли соотнесем их со средними по объему произведениями. Поэзия XX века внесла свои коррективы, в том числе и в размер поэм, поэтому “Я был и слаб и уязвим” В.С. Высоцкого, всецело, жанрово примыкает к вышперечисленным шедеврам.

Общеизвестно, что любая поэма публикуется под общим заглавием. И здесь следует отметить, что в ряде изданий все три части произведения помещены под единым заголовком – “История болезни” (См.: Высоцкий В.С. Избранное / Сост. Н.А. Крымова. – М.: Советский писатель, 1988; Высоцкий В.С. Я, конечно, вернусь... / Сост. Н.А. Крымова. – М.: “Книга”, 1988; Высоцкий В.С. Собр. соч.: В 4 кн. Книга четвертая. Я никогда не верил в миражи / Сост. С. Жильцов. – М.: Изд-во “Надежда-1”, 1997). Это лишний раз свидетельствует о том, что

триада воспринималась составителями как единое целое. Мы помним, что Данте Алигьери назвал свое главное произведение “Комедией”, но в истории литературы оно сохранилось как “Божественная комедия”. Скорей всего, данная трилогия будет в дальнейшем именоваться только “Историей болезни”.

Чтобы добраться до лежащей в основе поэмы идеи, кратко рассмотрим ее содержание. Герой (назовем его Пациентом) оказывается в клинике закрытого типа, где над ним демоноподобные эскулапы совершают мучительные процедуры, граничащие с пытками. В этом аду принимает участие и “самый главный”, который все время что-то молча фиксирует на бумагу. Страх охватывает тело и душу Пациента. Его пугают не столько окружающие и физические мучения, сколько ощущение, что результатом этого “шабаша”, вероятно, будет появление “протокола допроса” со всеми вытекающими последствиями. Но когда Пациент требует показать ему “писанину”, то оказывается, что на него “просто завели Историю болезни”.

Оказавшись в палате с настенными портретами медицинских светил, исследуемый Пациент пытается выяснить у врача, не грозит ли ему, душевно здоровому человеку, диагноз душевно больного. Возможны ли в этом заведении ошибки и случайности. Осторожный врач подтверждает, что любая история болезни – дело рук неконтролируемых никем лекарей. Здесь каждый (независимо от состояния здоровья) может быть определен в больные... И тогда Пациент понимает, что прежнее предчувствие во время мучительных процедур-пыток его не подвело. “Дело” все-таки завели, но в иной сфабрикованной форме – вынесенном диагнозе – паранойя, который сулит пребывание в аду не менее двух лет.

Но внезапно Пациент оказывается уже не в палате, а на операционном столе. У него горлом идет кровь, грозящая залить “всю Россию”. Да что Россию – всю землю. Герой даже рад этому: может, в запекшейся крови “кто-нибудь” да “увязнет”. Это только искусственная кровь, которую здесь “льют” в живой организм, горлом не выходит... Более всего Пациента радует одно: он доказал “им”, что умственно здоров! В предчувствии, что “наркоз” скоро отключит сознание, Пациент торопится успеть сказать главное. Он шепчет наклонившемуся хирургу “важные слова” о том, что понял, почему очутился здесь. Все потому, что, *оказавшись на сгибе бытия* (век по-прежнему вывихнут!), *он пел и общался с людьми*. Именно *это* не устроило “других врачей”, изолировавших и отправивших Певца на стол, “под нож” (вот уж воистину – “...Зарезанный за то, что был опасен!” [8, Т. 1, с. 281]). В этом и состоит личная История болезни творца, идущего в мир с песней. Напоследок в его ускользающем сознании останутся слова “любезного” “врача”, который “утешит” оперируемого тем, что все человечество, начиная от Создателя и первого человека, хронически больно, а вся история страны – История болезни. Но не следует наслаждаться своей историей болезни или огорчаться, ибо “полезней” всего “покой”...

Обратимся к композиции “Истории болезни” и соизмерим ее с общепринятыми составляющими большой формы. Во-первых, подобно классической поэме она также имеет краткое вступление:

Я был и слаб и уязвим,
Дрожал всем существом своим,
Кровоточил своим больным
Истерзанным нутром, –
И, словно в пошлом попури,
Огромный лоб возник в двери
И озарился изнутри

Здоровым недобром [8, Т. 1, с. 411].

Вступление одновременно является экспозицией действия и погружает нас в атмосферу ожидания “дрожащим”, “кровоточающим”, “истерзанным нутром” повествователя каких-то недобрых событий. Вслед за зачином в развитии действия мы наблюдаем мрачные перипетии и втягивание в их водоворот героя. Прежде всего, художественно исследуются испытания и злоключения, выпавшие на долю своеобразного Пациента (как оказалось, Певца), его противостояние силам зла. Все разрешается в финале закланием героя на алтарь судьбы и печальным приговором вершителей судеб ему и всему существу. Таким образом, произведение представляет собой сложное целое, состоящее из завязки (“И вот мне стали мять бока, / На липком топчане”) кульминации (“Мой диагноз – параноя, / Это значит – пара лет!”) и развязки (“Но я им все же доказал, / Что умственно здоров!”).

В соответствии с большим жанром “Историю болезни” завершает эпилог:

“...Вы огорчаться не должны –
Для вас покой полезней, –
Ведь вся история страны –
История болезни.

У человечества всего –
То колики, то рези, –
И вся история его –
История болезни.

Живет больное все бодрей,
Все злей и бесполезней –
И наслаждается своей
Историей болезни...” [8, Т. 1, с. 419 – 420]

Расположение и взаимосвязь частей поэмы неразрывны. Каждая глава существует как продолжение и дополнение предыдущей, в соответствии с содержанием, жанровой формой и замыслом автора. По меткому наблюдению А.В. Кулагина, “лирическая трилогия представляет собой своеобразную “триаду” со своим “тезисом” (“Ошибка вышла”), “антитезисом” (“Никакой ошибки”) и “синтезом” (“История болезни”),

где коллизия перешла на иной уровень” [5, с. 172]. Можно отметить, что названия глав четко поданы В.С. Высоцким по линейной схеме, лапидарно, емко, логично. Сюжет же строится по концентрическому принципу, в основе которого единый конфликт – между Пациентом и демоническими силами, между народным Певцом и теми, кто хочет его успокоить, между жизненными принципами и взглядами противоборствующих сторон. Лирическая экспрессия дает о себе знать в психологически напряженном раздумье, кто же такой Пациент, кого олицетворяют “врачи”, что в их силах, как они могут поступить с героем и какой диагноз они способны поставить всему человечеству. По замыслу автора, в поэме воедино сцеплены Певец, совершающий свой крестный путь за всех, и демонические силы, готовые возникнуть на пути каждого, кто несет боль всех. Помимо этого, в канву повествования искусно вплетается тянущийся из глубокой древности лейтмотив универсальной неразумности человечества как беспощадный приговор миру, давно переставшему быть театром, а превращенному в психбольницу, тюрьму, зал для пыток, палату для *духовно* больных, операционный стол, где подвергают коррекции имеющих историю общечеловеческой болезни.

Таким образом, ознакомившись с текстом триады, мы утверждаемся, что это “стихотворное произведение с сюжетно-повествовательной организацией” [9, с. 286], “основными чертами которого являются наличие сюжета (как в эпосе) и образа лирического героя (как в лирике)” [10, с. 131]. Сочинение написано от первого лица, от имени “Я” – сочинителя и лирического героя одновременно (они, по-своему, неразделимы в одном лице). В центре произведения – судьба Личности, по мере повествования воссоединяющаяся с судьбой страны и всего человечества. Выражаемые чувства связываются с фактами жизни и бытия. Идеи, эмоции, их диапазон философично широк. В них зримо проявляются идеалы и жизненные ценности человека. Воссоздание переживаний совершается в их симфонической многоплановости. Герою предстояло померяться силой с “самым главным”, “осторожным” и чуть-чуть “любезным”, чтобы понять, чего все они боятся. Когда он еще только “кровоточил” “истерзанным нутром”, на него сразу завели “дело” историю болезни и попытались изолировать. Когда герой полез на скандал, твердя о необоснованности своей изоляции, ему вынесли ложный “диагноз”. И, наконец, когда ему стало под силу “кровью” залить всю Россию, его пустили под нож, “утешив”, что вся история страны – история болезни. Однако он победил своих гонителей духовно еще раньше, а теперь, пройдя круги лжебезумия, в очередной раз доказал, что умеет держать удары судьбы и “умственно здоров!” Ведь “история болезни” невинно гонимого – это бороться, умирать и воскресать за всех!

Напечатанная уже после смерти В.С. Высоцкого, поэма является одним из самых сложных и вместе с тем пронзительных произведений.

Как и всякое большое по форме произведение, она основана “на сочетании повествовательной характеристики действующих лиц, событий и пр. и их раскрытии через восприятие и оценку лирического героя, повествователя, играющего в поэме активную роль...” [9, с. 286]. Голосом лирического героя В.С.Высоцкий поведал нам о глубоко пережитом, о личной и общей трагедии, ибо жил он и творил в своей современности. Нельзя сказать, что это были годы немоты, но поэт им дал напоследок жесткое определение:

И нас хотя расстрелы не косили,
Но жили мы поднять не смея глаз, –
Мы тоже дети страшных лет России,
Безвременье вливало водку в нас [8, Т. 2, с. 144].

В свою очередь, поэма “История болезни” – художественная исповедь о вневременных вечных испытаниях, выпадающих на долю всех, кто оказывается “на сгибе бытия”. Ее исследование как поэмы только начинается, но она принесет нам еще немало открытий, ибо из стихопесни слов не выбросишь...

Литература

1. Шемякин М. “Вспоминай всегда про Вовку...” – М.: ИЦ Вагант, 1991 – 32 с. **2. Советский** энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. – 4-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1988. – 1600 с. **3. Герман Баснер** // Перевозчиков В.К. Неизвестный Высоцкий. – М.: Вагриус, 2005. – С. 208–215. **4. Доманский Ю.В.** Жанровые особенности диалогии в поэзии В.С. Высоцкого / Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 335 – 344. **5. Кулагин А.В.** Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция. – 2-е изд., доп. – М.: Вагант-Москва, 1997. – 196 с. **6. Новиков В.И.** Высоцкий. – М.: Мол. гвардия, 2005. – 2-е изд., исп. – (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 930) – 412[4] с. **7. Современный** словарь-справочник по литературе / Сост. и научн. ред. С.И. Кормилов. – М.: Олимп: ООО “Издательство АСТ”, 2000. – 704 с. **8. Высоцкий В.С.** Сочинения: В 2 т. – Екатеринбург: Изд-во “У-Фактория”, 1998. – Т. 1: Песни. – 544 с.; Т. 2: Стихотворения. Песни театра и кино. Поэма. Проза и драматургия. – 544 с. **9. Словарь** литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: “Просвещение”, 1974. – 509 с. **10. Белокурова С.П.** Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2007. – 320 с.

In the article a literary-work by V. S. Vysotsky, which consists of three parts “Oshibka vyshla”, “Nikakoi oshibki”, “Istoriya bolezni” is shown as a whole single poem, for which the certain features of a big form are characteristic.

Л.С. Бербець

ФОРМАЛЬНО-СЕМАНТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ПАСТИШУ ТА ПАРОДІЇ

Поняття та феномен пастишу повертаються до естетики постмодернізму з новою енергією та семантикою. Його попередниками були античний та бароковий центони¹, різноманітні середньовічні релігійні компіляції (“Кипріанова Вечеря”), пастичко доби Відродження, модерністський колаж² [див.: 29, с. 175; 20, с. 558; 30, с. 1]. Постмодерністський пастиш часто мислиться як певна антитеза пародії, хоча таке протиставлення є досить нечітким та розмитим. І.П. Ільїн, автор статей про пастиш у енциклопедії “Західне літературознавство ХХ століття” [12, с. 308] та “Літературній енциклопедії термінів і понять” [16, с. 724], окреслює пастиш як: “Термін постмодернізму, редуковану форму пародії”.

Деякі вчені, даючи визначення постмодерністського пастишу, протиставляють його пародії. Р. Пойрієр так розуміє відмінність цих двох понять: “В той час, як пародія традиційно прагнула довести, що з точки зору життя, історії і реальності деякі літературні стилі виглядають застарілими, література самопародії, будучи зовсім невпевненою в авторитеті подібних орієнтирів, висміює навіть саме зусилля встановити їхню істинність через акт письма” [36, с. 339]. Зазвичай літературна пародія вважається способом вираження письменником певного (насмішкуватого або такого, що претендує на повчання чи істину) ставлення до художніх текстів попередників чи сучасників. У пародійному тексті мають легко вгадуватися пародійований твір та ті його особливості, які змусили пародиста створити пародію. Тому йдеться про певні канони чи правила, усталені норми, які порушено у пародійованому творі, а у пародії зосереджено увагу саме на цих “порушеннях”. Якщо ж усі правила було визнано недійсними (у постмодернізмі), то саме намагання щось висміяти у пародійному творі є смішним, а тому стає пародією на себе, “самопародією”. Письменник пародіює сам себе адже він вже не може з будь-чого насміятися, критикувати, він користується чужими текстами для створення власного доробку. Автор тексту перестає бути творцем, а перетворюється на скриптора, компілятора.

Одним з найбільш поширених, цитованих та “авторитетних” є визначення пастишу Ф. Джеймсона. Він трактує пастиш як “білу пародію” (blank parody), яка постає водночас схожим на пародію “зношуванням стилістичної маски” та “нейтральною практикою стилістичної мімікрії”, що вже не має “прихованого мотиву пародії”.

Пастиш не претендує на висміювання жодних норм, адже їх вже не існує [33, с. 114].

Ф. Джеймсон вважає, що “[...] творець пародії повинен мати певну приховану симпатію до оригіналу. Проте її “загальний ефект [...] – не важливо, злий чи доброзичливий, – полягає в тому, щоб висміяти особливості [...] стилістичних маньєризмів, а також їхню ексцесивність та ексцентричність порівняно з тим, як люди зазвичай розмовляють чи пишуть. [...] Отже, де-небудь по той бік пародії залишається відчуття, що існує певна мовна норма, завдяки контрасту до якої можна глузувати з великих модерністів” [10]. Постмодерністи ж борються зі стильовою надмірністю модернізму, вдаючись до “порожньої пародії” стилю. Постмодерністський стиль характеризується “смертю суб’єкта” та “кінцем індивідуалізму”, які приходять на зміну “унікальній особистості” модернізму. Постмодерністи не винаходять нічого нового, адже усі найбільш унікальні стилі їх комбінації вже давно було винайдено та продумано [10].

З вищесказаного випливає, що постмодерністський пастиш має нібито принципову відмінність від пародії – він не висміює тексти, на яких базується, а використовує вже існуючі стилі. Адже не залишилось жодного серйозного об’єкта, істин та канонів, недотримання яких можна було б закинути текстові, що передує пастишу. Ми спробуємо показати, що у сучасному мистецтві не завжди вдається провести чітку демаркаційну лінію між пастишем та пародією, якщо вважати ключовими ознаками останньої комічність та критичність та брати їх за єдині критерії розрізнення цих двох літературних феноменів.

Пародія часто позбавлена згадуваних рис. Між тим саме у цьому розрізі подають поняття пародії українські та російські довідкові видання та літературознавчі словники [17, с. 268], [16, с. 721 – 722]. Укладачі “Літературознавчого словника-довідника” також не відійшли від традиційного розуміння пародії, закоріненого у пострадянському літературознавстві: “Пародія – (грецьк. *parodia* – пісня навиворіт, переробка на смішний лад) – один із жанрів фольклору та художньої літератури, власне гумористичний чи сатиричний твір, в якому імітується творча манера письменника задля осміяння її як невідповідної новим мистецьким запитам” [18, с. 536].

Проте деякі теоретики та дослідники пародії вже давно звернули увагу на те, що вона не завжди є комічною чи такою, що висміює інший текст. У статті “О пародии” (1929) Ю. Тинянов заявляє: “[...] уявлення про пародію як про комічний жанр занадто звужує проблему і є просто нехарактерним для величезної кількості пародій [22, с. 284 – 286]. Звертаючись до історії пародії та наводячи конкретні літературні приклади, Ю. Тинянов робить висновок, що пародія “може й не бути спрямованою проти” [23, с. 8].

Розуміючи під пародією “наслідування, під час якого велична форма наповнюється мізерним змістом”, О. Фрейденберг звертає увагу

на те, що в античну добу та середньовіччя “... пародіювалось усе найсвятіше, а саме – боги, культ [...]” [23, с. 493]. Йдеться про пародії на церковні служби та літургії, головною дійовою особою яких стає осел, про пародії на правителів та богів, коли цар-блазень обирався серед злочинців. З культурно-міфологічного погляду О. Фрейденберг значно розширює межі і функції пародії та називає останню архаїчним явищем “вторинності”, “двійником” пародійованого сакрального тексту.

На думку М. Бахтіна, “амбівалентна” та діалогічна за своєю природою пародія одночасно знижує й відроджує свій предмет. Працюючи з “прямим словом”, “прямим стилем”, пародист “вчиться дивитися на нього ззовні, чужими очима, з точки зору іншої можливої мови та стилю” [6, с. 370]. Свідомість творця пародії перебуває “на межі мов та стилів” та одночасно “спрямована і на предмет, і на чуже, пародійоване слово про цей предмет, слово, яке тоді перетворюється на образ”. Пародія, як влучно помітив М. Бахтін, мінлива, об’єктом її може бути не лише стиль певного автора чи зміст окремого твору, але й сам жанр. Проте пародію на сонет не можна прямо зарахувати до сонетів, адже “Форма сонета у пародійному сонеті зовсім не жанр [...], а предмет зображення; сонет тут – герой пародії. [...] перед нами [...] не сонет, а образ сонета” [6, с. 363].

М. Бахтін, як і О. Фрейденберг, підкреслює, що у середньовічній літературі межа між прямим та пародійним словом була досить нестійкою [6, с. 382]. Побутувала легалізована пародія навіть на священні тексти, так звана “*parodia sacra*”. Одним з найяскравіших її зразків є готичний симпосіон “Вечеря Кипріяна” (*Coena Surrigiani*), який, на нашу думку, перебуває на межі між пародією та центоном. М. Бахтін так характеризує побудову цього твору: “Уся Біблія, все Євангеліє нібито розрізані на клаптики, і ці клаптики потім складено так, що виходить грандіозна картина бенкету, на якому п’ють, їдять, веселяться усі особи священної історії від Адама та Єви до Христа та його апостолів. Відповідність деталей до Святого письма у цьому творі суворо витримано, але водночас усе Святе письмо перетворено тут на карнавал, точніше – на сатурналії” [6, с. 379]. М. Бахтін пояснює, що коріння “Вечері Кипріяна” сягає ще “давньої ритуальної пародії, ритуального осоромлення та висміювання вищої сили” [6, с. 380]. Вчений зазначає, що ряд дослідників розглядають цей твір не як неповагу до Святого Письма, а як забавку, покликану “навчити, граючи”, допомогти колишнім поганам вивчити події та образи останнього. Отже, така пародія не критикує й не принижує, сміючись навіть над найсвятішими текстами.

У добу середньовіччя було створено величезну кількість пародій на священні тексти (“*Pater Noster*”, “*Ave Maria*” тощо), пародійних літургій, євангельських читань, молитов та гімнів. Вони були “двомовними навмисними гібридами” [6, с. 384], які базувались на змішуванні вульгарної національної мови та латини – “чужорідного тіла,

що вдерлося у організм європейських мов” [6, с. 385]. Ці мови ведуть у пародійному тексті діалог. Існувала ще й “змішана пародія”, яка передбачала широкий діапазон ставлення до чужого слова (від захоплення до безжального висміювання).

У літературі постмодернізму “*parodia sacra*” не припиняє свого існування. У ситуації тотального відкидання авторитетів та усталених норм вона вживається у естетику постмодернізму, існуючи поряд з пастишем та стаючи його матеріалом. Деякі дослідники сьогодні навіть ставлять питання про десакралізацію біблійних та релігійних текстів у художній літературі (напр., доповідь Андрія Стоцького “Теоретичні аспекти десакралізації канонічних текстів” на конференції “Терміносистема слов’янського літературознавства” (Рівне, 2007)). Проте таку “пародію” не можна трактувати як неповагу до Священних текстів, вона натомість є окремим прикладом переписування та перетворення класичних та інших творів з метою включення їх до постмодерністського центону. Постмодерністська “*parodia sacra*” присутня у романах “Ім’я рози” Умберто Еко (у текст твору вплетено текст “Вечері Кипріана”, яка сама є десакралізованим текстом Біблії). Текст роману Джуліана Барнса “Історія світу в 10 ½ розділах” містить альтернативну Святому Письму оповідь очевидця Всесвітнього Потопу – “безбілетного” черва-шашеля, який тайкома потрапив на Ноев Ковчег. Відбір та транспортування тварин і сам Ковчег навіть наближено не нагадували традиційні ідилічні Біблійні замальовки про Потоп. Дж. Барнс свідомо спотворює текст Біблії заради досягнення певних художніх цілей. На мотивах “чистих-нечистих”, Всесвітнього Потопу, морської подорожі побудовано альтернативну історію людського світу. Письменник створює маргінальні її варіанти, які відходять від “великих наративів” офіційного історичного дискурсу (замість His-story пишеться “історія” черва або Her-story тощо). Використана у цьому романі “*parodia sacra*” не має на меті висміяти священний текст, який власне й є останньою інстанцією канону. Вона радше покликана продемонструвати неспроможність будь-якого (навіть священного) тексту бути “правдивим” (у черва-оповідача правда своя тощо). Молитва “Отче Наш”, перероблена Мартою, героїнею роману Дж. Барнса “Англія. Англія” [4, с. 17], – також належить до пародій на священні тексти, проте вона не є проявом неповаги до них, а лише підкреслює авторську позицію (розкриває образ Марти) та грає з “чужим” словом.

Роман Д. Брауна “Код да Вінчі” був різко розкритикований християнськими спільнотами, адже у ньому йдеться про те, що Ісус Христос був одружений на Марії Магдалині та мав дітей. На нашу думку, свідоме залучення автором провокаційних та неоднозначних тлумачень життя Ісуса до тексту твору не має на меті висміювання чи спростування текстів Євангелій, а є засобом залучення широкої читацької аудиторії (масового читача), певним PR ходом. Перелічені пародії та елементи пародій на Священні тексти не спрямовані проти своїх прототекстів.

Отже, якщо ми їй називатимемо їх “пародіями”, то виключно некомічними.

В. Новіков у монографії “Книга про пародію” (1989) також замислюється над тим, як можна “[...] пов’язати факти доброзичливого пародіювання з негативним пафосом, притаманним більшості [...] пародій [19, с. 98]. Автор простежує, які протилежні теоретичні крайнощі існують у вивченні пародії на Заході. До них належить твердження Д. Макдональда про те, що “більшість пародій відзначаються почуттям захоплення оригіналом”³. А Г. Річардсон зокрема вважає, що “пародист може сміятися над тим, що він любить і розуміє, саме тому, що він це любить та розуміє” [38, с. 8]. Така пародія характеризується, на думку В. Новикова, “добрим сміхом”. Суголосною сказаному є позиція Р. Брауера, який досліджуючи спільні риси художнього перекладу, наслідування та пародії, дійшов висновку, що кожен перекладач – це потенційний пародист⁴. А. Лівергант має на цей випадок власний погляд: “Історія літератури, у якій пародії створюються, виходячи виключно зі схилення перед прототипами, виглядала б безглуздо: літературна еволюція – це перш за все боротьба думок, конфронтація творчих уявлень. Зводити сутність пародії до “возвеличення” – такі ж крайнощі, що й ставлення до неї як до суто “розвінчувального” жанру” [15, с. 13]. “Позитивні” пародії, за спостереженнями В. Новикова, часто роблять своїми об’єктами класичні або вже засвоєні сучасниками стилі та твори. Таку пародію, яку “можна порівняти з літературознавчим дослідженням” В. Новіков називає “доброю”, “негативна” пародія споріднена з критикою [19, с. 118]⁵.

Хоча В. Новіков близько підійшов до виокремлення некомічної пародії, запропонувавши розрізняти два її “полюси” (“плюс” та “мінус”), проте він так і не припустив можливості існування пародії, яка не висміює текстів попередників. Імовірно, дотримання В. Новіковим традиційного бачення пародії спричинене тим, що дослідник користується текстуальними прикладами літератури ХІХ – початку ХХ століття та радянської літератури. З одного боку, Новіков заперечує можливість існування цілком некомічної пародії, а з іншого – робить раціонально-просвітницьке обмеження пародійного сміху, стверджуючи, що “пародія – царство розумного сміху” [19, с. 86].

У західному літературознавстві II половини ХХ століття по-новому поглянути на пародію запропонувала канадська дослідниця Л. Гатчен у книзі “Теорія пародії” (1985). Авторка розглядає пародію, зважаючи на постмодерний стан у культурі та естетиці та беручи до уваги якісні зміни, які відбулися у цьому жанрі з плином часу. Ситуація видається Л. Гатчен такою, що усі сучасні види мистецтва перестали довіряти “зовнішній критиці”, тому що вони “об’єднали критичний коментар зі своїми власними структурами”, що зрештою призвело до “короткого замикання нормального критичного діалогу” [31, с. 1]. У лінгвістиці та науковій філософії виникає питання про само-референцію, а усі людські системи

роблять посилення на самих себе у “нескінченному процесі віддзеркалення” [31, с. 1]. Пародія ХХ століття – це, за Л. Гатчен, “один з провідних методів формального та тематичного конструювання тексту, і, навіть більше, вона має герменевтичну функцію з культурним та навіть ідеологічним підтекстом” [31, с. 2]. У цьому зв’язку Л. Гатчен підкреслює, що “пародія – це одна з форм сучасної саморефлексії; форма інтер-мистецького (“inter-art”) дискурсу” [31, с. 2].

Л. Гатчен вважає, що сучасну пародію не можна називати “паразитичною та деривативною” [31, с. 4]. На її думку, таке ставлення до пародії пов’язане з естетикою романтизму, у якій поцінювались “геній, оригінальність та індивідуальність” [31, с. 4] (пригадаймо також твердження Ф. Джеймсона про домінування творчої індивідуальності у модерністському мистецтві та відсутність її у доробку постмодерністів; поняття “ауратичного” й “неауратичного” мистецтва В. Беньяміна [7, с. 53 – 81], [14]). Митці ж сьогодення застосовують пародію не стільки для критики текстів своїх попередників, скільки для “зміни функцій” [31, с. 4] попередніх форм задля досягнення власних цілей. Цікаво, що Ф. Джеймсон дотримується схожої думки щодо пастишу, який хоча й не комічний на відміну від пародії, проте “не виключає деякого гумору” та навіть “пристрасності” [32, с. 18].

Як ми вже зазначали, досить часто вчені не можуть провести чіткої межі між пародією та пастишем. У французькому літературознавстві загалом не розмежовуються поняття “пастиш” та “пародія”, обидва терміни використовуються у значенні “пародія”. Ж. Женетт у книзі “Фігури”, розглядаючи творчість М. Пруста, називає зображення його персонажів “якимось пастишем на грані пародії” [11, с. 90]. Вчений припускає, що серйозна пародія може існувати, проте тоді вона вже не називатиметься пародією. Він твердить, що для такої пародії взагалі не існує жодної назви [31, с. 21]. Л. Гатчен з його поглядом не погоджується, адже Ж. Женетт не враховує роль читача в процесі творення сенсу пародії, себто герменевтичного підходу. На думку канадської дослідниці, вивчаючи пародію, неможливо оминати прагматичний контекст (авторську інтенцію чи інтенцію тексту, ефект, який справляє текст на читача, компетенцію останнього) [31, с. 22]. Намагаючись відійти від формального погляду на пародію та “суто структуралістських категорій”, Л. Гатчен пропонує вирізняти формальний та прагматичний аспекти досліджуваного явища. Тому пародія одночасно є “структурним відношенням між двома текстами” та має прагматичний аспект (процес комунікації між автором, текстом, читачем). Пародія залучає акт повідомлення (“enunciative act”), який “включає адресанта висловлювання, його реципієнта, час та місце, попередні та наступні дискурси – коротше, весь контекст (Тодоров)” [40, с. 48].

На нашу думку, і пародія, і пастиш є такими текстуальними утвореннями, які напряму залежать від свого споживача. Адже лише

завдяки впізнаванню в них тих чи тих текстів-попередників або їхніх фрагментів їх власне можна ідентифікувати як пародію чи пастиш. Отже, за Л. Гатчен, пародія, базуючись на певному тексті, надаючи йому “нового” та “іронічного контексту”, вимагає від читача “знань” та “спогадів”, а не просто “відкритості до гри” [32, с. 5]. Дослідниця пояснює свою позицію так: “[...] те, що я тут називаю пародією, є не просто насмішкливою імітацією, про яку йдеться у стандартних словникових визначеннях. [...] Насправді, сучасну пародію визначною робить діапазон її намірів – від іронічності та грайливості до презирства та висміювання. Пародія – це [...] повторення з критичною відстанню, яке більше позначає відмінність, ніж подібність. [...] Іронічна інверсія є характерною для будь-якої пародії” [31, с. 6], однак у пародії не обов’язково має бути присутня “критика у формі висміювання” [31, с. 6].

Для Гатчен пародія “є всеохоплюючим процесом структурного моделювання, який полягає в переробці, переграванні, перевертанні та “транс-контекстуалізації” вже існуючих витворів мистецтва”. “Транс-контекстуалізацією” Л. Гатчен називає надавання твору мистецтва нового контексту (наприклад, Т.С. Еліот “транс-контекстуалізує” поезію Марвела) або комбінування видозмінених цитат з творів попередників у новому витворі. Тоді, за В. Зігмундом-Шульце, можна називати пародію “продуктивно-творчим підходом до традиції”⁶. Л. Гатчен вважає, що У. Еко у романі “Ім’я рози” транс-контекстуалізує персонажів, сюжетні деталі та навіть буквальні цитати з “Собаки Баскервілів” Конан Дойла та переносить їх у середньовічний світ. У. Еко, на думку Л. Гатчен, пародіює Х.Л. Борхеса та “Вечерю Кипріяна” [31, с. 12]. Дослідниця пропонує називати “транс-контекстуалізацію” та іронічну інверсію пародією, яка “насправді є “мистецькою переробкою (рециклізацією)” (“artistic recycling”)” [37, с. 241]. За Л. Гатчен, “пародійований текст сьогодні часто зовсім не атаковано. Він зазвичай поважаний та використовується як взірець [...]” [31, с. 103]. Ми бачимо, що сучасна пародія така, якою її розуміє Л. Гатчен, виявляється дуже наближеною до постмодерністського пастишу та спорідненою з ним.

Л. Гатчен вважає, що пастиш є більш “штучним”, ніж пародія, він “змушений залишатися у тому ж жанрі, що й його взірець, тоді, як пародія є поблажливою до адаптації” [31, с. 38]. Такий погляд на пастиш є досить примітивним, він виказує намагання ототожнити постмодерністський пастиш з античним (менше бароковим) центоном чи пастичко доби відродження, які загалом мали формальну домінанту. Сьогодні вчені по-різному визначають формальні та семантичні характеристики пастишу. Наприклад, дослідниця К. Веллс називає пастиш “формоперетворюючим” [41], а Л. Альбертсен [26, с. 5], Л. Дефо [28, с. 6], В. Хемпел [29, с. 175] твердять, що пастиш часто є імітацією не самого тексту, а необмежених можливостей текстів. Пастиш містить у собі інтерстиль, а не інтертекст – вважає Д. Білоус⁷. Л. Гатчен наголошує на тому, що співвідношення між двома стилями базується більше на

подібності, ніж на відмінності, вона вважає, що у пастиші (як і в кліше) відмінність можна звести до подібності.

Проте, на нашу думку, простежуючи еволюцію пародії кінця ХХ століття та називаючи її “всеохоплюючим процесом структурного моделювання, який полягає в переробці, переграванні, перевертанні та “транс-контекстуалізації” вже існуючих витворів мистецтва”, Л. Гатчен підміняє пародією решту споріднених з нею понять. Л. Гатчен подекуди забуває про те, що постмодерністський пастиш, як і пародія, вже не тотожний *pasticcio* доби Відродження чи бароковому центону та має цілком оновлені ознаки та функції. У сучасному мистецтві як пародія, так і пастиш – це не просто формальні імітації тексту. Вони неодмінно мають певну інтенцію та є демонстративними запозиченнями чужого тексту, джерелом нового змісту давно відомих творів. Тексти-пастиші також не залишаються у межах того ж жанру, що й їхні прототексти. Досить часто пастиші поєднують кілька/багато різножанрових та різнопланових текстових вкраплень у новому творі. Прикладом такого пастишу можна вважати роман “Папуга Флобера” сучасного британського письменника Дж. Барнса. Для нього характерне накопичення гетерогенних складових таких, як хронологічна таблиця, лист, щоденник, уривки з творів Г. Флобера та квазі-уривки з його творів тощо. А детективні романи Б. Акуніна мають яскраво виражені ознаки центону. По-перше, вони добре помітні й на мовно-стилістичному рівні (використання мовленнєвих конструкцій російських мови та літератури ХІХ століття, а також імітація стилів відомих письменників таких, як Ф. Достоевський, І. Бунін, М. Толстой, М. Лермонтов, А. Крісті, Ч. Діккенс, А.К. Дойл та ін.). Наприклад, початок роману “Азазель” [1, с. 3 – 7] стилізовано під початок “Майстера і Маргарити” М. Булгакова [8, с. 9 – 13]; а назва твору Б. Акуніна перегукується з іменем одного з персонажів роману М. Булгакова. По-друге, на жанровому рівні – у текстах своїх творів Б. Акунін поєднує різноманітні жанрові утворення та їхні елементи. Кожен розділ роману “Коханка смерті” [2] починається з газетних повідомлень, що стосуються перебігу подій у творі, графічно вони оформлені як вирізки з газет. Продовженням кожного розділу роману є уривки з щоденника його героїні Коломбіни, далі оповідь про пригоди Коломбіни ведеться від 3-ї особи, заключні частини розділів подано у вигляді документів із “папки “Агентурні повідомлення”. Тексти романів Б. Акуніна – це пастиші, побудовані на основі різноманітних та підкреслено гетерогенних за стилістичним забарвленням (публіцистика, мемуаристика, художній текст, розмовний стиль) та жанровим оформленням фрагментів (газетні замітки, щоденникові записи, телеграми, записки, депеші тощо). Ці твори є центонними пастишами та тяжіють до імітації та компонування фрагментів чужих текстів. Проте вони також видозмінюють свої прототексти, хоча й не претендують на критичну відмінність від них. Пастиш зазвичай, будучи мінімально спрямованим на реконтекстуалізацію використовуваних шматків інших

творів, жанрів, стилів, не залишається пасивним по відношенню до їхніх форми та змісту. Л. Альбертсен, наприклад, розрізняє пародію та пастиш, виходячи з того, що перша “полемічно” видозмінює свій взірець, а пастиш – ні. За Л. Альбертсеном, пастиш також “передбачає репродукцію форми та змісту твору [26], тому цю властивість не можна приписувати винятково пародії.

Пастиш, як і пародія, переробляє вже існуючі твори. Наприклад, п'єса Б. Акуніна “Чайка” складається з елементів “Чайки” А.П. Чехова та є її детективною версією. Увесь твір присвячений пошукам вбивці Трепльова, Знайти зловмисника пропонує лікар Дорн (натяк на Ераста Фандоріна). Він помітив, що куля “... в правое ухо вошла да в левый глаз вышла. И револьвер длинноствольный... Так и руку не вывернешь”⁸. П'єса нагадує новелу Р. Акутагави “У хащах” [3, с. 322 – 340]. Друга дія “Чайки” Б. Акуніна складається з восьми дублів. У кожному з них йдеться про причетність кожної дійової особи до смерті Трепльова (виявляється, усі вони мали мотиви для скоєння злочину). У останньому дублі виявляється, що Костянтина Гавриловича вбив сам лікар, який вважав, що Трепльов “... был настоящий преступник [...] этот негодяй убивал от скуки. Он ненавидел жизнь и все живое. Ему нужно было, чтоб на Земле не осталось ни львов, ни орлов, ни куропаток, ни рогатых оленей, ни пауков, ни молчаливых рыб – одна только “общая мировая душа”. Чтобы природа сделалась похожа на его безжизненную, удушающую прозу!”⁹. У цьому уривкові знову простежуються натяки на “Фандорінський цикл” (роман “Декоратор” – про Джека Випотрошувача), а також непряма цитата з “Чайки” А.П. Чехова – слова з п'єси, яку грала Ніна Зарічна [25, с. 18, 78]. Акуніну добре вдається стилізація під твір XIX століття та імітація стилю самого Чехова. Цей пастиш, заснований на філософії “можливих світів”, ілюструє насамперед потенціал тексту п'єси, перетворюючи та тлумачачи його. Трансконтекстуалізацією класичного тексту є й переписування “Гамлета” В. Шекспіра у сучасній літературі. Пастиш ніби дозаповнює “порожні” місця тексту (за Ізером), чи місця “неповної визначеності” (за Р. Інгарденом).

Маргарет Енн Роуз у монографії “Пародія: давня, модерна та постмодерна” (1993) [39, с. 72] визнає, що пародію та пастиш розмежувати нелегко. Це пояснюється, на її думку, тим, що деякі дослідники, даючи визначення пастишу, ототожнюють його з підробкою чи містифікацією. У одному із зарубіжних словників можна знайти таке визначення пастишу: “імітація чи підробка, яка складається з ряду мотивів, узятих з декількох справжніх творів одного митця, перекомбінованих у такий спосіб, щоб справити враження незалежного оригінального витвору цього митця” [35] (це визначення, на нашу думку, не відповідає поняттю постмодерністського пастишу, а калькує визначення пастишко доби Відродження). М.Е. Роуз також не

погоджується з цим підходом та говорить, що пастиш здатний окреслювати комбінацію елементів одного чи кількох творів у новому тексті та не претендувати на звання підробки. Дослідниця нагадує, що пастиш часто розуміють як синонім пародії, особливо у французькій літературі. В. Міноуг, наприклад, позначає цими термінами “свідому та несвідому” пародії [34]. М.А. Роуз натомість пропонує розглядати пастиш як практику текстової компіляції, що є більш нейтральною та менш критичною, ніж пародія, та не обов’язково є комічною [34, с. 72]. М.А. Роуз наголошує й на тому, що “пастиш може бути використаний пародистом як частина пародії, чи деякі пародійні елементи можуть бути включені до пастишу як цілого” [39, с. 73] Романи “Ім’я троянди” У. Еко та “Жінка французького лейтенанта” Дж. Фаулза Л. Гатчен називає пародіями, а І. Гоестрей відносить перший твір до центонних пастишів. Пригадаймо й про “*parodia sacra*”, включену до тексту цього роману. Тоді ми за деяких умов можемо говорити про переважання формальної складової у пастиші (як прийомі організації художнього тексту) та семантичної – у пародії (як елементі сконструйованого тексту-пастишу).

За класифікацією метатекстів словацького вченого А. Поповича, відмінність між пародією та пастишем проявляється на кількох рівнях. За способом прилягання пастиш є стверджувальним, за рівнем прилягання – неприхованим/явним та існує у вигляді “тексту як цілого”. Згідно цієї типології, пародія, як і пастиш, належить до “тексту як цілого”, проте за способом прилягання вона є полемічною, а за рівнем прилягання – прихованою [21, с. 130]. Проведення межі між пастишем та пародією у такий спосіб видається нам більш вдалим, ніж розмежування їх лише на основі висміювання/невисміювання прототексту.

Розрізняючи пастиш і пародію, необхідно звернути увагу й на те, що перший тяжіє до стилізації. Польський вчений С. Бальбус називає пастиш одним з видів стилізації [27, с. 21]. Ю. Крістева, вивчаючи теоретичну спадщину М. Бахтіна, виділяє три різновиди прозового слова: одноголосні “пряме слово” та “об’єктне слово” (пряма мова персонажів, “чуже слово, підпорядковане слову оповіді як об’єкт авторського розуміння”). Якщо ж автор закладає до чужого слова “нову змістову спрямованість, зберігаючи при цьому предметний зміст, який воно вже мало”, то “в одному слові опиняється два змісти, воно стає амбівалентним” [13, с. 437]. Відбувається “накладання двох знакових систем”, яке “релятивізує” текст – пояснює французька дослідниця. “Такою є стилізація, яка встановлює певну дистанцію по відношенню до чужого слова. Цим вона відрізняється від наслідування (під яким Бахтін розуміє, радше, відтворення)”. Відтворення, за Крістевою, не “робить форму умовною, сприймає відтворюване серйозно, робить його своїм, засвоює його безпосередньо, не прагнучи надати йому умовності” [13, с. 437]. Натомість стилізація, будучи “різновидом амбівалентного слова”, характеризується тим, що автор використовує чуже слово задля здійснення своїх власних цілей та не “протистоїть чужій думці; він йде за

нею у її ж напрямку, роблячи лише цей напрямок умовним”. Пародія також є зразком амбівалентного слова. “Під час пародіювання автор вводить у чуже слово смислово спрямованість, прямо протилежну чужій спрямованості” [13, с. 437]. З одного боку, у пастиші спрямованість “чужого слова” може бути й повністю відкинута, а нові смисли, породжені комбінуванням чужого слова зі своїм, змішуванням різноманітних кодів, зовсім ніяк не виказуватимуть ставлення автора пастишу чи й самого тексту-пастишу до того матеріалу, з якого його скомпоновано. З іншого боку, пастиш як вид стилізації робить “чуже слово” умовним та дозволяє своєму авторові досягти власної художньої мети.

Ю. Тинянов, порівнюючи стилізацію та пародію, у статті “Достоевский и Гоголь” (1929), зазначав, що “за планом твору стоїть другий план, стилізований чи пародійований. Проте в пародії обов’язковою є нев’язка обох планів, зміщення їх [...] При стилізації нев’язки немає” [23, с. 201]. Отже, якщо ми розглядатимемо пастиш як імітацію стилю чи стилів текстів попередників, то, очевидно, муситимемо погодитись з твердженням Л. Гатчен, що пастиш – це імітація, загалом заснована на подібності. В. Новіков, на відміну від Ю. Тинянова, пропонує розрізняти у пародії три плани: перший план – це її буквальный смисл; другий – план об’єкта; третій – “співвідношення першого та другого планів як цілого з цілим” [19, с. 13]. Третій план, за Новіковим, – це той неповторний смисл, який передається лише пародією. Якщо спиратися на погляд В. Новікова, то можна виділити у пастиші лише два плани – план об’єкта та план буквального змісту пастишу.

Познайомившись з поглядами різних дослідників на пародію та пастиш та опрацювавши конкретні художні тексти, ми дійшли висновку, що розмежувати два цих поняття досить складно, часто вони є навіть взаємопроникними. Існує багато ознак, притаманних одночасно і пастишу, і пародії в постмодерністській літературі¹⁰. Навіть Ф. Джеймсон, який визначає пастиш як “білу” (“порожню”) некомічну пародію не відмовляє йому у деякій “пристрасності”.

Тому розмежування понять пастишу та пародії не можна проводити лише за критерієм їхньої комічності/некомічності. Якщо пародія є трансформуючою, то пастиш, використовуючи елементи багатьох текстів та різноманітні коди, також є причетним до творення нових смислів. За Л. Гатчен, пародія передбачає формальне та тематичне конструювання, але пастиш також репродукує форму та зміст твору (Л. Альбертсен). Пародія спрямована більше на відмінність від прототексту та його критичне/полемічне переосмислення, пастиш – на подібність до нього. Проте пастиш не виключає повністю творчого підходу до тексту попередника, він не є примітивною компіляцією. Читач пастишу може вільно інтерпретувати його, зважаючи на первинні значення прототексту та на нові значення, які зароджуються у тексті-

пастиші (такі ж можливості є в читача пародії). Не можна ототожнювати пастиш і з містифікацією, підробкою чи плагіатом, які передбачають приховування справжнього авторства тексту, пастиш відкрито використовує елементи чужих творів.

Пастиш тяжіє до стилізації, у якій немає “нев’язки” між планом об’єкту та планом власне твору, пародія ж таку “нев’язку” передбачає (сюди можна віднести її критичність, комічність, полемічність по відношенню до пародійованого текст тощо). На нашу думку, поняття пародії та пастишу можна розмежувати, якщо розглядати пародію, як твір, героєм якого є образ чужого тексту / твору, а пастиш – як використання цього тексту або його елементів у новому творі з певною художньою метою.

З огляду на етимологію слова “пастиш” (“паштет”, “суміш”, “безлід”, “попурі”) потрібно звернути увагу на його змішану природу. Пастиш – це найчастіше конструкція, що складається з фрагментів та елементів багатьох текстів, хоча іноді він може базуватись на тексті одного основного художнього твору з різноманітними вкрапленнями з інших текстів (водночас не будучи підкреслено центонним). Пастиш є певним принципом, способом організації текстів¹¹. Ми пропонуємо розрізнити пародію і пастиш на основі не лише їхньої полемічності/неполемічності по відношенню до чужого слова, але й зважаючи на фрагментарність, гетерогенність останнього та тяжіння його до стилізації.

Література і примітки

1. **Акунин Б.** Азазель. – М., 2003.
2. **Акунин Б.** Любовница смерти. – М., 2003.
3. **Акутагава Р.** Новеллы. – М., 1989.
4. **Барнс Дж.** Англия. Англия – М., 2005.
5. **Барнс Дж.** История мира в 10½ главах. – М., 2005.
6. **Бахтин М.М.** Из предистории романного слова. / Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / Сост С. Бочаров и В. Кожин. – М., 1986.
7. **Беньямін В.** Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Беньямін В. Вибране. – Львів, 2002.
8. **Булгаков М.А.** Мастер и Маргарита. – М., 2000.
9. **Гульельми А.** Группа 63 // Называть вещи своими именами. – М., 1986.
10. **Джеймисон Ф.** Постмодернизм и общество потребления // http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm.
11. **Женетт Ж.** Фигуры. В 2-х томах. – М., 1998. – Т. 1.
12. **Западное** литературоведение XX века. Энциклопедия / Гл. ред. Е.А. Цурганова. – М., 2004.
13. **Кристева Ю.** Бахтин, слово, диалог и роман / От структурализма к постструктурализму. Французская семиотика / Сост. Г.К. Косиков. – М., 2000.
14. **Леш С.** Соціологія постмодернізму. – Львів, 2003.
15. **Ливергант А.Я.** Парадоксы пародии. – В кн.: Англо-американская пародия (“То, чего не было”). – М., 1983.
16. **Литературная** энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М., 2001.
17. **Литературный** энциклопедический словарь / Под общ. ред.

В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М., 1987. **18. Літературознавчий словник-довідник** / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К., 1997. **19. Новиков В.И.** Книга о пародии. – М., 1989. **20. Постмодернизм.** Энциклопедия. – Мн., 2001. **21. Тороп. П.** Тотальный перевод. – Тарту, 1995. **22. Тынянов Ю. Н.** “О пародии” / Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. **23. Тынянов Ю.Н.** Предисловие. – В. кн.: Мнимая поэзия. Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. – М., 1931. **24. Фрейденберг О.М.** Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. – Вып. 6. – Тарту, 1973. **25. Чехов А.П.** Чайка. – М., 1950. **26. Albertsen L.L.** “Der Begriff des Pastiche” / Orbis Litterarum. – 1971. – Vol. 26, Issue 1. **27. Balbus S.** Między stylami. – Kraków, 1993. **28. Deffoux L.** Le Pastiche litteraire des origines a nos jours. – Paris, – 1932. **29. Hempel W.** “Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache” // “Germanisch-Romanisch Monatschrift”. – 1965. – № 46. **30. Hoesterey I.** Pastiche: Cultural Memory In Art, Film, Literature. – Indiana, 2001. **31. Hutcheon L.** A Theory of Parody. – New York & London, 1985. **32. Jameson F.** Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. – Durham, 1991. **33. Jameson F.** The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, 1981. **34. Minogue V.** The Uses of Parody: Parody in Proust and Robbe-Grillet, in Parody. A Symposium / Ed. by Margaret A. Rose // Southern Review, 13/1, 1980. **35. Murray P., Murray L.** A Dictionary of Art and Artists. – Harmondsworth, 1959. **36. Poirier R.** The Politics of Self-parody // Partisan Rev. – N.Y., 1968. – Vol. 35, No 3. **37. Rabinowitz P.J.** “What’s Hecuba to Us?”: The Audience’s Experience of Literary Borrowing / The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation / Ed. by Suleiman S. and Crosman I. – Princeton, 1980. **38. Richardson H.** Parody. – London, 1935. **39. Rose M.A.** Parody: Ancient, Modern, and Postmodern. – Cambridge, 1993. **40. Todorov T.** Les Genres du discours. – Paris: Seuil, 1978. **41. Wells C.** “Parody as Fine Art” / Ed. by Wells C. A Parody Anthology. – New York, 1919.

¹ Віршований твір, складений з цитат окремих віршів відомих авторів, таких, як Гомер, Овідій, Вергілій. Цитати були легко впізнаваними. Іноді центони мали на меті створення пародійного ефекту, як наприклад, “Жаби” Аристофана.

² Спробу розглянути постмодерністський віріант пастишу ми здійснили у статті: Бербенець Л.С. Пастиш – постмодерна видозміна // Зарубіжна література. – 2007. – № 1. – С. 27 – 29.

³ Див. Macdonald D. Some notes on parody. – In: Parodies. An Anthology from Chaucer to Beerbohm – and After. – N.Y., 1960. – P. XIII – XIV.

⁴ Див. Brower R. Mirror on Mirror. Translation. Imitation. Parody. – N. Y., 1974.

⁵ Проте бути схожим на літературознавче дослідження може й текст-пастиш, який поєднує в собі елементи критики або квазі-критики, (квазі) історико-літературної розвідки (романи “Папуга Флобера” Дж. Барнса та “Останній світ” К. Рансмайра), вплетення до художнього тексту твору теоретико-літературних категорій, своєрідне “оголення прийому” (роман “Якщо одного разу зимової ночі подорожній...” І. Кальвіно) тощо.

⁶ Цит. за Hutcheon L. *A Theory of Parody*. – New York and London: Methuen, 1985. – P. 7.

⁷ Vilous, Daniel (1982) “Récrire l’intertexte: La Bruyère pasticheur de Montaigne”, *Cahiers de littérature du XVIIe siècle*, 4, 106-114 (Див.: Hutcheon... p. 38).

⁸ Акунин Б. Чайка // <http://www.akunin.ru/knigi/procheee/chaika>

⁹ Там само.

¹⁰ І пастиш, і пародію сьогодні характеризують некомпічність, здатність змінювати функції тексту, формальний та прагматичний плани пародії та пастишу, їхня залежність від читацької рецепції, формоперетворюючий потенціал пастишу і пародії та здатність трансконтекстуалізувати/рециклізувати вже існуючі тексти.

¹¹ Окреслити пастиш як певний позачасовий прийом роботи з текстом допомагає визначення постмодерністського пастишу, запропоноване авторами енциклопедичного словника з постмодернізму, за ним пастиш є водночас “способом співвіднесення між собою текстів (жанрів, стилів і т. п.) в умовах тотальної відсутності семантичних або аксіологічних пріоритетів”, і “методом організації тексту як програмно еkleктичної конструкції”, яка складається з “семантично, жанрово-стилістично та аксіологічно різнорідних фрагментів, відношення між якими (з огляду на ціннісні орієнтири) не можуть бути заздалегідь визначеними” [20, с. 558].

The article is aimed at tracing the difference between postmodern parody and pastiche. It has become a tradition to consider these two notions opposite to each other. The criteria of such distinction is their comic/noncomic, critical/noncritical attitude towards the preceding texts. It turned out though that postmodern parody is not always supposed to reduce to ridicule and pastiche is often so close to parody that they may intertwine in the same piece of literary text. The author of the article tries to overcome the conventional definitions of pastiche and build a relevant vision of this phenomenon. Key words: pastiche, parody, stylization, “blank parody”, cento, “parodia sacra”, transcontextualization, artistic recycling.

О.І. Борзенко

**“ЛИСТИ ДО ЛЮБЕЗНИХ ЗЕМЛЯКІВ” Г. КВІТКИ
ЯК ФАКТ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ЖИТТЯ
ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХІХ ст.**

В українській літературі чи не першою книжкою для народного виховання стали “Листи до любезних земляків” Г. Квітки. Цей цікавий твір в силу ряду різних причин тривалий час практично не вивчався. Про нього лише згадували як про щось другорядне й несуттєве у загальній спадщині митця [1], а деякі радянські дослідники трактували твір як відверто консервативний [2]. Попри таке неоднозначне ставлення, “Листи до любезних земляків” заслуговують на увагу як важливе явище, котре засвідчило готовність українського суспільства не лише до обговорення проблеми народної освіти та виховання, а й до конкретних кроків у цьому напрямі. Відтак варто зупинитися на розкритті ідейної специфіки Квіткиного твору та його зв’язків із культурним контекстом перших десятиліть ХІХ ст.

“Листи до любезних земляків” побачили світ у 1839 р. у Харкові. Видання одразу ж надійшло в продаж до книгарні А. Глазунова й коштувало відносно небагато – п’ятнадцять копійок сріблом.

Уже на початку 1840 р. “Прибавления” к “Харьковским губернским ведомостям” подали оголошення про вихід книжки. Власне, це був невеличкий анонс, у якому роз’яснювались авторські наміри та обґрунтовувалась сама потреба виховної літератури для народу. Із анонсу видно, що автор запланував цілу серію такого роду видань. У газетному повідомленні він звертався до управителів і поміщиків із проханням випробувати, як його книжку сприйматимуть селяни.

“Простой народ наш любит и склонен к учению, – зауважував Г. Квітка. – В селении, где есть церковь, а следовательно есть пан дьяк, безошибочно можно положить на 500 душ пять письменных” [3, с. 530].

Автор книжки запропонував цікавий огляд читацьких інтересів простонародного середовища. За його спостереженнями, читацький досвід письменного українського селянина загалом досить обмежений. Основна лектура такого читача складається з декількох книжок – і то переважно випадкових. У зв’язку з цим Г. Квітка подав відповідну характеристику: “Выучив Псалтырь до последнего стиха, он старается постигнуть премудрость и гражданской печати. С жадностию схватывает он везде попадающийся “Новейший избранный песенник” и тому подобное, сидит над ним, трудится, разбирает, доходит и наконец успеваеt читать по верхам. Тут он употребляет все меры добыть любопытненькую книжечку. Где же он найдет полезную для себя? И по чему он распознает, что именно полезно в его состоянии? Скорее всего

попадется ему в руку “Жизнь Ваньки Каина, Совестьдрала с товарищи” и он читает все это с наслаждением, потому что читает и сколько-нибудь понимает. “Также любопытна книжечка, – говорит он, – “Путь ко спасению”, должна быть очень хороша, скуки ради всю прочел ее, да не понял ни слова: по-книжному писана; очень чувствительно, да непонятно вовсе” [3, с. 530].

Відзначивши наявність високого попиту на друковане слово в селянському середовищі, письменник спостеріг, що книжки, які частіше потрапляють до рук читача з народу, по-перше, “не корисні”, а по-друге, “не зрозумілі” цьому читачеві. Сам Г. Квітка пропонує, як він вважає, книжку і корисну, і доступну для сприйняття: “Знавши все это: и любознательность земляков моих, и невозможность понять им, что читают для них, – решился я приняться беседовать с ними о предметах, необходимых для них, но еще не ясно ими понятых; об обязанностях их к начальствам, властям, семействам и благосостоянию своему. Писать к ним книжным языком не было бы никакой пользы... Поэтому я принялся говорить им их языком и объяснять по их понятиям” [3, с. 530].

На час виходу книжки для народного виховання Г. Квітка вже здобув визнання як автор низки українських повістей та оповідань. За рекомендацією В. Жуковського редактор російського журналу “Современник” П. Плетньов залучив письменника до співробітництва (його твори публікувалися в автоперекладі на російську мову).

У листі до редактора Г. Квітка так пояснював своє звернення до творчості народною мовою: “Живя в Украине, приучая к наречию жителей, я выучился понимать мысли их и заставил их своими словами пересказать их публике” [4, с. 214]. Письменник також зазначив, що українські прозові твори постали “именно для одной забавы себе, веселого чтения с женою и видя, что землякам это нравится” [4, с. 215].

Важливо, що використання народної мови стало для нього не лише літературним експериментом. Воно також пов’язане з глибинним процесом самопізнання й самотворення. “Писав “Марусю”, я узнал себя, что могу так писать...” [4, с. 217] – зізнавався Г. Квітка. Це було пізнання себе в “іншому”, в образі простої людини з народу. Поширюючи умовні межі власної “літературної особистості”, автор поступово відкривав у собі як органічні й незаперечні духовні та ментальні зв’язки зі стихією народного життя.

Квітчине зацікавлення народним життям не в останню чергу зумовлювалось гуманістичними просвітницькими тенденціями, що помітно виявились в інтелігентських умонастроях перших десятиліть ХІХ ст. Особливого поширення набули ідеї пізнього Просвітництва, або руссоїзму, які обґрунтовували ідеал “природної людини” [5]. Розглядаючи образ селянина як варіант цього ідеалу, український інтелігент поступово приходив до усвідомлення потреби соціальної реабілітації простолюдина та його мови. Конкретним кроком стало подолання класицистичних стереотипів та співвіднесення з цим

розширення сфери літературного використання народного слова. Простолюдин починає розглядатися як важливий учасник громадських процесів, а це в свою чергу актуалізує потребу діалогу – залучення “людини з народу” до творення умовної “суспільної угоди” та обґрунтування концепції “загального добробуту” як основи злагодженого функціонування всього суспільного організму.

Очевидно, саме в цьому контексті правомірно розглядати Квітчині “Листи до любезних земляків”. Просвітницькі уявлення в Російській імперії того часу не лише набули значного поширення, але й відчутно позначились на урядовій стратегії, що була сформульована міністром народної освіти С. Уваровим. “Він запропонував три принципи, на які має спиратися російська державність: “самодержавство, православ’я, народність”. Перші два принципи були старими і зрозумілими, тимчасом як третій – “народність” – відповідав модерним західним інтелектуальним тенденціям” [6, с. 35 – 36]. Фактично вже на офіційному рівні проста людина визнавалась рівноправним учасником суспільного процесу.

Українська творчість Г. Квітки, власне, й постала в межах суспільного діалогу, пов’язаного з осмисленням проблеми народності. Його сентиментальні твори представляли привабливий образ народного життя, наголошували на гуманітарних правах простої людини. Водночас вони ставили просвітницькі виховні завдання, пропонували цілу низку своєрідних моральних уроків. За цією ознакою Квітчина художня творчість має чимало спільного з книжкою, що її письменник задумував як конкретний крок у справі народного виховання.

“Еще одну черту скажу Вам, – писав Г. Квітка, звертаючись до П. Плетньова, – видя своих Марусь, читаемых нашими добрыми земляками за прилавками при продаже перцу, табаку и проч., читаемых по хатам, в кругу семейств в городе и селениях, имел депутацию с благодарностью, что пишу по-нашему... я рассудил написать для этого класса людей что-нибудь назидательное, сколько можно к их понятиям изложить историю создания мира, искупление человека, необходимость уклоняться от греха как вредного и собственно для нас, обязанности их к государю, закону, властям, семейству и проч.” [4, с. 230].

У “Листах до любезних земляків” автор, як і в українських повістях, використав маску оповідача з народу, бувалої й досвідченої людини. Земляк ваш Основ’яненко – таким підписом означений адресант. Він звертається до селянської громади з розлогим повчальним “словом”, тим самим ніби відповідаючи на назрілу потребу: “Знаючи, як ви, земляки мої любезні, любите читати або слухати хто вам чита розумну книжку і перенімати усе добре, і бачачи, що мало вам трапляється таких книжок...” [3, с. 418].

Виклад зорієнтований на імітацію усного мовлення і звернений до цільової аудиторії – саме до українського простолюдина: “Так слухайте ж мене і казенні, і панські, і усякий народ...” [3, с. 418]. Оповідач повчає і

переконує, намагаючись активізувати увагу уважних слухачів – вигуками, звертаннями, риторичними запитаннями тощо. Він то веде щирі розмови, бажаючи завоювати довіру, то раптом дистанціюється від слухача – посилюючись на високі авторитети, переходить до патетичної тональності. Для кращої аргументації нерідко залучаються приповіді (“розкажу вам приповідь”), які в більшості випадків є стилізованими в простонародному ключі трансформаціями євангельських оповідей. Автор максимально редукує містичний компонент, адаптуючи ці оповіді до просвітницьких завдань.

У “Листах до любезних земляків” цілком у дусі просвітницьких ідей здійснюється спроба раціонально пояснити соціальний і державний устрій, витлумачивши його у вигляді своєрідної “суспільної угоди”, за якої “загальний добробут” залежить від злагодженої та усвідомленої діяльності кожного учасника громадського життя. Значна роль відводиться з’ясуванню місця простолюдина в суспільному організмі. Багато уваги приділяється питанням моралі, внутрішньому життю селянської громади, окремим практичним моментам організації народного побуту – всюди переважає настанова на просвітницьку “раціоналізацію”.

Оповідач вважає за потрібне розтлумачити основи станового устрою, переконуючи, що такий поділ зумовлений раціонально – потребою “порядок дати”. Цей порядок не виступає самоціллю, а швидше засобом, який покликаний “кожного захистити” [3, с. 419]. Диференціація в межах селянської верстви (“той панський, той обиватель, той економічеський”) також є об’єктивною вимогою “порядку” й “захисту”. У схожий спосіб пояснюється адміністративна система, її завдання – оптимізувати управління в державі, де кінцевою метою є турбота про добробут кожної людини.

Окрема роль у повчаннях оповідача відводиться образіві вищої особи в державному устрої. Відповідно до просвітницьких уявлень монарх трактується як трудівник на престолі, що дбає про своїх підданих. Для роз’яснення цієї тези залучається зрозуміла для селянина патріархальна модель: “Таки словно як батько у сім’ї вбивається за усіх, доглядає за усіма, щоб усім було порівно чи роботи, чи достатку, і щоб ніхто з його дітей ні жодного не зобидив... ніч і день трудиться, над усім догляда, начальників поставля усюди і якомога повеліва і укази посила, щоб усюди була правда, щоб ніхто не смів нікого і нічим ізобидити, а коли є обиджений, оборонити його, захистити і усюди-усюди повеліва доглядати, щоб усе було по порядку” [3, с. 420]. Цікавим штрихом у зображенні монарха-трудівника (а це важливо передусім з огляду на цільову аудиторію) виступає співставлення його щоденної діяльності з побутом простолюдина: “...згадай, що ти ніч спав добре і устав собі як треба, а він... ніч і день трудиться...” [3, с. 420].

Відтак оповідач переходить до обґрунтування праці для “загального добробуту” як важливої й необхідної умови злагодженого

функціонування всієї громади. Для кожного це означає “сполняти закон” і сумлінно “усякому своє діло робити” [3, с. 421]. Оповідач розмірковує на тему обов’язків, вказуючи насамперед на потребу підтримувати суспільство через своєчасну сплату податків. У зв’язку з цим він пропонує низку практичних порад та пояснює, чим загрожує затримка зі сплатою грошей, апелюючи до почуття суспільної відповідальності: “Який порядок у війську, на кораблях, по судах піде без грошей, що недостає через вашу недоїмку?” [3, с. 424]. Аргументація постає в аспекті просвітницької “суспільної угоди”, що передбачає участь кожного у збалансованому функціонуванні державного механізму: “Та і не думайте ж, люди добрі, щоб тільки простий народ платив у казну по чому там з душі. Ні. Не тільки ви, платять, oprіч усіх, платять і купці, та платять і господа, і пани, і усяк, хто є у якому чину: і воєнні, і штатські, і університетські, і судящі, і землеміри, і казначей, і усякий генерал, і граф, і князь, хоч би у якому хто чині не був...” [3, с. 425]. Такий підхід, заснований на дещо спрощеному осмисленні просвітницьких ідей, властивий і для художніх творів Г. Квітки (найбільш показовою у зв’язку з цим є повість “Добре роби – добре і буде”).

Обґрунтовуючи потребу підтримувати “загальний добробут”, оповідач узалежнює його від особистого добробуту кожної людини. Із його повчань випливає, що бути бідним нерозумно, тож і пропонується низка рекомендацій, як уберегтися від бідності. Серед них, зокрема, порада дотримуватись “природних” патріархальних традицій у плануванні родинного життя. “Ти тільки роздивись та розсуди, голово! – Звертається оповідач до уявного слухача, захищаючи переваги великої патріархальної сім’ї. – Усім вам робота порівно, нікому не сутужно, а заробіток бойкий!” [3, с. 429].

У “Листах до любезних земляків” особливе місце посідає виступ проти пияцтва як явища, що шкодить злагодженому функціонуванню селянської громади. Це справжня інвектива із місцями невластивою для розважливого тону оповідача лайкою: “Проклята горілочка, диявольський напиток, чортів збитень, гаспидова душепарка, анахтемська припарка! Щоб вона слизла з світу Божого для людського щастя! І нема лютішого зла, як сяди горілка!” [3, с. 430]. Після емоційних філіппік оповідач переходить до більш стриманого в оцінках викладу та навіть визнає, що не варто власне украй негативне ставлення нав’язувати загалові. Відтак відшукується розумний компроміс, що знаходить вияв у практично вмотивованих рекомендаціях: “Горілка видумана для нашого здоров’я: випий хоч по усяк день чарку, і закон не заперещає, і тобі воно полезно, а не пий її через край, не топи у неї своєї душі, не порть через неї здоров’я свого, не трать через неї худоби своєї!” [3, с. 430]. Для закріплення виховного ефекту запропоновано порівняти два образи – з одного боку, доброчесний господар, який дозволяє собі чарку під певну нагоду в добрій компанії, а з другого, жалюгідний п’яничка, що втратив людську подобу. Фрагмент, у якому засуджується пияцтво, можливо,

найбільш цікавий із художнього погляду. Він нагадує описи й характеристики з Квітчиних оповідань “От тобі і скарб” та “Мертвецький великдень”. Згадані твори виявляють спорідненість із “Листами до любезних земляків” ще й за способом повчання, зокрема у використанні дуже подібних або ж практично тотожних дидактичних формулювань. В обох випадках Г. Квітка вдається до схожої практики: моральне повчання унаочнюється за допомогою яскравої й розгорнутої життєвої ілюстрації.

Завершуються “Листи до любезних земляків” своєрідним резюме із закликом “слухати й переймати” моральну науку. Виклавши повчання й подавши відповідні аргументи, Основ’яненко обіцяє продовжувати задумане – “щоб було до діла і вам було на добро” [3, с. 434].

Письменник просвітницько-сентименталістської формації, Г. Квітка виявляє характеристичне ставлення до літературного слова. Для нього воно є насамперед одним із важливих засобів виховання та виправлення суспільних звичаїв. Авторська моралістична настанова повною мірою реалізується як у власне художніх творах Г. Квітки, так і в його “Листах до любезних земляків”. Щоправда, тут важливо зважати на відмінність у типі адресата. Художня проза звернена перш за все до освіченого читача-інтелігента – у ній основним завданням автора виступає якомога більш вигідна презентація моральних і духовних переваг простонародного середовища. Натомість “Листи до любезних земляків” звернені до читача (слухача) з народу, відтак одним із пріоритетних авторських намірів у цьому творі виступає виховання громадської відповідальності селянина шляхом апеляції до витлумачених у патріархальному дусі просвітницьких понять “суспільної угоди” та “загального добробуту”.

Подальше осмислення специфіки Квітчиної книжки для народного виховання, розкриття її зв’язків із культурним контекстом епохи має неабияке пізнавальне значення для з’ясування загальних закономірностей українського літературного процесу першої половини XIX ст.

Література

1. Гончар О.І. Григорій Квітка-Основ’яненко: Життя і творчість. – К., 1989. **2. Коряк В.** Нарис історії української літератури: Література передбуржуазна. – Мюнхен, 1994. – Т. 1. **3. Квітка-Основ’яненко Г.Ф.** Листи до любезних земляків // Квітка-Основ’яненко Г.Ф. Зібр. тв.: У 7 т. – К., 1981. – Т. 7. – С. 418 – 434. **4. Квітка-Основ’яненко Г.Ф.** Листи // Квітка-Основ’яненко Г.Ф. Зібр. тв.: У 7 т. – К., 1981. – Т. 7. – С. 163 – 357. **5. Лотман Ю.М.** Руссо и русская культура XVIII века // Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы. – Л., 1967. – С. 208 – 281. **6. Грицак Я.Й.** Нарис історії України: формування модерної української нації XIX – XX ст. – К., 2000.

The little-explored aspects G. Kvitka-Osnovianenko's creative work is considered in this article. "Letters to the gentle fellow-villagers" is investigated in connection with literary tendencies of the XIX century. The creative work of G. Kvitka-Osnovianenko is compared with European enlightener literary.

УДК 821.112.2'06

С.А. Будурацька

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ ФРН ТА НДР ПІСЛЯВОЄННОГО ПЕРІОДУ

Про актуальність та поєднаний з цим елемент новизни в темі, що досліджується, можна говорити, якщо взяти до уваги те, що повоєнне минуле в українській літературі розглядається під іншим кутом поглядів, спостережень, проблематики та природи авторських спогадів. Якщо з'являється "нове поле" дослідження, тим паче ще й тісно пов'язане з національним минулим своєї країни, то спроба дослідити це "поле" може вважатися корисною для усвідомлення певних літературних процесів в теорії вітчизняного літературознавства. Значення "користі" в стилістичному розумінні співпадає з семантикою значення "актуальності". Зокрема низька критиків та літературознавців (Л.М. Каспаров, М. Баслер, Д. Затонський та інші) зверталися до "німецького минулого" як до підґрунтя встановлення реалістичної літературної історії. Невипадково Л.М. Гаспаров зауважував, що є потреба в розумінні якісних змін у літературному процесі, що знаходяться в певному співвідношенні з історичними змінами [1, с. 145].

Метою дослідження є виявлення особливостей розвитку обох частин колишньої єдиної Німеччини, що викликає неабиякий інтерес в процесі досить довгого існування НДР та ФРН, яке в свою чергу стало досить вагомим фактором впливу на подальший розвиток німецького сучасного літературознавства нині об'єднаної Німеччини.

Післявоєнний розвиток німецької літератури мав свою специфіку, що зберігалася тривалий час. Одним з основних напрямків стало звернення до минулого, а об'єктом зображення була війна. Перевага виявилася на стороні документальних книг та автобіографій (Э. фон Саломон, А. Андерш), мемуарів і щоденників (Э. Юнгер, В. Кеппен). У романах спостерігалися елементи репортажу (прикладом можуть служити книги Г.В. Ріхтера). Автори прагнули не стільки створювати витвори мистецтва, скільки висловитися як свідки. Вони вважали своїм обов'язком в першу чергу зафіксувати події та показати своє відношення до них. Політичні реалії – утворення ФРН та НДР після війни – привели до "розподілу" літературного процесу. Відбулося розмежування

тенденцій у літературі обох частин колишньої єдиної Німеччини [2, с. 54].

У західноєвропейській літературі того часу однією з головних тем, що затвердилася на багато років, стала тема ошуканої генерації. До неї зверталися Вольфганг Кеппен, Ганс Вернер Ріхтер, Генріх Бьолль, Мартін Вальзер. Найяскравіше вона пролунала у творчості відомого письменника Вольфганга Борхерта. Він був одним з найвідоміших представників так званої “літератури розвалин”, або “літератури руїн”, що визначала ідеологію “штунде нуль” (“година нуль”), яка мала на увазі, що після розгрому гітлерівського рейху розвиток всіх видів мистецтва починатиметься “на порожньому місці”. Метафора “година нуль” вживається в післявоєнний період як засіб зв’язку з часом та як надія на кардинально новий початок [3, с. 264 – 282].

У німецьку літературу середини століття входило нове покоління письменників. До тридцяти років вони встигли пережити мобілізацію у вермахт, фронт, поранення, деякі з них побували у полоні. Вони бачили капітуляцію, їм вдалося дезертирувати, щоб не загинути весною сорок п’ятого. У Дітера Нолля та Макса Вальтера Шульца, Германа Канта та Йоганнеса Бобровського, Генріха Бьолля, Гюнтера Грасса та Зігфріда Ленця були схожі біографії. Вони стали письменниками, щоб розповісти про покалічені долі свого покоління. Нову літературу Німеччини створювали в першу чергу ті, хто пережив трагедію разом зі своїм народом [4, с. 503].

Західнонімецькі письменники зосередили свою увагу на відповідальності кожного німця за скоєне, за те, що трапилось. Центральною темою їх творчості стає усвідомлення власної вини окремо взятою людиною. Вони були переконані: без розуміння того, в чому винуватий ти особисто, неможливе покаяння нації.

Вольфганг Кеппен у романах “Голуби на траві”, “Теплиця” та “Смерть у Римі”, Ганс Еріх Носсак у романі “Справа д’Артеза”, Мартін Вальзер у п’єсах “Дуб та кролик” та “Чорний лебідь” прагнули довести, що частку відповідальності за політику нацистів несе кожний німець, за провину, а тим більше злочин, треба платити по совісті.

Молоді німецькі письменники-антифашисти об’єдналися в “Групу 47”, яку очолив автор антимілітаристського роману “Не вбий!” Ганс Вернер Ріхтер. До цього об’єднання увійшов і автор неопублікованих тоді віршів та оповідань гамбургський актор Вольфганг Борхерт (1921 – 1947), якому судилося започаткувати антифашистську літературу ФРН.

У його творчості достатньо органічно з’єдналися досвід нового “втраченого покоління” (Борхерт воював) та самостійно вироблена антифашистська позиція з активним освоєнням досвіду експресіоніста. Невипадково ми згадуємо про експресіонізм, адже світ для письменників-експресіоністів є ворожим для людини, яка стала свідком драматичних подій і тяжких потрясінь ХХ століття. Цей світ технічного прогресу є хаотичним, дисгармонійним, абсурдним, і людина приречена

на страждання в ньому. Звідси – проникливий біль за людину, за її відчуженість від суспільства та інших людей, прагнення повернутися до первісних людських почуттів дружби й кохання, мрія про всесвітнє братерство людей [5, с. 417]. Головне в творчій спадщині В. Борхерта – драма “На вулиці перед дверима” (Draußen vor der Tür, 1947) і дві збірки оповідань та есе (всього близько 70) – створені ним за два з половиною післявоєнні роки, коли письменник був вже смертельно хворий. Але саме ця драма та ці оповідання дали деяким критикам підставу говорити про “годину нуль”, коли і країна, і література повинні були починати все з початку. Голос Борхерта виявився одним з тих небагатьох, що були не тільки почуті та сприйняті, але й довгий час зберігали роль камертона: “Нам не нужны поэты с хорошей грамматикой... Нам нужны поэты, чтобы писали жарко и хрипло, навзрыд. Чтоб называли дерево деревом, бабу бабой, чтобы говорили “да”, говорили “нет”: громко и внятно, дважды и трижды, и без сослагательных форм... Мертвые мертвы не для того, чтоб живые жили, как прежде, в уютных своих квартирах... не для того, чтобы их детей дурачили те же гнусавые штудийеры, которые так ловко обработали для войны их отцов” [6, с. 368]. У лютому драма “На вулиці перед дверима” була поставлена гамбургським “Камерним театром”, потім успішно інсценована на багатьох сценах Німеччини та Європи. Головний герой драми унтер-офіцер Бекман повернувся з війни духовно та фізично знівеченим. Він самотній: батьки його отруїлися газом, дружина його покинула, дитина загинула, немає притулку. Йому не дають спокою жахи війни. Виконуючи в 42-му наказ полковника, він в одну ніч зробив вдовами більше десятка жінок. Болісне відчуття провини переслідує його, його ж співвинуватцям воно здається смішним. Бекман – трагічний клоун. Його спроба самогубства не вдалася, він повинен жити, зберігаючи пам’ять про минуле, пробуджувати совість у свідомості сучасників. Війна на передовій та в тилу визначила творчий зміст Борхерта. Його сюжети автобіографічні. Про що думає людина за тюремними ґратами, коли жити йому залишилося саму крихту? Про це йдеться в оповіданнях “Наш маленький Моцарт”, “Недільний ранок”, “Кульбаба”. Голодні бездомні люди похилого віку, вдови, сироти та вчорашні солдати, знесилені від самоти та туги герої оповідань Борхерта, дія яких розвертається в напівзруйнованому Гамбурзі: “Хліб”, “Ворони ввечері летять додому”, “По довгій, довгій вулиці”. Творчість В. Борхерта виразила кризову духовну атмосферу Німеччини перших післявоєнних років [2, с. 73].

Найбільш творчо послідовним з цієї групи письменників був Генріх Бьолль (Heinrich Böll, 1917-1985). Успіх Г. Бьоллю приніс перший його роман “Де ти був, Адам?” (1951), що розповідає про долю фронтовиків наприкінці війни. Значення назви роману розшифроване в епіграфі:

- Де ти був, Адам?
- В окопах, Господи, на війні...

У 1951 р. Бьолль був запрошений на засідання “Групи 47”, де йому була вручена премія. Пізніше Бьолль брав участь у роботі “Групи 61”. Після виходу романів “І не промовив жодного слова” (1953), “Будинок без господаря” (1954), “Хліб ранніх років” (1955), “Більярд в половині десятого” (1959) Бьолль був визнаний найвпливовішим німецьким письменником покоління, що повернулося з фронту. Бьолль вважав, що національне відродження німців можливо тільки за умови його постійного звернення до історичної пам’яті, яка є сукупністю звершень та жахливих падінь німецького духу. У “Франкфуртських лекціях” (Frankfurter Vorlesungen, 1966), де ідейно-естетичне кредо письменника представлено в найбільш продуманій та систематизованій формі, Бьолль затверджує: “Слишком много убийц открыто и нагло разгуливает по этой стране, и никто не докажет, что они убийцы. Вина, раскаяние, покаяние, прозрение так и не стали категориями общественными, уж тем более – политическими. На этом фоне образовалось и существует нечто, что сейчас можно назвать послевоенной немецкой литературой” [7, с. 47]. “Я исхожу из убеждения, что человека делают человеком язык, любовь, сопричастность; это они связывают его с самим собой, с другими людьми, с Богом – монолог, диалог, молитва” (“Франкфуртські лекції”) – так визначив Бьолль основний зміст своєї творчості. Ключовим в цій автохарактеристиці є слово “причетність”. Саме поетика причетності, яку все життя розробляв і культивував Бьолль, додає його творам неповторну своєрідність.

Наприкінці 50-х – початку 60-х рр. в західноєвропейській та американській літературі виникає новий персонаж – розсерджена молода людина. Спільним для романів і драм “сердитих молодих людей” є місце дії – провінція, авторська настроєність та інтонація твору – завжди особиста, іронічна, навіть цинічна, прагнення до найповнішої вірогідності, підкреслена особистісна основа твору. Герой “сердитих” розчарований своїм сірим буденним життям, незадоволений своєю роботою, “повстає” проти суспільства, в якому йому не знаходиться місця [5, с. 432]. Відчуття гніву у нього викликають “прашури” з їх традиційним життєвим устроєм. Він випускає отруту сарказму з приводу надмірної законслухняності співгромадян. Молодіжні умонастрої влучно використав Г. Бьолль для відображення скептичного відношення до “економічного чуда”, що трапилося в одному з самих ліричних своїх романів “Очима клоуна” (Ansichten eines Clowns, 1963). Персонаж схожий з іншими розсердженими, але у нього для гніву є серйозніші підстави. При аналізі роману “Очима клоуна” не можна не пригадати “Бляшаний барабан” Г. Грасса. Бьолль немов позичає тематику та проблематику скандального роману свого молодшого сучасника, але при цьому звільняє свій твір від модерністських прийомів Грасса, що переводить його тим самим у річище загальної правдоподібності.

Бьолль проаналізував причини великої трагедії країни та обставини, що створили “маленьку трагедію” кожної людини, в одному

із найвизначніших романів “Груповий портрет із дамою” (Gruppenbild mit Dame, 1971). Розповідачем-дослідником, що збирає досье на пані, виступає допитлива молода людина, яка усюди зветься навіть не автором, а просто “авт.”. Цим прийомом Бьолль прагне деталізувати сюжети з життям, наполягаючи на тому, що проза документально достовірна. Проте Бьолль замислює відверту гру з читачем, красуючись демонстративним, іноді навіть пародійним наукоподібством. У “Груповому портреті” “авт.” –добровільний заступник і захисник, що задумав відновити добру репутацію скромної немолодої жінки на ім’я Лені Груйтен. При цьому він збирає свідчення рідних, знайомих та друзів, а також не відмовляється й від свідчень недоброзичників. Розпитуючи тих, хто знав Лені у різні часи та при різних обставинах, він хоче докопатися до етичної природи героїні. Навіть зраджених друзів бентежать і шокують багато її вчинків. Кожен з них точно знає, в чому помилялася Лені, вважаючи, що вона сама джерело своїх нещасть. Жінка, яка покохала російського військовополоненого Бориса Котловського, яка виховує позашлюбного сина, зазнає жахливих життєвих труднощів, не оцінює свої вчинки як героїчні або антифашистські, а живе та любить по законах причетності природи та людяності, але не по вовчих законах нацистської ідеології. Бьолль багатьма ледве помітними деталями переносить свій персонаж з повсякденності у сферу історико-філософську. Лені загадкова, як сама її країна. Для Бьолля вона і є уособленням Німеччини. Лені утілює совість та гуманність нації, якнайглибшу порядність і готовність йти назустріч тим, хто потребує її допомоги [4, с. 509].

Крім Бьолля активними учасниками засідань “Групи 47” були також прозаїк і журналіст-сатирик Вольфдїтріх Шнурре, прозаїки Мартін Вальзер, Зігфрід Ленц, Вальтер Йенс. Повний перелік учасників засідання групи налічує більше 20 імен.

У перші післявоєнні роки в Західній Німеччині відбулося нове відкриття американської класики ХХ в., адже книги У. Фолкнера та Е. Хемінгуея були майже два десятиліття заборонені. Недивно, що нова німецька література випробувала дію заокеанської традиції. Зігфрід Ленц запозичив у автора повісті “Старий та море” типажі героїв, їх мужність, що розкривається у боротьбі з природною стихією або в спортивних змаганнях.

Після появи ранніх прозаїчних речей З. Ленця “Дуель з тінню” (1953), “Людина в потоці” (1957), “Хліба та видовищ” (1959) критики дали йому прізвисько “Хлопець та море” [2, с. 90]. Шлях письменника до самотності був не таким вже й простим і швидким. Успіх прийшов, коли Зігфрід Ленц відкрив читачам місця, знайомі йому з військових років: це північне узбережжя Німеччини, що межує з Данією, селища поблизу Ельби, а улюбленим місцем дії стало місто Гамбург. Адже тут він знайшов багато своїх героїв, в яких вже досить давно переплелось скандинавське та німецьке коріння, та сформувався стриманий, мужній,

відшліфований багаторічною звичною боротьбою з морем за життя та землю характер. Поява роману Зігфріда Ленця “Урок німецької” (1968) стала великою подією у літературному житті Західної Німеччини. Ядро роману “Урок німецької” – це твір на тему “Радість виконаного боргу”, що вже декілька місяців наполегливо, по внутрішньому імперативу, пише неповнолітній злочинець, що проштрафився. Драматична складність ситуації роману Ленця в тому, що “головний злочинець” – провінційний поліцейський – не стільки переслідувач, скільки жертва. Його відвічна позитивна сумлінність позбавляє його здатності міркувати. Відбулася заміна людини поліцейським, так само як в інших подібних мільйонних випадках – солдата наглядцем гестапо. У подальших романах “Красзнавчий музей” (1982), “Учбовий плац” (1985) З. Ленц знову пропонує читачу зробити подорож у минуле. Оповідання зосереджене навколо реліквій минулого, будь то майстерні зразки народної творчості або ж іржава військова зброя, але вони повертають пам’ять назад до тих давніх часів, коли відбулося світове побоїще і люди різних національностей, що мирно жили в Мазурському краю, перетворилася на смертельних ворогів. У романах і розповідях Зігфріда Ленця сучасність завжди нерозривно пов’язана з минулим. Він, як і інші німецькі письменники старшого покоління, стурбований тим, щоб кошмарне минуле його юності ніколи не повторилося в новій об’єднаній Німеччині [8, с. 347].

Порівнюючи романи та новели Зігфріда Ленця з творами Г. Бьолля та Г. Грасса, слід визнати, що він більш традиційний, підкреслено реалістичний та достовірний. Його цінують, перш за все, ті читачі, які звикли у романах знаходити об’єктивне віддзеркалення сучасної дійсності. Він не схильний до сатиричних елементів творця роману “Очима клоуна” та грассівського неймовірного гротеску в “Бляшаному барабані” або “Собачих роках”.

Вище було вже зазначено, що як нація в цілому, так і німецька література виявилися розділеними надвоє. Хоча антифашистська тема в творчості письменників НДР та ФРН зайняла провідне місце, акценти робилися різні. Східнонімецькі письменники були стурбовані в першу чергу вихованням “нової людини”, тому в їх творах звичайно зображалося очищення від нацистських догм, яке часто відбувалося механічно. Всі рядові вермахту та звичайні бюргери оголошувалися без провини винними та заслуговували пробачення. Ця ситуація варіювалася в романах “Пригоди Вернера Хольта” Д. Нолля, “Ми не пил на вітру” М.В. Шульца, “Актова зала” Г. Канта, “У пошуках Гатта” Е. Нойча та багатьох інших [9, с. 280].

На відміну від західнонімецької літератури, у творах письменників НДР не обговорювався горезвісний “комплекс вини”. Головним принципом післявоєнної літератури Східної Німеччини був творчий початок. Романи на виробничу тему писали Дітер Нолль, Герман Кант та низка інших авторів. В той же час літературна та ідеологічна

діяльність старшого покоління письменників, що зв'язали свою долю з НДР – І.Р. Бехера, А. Зегерс, А. Цвейга, Б. Брехта – була спрямована на затвердження гуманістичних основ у німецькій культурі. Етичні питання, звернення до майбутнього перед читачами ставлять Кріста Вольф та Ервін Штрітматтер, Франц Фюман та Гюнтер де Бройн, Йоганнес Бобровський та Фолькер Браун. Інтелігенція НДР спрямовувала свої сили на те, щоб побудувати на сході країни першу в німецькій історії демократичну державу, що здатна відродити та розвивати гуманістичну культуру.

Тенденція до суб'єктивності та автобіографізму стала також помітною в Східній Німеччині. “Роздуми про Крісту Т.” (1968) Крісти Вольф позначили це зрушення, що розповідає про проблеми молодої жінки в самопошуці, яка так і не змогла самореалізуватися. Але чи тільки тому так трапилося, що Кріста Т. в 35 років померла від раку? Зрозуміло, письменницю цікавило інше питання, питання про те, чи може справді вважатися гуманним суспільство, що ставить перед своїми співвітчизниками низку проблем, окрім головної – пізнання кожною людиною самої себе та значення життя? Починаючи з цього роману, Вольф все більше зміцнюється в думці, що сучасний письменник вже не має права бути всебічно інформованим “всезнайкою” або виступати у ролі незацікавленого спостерігача. Прагнучи бути перед усім чесною в передачі свого досвіду, письменниця розробила теорію “суб'єктивної автентичності” та спробувала реалізувати її в романі “Образи дитинства” (1976) і “Немає місця” (1979), де вона також продовжила інтимно-психологічну лінію. Література НДР не пройшла також повз теми фемінізму, хоча й в соціалістичному аспекті, “Кассандра” (1984) Крісти Вольф, “Франциска Лінкерханд” (1974) Брігітти Райман, “Жінка-пантера” (1973) Сари Кірш [9, с. 311].

Вельми продуктивним для східнонімецької літератури виявився жанр документально-автобіографічної прози, в якому письменники підводили підсумки свого життя. Деякі з цих книг, мабуть, і сьогодні не втратили свого значення. До жанру автентичної хроніки відноситься роман Бруно Апіца “Голий серед вовків”, перекладеного більш ніж 30 мовами світу. Секрет успіху Апіца у фактографічності оповідання (вісім років, проведені в Бухенвальді, порятунок польської дитини, що народилася в концентраційному таборі). Потребою тодішнього читача в правдоподібних життєвих картинах легко пояснюється і успіх “Пригод Вернера Хольта” Дітера Нолля та низку інших творів, звичайно зарахованих до жанрів “роману виховання” та військового роману. До їх авторів, зокрема належить Ервін Штрітматтер.

У літературі НДР, звичайно, були свої суперечності, але, проте, вона стабільно розвивалася аж до падіння Берлінської стіни.

Взагалі, література в цей час у всіх жанрах переживає розквіт модернізму: у вжиток вводяться нові художні засоби. Драматургія часто

наслідує принципи “документального театру”, багато авторів захоплюються суб’єктивними описами та автобіографіями.

Слід зазначити те, що війна все ж таки “знищила творчий початок” літератури та взяла, так би мовити, її собі на службу. Але це не означає, що кожна літературна робота була причетна до цього. Літературу залюбки використовували. У НДР більш охоче, ніж у Федеративній республіці, тому що розповідач сприймається тут як вихователь, тому й книга мала інше значення, бо вона аргументувала такі речі, про які в інших місцях мовчали.

Повоєнна література Німеччини вичерпала себе тематикою війни та повоєнного сорому, на зміну приходить низка молодих авторів, які знаходяться в пошуку своєї національної ідентичності. У 1991 році вийшла книга відомого письменника сучасності Рольфа Штольца “Німецький комплекс”, де автор зазначив поступову трансформацію старої теми “німецька нація та фашизм” в іншу – “німецька нація та людство”.

Літературний процес з його оновленням планується досліджувати надалі, тим паче, що на літературній арені Німеччини з’являється тенденція “різновікових” письменницьких груп: це ті, хто зробив собі ім’я це майже пів століття тому – Г. Грасс, М. Вальзер, З. Ленц, К. Вольф, Д. Нолль та інші) та генерація “нових архівістів” [10, с. 44].

Література

- 1. Гаспаров Л.М.** Как писать историю литературы / Л.М. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 2003. № 59. – 250 с.
- 2. Фрадкін І.М.** Литература новой Германии. – М., 1961. – 448 с.
- 3. Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden.** Westdeutsche Literatur, Bd. 1-2. – Fr. / М., 1972. – 324 S.
- 4. Зарубежная литература XX века:** Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М. Толмачёв, В.Д. Седельник, Д.А. Иванов и др.; Под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Академия, 2003. – 640 с.
- 5. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури: Підручник. Видан. третє, стереотипне. – К.: Либідь, 2006. – 488 с.
- 6. Карельский А.В.** “Группа 47”, в сборнике: Зарубежные литературы и современность. – М., 1973. – 640 с.
- 7. Kühne P.** Arbeiterklasse und Literatur. Dortmunder Gruppe 61. – Fr./M., 1972. – 588 S.
- 8. Einführung** in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. – Hamb., 1968. – 446 S.
- 9. История** литературы ГДР. – М., 1982. – 462 с.
- 10. Groys B.** Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie [1992] / B. Groys. – Ffm.: Fischer, – 1999. – 247 S.

In this article the question is about features of literature’s development in Western and Eastern Germany. It is necessary to notice, that these features of post-war literature have an influence on the modern literature of German. Autobiographical books, essays, memoirs are distinctive for this time.

І.П. Гречаник, Т.С. Пінчук

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ПРОЗОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

Останнім часом в літературознавстві набуло популярності поняття “національна ідентичність”. Його стали вживати замість поширеного раніше поняття “національний характер” або “національний тип” і поширеного раніше терміну “національна свідомість”. Що стало причиною цієї заміни визначити важко. Можливо сучасними загальнолюдськими тенденціями до індивідуалізації особистості, доведення її неповторності та нескореності, а можливо це засіб виокремлення набутків історії окремих націй, переосмислення минувшини, які утворюють спадщину нації.

За словами *Д. Павличка*, національна ідея – це творець, захисник, відновлювач і будівничий державності народу, його дух свободи, вищий рівень самоусвідомлення, ознака інтелектуальної зрілості, його здатність впливати на формування позитивного для себе політичного міжнародного клімату [1, с. 3].

За ствердженням *З. Кунч*, поняття ідентифікації та ідентичності належить до психології (від лат. *identifico* – ототожнюю) і використовується для вивчення малих груп, класифікації лідерів, типології особистості [2, с. 108]. *Р. Гром'як* розширює спектр вживання терміну, зараховуючи його до соціологічного літературознавства, зокрема в дослідженнях читацького сприйняття. Літературознавець визначає ідентифікацію як мимовільне або свідоме ототожнення реального читача і персонажа твору, що виводить такого реципієнта за межі естетичного сприйняття художнього твору як мистецтва слова. Отже, як доведено, ідентифікація є термін з психологічної галузі, а отже, спирається на основні закони психічної діяльності особистості.

Особливості національного світобачення Євгена Маланюка сучасні дослідники розглядають на основі “Книги спостережень”. Її зміст включає такі розділи як “Документи доби”, “Від Кобзаря до нації”, “Слідами національної мислі”, “Постаті”, “Rossica” та ін. “Книга спостережень” являє собою своєрідний нотатник, в якому автор виголошує в художній формі основні назрілі проблеми тогочасного суспільства. Так як перше тридцятиліття ХХ століття стало періодом, коли перетинаються різні уявлення про зміст і цінність в літературі категорій “національного”, “народного”, “етнографічного”, “духовного” та “релігійного”, то активізуються процес актуалізації основних народних питань та поглиблюється розуміння національного як неповторного і об'єднуючого для народу.

О. Омельчук виділяє декілька принципів означення та інтерпретації національної ідентичності літератури в концепції Є. Маланюка. Перший принцип визначається з опорою на *національне підсвідоме*, в основі якого дух, інстинкт та емоція. Причому “дух” використовується на позначення найглибшого вираження почуття, є архетипом цілісної людської ідентичності (дія “духу” пояснюється на прикладі творчості Т. Шевченка та М. Гоголя).

Другий принцип характеризується *ідеєю маскулінності*. Тобто Є. Маланюк створює архетип воїна, який здатний не лише побудувати, але й захистити державу. Провідним є образ “духу”, але тепер вже “дух мілітарності”.

Третій принцип – *“міфотворення”*. О. Омельчук стверджує, що в таких розвідках як “Начерк культурного процесу” (1939), “Крути” (1941), “До проблеми культурного процесу” (1943), “Нариси з історії нашої культури” (1954) Є. Маланюк звертається до аісторичного способу мислення, тобто тлумачить історію не як “знання”, а як “відчуття”. Однією з умов міфотворення виступає для Маланюка суміщення міфічного з реальним. Синтезуючи історичні події з особистими мріями, культуротворчими інтенціями, легендами, етностереотипами, суспільно-політичними переконаннями, він формулює свій ідеал України. Дослідниця стверджує, що його міф є модерним *авторським конструктором*, що має вигляд відібраних і з’єднаних уламків (не вкладається в єдину фабульну систему) і спирається на *інтуїтивно відчуту правду* (Г. Грабович) свого ж творця.

Є. Маланюк не просто трактує історію, як явище пережите народом, а переосмислює її, стає співучасником, спостерігачем подій. З цього приводу О. Омельчук зауважує на переконанні Є. Маланюка у присутності в українській історії ірраціональних сил Фатуму, в результаті чого перетворює факт історичної дійсності на трагедію почуттів, які є спільними для цілої нації. Є. Маланюк засвідчував у статтях “Національна проскомідія” (1926), “Трагічний гетьман” (1923), де провідним є авторське, своєрідне бачення історії; що минуле – це емотивна категорія, яка набуває звучання лише у світлі сучасності.

На думку багатьох дослідників, Є. Маланюк став одним з основоположників ідеї збереження національної ідентичності в час розходження думок та поневірянь. Митець увесь час був переконаний, що боротьбі за національне визволення мусить “товарищувать” боротьба за *визволення психологічне*, за створення “*української індивідуальності*”.

Особливість розуміння національності Є. Маланюком полягає в переосмисленні історії не як минувшини, а як вічності. Прикладом цього є нарис “До справжнього Шевченка”, де митець стверджує: “*Романтизм Шевченка з якоюсь античною простотою ніколи – навіть в найбільш ніби містичній спробі, як “Великий Лях”, – не відривається від землі, від матері – землі, ще стисліше – від України. Він якось по-античному свято, незломно вірить в її невичерпально-родючу, творчу силу, в*

незрадливий колобіг – оту античну циклічність – весни і осени, літа й зими. Тому якось не разять поруч себе, а навпаки органічно поєднуються в одну цілість Гонти й “Садок вишневий”, кривавий бенкет Тараса Трясила й цінціннатське “Поставлю хату і кімнату”. Так і здається, що після реву чорноморських бурунів, після “пекла Скутарі”, після “козацької плати” – грізний переможний Гамалія поверне Україні звільнених з неволі синів і – хто знає? – може опиниться біля плугу, на пасіці, в холодку... І це зовсім не тому, що українець любить “відпочити” – ми знаємо, що ті хуторяни вмиг обернуться в генералів і адміралів знову. По Шевченкових героях, ще завше є люди (в Шевченківськiм значiннi того слова), герої інших його романтичних сучасників – при всій їх мистецькій і моральній правдивості – видаються – трохи штучними, трохи, подекуди, театральними” [3, с. 25].

Про міфологію як основу формування національної ідентичності свідчить аналіз Є. Маланюком поетичних творів Т. Шевченка. Велика увага надається аналізу образу **старого дуба** “в цьому образі старого, що з нього, хоч точеного шашелями, виростають зелені парості невичерпального, незнущального і переможного життя, – сконцентрована вся органічна і убійча сила для матеріалістичних смертоносців і смертопоклонників – філософія Шевченка”, **національного гімну** “що в нім пурпурове яріє історично-шевченківське “покажем, що браття козацького роду”, йшли від 1917 р. у кривавий бій сотні тисячі тих, в яких серці співало полум’я його Духа, сотні й тисячі воскресених Шевченком у ХХ столітті “лицарських синів”, “козацьких дітей”.

Маланюк робить спробу інтерпретувати окреслену Шевченком національну дійсність того часу.

О. Омельчук вважає оригінальними нові методологічні стратегії та їх естетичні наповнення, запропоновані митцем. Дослідниця доводить, що “засобом легалізації багатьох переконань в його роботах був прийом заперечення, тобто висловлювання “від супротивного” – не так поглиблена передача власних літературно-теоретичних ініціатив, як опис неприйнятних канонів, ідей, міфів. На конкретних прикладах проілюстрована тенденція вибіркової Маланюкової критики, подекуди її спрощеності. Водночас важливою рисою його дискурсу є те, що він був характерним знаком часу, усвідомленим. Фактично жанр своїх текстів Маланюк визначив сам, назвавши двотомник своїх праць “спостереженнями”, – це рефлексії без претензії на “науковість”, тим паче, що до академічного стилю в нього було скептичне ставлення як до позитивістськи обмеженого дискурсу, не здатного розкрити глибини літературних фактів, а ще ширше – “життя” [4, с. 4].

Б. Синевич стверджує, що нову національну духовність Маланюк намагається формувати з двох чинників – державно-політичного і культурного, які переосмислено в горнілі його національного думання.

Це є своєрідна компенсація власної нереалізованості, неповноти українського буття.

“Книга спостережень”, яку було взято за предмет дослідження, складається з двох частин, першій яких включає п’ять розділів, а другий – чотири. Особливої уваги потребують “Від кобзаря до нації”, де дослідник простежує становлення української ідеї, розпочинаючи від Т. Шевченка, а також “Слідами національної мислі”, що відображує переосмислення окремих явищ в історії української літератури.

Зупинившись на першій частині, можна стверджувати, що розпочинаючи дослідження української національної думки від Тараса Шевченка Є. Маланюк, зауважує, що кріпацька доба сковувала українську національну ідею, першим репрезентантом якої став саме Т. Шевченко. Наводячи оцінки, які давали Шевченку Драгоманов, Тургенев, Полонський, Є. Маланюк гостро критикує загальноприйнятий висновок шевченківського “мужицтва”, в опозицію до цього критик стверджує: *“не за своє мужицтво був прийнятий в сальонах тієї найвищої інтелектуальної еліти, що формально жила більш-менш спільним життям із Заходом”* [3, с. 24]. Кінець XIX – початок XX століття Є. Маланюк називає “добою паралічу відчуття Шевченка”, “добою згасання шевченківських емоцій”, які, на його думку, ставали на той час однією з основ формування єдності української нації, що мала на собі клеймо “мужицтва”. Отже, можна стверджувати, що в деякій мірі для Є. Маланюка, Шевченко є національним символом, Великим українцем, ідеї якого повинні не зводитися до “мужицьких”, а стати основою для побудови державності, опорою для згуртування нації. Уявлення про українців не повинно зводитися до шароварів та жупану, народ повинен усвідомити не лише культурний, але й естетичний бік свого існування.

У другій частині статті Є. Маланюк говорить про силу романтизму Т. Шевченка. Бунтарство, приписане критиками поету, автор статті зводить до романтичного, а не революційного. Ставлячи творчість Т. Шевченка на рівень із Байроном, Є. Маланюк утверджує значення української нації на європейському рівні. Тут виникає парадоксальна ситуація: Шевченко є репрезентантом України із ззовні, але залишається пересічним “мужиком” у середині.

Отже, Є. Маланюк переосмислює значення Т. Шевченка, намагається знати ярлики, що навішувала критика на постать письменника, а також вважає його творчість точною відліку розгортання ідеї про становлення національної ідентичності українців. Критик навіть звертає увагу на дату роковин Шевченка, яка припадає на час провесни, коли природа збуджується до життя, а мати-земля до творчості, а день його народження і день скону вважає колом вічності.

Наступним значним етапом у становленні української єдиної нації для Є. Маланюка є життєвий і творчий шлях Івана Яковича Франка. Аналізуючи спільність для українців цього історичного образу, критик

говорить про “інстинкт величі”, який повинен бути притаманний українцям. І. Франко стає репрезентантом українського національного інтелекту, на відміну від Шевченка, який представляє українську емоцію. Таким чином, Маланюк розбирає уявлення про національну ідентичність на духовні категорії, тобто формування нації повинно засновуватися на самоусвідомленні. Наступним зафіксованим визначенням є наслідування ідей поколіннями, збереження ядра української ментальності через родовід.

У статті “Спізнене покоління (Леонід Мосендз та інші)” автор звертається до кола письменників, які створюють українську літературу і наголошує на хворобливому, характерному для всіх “психічному ліризмі” та історичних обставинах, які його формують. Маланюк звертається до проблеми психології українця, якій притаманна певна “універсальність”, невизначеність. Доба породила багато особистостей “не свого часу”, які під гнітючими обставинами зверталися до письменства. Основна проблема нації в несформованому буржуазному шарі, який повинен був би стати основою української державності, що руйнувалася черговими революційними подіями. Маланюк твердить про певне психічне розчарування в історичній дійсності, в попередніх поколіннях, ідеї яких стали актуальними для сучасності автора. Нація повинна формуватися на політичній основі, що водночас стане ґрунтом для культурного розвою.

Отже, проаналізувавши перший розділ “Книги спостережень” Є. Маланюка, можна говорити про якісно нове бачення формування національної ідентичності українців із великими перспективами розвитку. Так автор статті на основі філософських категорій “розум” та “емоція” творить підґрунтя для творення української нації, дає можливість доповнити перелік цих категорій подальшими дослідженнями, з метою сформувати остаточну картину становлення етнонаціональної єдності української нації.

Таким чином, можна сказати, що національну ідею Є. Маланюк розкриває в площині модерністських засад, впроваджуючи модерні або трансформуючи традиційні культурні дискурси (мілітаризм, міфологізм). Міфологізм як основа формування національної ідентичності розкривається під час аналізу праць Т. Шевченка, М. Гоголя. Міфологізм інтерпретується Маланюком, як основа національної свідомості, національного буття, яке є невичерпним в процесі історичного розвитку.

Література

1. Павличко Д. Українська національна ідея // Інформаційно-аналітичний журнал “Схід”. – 2005. – № 3. **2. Куньч З.** Риторичний словник. – К., 1997. **3. Маланюк Є.** Книга спостережень – К., 1968. **4. Омельчук О.** Національна ідентичність літератури у трактуванні Є. Маланюка – К., 2002. **5. Макарчук С.А.** Український етнос (виникнення та історичний розвиток). – Київ, 1992. **6. Забужко О.**

Філософія української ідеї та європейський контекст. – К., 1992.
7. **Касьянов Г.В.** Теорії нації та націоналізму. – Київ: Либідь, 1999.

This research is about E. Malanyuk's practice in the field of literature theory and criticism. E. Malanyuk is a famous Ukrainian writer. The work is devoted to the interpretation of core problem line in Malanyuk's literature discourse – national identity of literature. The analysis also includes writer's correspondence and memoirs that relate to Malanyuk's reflections on forms of national ideas presentation in artistic perception. Malanyuk's concept was viewed in the context of cultural movement in Ukraine between two world wars.

УДК 821.161.2.09 Єрошенко

О.С. Кастирина

ПАРАДИГМА ТВОРЧОСТІ В. ЄРОШЕНКА ЯК ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ТРАДИЦІЙ

Розвиток літературного процесу є явищем багатоманітним і неоднозначним у багатьох відношеннях. Слобожанщина багата на митців слова, які відомі своїми працями не лише на батьківщині, але й за кордоном. Спираючись на ідею художньої цілісності української літератури, на її унікальний характер у світовому культурному процесі, ми маємо підстави стверджувати, що схід України плідний на талановитих письменників та літературознавців, які з огляду на певні обставини не проживали у своєму рідному краї, але назавжди залишилися в літературній історії свого міста чи села.

В. Єрошенко народився в селі Обухівка Білгородської губернії на Слобожанщині, яка до 1954 року належала Україні, а потім ця територія відійшла до Росії. В. Єрошенко – мандрівник, етнограф, класик японської літератури, про якого майже нічого не знають на Україні і пишуть доволі рідко. Письменник мав складну долю. В чотири роки В. Єрошенко втратив зір, навчався в Москві та Лондоні, знав 20 європейських та східних мов (зокрема англійську, французьку, італійську, японську, китайську, хінді, санскрит, есперанто тощо), довгий час жив в Японії, Китаї, Бірмі, організував школу для сліпих на Чукотці, розробив туркменську абетку для сліпих дітей. Необхідно зазначити, що його постать майже забута на батьківщині, світлий образ якої В. Єрошенко зберіг у своїй пам'яті, а чудовий український фольклор, яким так багата Слобожанщина, став ґрунтом для створення легенд та казок, в яких відображено загадковий світ Далекого Сходу.

В. Єрошенко мандрував Європою на початку ХХ століття, а ми дізнаємося про нього лише на початку ХХІ, коли було видано книгу легенд, притч та казок за сприяння Української Есперанто Асоціації “Казки та легенди”. У 2002 році відбулася віртуальна інтернет-конференція “Василь Ярошенко та його час”, де зібрано роботи вчених-літературознавців з України, Росії, Японії, Німеччини та США. Доводиться констатувати, що постать легендарного українця, який користувався мовою есперанто, майже не висвітлено в сучасних літературознавчих студіях. Сьогодні в Україні життєвий та творчий шлях В. Єрошенка є предметом дослідження таких вчених філологів як Ю. Патлань (“Про світогляд В. Єрошенка”), О. Кіктенко (“В. Єрошенко – людина, в житті якої поєдналися Схід та Зіхід”), Т. Плотнікова (“Вплив письменників реалістів початку ХХ ст. на формування трагічного світогляду в творчості В. Єрошенка”) які є авторами ґрунтовних статей про життя, творчість, світогляд українського письменника та перекладачами відомих і зовсім невідомих для широкого кола читачів творів В. Єрошенка. Постаті В. Єрошенка присвячено монографію Т. Тітро “Сліпий поет Єрошенко”. Метою нашої студії є висвітлення особливостей відображення світовідчуття письменника на основі ідейної концепції та системи образів його алегоричних казок, оповідей, легенд.

В. Єрошенко – автор трьох збірок казок та оповідань, які вийшли у 1920-х роках в Японії (“Пісні досвітньої зорі”, “Останнє зітхання” і “Заради людства”) та витримали кілька накладів. Українською мовою книга “Квітка справедливості” вийшла вперше в Києві лише в 1969 р. У літературній творчості В. Єрошенко поєдналися традиції Сходу та Заходу, концептуальні ідеї християнства, буддизму, синтоїзму, ісламу, вчень Л. Толстого та Л. Заменгофа. Значний вплив на становлення світогляду В. Єрошенка мала філософія Г. Сковороди, українські думи, світова міфологія та ідеї бахаїзму, що проголошували рівність всіх людей, пропагували есперанто як мову міжнародного спілкування. Письменника приваблював загадковий світ Сходу, своєрідна образність, морально-етична тематика, інтравертне світовідчуття, що дає можливість для самопізнання та самовдосконалення.

Більшість своїх казок, легенд та оповідань В. Єрошенко написав японською мовою та есперанто. Визначаючи власні світоглядні орієнтири письменник намагався не оминати процесів глобалізації, які охопили Європу на початку ХХ століття. Таким чином, мова есперанто стала своєрідним засобом, за допомогою якого В. Єрошенко створював в своїх творах атмосферу розуміння, максимального добробуту не тільки власного народу, але й інших націй. Письменників, які писали мовою есперанто не так багато, тому постать українського письменника В. Єрошенко є надзвичайно цінною для дослідження, адже “мова есперанто в своєму розвитку за сто років пройшла шлях, який національні мови проходять протягом багатьох століть, збагачуючись та вдосконалюючись працями геніальних письменників та поетів” [1,

с. 147]. Колір есперанто – це зелений колір надії, а символом є зелена п'ятипроменева зірка, промені якої уособлюють 5 континентів, об'єднаних разом. В. Єрошенко вважав, що “лампа Аладіна не допомагла б мені більше, ніж зелена зірочка есперанто, я впевнений, що жодна з геніальних арабських казок не могла б зробити для мене більше, ніж геній з реального життя – Доктор Заменгоф, творець есперанто” [1, с. 161].

Літературні твори В. Єрошенка – це алегоричні казки, просякнуті глибоким філософським змістом та втілюють життєве кредо письменника. Унікальна та насичена культура Японії та Китаю, в якій поєдналися дивовижна сердечність і витримка, самопожертва та фанатизм, працелюбність, почуття обов'язку та глибокої відданості сполучилися з природною простотою та духовною глибиною українського письменника, результатом чого стали алегорично-філософські казки та оповідання. Основні ідеї східної філософії, особливо вчення Конфуція, знаходять своє відображення в казці “Троянда справедливості”, яка вперше була опублікована японською мовою в 1922 р. Гуманістичні інтенції автора полягають у прагненні розкрити безмежний світ особистості, осмислити загальні тенденції духовного буття, визначити суть, тобто діалектику існування. Аналіз текстового матеріалу дає підстави говорити про інтерпретацію вчення Конфуція про Цзюнь-цзи (Шляхетний муж). Головний персонаж казки, Великий Принц, намагається виростити троянду Справедливості, яка б принесла щастя всім людям. Казка насичена алегоричними образами, які відображають вічні цінності життя. Світ, де відбуваються події має назву “Країна Холоду”, де “знищено прекрасні троянди Розуму і Чуйності, а натомість почали рости квіти Ворожнечі і Суперництва: розтоптані були ніжні квіти Любові, що прикрашали сади і парки, а натомість посадили рослини війни та Ненависті. А там, де раніш розквітали квіти Тиші і Самотності, повиростали тепер похмурі і мертві будяки Ілюзій, Видінь та Снів” [2, с. 69]. Все це має величезний вплив на суспільство, тому письменник звертається до уявного читача: “Задушливий сморід і сірі, похмурі квіти наклали свій відбиток і на душі людей з Країни Холоду. Ти гадаєш, що немає серед нас людей із сірими, безбарвними душами, від яких віє могильним холодом? О ні, такі люди ще є, але ти повинен зробити все, щоб їх не стало на світі” [2, с. 66]. Образ Великого Принца – це інтерпретація вчення Конфуція про Шляхетного мужа. Це ідеальна людина, приклад для наслідування, яка культивує моральні цінності, знає свої обов'язки та діє на благо суспільства, якому служить. Шляхетний муж, на думку Конфуція, неодмінно ввічливий, милосердний і викликає повагу, але головне – має незламну силу волі й стійкість духу. Він не знає страху і гідно тримає удари долі, навіть мученицьку смерть, адже знає, що все життя служив добру і совість його чиста. Так, Великий Принц В. Єрошенка, подібно до Шляхетного мужа Конфуція вирішив виростити квітку Справедливості заради великого подвигу та суспільного

добра: “І тоді вийшов Великий Принц у поле, схилився до своєї квітки і роздер собі груди. Гарячим струменем ринула яскраво-червона кров з його грудей, щедро окропила листя і стеблини квітки Справедливості, зросила землю навколо” [2, с. 71]. Головний герой віддав своє життя заради людського щастя. Таким чином, В. Єрошенко пропонує своє власне бачення сенсу людського існування, де завжди є місце боротьбі за особисте щастя, що в свою чергу принесе користь людям.

У творах В. Єрошенка також відчуваються інтенції хомаранізму Л. Заменгофа, творця мови есперанто. Хомаранізм – це спільна для всього людства релігія, яку намагався створити Л. Заменгоф. Відповідно до хомаранізму, людина, народжена у вільному світі, визнає існування найвищої сили, яка знаходиться в її серці. В. Єрошенко поділяв подібні погляди, підкреслюючи думку про можливість людини розпоряджатися своїм серцем на власний розсуд, відповідно до власної волі та світовідчуттів, якщо це матиме позитивний вплив на оточуючий світ: “Я вірю, що людство врешті прийде до свободи, рівності, братерства й справедливості. Я вірю, що цей нещасний світ вирве владу у тих, хто її загарбав, визволить пригнічених і упосліджених від неймовірних страждань. Настане царство любові, де пануватимуть борці за щастя людей. Дні і ночі я мрію про цей час. Та коли я бачу, як молодь вивчає історію тільки для того, щоб повторити помилки і злочини батьків і дідів, коли я чую, як юнаки крокують під барабанний бій, мені стає моторошно за майбутнє людства. Коли я дізнаюся, що люди в родині, в суспільстві, у політиці хочуть повторити помилки і злочини минулого, мені стає боляче” [2, с. 92]. Так, В. Єрошенко відмовляється від релігійних догм та проголошує самодостатність людини, внутрішньою силою якої можна змінити світ. Цим пояснюється гуманістичний пафос, яким насичені майже всі твори письменника.

Кордоцентричний характер української літератури і культури давно став аксіоматичним, відповідно, це має величезний вплив на світобачення письменників та на способи відображення дійсності в їх творах. В. Єрошенко не є винятком. Його алегоричні казки насичені кордоцентричними образами, домінантом, серед яких виступає образ серця як своєрідний варіант кодування світу. Так, в казці “Вежа для падіння” неодноразово повторюється образ серця, який є відображенням світосприйняття персонажів. Необхідно визначити, що народна “філософія серця”, яка репрезентує серце як центр почуттів, що керує людиною та підкорює собі її інші виміри: розум, волю, почуття, відрізняється від біблійної, де серце виступає концентрацією людської особистості в її контакт з Богом. Гуманістична матриця світовідчуття В. Єрошенка знаходить своє відображення в образі серця, яке виступає контактом з навколишнім світом. В казці “Вежа для падіння”, яка написана міжнародною мовою есперанто, письменник “саркастично, гостро розвінчує бездіяльність, порожню ілюзійність, химери безплідного мрійництва, будування надхмарних замків” [3, с. 21]. Пишні

замки, казкові сади та багатство не може принести героям справжнього щастя, яке можна відчуті серцем, що є джерелом тілесного й душевного життя, адже саме через серце відбувається особистісний контакт людини з всесвітом: “Хто бачив ті казкові сади, застигав у зачудованні, почував невимовне захоплення і заздрість до їхніх володарів, які, проте, не відчували ніякої радості в серці: обоє страждали й зітхали у своїх садах, де водограї дзюркотили про щастя, і легенький вітрець бавився з казково прекрасними квітами, і співали про кохання солов’ї, а в чистих водах чарівного озера у формі серця купалося сонце і вночі відбивалися місяць та зорі” [2, с. 78]. Так, головні герої казки Квітка Південних Садів та Слава Північного Неба, не єдині, хто “споруджував вежі, щоб упасти з їх висоти, хто зводив величезні палаци, щоб там справили по них сумні поминки, хто розводив прекрасні сади тільки на те, щоб там їх поховали” [2, с. 80]. В. Єрошенко неодноразово підкреслює марність будівництва мрій, які не приносять справжнього людського щастя.

Іншою домінантою світогляду В. Єрошенка є образ сонця, який досить популярний, як в східній так і в європейській культурі. Сонце як провідний образ зустрічається в багатьох казках. Наприклад, в алегоричній казці “На березі”, сонце виступає космічною силою, центром буття та знання. Сонячне світло в християнській традиції символізує щастя та відкриття. Так, герої казки, два метелики віддали життя заради загального добра, символом якого є сонце: “І ніхто не знав, що двоє метеликів загинули через те, що хотіли розвіяти морок і врятувати людство, повернути йому сонце!” [2, с. 86]. Сонце виступає вищим синтезом життя, визначає призначення людини. Сам В. Єрошенко і в житті, і в творчості прагнув повернути “сонце” людям, а насамперед сліпим, про що свідчить його творча та життєва біографія. Письменник завжди був вірним світопоклонником, а непереможне бажання бути людиною-сонцем залишилося з ним назавжди.

Більшість дослідників творчості В. Єрошенка погоджуються, що одним з джерел творчих інтенцій письменника є синтоїстичні вірування, в основі яких лежить любов до природи та шанобливе ставлення до оточуючого світу, відсутній поділ на живе та неживе, адже будь-який природний об’єкт, чи тварина, чи дерево, чи будь-яка річ є втіленням всесвітньої енергії. Цим пояснюється той факт, що В. Єрошенко розглядав людську природу як апіорно добру, яка живе в гармонії з природою та суспільством. Так, в творах письменника діють тварини, предмети, абстрактні явища. В алегорично-філософській казці “Час-мудрець”, написаною японською в 20-х роках ХХ-го століття в Китаї, головним персонажем виступає персоніфікований “добродій Час”, який ділиться своїм досвідом, попереджає людей про можливість скоєння вже давно відомих помилок: “Не досить тільки скинути богів на землю! Ніколи не побачить людство щастя, якщо не розіб’є в дрізки камінних ідолів” [2, с. 96]. Відповідно до синтоїзму головним кредо кожної людини є жити зараз і тут, а не готувати себе до загробного життя, тому

письменник неодноразово підкреслює марність поклоніння канонам: “Багато жертв приносили люди богам, та найстрашніші жертви – то сльози, і піт, і кров людська. Більш за все на світі любили боги діставати в дар душі молодих людей” [2, с. 94]. Заключні слова казки є своєрідним втіленням синтоїстичної думки про спасіння людської душі шляхом злиття з божеством камі в повсякденному житті, шляхом скоєння подвигу заради загального добробуту: “Серце мені боліло, у скронях стукотіло, у вухах бриніли слова: не бачитиме людство щастя, доки не розіб’є на друзки ідолів, яким поклоняється споконвіку. О, якби я міг віддати своє жалюгідне життя задля щастя людства!” [2, с. 97].

Таким чином, світоглядна матриця В. Єрошенка заповнюється не тільки споконвічними українськими віруваннями, а й елементами східної філософії, неоромантизму, витонченого символізму. Це дає підстави розглядати казки письменника як своєрідну систему світорозуміння з її специфічними символами та образною системою. Постать письменника В. Єрошенка залишається майже невідомою, що дає величезну можливість українським перекладачам та науковцям відкрити читачам видатного земляка. Стилєтворчі домінанти і провідні мотиви тематико-стильової парадигми письменника є плідним ґрунтом для подальших наукових досліджень.

Література

1. Королевич А.И. Книга об эсперанто. – К.: Наук. думка, 1989. – 256 с. **2. Єрошенко В.** Квітка справедливості. Легенди. Казки. Нариси. Вірші. Статті. – “Молодь”. – К., 1969. – 260 с. **3. Андріанова-Гордієнко Н.** Людина з легенди // Єрошенко В. Квітка справедливості. Легенди. Казки. Нариси. Вірші. Статті. – “Молодь”. – К.: 1969. – С. 7 – 39. **4. Патлань Ю.В** О мировоззрении Василия Ерошено // В. Ерошенко и его время. Материалы виртуальной конференции. Вып. № 15. <http://www.gosha-p.narod.ru>

The article is focused on the works of V. Yaroshenko. The features of philosophical and psychological depth are represented. The problem of extraordinary frequent references to eastern philosophy, ukrainian national traditions and folk images is searched.

А.Л. Кудина

ГЕРОЙ “САНИНСКОГО ТИПА” В НОВЕЛЛИСТИКЕ М. АРЦЫБАШЕВА

Проблема типологии героев в новеллистике М. Арцыбашева до настоящего времени практически не привлекала внимания исследователей. Их интерес главным образом был сосредоточен на проблематике и поэтике романа “Санин”, который заслонил собой все остальные произведения писателя [1]. Такое положение вещей, несомненно, обедняет представление о творчестве М. Арцыбашева, который до сих пор в научных кругах чаще всего воспринимается как автор одного произведения. **Цель нашей статьи** – показать, что “малая проза” является частью единого текста (метатекста) М. Арцыбашева.

Героев произведений М. Арцыбашева можно разделить на несколько типов. Наиболее широко в творчестве писателя представлен герой “санинского типа” – к нему мы относим персонажей, олицетворяющих авторский идеал или приближающихся к нему. В этом ряду особого внимания заслуживает художник Молочаев (“Смерть Ланде”). Почти в каждом произведении М. Арцыбашева – или в центре сюжета, или на его периферии – присутствует ситуация соблазнения невинной девушки опытным мужчиной. Одним из таких “соблазнитель” и является Молочаев. Его чувство к Марье Николаевне сродни животному инстинкту, не подвластному сознанию: “Молочаев широко открытыми глазами смотрел на неё, и что-то властно тянуло и толкало его к ней” [2, с. 126]. Не случайно, в одной из самых неприятных для Ланде (и – для читателя) ситуаций, когда он был не только унижен Ткачёвым в присутствии влюблённой в него Марьи Николаевны, но и не сумел – в соответствии со своими убеждениями (“непротивление злу насилием”) – защитить девушку, именно Молочаев, услышав её крик, “и н с т и н к т и в н о (выделено нами – А.К.), как всегда и во всём, соображая”, бросился им на помощь: “Молочаев молча подбежал к нему и прежде, чем Ткачёв пошевелился, размашисто вскинул кулак и со страшной силой ударил его прямо в лицо” [2, с. 155]. А потом он “всю дорогу, до самого дома грубо и жестоко острил над Ланде и с хвастливым удовольствием рассказывал о своей страшной физической силе” [2, с. 157]. Именно в это время Марья Николаевна впервые посмотрела на Молочаева с “чувством физического любопытства”. Через несколько дней на скамейке в саду она едва не удовлетворяет его (“Она медленно закинула голову, так что невидимые, мягкие волосы упали на плечи и на руку Молочаева. В сумраке мутно и близко-близко блеснули полужакрытые глаза и задрожали влажные горячие губы. И, казалось, неодолимая сила слила их в одно и нет между ними ничего, кроме

бесконечного, сладкого и мучительно-трепетного желания”), – но что-то останавливает её: “Марья Николаевна вырвалась из рук Молочаева, извившись, как красивая и злая змея, и звонко, насмешливо засмеялась, отскочив в сторону...” [2, с. 172].

В свою очередь, Молочаев постоянно – на чём акцентирует внимание автор – смотрит на неё “жадными глазами” [2, с. 124, 176]. Наедине с ней он испытывает то же “животное чувство”: “Всё существо его знало, что она хочет так же, как и он, и только боится, дразнит, упрямится, И жгучее желание смешалось с внезапной сладострастной ненавистью, жаждой грубого насилия, бесконечного унижения и бесстыдной боли” [2, с. 172 – 173]. Но он не в силах противостоять её слабости: “И они пошли. Она снизу заглядывала ему в лицо, насмехалась над его бессилием, брызгая на него росой и искрами нервного, раздражающего смеха; а он покорно, трусливо, сдавливая в себе желание смять, бросить её на траву, подчинить, уничтожить своей силой и страстью, шёл неловкий, распалённый и дикий” [2, с. 173]. В Молочаеве нет санинской уверенности, что любая женщина – стоит ему захотеть – не сможет ответить отказом. Более того, в отличие от Санина, он одержим страстью к одной женщине, – и, хотя эта женщина, судя по всему, рано или поздно (а после смерти Ланде это очевидно) будет принадлежать ему, – это случится не в силу его личностных качеств, а в силу “животного магнетизма”.

Жизненное кредо Молочаева: “Жизнь – так жизнь... Не я виноват, если кто слабее меня...” [2, с. 185]. Он, несомненно, герой “санинского типа”, но намного слабее, несовершеннее образца. В частности, очень сложно представить себе Санина в роли ревнивца, хотя ему и нравятся женщины, принадлежащие другим мужчинам, а Молочаев, страстно желая женщину, испытывает мучительное чувство ревности (к Ланде): “... вдруг тошная и внезапная ревность заставила его сжаться всем своим могучим, красивым телом в бессильную и безобразную злобу” [2, с. 177]. Любовный треугольник “Ланде – Марья Николаевна – Молочаев” не может разрешиться без насилия: Молочаев не тот человек, который отказывается от того, что ему хочется получить. Ланде ему мешает – он избивает его: “Со слепой, бессмысленной жестокостью Молочаев, выпустив палку, широко размахнулся, ударил его левой рукой... Ланде пошатнулся назад, споткнулся о скамейку и тяжело, безобразно, как-то боком бессильно повалился через неё, высоко задрал ноги...” [2, с. 189 – 190]. А после того, как Ланде пытается объясниться (ведь он, по своей наивности, не подозревал, что встал между Марьей Николаевной и Молочаевым), испытывает лишь “завистливое чувство”: “... он засмеялся над Ланде, но в то же время ему стало скучно и как будто жаль чего-то. Он не мог понять чего именно, но чувство было глубоко и мучительно, и ему стало казаться, что оно останется в нём навсегда и на всю жизнь будет так гадко, потерянно и тоскливо” [2, с. 202].

На этой ноте заканчивается “тема Молочаева” в повести “Смерть Ланде” – больше читатель с ним не встречается. Но развитие темы вполне предсказуемо: овладев Марьей Николаевной – а это неизбежно должно случиться – Молочаев вскоре охладает к ней и бросит её: такова логика развития образа арцыбашевского героя “санинского типа”. В перспективе – холодность и уверенность в себе Санина. Возможно, – уважение к женщине; возможно – пренебрежение к ней... Но всё это не столь важно, а важно то, что мы видим героя “санинского типа” в развитии: персонажи разных произведений под разными именами проживают одну жизнь, – вернее, разные варианты одной жизни.

Особое место среди арцыбашевских героев занимают писатели – Балагин (“Роман маленькой женщины”) и Арсеньев (“Женщина, стоящая посреди”). Персонажи – явно автобиографические (хотя и выглядят иронической пародией на Л. Андреева, но это лишь наше предположение), и вместе с тем далеко неоднозначные. Каждый из них соблазняет молодую, наивную девушку. При этом – что характерно – именно девушки проявляют инициативу: им хочется познакомиться со знаменитым писателем, но они не отдают себе отчёта в том, что последует за этим знакомством...

Елена Николаевна, героиня повести “Роман маленькой женщины”, – предмет вождления многих мужчин (Хлудеков, Котов, поручик Савинов и др.), но ей тесно в провинциальном городке: “... противное, унижительное ощущение обнажённости ползало под взглядом Хлудекова по всему телу маленькой женщины” [3, с. 3]. Знакомство с Балагиным, “человеком из другого мира” [3, с. 9], для неё – выход из мещанской пошлости, надежда на что-то светлое, радостное, освобождение от “будничных людей”: “Она говорила себе, что всё это пустяки, что Балагин как появился, так и исчезнет из круга её жизни, в котором она долго-долго будет вертеться с Хлудековым, Котовым, Валей, поручиком и другими, такими же незаметными и будничными людьми, как она сама. Тогда она решила, что ей нет никакого дела до него, и как будто успокаивалась. Но когда ясно представляла себе, что это так и есть, становилось вдруг скучно и вся дальнейшая жизнь начинала казаться чем-то вроде знакомой серой стены рояльной фабрики. Тоска тихо сжимала сердце” [3, с. 9]. Но Балагин, привыкший общаться с “молоденькими наивными девушками”, ведёт себя с Еленой Николаевной как опытный соблазнитель, – для читателя это ясно, поскольку автор обозначает его интерес задолго до знакомства с ней: “Балагин каждый вечер появлялся в саду... По обыкновению, он садился за одним из столиков на самом освещённом месте... Единственным его собеседником был Пржемович, который.., должно быть, порядочно надоел Балагину. Молодёжь, по-прежнему, прогуливая мимо писателя, часто видела, что Балагин почти не слушает его и предпочитает быстрыми, почти незаметными взглядами следить за проходившими женщинами” [3, с. 8].

На первый взгляд может показаться, что Балагин искренен перед Еленой Николаевной, но на самом деле, всё его поведение – лишь игра, которую ведёт опытный охотник, выследивший дичь, и расставляющий силки для того, чтобы она не выскользнула из его рук. В Елене Николаевне Балагин видит красивую женщину, смотрящую на него влюблёнными глазами. Его цель – обладание ею: М. Арцыбашев нигде прямо не говорит об этом, но читателю не трудно догадаться об истинных намерениях Балагина по, казалось бы, незначительным деталям, на которых автор то и дело акцентирует его внимание. Чего стоит хотя бы фраза: “Балагин внимательно и жадно смотрел на неё...” [3, с. 12]. Ради достижения своей цели Балагин в течение многих дней рассказывает своей будущей жертве о себе то, что она хочет и готова от него услышать: “... голос Балагина звучал горячим чувством, страданием и гневом. Настолько же сознательно, насколько и невольно, он вызывал в душе девушки жалость и нежность к себе. Говорил о том, какая страшная вражда и зависть существуют между писателями, какая грязь и интриги царят в литературном мире... И как-то незаметно личность самого Балагина выступила на этом тёмном фоне ярким и чистым образом, достигающим головою чуть не до неба. Он представился ей бесконечно одиноким, в толпе врагов и льстецов, которые только и ждут его падения” [3, с. 11 – 12].

Но, в отличие от Молочаева, Балагин, как подчёркивает М. Арцыбашев, “бережно охранял девушку”, “относился к ней с какою-то осторожной нежностью, точно боялся разбить дорогой сосуд” [3, с. 13]. Более того, он всячески оберегает её честь: “Нам не нужно, чтобы кто-нибудь знал о наших переживаниях. Они только до тех пор и красивы, пока составляют тайну двух, мужчины и женщины. Когда коснётся этого чужая рука – тайна становится пошлостью... Да и зачем портить вашу жизнь... Ваша репутация может совершенно померкнуть в лучах моей репутации!” [3, с. 13]. Хотя, опять же трудно сказать, насколько он искренен, да и могут ли быть вообще искренними подобные люди?... Маску рыцаря с Балагина М. Арцыбашев окончательно срывает, когда он чётко обозначает уже не способной к сопротивлению Елене Николаевне: “... мы должны сойтись совсем” [3, с. 14]. Она уступает настойчивым просьбам Балагина прийти к нему и это решает её судьбу: “... девушке хотелось отдать за него жизнь, стать перед ним на колени и благодарить за то счастье, которое он дал ей, маленькой женщине с серой и ничтожной судьбой” [3, с. 15].

В повести “Роман маленькой женщины” М. Арцыбашев в очередной раз моделирует ситуацию соблазнения невинной девушки опытным мужчиной, но при этом он не обозначает, как сложится её жизнь в дальнейшем. Финал – открытый. Однако в контексте других произведений писателя совсем не сложно прочесть будущее Елены Николаевны – выбор небольшой: либо самоубийство, либо проституция. Позиция Балагина, в свою очередь, достаточно прозрачна: можно быть

абсолютно уверенным в том, что он не испытает ничего похожего на угрызения совести в связи с “гибелью” очередной соблазненной им девушки.

Писатель Артемьев (“Женщина, стоящая посреди”) – в сущности, тот же Балагин, но почему-то выведенный под другим именем, – соблазняет и делает своей любовницей курсистку Нину, главную героиню повести. Их связь продолжается несколько месяцев, которые разрушают её жизнь. Он женат и заранее предупреждает её, что их отношения закончатся, когда ему нужно будет уехать: “Ему хотелось взять её без обязательств и последствий, но не быть подлецом” [4, с. 167]. Но это её не останавливает. Притягательность личности знаменитого писателя – с одной стороны, и его личное обаяние – с другой, становятся решающими факторами в её выборе: “Минутами мелькала мысль, что невозможно, чтобы Арсеньев полюбил её и остался с ней навсегда. При этой мысли тайный ужас шевелился в душе, но зов жизни был сильнее, и не хотелось думать об этом. Будет то, что должно быть, а пока так хорошо!” [4, с. 161]. Проблема в том, что Артемьев, в силу жизненного опыта, изначально понимает, какая судьба ждёт доверившуюся ему девушку (“Какие мы все подлецы!.. – смутно подумал он...”) [4, с. 165], в то время как Нина по своей наивности не понимает, насколько опасно положение, в котором она оказалась. Тем не менее Артемьев цинично пользуется её доверием, после чего бросает её... В ту же ночь, не в силах преодолеть обиду и одиночество, она отдаётся случайному человеку, а затем становится проституткой.

Нужно отдать должное М. Арцыбашеву в том, что роковая роль Артемьева в судьбе Нины, если и не сведена на нет, то сильно приуменьшена тем, что в её жизни до него было несколько мужчин, видевших в ней лишь “красивое, соблазнительное тело” и добивавшихся – правда безрезультатно – её расположения. Из них “санинскому типу” в полной мере соответствует, пожалуй, лишь инженер Высоцкий. Не слишком разборчивый по отношению к женщинам, он видит в Нине лишь очередную жертву: его привлекает молодость и чистота девушки. Свою игру с ней он ведёт подобно Балагину и Артемьеву, и почти добивается своего, но в решающий момент, когда Нина приходит к нему, она застаёт его с одной из многочисленных любовниц. Следует отметить, что, если об истинных чувствах Балагина к Елене Николаевне читатель может только догадываться, так как автор избегает прямых комментариев, то о намерениях Высоцкого (так же как и о намерениях Артемьева) М. Арцыбашев говорит прямо и неоднократно: “Высоцкий проводил её глазами, снял шляпу, провёл рукою по волосам и щёлкнул пальцами. “Готова!” – сказал он себе, во всём теле ощущая предчувствие близкого обладания ею...” [4, с. 78]. Но независимо от способа выражения авторского отношения к героям, читателю ясно, что и Балагин, и Артемьев, и Высоцкий для М. Арцыбашева являются олицетворением

мужского, волевого начала, так как своим отношением к женщинам каждый из них предвосхищает поведение Санина.

Несколько особняком в ряду арцыбашевских героев “санинского типа” стоит безымянный художник из повести “Жена”, – хотя бы потому, что он делает попытку обрести счастье в браке: “... она была такая красивая, тревожная и таинственная, и мне нужна была такой красивой и таинственной, не похожей на всё другое: она должна была дать мне то, чего я не мог найти во всей остальной жизни” [2, с. 99]. Впрочем, как мы видели, писатели Балагин и Артемьев также женаты, но они многократно изменяют своим жёнам, руководствуясь не столько похотливыми желаниями, сколько стремлением к личной независимости. Герой повести “Жена”, в свою очередь, очень быстро разочаровывается в семейных ценностях: “Мне было странно и трудно сознавать, что я уже не один, что всякое слово и дело моё страшно отзывается в другом человеке, который видит, чувствует и думает совсем не то и не так, как я... Мне пришлось делать то, к чему я не привык: массу мелких и серьёзных дел не так, как то нравилось и казалось нужным именно мне и для меня, а так, как нужно было для нас обоих, для двух совершенно разных людей” [2, с. 102 – 103].

Повествование ведётся от первого лица и включает в себя два контрастных эмоционально-стилистических плана, характеризующих душевное состояние героя-рассказчика в разные периоды жизни: чувство свободы до женитьбы и после разрыва с женой наполняет его “жгучим, неизъяснимо прекрасным, могучим и смелым наслаждением жизни” (гл. 1–2, 7–8), а женитьба и связанное с ней ощущение несвободы вызывает в нём “чувство озлобленного протеста” (гл. 3–6). Герои повести М. Арцыбашева не имеют имён: они как бы олицетворяют собой абстрактную, среднестатистическую семью. Поэтика названия повести “Жена”, за реальным содержанием которого скрывается и другой, символический смысл – намёк на барьер отчуждения, лежащий в основе взаимоотношений даже самых близких людей, – придаёт изображаемому явлению широкий обобщающий характер: “...слияние между людьми невозможно. Оно было невозможно всегда, но чем дальше, чем больше усложняется душа человека, тем слияние невозможнее... Мы можем временно соединяться для общего дела, но вне его всё-таки остаёмся чужими и враждебными. Человек не нарушает интересов другого только тогда, когда отдаёт своё, т. е. нарушает интересы свои” [5, с. 366]. Об этом долго в кратких, но содержательных внутренних монологах и диалогах размышляет герой повести М. Арцыбашева, прежде чем приходит к выводу, что “все люди, не одна жена, по какому-то праву хотят подчинить его мысли своим, заставить его верить и чувствовать так, как верят и чувствуют они” [2, с. 109], – к выводу, который ставит его в один ряд с Саниным, наиболее цельным и энергичным из героев-индивидуалистов М. Арцыбашева.

К героям “санинского типа”, на наш взгляд, следует отнести и студента Семёнова, “человека с озлобленным на всё лицом” [2, с. 83]. Он – персонаж целого ряда произведений М. Арцыбашева: “Бунт”, “Смерть Ланде”, “Санин”. Семёнов болен чахоткой. Положение его безнадежно, но он – вопреки известному психологическому парадоксу: “Вера в выздоровление у больного прямо пропорциональна опасности заболевания”, – полностью отдаёт себе отчёт в том, что жить ему осталось недолго. Семёнову постоянно кажется, что каждый, с кем он, периодически кашляя и отхаркивая сгустки крови, заговаривает, смотрит на него “с брезгливой жалостью сильного и красивого к больному и безобразному”: “Ему всё казалось, что его болезнь и кашель, и то, что он выплёвывает мокроту, и его постоянно окровавленный, заплёванный платок возбуждают в людях не сострадание, как они стараются показать, а брезгливое чувство...” [2, с. 81]. Но болезнь вызывает в нём не столько жалость к себе – этого чувства Семёнов стыдится, и лишь однажды в разговоре с Ланде он изменяет обычному для себя “несерьёзному, ироничному тону” и неожиданно проговаривается: “... не хочется умирать, Ланде!.. Жаль жизни, жаль тебя, себя, жаль солнца, травы... всего...” [2, с. 148], – сколько ненависть к окружающим его сильным и здоровым людям: “... он сознавал, что не виноват в болезни и в её симптомах, что имеет право болеть, плевать, кашлять, что никто не смеет презирать его за это, и всё-таки страдал и чувствовал страшную ненависть ко всем” [2, с. 81].

Измученное чахоткой и страхом смерти сознание Семёнова не в силах смириться с бессмысленностью болезни, “заклучившей там, возле места разрушения, весь его мир – страдание, отчаяние и ужас” [2, с. 147]. В письме к Ланде Семёнов признаётся: “Теперь всё для меня разделилось на две половины, не имеющие никакой связи: одна, ничтожная, – вся мировая жизнь, другая, неизмеримо громадная, – моя смерть!” [2, с. 202]. По М. Арцыбашеву, осознание близости смерти заставляет человека быть искренним и перед самим собой, и перед другими людьми. Умиравший Семёнов прозревает всю призрачность житейской суеты, в которой погрязли миллионы обывателей, не задумывающихся о том, что их жизнь конечна; понимает пошлость социальных условностей, подавляющих всякое проявление свободного, индивидуального начала. Именно это “прозрение” ставит его в один ряд с арцыбашевскими героями “санинского типа”.

Итак, герой “санинского типа”, воплощающий арцыбашевский идеал человека будущего, человека, обладающего внутренней свободой, живущего не по “социальному шаблону”, а в соответствии с собственными представлениями о “правах личности”, в “малой прозе” писателя представлен персонажами настолько разными, что на первый взгляд их сближение может показаться надуманным. Однако, при всём видимом различии этих героев М. Арцыбашева, их объединяет одно – все они в той или иной мере олицетворяют авторский идеал, который

повноцінно втілюється тільки в образі головного героя скандально відомого роману “Санін”. Оскільки в Саніні – улюбленому персонажі М. Арцибашева – присутні риси всіх вищеперечислених героїв його творів, ми вправу утверджуємо, що кожного з них можна віднести до героїв “санінського типу”. Наявність різних різновидностей цього типу лише посилює інтерес до творчості М. Арцибашева – в цілому, і до образу Саніна, в якому синтезовані всі ці різновидності, – в частині.

Література

1. Жиленко І.Р. Роман М.П. Арцибашева “Санін”. Проблематика і поетика: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. – Харків: ХНПУ, 2006. – 20 с. **2. Арцибашев М.** Ужас: Повісті. – М.: Изд-во “Книжний сад”, 1992. – 224 с. **3. Арцибашев М.** Роман маленької жінки // <http://moshkov.library.kr.ua/Arzybashew/> – 16 с. **4. Арцибашев М.** Жінка, що стоїть посередині: Проза. – М.: ООО “Росмэн-Издат”, 2001. – 349 с. **5.** “Я людина життя, і тільки життя, земної, людської...” Письма М. Арцибашева // Вопросы литературы. – 1991. – № 11 / 12. – С. 352 – 371.

The article is devoted to the problem of the typology of M. Artsibashev's characters. Different varieties of “Sanin type” characters, widely presented in the writer's tale writing are examined in it. This makes his tales a part of the single metatext, the focus of which is the novel “Sanin”.

УДК 821.161.2.09 Осьмачка

О.А. Лапко

ХРОНОТОПІЧНІ УЯВЛЕННЯ ОПОВІДАЧА ТА ПЕРСОНАЖІВ У ТВОРАХ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ: САКРАЛІЗАЦІЯ ЧАСУ Й ПРОСТОРУ

У літературно-критичній студії, присвяченій поемі Т. Осьмачки “Поет”, Ю. Шерех говорить про досить щільну предметну наповненість і докладність змалювання її художнього простору [1, с. 251]. Це зауваження є слушним і щодо інших творів, у яких оповідач прагне з найбільшою повнотою і “топографічною” точністю відтворити просторові координати тієї чи іншої події. Насиченість художнього простору в епічних і ліро-епічних творах Т. Осьмачки виявляється не лише на рівні інтер'єру чи мікроландшафту, а й у макровимірах. Оповідач вказує на географічні об'єкти, досить щільно заповнюючи ними макропростір, подібно до того, як перелічує безпосереднє

предметне оточення персонажів. Так, лише в повісті “Старший боярин” уживається понад чотири десятки топонімів. Подібну насиченість макропростору бачимо в інших повістях Т. Осьмачки, поемі “Поет”, оповіданні “Психічна розрядка”, і навіть у “Думі про Зінька Самгородського” має місце тенденція до географічної локалізації подій, що здійснюється в такий спосіб. Використовувані топоніми співвідносять художній простір епічних та ліро-епічних творів Т. Осьмачки з реальними географічними об’єктами: на сучасних картах Черкащини можна знайти Тернівку, Сердегівку, Пастирське, Велику Яблунівку, Лебедин, Попівку, Матусів, Куцівку, Станіславчик, Носачів, Мельниківку, Самгородок, Смілу та ін., які утворюють “географію” повістей, поеми “Поет”, оповідання “Психічна розрядка” та “Думи про Зінька Самгородського”.

Лінійно-хронологічний відлік часу епічної фабули Осьмаччиних творів розгортається у вимірі історичного часу так само, як просторові координати зображених подій “вписано” в реальний географічний простір. Конкретна епоха впізнається не лише завдяки відтворенню історико-культурних реалій; окреслюючи часові координати, суб’єкт мовлення вдається і до безпосереднього датування, і до непрямого – через співвіднесення з історичними подіями. На початку повісті “Старший боярин” визначено точку відліку фабульного часу – “Року 1912-го, червня 15-го...”; у повісті “Плян до двору” датується епілог (“Року 1936-го, в кінці січня, в неділю...”); до 1930 – 1931 років віднесені події “Ротонди душогубців”. Своєрідним часовим маркером у повісті “Старший боярин” стають згадки про В. Винниченка. За словами С. Чернюк, окрім дати, саме вони “визначають історичний час перебігу подій” [2, с. 70]. У цьому творі фабульний час прив’язано до певного історичного факту – виборів у IV Думу (“І з’їхалися тоді із всієї Смілянщини у Смілу священики, дякони і дяки вибирати представника у четверту російську державну Думу” [3, с. 40]). Лінійно-хронологічний відлік фабульного часу в більшості досліджуваних творів Т. Осьмачки є доволі деталізованим. Уживаючи в ролі фіксаторів часу назви місяців, днів тижня, частин доби, відлік годин, прикмети сезонів року, сезонних сільськогосподарських робіт і вказуючи відтинки часу між подіями, оповідач докладає зусиль, щоб якомога точніше відтворити перебіг календарного часу й увиразнити часову локалізацію зображуваного.

Щільно заповнений предметами (у широкому значенні), прив’язаний до реальних географічних об’єктів художній простір і співвіднесений з історичними реаліями художній час епічних та ліро-епічних творів Т. Осьмачки конструюють образ українського світу – територіально окреслений (як правило, це Черкащина і Київ), зумовлений історичною дійсністю першої половини ХХ століття. Проте дослідники творчості Т. Осьмачки заперечують пріоритетне значення цієї локальності. За словами І. Смоля, “хоча такі його твори, як “Ротонда душогубців” чи “Плян до двору” або “Старший боярин” вказували б на

те, що Осьмачка творив з очима, зверненими до рідної землі, епіцентр його творчої уяви зовсім інший, не локальний, якимось високо над землею, над планетою, він у космічних просторах...” [4, с. 45]. Подібне тяжіння до позапросторовості і позачасовості помічають Ю. Шерех [5, с. 236, 238] та Р. Мовчан [6, с. 62] у повісті “Старший боярин”. Без сумніву, за історико-географічною локальністю, властивою просторово-часовому континууму творів Т. Осьмачки, відкриваються глибинні структури, що сприяють універсалізації зображуваного.

Художній часопростір не є гомогенним з точки зору його аксіологічного осмислення суб’єктом свідомості (оповідачем або персонажем). Автори розвідок, присвячених творчій спадщині Т. Осьмачки (зокрема Н. Зборовська, О. Слоньовська, С. Чернюк), торкаючись питання хронотопічних характеристик повістєвої прози, виокремлюють найбільш значущі просторові об’єкти й часові орієнтири, фіксують особливості членування художнього часу і простору, однак майже не включають їх у систему хронотопічних уявлень оповідача та персонажів. Проте, на нашу думку, саме такий ракурс аналізу – розгляд художнього часу і художнього простору як хронотопічних уявлень суб’єкта свідомості – дозволить виявити найсуттєвіші риси просторово-часової моделі, зокрема специфіку й художню функцію ціннісної гетерогенності просторово-часового континууму. У цьому і полягає мета нашої роботи.

Моделюючи художній простір, суб’єкт мовлення, як правило, виділяє з усього доволі щільного “предметного” оточення персонажів оселю і храмову будівлю. Таке виокремлення є найбільш характерним для повісті “Старший боярин”, у якій відразу, на перших сторінках, окреслюється трикутник, що становить просторовий епіцентр твору: обійстя Горпини Корецької і розташовані по інший бік яру священникова садиба та сільська церква. Виняткові у прозовому доробку Т. Осьмачки відступи-“рефлексії” “Ніхто не знає, як я любив тишу колишніх священничих садиб...”, “Ох, як я любив вас, священничі садиби в Україні...”, де оповідач вдається до психологічної інтроспекції, відтворюють емоційні стани, детерміновані образом священничої садиби: мрійливе, умиролюбне споглядання й надзвичайно загострене відчуття втрати, – тим самим засвідчують його особливу значущість в індивідуальному вимірі суб’єкта мовлення. Очевидно, не є випадковою надзвичайна увага оповідача до найдрібніших деталей інтер’єру селянської хати, особливо відчутна в описах оселі Горпини Корецької (“Старший боярин”) і родини Чичок (“Поет”). Здійснювану носієм вислову “ретельну інвентаризацію” предметного наповнення житла С. Чернюк пов’язує з його важливим місцем серед інших просторових об’єктів [7, с. 59]. Тональність описів указує на те, що суб’єкт мовлення вбачає у просторі хати й садиби впорядкований, гармонійний мікрокосм, який у своїй самодостатності викликає щире замилювання. Разом із тим оповідач загострено усвідомлює його надзвичайну крихкість і

вразливість: порушення усталеного ладу стрімко хаотизує простір оселі (найяскравішим свідченням цього є зображене в повісті “Старший боярин” несподіване здичавіння дворового собаки Діяковських). Відтворюючи ознаки безладу або занепаду, тим більше настільки промовисті й навіть символічні, як у зображенні хатини Брусів (“Ротонда душогубців”), оповідач не може залишатися індиферентним, акцентує власну позицію, що виявляється в емоційному забарвленні опису: “І хата мала вигляд смутний і непривітний. Особливо цей настрій дуже підкреслювало на хаті чорногузаче гніздо. Воно було напівзруйноване і розтягнене своєю руїною від гребеня до половини покрівлі” [8, с. 203]. У повісті “Старший боярин” суб’єкт мовлення навіть перериває сцену розграбування односельцями священникової садиби відступом, який виражає безпосередню недвозначну оцінку зображеного: “І 1240 рік, коли татари зброєю, похожою на дривитні, що звалася таранами, руйнували стіни старої української столиці Києва, нагадував сумну цю подію” [3, с. 73].

Простір оселі набуває значущості не лише в індивідуальному ціннісному вимірі суб’єкта мовлення, але й, включений до системи колективних сакральних знань, осмислюється як священний. У повісті “Старший боярин” уявлення оповідача про священність мікрокосму оселі актуалізується в розповіді про загибель Горпини Корецької. Художня функція “етнографічного” відступу, де докладно пояснюється сакральне значення одного з елементів хатнього простору – гака, забитого у сволок, щоб підвішувати колиску, полягає у вираженні опосередкованої оцінки зображуваного. Дії Харлампія Проня, чия брутальна поведінка спричинила смерть Горпини Корецької, у такому контексті мають сприйматися як осквернення священного місця [9, с. 102].

Сцени руйнування або ознаки занепаду селянської оселі зображуються мало не в кожному творі Т. Осьмачки, у чому не слід бачити лише випадковий збіг. У повісті “Старший боярин” епізоди розграбування садиб тернівського священника й Горпини Корецької, а також мікрообрази “непроханої пустині”, яка заповнює хату після смерті господині та залишену садибу о. Дмитра Діяковського, утворюють своєрідні рефрени. Подібний рефрен, – але в межах усїєї художньої системи Т. Осьмачки, – становлять сцени брутального вторгнення чекістів, які не лише несуть смерть рідним Свирида Чички (“Поет”) і Зінька (“Дума про Зінька Самгородського”), а й грабують їх оселі. Як типове для українського села явище, що є наслідком чужого втручання (“Совети ...вже привчили селян до безнадійної перспективи їхнього життя” [8, с. 27]), осмислюється “пустельна одноманітність” подвір’я Брусів у “Ротонді душогубців”. На нашу думку, багаторазово продубльовані сцени руйнування мікрокосму обійстя, відтворення ознак його занепаду в контексті ціннісних орієнтирів суб’єкта мовлення набирають смислу трагічної закономірності, замаху на самі основи буття.

Ціннісну позицію оповідача поділяє центральний персонаж досліджуваних творів Т. Осьмачки. Розповідаючи про переховування пораненого Івана Нерадька на хуторі в тітки Лепестини (“План до двору”), суб’єкт мовлення наголошує на винятковій значущості простору оселі в індивідуальному вимірі героя (“І йому страшно хотілося, щоб увесь хутір з ластівками і з тином і з льохом і з тополями ... щоб не згинули раніше від його, а тільки або з ним або після його” [10, с. 75]). Іванові Нерадьку властиве загострене відчуття цілісності цього впорядкованого світу, вагомості навіть найменшої його частки – хоча б ластів’ячого гнізда з ластів’ятами. Для Гордія Лундика (“Старший боярин”) споглядання святково прибраної тітчиної хати означає прилучення до споконвічного, ритуально регламентованого буття. Закономірно, що будь-який безлад, порушення гармонійності простору оселі переживаються з надзвичайним драматизмом. Саме так головний герой повісті “Ротонда душогубців”, Іван Брус, сприймає відсутність журавля над криницею біля хати або чорногузячого гнізда на даху (“...він почував у душі невдоволення болючіше ніж відчуває маляр, коли споглядає якусь милу і дорогу серцю картину, але не закінчену на кілька геніяльних домазків” [8, с. 63]).

Хоча в епічних і ліро-епічних творах Т. Осьмачки сільська церква не виступає безпосередньо місцем подій, вона є тим просторовим об’єктом, що неодмінно потрапляє в поле зору оповідача або головного героя. Храмова будівля постає невід’ємною (якщо не найбільш значущою) частиною краєвиду, на тлі якого розгортається незабутній для Гарасима Сокири, героя оповідання “Психічна розрядка”, епізод дитинства: до нього “озивається тиша”, даючи відчуття трансцендентного. Образ церкви утворює обрамлення розповіді про смерть Овсія Бруса (“Ротонда душогубців”). У повістях “Старший боярин” і “План до двору” сільський храм, обов’язково присутній у краєвиді, стає одним зі стрижневих образів, одним із найбільш значущих для реалізації авторських інтенцій. У повісті “Старший боярин” церква виступає центром ірреального простору Гордієвих нічних видінь, у яких із нею відбуваються деструктивні метаморфози (ламається хрест і падає з церковної бані в огорожу, в отворі розбитого вікна з’являється постать дівчини-відьми тощо), тобто, за висловом О. Слоньовської, здійснюється “містичний замах на храмову будівлю” [9, с. 99]. Містично трансформованою (“...не дзвіниця у селі, а колос / стоїть в ограді посеред руїн...” [11, с. 59]) з’являється церква й у сновидінні Свирида Чички (“Поет”). Замах на храмову будівлю, тільки передчутий у видіннях Гордія Лундика, у повісті “План до двору” зображується вже здійсненим, – за словами Н. Зборовської, “наскрізною деталлю “Плану до двору” є облуплена, осквернена церква” [12, с. 41]. Картина не просто занепаду чи руйнування, але саме осквернення храму (він “з порозбиваними вікнами і страшно обдертим сіро-жовтим цегловим стовбуром” [10, с. 33]; на одній бані хрест загнуто вниз, на іншій – тільки

залізний шпичак із почепленим на ньому відром-глиняником; у землиці під церквою – “найжахливіше місце в селі”, де ув’язнюють “кожну людину, яку Гепева мала зігнати із світа” [10, с. 94]) довершується розповіддю Магули Гатаяшки про святотатство, учинене одним із сільських комсомольців. Гра кольорів, світла й тіні створює в уяві Івана Нерадька образ простреленої церкви, крізь яку “розбризане світло хлюпнуло з небес на все село, неначе з простреленої голови кров” [10, с. 34]. Окрім того, у свідомості центрального персонажа постає образ залишеного і занедбаного храму, що притягує інфернальні сили – повсталих із домовин вішальників. Картину запустіння в оскверненій “комсомольським квачем” сільській церкві змальовано й у ліриці Т. Осьмачки, зокрема в поезії “Неминучість”. Отже, як і мікрокосм оселі, простір церкви, не менш значущий у системі уявлень оповідача і головного героя, характеризується катастрофічною динамікою.

Виокремлення садиби і храмової будівлі з усієї сукупності просторових об’єктів, які потрапляють у поле зору суб’єкта свідомості, актуалізує одну з етнопсихологічних констант, а саме відтворює особливості членування простору на “свій” і “чужий”, характерні для українського традиційного світогляду. На думку М. Гримич, рисою української ментальності є майже повне злиття першого кола ізоляції від “чужого” простору, яке окреслюється житлом, з другим – господарчим, обмеженим садибою [13, с. 301]. Інакше кажучи, приватним простором для українця постає передусім “садиба з усіма й усім, що там є” [13, с. 300]. Концептуальним центром села, “найбезпечнішою точкою “свого” колективного простору” в системі традиційних уявлень українців виступає культова споруда [13, с. 302]. Таким чином, у найбільш узагальненому вигляді світоглядно-емоційні домінанти оповідача і головного героя більшості досліджуваних творів відображають переживання замаху на “свій” (як приватний, так і колективний) простір або його руйнації.

Глибинні структури художнього часу епічних і ліро-епічних творів Т. Осьмачки аналогічні тим, що виявляються в організації художнього простору. Актуальним для оповідача є виокремлення певних “точок” у часовому плині, які позначають сакральний святковий час: Великдень, Різдво, Зелені свята. Образи, що своїм джерелом мають уявлення про сакральний час (наприклад, “радісна, як великодні дзвони, відповідь” [3, с. 95]; “шалено радісна і світла містерія ночі похожа на великодню відправу” [10, с. 9]), за емоційним забарвленням контрастують із переважно похмурою, тривожною, трагічною тональністю оповіді. Їх специфіка зумовлена тим ритуально-міфічним й індивідуально-екзистенційним сенсом, якого суб’єкт мовлення надає сакральним “точкам” часового плину. У поемі “Поет” міфічний вимір великодньої ночі втілює картина пекла, де пробита демонами крицева куля “знов на сатані / збігається у гуркоті судомнім” [11, с. 50], лише в церквах пролунає звістка про воскресіння. Сенс великоднього

ритуального дійства, таким чином, витлумачується як стримування пекельних сил. Мотив Великоднього свята, що дає відчуття перемоги над “смертним жахом”, з’являється в монологіях Степана Чички (“Поет”) і Олени Щоголевої (“Ротонда душогубців”). Голос тиші, яка озвалася до Гарасима Сокири на Зелені свята (“Психічна розрядка”), “аби людська душа не чула самоти і не боялася” [14, с. 24], в екзистенційному вимірі знаменує мить перемоги над самотністю. Отже, сакральний час уявляється таким, що уможлиблює “вихід” за межі екзистенції, тобто подолання самотності, відчуття приреченості і страху смерті. Різдвяне ритуальне дійство – предмет оповідачевої “рефлексії” “Життя, життя, ти хвилями без краю...” (“Поет”) – в індивідуальному вимірі суб’єкта мовлення набуває значення точки опори, яка дозволяє протистояти всеохоплюючому відчаю. У такому контексті видається цілком закономірною особлива увага оповідача до проявів ритуальності (зокрема, перелік великодніх святкових страв у поемі “Поет” здійснюється двічі). Центральний персонаж повісті “Старший боярин”, розглядаючи замах на ритуальність як загрозу для національного буття, приходиться до розуміння значущості ритуально-звичаєвої системи, що є “способом самоорганізації суспільства і найефективнішою формою його самозбереження” [13, с. 310].

Проте осягнення ціннісного смислу сакрального часу накладається на гірке усвідомлення його невпинної нівеляції. Відступ-“рефлексія” “Життя, життя, ти хвилями без краю...” (“Поет”), де сакральний час Різдва зображений в історичній ретроспективі, забарвлюється загострено тужливим відчуттям втрати. Степан Чичка, герой поеми “Поет” (зауважимо, що саме в цьому творі сакральний час набуває значення сюжетотворчого чинника), говорить про профанацію тих часових “точок”, які через ритуальність уможливлюють “доторк” до трансцендентного (“...але харцизи, що в чеки на звіті, / украли в бідних Бога й сатану, / і стала й смерть у нас така плюгава, / як і життя і вся його неслава...” [15, с. 46]). Саме на Різдво відбувається влаштована чекістами розправа з рідними Свирида Чички, відтак набуває граничного вияву профанація сакрального часу, осмислювана як руйнування українського світу в його духовному вимірі.

Виокремлення сакрального простору і часу, а також система бінарних опозицій: просторової (“своє – чуже”) і часових (“день – ніч”, “минуле – теперішнє”) [докладно про них див.: 16, 17] – міфологізують змодельований суб’єктом мовлення просторово-часовий континуум, що дозволяє говорити про універсалізацію зображуваного. Таким чином, за історично і географічно конкретизованим хронотопом творів Т. Осьмачки відкривається міфологізований часопростір. Деструктивні метаморфози сакралізованих просторових об’єктів (оселі та храму) і профанація сакрального часу вказують на розгортання есхатологічної оповіді.

Література

1. **Шерех Ю.** “Поет” Теодосія Осьмачки // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 248 – 269.
2. **Чернюк С.** Образ духовної України в творчості Тодосія Осьмачки // Слово і час. – 2001. – № 3. – С. 65 – 72.
3. **Осьмачка Т.** Старший боярин. – [Б. м.]: Прометей, 1946. – 116 с.
4. **Смолій І.** Письменник і його середовище // Сучасність. – 1983. – № 9. – С. 32 – 45.
5. **Шерех Ю.** Над Україною дзвони гудуть // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 236 – 247.
6. **Мовчан Р.** Українська етно-культурна цивілізація в “Старшому боярині” Т. Осьмачки і “Морозовому хуторі” У. Самчука // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодосія Осьмачки. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С. Осьмачки. 11 – 12 травня 2000 року. – Черкаси, 2000. – С. 61 – 65.
7. **Чернюк С.** Образна символіка у творах Т. Осьмачки. Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2003. – 180 с.
8. **Осьмачка Т.** Ротонда душоубців. Оповідання. – [Б. м.]: [Б. в.], [Б. р.]. – 365 с.
9. **Слоньовська О.** Образи-символи у романістиці Тодосія Осьмачки // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія. – Івано-Франківськ, 1999. – Вип. IV. – С. 98 – 107.
10. **Осьмачка Т.** План до двору: Повесть. – Торонто: Вид-во Укр. Канадійського Легіону, 1951. – 184 с.
11. **Осьмачка Т.** Из-під світу: Поетичні твори. – Нью-Йорк: Укр. Вільна Академія Наук, 1954. – 317 с.
12. **Зборовська Н.** “Танцююча зірка” Тодосія Осьмачки. – К.: МСП “Козаки”, 1996. – 64 с.
13. **Гримич М.** Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців: (Когнітивна антропологія). – К.: [Б. в.], 2001. – 379 с.
14. **Осьмачка Т.** “Психічна розрядка”. Оповідання // Арка. – 1948. – № 1. – С. 20 – 26.
15. **Осьмачка Т.** Поет. Поема на 23 пісні. – [Б. м.]: Видавнича Спілка “Українське слово”, [Б. р.]. – 154 с.
16. **Лапко О.** Антитетичність як принцип конструювання художнього простору у творах Тодосія Осьмачки // Вісник Луганського національного педагогічного університету. – 2008. – № 1. – С. 96 – 103.
17. **Лапко О.** Бінарні опозиції у структурі художнього часу творів Тодосія Осьмачки // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Вип. 10. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – С. 366 – 374.

The cardinal principles of organization of the artistic space and artistic time in T. Osmachka's stories and poems is researched in the article, the important ways of its expression are analyzed. The structure of artistic space and artistic time is studied in connection with subjective organization of the work of art.

С.М. Луцак

ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ КАТЕГОРІЇ “ХУДОЖНЯ ДОМІНАНТА” В ЕСТЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ЖАНА БОДРІЯРА

У сучасній гуманітаристиці помітна тенденція зближення наукових парадигм. Синтез наук немовбито повертає новітню літературознавчу теорію до давніх джерел філософії та естетики. Така колова траєкторія розвитку літературно-естетичної думки в постмодерні позначена численними алузіями і ремінісценціями, за допомогою яких реалізується анамнезисний вимір культури. Його мета, міркуємо, не виключно пізнавальна, – йдеться радше про ігрове переосмислення усталених категорій і понять.

Когнітивістика (чи то б пак різноманітні теорії мислєдіяльності) завойовує щоразу нові наукові терени. Адже сучасна людина, усвідомлюючи обмеженість пізнання, потроху відхрещується від діалектики і класичної метафізики. Її цікавить передусім сам процес мислення, а не його наслідок, передумови, етап чи сенс. Розігрування когнітивних моделей – одна з найхарактерніших ознак т. зв. постмодерної культури. На цю її рису звертає особливу увагу відомий теоретик “смерті модерну” Ж. Бодріяр.

Йому ж належить концепція розвитку словесного мистецтва як різноетапної містифікаційної практики, покликаної, подібно до ритуалів у доісторичних епохах, приводити в дію “модель символічного обміну” [1, с. 307]. Головним рушієм цього процесу, за Ж. Бодріяром, виступають т. зв. симулякри – речі у собі, цілковито безреферентні явища, в безодні яких губляться моделі [див. 2, с. 6]. Ці “порожні знаки суспільного буття” “несуть у собі суспільні відносини і суспільну владу” [1, с. 88], підтримуючи у внутрішній структурі певну фікцію смислу.

Домінування принципу симуляції в системі естетичних категорій – визначальний дискурс бодріярівської теорії поезії. Саме у силовому полі поняття “симулякр” розміщені всі ті естетико-літературознавчі категорії, якими оперує науковець.

Термін “художня домінанта”¹ безпосередньо не вживається Ж. Бодріяром. Однак проблемно-семантичні складові названої категорії² тією чи іншою мірою присутні у таких його працях, як “Символічний обмін і смерть” (1975), “Симулякри і симуляція” (1978). Зважаючи на відсутність теоретичних досліджень, присвячених аналізу категоріального статусу художньої домінанти, вважаємо за доцільне більш докладно зупинитися на міркуваннях Ж. Бодріяра щодо визначальних факторів породження художнього ефекту.

Для реалізації поставленої мети, плануємо розв’язати у цій статті такі завдання:

- проаналізувати бодріярівське тлумачення феномену словесного мистецтва, включаючи такі складові, як:

- 1) природа поезії,
- 2) культурологічні передумови її створення,
- 3) мовні засади поетичного ефекту;

- охарактеризувати, услід за Ж. Бодріаром, природу естетичної втіхи та способи її досягнення;

- накреслити лінії взаємозв'язку між бодріярівськими термінами “слово-тема (анатема)”, “симулякр” та поняттям “художня домінанта”;

- вказати на естетичні домінанти різних періодів розвитку словесного мистецтва – відповідно до теорії Ж. Бодріяра про три порядки симулякрів;

- охарактеризувати роль моделей у сучасній гіперкультурі, враховуючи семантику понять “імплізія смислу” і “прецесія симулякрів” (за Ж. Бодріаром);

- увиразнити когнітивістський потенціал усієї системи естетичних категорій Ж. Бодріяра, а також можливість їх використання при дослідженні механізмів народження і сприймання поетичного слова.

Поезія “становить собою процес *виполонення смислової цінності*” (курсив Ж. Бодріяра. – С.Л.), вона “не зводиться до сигніфікації”³ і не є способом продукування сенсу [1, с. 311]. Природа поетичного слова зумовлена причинами створення людиною словесного мистецтва. Вони ж закорінені у міфологічній свідомості. На відміну від інших естетів, які пов'язують появу мистецтва з потребою людей якимось чином прикрашати своє життя, Ж. Бодріар наголошує на його культурологічному призначенні: не звільнення від утилітарної функції, не породження цінності, а **“відновлення символічного обміну в самому серці слів”** [1, с. 321] **становить засаду поетичного явища.**

Щоб увиразнити своє формулювання природи поезії, Ж. Бодріар проводить міфолого-культурологічні та лінгвістичні паралелі.

Символіка обміну визначала свідомість первісної людини. Вона лежала в основі **обрядів ініціації та жертвопринесення**, обумовлюючи релігійні та соціальні взаємини. “Ініціація становить собою той рішучий момент прилучення до соціуму, ту чорну камеру, де народження і смерть, переставши бути крайніми елементами життя, реінволюють одне в одне – не до якогось містичного злиття, а щоб зробити з ініційованого повноцінну соціальну істоту”. “Виникнення життя – це щось таке, як злочин; якщо його не перепинити й не спокутувати через колективний симулякр смерті”. “Ініціація усуває цей злочин, розв'язуючи окрему подію народження і смерті в єдиному соціальному акті обміну” [1, с. 218 – 219]. Як бачимо, в акті ініціації розігрувалася символіка подолання роздільності. Хай і фіктивне, але все ж прилучення до неподільного універсуму давало людині впевненість у справжності соціальної ролі.

Ще цікавішою є символіка жертвопринесення. Його сутність і функція – “розвіяти в прах те, що може випасти поза межі символічного контролю групи і відтак висіти над нею, як мертвий тягар”. “Отож, смерть царя (його вбивство) впливає не з підсвідомого й фігури батька, а, навпаки, це наше підсвідоме з його перипетіями витікає з утрати жертвних механізмів”. “Убивати” чи “поїдати” у первісному суспільстві – це “соціальні акти, що цілком відповідають механізму символічної зобов’язаності” [1, с. 229 – 230]. Із охарактеризованих Ж. Бодріаром особливостей акту жертвопринесення нас цікавить передусім механізм розігрування враження єдності групи шляхом ритуального знищення, анулювання зайвого. Бо ж саме ефект створення художнього цілого вважається досі у літературознавстві визначальною засадою художності⁴.

“Симулятивний характер ініціації та жертвопринесення визначив своєрідність тих когнітивних моделей, які превалюють у символіці всіх значних актів людської діяльності (як практичних, так і мистецьких)”, – приблизно так можна сформулювати логіку бодріярівської концепції симулякрів, яка стосується міфології, культурології, естетики, політики та економіки. Залишивши осторонь всі ці сфери, звернемося до характеристики лінгвістичних засад, оскільки вони найбільш повно здатні відбити природу поезії. Зрештою, сам Ж. Бодріяр при визначенні поетики послуговувався передовсім мовними законами.

Основою **бодріярівської лінгвістичної аналогії** стали “Зошити про анаграми” Ф.-де-Сосюра. Тут були сформульовані такі правила поетики, сенс яких, на диво, не був вловлений і розвинутий жодним філологом. Актуалізуючи їх, Ж. Бодріяр по-деконструктивістськи майстерно руйнує усталені штампи, деієрархізуючи систему традиційних категорій. У результаті застосування методу деконструкції, наукові тексти Ж. Бодріяра сприймаються як мерехтливе обігрування визначальних для автора ідей, покликане втягнути читача в когнітивно-комунікативний простір, де існують свої закони і моделі взаємодії.

Цікаво, що Ж. Бодріяр аналізує анаграматичну теорію Ф.-де-Сосюра аж наприкінці монографії “Символічний обмін і смерть” – після докладного розгляду міфологічних, культурологічних і навіть політико-економічних явищ, пов’язаних із механізмом “символічного обміну”. Завдяки такій композиційній специфіці тези Ф.-де-Сосюра набувають необхідного колориту і додаткових смислових нашарувань.

Головні правила поетики, за Ф.-де-Сосюром, такі:

1. **закон парності** – всі голосні і приголосні мають містити “парне число”; якщо ж “утворюється залишок”, то він мусить компенсуватися в наступному вірші.

2. **закон слова-теми** – “складаючи вірш, поет використовує звуковий матеріал, що міститься у слові-темі”; анаграматизуючи⁵, вірш відтворює передусім послідовність голосних [цит. за 1, с. 308].

Описуючи їх більш докладно, Ф.-де-Сосюр уточнює: “поезія розчленовує звукову субстанцію слів, для того щоб утворити з неї або акустичні, або значеннєві серії, коли вона обігрує якесь ім’я” [цит. за 1, с. 309]. Ідею розділення-обігрування Ж. Бодріяр вважає, услід за Ж. Старобінські (“Le mots sous les mots”, Gallimard, 1971), визначальною в концепції лінгвіста. Такими міркуваннями, – стверджує Ж. Бодріяр, – Ф.-де-Сосюр “пояснив нам, звідки ж походить утіха, котру ми отримуємо від поезії, – втіха від того, що вона ламає “засадничі закони людського слова” [1, с. 310]. “Закон поезії полягає в тому, щоб внаслідок строго визначеного процесу зробити так, аби не лишилося нічого”. **“Поетика – це повставання проти своїх власних законів.** Сам Сосюр ніколи не формулював такого підривного висновку. Зате інші дуже добре збагнули величину тієї загрози, що криється у простому формулюванні можливості іншого оперування мовою. Ось чому вони зробили все, щоб спростувати її, підпорядкувавши своєму кодові (численню позначника як терміна, численню значеника як смислової цінності)” [1, с. 311].

Деконструктивістське руйнування коду семіотики стає у цій частині праці Ж. Бодріяра визначальним моментом його естетичної інспірації. Узагальнено кажучи, у його поліпроблемному науковому тексті можна виділити **такі аспекти** означеного дискурсу:

1. заперечення смислової цінності, глибинної сутності поетичного висловлювання;
2. аналіз художніх “знаків” не з погляду взаємозумовленості змісту та форми, а в плані матеріальної актуалізації амбівалентності;
3. пояснення ефекту поетичної втіхи як “ліквідації значеника” й “анаграматичного розрішання позначника”;
4. характеристика процесу залучення всіх конститутивних елементів мови до взаємообміну (т. зв. “режим натякання”, техніка дотепу і под.);
5. розгляд антагоністичності поетичного і дискурсивного на прикладі т. зв. фігур мови;
6. обґрунтування ідеї художньої комунікації не як конструктивного повідомлення (і навіть – не поліфонії), а як моделі симуляції.

Зупинимося на цих тезах більш докладно.

Логіка суджень Ж. Бодріяра засвідчує, що семіотичний симулякр закорінений у традиційних філософських методах пізнання – метафізиці та діалектиці. Намагання давніх людей якимось чином пояснити специфіку надприродного та обґрунтувати способи його пізнання вилилося в уявлення про символічну цінність дискурсу. Спроби збагнути глибинну сутність ейдосу існують із невеликими видозмінами майже в усіх естетичних теоріях. Як приклад такого ілюзіоністського порятунку символічної цінності Ж. Бодріяр наводить лінгвістичні концепції довільності знака, психоаналітичні фантазми про вивільнення підсвідомого і навіть постмодерну теорію безконечності смислової

поліфонії (за У. Еко та Ю. Крістевою). Аналізуючи думку Ю. Крістевої про “знакову інфраструктуру мови”, де поєднання атомів позначника утворює “непередбачувані, несвідомі відношення між елементами дискурсу” [цит. за 1, с. 339], Ж. Бодріяр називає її метафізикою другого членування, тією чи іншою мірою пов’язаною з хибним уявленням про мову як засіб вираження сенсу.

З-поміж усіх ідей Ю. Крістевої найбільш істотною для розуміння природи поетичного слова Ж. Бодріяр вважає думку про “амбівалентність (а не просто неоднозначність) поетичного значеника” (стаття “Поезія і негативність”): “він zarazом конкретний і загальний, включає в себе водночас і твердження (логічне), і заперечення, він висловлює одночасність можливого й неможливого, – далекий від постулювання “конкретне versus загальне”, він висаджує в повітря цю роздільність концепту: бівалентна логіка (0/1) скасовується через амбівалентну логіку. Звідси ж випливає особлива негативність (невиражальність. – С.Л.) поезії” [1, с. 341].

За визначенням Ж. Бодріяра, бівалентність – це “логіка дискурсу”, яка визнає основою утопію значеника. Натомість амбівалентна модель мислення “обіймає саму логіку судження”. При такому знятті еквівалентності речей “поетичний значеник” стає простором, де “Небуття переплітається з Буттям, і таким чином, що це геть збиває з пантелику” [1, с. 341]. Саме тоді виникає поетичний ефект – як змикання протилежностей, їх взаєморозчинення. Воно “вкидає нас у безодню поезії”⁶, сугестуючи, подібно до акту ініціації, враження подолання роздільності світу.

Художню ефективність амбівалентної когнітивної моделі Ж. Бодріяр аналізує безпосередньо у контексті анаграматичної теорії Ф.-де-Сосюра, проводячи численні культурологічні паралелі. На матеріалі закону парності він ілюструє ритмічні механізми досягнення художньої втіхи. Їх дія не пов’язана з акумуляційним чи алітераційним нагнітанням. “Циклічне парне анулювання” (через двоїстість, цикл антиголосних, анаграму) приводить до того, що “фонематична ознака щезає, мов у глибині свічада” [1, с. 312]. Подібний механізм був основою символічної дії магів: “Шаман чи священний поет орудує ліченими, кодованими, обмеженими фонемами або ж формулами, вичерпуючи їх до самого дна за максимальної організації смислу. Формула, що вимовляється саме так, з усією своєю буквальною чи ритмічною точністю, завдяки цьому і впливає на майбутнє, – а не завдяки тому, що вона означає” [1, с. 319]. Як бачимо, не повтор, не накопичення формальних ознак визначає дієвість художнього слова. Вирішальною для естетичного ефекту є досконалість (“вправність” – див. етимологію слова “художній”) ритмічного малюнка твору, де взаємокомпенсуються головні та другорядні, виражені й приховані смислові відтінки.

Зазначені вище міркування вказують на можливість розглядати аналізовану нами категорію “художня домінанта” в силовому полі

естетичної теорії Ж. Бодріяра. Ще більш промовиста аналогія помітна в характеристиці філософом другого правила поезики за Ф.-де-Сосюром – т. зв. закону слова-теми. Анаграматичне відтворення послідовності голосних здійснюється, як зазначав лінгвіст, на підставі “слова-теми”. Слово-тема “заломлюється в текст”, “воно мовби “аналізується” через поезію, розпадається на прості елементи, мов у світловому спектрі, а по тому його промені розсіюються по всьому тексту”. У цьому “роздиранні”, “подрібненні” “знищується наймення”. “Це не “штучний двійник” (який із нього зиск, якщо це просто повторення того самого?), а розчленований двійник, роздерте тіло, як в Озіріса чи Орфея”. Така подрібнююча метаморфоза є, за словами Ж. Бодріяра, “еквівалентом убивства бога чи героя через жертвопринесення”, вона дорівнює знищенню позначника [1, с. 313]. Поглиблюючи логіку свого викладу, вчений пропонує вживати поруч із терміном “слово-тема” “термін “анатема”, котрий первісно був еквівалентом екс-вото, жертвопринесення згідно з обітницею: це божисте наймення, що проходить під текстом і є посвятою цього тексту, ім’я того, хто його присвячує, і того, кому він присвячується” [1, с. 309].

При поясненні категоріального статусу слова-теми (анатеми) Ж. Бодріяр увиразнює амбівалентність мисленневої моделі. Вченого цікавить при цьому сама логіка судження, що дозволяє вбачати у таких його міркуваннях елементи комунікативно-когнітивної теорії. “Слово-тема – це ні первісна клітина, ні модель”; “його не можна розглядати як позначник всієї поеми, котра виступає значеником”. Солідаризуючись частково з Ж. Старобінські, Ж. Бодріяр цитує його коментарі до анаграматичної праці Ф.-де-Сосюра: “Йдучи попереду тексту як цілого, ховаючись за текстом чи, радше, всередині тексту, **слово-тема постачає свою субстанцію для інтерпретативної розробки**, що дозволяє йому тривати у вигляді довгого відлуння”. “**Виголошення слова-теми постає розпорошено**, воно підпорядковується іншому ритму, ніж ритм складів, у якому розгортається очевидний дискурс; слово-тема розтягується, ніби тема *фуги*, коли вона розробляється *через імітацію збільшення* (курсив Ж. Бодріяра. – С.Л.)” [цит. за 1, с. 324]. Водночас філософа дивує, що у такому справді “витонченому тлумаченні” Ж. Старобінські все одно “таїться пастка” семіотики: спроба вкласти поезію в рамки аксіом “ідентичности, еквівалентности, заломлення”, тлумачачи її як “шифр, ключ, щось на зразок ключа до марень” [1, с. 325].

Насправді ж “розпорошення” слова-теми має не метафоричний чи метонімічний характер (ілюзія подібності, суміжності, збільшення і т. д.), – воно становить собою, за висловом Ж. Бодріяра, “божевільне розпилення, втрату і смерть позначника”. Тому **поетична втіха не перверзивна**: у ній “немає ні “загадки”, ні потаємного слова, ні опертя на смисл”, ні довготривалої і складної реконструкції сенсу [1, с. 325 – 326]. “*В поетичному тексті втіха нескінченна*, позаяк тут не можна

знайти ніякого шифру; <...> *формула тут <...> просто не існує* (курсив Ж. Бодріяра. – С.Л.)”. “В поезії ключ остаточно втрачено. В цьому й полягає різниця між простим задоволенням від криптограми (це всі види знахідок, де операція у підсумку дає завжди позитивний залишок) і символічним випромінюванням поезії. Інакше мовлячи, якщо поезії до чогось і відсилають, то це завжди НІЩО, неіснуючий елемент, нульовий значеник. **Саме оце запаморочення від цілковитого розв’язання, котре залишає абсолютно порожнім місце значеника і референта, і становить чарівну потугу поетичного слова**” [1, с. 326]. У цьому віртуозно сформульованому твердженні, безперечно, захована думка про головну засаду ефективності когнітивної взаємодії автора і реципієнта через простір художнього твору. Її Ж. Бодріяр формулює у головному тексті монографії метафорично, а у примітках – чітко і вичерпно.

Для виникнення поезії, зауважує вчений, недостатньо зникнення значення. Інакше будь-яку словесну маячню й автоматичне випадкове письмо слід було б класифікувати як вершину творчості. **“Поетичний режим”**, на його думку, **вимагає двох умов: “ліквідації значеника й анаграматичного розрішання позначника”** [1, с. 327]. Поезія покликана “розв’язати анатему, себто закон, що тяжіє над мовою” [1, с. 325]. При досягненні такого завдання “анаграматизація виступає як завуальоване заклинання, тобто буквальне, однак непрямим чином суворо регламентоване вимовляння імени бога (глибинного сенсу. – С.Л.)”. Це **“режим натякання”**, “жертвопринесення”, коли завдяки деструкції виполонюється смислова цінність. Процес її вивільнення – це немовби дарунок-у-відповідь, що приводить до символічного відчуття комунікативної єдності автора і читача та художньої цілісності твору.

Окрім прийомів натякання, сприяє процесові залучення всіх конститутивних елементів мови до взаємообміну **техніка дотепу**. Їй Ж. Бодріяр присвячує окрему статтю в монографії “Символічний обмін і смерть”, полемізуючи з відомими концептами сміху та іронії З. Фрейда. “Розкріпачення” під- або досвідомих уявлень, латентного, витісненого змісту, про які йшлося у праці психоаналітика, Ж. Бодріяр називає фантазмом економіки, спробою вичавити з мінімуму позначника (стислого і повторюваного дотепного висловлювання) максимум значень [1, с. 346 – 347]. На противагу “економічній” теорії З. Фрейда, філософ-естет пропонує деконструктивістську концепцію субверзії через реверзивність: “втіха випливає з того, що будь-який імператив, будь-яка референція смислу (очевидна чи прихована) буквально змітаються, а це відбувається лише за точної оберненості будь-якого смислу, себто не за примноження смислу, а саме за ретельної його оберненості <...>; сміються через спотворення чи скривлення позначника” [1, с. 359 – 360]. Отже, техніка дотепу має теж символічно-обернений характер, а тому її слід розуміти як когнітивне “розрішання” фантазмів та ілюзій.

У зв'язку з характеристикою різних прийомів здійснення символічного обміну в поезії Ж. Бодріяр приходить до висновку про радикальний **антагонізм поетичного і дискурсивного**. Дискурс – “це його величність код, що кладе край нескінченности”. “І навпаки, через його руйнування і розбивання мова знову набуває можливості бути нескінченною”, амбівалентною [1, с. 343]. Як приклад деструкції дискурсу в поезії Ж. Бодріяр аналізує деякі фігури мови. Скажімо, у метафорі Ш. Бодлера “любострасні меблі”, – за твердженням дослідника, – поетичний ефект “впливає з того, що в короткому замиканні цих двох слів меблі вже перестають бути меблями, а любострастя любострастям, меблі стають любострасними, а любострастя – мебельним, себто нічого не залишається від розділеності цих двох полів смислової цінності <...>; тільки розчинившись одне в другому, вони набувають поетичности” [1, с. 341 – 342]. Такою дивною є логіка поетичного судження, при здійсненні якого протилежні, амбівалентні, непеєднані речі та явища здатні зливатися воедино, створюючи нову художньо-виражальну якість. Її Ж. Бодріяр класифікує не як комунікативно доцільну і функціональну, а як важливе само по собі втілення безреферентної когнітивної моделі.

Усі вище проаналізовані нами бодріярівські естетичні концепти більшою чи меншою мірою стосуються способів та методів містифікування ефекту символічного обміну, модель якого сформувалася у первісному суспільстві. А це засвідчує універсалізм і продуктивність теорії симулякрів Ж. Бодріяра, яка охоплює в собі визначальні принципи життєдіяльності людини.

Докладному аналізу категорії “**симулякр**” Ж. Бодріяр присвячує окрему монографію “Симулякри і симуляція”, яка становить собою немовби продовження праці “Символічний обмін і смерть”, зосереджене на характеристиці численних культурних, соціальних і політичних явищ. Найбільш вичерпно вчений пояснює поняття “симулякр” в епіграфі, містифікаційно приписуючи ці слова відомому скептикові Еклезіасту: “Симулякр – це зовсім не те, що приховує істину, це істина, яка приховує, що її немає. Симулякр істинний” [9, с. 5]. Процитоване визначення особливо цікаве з погляду використаних Ж. Бодріяром стилістичних засобів. Перше речення побудоване за принципом антиметаболі; такий прийом зіставлення двох антонімічних думок, поданих як повтор тих самих слів у зворотному порядку, ймовірно, покликаний по-деконструктивістськи обіграти ідею сенсу, зводячи поняття істини до нуля (пор. з охарактеризованим вище ефектом “розпилення, втрати і смерті позначника”). Друге речення в стосунку до першого сприймається як амфіболя; виникнення враження двозначності вислову корелює в ньому з думкою про амбівалентність когнітивної моделі. Отже, запропонована дефініція цілком зримо підтверджує домінантність категорії “симулякр” в естетичній концепції Ж. Бодріяра, спрямованій на обґрунтування думки про несеміотичність,

безреферентність, невиражальність та містифікаційність словесного мистецтва. Крім того, амбівалентна логіка суджень ученого (т. зв. “змикання протилежностей”, “знищення наймення”) засвідчує зв’язок категорії “симулякр” із аналізованим вище поняттям “слово-тема (анатема)”, що дозволяє говорити про семантичну кореляцію між названими бодріярівськими термінами і поняттями “художня домінанта”, “когнітивна модель”.

Ще відчутнішою видається зазначена аналогія при аналізі Ж. Бодріяром таких явищ, як **імплізія смислу і прецесія симулякрів**. Імплозія означає “абсорбцію полюсів, одного в одному, коротке замикання між полюсами будь-якої диференційної системи смислу, знищення протилежних термінів і протиставлень, у тому числі протиставлення між медіумом і реальним, – отже, неможливість будь-якого опосередкованого вираження одного іншим або посередництва між ними” [9, с. 123]. Смилова імплізія, охарактеризована Ж. Бодріяром на прикладі засобів масової інформації, поширюється в сучасній культурі на всі її сфери, виразно засвідчуючи катастрофу істини. Таке поглинання сенсу дає безпосередній початок симуляції [9, с. 51]. Однак явище симуляції, як вже зазначалося, не є витвором нашого часу. Воно пронизує всю культуру, починаючи з міфологічних практик давніх народів. Різняться лише способи його існування, тобто символічного представлення – відповідно до визначальних у тій чи іншій епосі законів цінності.

“Симуляції притаманна *прецесія моделі* (курсив Ж. Бодріяра. – С.Л.), всіх моделей щодо найнезначнішого факту – в ньому насамперед присутні моделі, їхнє циркулювання, орбітальне, як у бомби, утворює справжнє магнітне поле події. **Факти** більше не мають власної траєкторії, вони **народжуються на перетині моделей**, один факт може бути породжений усіма моделями одночасно. Це випередження, ця прецесія, це коротке замикання, це змішання факту зі своєю моделлю (більше немає різниці у значенні, більше немає діалектичної полярності, більше немає негативної електрики, імплізії антагоністичних полюсів), це воно щоразу полишає місце для будь-яких тлумачень, які тільки можливі, навіть для найбільш суперечливих, – усі вони істинні, в тому значенні, що їх істинність полягає у взаємному обміні, як це має місце з моделями, від яких вони ведуть початок, у межах загального циклу” [1, с. 27 – 28]. У цьому вельми розлогому поясненні найцікавішими видаються нам такі твердження:

- кожен факт народжується як наслідок перетину моделей;
- прецесія моделі має характер не просто випередження, а циркуляційного замикання, тобто миттєвого вияскравлення найістотнішого у результаті стику (обміну) амбівалентних явищ;
- народжені під впливом прецесії симулякрів сенси хоча й різні, але яскраві, вражаючі та нескінченні.

Усі ці тези засвідчують, що запропонована Ж. Бодріяром теорія прецесії симулякрів розкриває складні механізми породження і сприймання художнього слова. Адже в її смисловому полі асоціативно присутні такі категорії, як “когнітивна модель”, “вияскравлення істини”, “сприймання нескінченності смислів”.

Ж. Бодріяр у своїх працях не обмежується аналізом лише категоріального статусу поняття “симулякр”. Він пропонує досить цікаву **схему розвитку світової культури як містифікаційної практики**, де “з доби Відродження, паралельно зі змінами закону цінності, змінилися три порядки симулякрів” [1, с. 85]. Логіку його концепції можна представити у вигляді такої таблиці.

Часовий період	Вид симулякра	Підстава дії симулякра
Відродження – до промислової революції	підробка	природний закон цінності
промислова доба	виробництво	ринковий закон вартості
сучасна доба	симуляція, регульована кодом	структурний закон цінності

Домінування названих симулякрів визначало, за твердженням Ж. Бодріяра, відповідний характер культури, політики і мистецтва, тобто **особливості естетичних домінант кожної епохи**. Їх дослідженню вчений присвячує чимало сторінок монографій⁷, роблячи особливий наголос на ігровому, симулятивному дискурсі новітнього гіпермистецтва. За логікою Ж. Бодріяра, сучасна культура на останньому етапі свого розвитку повернулася до тих моделей мислення, які були властивими для первісного суспільства. Єдина відмінність новітньої амбівалентної когнітивної моделі від міфологічної – це ігрова реальність, за допомогою якої тепер відновлюється безпосередність вічної моделі символічного обміну. Ця риса сучасного мистецтва найбільше сприяє аналізу естетичної втіхи, бо співвідноситься з її безреферентністю. Саме тому, очевидно, всі базові категорії своєї естетичної концепції Ж. Бодріяр виводив із характеристики несеміотичного та містифікаційного мистецтва нашого часу.

У бодріярівській теорії поезії, спрямованій на виявлення специфіки словесного мистецтва та особливостей досягнення художнього ефекту, визначальними є категорії “симулякр”, “імплізія смислу”, “прецесія симулякрів”, “слово-тема (анатема)”, “модель символічного обміну”, “естетична втіха”. Система цих понять Ж. Бодріяра співвідноситься з проблемно-семантичним полем категорії “художня домінанта” у таких аспектах:

- виникнення ефекту досконалості та цілісності художньої структури ґрунтується на складній кореляції головного і другорядного, вираженого та прихованого, прямого і переносного (симулятивного), надмірного та “недостатньо” вираженого;

- характерний для терміносполуки “художня домінанта” логічний наголос на слові з підрядним (“досконалий”), а не головним (“домінанта”) зв’язком можна пояснити термінами Ж. Бодрієра “імплозія смислу” (тобто поглинання у результаті зімкнення смислових полів) та “модель символічного обміну”;

- поняття “домінанта” безпосередньо корелює з терміном “слово-тема”, а власне бодрієрівський термін “анатема” співвідносний – через семантику “знищення позначника” – з етимологією слова “художній” (якісно, внутрішньо вражаючий);

- категорія Ж. Бодрієра “прецесія симулякрів” корелює з терміном “художня домінанта” на підставі понять “випереджувальна когнітивна модель” та “породження вражаючих та нескінченних сенсів”.

Зауважена спільність естетичної концепції Ж. Бодрієра з проблемним полем поетикальної категорії “художня домінанта” засвідчує водночас можливість розгляду в контексті бодрієрівської теорії поезії таких питань літературознавчої когнітивістики, як когнітивні моделі (включно – амбівалентність мисленнєвих процесів, пов’язаних із нейрофізіологічною домінантою), механізм породження сенсу та естетичної втіхи, ефективність діалогічної взаємодії автора і реципієнта через простір художнього твору.

Література і примітки

1. Бодрієр Ж. Символічний обмін і смерть / Перекл. з франц. Л. Кононовича. – Львів: Кальварія, 2004. – 376 с. **2. Кононович Л.** Смертельний дарунок Жана Бодрієра // Бодрієр Ж. Символічний обмін і смерть / Перекл. з франц. Л. Кононовича. – Львів: Кальварія, 2004. – С. 5 – 10. **3. Фасмер М.** Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Перев. с нем. и дополн. О.Н. Трубачева. – 2 изд., стереотип. – Т. 4: Т-Ящур. – М.: Прогресс, 1987. – 864 с. **4. Латино-русский словарь** / Сост. И.Х. Дворецкий и Д.Н. Корольков. Под ред. С.И. Соболевского. – Москва: Государ. изд-во иностр. и нац. словарей, 1949. – 950 с. **5. Кораблев А.А.** Поэтика словесного творчества: Системология целостности: Монография. – Донецк: ДонНУ, 2001. – 224 с. **6. Словник іншомовних термінів: 23 000 слів та термінологічних сполучень** / Уклад. Л.О. Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с. **7.** <http://cogweb.ucla.edu>. **8. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия** / Главный редактор Е.А. Цурганова. – Москва: INTRADA, 2004. – 560 с. **9. Бодрієр Ж.** Симулякри і симуляція / Перекл. з франц. В. Ховхуна. – К.: Основи, 2004. – 230 с.

¹ Тут і надалі всі виділення жирним шрифтом наші. – С.Л.

² Обираючи за основу етимологічний критерій, характеризуємо **категорію “художня домінанта”** як базове літературознавче поняття, яке передбачає розгляд визначальних для літератури факторів породження художнього ефекту. Адже сучасне слово “художній” (д.-сл. “*ħadogʒ*”) запозичене з гот. **handags* (“спритний”), а також споріднене з гот. **handugs* (“мудрий”) [3, с. 282]. Латинське слово “*dominantia*”, утворене від “*dōmīnor*” (“владарювати”), входило в переносному значенні до виразу *inornata et dominantia nomina* – “прості і **справжні (непереносні)** слова (значення)” [4, с. 301]. Крім того, аналізована латинська лексема є спільнокореневою зі словом “доміно”, яке передбачає такий хід розвитку гри, де другорядний колір керує процесом складання пластинок. Отже, у сучасному словосполученні “художня домінанта” злиті воедино бінарні ознаки – “головний / другорядний”, “керуючий / підлеглий”, “прямий / переносний”, “виражений / прихований” і под. Компоненти названих антиномій не взаємовиключні, а діалектично пов’язані. Навіть більше – можна стверджувати, що логічний наголос у терміносполуці “**художня домінанта**” на слові з підрядним зв’язком зумовлюється саме внутрішньою дуальністю головного слова – “домінанта”. Бо визначальною для створення ефекту мистецької вправності (довершеності), безперечно, є насамперед якісно вражаюча, а не кількісно переважаюча складова.

³ Цитуючи думки Ж. Бодріяра, зберігаємо правопис, якого дотримувалися перекладачі. – С.Л.

⁴ Див. докладніше про художню цілісність як саморозвиток і неподільність, а також про прояви такої цілісності у праці О. Корабльова “Поетика словесної творчості: Системологія цілісності” [5, с. 25 – 29].

⁵ Анаграма [< ана... і гр. *gramma* – буква] – 1) переставляння літер і складів у слові чи групі слів, унаслідок якого утворюються нові слова (тіло – літо, мука – кума); 2) зворотне читання слова, яке дає слово з новим значенням (кіт – тік, рис – сир); 3) утворення псевдонімів та інших імен шляхом зворотного читання власних імен із додаванням букв або скороченням їх [6, с. 73].

⁶ Подібні судження щодо особливостей художнього ефекту знаходимо у працях когнітивістів Е. Червуда, Т. Люїса, Е. Спольскі. Зокрема, Е. Спольскі (“Розриви у природі”) головний акцент робить на асиметрії мозку, розривах у його архітектурі, які зумовлюють “когнітивну нестабільність людської свідомості”, забезпечуючи цим водночас естетичний ефект: “Найсильніші художні тексти можна розглядати як героїчні спроби особливо реактивних свідомостей, стимульованих невідвратною асиметрією і неповнотою когнітивних репрезентацій, закрити розриви у будові мозку і у такий спосіб вийти за межі власної біологічної спадковості. **Саме мислення безпосередньо може вкинути нас у безодню поезії**” [7]. Суголосність цих тверджень із

думками Ж. Бодріяра засвідчує присутність у його естетичній концепції ідей, що можуть бути використані для аналізу мисленневих процесів діалогічної взаємодії автора і реципієнта через простір художнього твору. До того ж головне завдання літературознавчої когнітивістики автори енциклопедії західного літературознавства вбачають у виявленні корелятивних “зв’язків між структурами думки і структурами вираження” [8, с. 182].

⁷Ми не подаємо тут докладної характеристики естетичних домінант різних епох (за Ж. Бодріяром), оскільки цей матеріал може бути предметом окремої розвідки. – С.Л.

The article deals with the bodriyarivsk theory of poetry in the aspect of availability in it the certain aesthetic categories which are connected with the problem and semantic field of the “artistic dominant” concept. Especially, it is cleared up how Zh. Bodriyar understands the phenomenon of verbal art, aesthetic delight and the ways of its achievement. It is traced the interaction between such bodriyarivsk terms as “word-theme (anathema)”, “symulyakr”, “symulyakr precession” and the concepts of “artistic dominant”, “cognitive models”.

УДК 82.09

О.М. Медоренко

ІСТОРІЯ АВТОКОМЕНТАРЯ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Пропоноване дослідження є спробою науково розв’язати природу автокоментаря з точки зору історії походження жанру, його місця й ролі серед інших мемуарних форм. На прикладі двох епох: античності та середньовіччя простежен процес становлення внутрішніх міжтекстових відносин у художньо-документальній літературі, з’ясовано причини використання жанру письменниками, розкрито хронологічні етапи його еволюції. Проблематика даного дослідження є актуальною щодо розв’язання, адже вона становить невід’ємну частину нашої кандидатської роботи.

На жаль, автокоментар, маючи давнє походження, не є достаньо дослідженим сучасними теоретиками в галузі мемуаристики. До розв’язання даної проблеми почали вперше звертатися представники французького постструктуралізму: Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда, Ю. Крістева у 60–70 рр. ХХ ст, а також представники генетичної критики: А. Грезийон, Ж. Неф тощо. Серед останніх досліджень щодо з’ясування наукових підходів до вирішення проблематики

автокоментаря, можна віднести працю Н.Д. Голева “Праці по лінгвістиці”, де жанр вивчається в разі самоопису, чужого голосу, авторської вставки, переходом зовнішньої мови до внутрішньої, В.Л. Лехцира “Текст і його легітимація”, де жанр автокоментаря інтерпретується з позиції самоіронії, самокритики, самоспостереження тощо; М.В. Іванова “Вдячність за недомовлене”, у праці якого дається характеристика автокоментаря як жанру публіцистичного, включаючого полемічні загострені вирази... Беручись вивчати історію виникнення автокоментаря з античних часів і далі до Середньовіччя (що становить невирішеність проблеми), ми ставимо за мету розглянути жанр з точки зору історичних подій, змін у суспільстві та культурі. Тому нашими завданнями є розкрити особливості історії становлення автокоментаря, характерного для певної доби (античності, середньовіччя); дослідити його індивідуальні жанрові риси. На наш погляд, дані доповнення перш за все стануть документальним підтвердженням доби, що допоможе з’ясувати причини поступового занепаду чи розвитку жанру, його трансформацію, еволюцію, перспективи.

Вважається, література античності є основою всіх європейських літератур. І хоча, з історичної точки зору, літератури Єгипту, Вавилону та Китаю мають більш давнє походження за літературу давньої Греції та Риму, відштовхуватися в наших науково-дослідницьких пошуках ми будемо від останніх. Справа в тому, що антична література, в сучасному розумінні цього терміну, стала більш розвиненою за інші літератури через “соціальну та культурну єдність греко-римського рабовласницького суспільства” [1, с. 6], що призвело до самостійного розвитку таких художніх жанрів як комедія, трагедія, сатира, панегірик, епіграма, новела, роман тощо) так і художньо-документальної літератури (життєписів, листів, біографій, автобіографій, автокоментаря).

Межі біографії та автобіографії виникли наприкінці античної епохи, пов’язаної з розвитком індивідуалістичної культури через “суб’єктивізацію елітами духовних цінностей, психологізацію їх” [2, с. 7]; це призвело до посиленої уваги щодо життя та образу мислення (відомої!) людини. Історія автокоментаря сягає більш раннього періоду античності, періоду, в якому “ще не було ізольованої особистості” [3, с. 504]. Якщо точкою відліку становлення художньої літератури брати твори Гомера, то в ході аналізу “Іліади” та “Одіссеї” вже були використані авторські коментарі, вкраплені у текстову канву у вигляді маргіналій. Скажімо, в “Іліаді” автокоментарі, вкарбовані в прототекст, зустрічалися майже не у кожній пісні, виконуючи підсилюючу роль 1) передбачення: “Паки глаголю я вам (і глаголю мої би здійснились)” [4, с. 455]; 2) гніву: “Ті зі скарбів, які він в кораблях багатомісних В Трою з Аргоса вивіз (о, краще б він раніш загинув)...” [4, с. 390]; 3) пояснення: “Мідяний ніж дволезовий (свій при судах він залишив)...” [4, с. 255] тощо... Оскільки поняття “самості” в часи Гомера було відсутнім, (поняття “персона”, точніше “просона” існувало у значенні маски

актора), автор в коментарях не висловлюється від першої особи і рідко переходить до третьої, він не є автобіографічним, оскільки не пише про себе. В давні часи вважалося більш цікавим спостерігати за героїчними, всемогутніми героями; авторська вигадка переважала над реальними подіями та життями людей. Метою авторських втручань у текст стала спроба конотативної характеристики подій, які, не розкриваючи духовно-психологічного світу героя, емоційніше формували події, в яких персонаж брав участь.

Аналізуючи поетику автокоментарів Гесіода до поем “Труди та дні”, “Теогонія” відчувається в них присутність автора, не абстрактного, а саме Гесіода, якого музи надихнули на прославлення богів: “Пісням прекрасним своїм понавчили вони Гесіода” [5, с. 1]. І хоча авторське “Я” також не виокремлюється в ході коментування тексту, авторська особистість в них глибше відчувається ніж у поемах Гомера. Класична античність не буде повною, якщо не згадати прізвища таких драматичних письменників, як Есхіл, Менандр, Арістофан. Схиляючись до художніх жанрів трагедії (Есхіл) чи комедії (Менандр, Арістофан), письменники застосовували жанр автокоментаря, місце якого в більшості випадків визначали в самому тексті після репліки героя, відокремленого дужками. До речі, перевагою вигадки в тексті над змалюванням дійсності та відображення того, що “могло б бути, замість того, що дійсно сталося” належить праці “Поетика” Арістотеля, яка на той час формувала перші літературознавчі та критичні засади письма. Отже, підводячи висновок, доречно наголосити на тому, що досліджуваний нами жанр автокоментаря: 1) мав давнє походження, зустрічаючись уже у творах Гомера; 2) існував в маргіналіях, будучи не підлеглим до тексту, а злитим у його цілісності; 3) не виголошувався від першої (рідко від третьої особи); 4) мав суб’єкт зображення, але не мав самості що доводить панування зовнішнього над внутрішнім, публічного над особистим, художнього над документальним.

Витоки зародження художньо-документального жанру слід відносити до пізньої античності, переходу еллінської доби в еліністичну, а саме моменту розвитку і поступового домінування суб’єктивного, психологічного та індивідуального. За словами М.В. Заковоротної у праці “Ідентичність людини”, “у древній Греції та Римському суспільствах не було потреби в передачі інформації. Потреба виникла в ході зв’язку центральної адміністрації з органами управління в провінції” [6, с. 1]. Отже, з появою елементів соціальної ідентичності, людина повинна була в листах до офіційної особи ставити своє ім’я, особисті прикмети тощо... В літературі також відбуваються зміни: “давньогрецькі трагедії починають відрізняти морально-психологічні якості від їх внутрішнього джерела” [7, с. 153]. Отже, зміни у суспільному житті вплинули на духовне життя та культуру, а вирізнення самостійних термінів щодо почуттів, внутрішніх переживань, інтелектуалізму (за визначенням І.С. Кона) призвели до виникнення в IV ст. до н. е. жанру

біографії. Варто зазначити, що хоч ступінь використання автокоментарів в біографіях не зменшився, природа жанру всеодно не еволюціонувала: мало було суб'єктивних думок, критичних зауважень, власних інтерпретацій. Справа у тому, що мемуаристику в античності не сприймали серйозно, відносячи жанр до серії поверхового, легкого читання. Цей факт вплинув на несерйозне сприйняття і авторських втручань. Скажімо, в “Порівняльних життєписах” Плутарх епічно змальовує війну зі Спартою, Перемогу при Левкратах, похід до Пелопоннесу вдаючись до текстового коментування: “Ось чому Гомер самих войовничих чоловіків виводить в бій добре озброєними, а грецькі законодавці карають того, хто ките свій щит, а не меч чи спис, бажая цим вказати кожному (а голові держави чи війська – в особливості) належить раніше подумати про те, як уникнути загибелі самому, ніж про те, як згубити ворога” [8, с. 1]; “Ось які міркування прийшли мені на думку викладати життєпис Пелопіда та Марцелла – великих людей, які пали через провину власної необачності...” [8, с. 2]. З одного боку, життєпис Плутарха та коментарі до нього майже не відрізнялись стилем написання, нагадуючи автора більш істориком, мета якого полягала в докладному переказі подій; автокоментарі не виносяться за межі тексту, а існують паралельно з ним, виконуючи роль доповнення, уточнення, деталізації фактів. Автор, йдучи за традицією, жодного разу не називає в коментарях власного ім'я чи біографічних відомостей, умови, за яких він міг стати свідком подій. Але з іншого боку, в оснаньому прикладі поступово починає виокремлюватися власно авторська оцінка щодо зображених героїв. Тут зароджується мемуарне начало.

У ст. до н. е. позначилося уведенням Ісократом в літературознавчий процес жанру автобіографії. За словами М. Бахтіна, первісна автобіографія “не розгорталася у біографічному часі. Вона відтворювала тільки виключні, незвичайні моменти людського життя, дуже скорочено у порівнянні з довгим життєвим цілим” [9, с. 153]. Для з'ясування ролі маргіналіїв в цю добу треба звернутися до автокоментарів у мемуарній творчості Ксенофонта, Ю. Цезаря, Флавія, Овідія тощо. “Анабасис” Ксенофонта Афінського вважається першим твором автобіографічного (точніше, мемуарного) характеру. До речі, якщо в прототексті мова “про себе” (хоч і від третьої особи) спостерігається, то в авторських нотатках, вкраплених в межі самого текста, суб'єктивна авторська оцінка взагалі відсутня; коментарі є нейтральними і пишуться не для вираження авторських емоцій, а, скоріше, для уточнення і доповнення історичних фактів для придання тексту ефекту більшої впевненості в достовірності написаного. “Керівників царського війська (стратегів і проводирей) було четверо (Аброком, Тиссаферн, Гобрий, Арбак) і у кожного керівника було 300000 солдат” [10, с. 12]. Як бачимо, роль авторських коментарів залишається допоміжною: і в плані метатекстової маргінальності, і в плані нерозвиненості розкриття в них особисто авторської інформації. “Поряд з уже традиційними мемуарами, автори яких намагались

увічнити чи виправдати власні діяння, в часи пізньої античності народжується жанр інтелектуально-психологічної автобіографії” [7, с. 166] з автокоментарями до них Овідія, Галена. Скажімо, автокоментарі Гая Юлія Цезаря до “Галльської війни” та “Іудейських древностей” Іосія Флавія, йдучи за традицією жанра, поділяються на текст, як основу повісті і на авторсько-маргінальні контекстні відступи. Хоч тексти і різняться змістом написання, але будова мемуарної сповіді залишається однаковою: докладне зображення історичних подій, перевага зовнішнього над внутрішнім: “... щоб держава не понесла якоїсь втрати (а цією формулою і постановою римський народ призиває до зброї), це робилось у випадку виненесся пагубних законопроектів...” [11, с. 7]; “У них народилося двоє дітей чоловічої статі: перший був назван Каїном (в перекладі це ім’я означає придбання) іншого ж – Авелем (що значить скорбота)” [12, с. 18]. Але слід зазначити одну відмінну новаторську рису: наприкінці “Іудейських древностей”, в одинадцятому розділі, Флавій вперше робить розгорнутий коментар, в якому зазначає своє іудейське походження, пояснюючи тим недосконале володіння грецькою мовою, що може позначитися на розумінні книги, а потім, з позиції першої особи просить у читачей дозволу розповісти про себе: “Певно, більшості здається невмисним і незручним, якщо я тут стисло згадаю про своє походження та життєві діяння...” [12, с. 559]. Ведучи розмову щодо жанру автокоментаря у мемуарній спадщині кінця античної доби, варто зупинитися на постаті мислителя Марка Аврелія, основу творчості якого становлять записи філософського характеру: “На одинці з собою” та “Мемуари”. Мемуарні “Роздуми” змальовують не перебіг історичних подій, а хід думок власного світогляду. Не зважаючи на те, що авторське “Я” у автокоментарях зустрічається не часто, виконуючи підлеглу роль, суб’єктивна проникливість у текст авторсько-моралізаторської особистості, відчувається виразно: “Найбільшим соромом покриває себе людська душа, коли обурюється проти світу, становлячись (оскільки те залежить від неї) якби хворобливим наростом на ньому” [13, с. 128]; “Феофраст, оцінюючи різнобічні провини (оскільки така оцінка можлива зі звичайної точки зору), примічає, як істиний філософ, що провини, зроблені через потяг є найбільш тяжкими ніж провини через вплив гніву” [13, с. 123]; Вважається, що наведені погляди Марка Аврелія були документом свідчення занепаду античного духу, що з часом призвело до розквіту християнства з його відмінними особливостями як духовними так і літературними. Отже, роль автокоментаря пізньоантичної доби: 1) Зазначились переходом від третьої особи до першої, що характеризує підвищення уваги до авторської персони (І. Флавій, Тацит, Аттік, Цицерон, Сенека); 2) Залишаючись підлеглим жанром, змінився їх стиль: від пасивного доповнення історичними фактами до авторського критичного мислення в коментарях, прагнення до інтерпретації (М. Аврелій).

Зародження християнства перших століть н. е. повністю змінило культурну картину світу, інтерпретувавши започатковані античною традицією поняття особистість задля себе на особистість задля Бога. “Християнська релігія, припускаючи обов’язкову сповідь кожного віруючого, тим самим посилювала увагу людей до їх власних переживань та гріхів” [14, с. 1]. Зміни суспільного світогляду від деміфологізації до релігійності мислення деконструювали хід літературного процесу, що позначилося на зверненні народу до Біблії, християнських евангелій, релігійних гімнів, сповідей. До речі, сповідь релігійна породила “Сповідь” автобіографічну, засновану близько 400 н. е. Аврелієм Августіном. В ході аналізу праці А. Августіна ми прийшли висновку, що дане припущення належить більш до жанрової форми самої автобіографії як мемуарного різновиду, ніж її автокоментарів. Справа у тому, що звертання до Бога з проханням пробачити себе за гріхи, визначити місце “раба божого” та відшукати внутрішні зв’язки з духовними, і стилем і сюжетом написання перегукується з релігійними сповідями церковслужбовців, монахів. У цьому плані автокоментар займає іншу позицію, схильну більш до індивідуалізації письменника, ніж до його узагальнення. Скажімо, в авторських коментарях Августін: Іприпускається більш приземленої мови в час, коли мова самої сповіді до Бога є піднесеною: “Чи існує, Господи, людина, стіль велика духом, прилеплена до Тебе такою великою любов’ю, чи є, кажу я, людина, яка в благочестивій любові своїй так високо настроєна, що дива, кішки та інші тому подібні мучення, про збавлення від яких з великим тріпотінням благаю тебе, були б для нього непочім? (Інколи так буває від деякої тупості)” [15, с. 8]; 2намагається не ідеалізувати фактів за які відчувається почуття сорому: “Негідні хлопчачки, ми унесли звідти велику ношу (груш)не для власної їжі (якщо, навіть, щось і з’їли)” [15, с. 4]; 3поглиблюється в деталізацію приватного життя: “... безсмертної мудрості бажав я у своєму неможливому замішанні і почав вставати, щоб повернутися до тебе. Не для того, щоб відточити свого язика (за це платив я материнськими грошима у своєму дев’ятнадцятилітньому віці; батько мій помер за два роки до того)...” [15, с. 4].

Якщо на початку середньовіччя сповідь людини про свої гріхи вважалася обов’язковим фактом очищення душі, то пізніше сповіді стали забороненими, навіть потаємними. Роль людини як самодостатньої особистості знизилася, постать Бога стала центральною як у суспільному так і культурному (художньому, архітектурному, літературному тощо) житті. “Учіння про прекрасне мисливцями цієї доби були зорієнтовані на досягнення Бога – творця усіх зримих форм” [16, с. 25]. Зазначені обставини призвели до занепаду мемуарного жанру. Але інакша роль спостерігалася в автокоментарях: вони продовжили існування, в ході трансформування до церковної тематики, про що свідчать праці Антоніана Великого, Фоми Аквінського, Аристида, Іустина, Антонія Великого. У примітках письменників нема жодного акцента на

автобіографічні елементи, більшою мірою в маргіналії вкладаються біблійні метатекстові елементи, цитати євангелій, для підсилення написаного. Слід зазначити, що згодом релігійна тематика трансформується в мемуарний простір, у вигляді мандрівних нотаток (жанр яких був дуже популярний в середньовічну добу) у творчості Вільгельма де Рубрука “Подорож у країни Сходу Вільгельма де Рубрук у літо Благості 1253” та “Доріжних нотатках” Симеона Лехаці. Оскільки мандрівки здійснювалися переважно до святих місць з метою паломництва, функція авторсько-метатекстових втручань переважно зводилась до акцентуації уваги на документально-бібліографічному описі пам’яток, тлумаченні іншомовних слів, стислими інцеклопедичними вказівками. “З Мокселя (Maxel), з великої Булгарії і Паскатира, тобто великої Венгрії, з Керкіса (усі ці країни лежать напівніч і повні лісами)...” [17, с. 17].

Пізнє середньовіччя (X – XIII ст.) позначилося еволюційними змінами: з розвитком міст та університетів. Асимілюючий вплив церкви почав занепадати, віддаючи перевагу раціоналізму, увівшего в літературознавчий обіг проблему авторських роздумів у межах текста, що відобразилося у мемуарній творчості П’єра Абеляра на прикладі життєпису “Історія моїх нещасть”. На відміну від попередників, автор вперше оминає релігійну тематику; через особистісні міркування веде до розкриття власного “Я”; описує інтимні переживання до коханої; уводить вступну промову в межах прототексту; інтерпретує значення автокоментарів. Залишаючись маргінальними за формою, авторські нотатки поступово стають вагомішими за змістом. Зростання уваги до жанру автокоментаря знаходимо 1) у передмові, в ході авторського пояснення причин, що спонукали до написання книги: “Людські почуття часто сильніше збуджуються чи пом’якшуються прикладами ніж словами. Ось чому, після утіхи в особистій бесіді, я вирішив написати тобі, відсутньому, утішливе послання з викладом пережитих мною нещасть...” [18, с. 1]; 2) у невіддільності нотаток від прототексту: “І розглянувши усе, зазвичай звертаючи до себе закоханих, я вирішив за найліпше, вступити в любовний зв’язок саме з нею. Насправді, я користувався тоді такою популярністю і так вигідно різнився від інших молодістю і красою, що міг не побоюватися відмови жодної жінки, яку би я удостоїв коханням” [18, с. 4]; 3) у здатності авторських приміток глибше та детальніше розкривати образ письменника (зміна ролі жанру від тлумачення зовнішнього до внутрішнього). Отже, епоха середньовіччя виявилася складною та неоднозначною до жанру автокоментаря, кожен з етапів якої по-новому інтерпретував авторські маргіналії, визначивши їх вплив, риси та поетику.

Підсумовуючи проаналізовану добу можна прослідкувати наступні зміни жанру: 1) раннє середньовіччя позначилося мемуарною пам’яткою А. Августіна “Сповідь”, у автокоментарях якої переважало суб’єктивне над об’єктивним, внутрішні переживання над зовнішніми

факторами. Авторські нотатки, несучи маргінальну роль, глибше розкривали різнобічність авторської індивідуальності; 2) високе середньовіччя символізувало потяг до релігійної літератури, яка пізніше вплинула на широке розповсюдження мемуарного жанру дорожніх нотатків до святих міст. Роль автокоментарів до зазначених мемуарів трансформувалася від суб'єктивного до об'єктивного викладу подій; переваги документального над художнім; роль жанру, більшою мірою звелася до додаткового призначення; 3) роль авторських коментарів еволюціонувала у бік суб'єктивності, поясненні авторської особистості через нотатки (як і у творчості А. Августіна). Але новаторським у автора виявилось уставляння маргіналіїв до передмови, невідмежування прототексту від приміток дужками (хоча такі варіанти траплялися також), а цілісне вплетення їх у контекст.

Література

1. Тронский И.М. История античной литературы. – М.: Высш. шк., 1983. – 464 с. **2. Лосев А.Ф.** История античной эстетики: ранний эллинизм. – М.: Искусство, 1979. – 815 с. **3. Лосев А.Ф.** История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. – М.: Искусство, 1992. – Т. 1. – 656 с. **4. Гомер.** Илиада. – Новосибирск: Кн. изд-во, 1987. – 565 с. **5. Гесіод** Труды та дні http://aelib.org.ua/texts/hesiod_opera_et_dies_ua.htm#00-2 **6. Заковоротная М.В.** Идентичность человека. – Ростов-на-Дону: Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы, 1999. – 175 с. **7. Кон И.С.** Открытие “Я”. – М.: Политиздат, 1978. – 367 с. **8. Плутарх.** Сравнительные жизнеописания. Трактаты. Диалоги. Изречения. – М.: АСТ, 2004. – 954 с. **9. Бахтин М.** Литературно-критические статьи. – М.: Худ. лит., 1986. – 541 с. **10. Ксенофонт Афінський.** Анабасис. <http://www.vehi.net/istoriya/grecia/kxenofont/anabazis/07.html> **11. Цезар Ю.** Гражданская война <http://www.xlegio.ru/sources/caesar/htm> **12. Флавий И.** Иудейские древности. – Минск: Беларусь, 1994. – Т. 1. – 558 с.; Т. 2. – 606 с. **13. Аврелий М.** Наедине с собой: размышления. – Санкт-Петербург: Кристалл, 1999. – 448 с. **14. Энциклопедия** Кругосвет. Автобиография. <http://www.krugosvet.ru/articles/28/1002876/1002876a1.htm#1002876-R-102> **15. Августин А.** Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского. – М.: АСТ, 2003. – 440 с. **16. Гуревич А.Я.** Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350 с. **17. Рубрук В.** Путешествие в Восточные страны Вильгельма де Рубрук в лето Благости 1253. <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/rubruk.htm> **18. Абеляр П.** Історія моїх нещасть. www.lib.ru/HRISTIAN/abelar.txt.

Current article is the first scientific attempt of finding out a meaning, place and history of author commentary that is subsystem of belles-documental literature. Starting discovering this genre from ancient and medieval times we put to a goal lean ways of its nature, poetic and genesis that

started from metatext margins and later on grew to individual forms. While analyzing author commentary we took it together with history of that time, culture and memoirs. To our mind such knowledge will help us form scientific field of view to a problem of a genre.

УДК 821.161.1.09+821.162.1.09

В.В. Остапчук

**ОПОЗИЦІЯ НАРАТИВ – МАНІФЕСТАЦІЯ
В РОМАНАХ-ЕПОПЕЯХ Л. ТОЛСТОГО “ВОЙНА И МИР”
ТА С. ЖЕРОМСЬКОГО “РОРІОЛҮ”**

Проблема опозиції наративу – маніфестації в теоретичній літературі майже не ставилася, про що свідчить відсутність терміну “маніфестація” в усіх літературознавчих словниках і словниках-довідниках [3; 4; 8].

Коротке визначення маніфестації як “субстанція дискурсу або план вираження наративу” подано у наратологічному словнику О. Ткачука [6, с. 61], а також у тлумачних словниках польської та української мов.

В українському словнику В. Яременка “маніфестацію” потрактовано як “вияв, свідчення чого-небудь” [5].

Польський тлумачний словник це саме поняття подає у більш конкретизованому вигляді, тобто “маніфестація” – це “*ostentacyjnie okazanie smysłu uczuć*” (демонстративний показ власних почуттів) [8]. У порівнянні з українським варіантом визначення “маніфестації”, польські автори підкреслюють демонстративність (показ).

Таким чином, маніфестувати може насамперед живопис, скульптура, кіно та інші види мистецтва, а література виконує це завдання через живописання словом.

Наратив же і нарація, на відміну від маніфестації, детально вивчалися багатьма такими відомими літературознавцями – О. Окопень-Славінською, В. Шмідом, В. Тюпою та ін. Для вирішення позначеної в заголовку проблеми, на наш погляд, доцільно скористатися наступним термінологічним визначенням наративу: “Наратив – розповідання (як продукт і як процес, об’єкт і акт, структура і структурація) однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються одним, двома чи кількома більш чи менш явними нараторами одному, двом або кільком наратованим” [6, с. 73].

Те, що в теорії літератури недостатньо висвітлено термінологічне поняття маніфестації, все-таки ускладнює аналіз майстерності письменників. На наш погляд, є потреба глибше осмислити маніфестацію

як термін. Але цього не достатньо, тому що маніфестація і нарація складають певну опозицію, тобто визначають протилежність одне одному. Проте це тільки на перший погляд, насправді їхні взаємодії складніші, що й показує художня практика, тому важливо простежити взаємозв'язки цих двох понять. Поштовхом до здійснення дослідження стала стаття В. Антонова, в котрій автор зауважив що *“существует оппозиция: наратив – манифестация. Действительно, – пишет критик, – снимается она очень редко. И то лишь в тех случаях, когда литературе удастся не “рассказать”, а “показать” Героя”* [1, с. 9]. В. Антонов підкреслює думку, що Л. Толстой справився із цим завданням: *“Л. Толстой был гениален, когда изображал характеры...”* [1, с. 9] Але вміння гармонізувати відносини наратив-маніфестація не є прерогативою лише російського письменника, бачимо це і в польських митців, зокрема у С. Жеромського.

Мета статті полягає в тому, щоб зіставляючи романи-епопеї Л. Толстого “Война и мир” та С. Жеромського “Роріоу”, виявити шляхи “гармонізації” опозиційних відносин наративу і маніфестації.

Складність завдання виникає тому, що в літературі нарація (розповідь про події), і маніфестація тих же самих подій (битва під Аустерліцом, танець Наташі тощо) здійснюється словом у самому процесі перетворення наративу в маніфестацію. Художник будує свій виклад таким чином, що перед людиною з'являється образ; реципієнт має забути про слова, що описують, і тільки бачити те, що ними зображено.

Навіть тоді, коли Л. Толстой звертається безпосередньо до нарації, він все одно спрямовує увагу реципієнта на образ. Так, коли йдеться про розташування військ, про план битви – яскравої картини не виникає і можна послідовно переказати події: *“Первоначальная линия расположения русских войск была преломлена, а часть этой линии, именно левый фланг...была отнесена назад”* [7, Т. 3, с. 193]. Але цей наративний уривок допомагає уявити військову людину, яка бачила розташування військ і думала про майбутню битву. Таким чином, зображення іде не прямо, а опосередковано, і нарація не зникає.

Інакше справа виглядає тоді, коли змальовуються танці Наташі. У цих сценах письменник примушує забути слова, а бачити описане: *“...поднимая свою руку на плечо князя Андрея... Наташа танцевала превосходно. Ножки ее в бальных атласных башмаках быстро, легко и не зависимо от неё делали своё дело ...”* [7, Т. 3, с. 493]

Л. Толстой, не зображуючи танцювальних прийомів, складає враження витонченого, граціозного (*быстро, легко и не зависимо...*), сором'язливого, першого в житті дівчини танцю. В "Poriołach" теж маємо змогу насолоджуватися картиною танцю. Простежимо, чи однакові методи використовують автори для створення образу:

У Л. Толстого "Наташа сбросила с себя платок, который был накинут на ней, забежала вперед...Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха этот дух..." [7, Т. 3, с. 549]

У С. Жеромського "tancerka stała się podobna do muzycznego instrumentu, do harfy czy lutni, twórcielki wzniosłej i pięknej melodii." ... "kreśląc w przestrzeni szlaki i linie niepewne, jakoby ślady bujania w kraju widzeń" [10, Т. 2, с. 260]

Російський художник малює картину танцю через одивлення (*Где, как, когда*), через дії (*сбросила, забежала, всосала*), деталі (*платок*) та відчуття особливого духу *русского воздуха*. Ці прийоми дають можливість уявити, що героїня в цій сцені виконує уже народний танець, а не бальний, як у попередній картині.

С. Жеромський іде дещо іншим шляхом: для перетворення нарративу в маніфестацію він використовує образ музичного інструменту – *арфи чи лютні*, описуючи досконалість і красу рухів своєї героїні Гелени. Порівнюючи її з інструментом, який *звучанням своїх струн створює величну й чарівну мелодію*, польський письменник прагне намалювати образ легкої, гнучкої, тендітної, красивої дівчини і водночас охарактеризувати композицію, яку вона виконує. Очима автора читач має змогу стежити за лініями танцю, що схожі на *невизначні доріжки, ніби сліди ширяння в країні мрій*. Це теж побіжно характеризує героїню і її чарівне кружляння – *невизначні доріжки* – легкість, сором'язливість, невинність, як *в країні мрій* – романтичність, мрійливість. Власне, як і російський письменник, С. Жеромський теж малює картину танцю через дії (*креслячи..., круті оберти..., несподіваних поклонів...*), але є у нього й індивідуальні методи створення образу. Так, наприклад, автор досягає мети за допомогою вживання великої кількості означень і порівнянь: *невизначні, круті, несподіваних, сповнених ввічливої привабливості, схожою на..., величну й чарівну, витонченіші* [2, с. 445].

Прикладами маніфестації є описи природи в обох письменників. Російський критик Л. Полонський не без підстав назвав "Попіл" "поемою в прозі" [2, с. 16]. "Вже на самому початку роману, в сцені полювання, С. Жеромський описує красу гірського лісу з такою досконалою майстерністю, ніби прагне, щоб перед читачем зримо постали дороги для автора місця, щоб він відчув усе так, ніби сам полював під горою і разом з Рафалом вслухався в гавкання гончаків" [2, с. 16]: "*Ogary poszły w las. Echo ich grania słabło coraz bardziej...Naokół stały jodły ze splaszczonymi szczytami jakoby wież strzeliste ... Mchy stare zwisały я olbrzymich gałęzi ...*"

Змальовуючи таким чином природу, письменник створює у читача враження власної присутності в чудовому лісі, де “*довкруг стояли з приплюснутими верхівками ялиці, схожі на стрільчасті костьольні вежі....З велетенських віт звисав старий мох.*” [2, с. 20]

Виникає питання: чим же відрізняється наратив від маніфестації? Наративна частина романів-епопей безпосередньо не створює образу. Здавалось би, у художньому тексті суха розповідь про події – як газетний матеріал – мала б знизити рівень художнього сприймання, послабити естетичний і емоційний ефект від роману, повісті тощо. Але, не зважаючи на це, художники все ж таки вміщують наратив такого типу у свої твори та роблять це таким чином, що другим планом змальовується епоха, наратив переходить у маніфестацію, і маніфестація примушує його служити створенню художності. Це положення можна проілюструвати, зіставляючи тексти “Війни і миру” та “Попелу”. Так, наприклад, описуючи план битви під Бородіно, Л. Толстой, починаючи розповідь, виступає наратором: “*Русские...укрепил...позицию, влево от дороги (из Москвы в Смоленск), под прямым углом к ней, от Бородина к Утице...24-го Наполеон атаковал передовой пост; 26-го же атаковал всю русскую армию...*” [7, Т. 3, с. 166], а в результаті постає панорама битви. Наратор в романі “Война и мир” цитує істориків, але робить це не байдуже, тому читач ніби чує живу людину, яка не погоджується з науковцями і вступає з ними в емоційну суперечку: “*Так говорится в историях, и все это совершенно несправедливо, в чем легко убедится всякий, кто захочет вникнуть в сущность дела*” [7, Т. 3, с. 168]. У художній системі Л. Толстого наратив, точно описуючи події, починає зміщувати акценти з понятійного сприйняття на емоційне. У результаті виникає образ схвильованої, протестуючої особистості завдяки виразу *совершенно несправедливо*, в якому і концентрується емоційна сила. Подібний тип розповіді зустрічається і у С. Жеромського. Пор.:

Л. Толстой “Война и мир”
24-го было сражение при Шевардинском редуте, 25-го не было пуцено ни единого вистрела ни с той, ни с другой стороны, 26-го произошло Бородинское сражение”
[7, Т. 3, с. 164].

С. Жеромський “Popióły”
Trzeciego sierpnia ryknęły wszystkie armaty, czwartego bito od świtu w zamek Aljaferia [10, Т. 3, с. 57].

Проте, користуючись одним і тим же прийомом, письменники змальовують все ж таки різні картини. Так, Л. Толстой створює спочатку складну психологічну ситуацію, яку можна охарактеризувати як очікування: 24-го – бій, 25-го – затишшя, і, – *рантом* (це слово, що означає кризовий хронотоп, пропущене, але воно відчувається в ритмі фраз) – бій під Бородіно.

Аналогічний перелік дат і в польського автора. Але тут простежується інший ритм. У С. Жеромського немає затишшя, а навпаки – події стрімко розвиваються по наростаючій. Проте обидва

письменники передали напруження воєнної ситуації. Розповідаючи про воєнні події в хронологічному порядку, Л. Толстой, на відміну від С. Жеромського, прямо висловлює протест проти війни: “...совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие” [7, Т. 3, с. 5].

Цю ідею обидва письменники втілюють антивоєнних картинах. Так, С. Жеромський свій протест виражає опосередковано, через образ. Він малює “*ciała spitych morderców, staplanych we krwi, śmierdzących potem pracy od całodziennych siepań..., ohydne profile pysków, rozwarte usta, porozrzucane ręce i nogi, w trwodze i męczarni charczące gardziele i nosy ...*” [10, Т. 3, с. 100] (“тіла п’яних убивць, обгазрених кров’ю, смердючих від поту, що ними просякли в цілоденному вимордовуванні людей..., огидні профілі мордяк, пороззявлені роти, порозкидувані руки й ноги, тривожне й болісне зіпання горлянок і носів”) [2, с. 567]. Із сторінок роману постають картини скривдженого дитинства: “*bose dziecko wyrzucone pode drzwi ... chore było na jakieś krosty ... drżało oparłszy się plecami o zmurszały słupek płotu*” [10, Т. 3, с. 172] (босу дитину, покинуту під дверима... хвора була на коросту...вся тремтіла, спершилась спиною на струхлявілий стовпець плоту). [2, с. 620]

Подібні полотна на тему війни, які природно взаємодіють з наративною частиною тексту створює і Л. Толстой: “*Раненые, обвязанные тряпками, бледные, с поджатыми губами и нахмуренными бровями...прыгали и толкались в телегах...*” [7, Т. 3, с. 202]

Важливо, що, описуючи ці події, письменники розкривають різний психологічний стан героїв – поляків і росіян. Порівняння романів показують, що воєнні події періоду наполеонівських воєн поляки і росіяни переживали неоднаково, тому що російський народ ніколи не бачив у *Бонапарте* визволителя, не переживав розчарування у французькому імператорі. Розчарування було притаманне для поляків, які сподівалися за допомогою Наполеона визволити Польщу. Різний стан душі своїх героїв і Л. Толстой, і С. Жеромський, передають через описи природи. Характерно, що в обох романах для цієї мети використовується образ *неба*. Так, очі Андрія Волконського бачать *небо* “*с тихо ползущими по нем серыми облаками*”, “*не ясного, но все-таки неизмеримо высокого...*” [7, Т. 2, с. 300]. Велична картина красивого високого *неба* нагадує про те, що, крім пекельних мук на землі, створених самими людьми (“*ничтожными фигурками*”), існує рай – мир на *небі*. Земне пекло відзеркалюється на ньому лише сірим кольором “*тихо ползущих серых облаков...*” [7, Т. 2, 300] Перед героєм польського роману постає інша, протилежна картина. На відміну світлого, урочистого високого *неба* Л. Толстого, у “*Ropiołach*” виникає похмурий, намальований темними фарбами образ *неба*: “*...chmurne niebo ...ciemność nieprzyjazna, ciemność-kłęska, ciemność-krzywda leżała na nim. Otaczał go lodowy obwód я szarymi wyrwami ...*” [10, Т. 3, с. 116] І це говорить про те, що для героїв

роману С. Жеромського немає надії, просвітку, а є лиш темінь і розчарування.

У С. Жеромського наратором переважно виступає не автор, а герой – солдат-очевидець, який точно описує склад війська, його розташування, розвиток подій:

Było nas 2600 ogółem wiary, w Matui pod Wurmserem siedzącej. Я nich to zaloga...Przyszła potrzeba atakowania Werony, kiedy już general Balland pięć dni bronił się przed Wenecjanami...Po całych dniach bili z fortów Saint-Feliks... [10, T. 1, с. 239] (Було нас дві тисячі ісімсот чоловік у Мантуї, що перебувала в руках у Вурмзера. З них і складався гарнізон. Виникла потреба атакувати Верону, оскільки генерал Баллан п'ять днів оборонявся від венеціанців, збунтованої веронської черні та довоколишніх хлопів. Цілими днями гатили з фортів Сен-П'єр і Сен-Фелікс...[2, с. 200].

Відомо, що наратив існує, поки існує історія, там, де закінчується історія, з'являється маніфестація.

Тобто чистого наративу, у його класичній формі (у формі репортажу) в аналізованих романах-епопеях немає.

За словами відомого польського літературознавця Ю. Кляйнера, “найбільший лірик у польській прозі” С. Жеромський не боїться переривати епічну розповідь про історичні події емоційно-ліричними вставками і філософськими роздумами [2, с. 15], завдяки цьому з однієї сторони читач ознайомлюється з розповіддю про війну, а з іншої – ніби чує автора-філософа, який розмірковує про події, і, подібно, як російський письменник, констатує факт, що війна безжалісно вдерлася в життя мирних жителів.

Іноді у цих письменників для маніфестації може служити якийсь поширений образ: *складені на грудях руки, ніж в серці* (у “Poriołach”), *вузол на шиї, закривавлений стовп, босі ноги* (у російському романі):

Так, у С. Жеромського є сцена смерті молодої черниці: “*Ręce były złożone pobożnie na piersiach, dłoń z dłonią jak to wyobrażali średniowieczni rzeźbiarze na pomnikach zgasłych królewien*” [10, T. 3, с. 87]. Сам письменник вказує на те, що цей образ “*руки побожно складені на грудях*” –поширений з часів середньовіччя: “*...так, як уявляли і зображали середньовічні скульптори згаслих королівен на пам'ятниках...*” [2, с. 557] Ще один поширений образ у цій же сцені – “*rękojeść styletu, tkwiąca pod piersią dziewiczą*” [10, T. 3, с. 87] (...руків'я кинджала, що стирчало під дівочими персами...). Завдяки тому, що С. Жеромський спирається на артефакти, виникає яскрава картина смерті.

Іншим шляхом іде Л. Толстой. Він малює сцену смерті (повішення) одного із своїх героїв, зображуючи його вигляд: “*...этот пятый казался спокоен: он запахивал халат и почесывал одной босой ногой о другую*” [7, T. 3, с. 365]. Створюючи картину смерті, детально описуючи поведінку своїх героїв, Л. Толстой використовує поширені

образи – столб, узел: “...когда ему стали завязывать глаза, он попраил сам узел на затылке, ... потом, когда прислонили его к **окровавленному столбу**, он завалился назад... почему-то опустимся на веревках фабричный, ... показалась кров...” [7, Т. 3, с. 365]

Таким чином, розглянувши і порівнявши деякі сцени в романах-епопеях Л. Толстого “Война и мир” та С. Жеромського “Popioły”, можемо стверджувати, що в них гармонізуються відносини наративу і маніфестації, завдяки чому створюється цілісний образ епохи – війни і миру, людини в цій епосі, щоправда, з певними особливостями для обох творів. Аналіз також доводить, що існує багато прийомів, коли нарація переходить у маніфестацію. Навіть коли письменники роздумують про війну, про відносини політики і життя людей, чистого наративу не виникає, тому що слово мусить викликати образ.

Література

1. Антонов В. К тому же он был дворянин // Литературная газета 13 – 19 декабря 2006, № 50 (698), С. 9. **2. Жеромський С.** Попіл / Пер. з пол. Струтинський. – К.: Дніпро, 1982. – 751 с. **3. Літературознавчий словник-довідник** / Гром’як Р.Т., Ковалів Ю.І. та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с. **4. Лингвистический энциклопедический словарь** / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с. **5. Новий тлумачний словник української мови** / Укладачі Василь Яременко, Оксана Сліпушко, – К. – Аконіт, 2004. **6. Ткачук Олександр.** Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с. **7. Толстой Л.Н.** Война и мир // Собр. соч.: В 20 т.: М. Худож. лит., 1961 – 1962 . – Т. 4 – 5. **8. Głowiński M.,** Kostkiewiczowa T., Okopeń Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. / Pod red. J. Sławińskiego – Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2003. **9. Nowy słownik języka polskiego.** – PWN, Warszawa, 2003. **10. Żeromski S.** Popioły: W 3 t. – Warszawa: Czytelnik, 1970.

This article deals with the methods of harmonization of opposition relations narration and manifestation in S. Zheromsky’s Novel – Epic “Ashes” and in the L. Tolstoy’s Novel – Epic “War and Peace”.

О.М. Тичук

**АРХЕТИПНИЙ МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ
ІСТОРИЧНОГО НАЧАЛА В ПОЕЗІЇ 90-х рр. ХХ ст.**

На початку 90-х рр. ХХ ст. голосно заявила про себе нова генерація українських літераторів. Оновлене соціально – історичне середовище потребувало оновлених ідей у мистецтві і виконати цю роль взяло на себе таке суперечливе покоління дев'ятдесятників. Насамперед це стосується поезії, що за законами жанру української традиції як емоційно-мобільна одиниця відкриває нову мистецьку епоху.

Найперше, що привертає увагу при дослідженні поезії 90-х рр. ХХ ст., це її відстороненість від офіціозу, соціальної заангажованості мистецтва, натомість вона сповнена щирістю, відвертістю почуттів. Крім того, це покоління традицій, митці якого чинили спробу відродити невідбутий український модернізм початку ХХ ст., віднайти чи навіть створити власне, українське, обличчя в світовій культурній мережі.

У добу депресії кінця ХХ ст. лейтмотивом творчості багатьох стало осмислення набутої історичної дійсності через призму особистих переживань (мрій, спогадів, почуттів). У розмаїтті поетичних експериментів можемо прослідкувати, як у такий спосіб письменники створюють власний поетичний простір, у якому приміряють на себе колаж із образів реальної та ідеальної дійсності. Це стало особливо актуальним наприкінці ХХ ст., коли у часи тотальної культурної депресії ідеологічної дезорієнтації постала нагальна потреба осмислити сучасність і встановити для себе оновлені ціннісні орієнтири. Розглянемо один з аспектів цього явища. У гуманітарних науках останнім часом досить продуктивним став так званий архетипний метод. За К. Юнгом, архетип – це первинні природні образи, ідеї, переживання, властиві людині, відбиті у її розумі, універсальні моделі несвідомої психічної активності, котрі спонтанно визначають людське мислення і поведінку. Крім того, як відзначає Н. Лисюк, будь-який архетип має внутрішню логіку свого розвитку, трансформується у ході історичного розвитку [1, с. 267]. Власне архетипи не мають конкретного психічного змісту, проте вони емоційно насичені. Щодо архетипних уявлень, інакше – символів, як результату спільної роботи свідомості і колективного несвідомого, то вони являють собою єдність прозорого свідомості образу і таємного і неексплікованого змісту що стоїть за ним, що веде в несвідомі глибини психіки. “У широкому значенні можна сказати, що символ – це образ, узятий в аспекті своєї знаковості, і що він є знаком, наділеним усією органічністю та невичерпною багатозначністю образу” [2, с. 11].

Частим образом-символом на поєднання природних та історичних начал у поетичній збірці яскравого представника дев'ятдесятників Павла

Вольвача “Маргінес” зустрічається *слово*. Слово – один з найдавніших, наймістичніших і найтаємничіших символів людства. Слово – це звук, явище природи, разом з тим саме слово зробило людину людиною. Воно є символом апогею поєднання природного як такого, що створене за законами природи, еволюції, що є незалежним від волі людини, і історичного, як такого, що є невід’ємним явищем розвитку суспільства. У свідомості древніх слово було тим першопочатком, тією єдністю та боротьбою протилежностей, тією космічною монадою, із чого постало все суще. Слов’яни вірили у магічну силу слова, яке було здатне як на Добро, так і на Зло. Отож не дивно, що у часи розбудови новітньої культурної моделі митці зверталися саме до цього образу-символу.

У поетичних текстах Павла Вольвача представлена невичерпна багатозначність образу-символу *слово*.

Так, ліричний герой неодноразово засвідчує своє існування присутністю *слова*, яке долає містерію смерті і надає його життю осмислення:

І все-таки прийшло до мене слово,
Наприкінці прибілось крадькома.

А я вже думав, що мене – нема
І далі бути необов’язково [3, с. 8].

У поетичній канві П. Вольвача цей містичний символ завдяки своїй історичній приналежності до певної територіальної одиниці та природній генетичній пам’яті здатний відроджувати не тільки певні давні традиції, а й саме життя:

Он розсунув обаполи місто
Мій Дніпро, заломивши брову.
Серед сала і малоросійства
Це – моє і отут я – живу.

Це моє. З правіків і назавше,
Наче гемоглобін у крові.
Все зчужіло. Та небо ще ж – наше,
Наші вітер і сонце в траві.

...

Хай розчавили лаптями груди,
Та прогледіли слово моє.

Їм здавалось уже –
тут ніколи

нічого

не буде,

А я – є! [3, с. 32]

Автор використовує символ *слово* для вираження свого емоційного стану. Коли у нього “душа пуста”, йому “не пишеться”, навколо нього “чорна німота” передчуття невідворотного зла. І від того він сам стає німим, безсилі слова застряють у горлі:

Не пишеться. Душа пуста,
Як зоране осіннє поле.

В пустелі чистого листа
Німує слово охолоне [3, с. 12].

Ліричний герой відчуває себе чужим і покинутим, тому що навколо нього “слово чуже”.

Протистояння слова німоті посилюється використанням прийому протистояння весни осені. Якщо восени разом із часом тане у німоті серед ночі ліричний герой, і відчуває, що у нього не залишилось часу, то весною, навпаки, відчаю наче й не було. Похмурий настрої зораного чорного осіннього поля трансформувала дзвінкий, весняний, кольоровий сила світотворчого слова:

Ще молоді печалі в мене,
Надій і часу – досхочу.
І травень, мокрий і зелений,
Обтрушується від дощу.
І далі:

Та слово кольором і звуком
Проріжеться в урочий рік [3, с. 22].

Аналогічні протистояння прослідковуємо у поєднанні пар слово-німота, нічна темрява-світанок, як то добро-зло. У своїх поетичних текстах автор неодноразово використовує містифікацію крику третіх півнів. Світова міфологія залишала пам'ять про півня як істоту, якої боїться нечисть. У праукраїнців півень вважався передвісником зорі, сходу Сонця, а, отже, пробудження життя. Півень – символ сонця, світла, вогню, войовничості, пильності, воскресіння. До української символіки він увійшов як перемога світла над темрявою, добра над злом. Коли проспівують треті півні, темні сили втрачають свою силу, поступаючись добру і справедливості. І у цьому автор покладає надію не на яке – небудь, а власне на поетичне, римоване слово.

Чорні пензлі тополь пишуть ніч безшелесну.
І самотність туга. Ні концепцій, ні течій.
Треті півні заспіють – тоді ти воскреснеш
І відкриються рим кровотечі.

Попереднє життя – то лише передмова,
Хоча витерта вже до кісток твоя юність.
Треті півні кричать і розкошлане слово
Закружляло над цвинтарем вулиць [3, с. 26].

Поетичне слово для ліричного героя є свяченим, для нього воно є синонімом справедливої розплати для гнобителів та очікуваного заступника пригноблених:

Я ще нічого не сказав нікому,
Та прийде час – і я вам ще скажу,
Довіривши ненависті оскому

Веселому свяченому ножу.

В корості кпинів і плювках поразок,
Сховавши лють у глибину кісток,
Я ще мовчу, та кам'яніють м'язи
І під бровою скалить ікла вовк.

За мною – неміч глиняної хати
На вашу твердь, на мармур і на мідь.
Та хреститься за мене пелехатий,
Захриплий гнів рабованих століть.

До часу злість плекаю незникому,
Коли вогні заграють молоді.
Я ще нічого не сказав нікому,
Та треті півні крикнуть – і тоді! [3, с. 33]

За допомогою символу *слово* ліричний герой підкреслює свою приналежність до певних історичних обставин, до України, до необхідності відродження, повернення до прадавніх коренів, до власних витоків, до своїх власних природних умов існування. Для нього це не є легкий шлях, бо у нього слово не лише “рідне”, “житне”, “покладене в хміль”, “кольорове”, він ламає язик “фрикативними і проривними”, видихає слово “непередбачене, мов крововилив”, “невипадкове”, рими у нього на зубах “як жорства”, ще – кровоточиві. Але мовчати для нього означає смерть:

Не помер, хоч самому й здавалось.

Німував – видно, так було треба...

Та під попелом жевріло щось

І пекла батьківщина між ребер [3, с. 9].

Коли слова приходять – “тече життя”, а коли мовчиш, про твоє існування “на мить забуде навіть Бог”. Мовчання порівнюється із “океаном мертвих, де таки неминуче приймеш закон омерти” – закон мовчання. Автор пояснює, чому так важливо зберегти рідне слово:

Полин, буркун і кураїна,

Та ще акація крива...

І все на світі – Україна,

І птах, і грудка, і слова.

І добре всім – мені і стеблам.

Ані сум'яття, ні страху.

Замлілий степ. І коник теплий

Сюрчить на теплому шляху [4, с. 43].

У цих рядках ліричний герой розповідає про омріяний, ідеальний у його уяві світ. Автор зібрав найвиразніші символи, щоб передати дух української землі. Полин – степова запашна рослина з червоним або пурпуровим цвітом, вважається оберегом від нечистої сили. Образ

полину став літературною традицією. Це символ пам'яті, рідної землі, Батьківщини, символ вічної любові до неї, символ єднання. Так би мовити, своєрідний пароль українців, де б вони не були. Образ птаха передбачає циклічність, зграю, повернення, гніздо, домівку. Він говорить про необхідність пам'ятати свої корені.

Ще один яскравий образ – символ – грудка. Грудка – це часточка землі, до якої український народ почуває глибоку повагу. Земля – символ матері-годувальниці, Вітчизни, духовності, життя, багатства, щедрості, родючості. Для українців земля завжди була засобом існування, годувальницею. Нею клялися, її обожнювали, грудочку рідної землі брали з собою в далеку дорогу. Поняття “рідної землі” і Батьківщини тотожні для патріота нашої країни. На рідній землі не лише фізичний, а й духовний генотип людини, суспільства, культур, націй.

Образ-символ слово гармонійно вплітається в символічну канву поетичного тексту. Розуміємо, що мається на увазі українське слово, носієм якої є українець, мешканець України. У даному контексті слово – символ інструмента, який передає людям знання про Україну, материнської мови, гігантського акумулятора інформації, досвіду; мудрості, духовності, етнічної самосвідомості, духовного оберега української нації.

Степ – ще один знаковий образ, який презентує Україну у свій її величний красі. Це символ непереможного українського духу, свободи, омріяної незалежності. Сюрчання коника створює атмосферу сьогодення, автор вловив момент життя і презентує його читачеві як час теперішній.

Присутність образу – символу шлях говорить про нерозривний зв'язок із Батьківщиною, вірність отчому краю. Разом з тим шлях – символ складного, нелегкого життя, розлуки з домівкою. Однак те, що шлях теплий, а на ньому теплий коник, нівелює небезпечність і складність цього символу. Ліричний герой не відчуває “ані сум'яття, ні страху”.

Таким чином, на прикладі поезії Павла Вольвача зі збірки “Маргінес” як представника літератури 90–х рр. ХХ ст., бачимо, що достатньо активним явищем цього періоду було використання архетипів, наприклад, у символічних образах. Ми простежили, як в образі-символі *слово* зустрічалось гармонійне поєднання первинних начал, коли йдеться про причетність ліричного героя до певної спільноти та свідчення свого існування за допомогою слова. Також цей символ вживався автором на позначення двох окремих реальностей: слова як явища природи (звук) і як певного суспільного явища. Уживався цей термін і на позначення антагонізму природного та історичного начала, де слово є передумовою належності до конкретної історичної реальності, яка суперечить тому, що диктується самою природою ліричного героя.

Література

1. Лисюк Н. Поняття архетипу в народній культурі // Дух і літера. – № 7 – 8. – К., 2001. – С. 262 – 276.
2. Словник символів культури України / За заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренко. – К., 2002.
3. Вольвач П. Маргінес. – Запоріжжя, 1996.
4. Вольвач П. Бруки і стерні. Поезії. – К. Дніпро, 2000.

Archetype method which is very topical in studying modern Ukrainian literature is considered in article. The Poets of the 90-s refer to symbols more often for expressing their outlook. So, giving the example of Pavel Volvach we investigate archetype symbols of Ukrainian – land, word, stepp, cock and other.

УДК 821. 161. 2 – 3. 09'06:364.125.5

В.Г. Фоменко

ДОЛЯ ЖІНКИ В МІСЬКОМУ СОЦІУМІ (повісті Галини Гордасевич)

Проблеми “жінка і суспільство”, “жінка і місто” все частіше фокусуються в свідомості науковці, соціологів, істориків, економістів тощо. Про це свідчать чисельні публікації, дискусії які досліджують “жіноче питання”. Його актуальність полягає у постійній мінливості міста його соціальних умов та особливостей. Сучасний сплеск урбанізації з технократичним спрямуванням суттєво відрізняється від процесів розвитку міста другої половини ХХ століття.

Яскравою рисою творчого доробку Галини Гордасевич є глибоке розкриття жіночих характерів, доль, проблем в поезії, прозі, літературно-критичних нарисах. Визначаючи основне спрямування творчості Г. Гордасевич, дослідниця І. Лобовик в своїй розвідці “Жіночий портрет при світлі силуетів” говорить: “То хто ж таки переважає в особистості Галини Гордасевич? Поет, прозаїк чи критик?... поетеса Галина Гордасевич невіддільна від прозаїка Галини Гордасевич і так само невіддільна від критика” [1, с. 139]. Особливості та проблеми розвитку суспільства ХХ століття знайшли своє відбиття в творчості письменниці, для якої важливим завжди було розуміння жіночого світогляду та світосприйняття. Особливості впливу урбанізованого способу буття, міського соціуму на жінку та формування її світогляду в сучасній українській прозі, на наш погляд, недостатньо вивчені. Мета нашої розвідки полягає у визначенні ролі та значення міського соціуму на особливості жіночого світогляду, емоційно-чуттєвої сфери в прозі Галини Гордасевич.

Місто створює певний соціум в якому людина живе, навчається, працює, а що головне вона в ньому щаслива чи навпаки. Героїні повістей Г. Гордасевич звичайні жінки, які прагнуть досягти певної мети, зустріти своє кохання, гідно виховати та дати освіту дітям. Не оминає авторка проблем батьків і дітей, так в повісті “Лідія, донька Люськи” правдиво і глибоко розкриває болюче питання виховання дітей в неповних сім’ях. Героїня повісті Лідія закінчує восьмий клас звичайної міської школи. Дівчина старанна, працююча має неабиякий хист до спорту. Сподівання дівчини спрямовані на майбутні досягнення у спорті, які дадуть їм з матір’ю змогу виборсатись із нужденного життя. У Лідії з’являється: “...мрія, ще дуже несмілива і туманна. А що, коли вона, Лідія, поступить в технікум фізвиховання? Вчителька – це ж звучить... Дадуть їй квартиру, вона забере Люську до себе. Звичайно, працювати Люсьці не доведеться... І всі її будуть поважати, бо ж вона – мати вчительки, нікому і в голову не прийде назвати її Люською, тільки по імені і батькові” [2, с. 55]. Особливої напруги переживання Лідії досягають, коли вона порівнює свій зовнішній вигляд, своє вбрання, сім’ю зі своєю однокласницею Риткою Мальчевською, у якої “плащ такий красивий, з блискучої пливки ясно-зеленого кольору, а коли ворухиться від ходи, то спалахує мов синій вогонь. І по плечах у Ритки розсипані кучері, світлі, пухнасті, крізь них просвічує сонце, і вони зовсім золоті. Таки правда, що Ритка – найгарніша дівчина в їхньому класі” [2, с. 48]. Але навіть не це є найважливішим, а те, що у Ритки є батьки, які її дуже люблять і піклуються про неї.

Мати Лідії, Люська, працює двірничихою, дівчина не соромиться цього, навпаки, вона дуже часто їй допомагає. Причиною переживань та суму дівчини є те що мати п’є горілку і дуже часто в їхній маленькій квартирці міняються “чоловіки” матері, які до того ж тягнуть все, що їм попадає під руки. Останній “чоловік” матері Рудольф вкрав найцінніше, що було у дівчини – транзистор, на який вона сама заробила гроші, вперше в житті Лідія плакала від несправедливої образи та горя. Письменниця зазначає, що Лідія не втрачає загальнолюдських цінностей, вона залишається щирою, доброзичливою, дуже любить свою маму. Дівчина не достатньо соціалізована, що стає причиною життєвих проблем, як зазначає дослідниця Т. Бутківська: “Соціалізація здійснюється як у процесі цілеспрямованого впливу на учня в системі виховання, так і під впливом інших важливих факторів (сім’ї, що є основним чинником первинної соціалізації...). Ієрархію цінностей в процесі виховання складають трансцендентні (душа, віра, надія, любов, покаєння), соціоцентричні (людина найвища цінність, виховання спрямоване на кожну людину окремо, її діяльність, творчість, гуманізм, солідарність, свобода тощо)...” [3, с. 28]. Засуджуючи матір за п’янство, недбальство, яке було причиною того, що спала Лідія на дитячому ліжку, з якого давно “виросла, і коли хотіла випросати ноги, то просовувала їх крізь бильця” [2, с. 39], не мала навіть старенького зимового пальта, а

ходила в занедбаній курточці, а “іноді їм справді нічого було їсти”. Усвідомлюючи недоліки власної мами, говорячи їй про них, дівчина дуже її любить і захищає перед сусідами, представниками правоохоронних органів, лікарями. В п’ятнадцять років бере на себе відповідальність за їх маленьку родину, виганяючи чергового матиного залицяльника, а на п’яні докори матері думає: “І невже ж таки вона ніколи не порозумнішає? Невже інтелігентний чоловік з серйозними намірами буде іти до жінки з пляшкою?” [2, с. 59]. Дівчина розуміє, що порядний чоловік приходить з квітами і піклується про жінку, а не намагається її обікрасти.

Вчитель фізкультури про спортивні успіхи Лідії розповідає відомому тренеру і той переконавшись у її здібностях починає тренування. Дівчина робить значні успіхи і мріє поїхати вчитись в інше місто, там де не знають її маму і де вона змінить своє життя на краще. З болем дівчина запитує себе: “Ой, чому в інших батьки як батьки, а в мене отаке чудо” [2, с. 59]. Несподівана хвороба матері руйнує всі плани, алкоголізм стає причиною серйозного захворювання печінки. Усвідомлюючи свою відповідальність за здоров’я та життя матері, дівчина після серйозної розмови з тренером відмовляється від занять спортом. Вона вчиться і працює замість своєї матері, якій навіть не заплатять за лікарняний листок, бо вона потрапила в лікарню п’яною.

Автор змальовує звичайний ритм звичайного міста, в якому живуть непогані люди, але поза їх увагою залишаються самотні Лідія та її мама. Глибина психологічних переживань дівчини підсилюється тим, що вона ні на кого не розраховує, ні від кого не чекає допомоги та підтримки. Лідія та її мама не мають друзів, їх життям цікавляться лише сусідки, які живуть в їхньому будинку, та й то з метою попліткувати.

У творі багато глибоких психологічних моментів, яскравих деталей, які дозволяють зрозуміти і навіть, подекуди виправдати Люську. Читач розуміє, що не завжди жінка може опиратися обставинам, бо кожна має сильний характер і здатність протистояти життєвим проблемам. Протест Лідії проти недоліків та вад матері йде перш за все від почуття глибокої любові до неї, і виявляється у рішучих діях та праці дівчини. Протягом твору простежується головна ідея – думка про виключну цінність і значущість жінки у суспільстві, її право на щастя та любов.

Г. Гордасевич прагне залучити читачів до кола своїх однодумців, у своїй статті “Право на експеримент” вона зазначила: “Якось я не уявляю художника, який створив би свій ідеал правди, краси, добра виключно з такою метою, щоб інші люди цей ідеал відкинули” [4, с. 143]. Особливості жіночого світосприйняття, усвідомлення свого “Я” в суспільстві, роль і значення кохання в житті жінки стали провідними в повісті “Прощання з Ізольдою”. Шлях зародження та розвитку молодого промислового міста Яворівська та жіночі долі в ньому подаються автором глибоко емоційно, напружено.

Героїня повісті Ярослава Андріївна (Слава) після закінчення факультету журналістики їде працювати головним редактором заводської газети в невелике місто, яке розвивається навколо машинобудівного заводу. Місто справляє позитивне враження на дівчину, бо воно втілює в собі досягнення і прагнення людини створити і досягти значого прориву в галузі машинобудування. Новий перспективний завод і як паралель – нове промислове місто. Нові багатоповерхові будинки носять жіночі імена, Слава знайомлячись із містом відчуває, ніби “стоїть на порозі якоїсь таємниці, що на неї чекає щось незвичайне” [2, с. 147]. Ведучи героїню містом авторка створює когнітивну карту, на якій позначає розташування вулиць, площі, заклади культури та ін. Образ міста в сприйнятті Слави одночасно вимальовується як результат безпосереднього відчуття, а також як осмислена інформація яка є важливою для подальшого життя в місті.

Дівчина впевнена в своїх амбіціях, бажаннях, вона майже ні в чому не сумнівається. Випадкова зустріч із Ізольдою справила на Славу велике враження, бо коли вона її побачила, то їй здалося, що “в неї ударило дві блискавки. Перша – це було захоплення вродою жінки. ...А друга блискавка – це потрясіння від того, що на цьому прекрасному обличчі виднівся синець. Бридкий, наче жаба на білій лілеї, в тій стадії, коли синець вже з синього стає зеленавим, він розлився під лівим оком жінки, спускаючись на вилицю” [2, с. 148]. Натуралістична контрастність підсилила емоційне сприйняття образу Ізольди читачем. Молода журналістка зацікавилася долею молодої жінки. Дізнавшись про те, що Ізольду б’є чоловік вона, прагнучи допомогти жінці, публікує в заводській газеті про це матеріал. Слава впевнена, що Ізольда повинна мати змогу реалізувати себе в суспільстві, відчутти власну гідність, але вона не враховує найголовнішого – значення любові в житті жінки.

Для Слави любов “всього-навсього інстинкт продовження роду, ось цей інстинкт і знаходить найбільш відповідного партнера, щоб гарантувати появу життєздатного потомства” [2, с. 148]. Після статті у газеті чоловік кидає Ізольду з дітьми, Слава щиро намагається допомогти жінці соціалізуватися у суспільстві: влаштовує її на роботу в редакцію заводської газети, записує у вечірню школу, але Ізольда не здатна адаптуватись. Письменниця глибоко занурюється у психологію жінки, яка залишається наодинці зі своїми проблемами, іноді “їй здавалося, що вона знову повернулася в свою шкільну юність, що все її подальше життя було тільки сном, а ось зараз прокинулася, і все вернулось на свої місця....Але, озирнувшись довкола, вона не бачила юних лиць однокласників. Тоді до неї поверталось усвідомлення реальності, вона здригалась і знову замикалась в собі. Ніколи Ізольда не відчувала себе такою самотньою” [2, с. 171].

Випадкова зустріч з Іваном, місцевим серцеїдом, стала поштовхом до нового сприйняття світу. Ізольда закохалася, вона сподівається на те що Іван теж її кохає. Івану ж подобались всі жінки від юних до літніх, він

любив з ними спілкуватись, пізнавати щось нове, справляти позитивне враження, він “скорше порівняв би себе з мандрівником, який досліджує нововідкриту землю” [2, с. 177]. Іван не переймався моральністю своїх вчинків, його не турбувало питання страждають через нього жінки чи ні? З такою ж легкістю він ставиться і до Ізольди, хіба що її “доводилось приручати, як лісову сарну, терпляче і обережно” [2, с. 178]. Для Ізольди ж кохання було сенсом життя, любов до Івана ніби повернула її до світла. Жінка не розуміє відчуження коханого, чому для нього вона “виявилась зовсім не такою цікавою, як йому здавалось. Така собі мляво-покірنا, невміла і злякана, як молоде дівча, з яким усе трапилось вперше” [2, с. 184]. Іван, навіть не вважає за потрібне поговорити з Ізольдою, на її питання з байдужим роздратуванням говорить: “...чого ти бігаєш за мною? Невже ти не розумієш, що коли чоловік хоче побачити жінку, то він сам її знайде” [2, с. 185]. Стосунки Івана та Ізольди своєю психологічною напругою доводять різний рівень емоційно-чуттєвої сфери чоловіка і жінки, а також значення любові та здатність любити. У повісті чітко звучить мотив нездійснених мрій, тому приреченість Ізольди неминуча, після зневажливої розмови з Іваном, читач більше її не зустрічає. Лише через деякий час, секретарка повідомляє Славі проте, що Ізольда померла через кохання.

Образ Івана в повісті насичений донжуанівською філософією, він часто закохується, але хіба це можна назвати справжнім глибоким почуттям? Лише Ярослава Андріївна виявляється гідним супротивником, вражена смертю Ізольди, вона прагне пересвідчитись і дати відповідь на питання: “Чи вартий Іван того, щоб через кохання до нього померати?”. Напругу фінального інтимного побачення Слави з Іваном підкреслює його зухвала думка: “Всі ви, жінки, однакові!”, але вперше в його житті жінка говорить йому чого він вартий. Слова дівчини приголомшили Івана: “Все таки я не можу зрозуміти, – ясним і холодним тоном сказала Слава, – не можу зрозуміти, що в тобі знайшла Ізольда, щоб від цього треба було померати. Іван без руху приголомшено дивився на неї. – То ти... – ледве вимовив. – Ти лише для цього мене покликала? Щоб переконатись? – А ти ж що думав? – іронічно спитала Слава” [2, с. 193]. Незавершеність повістей “Лідія, донька Люськи” та “Прощання з Ізольдою” спонукають читача до роздумів над значенням і місцем жінки в суспільстві.

Коханню, його особливому значенню в житті жінки Г. Гордасевич присвятила не лише прозу а й поезію, для глибокого розуміння жіночих образів варто пригадати “Вірш для сорокалітніх жінок”, в якому можна побачити глибоку сутність Г. Гордасевич-прозаїка:

В сімнадцять кохають.

Ах, як кохають!

А в тридцять

За першим коханням зітхають.

А в сорок...

А в сорок вже все розуміють –
І тільки тоді любити уміють.

В сімнадцять

В вас принца казкового бачать

І вади найменшої вам не пробачать.

А в тридцять

за все без кінця докоряють,

Всі ваші недоліки перебирають.

А в сорок...

А в сорок уміють простити.

І попроситись.

І відпустити [5, с. 170].

Значна частина прозових та поетичних творів Г. Гордасевич присвячені коханням, як слушно зазначає І. Лобовик: “Вірші Галини Гордасевич, присвячені коханням, – це енциклопедія серця закоханої жінки, в якому блискавично швидко змінюються почуття: від елегійно-просвітленого смутку до буйної, всепоглинаючої радості...” [1, с. 142]. Письменниця розкриваючи особливості міського способу буття жінки, акцентує увагу на життєвих, психологічних, емоційно-чуттєвих, професійних проблемах. У її творах місто присутнє, по-перше як тло на якому розгортаються події, а по-друге воно розчиняється у морально-психологічній проблематиці героїв. На нашу думку, Г. Гордасевич свідомо прагнула відтворити і донести до читача те, як відчуває себе жінка в міському соціумі, чи здатна вона соціалізуватись та влитись в урбанізований спосіб буття з його протиріччями та проблемами. Авторка глибоко досліджує систему стосунків, взаємовпливів, зв'язків які виникають у жінки в місті останньої третини ХХ століття.

Ритм міського життя, рівень спілкування, проблеми провінційних міст суттєво відрізняються від ритму і розвитку мегаполісів. Але в літературному та соціологічному аспектах особливу увагу привертають психологія, світовідчуття та світосприйняття, а також вплив загальнолюдських цінностей на жінку в провінційному місті, яке виступає проміжною ланкою, яка пов'язує село і місто.

Місто існує на сторінках творів Г. Гордасевич в різних варіантах та з різним ступенем виразності. Сучасна жінка шукає власний шлях в системі міської цивілізації. Тема “жінка в міському соціумі” має глобальніше значення – соціального, морального розвитку та вдосконалення як суспільства так і держави. Проблематиці впливу міського соціуму на жінку на формування її світогляду в сучасній українській прозі будуть присвячені наші наступні розвідки.

Література

1. Лобовик І. Жіночий портрет при світлі силуетів // Вітчизна. – 1991. – № 3. – С. 138 – 143. **2. Гордасевич Г.** Прекрасні імена жіночі: Повісті. – Донецьк. – 1990. – 208 с. **3. Бутківська Т.** Проблема цінностей

у соціалізації особистості // Цінності освіти і виховання: Наук.-метод. зб.– К., 1997. – 224 с. **4. Гордасевич Г.** Право на експеримент // Дніпро. – 1980. – № 1. – С. 141 – 146. **5. Гордасевич Г.** Слід зірниці: Лірика. – К., 1986. – 126 с.

The article researches a woman in the citizen society. The author pays a grate attention the specialties worldwide of a woman, the role of love in her life. G. Gordacevych accent the attention on problems: parents and children, education, loneliness. The author of the article pays attention on the specialties the sensual perception woman in the novels by G. Gordacevych.

УДК 82.09.001

Т.П. Шестопалова

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ

Феномен літературної критики постійно перебуває в полі професійної уваги філологів, проте й подосі відкритим є питання змістової наповненості відповідної дефініції. Традиційно в українському літературознавстві до компетенції літературної критики відносять поточний літературний процес у максимальній конкретиці його свіжих фактів та подій. Радянська доба функціонування критики закріпила за нею обов'язок регулятора соціокультурної дійсності в якості однієї з основних інституцій донесення й пропаганди чітко окресленого кола ідей (етичних, естетичних, освітніх), що поставали в літературній практиці соцреалізму, до найширших читацьких мас. На той час своє призначення літературна критика виконувала в літературоцентричній культурній царині, де друковане слово, зокрема, літературно-мистецьке та критичне, вважалося таким, що несло об'єктивне знання про світ та його закони.

Зміщення центру культури з літератури на інші форми мистецтва в кінці ХХ століття істотно відбилося й на літературній критиці. І. Фізер у 2000 р. писав: “Біда сучасної критики – звуження її позаестетичної функціональності, яке зумовлюється зростаючим послабленням ідейної, етичної і дидактичної спрямованості літературної творчості. Внаслідок цього їй усе менше і менше доводиться турбуватися про те, чи література правдиво відображає дійсність і чи її зміст та форма сумісні, зате все більше і більше змушена критика зосереджуватися на мистецькій вартості твору. Це звуження уваги до мистецької іманентності літературної творчості позбавляє її тієї чільної позиції в культурологічному просторі України, яку вона традиційно посідала. Стаючи, отже, в цьому просторі відцентровою чи навіть “маргінальною”,

вона тим самим, пропорційно до свого місця знаходження, звужує свої соціокультурні вектори” [1, с. 86].

Чим сьогодні є літературна критика? Де зосереджується поле її власної компетенції? Що й як саме забезпечує їй статус *живої* нині реалії української культури? Метою цієї статті є, спираючись на праці українських та зарубіжних літературознавців, що досліджували проблеми літературної критики як самобутнього феномену культурної діяльності, окреслити царину компетенції літературної критики як об'єкту літературознавчих студій.

На підставі аналізу літературознавчих, філософських, літературно-художніх джерел В. Брюховецький зробив висновок, що літературна критика (у книжці: “критика”) “є структурно складним самостійним видом діяльності, тісно зв’язаним з іншими видами, в якому, проте, елементи художнього і теоретико-наукового мислення відіграють підпорядковану домінантам комунікативно-прагматичного мислення роль, об’єднуючись на ґрунті естетичного сприйняття” [2, с. 121]. Ціла випрацювана автором книжки концепція, як і остаточна дефініція критики, переводять цю останню в якісно відмінну щодо науки та художньої творчості площину, оскільки “елементи” того й іншого тут не відіграють самостійної ролі, а служать засобом реалізації публіцистичного надзавдання, що оприсутнюється в площині комунікативно-прагматичного мислення. Серед параметрів ситуації прикладання терміну “літературна критика” виділяються такі, як сучасність та певні типи естетичних реакцій та оцінок, запотребованих у ній, діалогічність, прагматика доби тощо.

Поза цією, безсумнівно, етапною для наукового вивчення літературної критики працею, у 70 – 80-х рр. минулого століття побачили світ цілий ряд досліджень цього феномену. Усі вони вказують на іманентність критичного голосу літературному процесові, визначають літературну критику як соціоцентричну, естетико-аксіологічну, таку, що зорієнтована на максимальне охоплення літературних фактів та подій. Прикметною рисою літературної критики є й її відповідність епістемологічній матриці суспільства. Відповідно всі українські праці про літературну критику, що з’явилися друком в умовах соцреалізму як естетико-критичної моносистеми для мистецької творчості, відлунювали саме “ленінське” розкриття фальшу”, “ленінське” визначення соціальних потреб” тощо [3, с. 96].

Чи могла українська літературна критика в стані тривалої й потужної методологічної стагнації розвиватися й функціонувати як повноправна представниця складної, часто контраверсивної еволюції світової критики в ХХ столітті? Звичайно, ні. Літературна критика в Україні, і це добре ілюструють як прикладні, так і теоретико-літературні роботи, протягом ХХ століття все більше змикалася з публіцистичною царинною. Це відбувалося не лише в силу політико-ідеологічної кон’юнктури радянської доби, а й згідно авторитетної традиції

національного письменства, за якою митець і критик йшли в обороні прав та свобод свого народу, не раз сплітаючи в одне ціле питання творчості та нагальні питання своєї сучасності. Прикладів тут може бути безліч, найяскравіші ж дає критичний доробок П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка.

У світі ж критика завжди тяжіла до наукової царини знання про літературу, на що є також низка об'єктивних причин, на яких нині не зупинятимемося. Саме вона репрезентувала породжувальний ґрунт для широко зрезонованих нині методологій. Поняттям “критика” на Заході найчастіше позначають саме наукове, професійне знання про твір. Не дивно, що І. Фізер, міркуючи над станом літературної критики в Україні, прокреслює зіставну лінію розвитку західної критики, що, по суті, є лінією розвитку наукових літературознавчих концепцій. Зокрема, йдеться про таке: “Літературна критика на Заході, зокрема, її теоретична основа, за період існування радянської імперії пройшла напружену, мінливу і часто самозаперечувальну еволюцію. Де зачин розмаїття цієї еволюції, важко встановити, бо так, як і будь-яка інша словесна структура, вона виникла з того, що вже було сформовано до неї. Тому безпідставними є твердження деяких російських, німецьких та французьких філологів, що вона почалася саме в їхніх країнах. Вірогіднішим є погляд, що виникла вона у міжвоєнний період, в національно невизначеному просторі, із сукупності нових формулювань у філософії, мовознавстві, психології та фізиці. В США вчені сходяться на тому, що вона виникла після першої світової війни із конфлікту між академічною та поза академічною критиками” [3, с. 97].

Названі вченим типи критики (формальна, редуктивна, екзистенціональна) переважно виступають у ролі теоретичних матриць, що визначають спосіб та характер критичного сприйняття художнього твору. Перекладена з англійської “Енциклопедія постмодернізму” трактує літературну критику в генетико-функціональній залежності щодо теорії (literary theory). Зокрема, йдеться про те, що до появи постструктуралізму, скерованого на вивчення літературного дискурсу та системи, до якої він належить, літературна критика, займаючись інтерпретацією творів у ближчих чи віддалених контекстах, була *роллю* літературної теорії. Відтак “критик аналізує формальний об'єкт інтерпретації, звертаючись до глибинних семіотичних та культурних процесів, відповідно до яких об'єкт (або “текст”) розташований” [4, с. 244]. В українському літературознавчому просторі ХХ століття бачимо, що окреслену функцію західної критики перебирає на себе історія літератури. Та й корелятивній парі західного літературознавства “теорія літератури / літературна критика” у нас, як правило, відповідає пара “теорія літератури / історія літератури”. Коли йдеться про внутрішню взаємодію літературознавчих дисциплін у межах науки про літературу, то практичну галузь літературознавства окреслюють як історію літератури [5, с. 13]. Про критику ж кажуть, що вона

використовує здобутки теорії та історії літератури. Також видається показовим, що на тлі активного використання й засвоєння західноєвропейського та американського досвіду в галузі літературознавчих підходів, методологій, понятійного апарату, саме поняття “літературна критика” набуває дифузного характеру. Воно поєднує в собі як внутрішню традицію його застосування, так і екстрапольовану, суміщаючи тенденції змісту, що постали як у радянському та, пізніше, політично незалежному українському суспільстві, так і на Заході. Ілюстративною щодо цієї ситуації є стаття про літературну критику в “Літературознавчій енциклопедії”, на початку якої серед іншомовних відповідників поняття названо й англійський – “literary criticism” – що, як відомо, в англо-американському середовищі позначає науково спрямований розгляд літератури [2, с. 31], [6, с. 21]. Сама ж стаття, з одного боку, розкриває полісемантичний зміст поняття (“різновид літературознавства, що трактується як галузь наукового пізнання художньої дійсності, як публіцистика, що ґрунтується на літературному матеріалі, і як синтез різних способів аналітичної діяльності” [7, с. 569]), з іншого ж – прокреслює й наголошує наукову специфікацію літературної критики: “Наукова дисципліна використовує набутки близьких до неї теорії та історії літератури, однак має відмінні завдання. Вона, спираючись на естетичний критерій, постійно перекладаючи металогічну мову на логічну, покликана оперативно виявляти нове літературне явище, оцінювати його роль у контексті еволюції письменства, відповідних канонічних домагань, новаторства, очікувань читача, віднаходження вірогідних перспективних ліній або глухих кутів мистецького руху” [Там само].

Відтак у вітчизняному науковому дискурсі дисциплінарна компетенція літературної критики поширюється на сучасний літературний процес та на нові художні явища в ньому. Сучасний аспект літературного процесу як предмет літературної критики акцентував М. Наєнко [8, с. 5]. Р. Гром’як виділяє “літературну критику в її розвинутій формі” та окреслює її як “відносно самостійну діяльність, спрямовану на осягнення й оцінку художньо-естетичної своєрідності та суспільного значення *нових* [курсив наш – Т.Ш.] творів мистецтва слова [9, с. 7]. Вона має передовсім творчий характер, в якому реалізується “регулятивно-корекційна функція”. Зважаючи на це, об’єктивні підстави вважатися науковою дисципліною має історія літературної критики. М. Зельдович виділив головні напрями вивчення літературної критики з урахуванням пріоритетності її історичних здобутків. Він писав, що “включення минулого досвіду до фондів сучасної критики є доречним з огляду на те, що в критиці нові завоювання далеко не завжди і не в усьому відмінняють попередні, їхню живу роль у наступному русі критичної думки” [10, с. 9]. Справді, вивчення попереднього критичного доробку лишається сьогодні актуальним способом визначення й дослідження статусу літературної критики, її соціально-культурної

запобіганню, репрезентативності в сучасній парадигмі гуманітарного знання. Історичний масив здобутків української літературної критики не є тут винятком. По-сучасному, зокрема, звучить теза І. Франка про наукові підстави літературної критики, яка має бути “поперед усього естетична, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового дослідження, якими послуговується сучасна психологія” [11, с. 110]. Апеляція до психології (у ХХ столітті визначальну роль у формуванні нових теоретиколітературних конструктів відіграв психоаналіз) у русі до набуття нових знань про літературу, у тому числі, й про літературну критику дає плідні результати, оскільки що б не говорилося про літературу, її природу, іманентні ознаки, функції, вона незмінно потенціює контакт з Іншим, заторкуючи його фантазію, емоційний склад, життєвий досвід тощо. Будучи сама продуктом творчої уяви, вона апелює до уяви читача, змушує цю останню до активної праці в напрямку видобування й винесення на поверхню свідомості актуального екзистенційного статусу цього самого читача.

Власне ж літературна критика, припускаємо, міняє статус з творчо-інтерпретаційного на науково-інтерпретаційний у тому випадку, коли її зміст складають способи, механізми, зрештою, моделі *відкриття* літературного явища. Зважаючи на комунікативно-діалогічний характер художньо-літературної творчості, до компетенції літературної критики як науки слід віднести “рецептивно-комунікативні процеси формування критицизму як екзистенційного умонастрою” (Гром’як), “розширення акту сприйняття, обмеженого рамками завдань цього розширення”, які, в свою чергу, полягають у необхідності “допомогти моїй участі у відносинах свідомої безкінечності, тобто підтримування живого стану” (Мамардашвілі) [12, с. 100 – 101]. Вважаємо, що саме в такій понятійно-діяльнісній перспективі літературна критика отримує власний науковий предмет.

Літературна критика, розглянута в колі проблем читацького сприйняття, належить до царини гуманітарно-наукових актуарій останніх десятиліть. З. Росінська зауважила: “Якщо початок ХХ століття виявив зацікавлення до митця і творчості, то його друга половина зосереджує зацікавлення на рецепції і процесі сприймання твору мистецтва” [13, с. 318].

Узагальнюючи набутки психоаналізу в цьому напрямку, названа дослідниця наголосила на трьох позиціях корелювання літературного твору й читача, які визначають характер рецепції в літературному дискурсі сьогодення. Екстраполяція цих позицій у літературно-критичну царину дає змогу зорієнтуватися в її поліфонічній динаміці, специфікувати іманентні начала та властивості.

Позиція “рецепція як повторне творення” визначає комунікативну спрямованість естетичної діяльності. Твір мистецтва несе в собі багато різноманітних значень, які виловлюються з його фактури в процесі

аналізу. Читач як сприймаючий суб'єкт прагне, за Е. Крісом, зрозуміти текст і здійснює для цього інтерпретацію, під час якої багатозначність художнього твору редукується, натомість формується й виділяється якийсь певний сенс. “Саме відчитування багатозначності, поступове відгадування сенсу твору є джерелом насолоди, але й разом з тим важливим чинником, який викликає естетичне переживання” [13, с. 321].

“Реципієнт як сторона діалогу”, у якому він бере участь нарівно з художнім твором, становить другу позицію психоаналітичних розмислів над питаннями сприйняття літератури. Твір тут перестає домінувати над читачем, бо не є носієм певного сенсу, а ще далі – позбавлений і аксіологічного змісту. “Він [текст – Т.Ш.] не може домінувати над реципієнтом, але в нього залишається сила “втягування”, якій реципієнт може піддатися. І навіть мусить піддатися, якщо хоче брати участь у діалозі. Тож “сила втягування” твору мусить відповідати волі реципієнта у припиненні критичної діяльності. Критична діяльність розуму може бути “припинена” за певного налаштування щодо твору, а саме – за переконання, що: 1) твір є джерелом нашого задоволення; 2) він не вимагає від нас ніякої практичної діяльності у зовнішній дійсності. Ця налаштованість становить свого роду передумову для створення діалогу” [13, с. 325].

Третя позиція “реципієнт як негоціант” фіксує домінування реципієнта під час сприйняття художнього твору. А. Грін розглядав “негоціювання” на прикладі двооберненої аналітичної ситуації, що розгортається між пацієнтом та лікарем. У цій ситуації вони прагнуть дійти згоди щодо потрактування один одного. На підставі спостереження за пацієнтом лікар робить припущення й коментує їх пацієнтові. Той, у свою чергу, може погодитися чи ні з запропонованими судженнями, корегувати їх власними міркуваннями щодо своєї особи та висловлювати зауваження щодо коректності професійної поведінки терапевта. Так відбувається взаємокоригування уявлень лікаря й пацієнта один про одного та про самих себе. “Предметом аналізу стає вже щось інше, ніж у момент початку зустрічі. Взаємороздивляння, віддзеркалення себе, включення в себе (або ні) образу себе, який висилає партнер, становить негоціювання форми “Я” обох партнерів. Це діяльність, яка витворює “відкриті предмети” (transitional objects). Це означає – недовизначені, з розмитими кордонами, багатозначні, неясні, незавершені – предмет, про які можна сказати і так, і якимось інакше, які можуть стати і тим, і чимось іншим. Зустріч закінчується витворюванням “тексту” з “домовленим” сенсом – результатом негоціювання, переговорів” [13, с. 331].

Усі три позиції, заявлені психоаналізом, можна розглядати як певну таксономію, що розкриває й диференціює рух літературно-критичної думки у межах, зумовлених корелюванням модернізму та постмодернізму в культурі останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століття. Критика може формулювати свої судження, визнаючи наявність у літературному творі особливого сенсу, що потребує розуміння та

осмислення. Такий підхід, що має багато спільного із засадами модерністського уявлення про літературу, був специфікований Е. Крісом у напрямку прокреслення акту *естетичної комунікації*, у процесі якої предмет якраз і стверджує свій статус “естетичного предмету”. Естетична комунікація передбачає інтерпретаційну активність критика й має призводити до перенесення естетичного досвіду автора читачеві. Критична інтерпретація якраз і фіксує процес активізації творчих спроможностей сприймаючого суб’єкта, який поетизує твір, витворюючи з нього власну концепцію погодженої багатозначності. У цьому випадку літературно-критичний виступ спрямований на мистецький об’єкт і розкриває раціональний та естетико-емоційний потенціал твору.

Більшої індивідуальної свободи надає критикові розуміння своєї ролі як повноправного учасника дворівневого діалогу. “Артикульовані форми мови, що належать до естетичної надструктури твору мистецтва, промовляють до поверхневого розуму публіки (...). Це традиційні елементи форми твору і вони піддаються раціональному аналізу. Нижче від цієї естетичної надструктури ведеться таємна розмова між глибинним інтелектом митця і глибинним інтелектом публіки” [13, с. 326]. У процесі діалогу критик ніби віддається на волю власних емоцій, які виводять його поза межі твору й поза межі власного “я” задля “часткової інтеграції (цілковита є неможливою)” “розпорошених людських “я” [13, с. 329].

Зрештою, критика може тотально прагматизувати літературне явище, коли твір “вживається” в якості терапевтичного засобу, покликаного забезпечити реципієнту комфортне психічне самопочуття. У цій ситуації твір сприймається як середовище мінливих, нестійких значень, які об’єднуються в умовні конфігурації задля задоволення потреб та вимог сприймаючого суб’єкта. “Негоціація” передбачає “домовлене прочитання, узгоджений сенс”, який “приносить враження порозуміння” [13, с. 332]. Текст тут слугує засобом самопізнання особи. Тому критик звертає увагу на якість літературного тексту як здатність викликати необхідний ефект у сприймаючої сторони.

Окреслені тут рецептивні літературознавчі підходи не охоплюють усього їхнього сучасного розмаїття. Проте здійснений огляд дозволяє поставити питання про іманентний простір літературної критики як особливої літературознавчої діяльності.

Література

1. **Фізер І.** Критика літературна // Сучасність. – 2000. – № 9. – С. 86 – 93.
2. **Брюховецький В.** Специфіка та функції літературно-критичної діяльності. – К.: Наук. думка, 1986.
3. **Фізер І.** До джерел кризи сучасної критики // Сучасність. – 2000. – № 3. – С. 96 – 103.
4. **Енциклопедія** постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер.з англ.. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
5. **Козлик І.** Теорія літератури в ситуації “кінця теорії літератури” // Слово і Час. – 2003. – № 9. – С. 5 –

15. **6. Баранов В.**, Бочаров А., Суровцев Ю. Літературно-художественная критика. – М.: Высшая школа, 1982. – 354 с. **7. Літературознавча** енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с. **8. Наєнко М.** Історія українського літературознавства. – К.: ВЦ “Академія”, 2001. – 360 с. **9. Гром’як Р.** Історія української літературної критики. – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 224 с. **10. Зельдович М.** В поисках закономерностей: О литерат. критике и путях ее изучения. – Х.: Изд-во при ХГУ, 1989. – 160 с. **11. Історія** української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У трьох книгах. Кн. 2 / Упор. П.М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – 352 с. **12. Література** и літературно-художественная критика в контексте философии и обществознания (Круглый стол “Вопросов философии”) // Вопросы философии. – 1984. – № 2. – С. 98 – 102. **13. Література.** Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 543 с.

The article is devoted to the definition of literary criticism in the literary science of the last 10-years of the XXth century. The author stressed on literary criticism been a scientific study under the condition when the subject of this study is communicated-receptionist mechanisms of literary work.

УДК 821. 161. 1 – 32. 09 + 929 Карамзин

Н.Л. Юган

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА ОЧЕРКА Н.М. КАРАМЗИНА “ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ И ХОЛОДНЫЙ”

Многогранная личность, Н. Карамзин (1766 – 1826) – писатель, поэт, историк, журналист, переводчик, редактор – смог воплотить в своем творчестве разнообразные жанрово-стилевые подходы. Он создал бессюжетную лирическую прозу (“Деревня” (1791)), несколько типов любовно-психологических повестей из современной жизни (“Юлия” (1796), “Бедная Лиза” (1792)), ироническую повесть-сказку (“Прекрасная царевна и щастливый Карла”), рассказ-миниатюру с элементами преромантической готики (“Остров Борнгольм” (1794)), мелодраму, полную романтической экзотики (“Сиерра-Морена” (1795)), сатиру на тип современного дворянина (“Моя исповедь” (1802)), незавершенный роман о “сентиментальном воспитании” (“Рыцарь нашего времени” (1802 – 1803)), две разные по типу исторические повести (“Наталья, боярская дочь” (1792), “Марфа-посадница” (1803)). Это разнообразие

прозаических жанров было результатом сознательного стремления Карамзина-реформатора привить отечественной словесности разные типы повествования [1, с. 397]

Философско-психологический очерк “Чувствительный и холодный” (1803) [2, с. 608 – 620] в его творчестве – размышление о человеческом характере и судьбе, своеобразное преломление накопленного поколениями опыта и индивидуального восприятия писателя-сентименталиста.

В целом творчество Карамзина изучено достаточно полно и многосторонне (работы Б. Эйхенбаума [3], Г. Макогоненко [4], П. Беркова [5], Е. Осетрова [6], Ю. Лотмана [7], П. Орлова [8], В. Муравьева [9] и др.) Вместе с тем в современном карамзиноведении существуют произведения, которые не были предметом литературоведческого исследования, одно из них очерк “Чувствительный и холодный”. Он чаще всего упоминается в ряду названий произведений писателя [10, с. 285; 11, с. 764]. В “Истории всемирной литературы” определяется жанр “Чувствительного и холодного” – “философско-психологический очерк” [1, с. 397]. В науке накоплены интересные наблюдения над поэтикой произведения. П. Орлов обращает внимание на его идейно-тематические особенности в связи с проблемой эволюции эстетики сентиментализма в творчестве Карамзина: изменение отношения к “чувствительному” герою, проявившееся после событий Великой французской революции [8, с. 241 – 242]. П. Берков указывает значение контрастных образов Эраста и Леонида для литературы начала XIX в. [5, с. 253]. Цель данной работы – рассмотреть жанрово-стилевую специфику “Чувствительного и холодного”.

В очерке “Чувствительный и холодный: два характера” писатель исследует проблему соотношения природы и воспитания в характере человека. Автор считает, что “одна природа творит и дает: воспитание только образует. Одна природа сеет: искусство или наставление только поливает семя, чтобы оно лучше и совершеннее распустилось” [2, с. 608]. Карамзин утверждает, что природные способности определяют жизнь человека и являются основой его характера. Он рассматривает особенности “чувствительного” и “холодного” типов характера, отмечая свойственные им преимущества и недостатки.

Свои наблюдения Карамзин воплощает в рассказе о жизни Эраста и Леонида, который начинается со времени обучения двух друзей в пансионе. Автор отмечает, что “первый [Эраст] мог назваться красавцем; второй [Леонид] обращал на себя внимание людей отменно умным лицом. В первом от младенчества обнаруживалась редкая чувствительность; второй, казалось, родился благоразумным” [2, с. 609]. Он обращает внимание читателя на отношение двух друзей к учебе и товарищам. Эраст “пленялся романами, поэзией, <...> в истории более всего любил чрезвычайности, примеры геройства и великодушия”. Леонид “сомневался во всем, что не было согласно с обыкновенным

порядком вещей”, увлечение романами и “стихотворством” считал “трудною и бесполезною игрою ума” [2, с. 610].

Карамзин ставит “чувствительного” и “холодного” в сходные морально-психологические ситуации, исследуя мотивацию поступков, особенности мировосприятия, жизненной позиции. Так, Эраст, появившись на свет “нежным другом человечества”, дарит женщинам свою любовь. Его душа переполнена то нежностью, то страданием, минуты блаженства сменяются частыми приступами меланхолии. Неверность жены Нины рождает разочарование и желание излить на бумагу “душу, страстную ко благу людей”. Громкая слава писателя не долго тешит Эраста, завистники отравляют жизнь “чувствительного” ядом и желчью своей критики. Леонид “не знал счастья, но не искал его и был доволен мирным спокойствием души ясной и кроткой” [2, с. 613]. Его жизнь отличается стабильностью и уравновешенностью, житейские невзгоды проходят мимо него, не оставляя следа в его сердце.

Подводя итог жизни каждого героя, Карамзин пишет об измученном страданиями и душевными невзгодами Эрасте, который великодушно отдает половину имения своей неверной жене Нине и в отчаянии “ходит обливаться слезами гроб Каллисты”, любившей его до конца своих дней. Трезвый, рассудительный Леонид дожил до глубокой старости, “наслаждаясь знатностью, богатством, здоровьем и спокойствием” [2, с. 619]. Совершая добрые поступки, он никогда не испытывал внутреннего удовольствия, не питал к людям истинной привязанности, “нестрадание казалось ему наслаждением, а равнодушие – талисманом мудрости” [2, с. 620]. Он умер тихо и спокойно, как засыпал каждый день.

Подчеркивая различия в характерах двух героев, автор отмечает необычность и прочность их дружбы. На чем же основывалась эта связь? “На самом различии свойств. Эраст имел нужду в благоразумии, Леонид – в живости мыслей <...> Чувствительность одного требовала сообщения; равнодушие и холодность другого искали занятия” [2, с. 609 – 610]. Писатель подчеркивает диалектическое единство “холодного” и “чувствительного” характеров, разума и чувства.

И все-таки, несмотря на несколько критическое отношение к Эрасту, симпатии писателя остаются на стороне “чувствительности”. Эраст горяч, нерасчетлив, опрометчив, но вместе с тем добр, самоотвержен, бескорыстен. По верному наблюдению П.А. Орлова, сентиментальный герой не потерял в глазах Карамзина своего обаяния, ибо только “одни чувствительные приносят великие жертвы добродетели, удивляют свет великими делами, <...> они-то блистают талантами воображения и творческого ума” [2, с. 609]. Связывая творчество, искусство, великие открытия и подвиги с “чувствительным” типом характера, писатель отдает ему свое предпочтение, так как без них нет в мире красоты, любви, искренности и добра [8, с. 241 – 242].

Таким образом, в основе “Чувствительного и холодного” лежит

принцип контрастного сопоставления двух героев. Они представлены не только как разные типы характера, но и как разные типы мировоззрения, связанные с историко-культурной традицией эпохи (просветительство, рационализм, сентиментализм). “Чувствительность” и “холодность” у Карамзина – два полюса, образующие гармоничное единство мира.

“Чувствительный и холодный” был опубликован в № 19 журнала “Вестник Европы” за 1803 г. Его редактором с 1802 по 1804 г. был Карамзин. Двухнедельный общественно-политический журнал, рассчитанный на широкие круги читателей-дворян в столицах и провинции, при Карамзине состоял из разделов “Политика” и “Литература и смесь”. В журнале помещались публицистические статьи, переводы иностранных авторов, научные тексты, художественные произведения русских писателей (Г. Державин, М. Херасков, И. Дмитриев, В. Пушкин, В. Жуковский и др.). И сам Карамзин не раз выступал здесь как публицист и писатель (ст. “Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени”, “О похитителях”, “Падение Швейцарии”, “О любви к отечеству и народной гордости” и др.; повести “Марфа-посадница”, “Моя исповедь”, “Рыцарь нашего времени”, очерк “Чувствительный и холодный”). Цель Карамзина-издателя – установить диалог с читателем, научиться говорить с ним “увлекательно”, “занимательно и живо”, выработать и выразить свою гражданскую позицию.

Очерк “Чувствительный и холодный” Карамзина – этап становления очеркового жанра в России.

Напомним, что очерк является одним из самых старых жанров русской литературы [12, с. 3 – 4]. Некоторые исследователи отмечают его зачатки уже в “Повести временных лет” в преданиях об обрах и основании Киева, в описании обычаев и обрядов древних славянских племен. В древнерусских “хождениях” (“Хождение” Игумена Даниила, “Хождение за три моря” Афанасия Никитина) он обретает контуры самостоятельной жанровой формы, предшественницы позднейших “путешествий”, а через них – нынешнего путевого очерка. Следующим шагом явилось “Житие протопопа Аввакума”. На традиционном “житейном” фоне здесь отчетливо проступает жанровое новаторство: древнерусский очерк выходит за рамки “хождения”, заявляя свое право на политическую злободневность.

Новый интерес к жанру очерка возникает в начале 70-х гг. XVIII ст. в форме “путешествий” и “писем”. Это “Отрывок путешествия в ***” в журнале И. Новикова “Живописец”, очерковая “Почта духов” И. Крылова, очерки М. Чулкова. Вершинным достижением XVIII в. в очерковом жанре является “Путешествие из Петербурга в Москву” А. Радищева и “Письма русского путешественника” Н. Карамзина. Движение вперед в развитии этого жанра здесь в предельной достоверности изображения действительности, в большой широте охвата жизни, в усилении лирического начала. Самостоятельным и

общепринятым жанром (тогда же вошло в обиход и само слова “очерк” как литературоведческий термин) очерк стал только в 30-е гг. XIX в.

В западноевропейской традиции в XVI в. возник в творчестве французского мыслителя М. Монтеня жанр “эссе” (“essai” – “опыт”, “попытка”, “проба”). В дальнейшем “эссе” приобретает несколько иное значение – небольшое прозаическое произведение, в котором синтезируются элементы художественной и научной прозы. В таком понимании термин “эссе” близок к очерку. Теперь это уже не “опыт”, “проба”, а произведение легкое, изящное, непритязательное – “исследование”, “раздумье”, не претендующее на большую достоверность, рассуждение, без четкого плана и строгой логики, серьезное и вместе с тем непринужденное по форме, с элементами иронии, а иногда и лирической исповеди. Таковы философские очерки французских просветителей XVIII в. (“Картины Парижа” Л.-С. Мерсье). В английской литературе этот жанр возникает в начале XVIII в. в виде английских периодических очерков, в которых затрагивается широкий круг общественных, нравственных, эстетических проблем, выраженных в художественной форме (Р. Стиль, Дж. Адиссон). Именно с этим жанром связано активное распространение в России в последней трети XVIII в. переводной английской литературы [13, с. 188 – 190].

Вернемся к “Чувствительному и холодному” Карамзина. Предметом исследования в нем является человек, его личность, внутренний мир, поведение, особенности характера и условия его проявления. Анализируя “чувствительность” одного героя и “холодность” другого, автор использует прием сопоставления. Подобные признаки характеризуют очерковый жанр [12, с. 516].

В произведении Карамзина органически сочетаются элементы научного стиля и беллетристики. В конце XVIII – начале XIX вв. психологическое учение развивается в рамках философии, лишь в середине XIX в. выделяясь в самостоятельную область знаний. Поэтому проблема характера человека, его обусловленности, изменения индивидуальных качеств, рассматриваемые Карамзиным в очерке, могут быть обозначены как философско-психологические. Автор полемизирует с известными в начале XIX в. учеными-философами Лафатером, Галлем, Кабанисом, употребляет названия типов темперамента. Вся его работа посвящена решению сложной философско-психологической проблемы: “природная” и социальная обусловленность особенностей характера человека.

Вместе с тем в “Чувствительном и холодном” сильно моралистическое начало, что сближает его с английским периодическим очерком, где в художественной форме решаются общественные, нравственные, эстетические проблемы современности. Как писатель-просветитель Карамзин в произведении не просто высказывает свою позицию по данному вопросу, но и пытается образовать читателя,

показать разные аспекты решения проблемы в современной ему философии, заставить читателя задуматься, поразмышлять.

Публицистичность выражена в произведении двумя способами. В первой части – это яркая прямая оценка фактов действительности, данная автором. Повествование ведется от 1-го лица множ. числа: Карамзин вводит читателя в пространство текста, приглашает его к размышлению. Вместе с этим писатель подчеркивает, что он не один придерживается излагаемой точки зрения: “привязывает ли натура умственные способности и нравственные свойства к некоторым особым формам или действиям <...> мы не знаем” [2, с. 608]; “мы видим в свете людей умных и чувствительных <...>” [2, с. 608]. Во второй части (собственно рассказ о двух героях) “мы” уходит на второй план, возникает самодвижущийся сюжет, являющийся результатом столкновения характеров. Автор почти не вмешивается в ход событий, а лишь комментирует происходящее, обращается к читателям, размышляет о тех жизненных ситуациях, в которых оказываются герои. Так, рассказ о любовных увлечениях Эраста Карамзин сопровождает замечанием: “Давно уже сравнивают любовь с розою, которая пленяет обоняние и глаза, но колет руку: к несчастью, терние долговечнее цвета!...” [2, с. 613]. Здесь эмоциональность оценки происходящего усиливает слово “роза” – характерная сентиментальная символика.

В тексте часто встречаются обращения автора к “чувствительному” герою или к читателям. Например: “Бедный Эраст!... Меланхолия его обратилась в отчаяние. Ах! Лучше сто раз быть обманутым неверными любовницами, нежели уморить одну верную!...” [2, с. 619]. Восклицательные конструкции, междометия, “высокая” лексика в таких отрывках создает эмоциональность рассказа.

Карамзин не дает нам портрета своих героев. Этим он подчеркивает, что конституция тела, строение черепа, походка, цвет глаз и т. д. не говорит ничего о характере человека, о нем свидетельствуют только поступки. Писатель выражает свое неприятие системы Лафатера и Галля: “Привязывает ли натура умственные способности и нравственные свойства к некоторым особым формам или действиям физического состава. Мы не знаем: это ее тайна. Система Лафатера и доктора Галля кажется нам по сие время одною игрою воображения” [2, с. 608]. Публицистическая мысль в очерке приподнята, акцентирована.

Особенности “чувствительного” и “холодного” типов характера Карамзин передает как писатель-беллетрист. Герои отражают наиболее существенные черты человеческого характера каждого типа. При этом писатель опирается на широкий историко-культурный и литературный контексты. Таким образом в произведении решается проблема типизации.

В произведении можно увидеть элементы эссе. Это, в первую очередь, высокая афористичность текста. В первую часть автор вводит множество цитат. В одних случаях он прямо называя автора (например:

Лафонтен, Монтань, “русская пословица”), в других – обобщает (“разумные люди”, “греческий трагик”, “один англичанин”). Одни утверждения Карамзин опровергает всем ходом повествования, другие высказывания приводит для подтверждения своей точки зрения. Цитаты, введенные в текст, образуют органическое целое с авторским повествованием. Приведем один пример: “Как бы то ни было, мы видим в свете людей умных и чувствительных, умных и холодных, от колыбели до гроба, согласно с русскою пословицею; и нравственное свойство их так независимо от воли, что все убеждения рассудка <...> остаются без действия. Лафонтен сказал: Мы вечно то, чем нам быть в свете суждено. Гони природу в дверь: она влетит в окно!” [2, с. 613].

Фразы, определяющие философию каждого героя, лаконичны, отточены и выражают некую обобщенную мысль, чем близки к афоризмам. Например: “человек создан думать сперва о себе, а там о других; иначе нельзя стоять свету” [2, с. 610]; “здесь все для человека, а человек только для самого себя” [2, с. 620].

Для яркой и точной характеристики героев автор вводит в произведение “говорящие” имена, определенные изобразительно-выразительные приемы, отбирает и употребляет соответствующие лексические единицы. Укажем на некоторые особенности использования писателем языковых средств для изображения разных типов характера и их контрастного сопоставления.

Отбор словесно-речевых средств для характеристики героев и выражения авторской позиции несет в себе определенное эмоционально-экспрессивное значение, выражает в тексте понимание сущности изображаемых характеров и отношения к ним. В связи с этим необходимо отметить высокую частотность использования в тексте лексики эмоций и эмоциональной лексики.

Лексика эмоций активно употребляется как для характеристики “чувствительного” героя, так и для создания образа “холодного”. Она представлена рядом существительных и прилагательных, которые ориентированы на объективацию эмоций в языке, их наименование. Количественное соотношение лексики эмоций, используемой для характеристики двух разных героев, показывает, что при паритетности употребления данной группы лексических единиц наблюдаются различия в семантике полей.

Эмоциональная лексика, которая характеризует различных героев, отличается. В речи Эраста часты междометия, выражающие его эмоционально-волевые реакции на действительность, передающие непосредственные переживания, ощущения, аффекты, волеизъявления. В речи “чувствительного” героя используется междометие “о”, которое в каждой конкретной ситуации передает разные чувства, им испытанные. Например, восхищение, признательность: “О друг верный и бесценный! Поступок твой затмевает добродетель Сципионову <...>” [2, с. 615]; чувство раскаяния: “О, стыд! Я смел не удивляться ей [добродетели] и

думал, что сам могу поступить также” [2, с. 618]. Если в речи Эраста частое использование междометий помогает раскрыть его движения души, ощущения, чувства, то речь Леонида лишена ярких эмоций, она немногословна, имеет всегда прямое значение и назначение.

Большую роль в тексте при сопоставлении двух героев играют глагольные формы. С одной стороны, для характеристики противоположных типов поведения автор в одном контексте использует глаголы-антонимы. Например: “Эраст верил в истории всему <...>; Леонид сомневался во всем” [2, с. 610; 15, с. 61]. С другой – употребляет эмоциональную глагольную лексику и нейтральную: “Эраст твердил: “Надобно искать славы!” Леонид говорил: “Долг велит служить дворянину <...>” [2, с. 611]. Глагол “говорить” не имеет эмоциональных оттенков, он стилистически нейтрален, выражает общий комплекс значений “словесно выражать мысли, сообщать” [16, с. 201]. Глагол “твердить” имеет семантический оттенок регулярности повторений, в значение включается тип информации и характер говорящего.

В целом в “Чувствительном и холодном” отражены характерные особенности стиля писателя-сентименталиста. Субъективизм, повышенный интерес к психологическому раскрытию характеров и стремление оказать эмоциональное воздействие на читателя обуславливают в очерке использование определенных эпитетов, метафор, сравнений, повторов, целого ряда стилистических фигур. Прежде всего тропы дают Карамзину большие возможности для передачи чувств и настроений героя, изображения внутреннего мира двух типов характера, определения своей авторской позиции. Высокая частотность использования эмоциональных эпитетов (“гордый взор”, “холодный вид”, “проницательный разум”, “нежная страсть”, “нежные сердца”, “слабая душа”, “чувствительная душа” и т. п.) позволяет писателю оттенить внутреннюю, психологическую сторону описываемого, с учетом того впечатления, которое изображенное в тексте производит непосредственно на сердце автора (и, стало быть, на сердце читателя). Использование метафор в очерке также подчинено целям более точного и образного отражения внутренних душевных качеств героев (“сердце и воображение пылают”, “воображение скучает и рождается” и т. д.).

В “Чувствительном и холодном” много обращений. Здесь два адресата. Автор обращается к Эрасту, комментируя его состояние или поступок (“бедный Эраст! Меланхолия его обратилась в отчаяние” [2, с. 619]; “бедный Эраст! Ты променял одну мечту на другую!” [2, с. 616]) или к читателю (“читатель, пощади Эраста: угрызения совести довольно наказали его!” [2, с. 618]). Обращения придают повествованию эмоциональный характер и привносят в рассказ доверительность. Необходимо обратить внимание на то, что Карамзин вводит в текст обращения, связанные исключительно с оценкой Эраста и выражением своего отношения к “чувствительному” герою. С одной стороны, так

Карамзин указывает на высокую эмоциональность как черту этого характера, с другой – как писатель-сентименталист он выражает свою симпатию именно данному герою.

С этой же целью в текст вводятся многочисленные вставки (их 18) с комментариями поступков героев, с попутными замечаниями и рассуждениями автора. В них использованы восклицательные, вопросительные предложения, модальные слова, междометия: “Мудрено ли, что мнение друзей о героях истории были несогласны?” [2, с. 610]; “Ах! Лучше сто раз быть обманутым неверными любовницами, нежели уморить одну верную!” [2, с. 619]; “Мы видим несчастных мужей в свете и почти привыкли к ним, но если они чувствительны, то можем ли искренно не сожалеть о них! Мы любим плакать со вдовцом горестным, он счастливее в сравнении с мужем, который должен ненавидеть или презирать супругу!” [2, с. 615]. Комментарии и вставки в большинстве своем имеют отношение к Эрасту.

Это же можно увидеть и при анализе внутренней речи персонажей. Внутренние монологи в очерке присущи только “чувствительному” герою, а мысли, мотивы поведения Леонида скрыты от читателя. Судить о нем мы можем только по его поступкам. Введение внутренней речи для характеристики “чувствительного” типа поведения – еще одно художественное средство, использованное автором для создания психологического портрета героев. Например: “О слава! – думал он [Эраст] в восторге сердца. – Я искал тебя некогда в дыму сражений и не поле кровопролития; ныне, в тихом кабинете, вижу блестящий образ твой перед собою и посвящаю тебе остаток моей жизни. Я не умел быть счастливым, но могу быть предметом удивления; венки миртовые вянут с юности; венок лавровый зеленеет на гробе!...” [1, с. 616]. “Безрассудный! – думал он [Эраст]. – Я прельстил жену друга, который не хотел воспользоваться слабостью моей жены! Вот награда за добродетель! О, стыд! Я смел не удивляться ей и думал, что сам могу поступить так же!...” [1 с. 618]. Внутренняя речь Эраста отличается обилием эмоций (междометия, обращения, восклицательные предложения, “высокая” лексика).

В текст автор вводит отрывки писем героев, адресованные друг другу. В письменной речи Леонида – холодность и рассудочность, Эраста – эмоциональность и “высокость”. Из письма Леонида: “Женщины любезны и слабы, как дети; надобно многое спускать им; но какой благоразумный человек пожертвует другом минутой их прихоти?” [2 с. 615]; Эраста: “О друг верный и бесценный! Поступок твой затмевает добродетель Сципионову; но смею думать, что в подобных обстоятельствах я сделал бы то же!” [2 с. 615].

Из сказанного можно сделать вывод, что на лексическом уровне отбор и использование противоположных по значению или семантическим оттенкам слов обуславливается жанровыми и идейно-тематическими особенностями очерка: противопоставление

двух философских концепций, характеров, мировосприятия “чувствительного” и “холодного”.

Такие черты произведения, как органическое соединение научности и художественности, постановка серьезных философских проблем и попытка их разрешения на конкретных примерах, указывают на очерковую природу “Чувствительного и холодного”. Вместе с тем здесь обнаруживается и влияние западноевропейской традиции (эссе, моралистика), которые выделяют текст среди просветительских очерков XVIII в. “Чувствительный и холодный” Карамзина, с одной стороны, близок научным работам на психолого-философские темы русских просветителей (Н. Новиков, Г. Сковорода, Я. Козельский “Философские мысли”, А. Радищев “О человеке” и др.). С другой стороны, он является ступенькой в эволюции жанра. Многогранное изображение внутренней жизни своих героев, способность увидеть мир глазами разных типов человеческих характеров, говорить их языком, раскрытие внутренних мотивов и побуждений – все это сближает “Чувствительного и холодного” с новым этапом развития очерка в произведениях “натуральной” школы в 40 – 50 гг. XIX в. “Физиологический” очерк рассматривает человека в системе широких социальных связей, чаще всего в сфере их профессионально-бытовой деятельности, но психологический анализ внутреннего мира героев является неотъемлемой частью характеристики персонажей (очерки А. Башуцкого, В. Толбина, П. Вистенгофа, Е. Гребинки, А. Кульчицкого, В. Даля, И. Панаева, Н. Некрасова, Д. Григоровича и др.). Таким образом, можно говорить о значительном вкладе Карамзина в развитие жанра очерка в русской литературе.

Литература

1. **История** всемирной литературы: В 9 т. – М., 1988. – Т. 5.
2. **Карамзин Н.М.** Соч.: В 2 т. – Л., 1984. – Т. 1.
3. **Эйхенбаум Б.** Карамзин. – М., 1986.
4. **Макогоненко Г.П.** Карамзин-писатель, критик, историк // Карамзин Н. М. Соч.: В 2-х т. – Л., 1984. – Т. 1. – С. 5 – 50.
5. **Берков П.Н.** Державин и Карамзин в истории русской литературы конца XVIII – начала XIX в. // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литературы. – Л., 1981. – С. 242 – 255.
6. **Осетров Е.И.** Три жизни Карамзина. – М., 1989.
7. **Лотман Ю.М.** Сотворение Карамзина. – М., 1987.
8. **Орлов П.А.** Русский сентиментализм. – М., 1977.
9. **Муравьев В.** Николай Карамзин. – М., 2005.
10. **Орлов О.В., Федоров В.И.** Русская литература (XVIII в.). – М., 1973.
11. **История** русской литературы: В 4 т. – М., 1980. – Т. 1.
12. **Глушков Н.И.** Очерк в русской литературе. – Ростов: Изд. Рост. ун-та, 1966.
13. **Левин Ю.** Английская литература в России XVIII в. // Вопросы литературы. – 1996. – № 1. – С. 188 – 190.
14. **Краткая** литературная энциклопедия. – М., 1968. – Т. 5.
15. **Львов М.Р.** Словарь антонимов русского языка. –

М., 1978. **16. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.** Словарь русского языка. – М., 1990.

In N. Yugan's article the genre and stylistic features of "Sensitive and Cold" (1803) by N. Karamsin is analysed. The author of the article shows the sketch features of the work which is characterized by the harmonic unit of scientific and literary characteristics, some philosophic and philosophical problems and Karamsin's attempt to solve them in the work. The analysed stretch is a certain step forward in the Russian literature as to the genre's evolution. It is also the beginning of a new period of the genre's development by the so-called "natural school" of 1840 – 1850.

Документалістика на порозі XXI століття

УДК 821. 161. 2 – 94. 09

О.А. Галич

ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ПИСЬМЕННИЦЬКИХ ЩОДЕННИКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У літературознавстві ХХ століття до наукового вжитку увійшли поняття “автор” і “образ автора”. Перше з них пов’язують з працями М. Бахтіна, друге – В. Виноградова. “Автора ми знаходимо (сприймаємо, розуміємо, відчуваємо) у кожному творі мистецтва” [1, с. 319], – зазначав М. Бахтін. Скептично оцінюючи погляди В. Виноградова на проблему автора, він наголошував: “Так званий образ автора – це справді образ особливого типу, відмінний від інших образів твору, але це *образ*, і він має автора, який створив його. Образ оповідача в оповіданні від я, образ героя автобіографічних творів (автобіографії, сповіді, щоденники, мемуари), автобіографічний герой, ліричний герой тощо. Всі вони вимірюються і визначаються своїм ставленням до автора-людини (як особливого предмета зображення), але всі вони зображені образи, які мають свого автора, носія чисто зображувального начала” [1, с. 319 – 320]. Н. Бонєцька підкреслювала: “Зустріч свідомості читача з автором відбувається тоді, коли за художнім світом починає відчуватися авторська активність, яка його створила. Що ж за образ з’являється при цьому у свідомості читача? Як оформлюється, усвідомлюється та закінчується враження від зустрічі з автором? Цей образ зовсім особливий, його природа відмінна від природи образів героїв твору. Насамперед він не має ні пластичної оформленості, ні характерологічної закінченості. З художнього твору ми не можемо не лише дістати якихось відомостей про зовнішній вигляд його автора а й зробити більш-менш певні висновки про емпіричний характер. І все ж образ автора, який розкривається у творі, співвідноситься з авторською особистістю, мабуть, більш тісно, ніж його портрет чи характер. У процесі творчості особистість відповідає собі в найбільшій мірі, тому в художньому творі присутня сама суть автора, і глибина твору, так би мовити вертикаль його, відповідає глибині авторської особистості [2, с. 257]. У новітньому літературознавстві більш схильні оперувати збірним поняттям “образ автора”. “Таким чином, – зазначав О. Самойлов, – автор: всюдисущий, всезнаючий, безтілесний щодо художнього твору, творцем і деміургом якого він проголошується його дослідниками; вони оголосили про принципово нескінченний характер своїх пошуків щодо образу автора, будь-який смисл, добутий із символічно репрезентуючого його

художнього твору, йому (“образу автора”) не відповідає, а, отже спричиняє до одержання нового смислу” [3, с. 3]. “Теорія автора, – на думку А. Большакової, – є однією з складних, протирічливих і водночас перспективних галузей у сучасній літературно-критичній думці” [4, с. 15].

Жанр щоденника належить до мемуарної літератури, яка в свою чергу є межевим метажанровим утворенням, що частково належить художній літературі, а частково виходить за її межі. До того ж, художнє поле в щоденниках, на відміну від мемуаристики в цілому, є вужчим. Все це впливає на особливості вияву авторської позиції.

Авторське “я” в щоденнику найчастіше перебуває на передньому плані: “Я бачив людство. Від Португалії й до Японії, від Едмонта і до Таїланду та островів Індонезії – все Бог щедро мені показав... І всюди (будь-якої раси) людина – прекрасна!.. Хоча всюди життя її минає в постійній тяжкій боротьбі Добра зі Злом” [5, с. 9], – це запис Олеся Гончара від 25 червня 1993 року. “Естет я нещасний, жалкий борзописець, – і до людини підійти не можу! Розсердився зараз на Олю. За дрібницю, на якій я настоював. Розплакалась. Стало совісно” [6, с. 18], – це вже рядки П. Тичини, датовані 28.XII.1920 року. “Мое серце – джерело мого життя. Все від нього і все веде до нього. Воно б’ється невтомно і ненастанно, перекачуючи тонни крові щодня. Воно підказує мені, як треба жити і працювати, диктує стиль життя. Жити за законами серця – за правилами серця – ось болюча насолода і музика мого життя” [7, с. 60], – це рядки із новітніх щоденників П. Сороки. Скрізь у них на передньому плані авторське “я”, хоч розкривається воно по-різному: як своєрідний підсумок з вершини прожитих років у Олеся Гончара, як вияв звичайної людської слабкості у Павла Тичини, як спроба філософського підходу до світу у Петра Сороки. Чимало подібних рядків знайдеться у В. Поліщука, О. Довженка, В. Чередниченко, В. Стуса, В. Захарченка та ін. Очевидно, що в усіх цих випадках “образ автора” максимально наближається до справжнього автора. Це не голос, який нікому не належить конкретно, це голос справжнього біографічного автора, який стоїть поза всяким текстом.

Щоденники досить часто передають фізичний і душевний стан цього біографічного автора, розповідаючи його словами про хвороби, матеріальні нестатки, моральний дискомфорт тощо. Наприклад, у О. Гончара: “Пішов на Володимирську гірку. На гірку молодості. Один, один. Чужі люди довкола, більше туристи чую мову угорську, англійську... Жодного знайомого не зустрів! Хіба що ото Дніпро... Холодними водами сивіє десь аж до гирла Десни, якої я так посправжньому й не бачив. Замість Америки – попливти б по Україні, по наших отих осінніх задумливих ріках... Боже, як сумно й самотньо!” [8, с. 159]. Або, у Гр. Тютюнника: “Відкрив у собі страшне почуття, що завжди і непомітно супроводжувало мене, – боязкість мріяти. Вчора, наприклад, Л. сказала, що в нас може бути дитина. Я якось підскочив

внутрішньо, ожив, і тиха радість оселилась у серці” [9, с. 53]. Чи в П. Тичини: “Ночами божеволю. Ще мені буде й нужди, і горя, і сліз, і смертей. А зараз я хочу жити, бо тільки так увесь розквітну” [6, с. 39].

Цей же біографічний автор постає у мріях, задумах проєктах і проєктах, яких доволі зустрічається в письменницьких щоденниках ХХ століття: “Коли б усе захотів я занотувати те, що, здається, й паперу не вистачило б” [6, с. 42], – чується голос П. Тичини. “Хотілось би прозирнути в майбутнє тисячоліття” [5, с. 10], – занотовує О. Гончар. “Мені потрібно ще й ще вчитися думати на папері” [9, с. 46], – читаємо у Гр. Тютюнника. І в нього ж: “Треба написати повість про хлопчика років 11 – 12. Війна. Каліцтво і запізнений розвиток. Писати від “я”. Епіграф із Твардовського” [9, с. 49].

Присутність біографічного автора в щоденниках – явище закономірне. Своєю присутністю він створює специфічний просторово-часовий континуум, який складається принаймні з двох елементів – минулої доби, що лишилися за спиною автора (“Далеке дитинство моє!” [6, с. 223]; “Найщасливіші для мене, думаю, були 50-ті, 60-ті роки” [5, с. 11]) і сучасної автору дійсності (“10. 01. 1956 Ш о л о х о в. Нарада молодих, Шолохов згодився виступати. Його ждуть” [8, с. 201]; “Знову чорна чорнобильська дата” [5, с. 10]). Відбувається складний процес злиття “образу автора” і “автора”, про що свого часу писав М. Бахтін: “Ми можемо говорити про чистого автора на відміну від автора частково зображеного, показаного, який входить до твору як його частина. Не можемо сказати, що від чистого автора немає шляхів до автора-людини, вони, звичайно, є, і притому до самої серцевини, до самої глибини людини, але та серцевина ніколи не може стати одним із образів самого твору. Він у ньому як у цілому, причому найвищою мірою, але ніколи не може стати його складовою образною (об’єктною частиною. Це не *natura creata* (природа сотворена) і не *natura et creans* (природа, породжена і творча), але чиста *natura creans et non creata* (природа, що творить і несотворена)” [1, с. 320].

Фактично, в письменницьких щоденниках естетичний проміжок між “автором” і “образом автора” сягає мінімальної позначки, але оскільки щоденники, як жанрова форма, є досить аморфними, не мають усталеної канонічної будови (для них головною є часова послідовність подій), то до автора в них часто ще й долучається герой, чим гармонізується текст.

Свідомість героя найчастіше передається через бачення автора: “Читаю харківчан. Сосюра почав добре, тільки за Єсеніним. Шкурупій ненавидить мене, матюкається кларнетами і Євою голову туманить публіці” [6, с. 36]. Це у Павла Тичини. У Олеся Гончара знаходимо схожість у передачі свідомості героя: “Довженко, звичайно, геній. Тільки у справді великих людей може бути таке інтенсивне, невичерпно багате, джерелом б’юче життя. Весь час він бродить, як хміль. Він буває спокійним зовні, але внутрішньо, видно, – ніколи. Свіжі красиві думки,

поради, проекти він розсипає щедро, на ходу, мовби йому самому тісно від них” [8, с. 156]. Або у Василя Стуса: “Кожного вечора до мене хтось з’являвся – то комсомольський патруль, то міліція. Розмова була недобррозичлива, провокаційна. Особливо докучав капітан Любавін. Довелося просто не реагувати, коли він з’являвся” [10, с. 11].

Однак нерідко в щоденниках передаються розмови автора з реальними героями, або діалоги чи полілоги кількох таких героїв, свідком яких був автор. У такому випадку автор ніби передає героям частку своєї свідомості. Ось, наприклад, Павло Тичина відтворює свою розмову з квартирною господаркою, в якій мешкав В. Поліщук, котрий теж залучався до бесіди: “Я до “старушки”:

– Ви давно в Києві мешкаєте?

“Стар[ушка]:

– Ні, всього тільки 35 літ.

Валер’ян як божевільний регоче:

– От чудачка.

– “Стар[ушка]” сміється:

– Що ж тут смішного? (цигарку палить собі).

Валер’ян:

– Та як же, – каже, – всього 35 літ, і це, виходить, недавно. От чудачка!” [6, с. 33 – 34].

Тут, окрім біографічного автора, Павла Тичини, присутні ще й два героя – “старушка” і Валер’ян Поліщук. Однак їхня свідомість у тексті відтворюється через свідомість автора, який ніби згадує, по пам’яті цитуючи розмову. Герої наче отримують певну частку свідомості автора. І ця частка буде меншою, якщо запис зроблено по свіжих слідах подій. Якщо ж автору доводиться передавати розмови реальних героїв, що відбувалися колись, досить віддалено в часі, то там питома вага свідомості біографічного автора буде більшою, адже закони людської пам’яті такі, що з часом забувається все більше й більше інформації, а наявні в щоденниках діалоги й полілоги, це, скоріше за все, змодельовані конструкції, в яких автор намагається передати суть розмов, а не їх текстуальний зміст. Наприклад, у 1962 році старий Павло Тичина занотував епізод із свого раннього дитинства, де є фрази, промовлені матір’ю майбутнього поета і його сестрами. Зрозуміло, що в них питома вага авторської свідомості буде вищою, ніж у цих героїв:”

– Пересуньтесь! – Саші та Наталі вона добром радить: – Ось пересуньтесь-бо під яблуню у холодильник! А де ж Павлусь?

– Павлусь? – перепитують мої сестрички маленькі і разом скочать наставлять у напрямі гарбузів на ноги. Шукають мене очима по саду, а потім два пальчики:

– Мамо! А ось і Павлусь!..” [6, с. 227].

Ще складнішою постає ситуація з формами вираження авторської свідомості, коли автор щоденників у вигляді прямої мови передає думки другої особи про іншу. Наприклад, у Олесе Гончара в записі від 13

травня 1957 року читаємо: “Виступ М.С. Хрущова. [...] Сталин как-то говорил (гуляли с ним в Сухуми):

– Я несчастный человек. Никому не верю. Я сам себе не верю!” [11, с. 111].

Слова Сталіна передано в інтерпретації Хрущова через багато років. Тут авторська свідомість О. Гончара вбирає в себе свідомість героїв щоденника Хрущова та Сталіна, залишаючи якусь частину свідомості й їм, при цьому у Хрущова вона буде більшою, бо Гончар нотує саме його слова.

Якщо звернутися до М. Бахтіна, то поняття “автор” і “герой” у нього мають онтологічну та функціональну різницю. Автор, як естетичний суб’єкт, формує життя героїв, як суб’єктів життя. На думку О. Чернишової, “ціле героя знімає онтологічну різницю автора і героя, оскільки герой, будучи причетним до естетичного (поетичного) буття, виявляється цим самим причетним буттю авторському” [12, с. 32].

Інколи в щоденниках трапляються випадки, коли авторська свідомість ніби роздвоюється: з одного боку, домінує наче чуттєве начало, більш притаманне белетристиці, а з іншого, – жорстке раціональне начало, пов’язане з розумом, хоча зрозуміло, що перед читачем автор постає цілісним, але у двох своїх іпостасях. У записі від 24 вересня 1942 року В. Винниченко, прогножуючи майбутню перемогу СРСР у Другій світовій війні, пробує розібратися, що може дати ця подія для демократизації суспільного життя: “І не може бути, щоб ця перемога не зачепила ССРСР, щоб там влада диктатури лишилася на глум усьому світові? Муситиме й там відчутися та перемога, мусить “найдемократичніша” в світі конституція стати хоч трошки просто демократичною. Так, здається, тільки моє чуття “вбачає”. А розум скептично посміхається: “А чому мусить так бути? А чому переможець, герой, геній, вождь Сталін, який силою диктатури врятував ССРСР і ввесь світ од гітлеризма, муситиме відмовлятися од цієї чудодійної рятівної диктатури?” [13, с. 70].

Між героєм і автором завжди є певна межа. Коли письменник творить свого героя, то він ніби вживається в нього, намагаючись пережити його почуття, щоб дізнатися про те, які відчуття переживає герой. По суті, мова йде про те, що авторові треба щоразу зуміти поставити себе на місце свого героя, поділившись з ним часткою власної свідомості. У щоденниках ситуація ускладнюється тим, що ми маємо справу з документальним матеріалом, який вимагає якомога меншого втручання з боку автора, але, оскільки щоденники є жанром мемуарної літератури, домінуючою ознакою якої є суб’єктивність, то авторське втручання у свідомість героїв є цілком логічним і закономірним. Авторська свідомість завжди переважає над свідомістю героїв. До того ж, серед інших жанрів мемуарної літератури ця перевага в щоденниках є більшою, адже це не мемуарний роман чи повість, де діалоги та полілоги є неминучими. У щоденниках вони зустрічаються рідше, визначаючи,

таким чином, їхню жанрову специфіку, впливаючи на особливості поетики.

Щоденники українських письменників ХХ століття переконливо демонструють своєрідну й неповторну поетику. Це пов'язано з особливостями щоденникового жанру, для якого характерною є змістова свобода, обмежена лише хронологічною послідовністю записів.

Певну специфіку в щоденниках минулого сторіччя виявляє авторська свідомість. Авторське “я” переважно знаходиться на передньому плані. Щоденники передають фізичний і душевний стан біографічного автора. Сам він постає в мріях, задумах і проектах, створюючи специфічний часо-просторовий континуум, що має як мінімум два виміри – минуле і сучасне і набагато рідше – майбутнє. Свідомість героїв найчастіше передається через бачення автора. Між героями та автором завжди є певна невловима межа.

Вивчення поетики жанру щоденника дасть можливість докладніше уявляти специфіку мемуарної літератури, яка посідає все більше місця в сучасному літературному процесі.

Література

- 1. Бахтін М.** Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 318 – 323.
- 2. Бонецкая Н.К.** “Образ автора” как эстетическая категория // Контекст – 1985. – Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1986. – С. 241 – 269.
- 3. Самойлов О.В.** Автор та герой як суб'єкт поетичного буття. – 10.01.06 / Донецький національний університет. – Автореф. дис. канд. філол. наук. – Донецьк: 2000. – 16 с.
- 4. Большакова А.Ю.** Теория автора в современном литературоведении // Известия АН. Серия литературы и языка. – Т. 57. – № 5. – М.: 1998. – С. 15 – 24.
- 5. Гончар О.Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 3 (1984 – 1995) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар. – К.: Веселка, 2004. – 606 с.
- 6. Тичина Павло.** Зібрання творів: У 12 т.: Щоденникові записи. Листи. – Т. 11. – К.: Наук. думка, 1988. – 552 с.
- 7. Сорока Петро.** Лови тіні, або Тридцять днів до нового тисячоліття. Денник // Дзвін. – 2001. – № 5 – 6. – С. 53 – 66.
- 8. Гончар О.Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 1 (1968 – 1983) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар. – К.: Веселка, 2003. – 607 с.
- 9. Вічна загадка любові.** Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К.: Рад. письменник, 1988. – 495 с.
- 10. Стус Василь.** В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Балтимор – Торонто: Українське видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1987. – 463 с.
- 11. Гончар Олександр.** Із записників // Дніпро. – 2001. – № 7 . 8. – С. 102 – 119.
- 12. Чернышева О.А.** “Целое героя” в эстетике М. Бахтина // Литературоведческий сборник. – Вып. 4. – Донецк: ДонНУ, 2000. –

С. 31 – 34. **13. Винниченко Володимир.** Щоденник // Київська старовина. – 2001. – № 5. – С. 59 – 74.

In the article the problem of author consciousness is examined in the diaries of the Ukrainian writers. Works of P. Tychina, O. Honchar, Gr. Tutunnik were serve as material grower and others.

УДК 821.161.2.02 «1924/1928» Костюк

В.І. Дмитренко

ЛІТОБ'ЄДНАННЯ “ЛАНКА”- МАРС У СПОГАДАХ ГРИГОРІЯ КОСТЮКА

Про київську літературну організацію “Ланка” (1924), яка в 1927 році перетворилась на МАРС (Майстерня революційного слова), маємо дуже мало документальних свідчень. Тому для розуміння місця цього літературного угруповання в літературному процесі 20 – 30-х рр. минулого століття важливою є мемуарна спадщина, в якій представлена будь-яка інформація про літоб'єднання і його членів. Свідчення про організацію дуже розпорошені в спогадах учасників літературного процесу того періоду, а також людей, більшою або меншою мірою дотичних до нього. Варто назвати спогади Ю. Смолича “Розповідь про неспокій”, мемуари дружини одного з членів “Ланки”-МАРСу, Григорія Косинки Тамари Мороз-Стрілець “Голос пам'яті”, спогади Людмили Коваленко, дружини М. Івченка, який був близький до зазначеної літературної організації, а також, звичайно, спогади членів організації, яким вдалось вижити після тотальних репресій 30-х років. Це “Мої товариші” Т. Осьмачки [1], спогади М. Галич і Б. Антоненка-Давидовича. При цьому слід зазначити, що основна увага в спогадах сучасників приділяється окремим персоналіям. На сьогодні маємо дещо більше інформації в спогадах про Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинку, Т. Осьмачку, В. Підмогильного, Є. Плужника, Д. Фальківського і майже немає свідчень про Г. Брасюка, Д. Тася (М. Могилянського), дуже мало про М. Галич і Б. Тенету, В. Ярошенка.

О. Галич зазначає: “Документалістика, особливо така її форма як мемуари, набагато точніше, а ще й емоційніше, ніж донедавна вузівські та шкільні підручники, відтворює далеке й більш віддалене минуле, провідні історичні тенденції, дає оцінки реальним політичним діям, письменникам, акторам у різні періоди (відносно спокійні чи драматичні, а то й трагічні) нашої історії. Спогади часом називають третьою історією, маючи на увазі, що перша історія – це справжній суспільний процес, що мав місце в минулому; друга – це його бачення в офіціозі; а третя –

неупереджений погляд мемуариста чи автора біографічної оповіді [2, с. 5 – 6]. У цьому зв'язку надзвичайно важливими для відтворення історії організації вважаємо спогади Г. Костюка “Зустрічі й прощання”, в яких представлена, перш за все, атмосфера 20-х років минулого століття в Києві. М. Жулинський в одній із публікацій про автора спогадів зазначив: “Це його національний борг, який він віддає все життя, намагаючись відкрити в найвиразнішій повноті всю гаму переживань цієї епохи, зосереджених у творах і у долях її яскравих представників. Цей борг він віддав сповна в двох томах спогадів і роздумів “Зустрічі та прощання” [3, с. 106]. Він засвідчив, що сам Г. Костюк назвав “Зустрічі й прощання” своїм “останнім прощанням з Україною” [3, с. 109]. О. Галич називає “Зустрічі й прощання” Г. Костюка унікальним твором. При цьому зауваживши: “Мемуари – це завжди документ. Декому здається, що це документ приватного життя, в даному випадку життя українського літературознавця Григорія Костюка. Однак мемуари – це завжди документ епохи і розглядати їх треба тільки з таких позицій, інакше за дрібними фактами і, здавалось, незначними подіями можна не помітити й пропустити щось суттєве. І таким суттєвим є те, що доля Григорія Костюка є типовою для цілої генерації українських інтелігентів в першому поколінні, які прийшли в пореволюційну добу чесно служити своєму народу, але насильницьки були вилучені з природного еволюційного процесу [4, с. 124].

Мета статті: проаналізувати рецепцію Г. Костюка окремих персоналій “ланчан-марсівців”, які представлені в спогадах “Зустрічі й прощання”, зацентрувавши увагу на представленому в них фактичному матеріалі про літературне угруповання “Ланка”-МАРС.

Якщо дотримуватись класифікації Ірини Василенко, то “літературний портрет – це такий жанр мемуарної прози, визначальними рисами якого є сукупність засобів, прийомів, стилістичних і поетичних ознак, композиції та ідейного навантаження, що підпорядковані законам художньо-документальної оповіді про життя, риси вдачі, діяльність реальної історичної особи, яка є героєм особистих спогадів автора і може бути цікавою майбутнім поколінням неповторністю власної індивідуальності, участю у важливих історичних, політичних, культурницьких подіях життя народу” [5, с. 10].

В. Барахов, у свою чергу, виділяє жанрові різновиди літературного портрета: “літературний портрет як жанр мемуарно-біографічної прози; літературний портрет як документально-біографічна оповідь про давно померлого історичного діяча, що ґрунтується на використанні біографічних матеріалів, листів, мемуарів сучасників; літературний портрет як жанр критики” [6, с. 49].

Про літературну організацію “Ланка”-МАРС згадується у другій частині “Київська доба (1925 – 1929)”. У Києві автор спогадів опинився в 1925 році, приїхавши вступати до Вищого інституту народної освіти імені Драгоманова (на той час таку назву мав КНУ імені Тараса

Шевченка). Він згадує, що “був закоханий у це місто, ніколи його не бачивши” [7, с. 97]. Це був час активного літературного життя. Виходили українські газети “Більшовик” і “Пролетарська правда”, літературно-громадський двотижневик “Нова громада”, літературно-мистецький популярний журнал “Глобус”, а з 1925 року почав виходити солідний щомісячник “Глобус”. У кінці 1924 року відокремилась від “Аспису”, що існував з 1922 року в Києві група молодих письменників (Б. Антоненко-Давидович, В. Підмогильний, Т. Осьмачка, Г. Косинка, Є. Плужник), утворивши літературну організацію “Ланка”. Тобто літературне угруповання “Ланка” вже існувало в Києві, і, як відомо з інших джерел, до нього приєдналась Марія Галич. Окремі розділи в спогадах присвячені Г. Косинці, Б. Тенеті, І. Багряному.

Першим із письменників, що входили до літоб'єднання “Ланка”, в спогадах з'являється постать Григорія Косинки. Автор зазначає, що познайомився спочатку, ще в середній школі зі збіркою його оповідань “На золотих богів”. Прізвище автора викликало в Григорія Костюка асоціації з давно відомим прізвищем Чупринка, тому в його уяві автор збірки постав як представник дореволюційного покоління письменників. Самі оповідання сподобались автору спогадів: “Був у них гарячий подих недавно минулих років революції, була вічна селянська жура, злидні, безвихіддя. Якийсь невимовний крик зраненої селянської душі” [7, с. 202]. Знайомство з творами продовжилось уже в Києві: вийшло друком нове оповідання Г. Косинки “Мати”. Знову Г. Костюку здалось, що це твір дозрілого майстра. Тому інформація про те, що Г. Косинка ще молодий автор, “який живе в Києві й успішно й успішно вибивається в літературі на передове місце” [7, с. 203], дуже здивувала його й спонукала якомога швидше побачити на власні очі молодий талант. При першій же нагоді він відправився на вечір, яких не бракувало на той час, де свої твори читав сам письменник. Г. Косинка представ перед аудиторією й приголомшив автора спогадів своїм читанням: “То не було звичне читання з книжки, рукопису. То була жива розповідь напам'ять. Я таке побачив уперше. Я нікого з письменників більше й пізніше не знав, щоб свою прозову річ міг читати напам'ять. Та ще й як читати! З таким природним перевтіленням у характери, в психологічні нюанси героїв. Ні, то була містерія художнього читання” [7, с. 203].

Особисте знайомство відбулось роком пізніше: вони зустрілись випадково в спільного товариша. Однак, тон і поводження Г. Косинки викликали в Г. Костюка задерикувату реакцію й дещо негативне сприйняття молодого таланта. “Пізніше, – зазначає автор спогадів, – вияснилося, що це з його боку не був тон зверхності, а просто його вроджений характер безпосереднього нецеремонного ставлення до людей” [7, с. 205].

Уже під час першого знайомства чітко окреслились основні риси характеру Г. Косинки: “категоричність, безапеляційність суджень і оцінок, скептичність до авторитетів і одночасно відсутність зазнайства,

душевна щирість і товариськість” [7, с. 206]. Наступні зустрічі дали можливість побачити автору спогадів “кипіння внутрішньої невичерпної сили”. Автор зазначає: “Це був великий життєлюб і ще більше – правдолюб. Смертельно ненавидів підлабузництво, кар’єризм. Не любив бундючних задавак. Зле кпив собі з них. Не любив і зневажав партійних ортодоксів, що купчилися навколо “Літературної газети” та її редактора, молодого, зухвалого критика Б. Коваленка. Називав мародерами й голобельниками” [7, с. 206].

Досить важливими, на нашу думку, є спогади Г. Костюка про те, як сам Г. Косинка пояснював, чому він залишив КІНО, адже в біографії це пояснюється матеріальними нестатками. Він не склав екзамен Миколі Зерову, бо якраз вийшла його перша книга “На золотих богів”, і він ходив дуже самовпевненим, не готуючись до екзамену. Тому відповіді на питання, що таке новела як “літературний гатунок” не зміг, хоч сам класифікував свої твори, як новели. За порадою М. Зерова Г. Косинка простудіював потрібні підручники, але не пішов на іспит удруге. “Взяла мене гордість, знаєш, така собача. Так я почав залазити в іспитові борги, аж поки не покинув інститут” [7, с. 206].

Дуже цікавою, на нашу думку, є подання Г. Костюком у своїх спогадах діалогу з Г. Косинкою, в якому відбилися погляди письменника на тогочасну ситуацію в українській літературі. Г. Косинка високо оцінює М. Хвильового, зазначаючи при цьому, що його візія націлена в далеке майбутнє. А серед сучасних йому письменників, які своєю творчістю долучили українську літературу до світового контексту, він називав В. Стефаника й В. Винниченка. Наголошуючи на бажанні поляків, чехів, німців перекладати твори В. Стефаника, на тому, що твори В. Винниченка перекладені майже всіма мовами світу, а п’єси йдуть у кращих театрах Європи, він зазначив: “Винниченко могутньо потрясає нашим читачем. Своєю “Сонячною машиною” він зворушив наше мертво плесо. Скільки диспутів в одному тільки Києві! Ти був, чи може чув, як у Будинку вчених на доповідь професора Євгена Перліна, про “Сонячну машину” прийшло стільки публіки, що мало дверей й вікна не виламали. І тільки за допомогою міліції й заяви професора, що він цю саму доповідь повторить тут через тиждень, публіка, що напакувала всі коридори й стояла перед будинком, розійшлася. А що робиться в інших містах? Скупо про це повідомляє преса” [7, с. 208]. Далі вміщена вельми цікава інформація, висловлена Г. Косинкою про те, що одна бібліотека в Донбасі закупила 300 примірників “Сонячної машини”, але бажаючих прочитати твір так багато, що вони досить значну чергу. Це при тому, що в тогочасній пресі було немало інформації про те, що Донбас російськомовний і вельми не зацікавлений в українській книжці.

Після виходу “Майстра корабля” Ю. Яновського й “Міста” В. Підмогильного Г. Косинка, як свідчить Г. Костюк, сказав: “І Яновський, і Підмогильний, і Плужник – це хлопці витесані з міцного каменю. Але ж це тільки початки. Чи дадуть ці твори нові паростки? Чи

змінять вони загальну сірість, це ми ще побачимо” [7, с. 207]. Познайомився Г. Костюк з Г. Косинкою в 1928 році, “тривожному й замряченому в перспективах для літератури”. Ліквідація ВАПЛІТЕ, після якої самоліквідувався й МАРС, була сприйнята Г. Косинкою, як кінець панування в літературі талановитих письменників. “Кінчилась доба навіть відносної свободи для письменника. Настає, мабуть, час абсолютного панування цензора й наглядача” [7, с. 206].

Сумними є сторінки спогадів про оцінку Г. Косинкою ситуації, що склалась на той час в українській літературі: “Хвильовий мав усі дані бути великим. Але – кінець. Хвильового більше нема. Навряд чи вдасться йому серед мутних хвиль сучасності виплисти знову на верхи” [7, с. 207]. Майже в кінці спогаду про Г. Косинку автор подає інформацію про те, що сам письменник називав себе песимістом і досить сумно зауважував, що чогось дуже істотного “бракує нам, хохлам. “Людина з глини,” – писав колись Павло Григорович. А я хочу, щоб вона була з криці. Але що варте моє “хочу”?” [7, с. 208].

До літературної організації МАРС, що утворилася замість “Ланки”, увійшов Б. Тенета. Про нього на сьогодні доступно обмаль інформації, основна маса його творів стали бібліографічною рідкістю. Це надає ще більшої важливості спогадам Г. Костюка для створення об’єктивної картини історії української літератури. Позналились Г. Костюк і Б. Тенета випадково, виходячи з ІНО, де разом навчались і прямуючи в один бік. Розмовляючи дорогою, Г. Костюк з’ясував, що перед ним – той самий Борис Тенета, чиї “Листи з Криму” й “Мусему” він нещодавно прочитав. Він одразу дав свою оцінку творам молодого прозаїка: “Автор має гостре, спостережливе око, вмів створити напружену ситуацію, а головне, має молодечий сміливий розмах думки” [7, с. 210]. Така небайдужість дуже сподобалась молодому автору й між ними зав’язались дружні стосунки. Він щиро почав ділитися своїми планами, а також розповів, що навчається не на філологічному, а історичному факультеті, бо любить історію людства, хоче знати її досконало й мріє написати “щось солідне на історичну тему”. Він, як і Г. Косинка, також був незадоволений “ортодоксами з літературної газети”, маючи на увазі Б. Коваленка й А. Клочья, “що практикувалися на вишукуванні різних ухилів у тодішніх письменників” [7, с. 210]. А коли вийшла стаття А. Хвилі “Від ухилу – у прірву”, що публікувалась у кількох номерах “Комуніста”, сказав: “Заноситься на великий погром. Цей український Катков накоїть ще багато лиха, поки сам не втопиться у своїй каламуті” [7, с. 216].

У своїх спогадах Г. Костюк пише, що Б. Тенета, якого друзі називали Боб, був “ніжний, ліричний, відкрито щирий і одночасно – відважний, суспільно чесний. Він був багатогранний у шуканні правди. Він не міг погодитись, що щось дозволено знати, а щось ні. Він хотів, і вважав своїм правом, знати все – орієнтуватися в усьому – дозволеному й не дозволеному” [7, с. 213]. Автор спогадів зазначає, що саме Борис

Тенета приніс йому почитати “Літературно-науковий вісник”, який редагував Д. Донцов у Львові, тобто він був закордонним виданням, до якого не мали доступу письменники в Україні. Він також приніс Г. Костюку прочитати заборонену “Україну чи Малоросію” М. Хвильового. А пізніше, на схвальну оцінку товариша зауважив: “Щоб так написати, треба мати неабияку громадську відвагу й неабиякий талант. Хвильовий – єдиний серед нас, що це має” [7, с. 215].

Сьогодні ми говоримо про відсутність об’єктивної критики творів Б. Тенети. Тому деякі критичні нотатки про них, що містяться в спогадах “Зустрічі й прощання” є особливо цінними. Так, наприклад, у спогадах подана позитивна оцінка повісті Б. Тенети “Гармонія і свинушник”, за яку його дуже сварили ортодоксальні критики. Г. Костюк зазначив, що як на той час це була доволі смілива повість, у ній Б. Тенета виявив себе непоганим психологом і аналітиком, протиставивши дві психологічно-моральні категорії: “світ, що прагне особистої й суспільної гармонії – і світ, що ставить в основу особисту вигоду, егоїзм і кар’єризм” [7, с. 216]. Після виходу третьої книжки Б. Тенети “Десята секунда” Г. Костюк надрукував критичну статтю про творчість молодого автора в місячнику “Життя і революція”.

Свою статтю, перед тим, як віднести до редакції, Г. Костюк вирішив прочитати Б. Тенеті, сподіваючись, що в дискусії з автором постануть нові думки, які він і використає для корективи статті. За свідченням автора спогадів, загалом стаття Бориса сподобалась. Однак він не погодився з окремими тезами: “Ти ось закидаєш мені одноманітне копірвання в індивідуальній психології і хвалиш, де я малюю масові сцени. А я думаю, що художнє “копірвання” в психології багатьох окремих індивідів дає художникові, а з ним і читачеві, глибшу основу до пізнання масової, загальної свідомості. Так звана “масова психологія” є до певної міри містиком. При першому великому соціальному чи воєнному струсі вона колеться, розсипається й до вирішальної ролі стає тоді найустояніша індивідуальна психологія, як типовий характер. Але це складна проблема і її кожен автор з більшим або меншим успіхом розв’язує по-своєму” [7, с. 218]. Також Б. Тенета не погоджувався, що “недомовленість” і “не чітка вмотивованість вчинків” його героїв є недоліком його творів. Він вважав, що “недомовленість” є добрий художній засіб, кращий, ніж “розжована ясність”. У цьому зв’язку слід згадати, що Т. Осмачка у своїх спогадах про “ланчан” зауважував: “І ми, пробуваючи студентами і знаючи, яку силу має навіть натяк на правдиве становище справи, вибрали для своїх творів мову натяків, мову символів і мову алегорій” [7, с. 104]. Тобто основні принципи художнього світотворення Б. Тенети нероздільні з принципами “ланчан-марсівців”.

Остання зустріч Г. Костюка з Б. Тенетою відбулась уже в Харкові, де автор спогадів на той час працював на посаді редактора юнацького сектора видавництва “Молодий більшовик”. Б. Тенета розповів, що працює зараз над великим романом, підкреслюючи, що такого ще не

було в українській літературі. “Тема – історія й практика завоювання Мехіко іспанськими колонізаторами на чолі з Кортесом. Потрясаючі епізоди, жахливе винищення завойовниками тубільного ацтеків та індіанців” [7, с. 220]. Уже в еміграції доля подарувала Г. Костюку зустріч із близькою подругою дружини Б. Тенети. Вона, після довгих умовлянь, розповіла про останній рік життя й трагічну смерть письменника. Саме з її слів сьогодні нам відома історія про те, як Б. Тенета вирішив закінчити своє життя, інсценізувавши утоплення, щоб не датися живим у руки для розстрілу.

У розмовах з Б. Тенетою була заторкнута тема літературної організації МАРС. І Б. Тенета “сказав, що дуже любить цю невелику групу людей. Вони віддані народові, чесні й глибоко талановиті. Кожен зі своїм індивідуальним неповторним обличчям” [7, с. 210]. Особливо високої думки він був про поетичне обдарування Є. Плужника, як відомо, саме йому Б. Тенета присвятив одну зі своїх небагатьох поезій. Він уважав, що серед сучасників немає жодного поета, який би міг дорівнятися до Є. Плужника “глибиною думки й добірністю мистецького слова”. Можливо, таке ставлення до таланту поета не дозволило Б. Тенеті залишити нащадкам більше поетичних творів, адже відомі випадки з історії, коли поети ставали прозаїками, оцінюючи свій поетичний талант у порівнянні з творчістю сучасників. Хоча, наприклад, його побратим по МАРСу Б. Антоненко-Давидович у своїх спогадах писав, що Б. Тенета був сильніший саме як поет. Г. Костюк згадує, що Б. Тенета на питання про те випадково чи свідомо він пише й поезію, й прозу відповів: “Я не можу на це відповісти “так” чи “ні”. Це виходить якось само собою. Інколи нестримно хочеться висловити свої дуже інтимні, дуже особисті настрої, почуття радості чи болю, захоплення чи любові. Тоді я вдаюся до, сказати б, найбільш синтезованої, згущеної форми вислову – поезії” [7, с. 211]. У одній із розмов він зазначив, що надрукує окремою книгою “Листи з Криму” й повість (мова йде про повість “Гармонія і свинушник” – В. І.), а тоді, можливо подумає й про поезію. “Але, правду кажучи, мені не дуже хочеться зі своєю поезією виходити на ринок. Надто це дорогий мені інтимно мій внутрішній душевний світ” [7, с. 210 – 211].

У цій розмові Б. Тенета зазначив також, що до їхньої літературної організації приєднався ще один молодий поет – І. Багрянний. Це дає дослідникам інформацію про час приходу Багряного до МАРСу: він прийшов до організації в 1927 році, а не в 1929, як зазначають деякі дослідники. 1928 рік вважаємо роком ліквідації МАРСу, а не 1932, як зазначено в деяких літературознавчих дослідженнях. Г. Костюк твердить, що після ліквідації ВАПЛІТЕ до нього зайшов Б. Тенета, він був у похмурому настрої й повідомив, що “самоліквідуємо МАРС”. А на питання про причину зауважив, що “марсівці” не хочуть повторити долю ВАПЛІТЕ. У частині спогадів, присвяченій І. Багряному, також є інформація про час ліквідації МАРСу: “Багрянний довго до мене не

заходив. Зайшов тільки наприкінці грудня, перед новорічним вакаціями (дещо далі в спогадах Г. Костюк зауважує, що не мав з Багряним контакту від грудня 1928 року – В.І.). Наш МАРС розлетівся сам, не чекаючи, поки накриють зверху” [7, с. 231].

З інших джерел відомо, що Т. Осьмачка вийшов з літературної організації “Ланка”, дізнавшись про те, що її склад розширюється й вона перейменовується на МАРС. Серед членів нового складу його не влаштовував Д. Фальківський, колишній чекіст, і Б. Тенета, який, на його думку, був комуністом. У спогадах Г. Костюка є також інформація про це. Він пише, що деякі фрази Бориса свідчили про те, що він був присутній на засіданнях партійного осередку. “Більше того, інколи він говорив про засідання чи ухвали міської партійної організації так, ніби він був учасником” [7, с. 216]. Однак, достовірної інформації про це ми сьогодні не маємо.

І. Кошелівець, оцінюючи доробок Г. Костюка, зазначив, що це “воістину повна історія тієї драматичної доби. Почавши з її передвісника Володимира Винниченка й закінчуючи Іваном Багряним, сливе не лишилось жодного з її діячів поза увагою Костюка, яким він присвятив ґрунтовні статті, монографії. Але три постаті незмінно стояли в центрі уваги літературознавця-дослідника: згадані вище Винниченко і Багряний, третій – Микола Хвильовий” [8, с. 126]. З Іваном Багряним, як і з Григорієм Косинкою, Г. Костюк познайомився спочатку, прочитавши його твір. У “Глобусі” була вміщена поезія письменника-початківця, яка “припала до серця” автору спогадів. Познайомились вони випадково на Дніпрі. Одразу порозумілися. Саме тоді Багряний прочитав ще не друковану поему “Магнолія”. Г. Костюка одразу вразили “і форма вислову, і образні асоціації, й історіософічні роздуми та аналогії” [7, с. 226]. Читання без жодних записок, виразне, без штучної патетики, але з потрібною в певних місцях інтонацією також справило надзвичайне враження. Так читав тоді тільки Косинка.

Дружба з Іваном Багряним почалась, як і з Б. Тенетою, після випадкової зустрічі влітку 1926 року. І. Багряний часто читав Г. Костюку нові твори, ділився творчими планами. У передмові до збірки поезій І. Багряного “Золотий бумеранг” Г. Костюк уже публікував історію про читання автором у кімнаті студентського гуртожитку своєї поеми “Гутенберг”, у спогадах “Зустрічі й прощання” він її повторив, підкресливши надзвичайний вплив твору на своїх сусідів по кімнаті. Захоплено описує Г. Костюк свої враження від безпрецедентного явища того часу – виходу без офіційного цензурного дозволу поеми “Ave Maria” І. Багряного. Він зазначає, що такий бунт “одвертий, рішучий і безрозсудний” був у його характері. “Таким він був. Відважним, рішучим і категоричним [7, с. 233].

Перед еміграцією Костюк і Багряний зустрілись 1943 року у Львові. Г. Костюк співпрацював з “Українським видавництвом” й був у складі журі оголошеного видавництвом літературного конкурсу, першу

премію в якому отримали І. Багрянний і Т. Осьмачка, відповідно за “Тигролови” й “Старшого боярина”.

У еміграції взаємини Г. Костюка й І. Багряного постійно підтримувались листуванням, яке не припинялося майже до смерті І. Багряного. Саме Г. Костюк здійснив періодизацію творчості І. Багряного, поділивши її на чотири етапи. Він написав і некролог на смерть свого вірного товариша “Відійшов у безсмертя”, який містить ґрунтовний огляд життєвого й творчого шляху українського письменника, визначення його місця в історії української літератури.

Про Т. Осьмачку багато інформації про Т. Осьмачку в еміграції вміщено в щоденнику Г. Костюка, який під датою 10. 06. 1960 року сам занотував: “Свої записки я почав робити, тільки щоб занотувати ніким не уловлені, і ніким не чуті “жанрові картини” думок і поведень Осьмачки. Це мені (а може й комусь) придасться, коли я захочу відтворити образи письменників в екзилі” [9]. Від початку 1960 року до смерті Т. Осьмачки в 1962 Г. Костюк присвятив йому дуже багато записів у п’ятьох записниках. Ці нотатки стали базовими для написання в другому томі спогадів “Зустрічі і прощання” великої глави в розділі “Люди і події”. Щоправда сприйняття на той час уже хворого письменника відрізняється в щоденникових записах і в спогадах. Це можна пояснити, по-перше, різними жанрами, по-друге, переосмисленням подій з відстані часу, який дозволяє кожній людині глибше дивитись, чіткіше бачити, не просто описувати подію, а й намагатись дати їй певну оцінку з позицій сучасності.

Таким чином, спогади Г. Костюка про персоналії київського літературного угруповання 20-х років минулого століття є надзвичайно важливими для відтворення об’єктивної картини творчого життя того часу й місця “ланчан-марсівців” у ньому. У даній статті ще не охоплені критичні публікації про членів літературної організації “Ланка”- МАРС, а також матеріали щоденника Г. Костюка, які мають стати матеріалом для подальших досліджень.

Література

1. Осьмачка Т. Мої товариші. Історико-мемуарна розвідка про людей Розстріляного українського відродження 20-х років // Березіль. – 1996. – № 3 – 4. – С. 95 – 132. **2. Галич О.** Українська письменницька мемуаристика. – К.: КДП ім. Горького, 1991. – 217 с. **3. Жулинський М.** Григорій Костюк – Літописець “Несамовитої доби” // Бахмацький шлях. – 2002. – № 3 – 4. – С. 104 – 109. **4. Галич О.А.** Столітній Костюк: штрихи до творчого портрета // Бахмацький шлях. – 2002. – № 3 – 4. – С. 110 – 125. **5. Василенко І.М.** Специфіка літературного портрета як жанру сучасної мемуарної прози / Автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.06. – Дніпропетровськ, 1997. – 22. **6. Барахов В.С.** Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр. – Л.: Наука, 1985. – 311. **7. Костюк Г.** Зустрічі й прощання: Спогади. – Едмонтон, 1987. – Т. 1. – 744 с.

9. Костюк Г. Щоденник 7.09.1959 – 19.08.1960. – ІЛ НАНУ, Фонд 217.
8. Кошелівець І. “Ентузіаст відродження”. Неювілейне про Г. Костюка // Дзвін. – 1991. – № 12. – С.125 – 130.

In the article is analysed information in the H. Kostyuk's memoirs “Meetings and farewells” about literary group of Kiev's writes – “Lanka”-MARS, which had worked in the 20th in XX century.

УДК 821. 161.2 – 94. 09 "18"

В.Ю. Пустовіт

НАЦІЄТВОРЧИЙ ДИСКУРС У МЕМУАРИСТИЦІ УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ ХІХ ст.

І. Карпенко-Карий (І.К. Тобілевич) у своїх мемуарах, а це в основному листи і спогади проводив думку вшанування українського письменства, поширення їх творчості через театральні вистави, відродження українського театру українською мовою й вільний його розвиток.

Так, у листі до редакції газети “Елисаветградский вестник” (28 червня 1878) драматург нагадує про обіцянки щодо встановлення пам'ятника і заснування школи імені Тараса Григоровича Шевченка, однак пройшов час і нічого не зроблено. Автор звертається з проханням поновити цю роботу по вшануванню пам'яті Кобзаря.

На прохання І. Франка подати автобіографію для опублікування в одному із львівських журналів письменник відмовляється, наголошуючи: “Писати свою автобіографію не буду, бо не хочу смішити людей, нагадуючи їм своєю персоною “муравья” з криловської байки” [1, с. 298 – 299].

У листі до П. Житецького драматург виявляє бажання, щоб Павло Гнатович написав працю про українські драми і комедії, зокрема наголошує, “Ваша критика засвітить ясний промінь, під світлом котрого ми побачимо і те, що гарно, і те, що погано, тоді тільки почнеться настояща літературна праця наших драматургів... Така велика і потрібна зараз в **чисто національнім напрямку робота** (виділення наше. – В.П.), на мою думку, буде самим пахучим лавровим листом у тім вінку, який потомство Вам сплете” [1, с. 322 – 323].

В епістолярній спадщині Карпенка-Карого чимало листів зібрано до рідного брата Тобілевича. Тематика їх різноманітна – від побутових до літературних проблем. В одному з листів автор говорить про бідність нашої літератури, наголошуючи на своєму внеску: “Літературна моя праця, хоч, може, вона й не дуже гарна, а все ж для такої бідної

літератури, як українська, була б корисна” [1, с. 327]. У листі до П. Саксаганського говорить про відродження театру: “Тепер для театру нашого такий час, котрий в історії може лічитися “відродженням”. ...Ради України, нам дорогої, ради скривдженого народу, не маючого навіть і порозуміння об нашій праці, – ми зробимо, що в наших силах!” [1, с. 327].

Діяльність українського письменника, драматурга **Михайла Старицького** мала різноплановий характер, про що свідчить його мемуаристика. Автобіографічні твори, представлені в шеститомному зібранні творів письменника, відображають спогади дитинства “Зо мли минулого” та “К биографии Н.В. Лысенка”, написані українською та російською мовами.

У матеріалах до біографії М. Лисенка багато фактів, що мають пряме відношення і до особи самого автора. Так, М. Старицький пише як у студентські роки ходили на збори, де вирішувалися проблеми нації й рідної мови, тут було встановлено: “что малорусский народ составляет особую национальность, богатую всеми данными для культурного развития и участия полным голосом в славянском концерте, что честный, сознательный малоросс должен отдать все свои душевные силы для поднятия в народе самосознания и развития” [2, с. 405]. Автор згадує, як Лисенко захопився вивчити мову і скуповував усі книжки, тому першим ознайомився з творами Т. Шевченка, П. Куліша, Марка Вовчка і майбутній письменник: “Мы выписали “Основу”; с увлечением штудировали статью Костомарова “Две русские народности”. ...Я стал пробовать переводить на малорусский язык басни Крылова и музу Пушкина” [2, с. 405 – 406], також вони обидва долучилися до роботи по збиранню матеріалу для синтаксису. Період 60-х років XIX століття відзначався активним громадським рухом, прогресивними діячами, цей час не був марним і для М. Старицького: “Замечательно, что мои врожденные симпатии к своему родному языку (виділення наше. – В.П.) встретили в подъеме национального самосознания 60-х годов лишь свое оправдание и не поразили неожиданным открытием...” [2, с. 407]. Перебуваючи на канікулах у Жовніні, хлопці почали зі знайомства з усім селом з єдиною метою – пропагувати свої національні ідеї, розвивати національну самосвідомість селянства й збирання етнографічного матеріалу.

Згадує Старицький і про важкі часи становлення українського театру, зокрема про неможливість створення Лисенком опер, і лише з появою Ашкаренка і Кропивницького розпочинається “общее увлечение украинской сценой” [2, с. 419].

В основному матеріали стосуються постаті М. Лисенка, але паралельно ми бачимо й формування національного самосвітогляду самого автора спогадів. Опублікувавши спогади про великого українського композитора М. Лисенка в “Киевской старине” за 1903 рік, М. Старицький також хотів прикладом його біографії показати “глубокий

патриотизм, для которого Лысенко пожертвовав всем – матеріальним успіхом, славою и даже личним щастям” [2, с. 422].

Листування М. Старицького свідчить про широку обізнаність письменника з відомими діячами того часу, достатньо навести кілька прізвищ: М. Драгоманов, Б. Грінченко, О. Потебня, І. Нечуй-Левицький, П. Куліш, І. Франко, О. Барвінський, Панас Мирний, М. Коцюбинський тощо. На сьогодні ще не всі листи дійшли до нас, багато ще не виявлено й не зібрано, але 149 листів, уміщених у шеститомному виданні творів митця, дають змогу скласти епістолярний образ національно свідомого українця-патріота.

Особливої уваги заслуговує листування Михайла Старицького з Д. Мордовцем, з якого яскраво видно роль останнього в допомозі українському театру й особисто М. Старицькому. Це виявилось в доведенні необґрунтованості обвинувачень М. Старицького в плагіаті (про це закидали останньому Б. Грінченко та І. Александровський). Велика заслуга тут належить виступам Д. Мордовця в пресі та суді (див. детальніше лист від 10 жовтня 1901 р. – прим. наша. – В. П.) [2, с. 604 – 605].

У своїх листах М. Старицький не тільки відстоював питання, які стосувались його особи, а й гаряче вболівав за долю рідної мови й друкованої книжки. Згадуючи роз'яснення царського уряду 1881 року щодо вживання української мови, в листі до Мордовця, діяч обурюється змістом цієї постанови: “Отака-то для нашої мови пільга! Крутість, та й більш нічого: от маною очі одводять, ніби дозволили, а проте накинули українську літературну справу таким неводом, що годі й думати куди-небудь плисти” [2, с. 445]. Дійсно, після цього розвиток українського театру й літератури загальмувався. У цьому ж листі письменник торкнувся й питання інтелігенції, яка, на думку Д. Мордовця, одірвана од народу: “якщо так, то перва й найважніша повинність її – злитись з народом, стати в голові його, а для сего – перша засоба зажити його мову, увести її з шаною у сім'ю” [2, с. 445 – 446]. Письменник наголошував, що якщо українці свою мову піднімуть на шабель національної, мови цілої нації, тоді з цим народом нічого не вдієш поганого.

З наведених листів видно, що М. Старицький з великою повагою ставився до Д. Мордовця й звертався по допомогу до нього в найскрутніший час. Шанобливе ставлення до митця виявляється в теплих, дружніх звертаннях та витриманому епістолярному жанрі.

У листі до Б. Грінченка Старицький радить, як писати вірші, наголошуючи на патріотичному забарвленні: “От яку думку треба проводити, що “най ми і загинемо, а наше діло не вмере, не загине! І хоч не ми, то хоч онуки, а дочекають того свята!” [2, с. 438].

Письменник опікувався організацією видавання журналу рідною мовою, але сподіванням автора не судилося виправдатися і в листі до О. Потебні він звертається з проханням видавати систематичні збірники

соціально-національного спрямування виключно: “на малорусском языке, так и всякого рода научных статей (на русском или малорусском – безразлично) о Малороссии и о всем, что к ней хотя и косвенно относится может” [2, с. 439]. На розвиток мови Старицький не шкодував ні сил, ні фінансів, про що в листі до В. Лукича писав: “Вірте моїй щирості, бо я на розвиток як нашої мови, так і нашого театру всі свої маєтки (100 000 карб.) уклав, та й до самої смерті трудитимусь” [2, с. 506]. Однак не тільки матеріальне забезпечення необхідне було нашому народові, найперше – це дух, про який говорили усі письменники. Сам М. Старицький у листі до П. Куліша поставив риторичне питання: “Чи з’явиться та просвітна годинонька, коли й наше затіпане, захаяне слово боязко сяде на покуті, чи йому вже з розбитими дзвонями лягати у вічну могилу?” [2, с. 522]. Письменник наполягав на виданні збірника на пошану І. Котляревського, щоб показати усім, що через сто літ мова, письменство не стояли на місці, а продовжують працювати в ім’я України, про це значиться в листі до Ц. Білиловського, Панаса Мирного, зокрема наголошено: “До ладу було б уяснити, який ступінь зробила література з того часу...” [2, с. 560]. Тому, в листі до того ж Ц. Білиловського говорить про необхідність видання історичної драми, яка значно підвищить національну самосвідомість, обурюється митець, що його роман “Хмельницький” виходить тільки російською мовою, “а по-українському – нема спромоги такого роману видати... Так би хотілося завершити будову нашої літературної мови таким романом, та ба! – “вже до снаги, бач, розплатився”...” [2, с. 564 – 565].

Промовистим і водночас відвертим є лист Старицького до І. Франка (початок червня 1902 року) у якому автор торкається трохи своєї біографії і наче “звітує” про свою діяльність, говорячи про виховання на ріднім слові, про інсценізування власних та інших творів драматургів, про роль перекладів і їх значення для літератури й народу: “З перших кроків самопізнання на полі народнім я загорівся душею і думкою послужить рідному слову. ... Переклади – се було й єсть у нас пугало і для уряду, і для жандармської літератури, і для російської, і для наших навіть лібералів, а я уважав і уважаю їх за найцінніший труд у добу виховання мови: вони дають найкращу гімнастику слову, найліпше ширють його і, крім того, збагачують читальні засоби для народу на рідній мові, а з тим укоріняють силу і їй самій... я узявся й до сцени, вважаючи її за могутній орудок до розвитку самопізнання народного” [2, с. 618 – 619]. Щодо останнього, то М. Заньковецька просила допомогти Старицького із заснуванням української трупи “з чисто класичним репертуаром” [2, с. 579].

Театр корифеїв не можна уявити без постаті **Марка Кропивницького**, драматурга, актора, театрального й громадського діяча. Мемуарна спадщина письменника представлена листами та автобіографічними матеріалами, які становлять історико-літературну значущість. На жаль, епістолярна спадщина збереглась не повністю, але

надруковані листи відображають самовіддану боротьбу драматурга за розвиток українського театру. Широке коло листування М. Кропивницького пояснюється зацікавленням і небайдужістю сучасників до театрального мистецтва, саме тому провідною темою усіх листовних переговорів є уболівання за вільний розвиток свого, національного театру, з виставами українською мовою з метою зміцнення національної самосвідомості українства й народного мистецтва. Неоціненну вагу мають листи письменника як джерело до становлення його світогляду, естетичних поглядів, а також для з'ясування національних позицій на яких стояв драматург.

Епістолярій М. Кропивницького дає змогу виділити основні націєтворчі проблеми, порушені письменником. Це зокрема, уболівання за українське слово, дух українського народу, опікування станом українського театрального мистецтва, створенням українських шкіл тощо. Так, в автобіографічних матеріалах “Итоги за тридцать пять лет”, опубліковані в травні 1905 року автор з боєм і з розпачем занотовує: “Нет сил более сносить гнет глумления, позор порабощения духовного и морального, безмолствовать перед грубым попранием общечеловеческих прав элементарной справедливости. Пора прекратить вырывание ключев живого мяса из наболевшего годами сердца. Я вправе требовать отмены ограничений, тяготеющих над моим родным театром, ибо я выстрадал это право. Пора уравнить украинское слово во всех правах со словом русским, так как только родная речь в театре, в литературе, в церкви и в школе, не стесняемая цензурным усмотрением, даст возможность применить пригнетенные силы с пользой и успехом на благо нашей родины” [3, с. 99–100]. Через рік, у журналі “Нова громада” М. Кропивницький подав ці ж матеріали вже українською мовою, значно доповнивши їх, але без вищенаведеної цитати.

Зважаючи на складний розвиток української драматургії, діяч жалівся, що письменство не береться до написання п'єс на історичні теми, які б значно піднесли статус і театру і національної свідомості українства. У листі до своєї товаришки А.В. Маркович читаємо: “Но что играть? Вопрос весьма и весьма трудный. Так бедна украинская драматическая литература, что я не знаю, что и посоветовать?” [3, с. 296], але театр виживав і уже в листі до свого товариша М. Садовського М. Кропивницький з гордістю писав: “Кожен баче вже, що український театр пустив і парості, і коріння, і це дійсний факт, з котрим критика мусить панькатись: десятирічне його існування показало і його вартість, і живучість, і впливність, і користь...” [3, с. 409]. Не оминав драматург і ролі цензури, яка постійно втручалася у театральні справи, так у листі до В. Лукича-Левицького автор наголошує, що без ентузіазму рецензуються українські вистави, бо вони меншовартісні ніж російські: “Іноді мимоходом який-небудь рецензент обмовиться словом про українську драму, але врешті зверне на стару пісню: “Сфера узка, интересы мизерны, однообразие содержания, сюжет не оригинален и не

замысловат... Все это вместе говорит, что будущего у малорусской драмы нет и быть не может”. Звичайно, що там, де літературний розвій не пануючої мови цензурі як більшо в оці, інші відносини поденної преси навдахи чи й можливі, і ми вже призвичаїлись, слухаючи ті рації, носити на устах щасливий посміх, а в серцеві виховувати інші думки і надію; а ото горе, що закордонні списателі і перепечатають цілком ті рецензії у своїх часописах і не тільки роблять обобщенія, а втискують ті погляди у наукові твори. Але годі про це!” [3, с. 413].

З метою заохочення письменства до роботи М. Кропивницьким була удостоєна премія в 500 крб. за кращу п'єсу на історичний чи історико-побутовий сюжет, так званий конкурс тривав протягом двох років, з 1893, про що сповіщав в листі до І. Нечуя-Левицького: “Гарну думку Господь подав у серці тій людині, котра признає премію, й думається мені, що можна буде про неї оголосити у часописах від імені мого Товариства” [3, с. 417]. На цьому драматург не зупинився, у листі до режисера Д. Гайдамаки він повідомляв про з'їзд письменників у Києві (який не відбувся) й оголошував мету: “Позаботиться о поднятии интереса в публике к малор[усским] спектаклям, об избрании тем для пьес, о мерах для ограничения размножения мелких малор[усских] трупп, изводящих малор[усский] театр до нуля, и о сближении главн[ых] трупп...” [3, с. 433 – 434].

Окрему увагу слід приділити питанням національного менталітету українців та пов'язані з цим проблеми, що мали місце у листуванні М. Кропивницького. В одних листах письменник захищає українців, як наприклад, у листі до товариша М. Аркаса, в якому повідомляється про успіх вистави М. Старицького “Богдан Хмельницький”, де М. Кропивницький з осудом говорить: “Під впливом, певно, ляха Сенкевича Старицький дуже багато дає пить Богданові. Якщо ж й справді всі українці так багато пили того венгерського, то як його поспівали робить? Певно, і тоді фальсифікація процвітала” [3, с. 473]. В інших – наголошує на бездіяльності нації, яку всі кому не ліньки пригнічують, ставлячи на коліна: “З листа Івана я знаю про те, що німці глузують над нами (певно, це Зіна йому сказала); нехай глузують, бо ми того варті. Мало глуму, мало... Треба переполосувать всіх, котрі головні винувні, переполосувать тими нагаями, котрими годують неповинних... І справді, як задумаєшся над минулим нашим, над вихованням, у котрім ми зросли, то й бачиш всі мотиви і всю пакость того виховання... Як кацапчат вчать, що ніякої України не було, а були шайки розбійників з отаманами Конашевичем, Дорошенком, Хмельницьким і т. д., Росія їх усмирила, скорила і дала Югу мир і благоденствие” [3, с. 504]. Через три роки у листі до того ж М. Аркаса письменник згадував зустріч про одного полтавського патріота: “Увійшов в уборну (давно це було) сивоусий дідуган, в жупані, з люлькою в зубах і трохи під чаркою. “Ти Кропивницький?” – “Та що з того?” – “Горілку п'єш?” – “Ні”. – “Люльку куриш?” – “Ні”. – “Вареники їси?” – “Трапляється...” – “Так горілки не

п'еш?" – "Ні..." – "Який же ти хохол?" – "Та отакий як бачите..." Повернувся і пішов назад. І таких патріотів сила незчисленна" [3, с. 536]. М. Кропивницькому боліло за бездіяльність української нації, він неодноразово наголошував у листах: "Ну, як не зляпалось, то й не зляпалось; це, звичайно, є найвірніший барометр, показатель, наскільки взагалі українці не здатні до будь-якої організації..." [3, с. 554]; "Вообще нам, украинцам, велят во всем быть на затычках, в арьергарде..." [3, с. 527]. Не вірив діяч і в молоде покоління інтелігенції, яке стояло біля основ формування національної свідомості: "Може, по Київщині вже є по селах і студенти-українці і гімназисти, – вони у великій пригоді людові; у нас же хоч і наклеюються інтелігенти, але здебільшого діти кулаків, мироїдів, і переходять легко на расейську балачку..." [3, с. 552]. Саме тому драматург шукав людей відданих справі розбудови національного середовища, пробудження національної свідомості в українцях. І такою людиною став Б. Грінченко, до якого відомо багато листів письменника, так в одному з них читаємо: "Хотів я Вас мати як товариша в ділі, як чоловіка з міцним та щирим духом, як людину безмірно кохаючу своє, як будучого драматурга, як силу коректну, так потрібну для розвою рідного театру" [3, с. 481].

Чимало робив М. Кропивницький для відкриття школи з українською книжкою та українською мовою викладання, піклувався про заснування друкованого органу українською мовою. У листі до М. Аркаса драматург з боєм говорить, що в суспільстві не відбулося жодних змін на покращення національного життя: "Не було ні жодної нашої школи на Україні за 30 р. назад, так і нині нема, не було ні жодної часописі на наській мові, і досі брак її... Хоч наше слово нібито декуди і ожива і хоч де-не-де досвідчуються потроху люде: хто вони, і що вони, і починають ніби добачать, чия на кому шкура, але всього того мало, дуже мало..." [3, с. 492]. Подібні думки звучать у листі до письменника В. Уманова-Каплуновського: "В Украине моей живой по-прежнему нет ни школы народной на родном языке, ни газеты, ни журнала; по-прежнему украинский язык вышучивают, не признают, силятся уничтожить; Кугель чуть ли не в каждом номере своей [...] (под знаменем российско-патриотической) газеты глумится над деятелями украинской литературы..." [3, с. 494]. І з яким захопленням і радістю вітає М. Кропивницький звістку від М. Аркаса про відкриття ним української школи: "Будь ласка, не одмов сповістити мене, чи правда тому, що ти заснував в своїй слободі школу з українською викладовою мовою, і як це пощастило? Навчи й мене, бо скортіло й мені заснувать невеличку школу, у цім случаї найкраще придержатись одного напрямку" [3, с. 526].

На схилі літ М. Кропивницький частково втратив слух і вже не в силах був грати на сцені, але все ж таки бажання прислужитися до національного пробудження народу було великим: "Неужели же так-таки и нет вовсе надежды на то, чтобы получить разрешение на издание

газеты на малорусском языке специально для народа? Я теперь как выброшенный за борт или, вернее говоря, за суфлерскую будку, по глухоте хотел бы на старости лет поработать в газете для родного народа и языка” [3, с. 506].

Все ж таки мрії письменника справдилися, народ потягнувся до української книжки, про що із захопленням митець повідомляв у листі О. Коваленка: “Зараз в мене в хуторі вчать чоловік з восьмеро дорослі, вчать по українських букварях, і ці вже читатимуть кулішівкою” [3, с. 551]. Так же радів М. Кропивницький учинку М. Сумцова і сповістив про це останнього в листі: “Не могу переказати Вам тієї втіхи, якою сповнилося старе серце, коли очі прочитали, що Ви промовляли лекцію на рідній мові; а тепер хочу Вам багато сказати подяки. Дай господи Вам здоров’я і продовж без краю віку й снаги на розширення занедбаної мови, котра тліла довгі віки іскоркою манюсенькою” [3, с. 528].

Усе життя Марко Кропивницький працював задля процвітання рідного краю, української мови й літератури, виступав на українській сцені, тим самим підтверджуючи право на його вільний розвиток. Про поважне ставлення до метра української драматургії свідчить листування, яке складалося з великої кількості адресатів, і не лише українців, а й росіян. У день похорону письменника, у харківській газеті “Утро” з’явилася стаття, яка узагальнила й охарактеризувала всю діяльність діяча: “Смерть Марка Кропивницького є національним горем, адже вмер не тільки великий артист, що володів чарівним даром, вмер національний письменник, національний діяч тої доби, коли бути національним діячем не багато хто відважувався, коли так легко було, під космополітизмом, зректися страждань свого народу” [4].

Отже, з проаналізованих мемуарних джерел бачимо, що усі митці не полишали роботи на благо України, щоденно порушували проблеми націєтворення, виховання національної свідомості українців тощо.

Література

1. Карпенко-Карий І. (Тобілевич І.К.) Твори: В 3-х т. Т. 3. Драматичні твори, листи, статті. – К., 1985. **2. Старицький М.П.** Твори: В 6 т. – К., 1989. – Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи. – 1990. **3. Кропивницький Марко.** Твори. В 6-ти т. Т. 6. – К., 1960. **4. Михновский М.** Смерть Марка Кропивницкого // Утро. – 1910. – 13 квітня.

In this article the author is looking through the foreshortening of nation foundation in memoirs of Ukrainian dramatists of XIX century.

Т.Ю. Черкашина

ХУДОЖНЯ БІОГРАФІЯ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Художньо-біографічна проза відома ще з часів античності, проте не втрачає своєї актуальності й на порозі XXI століття. З кожним роком з'являється все більше яскравих зразків цього виду документалістики. Якщо на початку минулого століття точилася суперечка щодо домінування між романізованими й документальними біографіями, то сьогодні ми маємо широке жанрово-стильове та типологічне розмаїття художньо-біографічної прози. Все частіше автори починають відходити від загальноприйнятих норм і канонів побудови художньо-біографічного твору та звертати свою увагу на альтернативні й фіктивні життєписи, в яких органічно переплелися правда та вимисел. Все активніше йде гра формою художнього життєпису, який може поставати не лише у вигляді логічно-послідовного тексту з дотриманням чіткої хронології подій, а й у вигляді мозаїчного набору текстових блоків, що взаємодоповнюють та взаємоуточнюють один одного. Типовим для художніх біографій останніх років стає переплетення життєпису реальної історичної особи з життям вигаданих персонажів. При цьому справжній або альтернативний життєпис реальної особи стає ключем до розуміння мотивації дій та вчинків вигаданих персонажів. Поява різнопланових художніх життєписів (канонічних і неканонічних), у свою чергу, не може не привертати увагу численних дослідників цього виду документалістики, серед яких можна назвати імена Андре Моруа, І. Стоуна, С. Аверінцева, І. Ходорківського, О. Галича, І. Акіншиної, Г. Грегуль та ін. Як наслідок – йде активне вивчення різних аспектів художньо-біографічної прози, як-от: дослідження специфіки художньої біографії, її жанрово-стильових особливостей, аналізується творча спадщина видатних українських та зарубіжних біографів і таке інше. Проте сучасні літературознавці та критики все ще не встигають всебічно вивчити художньо-біографічні твори, що з'являються останнім часом. Досі поза увагою науковців залишаються певні аспекти дослідження художньо-біографічної прози, зокрема термінологічний аспект. Метою даної статті є розгляд основних термінів та понять на позначення даного виду документалістики й класифікація творів художньої біографії з позицій історії та теорії літератури.

Художньо-біографічна проза як різновид художньої літератури відноситься до проміжних родо-жанрових утворень та поєднує в собі риси художності й документальності. Вона реалізується в численних жанрових формах – роман, повість, оповідання, есе, нарис та ін. Серед провідних ознак – художнє зображення життєпису реальної історичної

особи, опора на справжній документ і факт, художньо-психологічне занурення у внутрішній світ головного героя, застосування художнього вимислу та домислу, домінування одного головного героя, наявність серед персонажів реальних історичних осіб, суб'єктивність оповіді тощо.

На сьогодні в науковому вжитку існує кілька термінів на позначення творів художньо-біографічної прози – біографія, біографічна проза, художня біографія, белетристична біографія, романізована біографія, біографічний жанр, документально-біографічний жанр, історико-революційна проза, історико-біографічні твори, документально-художні твори, художні документально-біографічні твори, художньо-біографічні твори та ін. І кожний із згаданих термінів має своє визначення й застосування.

Найзагальнішим є термін “біографія”, під яким розуміють опис життя людини в найширшому значенні. При цьому біографію розподіляють на такі типи, як наукова, художня й популярна. Таким чином, з одного боку, художня біографія, яка “не вимагає чіткого слідування історичним фактам, дозволяє вимисел та творчу волю біографа” [26, с. 173], постає як опозиція науковій біографії, для якої характерна “орієнтація на науковість зображення” [26, с. 161]. А з іншого, – є синонімічним поняттям стосовно художньо-біографічних творів, для яких характерним є “творче відтворення життєвого шляху конкретно-історичної особистості на основі справжніх подій і документів свого часу, з глибоким зануренням художника в її духовність, внутрішній світ, соціальну та психологічну природу її історичних діянь” [6, с. 4]. При цьому термін “біографія” може поставати і як комплексне поняття, що охоплює теорію й практику художньо-біографічного письма.

Деякі дослідники (як-от Ф. Наркир'єр [19], І. Ходорківський [25], С. Павличко [20] та ін.), використовують термін “белетристична біографія” [20, с. 219], вказуючи на високий ступінь художнього узагальнення й домислу згаданих творів. Близьким до терміну “белетристична біографія” постає термін “романізована біографія”, що використовують Ю. Загоруйко [15] та ін. Згаданий термін може поставати у двох значеннях, – по-перше, у значенні “роман-біографія”, по-друге, – у значенні “белетристична біографія”. Перше визначення варто застосовувати лише відносно художніх біографій, що за жанром є романом. Однак недоречним є використання терміну на позначення всієї сукупності художньо-біографічних творів через те, що існують й інші жанрові форми (зокрема повість, оповідання, есе). Терміном “романізована біографія” в значенні “белетристична” не можна охопити усе розмаїття художньо-біографічних творів, його варто застосовувати лише щодо творів з високим ступенем художності, на противагу документально-художнім творам, які більше тяжіють до науковості й документальності.

Звертаючись до художньо-біографічної прози більшість дослідників виходить із того, що це жанр літератури. Так, “Велика

радянська енциклопедія” подає наступне визначення терміну – “біографія письменника, художника може виступати як жанр, в якому предметом вивчення стає безпосередньо життєва й особистісна основа творчості письменника (в її зв’язку із світоглядом, соціальними факторами, літературним середовищем тощо)” [3, с. 333]. Термін “біографічний жанр”, “документально-біографічний жанр” можна зустріти в працях багатьох дослідників художньо-біографічної прози, зокрема Я. Кумока [16], В. Жданова [13], О. Гладкова [8], Я. Гордіна [9], Д. Жукова [14], Т. Потніцевої [23], В. Полонського [22] та ін. При цьому не враховується той факт, що художня біографія не може бути визначена як жанр через те, що художньо-біографічні твори репрезентуються в численних жанрових формах (від роману до оповідання).

Г. Грегуль пропонує розширити згаданий термін та використовувати щодо художньо-біографічних творів термін “мета-жанр”. На її думку, художня біографія, або життєпис – це “самостійне жанрове утворення” [10, с. 233], свого роду “мета-жанр, в основі якого зображення життєвого шляху видатної особистості, що створене гармонійним поєднанням реальних фактів та вірогідної вигадки” [10, с. 238]. Дозволимо собі не погодитися із даним визначенням, яке, на нашу думку, є термінологічно не доречним. З одного боку, йде сплутування різних типів класифікації: перша частина визначення (мета-жанр) взята з структурно-семіологічної класифікації художніх творів, а друга (в основі якого зображення життєвого шляху видатної особистості, що створене гармонійним поєднанням реальних фактів та вірогідної вигадки) – зі змістовно-семантичної. З іншого, – знову ж таки, як і в працях Я. Кумока, В. Жданова, О. Гладкова, йде прив’язка художньої біографії до поняття “жанрове утворення”, що само по собі відкидає можливість наявності жанрового розмаїття згаданого виду документалістики. Виходить, що художня біографія – це самостійне *жанрове* утворення, що реалізується в численних *жанрових* формах (що в будь-якому випадку є термінологічно неправильним).

Поняття “історико-революційна проза” й “історико-революційний роман” використовували вітчизняні літературознавці (зокрема, Д. Деркач [12], І. Скачков [24] та ін.) на позначення художньо-біографічних творів, написаних протягом радянського періоду історії. На їх думку, провідними рисами згаданих творів виступає високий ступінь ідеологізації, розкриття величі головного героя на тлі історичної доби, яскраво виражена дидактична спрямованість тощо. Близьким є поняття “історико-біографічної прози”, яке в радянському літературознавстві виступало синонімічним до поняття “історико-революційна проза”. Воно залишається актуальним і в наш час – деякі дослідники використовують його на позначення художньо-біографічних творів радянської доби (зокрема І. Братусь [4], А. Меншій [17] тощо).

Поняття “документально-художня проза” (синонімічним виступає поняття “художні документально-біографічні твори”) використовується

як комплексний термін на позначення літератури, “що базується на реальних історичних документах і фактах й охоплює три найважливіших напрямки: мемуаристику, художню біографію та художню публіцистику” [5, с. 20]. Крім цього, розповсюдження набули терміни “біографіка” – на позначення сукупності творів художньо-біографічного спрямування й “біографістика”, що охоплює історію, теорію та практику біографічного письма.

На нашу думку, на позначення згаданого виду творів найдоречнішим буде використання термінів “художня біографія”, “художньо-біографічна проза”, “життєпис”, “художній життєпис” тощо, оскільки вони є більш універсальними й позбавлені тонких семантичних відтінків.

Існує кілька класифікацій художньо-біографічної прози. Зокрема, з історичного погляду зарубіжна біографіка розподіляється на античну, середньовічну, ренесансну, новоевропейську, вікторіанську та “нову”, або сучасну. У свою чергу, кожний тип складається з підтипів. Антична біографіка, за М. Бахтіним, представлена “енергетичними”, в основі яких “лежить аристотелівське поняття енергії, дії, дієвої сили, що проявляється у вчинках і ви-словлюваннях людини” [Цит. за: 14, 14]; та “аналітичних” художніх життєписів, коли “життя людське будується за схемою, а біографічний матеріал розноситься за рубриками: суспільне життя, сімейне життя ...” [Цит. за: 14, 14]. С. Аверінцев [1] говорить про гіпомнематичну (що поставала у вигляді короткої біографічної довідки про походження героя, про його тілобудову, здоров’я, позитивні й негативні риси характеру, симпатії та антипатії, особисті смаки й звички, при цьому дуже коротко про події життя, більш докладно – про рід смерті; до всього цього додався переказ анекдотів і крилатих висловів), риторичну (що характеризувалася емоційністю та піднесеною інтонацією) й морально-психологічну біографію. У цей час, на думку українського дослідника В. Чишка, “біографія розглядалася як життєпис очима біографа, базувалася на описовому методі й відображала лише зовнішню канву життя, хоча іноді дуже детально, відрізнялася яскравістю та увагою до зовнішності героя” [26, с. 19]. Звертаючись до середньовічних життєписів, ми маємо справу з релігійними, які, у свою чергу, розподілялися на канонічні (дозволені церквою) й апокрифічні (заборонені церквою); та світськими біографіями. При цьому, на думку В. Чишка, біографіка “опинилася у винятковій владі релігійного канону й характеризувалася повним світським знеличуванням індивідуальності об’єкта опису та власної творчості і яскраво вираженим морально-дидактичним призначенням” [26, с. 21]. Поділ біографіки на світську та релігійну яскраво простежується аж до XIX століття. Так, у біографіці епохи Ренесансу, який “відновив людську особистість як самоцінність історії” [26, с. 26], світські життєписи органічно співіснували із релігійними, які розкололися на два підтипи – католицькі та протестантські. У XV столітті беруть свій початок гуманістичні

біографії, що “відмовляються від схоластичного світогляду й спираються на античні традиції” [26, с. 26]. XVI століття знаменує собою появу так званої професійної біографії, в якій, на думку В. Чишка, “чітко простежується лінія аналітичного осмислення та використання творчої спадщини великих майстрів й історичних джерел на професійній основі, що цілком суперечить провіденційним релігійним концепціям” [26, с. 26]. У XVIII столітті з’являються історіографічні життєписи, в яких “на перший план виходять історичні методи в складанні та написанні біографій, а теологічний образ мислення остаточно замінюється позитивістським” [26, с. 29]. XIX століття відзначилося появою вікторіанських життєписів, які, на думку А. Моруа, “мали зберігати таємниці й надавати хвалу” [18, с. 402]. При цьому на перший план виходило дотримання пристойності, а отже, “особисте життя людини, її повсякденні заняття, її слабкості, її захоплення, її помилки треба було обходити мовчанням. У тих же випадках, коли пригоди були надто скандальними, треба було обмежуватися туманними натяками” [18, с. 402]. Як наслідок – створювалися величні біографії, які зображували головного героя в суто позитивному руслі. З перших десятиліть XX століття, бере свій початок сучасна, або нова, біографіка, основними рисами якої стали правдивість у зображенні життєпису видатної особистості, безпристрасність біографа, сміливий пошук істини, опора на справжні документи та факти тощо.

Схожі тенденції спостерігаються й в українській біографіці. Так, доба Київської Русі була представлена релігійними та світськими життєписами. Релігійні, у свою чергу, розподілялися на правовірні, “тобто офіційно визнані християнською церквою” [11, с. 11]; й апокрифічні, “не прийняті до канонів Святого Письма” [11, с. 11]. При цьому як зазначає І. Данильченко: “На відміну від правовірних, в апокрифічних життях значення змісту переважало над значенням форми” [11, с. 11]. Біографіка XIII-XVII продовжила цю тенденцію. У цей час на перший план вийшли релігійні твори, підпорядковані церковним канонам. Як відзначає І. Данильченко: “Великий крок у своєму розвитку українська художня біографія зробила в XVII-XVIII століттях” [11, с. 11]. На цей час припадає поява барокових життєписів, провідними рисами яких стали “динамізм – потреба руху, пересування в часі й просторі, гострих колізій, катастроф, авантюри; зображення життя та природи в реалістичних, не завжди естетично забарвлених формах” [11, с. 12]. Протягом XIX століття, так само як й у світовій біографіці, на перший план вийшли вікторіанські життєписи, з їх тяжінням до безмежного захоплення величчю видатної особистості. І вже з початку XX століття бере свій початок сучасна українська біографіка, для якої характерним стало “творче відтворення життєвого шляху конкретно-історичної особистості на основі справжніх подій й документів свого часу, з глибоким зануренням художника в її духовність, внутрішній світ, соціальну та психологічну природу її історичних діянь” [6, с. 4].

З теоретичної точки зору всі художні життєписи розподіляються на кілька підтипів у залежності від основного предмету зображення, повноти охоплення життєвого шляху видатної особистості, ступеня зверненості до творчої спадщини головного героя, правдивості відтворення образу видатної особи та інше. Так, залежно від основного предмету зображення, художні життєписи, на думку О. Галича, розподіляються на “традиційні, або сюжетно-подієві” [7, с. 10], в яких “роль авторського домислу мінімальна, а головний упор робиться на художній аналіз документально засвідчених подій життя та вчинків героя” [7, с. 10]; й “асоціативно-психологічні” [7, с. 10], в яких “домінує художнє дослідження психології, внутрішнього світу героя” [7, с. 11]. Різновидом асоціативно-психологічних художніх біографій, на нашу думку, виступають психобіографії, що докладно аналізують основні рушійні сили психіки головного героя; та фотобіографії, вихідною тезою яких є те, що справжня психологічна “біографія створюється за законами фотографії” [21, с. 304], а отже, через психоаналітичний аналіз фотографій можна не лише реконструювати особливості психіки видатної постаті минулого чи сучасності, а й дізнатися чимало цікавого про її побут, повсякденне життя, звички, оточення й таке інше.

У залежності від повноти охоплення життєвого шляху головного героя художньо-біографічні твори розподіляються на повні, або комплексні, які всебічно докладно відтворюють увесь життєвий та творчий шлях головного героя від народження до смерті; та часткові, що звертаються лише до певного, як правило найяскравішого, етапу життєдіяльності видатної особистості. Різновидом часткових життєписів, на нашу думку, виступають фрагментарні, або мозаїчні, художньо-біографічні твори, в яких висвітлюються “основні етапи біографії героя із значними часовими інтервалами, хоча в результаті картина життя реальної особистості виходить цілісною” [7, с. 10].

З точки зору ступеня зверненості до творчої спадщини головного героя художні життєписи, за Ж. Нефом, поділяються на англосаксонські, “в яких багато цитуються та перефразуються тексти письменника” [2, с. 278]; й фактографічні, “які не торкаються прямо творчості письменника” [2, с. 278].

Залежно від домінуючого аспекту, художні життєписи, на нашу думку, розподіляються на змістовно-сміслові, в яких основну увагу зосереджено на інформативній насиченості твору новими або маловідомими фактами життєдіяльності головного героя художньої біографії; та формалізовані, в яких основний акцент робиться на динамізм форми й незвичність конструювання текстової площини (як-от співприсутність в одному й тому ж просторі двох і більше текстів, колажна побудова біографічного матеріалу й таке інше).

З позицій правдивості відтворення образу видатної особистості, художньо-біографічні твори, на нашу думку, поділяються на канонічні, або реальні, життєписи, що не виходять за межі загальноприйнятого

трактування образу та побудовані за критерієм істинності зображення з опорою на справжні біографічні документи й факти; та неканонічні, або альтернативні, в яких автор з певних причин відображає нетрадиційну, часом суперечливу, точку зору на зображену особистість, відходячи від критерію правдивості змалювання образу конкретно-історичної особи. Різновидом альтернативних біографій, на нашу думку, є фіктивні життєписи, в яких усі або переважна більшість біографічних фактів є вигаданими.

Окрім цього, у біографічних дослідженнях, на нашу думку, доречним буде застосування термінів “біографема” (у значенні “біографічний факт”), “біографічна лакуна” (на позначення недосліджених або маловивчених фактів життєдіяльності головного героя художнього життєпису) та “біографічна мозаїка” (тобто розпорошення розрізнених біографічних фактів сторінками вигаданої романізованої історії).

Таким чином, художньо-біографічна проза реалізується в численних жанрових та типологічних формах і виявляє широке розмаїття термінологічного апарату. На нашу думку, подальші розробки згаданої тематики видаються перспективними, оскільки допоможуть краще осягнути специфічні особливості згаданого виду документалістики.

Література

1. **Аверинцев С.** Плутарх и античная биография. – М., 1973.
2. **Биографии** и контрбиографии // Иностранная литература. – 2000. – № 4.
3. **Большая советская энциклопедия** / Гл. ред. А.М. Прохоров. – М., 1970. – Т. 3.
4. **Братусь І.** Историко-біографічна проза О. Іваненко: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2001.
5. **Галич О.** Жанрова система документальної літератури // Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії. – Луганськ, 2003.
6. **Галич О.** Предмет біографії та її провідні жанрові риси // Галич О.А., Дацюк О.О., Мороз Л.В. Художня біографія: проблеми теорії та історії. – Рівне, 1999.
7. **Галич А.** Современная художественная документально-биографическая проза: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1984.
8. **Гладков А.** На полях книги А. Моруа “Типы биографий” // Прометей. – М., 1968.
9. **Гордин Я.** Индивидуальная судьба и система биографий: О биографическом жанре // Известия АН СССР. Серия: л-ры и языка. – 1978. – Т. 37. – № 6.
10. **Грегуль Г.** П’ять проблем сучасної біографістики // Сучасний погляд на літературу. – Вип.9. – К., 2004.
11. **Данильченко І.** Трансформація життєвої правди в художню у творах української художньої біографії: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1997.
12. **Деркач Д.** Современный историко-революционный роман. – К., 1989.
13. **Жданов В.** Стихи, друзья мои, стихи! // Вопросы литературы. – 1973. – № 10.
14. **Жуков Д.** Биография биографии. – М., 1980.
15. **Загоруйко Ю.** Художественная проза В. Петрова [В. Домонтовича]: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К.,

1993. **16. Кумок Я.** Биография и биограф // Вопросы литературы. – 1973. – № 10. **17. Менший А.** Романи Ю. Хорунжого і українська історико-біографічна проза 60 – 90-х рр. XX століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2003. **18. Моруа А.** Современная биография // Прометей. – М., 1968. **19. Наркирьер Ф.** Андре Моруа. – М., 1974. **20. Павличко С.** Теорія літератури. – К., 2002. **21. Петровская Е.** Фото(био)графия: к постановке проблемы // Авто-био-графия. / Под. ред. В.А. Подороги. – М., 2001. **22. Полонский В.** Биографический жанр в творчестве С. Мережковского в 1920 – 30-х гг.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – М., 1998. **23. Потницева Т.** Биография как жанр английской литературы XVIII – XIX вв. – Днепропетровск, 1993. **24. Скачков И.** Нравственные уроки истории. – М., 1984. **25. Ходорківський І.** Образ митця. – К., 1985. **26. Чишко В.** Біографічна традиція та наукова біографія в історії та сучасності України. – К., 1996.

The article is devoted to the terminology strategy of the biographical fiction prose. The author of the article examines the peculiarities of the biographical terminology, classifies the biographies in the historical and terminology aspects.

Теорія масової комунікації

УДК 070 (05): 621.397.48

О.В. Васіна

РОЛЬ МОВНИХ ІГОР У ТРАНСФОРМАЦІЇ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КАРТИНИ СВІТУ РЕГІОНАЛЬНИХ ІНТЕРНЕТ-ВИДАНЬ

Як відомо, сьогодні світогляд людей утворюється двома основними складовими. Індивід пізнає світ, по-перше, шляхом безпосередніх соціальних контактів, а по-друге, за допомогою інформаційних продуктів. Причому мас-медіа грають домінуючу роль у формуванні картини світу сучасної людини. Саме тому актуальним завданням стає вивчення механізмів і сценаріїв створення інформаційної картини світу засобами масової комунікації, а значить і способів моделювання аудиторії.

Швидкий розвиток ЗМК істотно впливає на трансформацію інформаційної картини світу. При цьому, ми повинні відзначити, що Інтернет-видання цікаві як матеріал для дослідження сценаріїв формування картини світу тому, що до певної міри позбавлені так званої комунікативної асиметрії, коли читач не має можливості звернутися безпосередньо до автора. “усі” не спілкуються, насправді відбувається спілкування між соціальними групами, яке зміцнює або розхитує існуючу суспільну структуру” [1, с. 161]. Звертаючись до багатотисячної аудиторії, комунікатор може отримати у відповідь звернення лише тих, хто захотів або мав можливість подзвонити в студію чи написати в редакцію – це є основа комунікативної асиметрії у традиційних мас-медіа.

Проте в Інтернет-виданнях кожен читач залишає свій слід. Навіть якщо відвідувач Інтернет-видання не написав коментар або питання авторові, то його відвідини самі по собі стають формально-змістовною ознакою оцінки повідомлення: чим більше візитів, тим цікавіше повідомлення. Таким чином, опосередковано будь-який читач бере участь у визначенні найбільш ефективних стратегій і сценаріїв, які задають автори мас-медіа текстів Інтернет-видань. Традиційні ЗМК також залежать від переваг аудиторії, проте в Інтернет ЗМК оцінюються не видання або передача в цілому, а кожне конкретне повідомлення, а значить і певний сценарій, мовна гра. Отже, смисловий акцент встановлюється на мовній репрезентації події. Мова максимально бере на себе не тільки форму комунікації, але й форму існування факту або події. Крім того, Інтернет-видання використовують відмінні від інших ЗМК способи вербалізації та текстуалізації дійсності, оскільки тут нижче

ступінь опосередкованості комунікації. Як відзначає Б. Потятинник, “Новітні електронні засоби масової комунікації (ЗМК) означають передусім серйозну зміну характеру міжособистісної та масової комунікації. Через електронну пошту, веб-сторінки чи дискусійні групи індивід може виходити зі своїми міркуваннями на величезну аудиторію, оминаючи традиційного посередника (редактора газети, видавця, працівника теле- чи радіостудії)” [2, с. 178].

Враховуючи складну і неоднозначну природу регіональних Інтернет-видань, актуальним завданням є дослідження механізмів і способів формування інформаційної картини світу в них, з’ясування ролі мовних ігор в цьому процесі. Надмірність ігрових стратегій, що використовуються в текстах Інтернет-ЗМК вимагає вивчення їх значення щодо функціонування соціальної комунікації в Інтернет-просторі, а також в плані впливу на аудиторію шляхом формування у неї певних образів світу.

В якості матеріалу для дослідження були обрані, по-перше, суто регіональні видання “Острів” (новини Донецької області і України в цілому, різноманітні аналітичні матеріали) та “Новости.dn.ua” (новини Донецька та регіону, а також України). По-друге, “Ура-інформ. Донбас” (регіональне відділення загальнонаціонального ЗМК). По-третє, сайти міста Маріуполь “0629.com.ua” та міста Краматорськ “Kramatorsk.INFO” (репрезентують міські Інтернет-видання). Такий добір матеріалу обумовлений тим, що міські Інтернет-видання активно взаємодіють з регіональними і загальнонаціональними. Часто інформація про яку-небудь одну подію розміщується одночасно на всіх цих сайтах, оскільки є актуальною для регіону. Проте кожен журналіст прагне виокремити певний аспект, цікавий, на його думку, для аудиторії видання яке він представляє. Це дозволяє прослідкувати відмінності в ідеологічних способах подачі матеріалу і побачити як при цьому прислужуються різні мовні ігри.

Як відмічає В. Колєватов “Інформаційна картина світу – це приватна картина світу, що моделюється масовими інформаційними повідомленнями та становить певний подієвий зріз реальності. Вона відтворює які-небудь аспекти, властивості об’єкту у цілеспрямовано створюваному предметі” [Цит. за 3]. Дослідники відзначають певну конвенціональність, подієвість інформаційної картини світу, її модельність та співвіднесеність з дійсністю. Різні моделі картини світу втілюються через мову. Як пише дослідниця В. Мансурова, “Картина світу, що демонструється журналістикою, багатоскладова, багатоаспектна, рухома, і мінлива, як саме життя. Вона не тільки містить загальні, стійкі теоретичні принципи для онтологізації наших уявлень про світ, але і задає нові схеми розуміння реальності” [4]. За її думкою, моделі співвідношення уявлень і образів світу з об’єктивною реальністю, що створюються ЗМК є швидше різними способами схематизації

реальності, а не реальністю як такою і мова в цьому відіграє не останню роль.

Співвідношення мови і дійсності має давню традицію осмислення, і журналістська картина світу, яка активно сполучає через себе мову і дії, в цьому плані не є виключенням. Взаємозв'язок дійсності і картини світу, що створюється ЗМК, можна представити як реалізацію різних типів мовних ігор, коли мовна гра – “єдине ціле: мова і дії, з якими вона переплетена” [5]. “Нескінченно різноманітні види вживання всього того, що ми називаємо “знаками”, “словами”, “пропозиціями”. І ця множинність не є чимось стійким, раз і назавжди даним, навпаки, виникають нові типи мови, або, можна сказати, нові мовні ігри, а інші застарівають і забуваються” [5, с. 23]. За Л. Вітгенштейном, на базі споконвічних простих відтворюються все більш складні форми мовної практики. Прості мовні ігри є сценаріями мовної, комунікативної поведінки особи, які формується на підставі картини світу значущої для конкретного індивіда. Філософ стверджує, що термін “мовна гра”, покликаний підкреслити, що *говорити* на мові – компонент діяльності або форма життя.

Поняття мовної гри має передбачає плюралізм сенсів, які реалізуються в рамках системи конвенційних правил. Ця думка Л. Вітгенштейна цілком доречна і для процесу формування інформаційної картини світу. Як відзначає відомий психолог А. Леонтьєв, “Людина починає з того, що виокремлює в реальності (у просторі подій) деякий фрагмент. Цей фрагмент завжди розглядається під певним кутом зору, в певному аспекті. Потім ми ніби “перекладаємо” наше знання про цей фрагмент на звичайну словесну мову, розгортаючи його у сукупність словесних (вербальних) думок або висловлювань” [6]. Внаслідок верифікації кожне з таких суджень може стати фактом. Таким чином, факт не існує в самій дійсності: це результат нашого осмислення або переробки інформації про дійсність. Одна і та ж подія може виступати у формі різних фактів – в залежності від того, що вважати головним, а що другорядним. Аналогічну точку зору на розділення факту і події, спираючись на ідеї Ю. Лотмана, висловлюють і автори підручника “Соціологія журналістики” С. Корконосенко та В. Сидоров [7]. Так, факт, на думку більшості науковців, завжди виділяє в події якісь її певні частини, ознаки.

Відштовхуючись від вже напрацьованого дослідниками можна зробити висновок, що вербалізується ця ієрархія частин та ознак події, що стає фактом, засобами мовної гри. Тут особливо яскраво виявляється роль регіональних ЗМК в створенні сучасної картини світу. Саме вони можуть точніше враховувати соціально-економічні, психологічні, релігійні й інші особливості регіону, національний, освітній, віковий склад аудиторії, а значить, здатні найточніше визначати цікаві для аудиторії факти і їх ознаки і, як наслідок, ефективніше використовувати можливості мовної гри.

Інтернет-видання сьогодні стрімко розвиваються на регіональній основі. Вони увійшли до активного ужитку не більше 5 років тому і природно, що вони мають у своєму арсеналі особливі мовні ігри. При цьому необхідно відзначити, що природа регіональних Інтернет-видань парадоксальна. З одного боку, вони не прив'язані до певної аудиторії територією віщання або ареалом розповсюдження друкарських екземплярів, а тому їх складно віднести до власне регіональних видань. З іншого боку, саме Інтернет-видання мають унікальну здатність бути доступним представникам певного регіону або співтовариства в будь-якому куточку земної кулі. “Інтернет дає приклади підтримки національно-культурної ідентичності та гуртування людей, які давно “відірвались” або й ніколи не були у своїх історичних землях. Їхня комунікація базується на екстериторіальних засадах. Йдеться про “віртуальну територію”, представлену певними інформаційними потоками та веб-сайтами в електронній мережі”. [2, с. 31].

У зв'язку з цим відбувається своєрідна локалізація регіональних видань: вони, як правило, обмежують своє інформаційне поле місцевими подіями, нехай навіть незначними з погляду загальнонаціональних ЗМК: презентації, виставки, аварії, кримінальні новини і т.п. цікаві тільки жителям конкретного регіону. Це певною мірою обмежує створювану картину світу: навіть якщо вона доповнюється подіями національного або світового масштабу, то місто, район або область залишаються в центрі цієї інформаційної картини світу, а події зовнішні, по відношенню до регіону, стають другорядними, що також досягається засобами мовної гри. Наприклад, регіональні видання Донецької області дуже часто використовують слово “донецькі”, для позначення політичних діячів-вихідців з Донбасу. При цьому слово “донецькі” береться в лапки, що дає підстави вважати це цілеспрямованою мовною грою, мета якої створити певний образ, а також підкреслити приналежність до конкретного регіону. Для ілюстрації наведемо такі заголовки: Меморандум підписали не с “донецькими”, а с Партией регионов. Это очень важный момент, считает политолог Карасев 2005.09.27 18:02, Приватизацией “Укртелекома” будут руководить “донецкие”, 2004.07.15 13:51 В “Рейтинге резонансных событий” 2004 года” “донецкие” заняли три первых места 2005.01.27 15:35, Депутат Король предполагает, что за покушениями на уголовных авторитетов стоят “донецкие” 2003.12.08 16:36 [8].

Орієнтованість на регіональний контент приводить до децентралізації місцевих ЗМК: вони, як правило, стають самостійним “світом”, який живе за своїми законами, що визначаються характером аудиторії, специфікою регіону й ін. Таким чином, відбувається зміцнення і розвиток регіональних видань. З іншого боку, це приводить до дроблення загальної інформаційної картини світу, яка є основою формування приватної картини світу. Регіональні Інтернет-ЗМК більше націлені на створення впливу та формування регіонально-приватної

картини світу, але в той же час, через свої особливості, схильні глобалізації. Як відмічає В. Орлова, “глобалізація новин – процес активного розповсюдження новинних програм і обміну інформацією між регіонами світу, здійснюваний за допомогою супутникових, кабельних, комп’ютерних систем і комунікаційних засобів зв’язку” [9]. Формування системи глобальних новинних потоків привело до утворення нового комунікативного простору, в якому всі сфери людської діяльності тісно взаємозв’язані.

Проте під час такої взаємодії процесів глобалізації і локалізації розмиваються межі власне регіонального. Сучасна інформаційна картина світу сильно фрагментована, вона складається з інформації різних рівнів: планетарної, національної, регіональної, міської і навіть гранично приватної, іноді інтимно-особистісної (знаменитий ЖЖ). Симультанність процесів глобалізації і локалізації в регіональних Інтернет-виданнях приводить до того, що ці фрагменти стають рівнозначними і, більш того, взаємозамінними. Так, регіональна інформація може бути написана як місцевими журналістами, так і передрукована із загальнонаціональних видань. Більшість місцевих видань сьогодні роблять вибір на користь останнього способу. Але це продукує своєрідну *війну мов* (Р. Барт). І коли місцеві видання передрукують інформацію, що поступає із-за меж регіону, відбувається зіткнення різних рівнів, за якими стоять різні мовні ігри. Так, в кожному виданні є новини регіональні, новини інших регіонів (найчастіше сусідніх), загальнонаціональні та, іноді, світові. Природно останні три категорії передрукуюються з інших видань. Ці новини можуть бути розділеними рубриками, а можуть знаходитися на одній стрічці.

2007.10.02 10:11	Богатырева хочет видеть Мороза в парламенте, а с Тимошенко – целуется
2007.10.02 10:03	ЦИК обработала еще немножечко бюллетеней. Готовность - 94,17%
2007.10.02 09:47	Подсчет голосов еще больше замедлился: пришли бюллетени из Донецка - Лукаш
2007.10.02 09:21	Суд лишил Бритни Спирс права опеки над детьми
2007.10.02 08:41	Мариуполь больше не сможет помочь голосами Александру Морозу
2007.10.02 08:23	Лукьянченко едет во Львов привлечь инвесторов для проведения Евро-2012
2007.10.02 08:22	Российский МИД признал, что Янукович победил в условиях свободного волеизъявления
2007.10.02 08:03	Члены комиссии от Партии регионов отказались пересчитывать бюллетени, и ушли восвояси
2007.10.02 07:42	Верховная Рада пока без социалистов. Обработано 94% бюллетеней

У даному прикладі на стрічці розміщені новини з різних міст України – Києва, Маріуполя, Донецька, а також з інших країн. Джерела – УНІАН, ICTV і власна інформація агентства “Остров”. І якщо присутність політичної інформації цілком виправдана, то інформація про

Брітні Спірс різко контрастує із загальною тематичною спрямованістю решти новин. В результаті порушується ієрархія подій. Вибори в Україні стають рівноцінними життю світових шоу-зірок. Безладність того, що повідомляється, мозаїчність, стають змістом інформаційної картини світу і латентно нав'язують певні ідеологічні настановлення аудиторії. На наш погляд, це ідеологія відчуження від реальних діяльностних процесів, що протікають в суспільстві. В результаті відбувається заміщення плану активного діяльного життя – ілюзією такого. Інформаційні повідомлення на стрічці йдуть суцільним потоком, практично не розділяючись на окремі тематичні рубрики. Різноманітність подій, оформлена за одним стандартом, нейтралізує вплив новин, трансформувавши їх в банальність. Крім того, можна спостерігати і таку мову гри, коли новина стискається до цитати, з якою починається нескінченна мовна гра, – передрук, приміщення в інший контекст, коментарі. Цьому багато в чому сприяє і безособовість інформації в Інтернет-просторі: тут практично відсутнє авторство. В кращому випадку вказується, з якого видання було передруковано повідомлення. Так, у виданнях відібраних нами для аналізу лише в одному (“Острів”) використовуються авторські позначки, які складаються з двох літер букв (в-я, и-а, и-я). Анонімність спілкування в мережі підтримується і читачами Інтернет-видань. Відвідувачі сайтів залишають свої коментарі, підписуючись псевдонімами, в результаті інформація повністю знеособлюється. Повідомлення, в яких відсутній автор, одноманітні, стиль однаковий і для новин політики, і криміналу, і економіки. Уніфікація форми і стилю тексту – мовна гра, яка дестабілізує соціальну культуру, руйнує уявлення про світ, як область серйозного.

Як видно з наведеного прикладу розміщення повідомлень на стрічці новин, інформаційним виданням не вдається уникнути тенденцій розважальності, поліжанровості і політематичності, що охопили все ЗМК. Інтернет-виданням також важливо утримувати високі рейтингові показники, а тому новини починають перетворюватися на театралізований жанр, для дозвільного проведення часу, утамовування інформаційного голоду і потреби в соціальній комунікації. Прикладом може служити наступна інформація [10]:

Спасатели Шуфрича нашли крокодила, но не в Мариуполе, а в Днепропетровске. ФОТО.

В 4-ом подъезде дома в Днепропетровске, пострадавшего от взрыва бытового газа 13 октября, спасатели нашли живого крокодила.

Об этом сообщили очевидцы, которые контролируют ход разбора завалов.

В квартире на 4-ом этаже жил бизнесмен, в доме которого находился бассейн размером 1 на 2 м. В этом бассейне спасатели обнаружили крокодила длиной 80-90 см.

По словам спасателей, крокодил начал засыпать, и выжил благодаря тому, что в бассейне была вода.

Спасатели передали находку хозяину. *Источник: [Сегодня](#)*

Ця замітка була розміщена на сайті міста Маріуполь як місцева новина (місцеві новини позначаються спеціальним значком), хоча, як видно із змісту, не має відношення ні до Маріуполя, ні до Донецької області взагалі. В даному випадку свою роль зіграв заголовок, пов'язаний з активно обговорюваною, темою. Оскільки читач електронного видання вибирає повідомлення тільки по заголовку, то саме заголовок бере на себе саме значне інформаційне і емоційне навантаження. У регіональних виданнях ця тенденція ще актуальніша, оскільки вони мають відносно невелику аудиторію, а тому прагнуть привернути читача будь-якими засобами. Наприклад:

Донецкую область ожидает радиоактивная катастрофа (13:08 10.01.2008)

Ситуация на территории промышленного полигона, расположенного на землях Ильичевского сельского совета Константиновского района Донецкой области, где 17 апреля было выявлено радиоактивное загрязнение – статичная. Как передает корреспондент “УРА-Информ. Донбасс”, об этом сегодня, 10 января, в ходе пресс-конференции сообщил начальник Главного управления МЧС Украины в Донецкой области Андрей Бондаренко.

По его словам, на данный момент органами правопорядка организована защита опасного участка, чтобы не допустить туда попадания людей. При этом Бондаренко подчеркнул, что радиационный фон в местах расположения патрулей составляет 11 микрорентген в час, это ниже максимально допустимого уровня...

...Напомним, 17 апреля на территории промышленного полигона на землях Ильичевского сельсовета в Константиновском районе были обнаружены участки грунта с повышенными уровнями радиоактивности. Гамма-фон на отдельных участках радиоактивного пятна в 28 тысяч раз превышал норму. На сегодняшний день источник возникновения радиоактивных “пятен” не известен...

...При этом заместитель главного государственного санитарного врача Донецкой области Лариса Гусева ранее отмечала, что цезий-137, которым загрязнен полигон, опасен при попадании в грунтовые воды. “Поэтому нужно торопиться с вывозом радиоактивного грунта, тем более, что делать этого при минусовой температуре нельзя. И ни в коем случае нельзя затягивать ликвидацию до весны”, – подчеркивала еще в сентябре прошедшего года Гусева. [11]

В даному випадку в замітці наведено інформацію з прес-конференції начальника ГУ МНС України в Донецькій області про те, що ситуація на полігоні під Костянтинівною, де в квітні 2007 року були знайдені джерела радіаційного забруднення, стабільна, що ведуться необхідні роботи і т.д. Проте наприкінці тексту наводиться заява

головного санітарного лікаря області яка зроблена у вересні 2007 року яка вже була опублікована 13 вересня 2007 року у тому ж виданні, тобто за три місяці до дати публікації, про те, що можливо проникнення радіації в ґрунтові води. Таким чином, заголовок формується на підставі заяви, яка не є новиною і не має відношення до події (прес-конференції). Більш того, заголовок суперечить тому, що було сказано керівником ГУ МНС України в Донецькій області.

Таке свідоме накладення одного факту на іншій відбувається на підставі відношення обох заяв до однієї події радіаційного забруднення території промислового полігону, проте вони розділені значним відрізком часу. Таким чином, можна говорити про те, що електронні видання створюють за допомогою мовної гри свій особливий хронотоп, який дозволяє зв'язувати події, що розділені в часі, або навіть повторювати новини через деякий час як новини, що спостерігаємо в наведеному прикладі. Подія в Інтернет-виданнях виставляється на стрічку максимально оперативно, тому тут не може бути чітких часових меж, як в друкованих виданнях або телевізійних випусках новин, які виходять в певні дні або години. У такому дигіталізованому хронотопі немає часу доби, немає пір року, немає ні робочих, ні дозвільних, ні інших соціально-антропологічних форм хронометрії. Тут все залежить від подій, що відбуваються. Якщо подій багато, то час ущільнюється, якщо мало – то журналісти можуть використовувати різні мовні ігри для актуалізації малоцікавої інформації. Наприклад, аналогічний прийом використаний в наступному тексті:

Мэр Донецка понял намек Ахметова и решил сам утопиться

18:08 / 18 января 2008 г.

Завтра, 19 января, городской голова Донецка Александр **Лукьянченко** примет участие в праздновании Богоявления Господнего (**Крещение**) на Карловском водохранилище. Об этом сообщает сайт городского головы Донецка.

В то же время, как сообщила НОВОСТИ.dn.ua личный пресс-секретарь народного депутата от Партии регионов Рината **Ахметова** Елена Довженко в графике бизнесмена не запланировано посещение крещенских мероприятий.

“В графике у нас таких мероприятий нет”, – сказала она.

Как сообщалось в украинских СМИ в понедельник на открытии плавательного бассейна “Дельфин”, в Донецке, народный депутат от Партии регионов Ринат **Ахметов** в шутку чуть не сбросил в воду мэра города Донецка Александра **Лукьянченко**. [12]

Тут також в одному тексті зв'язані дві різних події, розділених у часі і просторі. За основу взято повідомлення, яке з'явилося відразу в декількох виданнях (“Остров”, “Ура-информ. Донбасс”) про те, що бізнесмен Ринат Ахметов жартома спробував зіштовхнути міра Донецька Олександра Лукьянченко в басейн на відкритті спорткомплексу

“Дельфін” (“Ахметов чуть не утопил мэра Донецка и Бориса Колесникова в бассейне (фото)” “Остров”). Інформація про відкриття басейну вмонтована в повідомлення про те, що міський голова Донецька Олександр Лукьянченко планує взяти участь в святкуванні Богоявлення Господнього (Хрещення) на Карловському водосховищі. Події об’єднує ігровий заголовок, який в результаті обігрування фактів, не має ніякого відношення до дійсності, а швидше звертається до картини світу, створеної електронними виданнями. Те, що в своїх текстах журналісти регіональних електронних видань відштовхуються не від дійсності, а від текстів інших, повторимося, регіональних видань, говорить про те, що існує якесь інформаційне поле, в якому вони співіснують і взаємодіють і створюють свою власну реальність. “Поле журналізму” – “мікрокосм, що підкоряється своїм власним правилам і визначуваній позицією, яку він займає по відношенню до решти світу, а також відносинами тяжіння і відштовхування, які пов’язують його з іншими мікрокосмами” [13, с. 56].

З прикладів видно, що регіональні видання йдуть на свідоме трансформацію та спотворення дійсності, шляхом зіставлення самостійних, не зв’язаних між собою, фактів, заради створення інтерпелюючих заголовків і самоцінних, самозначущих текстів із абсурдним чином трансформованою інформацією, що досягається за допомогою різних мовних ігор.

Так, можна зробити висновок, що форма подачі інформації є способом моделювання інформаційної картини світу шляхом використання різноманітних мовних ігор під час активної трансформації події на факт та комбінування фактів у тексті. До того ж спостерігається гра з фактами, їх монтаж, створення об’ємного, лабіринтообразного хронотопу, що активно використовується для закладання у текст нового змісту щодо вже створеного першоджерелом або навіть для руйнування цього смислу. Внаслідок цього створювана регіональними виданнями інформаційна картина світу, з одного боку, гранично чітко відтворює окремі факти (журналісти навіть зберігають при цитуванні мовні помилки та відтворюють розділовими знаками паузи та інтонацію героїв матеріалів), а з другого боку, через мовним чином здійснений відбір, комбінування фактів, моделювання сценаріїв загальна інформаційна картина світу відображає не просто трансформовану, а іноді спотворену дійсність.

Література

1. Кашкин В.Б. Введение в теорию коммуникации: Учебное пособие. – Воронеж, 2000. **2. Потятиник Б. В.** Медиа: ключи до розуміння. Серія: Медіакритика. – Львів: ПАІС, 2004. **3. Зарубежная и Российская журналистика: трансформация картины мира и ее содержания.** Научный редактор А.А. Стриженко. – Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, 2003. <http://evartist.narod.ru/text5/76.htm>. **4. Мансурова В.Д.** Журналистская картина мира как становление медиасобытий // Вестник МГУ. 2002, № 6.

5. Витгентштейн Л. Философские работы. Часть I. М., 1994. **6. Язык СМИ** как объект междисциплинарного исследования. Ответственный редактор: д.ф.н. проф. Володина М.Н. Учебное пособие – М.: Изд-во МГУ, 2003. <http://evartist.narod.ru/text12/01.htm> **7. “Социология журналистики”**, Учебное пособие для студентов вузов, Под ред. С.Г. Корконосенко. – М.: Аспект Пресс, 2004. **8.** <http://ostro.org/> **9. Орлова В.В.** “Глобальные телесети новостей на информационном рынке”, серия “Практическая журналистика” – М.: Изд-во. “РИП-холдинг”, 2003 <http://evartist.narod.ru/text5/68.htm> **10.** <http://www.0629.com.ua/news-2080.html> **11.** <http://ura.dn.ua/10.01.2008/43568.html> **12.** <http://novosti.dn.ua/details/57044/> **13. Бурдьє П.** О телевидении и журналистике / Пер. с фр. Т. Анисимовой, Ю. Марковой; Отв. ред., предисл. Н. Шматко. – М.: Фонд научных исследований “Прагматика культуры”, Институт экспериментальной социологии, 2002.

In the article is investigated the role of linguistic games in transformation of information picture of the world in the regional online-press. It is proved that a linguistic selection, combining of facts, modelling of scripts displays not simply transformed, but sometimes the deformed validity.

УДК 070.41:821.161.2-31.09

Н.В. Мазнева

ЕВОЛЮЦІЯ НАЗВИ РОМАНУ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА “ТВОЯ ЗОРЯ”: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АВТОРСЬКОГО РЕДАГУВАННЯ

Роман Олеся Терентійовича Гончара “Твоя зоря” – високохудожнє полотно, наділене символічним підтекстом, про шляхи і долю сучасної цивілізації. Воно по праву визнається “одним з найзмістовніших, і може, найдерзновенніших творів за своїм задумом і мистецьким втіленням” [1, с. 5]. Розростаючись до глобальних, усепланетарних просторів і проблем, роман набуває великого епічного розмаху. Автор укотре нагадує нам, що планета на всіх одна, і кожен, хто живе на ній, несе часточку відповідальності за неї.

Коли роман “Твоя зоря” Олеся Гончара вийшов у світ, критика захоплено сприйняла його. У її високій оцінці відчувалася “якщо не певна розгубленість перед огромом світу, вагомістю проблематики, наявністю різних шарів узагальнення, в тому числі й символічного, то, в усякім разі, усвідомлення, що цього не вичерпати відразу в одній статті, одній розмові” [2, с. 214]. Безперечно, цей високохудожній твір відрізняється поетичною згущеністю, багатогранністю метафоричного змісту, місткістю й публіцистичністю проблематики.

Цікавим є те, що видатний роман письменника “пережив” три назви. Про це свідчать творчі задуми автора, його чорнові записи та варіанти твору, підготовлені до друку. Триваріантність заголовка розкривають щоденникові записи Олесь Гончара: “Сьогодні поставив крапку: завершено роман. Так тяжко розлучатись! Назва буде “Подорож до Мадонни”. З романів, це, мабуть, буде в мене останній. Бо все найдорожче, найзаповітніше ввійшло. І так виснажений, такої це коштувало напруги сил!.. Так радий, що над твором зблиснув вінець! Спасибі тобі, Мадонно! Останні роки тільки цим твором і жив, тільки про нього й думалось...” (запис від 10.02.1979 року) [3, с. 363].

Як бачимо, відповідно до творчих планів Олесь Гончара, першою назвою роману була “Подорож до Мадонни”. Подорож до Мадонни – основа сюжету твору. Український дипломат Кирило Заболотний – головний герой роману – разом з другом-екологом та донькою свого колеги Лідєю здійснює поїздку автомобілем сучасним заокеанським хайвеем до музею, де, як розтрубила американська преса, експонується трофейна, небачена досі “Слов’янська Мадонна” пензля невідомого автора. На подібні рекламні повідомлення більшість досвідчених американців зреагувала здебільшого скептично, але Кирило, зовсім не роздумуючи, збирається у подорож.

На іншому боці планети прагнуть побачити слов’янську Мадонну українці (цікавим є те, що Олесь Гончар обирає бібліонім “Мадонна”, не притаманний українським молитовникам, що підкреслює планетарність його художнього мислення), і вже це сповнює гордоців їхні душі! Він та його супутники досить серйозно сподіваються, що загадкова Слов’янська Мадонна може бути знаним їм з дитячого віку портретом жіночого ідеалу. Ця ідея підігріває їм увесь шлях до музею – може, дійсно, ця Мадонна і є тією картиною, яку вони з дитинства запам’ятали, коли до їхнього села прибрів дивакуватий художник, щоб віддатись там найвищій насолоді – розкішно барв увіковічити сяйво й розквіт рідного краю, красу його працьовитих, скромних людей.

Олесь Гончар не нарікає художника ані прізвиськом, ані ім’ям, навіть прізвиськом, автор називає його Художником з великої літери. Розповідали, що в минулому – це досить відома у столиці особа, а зараз він відмовився від слави і пішов у пом’ятому капелюсі та забродженому плащі шукати в степу нові, оригінальні натури й тривкіші, “вічні” фарби. І знайшов! Побачивши доньку Романа Винника Надьку, самотню молоду красуню з донечкою на руках, його ніби осяяло чарівним світлом: ось вона, Мадонна!!! Кілька світанків – і картина створена. Стільки в ній було краси, материнства і спокійної молодості – справжній шедевр! Той “поет місячних ночей” став справжнім чарівником – зміг звичайним пензликом зачерпнути барви зорі, поклавши їх не лише на полотно, а на щічки дитя й матері.

Цілком виправдано автор використовує народнопоетичні елементи для створення образів: “Впізнали ми її одразу, нашу

вишневошоку Надьку, що тримає мале дитя біля грудей. Вся вона мовби сповита тихим сяйвом материнської відданості, любові й злагоди, а блискучі яблука над нею з-поміж листя нависають таким рясним вінком, наче все небо вродило ними і роса ось-ось із них скрапле разом соковитим цвітом вранішньої зорі” (VII, 517). Сам образ Мадонни дуже схожий із жіночими образами української народної лірики: портрет Винниківни нагадує надзвичайно вродливу дівчину, яку увінчує ореол романтичності: “Очі в Надьки ясно-карі, повні сонця, вони так і сяють до нас своєю ласкавою глибиною” (VII,338).

Картина, розфарбована кольором вранішньої зорі, так дорога людям, тому що втілює гармонію, котру обіцяло їм безтурботне дитинство, прагненню до якої не завадили ніякі життєві негаразди. Краса життя, світло мистецтва стають у творі символом людяності. Адже життя головного героя було досить щедрим на щасливі й нещасливі моменти, приємні й не дуже зустрічі з людьми, переживання, хвилювання, але через усю навалу людських випробовувань Кирилові завжди світив образ солов'їної Тернівщини, її величі й краси. Саме Тернівщину прагне побачити Кирило в образі тієї Мадонни під яблуною, портрет якої загубився у воєнне лихоліття. І Мадонна, віриться, не зникла у згарищах війни, бо майстер перевершив самого себе, пам'ятаючи, що Мадонни віками створювалися “для того, щоб випромінювати радість і бачити навколо себе світ радості” [4, с. 448].

Роман “Твоя зоря” надзвичайно багатий на символи, але деякі критики припускають, що “Роман і його дочка “Винниківна”, як любовно її називає Олесь Гончар, несуть на собі, можливо, головне смислове навантаження. Вони – діти матері-Землі, вони – син і дочка Природи і сама Природа. Поки є такі люди на Землі, буде жити й Земля” [5, с. 232].

Подорож набуває в контексті твору філософського символічного змісту. На особливу поетично-конструктивну роль дороги в романі вказують, по-перше, епіграфи, ретельно відібрані письменником з творчості Миколи Гоголя: “Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! И как чудна она сама, эта дорога...” та “Мне бы дорога теперь да дорога, в дождь, слякоть, через леса, через степи, на край света”. По-друге, роздуми самих героїв указують на розкриття символічного змісту цього слова. Зокрема, Кирило Заболотний промовляє: “Можливо, дороги тим нас зваблюють, що несуть у собі якісь загадки, щораз обіцяють якісь несподіванки?.. Дорога – це завжди таїна! В її незвідності й нерозгаданості є щось *спільне з людською судьбою...*” (виділення наше. – *Н.М.*) [6, с. 114].

Говорячи про подорожні почуття легкості, свободи, вивільненості від нікчемної суєти й метушні, цей персонаж відзначає: “Ще вчора був розшарпаний клопотами, всякою шамотнею, був прикутий до сірої скелі марнот, а зараз весь ти в обіймах далечі, тут тобі тільки вітер брат!” [6, с. 205]. Автор наділяє метафоричне слово “дорога” значенням ‘людська доля’, – важливим у розумінні різнопланового підтексту твору. Справді,

“через який моторошний хаос – скрегіт технічно перенасиченої цивілізації, ті ж таки синтетичні тумани, завивання сирен, стреси, аварії і смерті – пролягає дорога героїв твору! Як важливо, щоб не стала та ризикована і неблизька дорога дорогою усього людства! І як це необхідно для людини, щоб невідступно супроводжувала її у цих шалених швидкостях вона – сяйна Мадонна!” [3, с. 15].

Подорож як безпосередня основа сюжету й композиції осмислюється читачем як новий варіант подорожі до самого себе, свого “Я”, ідейно-естетичного ідеалу: “З кожною милею ми ближчаєм до мети, до тієї невідомої Мадонни. Час від часу намагаємось уявити: яка вона? Який гомін пішов нещодавно в тутешніх мистецьких колах з приводу неї: сенсація, знахідка віку! Слов’янська Мадонна! Народний примітив, з якого прозирає геній? (VII, 472)”

У контексті твору образ Мадонни виконує важливу сюжетотворчу роль, набирає символічного значення повноцінного духовного життя, моральної чистоти, краси, а дорога до неї – це той шлях до краси, який облагороджує людину, робить її духовно, соціально й патріотично міцнішою, гуманнішою і добрішою.

Однак Олесеві Гончару не вдалося зберегти перший заголовок (другою назвою була “Перед світлофором” – в кінцевому варіанті твору це друга частина роману, і остаточною – “Твоя зоря”). За поясненнями звернемося до щоденникових записів письменника: “А з назвою роману вже почалось... Дзвонить із Києва переполоханий редактор: давайте скоротимо назву, залишимо тільки “Подорож”, бо... Що за цим “бо”, можна тільки здогадуватись ... Дехто каже: надто красиво. Може й так. Але ж не пожертвувати романом? Якщо вже зчинено алярм, то уявляю, який там гадючник заворушивсь... О, серед яких бандитів доводиться жити!... Все клопоти з назвою. Нібито було сказано: “В нас одна дорога – до комунізму, а не до Мадонни... Радянський дипломат, і куди ж він прямує?” І ще кретинізми в цьому дусі. Так чи інак, а доводиться рахуватись – “штампик ставлять вони...” (записи від 14 та 15.12.1979 року) [3, с. 376]. Мотивуючи обурення автора свавільною поведінкою редакторів, слід наголосити, що роман “Твоя зоря” побачив світ у часи апогею “брежнєвщини,” у період панування атеїзму – тому-то й не дивно, що в назві – “Подорож до Мадонни” – цензори побачили заклик автора роману до віри, звернення до Мадонни, Божої Матері. До того ж досі ніхто до Гончара не ставив образ слов’янської (розуміємо як “української”) Мадонни в один ряд з відомими європейськими Мадоннами – і не можна було на це не звернути уваги!

Перечитуючи сьогодні роман “Твоя зоря”, ми вкотре замислюємось над складними й наболілими питаннями нашого століття, думаємо разом з автором і про роль та місію в світі мистецтва, краси, їхню відновлювальну, облагороджуючу місію. Ця думка наскрізно проходить через увесь твір і має принципове ідейно-художнє значення. Адже в самій Мадонні, подорожі, її пошуках, замахові на неї, рятуванні

(згадати воєнний епізод з іншою Мадонною) та її рятівне значення для людей (“Ми рятували Мадонну, а вона рятувала нас”), у послідовно розгорнутій у романі метафорі, безперечно, і звучить ідея: без краси і мистецтва неможливо побудувати світ.

Про ретельну працю Олесь Гончара над редагуванням власних текстів свідчать рукописні матеріали родинного архіву та ряд державних архівів, щоденникові записи, а також численні спогади сучасників письменника, які підтверджують прискіпливе, уважне ставлення до кожного слова, його досконале вміння авторського аналізу як методом об’єктивної оцінки, а також визначенням шляхів удосконалення рукопису в процесі підготовки його до друку. Борис Олійник писав: “Олесь Гончар гранично уважний не просто до мови, а до кожного окремого слова. Він його відчуває на вагу, колір і смак, він дихає ним. Причому в будь-якій фразі, чи то в романі, повісті, новелі чи есе, він займає єдино оптимальну позицію. Передбачену і самою “цивілізацією”, природою мови, і суто гончарівським інтонаційним ключем” [7, с. 79].

Найпершим читачем і редактором Гончарових творів була дружина майстра – Валентина Данилівна. Вона має філологічну освіту й гарний художній смак, якому Олесь Терентійович довіряв. “Працював він каторжно, – розповідає Валентина Данилівна, – був вимогливий до кожного слова, вимордовував себе за письмовим столом. Удосконалював текст до безкінечності. Правив навіть надрукований твір. Друге видання, третє – там всюди відмінності, порівняно з початковим журнальним варіантом” [8, с. 2].

Узявши до рук журнальний варіант (до речі, саме у журналі “Вітчизна” Олесь Гончар уперше друкував свої твори після виходу в ньому “Прапорonoсців” – вважав це гарною прикметою; рік виходу у світ роману “Твоя зоря” – 1980), та книжкові видання різних років цього твору, наприклад, 1982 та 1993, на власні очі переконаємось у бажанні майстра зробити твір досконалішим, зрозумілішим, бажанні знайти “саме те” влучніше, яскравіше слово, донести до нас свої ідеї й думки, застосовуючи різні види редакторської правки. До того ж востаннє готуючи до перевидання власні тексти, Олесь Гончар зазначав, що тепер вони “вільні від тоталітарного накипу та цензорських втручань” [3, с. 1].

Образ Надьки Винниківни, слов’янської Мадонни, також зазнав авторського редагування у виданнях різних років. Удаємось до прикладів. Ось як опрацьовує Олесь Гончар рядки, у яких йдеться про перше знайомство читача з героїнею:

а) журнальний варіант 1980 року, книжкове видання 1982 року:

“...живе там Роман-степовий садівник і бджоляр, а при ньому Надька, смаглочола донька його, що вчилась у Полтаві на фельдшерку, а от щастя не склалося – до батька повернулась з дитям, що вродилось у неї невідомо й від кого” [9, с. 56], [10, с. 57].

б) книжкове видання 1993 року:

“...живе там Роман-степовий садівник і бджоляр, а при ньому Надька, смаглочала донька його, що вчилась у Полтаві на фельдшерку, а от щастя не склалося – до батька повернулася з дитям, що вродилось у неї невідомо й від кого... **По-слобідському – Надька, а для когось Надійка, а то, може, Надієчка...** [6, с. 78].

Звісно, не міг знайти свого схвалення деякими особами на селі факт народження незаміжньою Надькою дитини, але автор в останньому варіанті додає ще одне речення-характеристику молодій матері, при цьому застосовуючи ласкаво-пестливі “Надійка”, “Надієчка”, чим укотре підкреслює внутрішнє сподівання на майбутнє кохання Винниківни, власне шанобливе ставлення й симпатію.

Сказане доводить ще один яскравий приклад авторського редагування тексту твору:

а) журнальний варіант 1980 року, книжковий варіант 1982 року:

“Заступатимемось перед будь-ким, бо воно ж мале та ще й напівсирота, або, як Бубиренчиха каже, “байстрюча”, хоча ми цього слова уникаєм, вловлюючи в ньому образі і Настуню кривдити нікому не дозволимо, недарма тут оце її матері слово даєм..” [9, с. 105], [10, с. 135].

б) видання 1993 року:

“Заступатимемось перед будь-яким, бо воно ж мале та ще й напівсирота, або, як Бубиренчиха каже, “байстрюча”, хоча ми цього слова уникаєм, вловлюючи в ньому образі. **Так, так, кривдити Настуню нікому не дозволимо, недарма отут слово даєм..**” [6, с. 159].

Як бачимо, автор розриває речення на два у викінченому варіанті, і тут зовсім змінюється тон оповіді. Хлопці цілком упевнені, що завжди охоронятимуть дочку Надьки. Для цього застосовується дублююча частка “так”, і фраза набуває стверджувальної інтонації, має характер настанови.

Наступний приклад авторського саморедагування, на нашу думку, також служить глибшому висвітленню характеру героїні: подаємо 1-й, **журнальний варіант** тексту з діалогом між красунею та дивакуватою бабою Бубиренчихою, котра люто ненавиділа Надьку, ревнуючи свого сина до неї:

“– Коси обнесу! – погрожувала навздогін Бубиренчиха. – Здумай тільки ще раз уночі на леваду прибігти!..

– Кому треба, той сам до мене прибіжить, – чулось у відповідь” [9, с. 81].

У **книжковому варіанті** роману 1982 року ця розмова залишилась без змін, а у **виданні** 1993 року Олесь Гончар замінює репліку Надьки:

“– Коси обнесу! – погрожувала навздогін Бубиренчиха. – Здумай тільки ще раз уночі на леваду прибігти!..

– *Скоріше, бабо, ваше галіфе за нею у степ помандрує, – сміялися дядьки*” [6, с. 120].

Як бачимо, репліку-відповідь у цьому діалозі автор “передає” дядькам, свідкам тієї сцени, бо характеристика оцінка героїні “зі сторони” справді є кращою, ніж Надькина впевнена самооцінка, котра є способом самозахисту. Отже другий варіант є сильнішим.

Олесь Гончар завжди під час підготовки до перевидання “осучаснював” власні тексти, реалізуючи головне завдання справжнього редактора – урахування читацького розуміння твору, яке повинно бути адекватним авторському замислові. Ось як, пристосовуючи до мовлення наших днів, майстер слова опрацьовує рядки роману, у яких змальовується оселя родини Винників:

а) журнальний варіант 1980 року, книжкове видання 1982 року:

“Як нам ясно тепер, був у нашої Винниківни вроджений смак художній, а до того ще й хист, завдяки чому в хаті в неї все єдналося барвами і формами, єдналося на рідкість гармонійно, справді за законами краси. Ніщо не било на хвастоці, тільки заспокоювало, тішило зір, віяло злагодою на вас” [9, с. 92], [10, с. 115].

б) видання 1993 року:

“Забавками дехто вважав, а нині нам ясно, що був у нашої Винниківни вроджений смак художній, а до того був ще й хист, завдяки чому в хаті в неї все єдналося на рідкість гармонійно, справді за законами краси. Нічого крикливого чи дразливого, все тільки заспокоювало, навіть яскравістю тішило зір, віяло злагодою на вас” [6, с. 138].

З особливим почуттям і симпатією майстер слова змальовує “раптове кохання, що так сильно й прекрасно розпломенілося” між Надькою та молодим вчителем, і також не обходить стороною авторське редагування цих рядків:

а) журнальний варіант 1980 року, книжкове видання 1982 року:

“А коли десь серед натовпу в цей час була й Надька Винниківна, то на неї, розпашілу від затаєних гордоців, озирались дівчата, радіючи заздрісно: ось такого зуміла причарувати, завабити, без пам’яті зуміла в себе залюбити!” [9, с. 112], [10, с. 147].

б) видання 1993 року:

“А коли десь серед натовпу в цей час була Надька Винниківна, то на неї, розпашілу від затаєних гордоців, молодиці озирались ревниво, ось так, мовляв, їй поталанило, ось такого зуміла причарувати, без пам’яті зуміла в себе залюбити!

А я знаю, а я знаю,

Чого зоря ясна...” [6, с. 172].

У кінцевому варіанті роману з’являються рядки з народної пісні – Олесь Терентійович вкотре підкреслює природну єдність дівчини і зорі, злагоду людини і природи.

Отже, інтерпретація динаміки авторської правки тексту, у тому числі й заголовка вершинного у творчості О. Гончара роману “Твоя зоря”

показує естетичну значущість біблійним Мадонна та змістовністю пов'язаного з ним символу дороги. Повернення до дитинства й шалений шлях до слов'янської Мадонни зливаються у нелегку дорогу до себе, до підвалин своєї совісті, пам'яті, гідності, мрії. І хоча Олесь Гончар не з своєї волі змушений був відмовитися від назви “Подорож до Мадонни”, він залишив у тексті семантичне напрацювання концептуального образу Мадонни, щоб донести до читача його філософське звучання.

Валентина Галич зазначає, що “асоціонім Мадонна дає можливість простежити коріння загальнолюдського й національного в планетарному мисленні письменника” [11, с. 152]. Завдяки Олесеві Гончару в єдине ціле поєдналися різні інтерпретації символу Мадонни: символ повноцінного духовного життя, мистецтва, що робить людину Людиною, уособлення рятівного добра та символ рідної землі. Недарма критик В. Озеров, аналізуючи творчий доробок майстра, наголошував: “У ... Гончара принципіальне значення мають символічні образи Матері, Дитини, Мадонни – втілення краси. І символіка ця пов'язана з мотивами захисту добра як головного заповіту майбутнім поколінням” [12, с. 300].

Література

1. Погрібний Анатолій. Така тяжка дорога до Мадонни // Гончар О.Т. Твоя зоря: Роман – К.: Веселка, 1993. – 383 с. **2. Дончик Віталій.** Твоя зоря // Дончик В. Єдність правди і пристрасті: літературно-критичні статті. – К.: Радянський письменник, 1981. – 264 с. **3. Гончар Олесь.** Щоденники: У 3 т. / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В.Д. Гончар. – К.: Веселка, 2003. – Т. 2 (1968 – 1983). – 607 с. **4. Мельник В.** Кожна людина – творець // Слово про Олесь Гончара: Нариси, статті, листи, есе, дослідження / Уклад. В. Коваль. К.: Рад. письменник, 1988. – 647 с. – С. 448. **5. Алексєєв Михайло.** Веселка над землею // Слово про Олесь Гончара: Нариси, статті, листи, есе, дослідження / Уклад. В. Коваль. К.: Рад. письменник, 1988. – 647 с. – С. 230. **6. Гончар О.Т.** Твоя зоря: Роман – К.: Веселка, 1993. – 383 с. **7. Олійник Б.** Роман активної пам'яті / Література і сучасність: Літературно-критичні статті. – Вип. XIV. – К.: Радянський письменник. – 1981. – С. 74. **8. Селігей П., Цалик С.** Подорож Олесь Гончара до Мадонни. З майбутньої книжки “Роліт і його славетні мешканці” // <http://www.zn.kiev.ua>. **9. Гончар О.Т.** Твоя зоря. Роман. – Київ: Дніпро, 1982. – 374 с. **10. Гончар Олесь.** Твоя зоря. Роман. // Вітчизна – № 1. – 1980. – С. 22 – 156. **11. Галич Валентина.** Антропонімія Олесь Гончара: природа, еволюція, стилістика. – Луганськ, 2002. – 211с. **12. Озеров В.** Енергія добра. Олесь Гончар “Твоя зоря” // Озеров В. Сучасники і предшественники: Літературно-критические очерки. – М.: Советский писатель, 1983. – 296 с.

Given clause opens new aspect in research of creativity of O. Hontchar – namely author's editing by the writer of the novel “Your

dawn". In clause citations – vivid examples of author's editing of the novel of the first journal (1980) editions, book (1982) and the last (1993) editions are resulted. Owing to these examples, and also on the basis of records of the daily log of O. Hontchar, responses of known critics and scientific figures, memoirs of the wife of the writer it is proved aspirations the author from the edition to the edition of the novel to make it is more modern, is closer to the reader.

УДК 821.161.2 – 4 (091)

Н.В. Мирошкіна

ЖАНР ЕСЕЮ: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД

Осмилення ролі та місця жанру есею в українському цивілізаційному просторі є можливим за умови опанування його історії: становлення та розвитку протягом усього часу існування українського есею з урахуванням інонаціонального досвіду (критичного освоєння особливостей історичного розвитку есею в інших культурних традиціях).

Метою нашої статті є дослідити існуючі наукові розвідки щодо історії жанру есею, визначити домінуючі орієнтири його досліджень та висвітлити своє бачення цієї проблеми.

На сьогодні ми констатуємо існування дисертаційних та монографічних досліджень щодо функціонування жанру есею в окремих літературних традиціях: "Формування і шляхи розвитку жанру есе в англійській літературі XVII – XVIII ст.", "Становлення сучасної англійської прози" (В.І. Ліпіна-Березкіна); "Лінгвостилістичні параметри тексту есе" (на матеріалі французької літератури) (Л.В. Садикова); "Японська щоденникова та есеїстична література X – XIII ст." (В.Н. Горегляд); "Норвежське есе 1960 – 1990-х років: поетика, проблематика, гносеологічні перспективи жанру" (О.І. Дурова); "Жанр есе в літературі американського трансценденталізму" (О.П. Зикова); "Стилістичні особливості польської есеїстики" (А.Г. Піотровська), "Есе як жанр і метод" О.В. Маськова і т.д..

Означені дослідження свідчать про зростаючий науковий інтерес до цього феномену творчості і, безумовно, розширюють історико-літературний та теоретичний контекст наших знань щодо художніх практик жанру у цих національних літературах, сприяють визначенню провідних орієнтирів його подальшого наукового дослідження та створенню загальної теорії жанру есею, яка досі відсутня.

Аналізуючи доробки вчених з питання історії розвитку жанру есею, ми констатуємо спільність поглядів щодо існування античних коренів есеїстики (С. Квіт, В. Ліпіна-Березкіна, Л.В. Садикова, У. Макдональд, Дж. Томсон). Цей факт визнає і академічна наука. Так, в

енциклопедичному словнику відзначається: “есеїстичний стиль відрізняється образністю, афористичністю та установкою на розмовну інтонацію і лексику. Він зістародавна формувався в творах, де на перший план виступала особистість автора, наприклад в античних декламаціях Лукіана” [1, с. 516].

Питання ролі і впливу античних коренів на появу, розвиток та стан жанру есею розглядає В. Ліпіна-Березкіна в монографії “Становлення сучасної англійської прози” (поетика та стилістика). В підрозділі “До питання античної генези англійського есею” дослідниця ретельно аналізує існуючі теоретичні доробки з цього питання, підкреслює складність його вирішення.

Ефективною процедурою дослідження історії есею нам бачиться кризь призму творчості тих, хто студіював у цьому жанрі у різні історичні періоди, і ми спробуємо відтворити її актуалізацію, починаючи з Античності і до сучасності.

Наявність есеїстичних елементів спостерігаємо також у “Діалогах” Платона, “Роздумах” Марка Аврелія, а релігійно-філософська творчість Св. Августина, увібрана в “Сповіді” на межі доби античності і середньовіччя дає підстави С. Квіту вважати її “першим есеїстичним твором, написаним у формі невпинного звертання до Бога як до найбільшої можливої духовної інтимності” [2, с. 38].

На наш погляд, творчість Св. Августина – відомого філософа, теолога, автора славетної “Civitas Dei” або “Сповіді” представляє дійсно плідний етап зародження та розвитку есеїстики.

У “Сповіді” спостерігаються численні ознаки жанру есею щодо змісту, характеру його трактування та художньо-мистецьких засобів. Зокрема, роздуми Св. Августина щодо розладу та хаосу, які панують у суспільстві (ця тема є однією з провідних жанру увесь час його існування) пов’язані з намаганнями філософа зрозуміти та осмислити сутність людського існування (рефлексивність є одна з провідних ознак жанру) та з’ясувати причини перешкод гідного буття людини. Самопоглиблюючись і самодосліджуючись, мислитель намагається зосередитися на своєму внутрішньому світові (самопізнання) та на оточуючому світі (пізнання), поєднання чого зумовлює поетичну своєрідність жанру есею.

В подальшому, дослідники творчості Св. Августина відзначали, що переживання людини, суб’єктивний внутрішній світ людської свідомості, волі, почуттів стали центральною рисою його пошуків. Саме започаткована в “Сповідях” Августина авторська суб’єктивність, співпадання об’єкта та суб’єкта пошуків розглядаються нами як жанрові ознаки есею.

Есеїстичний інтелектуалізм Августина став визначальним духовним фактором середньовічного філософського мислення, здійснив у подальшому вплив на всю християнську Європу.

Наступним та важливим етапом в історії есею, його оформлення

як самостійного жанру є епоха Відродження.

Вченими вже визнано, що М. Монтень і Ф. Бекон мали величезний вплив на формування як національних традицій есею – французької і англійської, так і світової традиції есеїстики (С. Квіт, В. Ліпіна-Березкіна, О. Зикова, Т. Лямзіна, М. Епштейн). Рамки статті не дозволяють більш широко розглянути це питання. І тому, відзначимо найбільш суттєві ознаки цього впливу.

М. Монтень трактує есей як “спробу” у відтворенні особистого, а також загальнолюдського життєвого досвіду. Саме “спроба” відтворює онтологічну сутність жанру. Наміри Монтеня створити так, щоб усяке мовне дискутування (діалогічність є однією з ознак жанру) з приводу того чи іншого предмету повинно було щось в ньому відкрити, відобразити особистість та темперамент автора (мається на увазі пошуковість есею). З’ясування питання “що знаю я?” є головним предметом досліджень Монтеня. Він хотів знати, що за людиною він був сам, а через себе пізнати природу всього людства. Есей, таким чином, зародився як форма самопізнання та освоєння світу. Монтеневі есеї характеризуються свободою побудови та легкою, непоспішною манерою викладу думок, які супроводжуються численними відхиленнями від теми та асоціативними ходами (автор оперує інтертекстуальними конструкціями). І не менш важливе, згідно з задумом М. Монтеня, глибокому філософському аналізу підлягає життєва багатозначність людського існування, мінливість, складність, протирічливість людини (філософська складова жанру есею).

Розвиток жанру есею у XVII столітті пов’язаний з іменами Ф. Бекона та Б. Паскаля, доробки кожного з них значні та суттєві.

Зокрема, назва збірки есеїв Ф. Бекона “Досліди” свідчить про увагу автора до пізнання світу шляхом дослідів (експериментальна складова есеїстичного дискурсу). Працюючи над “Дослідами” протягом усього життя, Бекон збирав зразки поведінки людини в різних ситуаціях (релігійних, моральних, філософських та політичних) з метою розуміння характерів, почуттів, проявів особистості. З глибоким розумінням людської психології він робив висновки та надавав рекомендації. Як відзначає В. Ліпіна-Березкіна, “естетична однорідність стилю прози XVI століття змінилася широкою орієнтацією на дійсність, гострою постановкою моральних проблем суспільного буття” [3, с. 64]. Міркування Бекона щодо проблем людського буття живі, лаконічні, насичені афоризмами, несподіваними переплетеннями ідей.

Французький мислитель Б. Паскаль надає своєму творові назву “Думки”, що є свідченням теоретичної рефлексії автором об’єкту опанування в есеях. Сучасні вчені наполягають на тому, що саме думки є провідним об’єктом рефлексії жанру есею: “сюжет цієї прози – драма думки, її сенс...” [3, с. 84]. Б. Паскаль висловлює в своїх есеях схожі з Ф. Беконом думки щодо питань морально-етичного плану: людської гідності, моральності вчинків людини. Особливості поетичного мислення

Б. Паскаля пов'язані з тим, що протягом життя світосприйняття письменника переповнювалося протиріччями між знанням та релігією, наукою та богослов'ям. І якщо протиріччя Святого Августина пов'язані з кризовою епохою переходу християнської церкви від давнього греко-латинського світу в середні століття, то за часи Паскаля, криза його епохи полягала в неповному подоланні антогонізму між феодальними нормами буття та новим незалежним мисленням. Тобто, релігійна насиченість Паскалевих “Думок” стає в подальшому однією з загальних жанрових ознак есею, але в кожній літературній традиції вона реалізується у відповідності до національної ментальності кожного з народів. Як відзначає В. Ліпіна-Березкіна, “саме у сфері релігії ніколи не відчуженою мистецтву почався процес літературного становлення есею. Есей ввійшовши в сферу релігії, не розчинився в жанрах релігійної словесності, а повністю трансформувався і, відштовхнувшись від позалітературного оточення, став справжнім явищем художньої літератури” [3, с. 64].

З творчими пошуками Б. Паскаля пов'язане формування ще одної важливої ознаки жанру есею: це характерна для есеїстичних творів форма композиційної побудови – фрагментарність, яка пов'язана, насамперед, зі станом мислення та людського буття.

Починаючи з XVIII століття есей все ґрунтовніше займає свої позиції на сторінках преси, набуваючи тим самим домінування рис художньо-публіцистичного жанру. Якщо у французькій літературі есеїстика спрямована на аналіз питань буття та людини (філософська проблематика), то в англійській традиції есеїстика стає достатньо популярною в журналістиці, оскільки першою реагує на всі зміни, які відбуваються у суспільстві.

На початку XVIII ст. Дж. Адісон, у співпраці з Р. Стілом, видавав журнал “спектейтор” (1711 – 1712), у якому була запропонована форма періодичного есею з метою висвітлення актуальних проблем та подій тих часів. По суті, він став першим автором газетної колонки, в наслідок чого есеї стали більш короткими та менш серйозними. Розповсюдження періодичного друку в XVIII ст. створило передумови для трансформування есею в один з основних газетно-журнальних жанрів. Багато відомих письменників, таких як Дж. Свіфт, Г. Філдінг та С. Джонсон, писали есеї для газет. Невзираючи на те, що більшість есеїв того часу була або політичною, або сатиричною, суб'єктивна есеїстика зберіглася в творчості О. Голдсмита та лорда Честерфільда, чий “Листи до сина”(1774) своїм практицизмом нагадують есеї Бекона. Цей період знаменний також розквітом щоквартальних літературних та політичних журналів, наприклад “Единбурзький огляд” (1802) та “Щоквартальний огляд” (1809), “Лондонський журнал” (1820), з часом тексти, що друкувались в них втратили свою особистісну есеїстичну інтонацію та перетворились в те, що в сучасній журналістиці називається “статтями”.

Однак найбільш яскравою постаттю цієї епохи, автором численних есеїв був Томас Карлайль – англійський публіцист, історик, філософ. Його політико-історичні та філософські есеї стали ґрунтом для подальшого розвитку англійської суспільної думки. Зокрема, його критичні погляди щодо багатьох питань політики, релігії, мистецтва і суспільного життя визнаються актуальними і сьогодні. Особливу увагу Карлайль приділяв дослідженню сутності людини і пов'язаних з цим багатьох питань суспільного буття. Зокрема, він пише про такі явища як убогість і розкіш, бідність і багатство – ці полярні полюси англійської дійсності, у яких людина стає заручником і суцільною “жертвою”.

У своїх есеях Карлайль досліджує одну з найбільш болючих тем сучасності – тему суспільного хаосу (нагадаємо про звучання цієї теми у творі Св. Августина “Сповідь”). Карлайлові есеї відрізняються ексцентричним літературним стилем, грою цитатами, прихованими алюзіями та рваним ритмом.

У ХХ столітті світова есеїстика набуває свого розквіту. А. Камю та Ж.-П. Сартр (французька есеїстика) висвітлюють екзистенційну проблематику: абсурдність людського буття, свобода, життя і смерть, добро і зло. У своєму філософському есеї “Міф про Сізіфа” А. Камю порівнює буття людини з сізіфовою працею і стверджує, що сенс людського існування – в праці і постійній діяльності. Філософ-екзистенціаліст створив свій варіант філософського осмислення переживання людиною свого буття, змальовуючи його як “буття в абсурді”. Підіймаючи питання про самогубство “чи варте життя того, щоб бути живим”, Камю наділяє людину правом самостійно, наодинці з собою його вирішувати.

Англійська есеїстика ХХ століття не втрачає популярності, до неї звертаються Г.К. Честертон, Б. Шоу, Г. Уелс, часом поширюється на сферу мистецтва й критики (Т. Еліот, Дж. Оруелл, Г. Грін).

Сучасні європейські есеїсти досліджують глобальні проблеми сьогодення: Ж. Хаберма у своєму есеї “Майбутнє чоловічої істоти” аналізує існуючу загрозу генетичних маніпуляцій та клонування, що є дуже великим ризиком для майбутнього суспільства. М. Тюбяна в есеї “Освіта та життя” актуалізує проблеми молоді у суспільстві.

Щодо історії російської та української есеїстики треба зазначити відсутність достатніх теоретичних рефлексій. В російському літературознавстві зародження жанру есею відносять до 1827 року – часу появи на світ книги К. Батюшкова “Досліди у віршах і прозі” (В. Шубінський). Проте, деякі дослідники вважають, що історія російського есею почалася значно раніше і відноситься до періоду Київської Русі, коли вперше в творах, що нагадують есеї, почали обговорюватися питання морального порядку. Основою формування етичних ідей було узагальнення життєвої практики і встановлення етичних взаємостосунків людей. Культурно-філософські ідеї в Київській Русі розроблялися в творах “Слово про Закон і Благодать” Іларіона,

“Повчання дітям” Володимира Мономаха (12 ст.), “Повісті временних літ” (бл.1113 року), “Житіє Бориса і Гліба”, “Києво-печерський патерик” та ін. В цих роботах, що нагадують есеї, знайшов віддзеркалення процес формування уявлень, характерних для епохи раннього феодалізму. Літописці описували не тільки факти, події, але і давали їм моральну оцінку.

Ряд дослідників пов’язують зародження російського есею з творами О. Радіщева: Зокрема Арк. Ельяшевич підкреслює, що “ще з часів” Подорожі з Петербургу до Москви“ Радіщева і ”Подорожі в Арзамас Пушкіна“ став складатися свій власний варіант есеїстичного мислення” [4, с. 193]. Низка творів есеїстичного спрямування: “Подорож з Москви до Петербургу” О.С. Пушкіна, “З того берега”, “Минуле та думи” А.І. Герцена, “Щоденник письменника” Ф. Достоевського дозволяє вченим говорити про існування есеїстичної традиції, яка склалася в російській літературі в ті часи.

Найбільш ефективного розквіту російська есеїстика набуває у ХХ столітті, оскільки відповідає художнім вимогам відтворення тих змін, які відбуваються у суспільстві, у свідомості людини, і вже, як наслідок, у ставленні до людини. Суспільство стає більш відкритим і його художнє відтворення потребує відповідних форм і жанрів. Щодо есеїстики це є цілком слушним, оскільки відкритість є однією з її провідних жанрових ознак (М. Епштейн, Г. Померанц, О. Баган, С. Квіт, В. Ліпіна-Березкіна та інші).

У ХХ столітті російська есеїстика представлена творчістю Н. Бердяєва, Л. Шестова, В. Розанова, М. Цветаєвої, Д. Граніна, Вен. Ерофєєва, В. Ерофєєва, В. Набокова, В. Пелєвіна, М. Епштейна.

Актуальними для російської есеїстики ХХ сторіччя є теми – Росія і Захід (в сучасній інтерпретації Росія – Європа), проблема літературного покоління, проблема національної ідентичності і т.д.

На жаль, дослідження такого формату щодо української есеїстики, а це є однією з актуальних наукових проблем українського літературознавства, – відсутні. Існують окремі статті або літературні студії, в яких питання витоків української есеїстики розглядаються мимохідь при розгляді окремих проблем. Зокрема, Ю. Бурляй пропонує вважати Г.Сковороду родоначальником есеїстики, як різновиду літературного жанру статті: “...багато його творів знаходяться на межі філософії й художньої літератури й літературно-критичних викладок та поцінувань. І за манерою викладу ці твори набувають ознак есеїстських: це вільний, емоційно наснажений і образний виклад якоїсь проблеми. Прикладом може служити трактат-епістоля Г.С.Сковороди – філософське повчання своєму учневі, молодшому другові Ковалинському” [5, с. 131].

Своє бачення першоджерел есеїстики надає О. Баган: “...в українській літературі есеїстичність присутня вже в деяких щоденникових записах, нарисах письменників ХІХ ст. (Шевченко,

Нечуй-Левицький, Франко)” [6, с. 70], тобто констатує наявність певних есеїстичних рис у жанрово-стильовій системі літератури ХІХ століття.

Шукаючи джерела есеїстики В. Барки, Г. Швець пропонує “переглянути традиційну точку зору на історію української есеїстики”, “не обмежуватися ХІХ століттям” і припускає: “...проповідницьку прозу І. Галятовського, Л. Барановича, А. Радивиловського, Д. Туптала, С. Яворського та інших, з її біблійною герменевтикою і постійним варіюванням інваріантного смислу, можна розглядати як джерело Барчиних есе-проповідей і як першу ланку в історії зародження й формування української есеїстики” [7, с. 13].

Таким чином, можна казати про типологічні сходження досліджень зародження жанру есею, зокрема щодо його релігійних коренів.

Щодо української есеїстики ХХ століття, то з точки зору дослідників, вона трансформувалася в повноцінний самодостатній жанр, і вже в 20-х роках дійсно спостерігався її розквіт. Так, С. Квіт зазначає існування та активну діяльність двох есеїстичних хвиль, або “мод” на есеїстику: “Перша з них, у 20-х роках, була пов’язана з діяльністю “вісниківського кола” (журнал “Літературно-Науковий Вісник”) і націоналістичним реваншем, наприкінці 80-х – з новітнім національним відродженням, що призвело до створення незалежної української держави (журнали “Г” і “Авжеж”, газета “Слово”)” [8, с. 4].

Еміграційна есеїстика середини ХХ століття продовжила вітчизняні традиції, яскраво прозвучавши у творах Є. Маланюка, В. Барки, а в українській радянській літературі есеїстичні начерки, які на той час називались публіцистичними статтями та нарисами, писали М. Рильський, О. Довженко, П. Тичина, О. Білецький, трохи пізніше О. Гончар, Д. Павличко, М. Стельмах, І. Драч. Сміливим, розкутим, вільним мисленням представлена націоналістична і дисидентська есеїстика напередодні 80-х років, відома нам есеями З. Краківського, В. Стуса, В. Чорновола, В. Мороза, Ю. Лавріненка.

Есеїстичний всплеск кінця 80-х та початку 90-х років викликаний з одного боку, загальною “радянською” кризою, безвихідністю подальшого існування “системи”, а з іншого – передчуттям свободи, вільнодумства, відродженням національної свідомості, відкритими перспективами для експериментів, першими натяками на демократичні зміни. Цей період знаменний есеями В. Медвідя, Є. Пашковського, В. Цибулька та інших.

Щодо сучасної есеїстики, на сьогодні вона представлена відомими і не тільки на теренах України есеями О. Багана, В. Цибулька, Є. Сверстюка, В. Медвідя, С. Квіта, Є. Пашковського, С. Процюка, Ю. Андруховича, К. Москальця, та багатьох інших, гармонічно поєднуючи в собі інтелектуалізм, парадоксальність, особистістність, пристрасне ставлення до обраної теми, схильність до філософствування та поетичність.

Вміння зрозуміти самих себе в світі на сьогоднішній день залишається найактуальнішим. Цілком слушним у цьому сенсі є опанування способами мислення, які існували з далеких часів, оскільки вони є свідченням стану свідомості людини. Есеїстика, радше, світовий досвід есеїстичного освоєння дійсності, у цьому сенсі є найбільш сприйнятливим, оскільки саме він є яскравим свідченням незаангажованого та вільного процесу мислення людини. І саме її дослідження є достатньо важливими і необхідними.

Література

1. **Баган О.** Есей та есеїзм // Українські проблеми. – Ч. 1, 1995.
2. **Бурляй Ю.С.** Основи літературно-художньої критики Київ “Вища школа” 1985 – 245 с.
3. **Ельяшевич А.** Четыре октавы бытия. [О современной советской эссеистике]. – Октябрь. – 1990. – № 4. – С.193 – 202.
4. **Квіт С.М.** Основи герменевтики: Навч. Посіб. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2003. – 192 с.
5. **Квіт С.М.** Есеїстичний семінар: методичні матеріали до курсу “Основи герменевтики”. – К., 2004.
6. **Липина-Березкина В. И.** “Становление современной английской прозы” (поэтика и стилистика). – Дніпропетровськ: Вид ДДУ, 1998. – 172 с.
7. **Литературный** энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия 1987. – 752 с.
8. **Швец Г.Д.** Есеїстика Василя Барки: жанрова специфіка та проблематика. Дис...канд. філол. наук. Київ – 2006.

This article tackles the problems of origin and development of essayistic genre based on French, English, and Russian and Ukrainian cultural tradition. Investigations of the history of essay are held through prism of creations of those who works in this genre during different historical periods from antique till present time. The resumption attempt of actualization of world experience touching with essayistic appropriation of reality as disengaged and free process of human thinking is also held.

УДК 070:378

A.V. Rzhavska

INTERNATIONAL JOURNALISM EDUCATION SUMMER SCHOOL, YEREVAN, ARMENIA, 18 – 31 JULY 2007

On 18 – 31 July 2007 in Yerevan, Republic of Armenia, a Summer School for Junior Faculty in Journalism “A New Model for Journalism Education” was organized under the aegis of International Center for Journalists, Armenian Branch.

More than twenty participants from Armenia, Georgia, Ukraine, Moldova, Tajikistan, Kyrgyzstan gathered together to discuss, exchange and

study good practices of journalism education in the world. The content of the course covered questions like difference between teaching journalism and other disciplines; conceptual foundation of journalism; structuring the course, developing course syllabus and class schedule; teaching materials, assignments and quizzes; teaching tools and resources; teaching reporting skills; news writing, photography, TV and radio production; submitting new stories and editing on-line, etc.

The lecturers from the Center for Independent Journalism, Bucharest, Romania, Knight International Fellow Programme, United Kingdom, Kent State University, USA, Yerevan State University, Armenia, represented the new model of teaching journalism, latest techniques and technologies for both print and broadcast media.

For example, according to the lecturer Ioana Avadani from Romania to structure a successful course one may need to take the following steps: to design the course framework, to establish a workable format, to secure relation with real-life journalism, to provide teaching aids/resources, to define the students' deliverables, to make the grade, to set policies.

Experience of world university faculties, journalist training organizations, newspaper industries and journalism education associations turned in 2007 into journalism professional standards exposed during the summer school:

1. familiarity with present and past examples of best practice in journalism in one's country and the world;
2. writing skills, for ex., ability to write for the voice and sound and to pictures, how to introduce taped segments and stand-ups;
3. skilled use of the tools of journalism in editing, designing, and producing material, for print, broadcast and online media, with an understanding of and ability to adapt to convergence and technical developments in journalism;
4. understanding of journalism ethics, including the rights and responsibilities of the journalist;
5. workplace competences;
6. research skills including among others a competency in the national and other languages (Codben, Adam, Holm, Abu-Fadil, 2007).

Competency in foreign languages opens for the journalists from Eastern Europe and Central Eurasia a way to the international programs like [John Smith Fellowship Programme](#) (UK), [Edmund S. Muskie/Freedom Support Act Graduate Fellowship Program](#) (USA), [FSA Contemporary Issues Fellowship Program](#) (USA), European Journalism Fellowship at the Freie University (Germany), Visby Programme (Sweden), Milena Jesenská Fellowship for Journalists (Austria), [Swedish Bilateral Scholarships](#), Scoop Grants for Investigative Journalism, [European Culture Foundation Travel Grants](#), and others.

Site-visits to the possible place of journalist employment, information agencies "ArmeniaNow.com" and "Mediamax", helped the participants of

Journalist Education Summer school to understand the expectations of the employers at hand:

- a) graduates are to have very good language competency;
- b) graduates should possess good theoretical knowledge in journalism;
- c) graduates have to be good team players.

After presentations, discussions and knowledge dissemination it became clear that new trends in world journalism education include practicing real-life education, student-centered approach, problem-based learning, new teacher-student relationship, and high technical awareness.

The main idea of student centered teaching (SCT) is that learning is most meaningful when topics are relevant to the students' lives needs and interests and when students themselves are actively engaged in creating, understanding, and connecting to knowledge. The teacher shares control of the classroom and students are allowed to explore, experiment and discover on their own (McCombs and Whistler, 1997).

Problem based learning (PBL) is a learning environment in which before students learn some knowledge they are given a problem. The problem is posed so that the students discover that they need to learn some knowledge before they can solve the problem. The PBL approach expects teachers to change their role from being the center of attention and the source of all knowledge to being the coach and facilitator of the acquisition of that knowledge (Woods, 1991). Both approaches, PBL and SCT, are good for small groups of students.

In a modern journalist education we observe a teacher turn into a trainer and create an atmosphere for a student to collect and organize information quickly, accurately, and on time being calm, cool and collected.

Technical awareness is very important both for teachers and students as a modern journalist is expected to think at three different levels at the same time including the technical one. Technologies are no longer separated from journalism.

During the summer school the above mentioned approaches were used and their strong and weak points revealed. For example, student centered teaching is obviously not suitable for a big group of students which are at different level of professional experience because it becomes impossible to meet the needs of every member of the classroom unless the teacher has trained monitors beforehand. The potential of a group discussion as an educational technique is limited and it cannot replace all the other methods of teaching and learning.

The week and a half period of intensive international communication let make the following conclusions. The questions of theory and practice of journalism, teaching and practicing journalist ethics, criteria of the truth, educating critical thinking, modern media technologies, and emotional protection are still in focus in the journalism world.

In nowadays journalism education the contemporary educational approaches are successfully used – student-centered approach, problem-based

learning as well as methods dictated by the specificity of the journalism profession as real-life education. Authentic instruction, cooperative learning, case approach, active learning, thematic approach are considered the techniques that lead to a more effective student centered environment. The stress in modern journalism education is made on practice, technical and language training.

The international meetings like this journalism education summer school and sharing opinion are vital for quick improvement of journalism education in the world. Both world and national approaches applied to educational situation in each higher education institution will help to train a professional ready to adapt to a changing society.

Literature

1. **Cobden Michael**, Adam Gordon Stuart, Holm Hans Henrik, Abu-Fadil Magda Model Curricula for journalism education for developing countries and emerging democracies – UNESCO, 2007. – 148 p.
2. **Fellowships & Awards** at www.ijnet.org

Стаття висвітлює подробиці Міжнародної літньої школи з журналістики “Нова модель навчання журналістики”, яка проходила в м. Єревані, Вірменія, 18 – 31 липня 2007 р. під керівництвом Міжнародного журналістського центру.

Наводяться сучасні підходи й акценти у навчанні журналістики у світі, запропоновані лекторами школи з США, Великої Британії, Румунії. Викладено професійні стандарти журналіста, вимоги до випускників-журналістів з боку роботодавців, а також можливості участі журналістів, які володіють іноземними мовами, у численних міжнародних програмах і проектах.

УДК 070. 41 (477-01)

В.Ф. Шевченко

АКСІОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ РЕГІОНАЛЬНИХ ВИДАВНИЦТВ

Мета статті – здійснити комплексний аналіз типологічної структури і способів функціонування регіональних видавництв і визначити тенденції, особливості й елементи, які найповніше виявили себе, адаптувалися до специфіки регіону і трансформувалися під її впливом. Концепція дослідження передбачає не лише розширення уявлень про типологічну перебудову видавничої справи в Україні, але й пов’язує формування нових типів і моделей видавництв зі зростанням

кваліфікації і компетентності їхніх працівників, стимулюванням і ефективним використанням їхньої творчої ініціативи.

Якщо в радянській Україні стабільно діяли “лише два з половиною десятки державних видавництв” [1, с. 22], то останнім часом слідом за бурхливим розвитком у центрі й особливо на місцях засобів масової інформації стала такими ж темпами розвиватися й видавнича справа. Відомо, що головною причиною цього явища є те, що із донедавна важливої ділянки ідеологічної й партійно-політичної роботи ця справа все активніше перетворюється на вид підприємницької діяльності. Коли ринок, а не держава чи правляча партія, визначає попит на друковане слово, він став активно формувати “цілковито нову за змістом і сутністю, надто розмаїту за головними типологічними ознаками, редакційно-видавничу систему” [1, с. 23].

У регіонах, як і в столиці, відчули, що з’явилася надія за допомогою молодого потуги нового покоління редакторів-видавців, що приходить у видавничий бізнес, виправити ситуацію з кричущим відставанням у галузі книговидання.

Регіональними суб’єктами видавничої діяльності, володарями власних видавництв є вищі навчальні заклади, підприємства, просвітні, громадські організації, а також за суміжним напрямком різноманітні фірми, асоціації, агентства, приватні підприємці.

Одна з цікавих тенденцій щодо формування нової структури видавничої галузі в Україні – становлення групи приватних видавництв в обласних центрах, які за короткий час своєї діяльності змогли серйозно заявити про себе на загальнодержавному рівні. Якщо у східному регіоні виділялися “Фоліо”, “Око”, “Ранок”, “Торнадо”, то останнім часом посилюють свої позиції на загальноукраїнському книжковому ринку запорізькі видавництва, зокрема “Прем’єр”, “Дике поле”, “Дніпровський металург”, яких відзначали на міжнародних ярмарках-виставках і фестивалях.

Діяльність таких видавництв у контексті їхнього впливу як на формування нової типології українського книговидання в умовах ринку, так і тематичної палітри видань поки що не стала предметом серйозної уваги дослідників.

На міжнародному фестивалі “Світ книги – 2004”, що відбувся у Харкові, видання “Прем’єра”, які вийшли в рамках програми “Книга без кордонів”, одержали гран-прі фестивалю, а саме підприємство було назване видавництвом року з врученням головного призу – “Золотого Фенікса”.

У доробку видавців, які реалізують програму “Книга без кордонів” за підтримки фондів “Відродження краю” (м. Запоріжжя) і “Отечество” (м. Москва), – твори світової класики, визнаних сучасних українських і російських письменників, політична, довідково-енциклопедична і дитяча література. Кращим виданням року було названо малу енциклопедію “Українське козацтво”.

На київській міжнародній ярмарці-виставці “Книжковий світ-2004” нагороду в номінації “Краще туристично-краєзнавче видання” – фігурку “Срібного Нестора” отримав директор “Дикого поля” Олександр Лазутін за 540-сторінкову кольорову енциклопедію “Запорізька область”. У книзі, крім текстового матеріалу, надруковано майже 900 ілюстрацій, серед них – знімки відомих запорізьких фотохудожників О. Бурбовського, В. Кадурина, Є. Компанійченка, С. Шведенка та ін.

Випущений у 2006 р. цим видавництвом фотоальбом К. Сушка “Хортиця” про знаменитий острів має багато ілюстрацій, що їх запорожці могли бачити на фотовиставках. Це пейзажі С. Лаврова, В. Супруненка та інших відомих запорізьких фотохудожників. Уміщені в ньому й унікальні види міста з висоти від 50 до 400 метрів – аерофотознімки А. Прудкого. Текста в книзі “Хортиця” небагато: за авторським визначенням, “це – коротка біографія острова” [2, с. 4]. Домінують пейзажі й історичні раритети. Автори “прагнули показати всі ландшафтні зони Хортиці в усі пори року і в різний час доби, щоб людина не просто гортала книгу, а відчула себе на острові” [4, с. 4]. Книги подаровані бібліотекам міста.

Але професіонали відзначили у виданнях і певні недоліки. Наприклад, у фотоальбомі “Хортиця” під знімками подані лише посилання авторів, але немає назв і текстовок. Поміщені на розворотах знімки “розбиваються” швом, що заважає сприйняттю. Для вітчизняного туриста книга дорожувата (роздрібна ціна – 65 гривень, оптова – 60). А якщо розраховувати на іноземців, тоді потрібний і англійський текст, якого в книзі немає. До того ж, для туриста вона важкувата [2, с. 4].

Видання конкуретоспроможних книг ознаменовано не лише тим, що нова хвиля читацького попиту винесла на ринок краєзнавчо-туристичні видання. Збуваються передбачення, що не буде “потреби з’ясувати, видавництву якого профілю легше заробляти гроші чи бодай “втриматися на плаву” в нинішніх умовах. З цим завданням успішно може справитися вузькоспеціалізоване й універсальне, середнє і велике видавництво, “важливим лише має бути одне – компетентність видавця в обраній сфері діяльності, “безпрограшність” у виборі тематики майбутніх книг та їх авторів” [3, с. 74]. Завдання кожного видавця – знайти саме таку книжку, наприклад, кулінарну чи довідкову, за рахунок якої потім можна було б видавати поезію, прозу. Тобто фактично займатися меценатством. Але не гнатися за чорнухою-порнухою, магією, апокаліпсією тощо. Уникати спокус на модне й популярне допомагають соціологічні дослідження. Читачі диктують, яку книжку видавати – дешеву чи дорогу, на газетному папері чи на гарному, в м’якій оправі чи твердій, кольорову чи з чорно-білою графікою. Опитування підтверджують, що книга та Інтернет будуть доповнювати одне одного – зі світової комп’ютерної мережі краще отримувати оперативну інформацію, а аналітику чи белетристику краще читати з паперу.

Друкувати книжкову продукцію, а також журнали, буклети, плакати, знижуючи їхню собівартість і збільшуючи випуски, із застосуванням новітніх технологій покликано провідне в Південно-Східній Україні підприємство “Видавничий дім “Кераміст” однойменної торгово-промислової транснаціональної корпорації. Нині тут друкують газети й журнали для читачів Запорізької, Дніпропетровської, Полтавської і Херсонської областей. Динамічні трансформації у сфері економіки видавничої справи, у правовій базі, технічне та технологічне переозброєння галузі, комп’ютеризація редакційно-видавничих процесів, принципові зміни в структурі самого виробничого процесу, зокрема, зміщення акцентів у бік друкарських процесів – усе це висуває низку нових професійних вимог перед сучасним редактором.

Дослідники відзначають, що “до обов’язкових “констант” редакторської професії – бездоганної мовної інтуїції та компетенції, уміння логічно і чітко мислити, широкої ерудованості, уміння аналізувати різноманітні комунікативні ситуації, знання психології авторської праці, читацької поведінки, володіння основами художньо-технічного оформлення видавничої продукції та ін. – додалися обов’язкове знання видавничого маркетингу, що дає змогу (і не безпідставно!) називати його насамперед видавцем і, звісно, уміння користуватися при підготовці видання до друку новітніми комп’ютерними видавничими технологіями” [4, с. 20].

На жаль, у Запорізькому регіоні спеціалістів видавничої справи, як і спеціалістів із друку, майже немає. Замість перших працюють або філологи, або журналісти, а других навчають на виробництві.

На спеціальності “Видавнича справа і редагування” у Запорізькому національному і Запорізькому класичному приватному університетах у навчальному процесі паралельно з традиційними редакторськими дисциплінами (літературне редагування, редакторський аналіз, теорія і практика редагування, практична і функціональна стилістика та ін.) уведено нові курси, присвячені проблемам видавничого маркетингу та бізнесу, рекламі видавничої продукції в умовах ринку, сучасного книжкового дизайну та ін.

Нішу втрат потрібних навчальних видань успішно заповнила книга професора Запорізького класичного приватного університету З.В. Партика “Галузеве редагування в засобах масової інформації: Конспект лекцій” [5]

Діяльність регіональних видавництв засвідчує, що систему книжкового бізнесу не можна розглядати з позиції комерціалізації, вона включає культуру книги, зокрема авторську концепцію, унікальність тексту, оригінальність оформлення, культуру розповсюдження і культуру читання.

Цивілізований книжковий ринок не повинен породжувати аксіологічний хаос, видавнича тактика повинна поєднуватися зі

стратегічними намірами, домагатися якнайточніше прорахованої читацької аудиторії, чуйного обслуговування її смаків і запитів.

Література

1. Тимошик М.С. Видавнича справа та редагування – нова спеціальність напрямку “Масова комунікація” // Пам’ять століть. – 2007. № 3 – С. 21 – 33. **2. Олейник С.** Почувствуй себя на острове!: В Запорожском издательстве “Дикое Поле” выпустили фотоальбом “Хортиця” // Индустриальное Запорожье. – 2006. – 10 ноября. – С. 4. **3. Тимошик М.С.** Книга для автора, редактора, видавця: Практичний посібник. – К.: Наша культура і наука, 2005. – 560 с. **4. Зелінська Н.В., Огар Е.І., Фінклер Ю.Е., Черниш Н.І.** Сучасний редактор: проблеми професійного вишколу // Наукові записки Інституту журналістики. – Т. 7. – К.: 2002. – С. 19 – 22. **5. Партико З.В.** Галузеве редагування в засобах масової інформації: Конспект лекцій. – Запоріжжя: ГУ “ЗІДМУ”, 2007. – 104 с.

The article consists on the analysis of typological system: ways of functioning of regional solutions houses, tendencies and peculiarities that recommended them sells widely and transformed to the influence of peculiarity of the region

УДК 070 (05): 621.397.48

Е.Г. Шестакова

РЕГІОНАЛЬНА РОЗВАЖАЛЬНА ПРЕСА В КОНТЕКСТІ ПРОВІДНИХ ТЕОРІЙ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

Мабуть, наприкінці першого десятиріччя ХХІ ст. вже й непотрібно спеціально зупинятися на тому, про що, починаючи з середини з 50-х рр. ХХ ст. фізики, соціологи, філософи, культурологи, економісти, політологи, фахівці з масової комунікації, ідеології активно й цілеспрямовано почали говорити як про феномен, за яким з кінця 80-х рр. міцно закріпилася назва *інформаційного суспільства*. Як, може, не потрібно акцентувати увагу й на тому, що, зародившись у сфері високої культури, ідея інформаційного суспільства поступово, однак самим природним для ХХ ст. чином, перейшла в площину масової культури й стала трюїзмом повсякденності людини початку ХХІ ст., одним з багатьох буденних понять, що беруть джерела в інтелектуальній культурі. При цьому поняття інформаційного суспільства, утім як, інші поняття-“емігранти” з високої сфери, такі як діалог, дискурс, текст, мова,

ментальність, тілесність, міф, влада, не втратило своєї споконвічної значущості. Скоріше, воно навіть придбало більш гостре, дійсно життєво важливе й життєво визначальне значення, як для всієї культури в цілому, так і для особисто невідчужуваного простору побуту й буття кожної окремої людини.

Ідея інформаційного суспільства вже усталено асоціюється насамперед з іменами американських технократів-футурологів, соціологів і філософів Н. Вінера, Д. Белла, О. Тоффлера, П. Дракера, канадського соціолога, філософа, культуролога, ідеолога масової комунікації М. Маклюєна, а також французьких філософів, соціологів Ж.-Ф. Ліотара, А. Маттелара, А. Лаборіта, Ж. Бодрійяра, П. Бурдьє, П. Віріліо, фахівця з нових технологій М. Кастельса. Як добре відомо, інформаційне суспільство дуже часто виступає синонімом *постіндустріального суспільства*, або *інформаційної супермагістралі*, або ж *медіакультури*. Іноді поняття інформаційного суспільства в індивідуально-авторських тлумаченнях і теоріях здобуває інші, чітко, навіть можна сказати, концептуально репрезентативні найменування. Наприклад, епоха тотальних і глобальних за своєю сутністю постіндустріальних перетворень світу й людини осмислюється інтелектуалами межі ХХ – ХХІ ст. як *відкрите суспільство* (К. Поппер), *постсучасність* (Ж.-Ф. Ліотар), *нове індустріальне суспільство* (Дж. Гелбрейт), *нове суспільство* (Г. Дебор), *глобальна павутина, нова праця та "третій шлях"* (Р. Райх), *корпоративний, споживчий капіталізм* (Г. Шиллер), *телепатичне суспільство* (Дж. Мартін), *суспільство вистави* (Г. Дебор, М. Фуко, Б. Дорт, Г. Алмер, Й. Біррінгер), *медіатизація культури* (Л. Землянова), *епоха культури цинізму* (П. Слотердайк), *посторгіастичний культурний стан* (Ж. Бодрійяр), *епоха стресу* (Г. Сельє), *поле журналізму* як пануюча, тотальна *іносфера буття сучасності* (Ж. Баландьє, П. Віріліо, П. Бурдьє).

Однак чи користуються цими іменуваннями як поняттями, метафорами, символами; чи розвивають їх і обґрунтовують або ж залишають у вигляді іносказання, трактування екзистенціально напруженого одкровення, проблема комунікації тут є не лише однією з константних, але чільною. Як наголосив М. Суслов у "Передмові" до досліджень 60-х рр. одного із класиків сучасного гуманітарного знання – Ж. Деріда – "Голос і феномен", "Форма й значення", "Розрізнення": "У цих трьох роботах, врешті решт, вимальовується тема *буття й комунікації*. Чи не виснажують буття й комунікація одне одного у взаємних зіткненнях і чи не зникають, насправді, у динаміці розрізнення? <...> Може бути, буття – це *становлення-буття комунікативності*, а комунікація – це *становлення-комунікативність буття*? (курсив автора. – Е. Ш.) [1, с. 8]. (курсив автора – Е. Ш.) В наступні п'ять десятиліть роботи з різних сфер гуманітарного й не гуманітарного знання, так чи інакше, але сфокусувались навколо проблеми знака,

читання, письма, комунікації, розуміння. Саме вони стали одними з визначальних при розмові про культуру інформаційного суспільства.

Природно, що тлумачення культури інформаційного суспільства неоднозначне, як принципово неоднозначна і його природа, особливості здійснення в сьогоденні та тенденції, перспективи розвитку. Майже кожна філософська, соціологічна, культурологічна школа, не кажучи вже про окремих дослідників, що представляють самостійні концепції культури, по-своєму бачать та інтерпретують сутність інформаційного суспільства. Вони по-різному осмислюють його семантичне наповнення, аксіологічні, когнітивні й епістемологічні потреби, запити й можливості, межі, ключових героїв, роль і статус людини, специфіку й функції *в ньому й для нього* константних явищ культури. Діапазон цих трактувань розгортається від наочно кризово-есхатологічного бачення сутності інформаційного суспільства, його приреченості, історичної безперспективності до визнання його вітальної чинності, потужності антикризових стратегій, і, головне, утвердження за ним майбутнього, упевненості в процвітанні й благоденстві цього нового суспільства. Це давно вже стало надбанням багатьох не лише монографічних досліджень, а й навчальної літератури, підручників з теорії масової комунікації, журналістики, соціології, політології, історії, культурології [Див., наприклад, 2 – 11].

Проте є одне питання, яке майже зовсім не актуалізувалося саме щодо теорій інформаційного суспільства: регіональна преса. Зрозуміло, що в даному випадку мова йдеться не про те, що регіональна преса зовсім не розглядалася науковцями з точки зору процесів та станів, притаманних інформаційну суспільству, а про дещо зовсім інше. Те, що регіональна преса не раз ставала предметом пильної уваги науковців, – незаперечний факт, хоча в останні роки ця тенденція пішла на спад [Див., наприклад, із останніх 12 – 20]. Утім проблема цілеспрямованого дослідження саме регіональної преси, тим паче розважальної регіонально преси, у контексті провідних теорій інформаційного суспільства, а не опосередковане торкання окремих, передусім ідеологічних, економічних, мовних, проблем регіональної преси, ще майже не підіймалась.

Регіональна, наголошу ще раз, регіональна розважальна преса, як преса дозвілля, що апріорно визначається у якості несерйозної, “низової” майже тотальна цитатної, не індивідуально-авторської, а, скоріш, реферованої, запозичено-передрукованої та “жовтої”, зневажливо обходиться науковцями, принаймні вітчизняними, коли справа стосується такого надзвичайно складного питання, як сутність та тенденції, особливості розвитку інформаційного суспільства. Ця преса, саме як самостійний, самоцінний предмет дослідження, імпліцитно, дуже м’яко, проте все ж таки оминається при прямому звертанні до “високих” питань цілісного буття сучасної культури, особливостей її соціальної комунікації. Це є принципово неправильним, недальновидним, навіть пагубним для життєвості, дійсного розвитку та перевірки одночасно, як

умоглядних, передусім філософсько-соціальних, культурологічних, мас-медійних теорій інформаційного суспільства, так само і його безпосереднього життя. І якщо пригадати два вже досить тривіальних, проте майже неосмислених нашою культурою факти, по-перше, те, що більшість із теорій інформаційного суспільства мають західноєвропейське та американське коріння, природним чином виростають із їх ментальних особливостей, виявляють, розвивають їх культурне соціальне несвідоме; по-друге, те, що наша країна зараз активно сполучає в собі та ризоматичним чином трансформує декілька світових культурних моделей, намагаючись вбудуватися в світовий рух культури, то отримуємо нові значущі підстави та напрями для розгляду регіональної преси, і особливо регіональної розважальної преси.

Я вважаю, що регіональна розважальна преса на сучасному розвитку вітчизняної культури є дієвим та максимально наочним показником, перевіркою тих засад та тенденцій життєустрою та життєдіяльності світу і людини, про які йдеться у провідних світових теоріях інформаційного суспільства і які вкрай потрібно випробувати та трансформувати відповідно вітчизняних традицій, архетипних засад слов'янських культур. В даному випадку головне зрозуміти: ідеї, що у цих різноманітних теоріях активно висувуються та обґрунтовуються, актуалізуються і вивіряються практикою світового життя, проте не завжди знайдуть підтримку, адекватне втілення в українському суспільстві, що виростає на дещо іншому культурному, а головне – історико-ідеологічному ґрунті та досвіді. Наша культура, внаслідок складної історико-соціальної долі, має дуже самобутні культурні фони та фонди знань, які і обумовлюють специфіку її *негенної культурної пам'яті* (Ю. Лотман). Зрозуміло, що регіональна розважальна преса не може не втілювати та не репрезентувати цю складну культурозасадничу та культууроутворюючу єдність. Крім того, регіональна розважальна преса як преса, що максимально наближена, занурена в те, що називається тут-та-зараз культурою, тобто той “малий”, локально-приватний семантичний простір, який надає пересічній людині підстави для повсякчасної повсякденної ідентичності [20], у культуру повсякденності звичайної людини, здібна прояснити одночасно і провідні тенденції подальшого вітчизняного культурного розвитку в контексті світової соціальної культури і магістральні напрями становлення саме українських мас-медіа.

Регіональна розважальна преса, попри всю здавалося б свою не масштабність, незначущість на тлі мас-медіа, споконвічно покликаних до вирішення значних соціальних, політичних, економічних питань, все ж таки здібна набагато тонкіше, виразніше та об'ємніше прояснити потреби та перспективи розвитку життєвого світу та людини інформаційного суспільства. Регіональна розважальна преса, невибаглива, іноді примітивна за постановкою та вирішенням психологічних, емоційних проблем навіть у просторі повсякденності та дозвілля, – це преса, яка

здатна саме на фоні серйозних якісних видань, максимально повно виявити та оголити зацікавлення, уподобання, настрої, бажання, смаки, страхи, тобто певною мірою первинні основи світовідчуття повсякденності та звичайної людини. При цьому наголошує ще раз, що мова йдеться не про протистояння національних газет та регіональних видань, які споконвічно борються за аудиторію, за вплив на умонастрої людей. Також йдеться і не про те, що, наприклад, Ю. Соломонов, розглядаючи регіональну пресу Франції, охарактеризував як загальноінформаційну регіональну “пресу, що за своїм типом належить до якісно-масової, та на сьогоднішній день відіграє ключову роль у системі сучасної французької преси” [18]. Мова також і не про те, що Л.М. Землянова слідом за світовими комунікативістами позначила як складний, суперечливий та надто парадоксальний процес взаємодії глобалізації, глокалізації та модернізації медіасистем [21]. Йдеться саме про регіональну розважальну пресу як окреме та повноцінне в своїй самостійності явище інформаційного суспільства. Проблема при розмові про регіональні розважальні мас-медіа, на мій погляд, полягає принципово в тому, що лежить за межами будь-якого простого та чіткого бінарного структурування культури, і мас-медійних систем як її значущої складової, не актуалізується протиставленням глобалізація / регіоналізація, низька культура (мас-медіа) / висока культура (мас-медіа), якісна, творчо-індивідуальна культура (мас-медіа) / неякісна, масово-нівельована, паразитуюча культура (мас-медіа), особистість, креативна людина, істеблішмент / масова людина, споживач, соціальні низи. Що ж мається на увазі?

Преса типу щотижневиків “Теленеделя”, “Телескоп”, “Арт-мозаика”, “ТВ-программа”, “ТВ-мир”, “Телегид”, “ГИД ТВ” та типологічно подібні до них, яку певні дослідники відносять до розважальних [22], інші до інформаційно-розважальних [19] мас-медіа, попри весь наочно загально розважальний характер носить і доволі відверто виражений регіональний характер. В ній на рівноправних засадах друкуються різноманітні розважальні матеріали, а також інформаційні, що стосуються не лише телевізійних програм, в тому числі і регіонального телебачення, але й місцевих новин різного рангу, реклам, які значущі у межах певного регіону. Наприклад, щотижневик “ТВ-программа” постійно друкує об’ємні, докладні матеріали про культурне життя Донбасу. Так, у випуску цього щотижневика № 29 (184) від 18 липня 2007 р. було розташовано і добірку різножанрових матеріалів під загальною тематикою “Донбасу” – 90 лет!” (мається на увазі одна із самих старих газет донецької області). Окрім того, на шпальтах цього номера щотижневика було надруковано інтерв’ю з басисткою із групи “Miss is Big” (Росія), що приїхала на виступ, присвячений дню народження одного зі знакових музичних барів Донецьку, і низка різноманітних за змістом новин про зірок світового кіно-бізнесу, і історії з життя вітчизняних суперзірок естради, і оповіді про появу культових

персонажів світової мультиплікації, знакових акторів, історичних діячів, і анекдоти, і кросворди, і пригодницько-аномальні історії, і добрі, практичні поради психологів, і рекламні оголошення донецьких фірм тощо.

І такий, маже константний, інформаційний набір спостерігається в кожному щотижневику подібного типу. Аналогічну рубрикацію, яка намагається максимально повним чином охопити та праймінгувати (вважаю, що таке поняття вкрай потрібно вводити у науковий обіг) повсякденність звичайної людини великого сучасного міста, наочно виявив контент-аналіз щотижневика “ГИД ТВ” за останні чотири роки. Рух рубрикації “ГИД ТВ” демонструє спробу не лише максимально повним чином заповнити відповідною інформацією всі лакуни життєвого світу сучасної людини великого міста, але й надати/задати йому (життєвому світу) розгалужену, доволі чітку, наочно демонстративну за своєю сутністю, засадами, пріоритетами аксіологічну систему, що тяжіє до усталеності.

Так, обкладинки, перша та остання сторінки “ГИД ТВ” завжди повністю віддані під регіональну рекламу, потім іде рубрика “Интересности” (2004 р.), яка поступово замінюється більш формально-змістовним чином диференційованими рубриками – “*Научные интересности*” та “*Веселые интересности*” (2005 – 2008 рр.). Однотипним чином відбувається трансформація майже всіх рубрик щотижневика. Вона йде двома шляхами: або спостерігається роздрібнення змістовно-подібних рубрик, або поява нових, дуже співзвучних вже існуючим, які виявляються їх певного роду доповненням. Крім того, змінюється місце розташування рубрик, логіка їх взаємозв’язку, внаслідок чого вибудовується доволі струнка, логічно-послідовна картина світу з розставленими для реципієнтів смисловими маркерами, з достатньо продуманим праймінгом.

Таким чином у щотижневику на першу третину 2008 р. склалася наступна рубрикація: окрім вже позначених, є загальна споконвічна рубрика “*Новости Шоу-Бизнеса*”, в якій, зрозуміло з назви, йдеться про новини зі світового, пострадянського та суто регіонального шоу-життя, також декілька типологічно споріднених їй, проте повністю самостійних рубрик, які наслідують логіку розташування матеріалу відповідно до певного роду узагальнюючої рубрики “*Новости Шоу-Бизнеса*”. В рубриці “*Люди-Звезды*” докладно розповідається про провідних діячів світової, переважно американської, шоу-індустрії. В рубриці, яка розташовується після неї, “*Знай наших*” – про видатні фігури пострадянського, здебільше російського, шоу-бізнесу. Крім того, є наступні константні для “ГИД ТВ” рубрики: “*Сладкая жизнь*” (про особливості, причуди та примхливі тонкощі світового світського життя), “*Модный мир*” (про тенденції розвитку моди, про її особливості щодо життя сучасної людини великого міста), “*ГИД-обзор*” (про те, що можна нового подивитися на відеокасетах, DVD, почитати, переважно з

маскультури), *“Женские Хитрости”* (про тонкощі, пастки, ознаки поведінки та зовнішнього вигляду сучасної ділової жінки), *“Здоровье”* (про вияви та протікання хвороб, масово розповсюджених у сучасному місті, про харчування під час нездужання, пропедевтичні засоби), *“Уютная страничка”* (про майстерність облаштування житла та можливості вдосконалення комфорту щоденного життя), *“Мужские байки”* (про специфіку еротично-сексуальної поведінки сучасних чоловіків щодо жінок), *“Автомобиль”* (про автомобілі як чоловічі соціально серйозні іграшки, до яких потрібно ставитися відповідним чином), *“Спорт от Олимпиады”* (про різноманітні, в тому числі і світськоорієнтовані, новини сучасного світового, українського спортивного життя), *“Афиша”* (репертуар кінотеатрів, театрів, музеїв, планетарію м. Донецька та м. Маріуполя), *“Викторина”* (завдання, пов’язані зі змістом матеріалів поточного номеру щотижневика, а також зі знанням світових кіноновин, приз – білети до одного з кінотеатрів міста), програма телебачення з обов’язковими окремими сіткою серіалів, а також маркіруванням медіаконтенту (кінофільмів), *“Анекдоти”*, *“Истории из жизни”* (своєрідне продовження анекдотичної тематики), *“Визитки”* (різноманітні рекламні тексти), *“Советчица”* (даються відповіді на запитання читачів, що стосуються особливостей психіки, як дитини, так і дорослої людини, а також гранично конкретних щоденно-побутових проблем, вдовольняється невибаглива цікавість з приводу історії повсякденно-ужиткових речей), *“Детская страничка”* (друкуються казки, ребуси, цікаві для дітей різноманітні факти), *“Вкусные истории”* (друкуються тематично підібрані рецепти зі стислим культурологічно-медичним коментарем), *“Чудесный сад”* (про особливості вирощування рослин в умовах міста, малої житлової площі та на невеличких присадибних ділянках), *“Мир тайн и загадок”* (про різноманітні аномальні природні та культурні явища, які беруть свої витоки в давнині та активно виявляються і в сьогоденні), *“Досье ГИДа”* (про різноманітні видатні історичні явища, події та постаті), *“АстроПрогноз”*, *“События и люди”* (про видатних історичних діячів, що народилися на поточному тижні, а також екскурс на тему *“день в історії”* про видатні історичні події, що відбулися цього дня у світовій, в тому числі і регіональній, історії), *“Совершенно серьезно”* (огляд подій та заходів, що відбуваються у податковій службі різних районів м. Донецька і можуть цікавити пересічну людину), *“Частные объявления”* (з Донецької області), *“Тест”*, *“Кроссворди”*.

Відштовхуючись від рубрикації, не кажучи про медіаконтент, можна доволі легко побачити, що “ГИД ТВ” дуже сильно наслідує та своєрідним чином дублює і жіночі, і чоловічі, і родинні журнали, створюючи, з цього погляду, гібридне мас-медійне явище. Може навіть скластися враження, що преса такого типу, суто розважальна, регіональна інформація в ній є додатковим або факультативним елементом. Вона дуже легко вкладається у провідні світові теорії

інформаційного суспільства, іноді здається, що навіть “ГИД ТВ” виступає їх ілюстрацією та заслуговує на увагу саме в якості приклада глобалізації у мас-медійному просторі.

Якщо пригадати одну з провідних в США та на Заході теорій Г. Шиллера, підтриману, особливо в аспекти розвитку розважальності, його колегами, наприклад, Н. Постманом, В. Франкліном, Р. Харрісом, К. Лашем [6, с. 23] – розвинутого корпоративного, споживчого капіталізму, то можна побачити наступне. Ця теорія активно та цілеспрямовано оперує поняттями *широкої публіки, інформаційної череди або купи, інформаційного сміття, інформаційної деградації, інформаційного глянцю, інформаційного багаття, інформаційного бідняка, керування за допомогою інформації*. “ГИД ТВ” та типологічно подібні йому щотижневики, як одні із провідних репрезентантів розважальної преси, безпосередньо підпадають під дію теорії *корпоративного, споживчого капіталізму* (Г. Шиллер), коли головним є продаж *інформаційного сміття*, тобто тієї неякісної за своєю сутністю інформації, яка більш розважає пустощами, плітками, дрібницями, вульгарними, примітивно-тривіальними анекдотично-життєвими пригодами, розпорошує свідомість реципієнта різноманітними осудами, чутками, активізацією примітивно-банальних почуттів, але не дає нічого дійсного цінного, того, що може збагатити, якісно рухати, розвивати життя людини та соціуму.

Для Г. Шиллера важливо, що *широка публіка* завжди складається з *інформаційних бідняків*, яких потрібно постійно та цілеспрямовано, саме за допомогою інформації, *збити до купи* масової аудиторії. Тоді її купівельна спроможність виявиться достатньої для того, щоб представники корпоративного капіталізму, що вже полонізували віртуальний мас-медійний простір, могли пропонувати цій купі інформаційних бідняків інформаційні та будь-які інші продукти масового споживання. Але при цьому в інформаційного бідняка повинно формуватися відчуття значущості його приватного масовізованого життя, наповненого щоденним комфортом, орієнтованим на гедонізм, егоцентризм, самозадоволеність, постійне споживання будь-чого: від інформації до товарів та явищ, про які йдеться в інформації для широкої публіки. Мас-медіа, особливо розважальні, повинні максимально цьому сприяти. “ГИД ТВ” на кожній сторінці та кожним своїм матеріалом доводить те, що його реципієнти – інформаційні бідняки, які легко інтерпелюються не суттєвими речами, а стійким набором інформаційного бруду, який легкий в споживанні, проте важкий у перетравленні: скандали, секс, мода, гроші, відпочинок, їжа, культ харчування, пригоди, психологічно та емоційно полегшені для сприйняття, іронізовані, тотальна анекдотизовані влада, історія та культура, взагалі соціальне життя, будь-який акт соціальної комунікації.

Так само “ГИД ТВ” легко потрапляє, вкупі з аналогічною регіональною розважальною пресою, і під дію теорії, яку запропонував

М. Фуко, розмірковуючи про складні перехідні періоди в культурі, які мають тенденцію повторюватися. Сучасна нам доба якраз і є таким перехідним періодом. За думкою М. Фуко, це стадія, коли починає домінувати світ Нерозумія з притаманними йому константними моментами: еротика, святотатство, магія й магичні ритуали, ясновидіння, що таємно виражає закони серця, лібертинаж, дурні хвороби, істерії, нервові гарячки, перекручені злочини тощо. До того ж таким епохам притаманна особливо трансформована соціальна комунікація, коли головним є *найпростіші ситуації вибору та прийняття рішення*, на засадах яких створюються і розвиваються умови для *первинного, примітивного вибору*, а вже на цьому йде будівництво громадської думки, відбувається перебудова всього соціально-етичного, соціального та особистісного морального простору [24]. Типологічно спадкоємним чином перераховані моменти співвідносяться з домінуючим у “ГИД ТВ” тематичним, проблемним, подієвим, в решті решт, змістовним набором матеріалів.

Безумовно, що можна перелічувати ще і загальні теорії інформаційного суспільства, наприклад, К. Попера, Д. Бела, М. Кастельса, Ю. Хабермаса, Ж. Бодріара, і локальні, що стосуються лише мас-медіа, наприклад, Ф. Фаторелла чи Ф. Бонда, проте висновок, як правило, один: розважальні мас-медіа, і регіональна розважальна преса в тому числі, зазнають, переважно, патогенного впливу масової культури, різноманітних виявів капіталізму, необоротних процесів глобалізації, якими супроводжується розвиток інформаційного суспільства, продукують неякісну, поверхневу інформацію, соціально псуєть особистість, виховують споживацькі настрої, жагу до розваг, потребу в щоденному комфорті, обмеженому тривіальними смаками, прищеплюють соціальну зневагу до інших та до суспільства взагалі. З цим дуже важко не погодитися, особливо зважаючи на тематично-проблемний, стилістичний, змістовний набір сучасних вітчизняних розважальних мас-медіа.

Проте є деякі, причому саме позитивні, мабуть, навіть конструктивні, аспекти існування регіональної розважальної преси, що стають очевидними лише за умови зміни ідейно-методологічних підходів. Їх неможливо зрозуміти, коли все міряти бінарною системою координат. Саме вона, актуалізуючи все системою протиставлень, не дозволяє побачити таку важливу складову сучасної соціальної комунікації, що забезпечує існування та розвиток інформаційного суспільства, як *людина звичайна*. Ми вже звикли, що творчість притаманна “високій” культурі та твориться митцями, а мас-медіа – простір “низької” культури та масової комунікації, де діє масовідна людина. Також ми звикли й до того, що є читачі книг, а є читачі газет. І цей афоризм, запущений в обіг на початку ХХ ст., багато в чому і став основою сприйняття та оцінювання явищ. Звичка європоцентричної культурної свідомості, актуалізованої бінарністю, на превеликий жаль, не завжди дозволяє побачити людину у

всій її природно-культурній повноті, в якій обов'язково сполучаються на взаємодіють усі духовні, психічні, тілесні її початки та інтенції, що принципово не можуть розглядатися, а не те, що розумітися, з позиції або творчості, невинної духовної праці, або ужитковості, знеособленості.

Втім є такий підхід, який власне і пропонує бачити в людині не загальну духовну, не загальну соціальну людину, що може бути або митцем, або споживачем, а просто людину з серцем як “осереддям всього тілесного й духовного життя” [25, с. 73], що мешкає у світі, створює його та створюється ним. Цей підхід активно розробляв ще в середині ХІХ ст. видатний філософ Київської школи Памфіл Юркевич, який тривалий час працював у Київській духовній академії. Зокрема, він писав про звичайну людину, її природу, сутність, особливості, пастки життя у звичайному світі. Можна без перебільшення сказати про те, що ідеї П. Юркевича вкрай значущі і зараз, співзвучні тим ще доволі слабким та поодиноким міркуванням західних та американських філософів, культурологів (М. Щудсон, П. Сондерс, Р. Беллах та інші), в основі яких лежить наступне переконання: сьогоденна людина може свідомо, зі значною частиною здорового глузду сприймати інформацію, що йде з оточуючого середовища, здібна адекватно та індивідуально реагувати на рекламну та безліч розважальних мас-медійних програм і відповідно вибудовувати свою поведінку у просторі соціальної комунікації. На подібному, довірчому, уважному та поважному ставленні до звичайної людини наполегливо наголошував ще П. Юркевич, коли писав, що “наші думки, слова й діла є *первинно* не образи зовнішніх речей, а образи або вирази загального почуття душі, породження нашого сердечного настрою. Звичайно, у буденному житті, сповненому турбот про перебіжну дійсність, ми надто мало звертаємо уваги на цей задушевний бік у наших думках та вчинках. А проте лишається правильним, що все, що ввіходить у душу ззовні, за допомоги органів чуттів і головного мозку, перероблюється, змінюється й дістає свою останню й постійну вартість завдяки особливому, окремо визначеному сердечному настрою душі, й навпаки, ніякі дії й збудження, що йдуть від зовнішнього світу, не можуть викликати уявлень або почувань, якщо останні несумісні з сердечним настроєм людини. В серці людини лежить основа того, що її уявлення, почування й учинки дістають особливість, в якій виражається її душа, а не інша, або дістають такий *особистий*, окремо визначений напрям, завдяки якому вони є виразами не *загальної* духовної істоти, а *окремої* живої, дійсно існуючої людини” (курсив автора – Е.Ш.) [25, с. 88 – 89].

Так ось, коли екстраполювати ці ідеї на регіональну розважальну пресу, то можна побачити, що саме вона одночасно дозволяє людині жити повноцінним повсякденним життям, цікавитися та цінувати його перебіжну дійсність і все, що її створює, наповнює, а також не загубитися, не залишитися остаточно лише в цьому просторі. Тому що

немає, якщо слідувати П. Юркевичу, просто *загальної* духовної, *загальної* соціальної, *загальної* особистісної істоти, а є лише окремо існуюча, завжди жива, рухлива, складна, сповнена єдністю антитетичностей у своєму сердечному, і природно, лише самостійному житті, людина. Регіональна розважальна преса, в тому числі і “ГИД ТВ”, максимально повно відображають той набір, стиль, образи, теми та проблеми повноцінного сердечного життя звичайної людини, для якого принципово значуща єдність “всіх сил, функцій, рухів, бажань, почувань і думок людини з усіма їхніми напрямками та відтінками” [25, с. 73]. А куди, як, яким чином звичайна людина, яка може обрати та плекати будь-який свій сердечний настрій – бути простим пересічним мешканцем регіону, для якого важливо дізнатися розклад програм телебачення, афішу міських розважальних закладів, а також попутно і світські плітки й новини, або соціально активним індивідом, для якого в той же час актуально й повсякденне, дуже просте, навіть невибагливе життя свого регіону, або митцем, що хоче зачинитися і відпочити від напруги, надмірної важкості і нестерпної вимогливості творчості у площині “малої”, тут-та-зараз культури, – обирати самій звичайній людині. У будь-якому випадку головне пам’ятати, що у кожної людини є лише *її* душа, а не інша.

Література

1. Суслов Н. Предисловие // Деррида Ж. Голос и феномен. – СПб., 1999. – С. 7 – 8.
2. Кін Д. Громадянське суспільство. Старі образи, нове бачення. – К., 2000.
3. Кривонос А.Д. PR-текст в системі публичних комунікацій. – СПб., 2002.
4. Информационное общество. – М., 2004.
5. Социология журналистики. – М., 2004.
6. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. – М., 2004.
7. Дуцик Д. Політична журналістика. – К., 2005.
8. Массовая культура: современные западные исследования. – М., 2005.
9. Кириллова Н. Медиакультура. – М., 2006.
10. Рысин Ю.С. Соціально-інформаційні небезпеки телерадіовещання і інформаційних технологій. – М., 2007.
11. Самарцев О.Р. Творческая деятельность журналиста. – М., 2007.
12. Варганова Е.Л. Саморегулирование в информационном обществе // Вестник Московского университета. – Сер. 10. Журналистика. – 2006. – № 3. – С. 8 – 19.
13. Житарюк М. Функціонування сучасних ЗМК в умовах інформаційної глобалізації: плюси та мінуси // Актуальні проблеми журналістики. – Ужгород., 2001. – С. 69 – 73.
14. Біділля Ю. Сучасна преса Закарпаття у контексті українського державотворення // Актуальні проблеми журналістики. – Ужгород., 2001. – С. 24 – 32.
15. Грабовський С. Висвітлення екологічних проблем на сторінках місцевих газет // // Актуальні проблеми журналістики. – Ужгород., 2001. – С. 434 – 438.
16. Кириченко І. Кітч як зображальний засіб журналістики. // Українська журналістика: формування сучасного обличчя. Вісник Львівського університету. Серія Журналистика. –

Вип. 18, 1995. – С. 93 – 97. **17. Все** про медіа регіонів України: в рамках проекту Громадська експертиза. Свобода слова. – К., 2000. **18. Тулупов В.В.** Региональная пресса: характер трансформации в переходный период. // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2003 – № 2. – С. 32 – 43. **19. Соломонов Ю.Ю.** Региональная пресса Франции // <http://evarrlist.narod.ru>. **20. Коновалова Е.А.** Речевой этикет в информационно-развлекательных изданиях // Культура народов Причерноморья. Научный журнал. – 2007. – № 101. – С. 66 – 68. **21. Шестакова Е.Г.** Ріаліті-шоу як еквівалент давніх ритуалів покарання й страти: до проблеми активізації загальнокультурних проблем // Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка. Філологічні науки. 2007, липень № 2 (119). – С. 183 – 190. **22. Землянова Л.М.** Процессы глобализации, глокализации и модернизации медиасистем в трактовках современных зарубежных коммуникативистов // Вестник Московского университета. – Сер. 10. Журналистика. – 2006. – № 5. – С. 44 – 48. **23. Михайлин І.Л.** Основы журналистики. – К., 2002. **24. Шиллер Г.** Манипуляторы сознанием. – М., 1980. **25. Фуко М.** История безумия в классическую эпоху. – СПб, 1997. **26. Юркевич П.** Вибране. – К., 1993.

In the article a regional entertaining press is examined in the context of leading ideas and theories of Information society. It is suggested to actualize this type of press not in relation to the traditional binary opposition “high”, high-quality / “mass” press, personality / man of mass, but by the concept of usual man, which was developed in philosophy of P. Urkevich and becomes actual for some modern approaches to essence of informative culture.

Фольклористика

УДК 398.21(477)+821.161.2–1.09

О.В. Скиба

МІФОПОЕТИЧНИЙ ОБРАЗ ДОЛІ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ ТА ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

З щастя та з горя зкувалась доля;
Яке Бог уродив, таке треба жати;
Всяк свого щастя коваль.

Прислів'я

Однією з найхарактерніших особливостей світогляду українського народу є, поряд з антропоморфізацією сил і явищ природи, антропоморфізація деяких явищ соціального характеру, що набули рис надприродних міфічних істот. Серед них такі: Доля, Злидні, деякі хвороби тощо [1, с. 190]. Антична міфологія персоніфікувала Долю у вигляді богинь: Мойри – у стародавніх греків, Парки – у римлян. Християнство замінює Долю “божественним промислом” [2, с. 432]. У слов'янській міфології Доля була втіленням щастя, вдачі, які даруються людям божеством.

Існує припущення, що саме слово “Бог” мало первісне значення – “Доля”. Поруч із доброю долею як персоніфікацією щастя в міфологічних, а пізніше і фольклорних текстах виступає її антипод – Недоля, Лихо, Біда, Злидні [3, с. 613 – 614]. Мета нашої роботи полягає у дослідженні міфічного образу Долі в українських легендарних оповіданнях і розкритті причин звернення Т. Шевченка до цієї теми.

Починаючи з другої половини XIX ст. ці персонажі викликали значний інтерес у дослідників, з'явилися публікації, присвячені даній проблемі. У 1867р. з'явилася публікація О.О. Потебні “О доле и сродных с нею существах”, основана на народних казках, легендах, піснях, прислів'ях, а також на лінгвістичних висновках. У 1883 р. він же надрукував додатки до цієї статті в “Російському Філологічному Віснику”. О.О. Потебня розглядає різні назви Долі: “щастя”, “притча”, “лихо”, “біда”, “горе” тощо, з'ясовує процес формування таких уявлень та їхній характер, веде мову про зв'язок Долі з іншими.

Вірування в Душу, себто Долю, вельми популярні. Побутувало повір'я, що доля є в кожній людини, це – її щастя або нещастя. Так, в слободі Арапівка (тепер село Арапівка Троїцького району) зафіксовано: “Каждому человеку при его рождении Бог даёт по одной Доле или Неделе, но не у всякого человека Доля живёт вместе с ним от самого

рождения: большинство людей должно искать свою Долю, Доля по понятию крестьян, есть некий дух, который может принимать на себя образ то человека, то какого-нибудь животного. И вот, когда Доля является в образе человека, тогда и можно отличить *щасливу* долю от *нещасливой, гиркой*. Счастливая Доля – человек красивый, одетый в богатую одежду, несчастливая – человек безобразный, имеющий вид грязного, оборванного нищего” [3, с. 349 – 350].

Той же мотив повторюється і в оповіді, записаній в слободі Калинова (тепер с. Калинівка Сватівського району): “Як рождаеця на свит человек, то вмисти с ным рождаеця и ёго Доля. У кожного человека есть по одной Доли; и от як человек попада житы на свою дорогу, узнае, чым ему нужно занимаця, то й буде житы гарно, во всём ёму буде помогаты его Доля, а як же не попаде человек, чым заняця, то тоди Доля бросае ёго, а уходе куда-нибудь, чашё всёго блукае по лису. Ото як батько або маты проклянуть за шо-нибудь своих детей, то тоди ни ни одного из ихних детей не буде Доли, потому шо Доля навсегда окудает людей проклянаемых. Для того, щоб побачиты чужу Долю (а ни побачыты, як кажут, нетрудно), нужно тилько узнати зарани, де родылась дытына яка-нибудь, всеравно: хоть хлопец, хоть и дивчына. Як тилко почувеш, шо родылась, нужно дождати вечера, пити до тии хаты, де родывся младенець и заглянуты в предпичне викно, и в то-то викнон еприменно побачиш его Долю. Там тоби выдно буде, як вин буде житы: чы хорошо, чы плохо; в чому б ёму везло, а в чому ни, и даже побачиш, яка ёго буде смерть. Можно даже побачыты в те саме викно Долю новорождённого и за день до ёго рождения. Из родных младенця никому не удася побачыты Доли, а можно ии побачыты тилко оостороннему и тилко тому, який ишов с тою целью, щоб побачыты чужу долю, и щоб никому ни за шо не говорыты до самой смерти новорожденного” [3, с. 350].

Чимало людей вірили, що коли помирає чоловік, то з його тіла виходить Доля (Душа) і продовжує жити. Тому ввечері напередодні великих свят частину страв залишали для Долі. З цього приводу казали: “Ны годытця горшкив и ложок писля вечери маты, а то Доли ничего буде йисты” [3, с. 343]. Найчастіше для неї залишали три ложки їжі. Старі вчили (с. Арапівка Троїцького району): “З стола крыхты всегда змитай пид стил, щоб доля их поила. На нич не прыбырай всего хлеба з стола: остав хоть кусочок Доли на вечерю” [3, с. 343]. Вірування в Душу, себто Долю, яка й по смерті людини продовжує жити, вельми популярні.

Найбільшим багатством вважалось, коли людину наділено щасливою Долею. Г.О. Булашев, який користувався етнографічними матеріалами П.В. Іванова, вважав, що “Доля є началом позитивним і істотою зовсім не ворожою; вона не має характеру божественності, а являє собою лише втілене *співіснування людини*. Доля буває активна й пасивна. Активна Доля сприяє більшому чи меншому статусу свого двійника-людини. Вона дбає про людину, допомагає їй в усьому, жаліє її,

завжди захищає її інтереси, навіть тоді, коли сама вона відпочиває або п'є та гуляє” [1, с. 191] Як приклад Г.О. Булашев наводить свідчення зі Старобільського повіту (тепер територія сучасної Луганщини): “Якщо хворий почуває вночі, що його хтось під вікном називає на ім'я, то це означає, що до нього прийшла його Доля і принесла здоров'я” [1, с. 191].

А ось уявлення інших інформаторів, які наводить вже сам П.В. Іванов. Інформатор зі слободи Кабанне (тепер с. Краснорігенське Кременського району) повідомляв: “Доля и Недоля даетца чоловіку, як родытця, матерью и нароком. Як родытця дытына, маты опереже ей хрестом трычи и каже: “Даю тобі Щастья-Долю!”, – а баба-повытуха Чита молитвы. И уси, хто знае, дытына найшлась, должны помольця и благословлять ей Долею.” Міфологічними істотами й предметами [1, с. 190].

Цінними є дослідження О.Н. Веселовського (“Разыскания в области русского духовного стиха”; “Несколько новых данных к народным представлениям о Доле”), М. Довнар-Запольського (“Женская доля в песнях пинчуков”), А. Боровиковського (“Женская доля по малороссийским песням. Очерк из малороссийской поэзии”), М.К. Васильєва (“Антропоморфические представления в верованиях украинского народа”), П.В. Іванова (“Народные рассказы о Доле”), Г.О. Булашева (у книзі “Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях”) [1, с. 190 – 191].

У Т.Б. Князівської та А.П. Огурцова міфологема “долі” відіграє величезну роль у традиційних культурах минулого й теперішнього, вона пов'язана з ціннісними орієнтаціями особистості, її релігійними настановами і менталітетом. Так, образ, метафора й поняття “долі” – одна з найважливіших ознак ментальності й тим самим культури. Науковці стверджують, що певна настанова щодо долі, своєрідне ставлення до долі – це характеристика будь-якої людини. Вона виступає ознакою повсякденної колективної свідомості, що знаходить своє вираження в багатьох символічних модусах культури [4].

Образ Долі належить до традиційних образів українського фольклору, національного письменства. Особливо активно цим образом послуговувалися українські поети-романтики. У багатьох українських поетів 30 – 60-х років XIX століття нарікання на долю ворогів стає своєрідним лейтмотивом усієї творчості і навіть подекуди поєднується з лейтмотивом смерті [5]. Так, у Тараса Шевченка образ Долі, поруч зі Славою, Істиною, Словами, Любов'ю, Волею, – один з універсальних мотивів творчості, зокрема його поезій “Сон” (“У всякого своя доля...”), “Минають дні, минають ночі...”, “Доля”, “Слава”, “Катерина”:

“У всякого своя доля
І свій шлях широкий,
Той мурує, той руйнує,
Той неситим оком
За край світа зазирає...” [6, с. 229];

“...Що буде, те й буде.
Найду долю – одружуся,
Не найду – втоплюся,
Та не продамся нікому,
В найми не наймуся...” [6, с. 502].

Життя і Доля у поета осмислюються з деяких якщо не божественних, то все ж таки віддалених від життєвої емпірики висот, коли в них починають проступати таємничі римування, збіги, виявляються головні теми, їх варіації, бічні партії, коротше кажучи, висвітлюються “лінії долі”. Ось такий відрефлектований варіант життя і перетворюється в деякий міф, де вже немає нічого випадкового, хаотичного, безцільного, чого завжди так багато в “нелогічній” реальності життя”.

Важко знайти інший приклад митця, поезія та особистість котрого такою повною мірою втілила міфічну долю і національний дух, як зробив це для українців Т. Шевченко.

Життєвий шлях Шевченка символізував сумну долю його народу. Його поезія фактично стала проголошенням літературної та інтелектуальної незалежності українців. Колишній кріпак не забував про своїх “знедолених братів” і, наче біблійний пророк, таврував гнобителів селянства.

Наділений різнобічним талантом, Тараса Шевченко добре знав світову міфологію. Дослідниця Мирослава Шах-Майстренко в монографії “Шевченко і античність” розглядає такі міфологічні символи в поезії Т. Шевченка, як Прометей, Алкід (Геракл), Муза, і зазначає, що український геній зумів розкрити символіку Прометея, звертаючи увагу на історичні факти. Міфопоетичний образ Долі в творчості Тараса Шевченка, власна міфотворчість поета цікавить багатьох сучасних дослідників його доробку (З. Гузар “П’ять останніх поезій Шевченка до проблеми синтезу”, О. Чугуй “Шевченко як міфоруїнівник (До постановки проблеми)”, Г. Грабович “Шевченко як міфотворець”, О. Забужко “Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу” та ін.).

Одна із дослідниць творчості поета І. Бойцун у статті “Міфологічні образи Долі / Недолі у творчості Тараса Шевченка” стверджує, що образ Долі у поезії митця “має кілька варіантів інтерпретацій. Доволі поширеним є варіант схилення перед Долею, яка виявляється несправедливою і приводить до поневірянь героя... Проте в ряді творів зустрічається мотив незгоди з визначеною наперед долею, що виявляється в пошуках кращої... Шевченко продовжує моделювати народні уявлення про долю, пов’язані з вірою людей у можливість випрохати кращу долю” [7, с. 23 – 25].

Отже, питання про межі людської свободи, про підвладність людини долі, фатуму завжди бентежили мислителів, митців, теологів і

звичайних людей. У наш час вважається, що доля – це уявлення про неосяжну силу, дією якої обумовлені як окремі події, так і все життя людини й соціального колективу. Доля – це перебіг подій, збіг обставин, напрям життєвого шляху, що ніби не залежать від бажання, волі людини”, як вказується у Великому тлумачному словнику сучасної української мови [8, с. 237]. В українській радянській енциклопедії поняття трактується як вираження “міфологічних та релігійно-ідеалістичних уявлень про сили, що визначають життєвий шлях людини, всі події в історії народу, людства” [2, с. 432]. У людській свідомості з міфологемою долі пов’язані такі поняття, як фатум, рок, невідворотність смерті, прокляття, необхідність, причинність, детермінованість, закономірність, веління неба, фаталізм, пророцтво, випадок, випадковість, раптовість, зустріч, подія, фортуна, талан, щастя, іронія долі, збіг обставин, несправедливість тощо. Традиційні символи долі – колесо фортуни, шальки терезів, запис на камені, свічка, дорога, мандри, води потойбічної річки, нитка, астральні символи – зірки, сузір’я (зодіак), місяць. Ці символи неодноразово використовуються Т. Шевченком у творах, наприклад, “Причинна”, “Русалка”, “Сон” та ін. Зазначимо, що ці образи, їх еволюція у ранній та зрілій ліриці Тараса Шевченка потребують подальшого вивчення.

Література

- 1. Булашев Г.О.** Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування / Переклад Ю. Буряка. – К.: Фірма “Довіра”, 1992. – 414 с.
- 2. Український** радянський енциклопедичний словник: В 3 т. / Ред. кол.: Ф.С. Бабичев (голов. ред.) та ін. – 2-е вид. – Т. 3. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1979. – 552 с.
- 3. Українці:** народні вірування, повір’я, демонологія / Упор., прим. та біогр. нариси А.П. Пономарьова та ін. – К.: Либідь, 1991. – 640 с.
- 4. Литвин В.** Образ долі народу у творчості Шевченка // Літературна Україна. – 2006. – № 5. – С. 14 – 16.
- 5. Мороз А.Т.** Доля народу у філософії Т. Шевченка // Літературна Україна. – 2005. – № 8. – с. 23 – 27.
- 6. Шевченко Т.Г.** Кобзар. – К.: Видавничий центр “Просвіта”. 2004. – 687 с.
- 7. Бойцун І.Є.** Міфологічні образи Долі / Недолі у творчості Тараса Шевченка // Вісник ЛНПУ імені Тараса Шевченка. – 2007. – № 22 (138) листопад. – С. 22 – 28.
- 8. Великий** тлумачний словник сучасної української мови / Укл. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2001. – 1440 с.

The mythological image of the fate in the Ukrainian legendary stories is considered at the article. Author pays attention to the appering of this theme in the literary works of T. Shevchenko.

О.М. Цалапова

СЕКУЛЯРИЗАЦІЯ ДИВА В КАЗЦІ ДНІПРОВОЇ ЧАЙКИ “КРАПЛІ-МАНДРІВНИЦІ”

Головне жанрове завдання казки – створення ілюзорного світу, який існує за чітко встановленими правилами, однак його ірреальність повинна віддзеркалювати утилітарні потреби передачі кодової інформації. Генеологія казки вимагає присутності надзвичайного (дива), оскільки домінантним формантом жанру є свідомо установка на вимисел. На цьому акцентує увагу Г. Сабат, визначаючи, що “казка – розповідь, організаційним орієнтиром якої є принцип дивини, реальної неправдоподібності, у розвитку якої розгортаються незвичні пригоди, події, ситуації, а неймовірне, надприродне стає її змістом” [1, с. 52].

Природа вимислу, що по суті є морфологічною ознакою фольклорної казки, не визначається хаотичністю, а підкорена певним історичним реаліям. Заглиблення в природу казкового дива пояснює його езотерично-утилітарний зміст, тому головною умовою оповіді можна вважати фантастичну оману. “Казка – розповідь, але це особлива розповідь, організаційним орієнтиром якої є принцип дивини, реальної неправдоподібності, у розвитку якої розгортаються незвичні пригоди, події, ситуації, а неймовірне, надприродне стає її змістом” [1, с. 52]. Основа кожної казки, і фольклорної, й авторської, – свідомо установка на вимисел. Диво в казці – не можливість здивувати, вразити уяву, а скоріше засіб, за допомогою якого можуть бути вирішені будь-які проблеми, розв’язані всі конфлікти, “те, що викликає подив, здивування” [2, с. 294].

Принциповою ознакою казкового дива є його маскованість, котра створює умовну смислову ілюзію, що має життєве мотивування. У реальності диво – це подія, що порушує звичний хід речей, проте віддалене від лімінальної зони й таке, яке може самостійно відбутися (а не бути вимоленим у трансцендентних інстанціях) за допомогою магічної техніки [3, с. 491].

Казкова оповідь є передачею кодової етнокультурної інформації засобами слова, усвідомленням причетності до безкінечного процесу пізнання й дослідження “живого” знання. Ідею деміфологізації як причини походження казки було підтримано й розроблено в роботах В.П. Анікіна, Є.М. Мелетинського, М.В. Новикова, Е.В. Померанцевої тощо. Художність, яка народжується, не наслідує міф, але опановує актуальний міфологічний зміст по-іншому, змінюючи функціональне навантаження оповіді: міф в основному виконує інформаційну функцію, казка – розважальну. Умовність міфологічної тотожності явищ “самовикривається” в оповіді, й казка все більше оформлюється як

вигадка. З цього приводу О. Бріцина зауважує: “нереальні з точки зору здорового глузду казкові ситуації вказують на реальні процеси і глибинні суперечності..” [4, с. 9].

Дослідження міфосемантики базових компонентів казки (брати Грімм, В. Давидюк, В. Пропп та ін.) дозволяє стверджувати, що традиційні типи казкового дива мають реалістичне підґрунтя. У першу чергу це пов’язано з кореляцією міфу й казки, де перший є носієм сакральної інформації й засобом передачі езотеричного знання. Казка ж – не вигадка, “вона є рефлексією певних архаїчних світовідчувань” [5, с. 23]. У різних жанрових модифікаціях фольклорної казки природа дива неоднорідна. Найбільш продуктивними й виразними прийомами його творення є:

- анімацізм, сутність якого полягає в “одухотворенні природи або окремих її частин і ставленні до неї як до живої істоти” [5, с. 29]. Аніматична концепція дива більшою мірою характерна для тваринного епосу та кумулятивних казок, де сюжет тісно пов’язаний з мисливством. Одним із езотеричних складових компонентів казкового дива є вербальна магія, яка, на думку В. Давидюка [5], виконує інформативно-мнемонічну функцію, пов’язану із системою архаїчних заборон;

- перетворення як вид казкового дива пов’язане з процесами ініціації, що більшою мірою культивуються в чарівних (героїчних) казках. Конститутивні парадигми зооморфних, вегетативних або антропоморфних видозмін героя дослідники (В. Давидюк, А. Ленг, Є. Мелетинський, В. Пропп) пов’язуються з тотемністю вірувань давніх слов’ян. Зміна зовнішнього вигляду під час процесу ініціації викликана уявленнями про реінкарнацію живої матерії. У більшості казок циклічна метемпсихоза сприймається як смерть фізична;

- чарівні предмети. Оскільки морфологія казкових речей, що допомагають герою, тісно пов’язана із міфологічною традицією, де атрибути ірреальності є втіленням сакрального простору, який (на відміну від профанного) мав гіперболізоване вираження. Крім того, хронічно-казковий простір (як потойбіччя, так і межі), на думку Л. Виноградової, є зоною контактів зі смертю [6, с. 72]. У лімінальній зоні чарівні предмети набувають значення тотемів і виступають як ініціальні амулети, що прирівнюються до фетишів [5, с. 79];

- ініціальні помічники. Даний тип казкового дива пов’язаний із системою прадавніх культів і відтворює віру в приборкання природних стихій. Л. Дунаєвська зауважує, що “кожен помічник – це персоніфікація певних властивостей головного персонажа або його стану” [7, с. 437].

Отже, диво (фантастика) в народній казці – один із жанроутворюючих формантів, котрий є носієм закодованої етнокультурної сакральної інформації.

Ураховуючи, що для казки доби модернізму (к. XIX – поч. XX ст.) характерний пошук нових жанрових елементів, варіантів щодо традиційної морфології, категорія казкового дива письменниками

опрацьовується в іншому аспекті. Метою статті виступає аналіз авторських прийомів творення дива в казці Дніпрові Чайки “Краплі-мандрівниці” у співвідношенні з фольклорними варіантами.

Український модернізм (кінець XIX – початок XX ст.) подає творення фіктивних культурних світів, де первісний уклад відкривав перед літературою цікаві можливості [8, с. 353]. Саме нова філософія стимулює увагу до казки, міфу, легенди як засобів етноідентифікації в умовах культурної ксенофобії. Новітні естетичні пошуки, відкриття в природознавстві, археології, психології спрямовують увагу митців на первісну міфологію, де, за висловом З. Фрейда, зреалізовано “вікові мрії юного людства” [8, с. 107]. Аналізуючи процеси модернізації українського письменства, С. Павличко стверджує, що народництво XIX століття мало потужний вплив на естетичні смаки тогочасної літератури, оскільки “культура не була модернізована” [9, с. 89]. Отже, семантична орієнтація на міф, ініційована добою нових культурних пошуків (модерн), виявляє зацікавлення до архаїчних жанрових форм, як от казка, легенда, билина тощо. Викликає зацікавлення той факт, що, залишаючись у тенетах народництва, ранні модерністи остаточно не відмовляються від показу реального життя, тому, опрацьовуючи архаїчний міф, надають йому раціонального пояснення.

Розвиток авторської казки на межі XIX – XX століть зумовив створення цікавих жанрових різновидів, де присутність своєрідної суб’єктивної фантастики зумовлена тяжінням до секуляризації (звільнення літератури від впливу канонічних зразків віровчення) міфу шляхом заміни традиційних сакральних компонентів казки суб’єктивно-профаними. Руйнуючи статистику жанрової архітекτονіки, письменники-казкарі (Дніпрова Чайка, Борис Грінченко, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь, Леся Українка, Іван Франко та ін.) відмовляються від традиційних прийомів організації казки, створюють ауру чарівності більш приземленими, раціональними засобами, намагаючись позбутися казкового у прямому розумінні цього слова. Інсталяція новомодерних філософських теорій, що культивували увагу до підсвідомого (А. Шопенгауер) та водночас безкомпромісну віру в силу розуму (З. Фрейд), провокує культ прагматики в літературній казці, яка ініціює морфологічні процеси дескралізації, застосовуючи прийом подорожі уві сні.

Модифікації казкової композиції вимагають нових підходів до створення атмосфери ілюзії, чарівності, ірреальності. Казка Дніпрові Чайки (Л.О. Березіної) “Краплі-мандрівниці” – авторська варіація есхатологічного міфу про календарну циклічність, утілену на прикладі міфологеми води. Використаний письменницею прийом обрамлення допомагає ввести в казкову інтригу реалістичний образ хлопчика, який засинає, таким чином долаючи лімінальну межу. Сон як мотивема майже відсутній у площині народної казки, що пов’язано із сакральністю процесу засинання, під час якого душа, відповідно до архаїчних вірувань,

має можливість мандрувати іншими світами. У фольклорних чарівних казках сон є однією із тотемних складових процесу ініціації (Баба Яга, охоронець царства мертвих, герою пропонує поїсти, попиту, лягти спати, адже сон у даному випадку дорівнює ритуальній смерті). У казці Дніпрової Чайки процес сну подано з реалістично-утилітарним навантаженням, як звичайний фізіологічний процес.

Експансія на мистецькому рівні рецепцій З. Фрейда спонукає митців до нового погляду на людину, процес творчості, завдання літературного твору. Досить цікавим генетичним прийомом у творах зазначеного періоду стає сон, бо саме такий стан буття дозволяє легалізувати наявність у казці (поемі, п'єсі тощо) абсурду й алогічності. Прийом подорожі уві сні – композиційний хід, який був досить популярним на початку ХХ століття, що дозволив письменникам створити власну парадигму казкового (Леся Українка, Олександр Олесь, Льюїс Керрол, Сельма Лагерлеф, Моріс Метерлінк).

Сновидіння, за З. Фрейдом, повертає дорослу людину на інфантильні стадії розвитку, нівелюючи стосунки із зовнішнім світом, спрямовує її до моменту перебування в материнській утробі. Таким чином, сон є символічним поверненням до материнського лона (тепло, темрява, відсутність подразників). Тому цілком вмотивованим фактом усвідомлюється присутність у казці-подорожі головного героя – дитини, ініціаторна роль якого зводиться до процесу пізнання навколишнього життя. Герой казки Павлусь, засинаючи, потрапляє до іншого виміру, в іншу сакральну дійсність, яка по суті є своєрідною альтернативою епічного дива. Сон – це ідеальний стан для репрезентації казкової категорії часу. У реальному світі казкові метаморфози неможливі, тоді як під час сну допускаються будь-які фантазії. “Цікаво, що стан сну пов’язується з походженням світу та людини в ньому, розвитком чуттєвих рецепторів. Він – ілюстрація своєрідного перед-життя героя, коли душа лише шукає властивої форми матеріалізації” [8, с. 364].

У казці Дніпрової Чайки “Краплі-мандрівниці” образ води постійно зазнає видозмін (пара, вода, лід, сніг). Варіативність міфологеми води пов’язана з архетипом світового дерева, де міфоконцепція верх / низ суголосна бінарній опозиції жива / мертва вода, що дозволяє письменниці охопити увесь діапазон станів води в природі, адже казкарка в першу чергу переслідує інформаційно-реалістичну мету. Спочатку краплі перебувають у стані спокою, знаходячись на хмарі (жива вода), далі випадають на землю у вигляді дощу, спускаючись під землю (мертва вода), перетворюються на сніг і кригу, стають парою й знову опиняються на хмарі. Подорож крапель – метемпсихоза речовин у природі: “Вид свій легко ми міняєм, / Небезпеки уникаєм, / Нам і смерть-мара / Не страшна стара” [10, с. 104]. Ритмізоване мовлення в традиційній кумулятивній казці функціонує як вербальна магія [5], що вмотивовує образну генеалогію. Натяк у казці на смерть, як одну із форм ініціальних перетворень крапель, подано у формі магічно-езотеричної

формули, пов'язаної з мотивами води мертвої. Матрично-архетипна основа “води нижньої”, що сакралізована біблійною оповіддю: “І створив Бог твердь; і відділив воду, яка під твердю, від води, яка над твердю” (Буття 1, 7), у казці подана в поетично-прагматичному аспекті: “І побігли крапельки униз, укрилися в темну, м'яку землю, як робаки...” [10, с. 105].

Процеси трансформації води в міфоплощині пов'язані з ритуалом омовіння, який символізує друге народження. Перетворення ж “мертвої води” в казці “Краплі-мандрівниці” відбувається за науково-природничим сценарієм, що девальвує сакральність традиційного казкового мотиву прагматично-реалістичним поясненням: “Крапельки метнулися попід землею, розмочили дрібні крихітки родючої землі, нагодували беззубих немовляток, що навпомацки риються під землею, роззявляють малесенькі роти. Повеселішали корінці... Дорогою не раз нападали на дрібки солі або вапна і, ласі, зараз висмоктували, навіть залізну або мідяну руду облизували і ринули далі” [10, с.106]. Таким чином, казково-езотеричне диво перетворення раціонально витлумачено як процес збагачення води корисними речовинами.

Процес ініціації води мертвої в іншу іпостась (жива вода) Дніпрова Чайка осмислює згідно класичної космогонії. Долаючи темноту, краплі потрапляють на річкове дно, що символізує початок нового життя. Для багатьох міфів характерним є мотив підняття землі (тверді) із дна первинного океану (виникнення Атума із Нуна, деміургічний акт Мауї, ниряння Ерліка-птаха тощо [11]). В українській космогонії процес творення землі також пов'язаний із архетипом води й образом птаха. Пращури вірили, що спочатку була вода, якою плавало дерево, а пташка пірнула й принесла з дна пісочку, і це був початок життя. Космогонічний міф нашаровує християнське тлумачення пірнання в морські глибини Сатанаїла (лемківський космогонічний міф), якому Господь наказує створити землю, діставши її з дна моря.

Міфічна основа водної культури архетипно виступає творцем усього живого, еквівалентом первісного хаосу, в якому добро і зло трактувалося як дві половини цілого. У космогонії давніх українців (за І. Нечуєм-Левицьким) вода також створює бінарну структуру, що балансує між добром і злом, адже світла богиня Хмара, яка поливає землю дощем (зеленим вином, солодким медом) позиціонує з темним Сатаною, котрий за легендами теж народжений із води. Епоха Премодерну [12, с. 25] трактує культ води, виходячи із концепції переродження, згідно якого вода є еквівалентом материнського лона. Християнський обряд хрещення пов'язаний саме з цією міфологією. Зануритись у воду – повернутись у хаос, темноту материнського лона, аби народитись ще раз і почати нове духовне життя [13, с. 56].

Потрапивши до моря, маленькі краплі-мандрівниці беруть участь у безкомпромісній боротьбі титанічних стихій – вітру, сонця й води, що уособлює процес народження світового порядку: “Тільки ніяк не збере

(мороз – Ц.О.) великого Лиману: суворо ходять по ньому високі хвилі, змагаються із вітром, ринуть назустріч солоним хвилям морським... Розсердився мороз, що ніяк не зв'яже хвиль, та й шепнув вітрові: “Збирай, брате, зверху солодку воду помалу, а солоні хай уже к лихій годині зостається тут!”. Послухався вітер” [10, с. 109]. Слов'янська архаїчна теогонія життєдайний дощ інтерпретує як наслідок поєдинку двох богів Перуна й Велеса [11, с. 450]. Зміна в казці статусу крапель, що перетворюються на паринки, глофіковано епітетом солодка, тобто вода стала життєдайною. З водної стихією пов'язані чарівні або казкові народження, мотиви повернення до життя, перехід до іншого виміру.

Поетизація письменницею моменту перетворення краплинок у сніжинок-небожителів дисгармонізує із реалістичними (іноді навіть натуралістичними) соціально-побутовими картинками, що демонструють сфери застосування води в повсякденні: “Одні (краплинки – Ц.О.) недовго всиділи в криниці: понабиралися у відра, у цебри, вилилися у жолоби. Жадібно і весело випивали їх воли, корови, коні, овечки та вибриком, висококом верталися у стійла, під повітки. І там знайшлася краплем робота: з рота вони пірнули худобі в живіт, у кишки, у кров, навіть у мізок, у кістки позабиралися і такого багато побачили, що безконечну казку могли б розказати... розливались по підлозі, по східцях, змивали брудні, загнані наймичкою ганчіркою у помийницю, попадали в одливну трубу і поспіхом бігли у землю. Другі попадали сусіди до вогню” [10, с. 112]. Така зміна оповідальної тональності цілком вмотивована головним завданням жанру (на думку письменниці), який “в цікавій казковій формі подає пізнавальну інформацію” [14, с. 11].

Описовість, якою фольклорна казка нехтує, у творі Дніпрові Чайки підкорена навчально-інформативній функції. Залишаючись у тенетах народництва, яке встановило диктат соціальної тематики, письменниця пропонує модель світу, що об'єднала дві мистецькі парадигми: традиційно казкову й модерністичну (з елементами натуралізму, побутовизму, реалізму).

Походження дива у традиційно-казковому потрактуванні поліхронічне й багатовекторне, оскільки його модифікація безпосередньо залежить від генотипу епічного сюжету. Генеалогія казкової фантастики (дива) може конкретизуватися з позицій міфології, остання при цьому є кодовою вербальною інформацією про світоустрій.

Літературна казка доби модернізму створює власний міф про казку й чарівне в ній. Слід наголосити на суб'єктивно-авторському розумінні казкового дива, створюючи яке, митці нехтують законами жанру задля новітньо-мистецьких технологій. Прагнучи до універсальності мистецького твору, Дніпрова Чайка пробує експериментувати з казкою як жанром, досягає якісного оновлення жанрових компонентів, новітніх підходів до традиційної архітекtonіки, пошуків нового естетичного наповнення. Інтуїтивно відчуваючи потребу інтерпретації етнокультурного добутку, письменниця остаточно не

звільняється від народницьких позицій, в утилітарній заангажованості яких відчутний відгомін європейського позитивізму.

Література

1. **Сабат Г.** Казки Івана Франка: особливості поетики. Монографія. – Дрогобич: Коло, 2006. – 361с.
2. **Великий** тлумачний словник сучасної української мови (з дод., доповн. та СД) / Уклад. і головн. ред. В.Т. Бусел. – К.: Ірпінь ВТФ “Перун”, 2007. – 1736 с.
3. **Философская** енциклопедія: В 5 т. – Т. 5. – М.: Сов. енциклопедія. – 1970. – 746 с.
4. **Бріцина О.** Українська народна соціально-побутова казка. – К.: Наукова думка, 1989. – 152 с.
5. **Давидюк В.** Первісна міфологія українського фольклору. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – Луцьк: Вид-во обл. друкарні, 2005. – 309 с.
6. **Виноградова Л.** Мифологический аспект полесской “русальной” традиции // Славянский и балканский фольклор. – М., 1986. – С. 72.
7. **Лановик М., Лановик З.** Українська усна народна творчість: Підручник. – 4-те вид., сер. – К.: Знання-Прес, 2006. – 591 с.
8. **Поліщук Я.** Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
9. **Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – 439 с.
10. **Дніпрова Чайка.** Пригоди Сніговика-Снігуровича: Вірші, поезії в прозі, оповідання, казки, п’єси: Для мол. та серед. шк. віку / Перед. та упоряд. В.Г. Пінчука: Іл. В.А. Євдокименка. – К.: Веселка, 1993. – С. 100 – 117.
11. **Мифы народов мира:** Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – 2-е изд. – М.: Сов. энциклоп., 1987. – 656 с.
12. **Зборовська Н.** Психоаналіз і літературознавство. Посібник – К.: Академія, 2003. – 290 с.
13. **Ушкалов Л.** Світ українського бароко. Філологічні етюди. – Х., 1994.
14. **Пінчук В.** Шануймо свої самоцвіти // Дніпрова Чайка. Пригоди Сніговика-Снігуровича: Вірші, поезії в прозі, оповідання, казки, п’єси: Для мол. та серед. шк. віку / Перед. та упоряд. В.Г. Пінчука: Іл. В.А. Євдокименка. – К.: Веселка, 1993. – С. 5 – 12.

Article is considers a category of a fantastic miracle in author’s fairy-tale of the Dneprovaja Chajka from mythology positions, considering processes saecularis a myth in the modernist style literature. In research the basic components of a traditional fantastic miracle in the ratio with innovations of the Ukrainian writer are analysed.

Рецензії

О.С. Киченко

НОВОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ О В.И. ДАЛЕ

Юган Н.Л. Художественная специфика цикла В.И. Даля “Были и небылицы”. – Луганск: Альма-матер, 2006. – 264 с.

Прикметною рисою сучасного літературознавства є спроба встановлення закономірностей історичної поетики жанру і стилю на прикладі системних повістувальних об'єктів – тематичних збірок, циклів, антологій тощо. У результаті дослідниками формулюються закони жанрової динаміки, що супроводжують історичний розвиток літератури.

Ідея становлення циклу не лише як тематичної, а й образно-стильової єдності вбачається чи не найцікавішою, як на сьогодні, смисловою константою поетологічних досліджень. Звідси, безперечно наукова актуальність монографії Наталії Юган, провідною думкою якої є аналіз художньої специфіки циклу В. Даля “Были и небылицы” з кута зору його жанру, стилю, місця в еволюційному процесі російської літератури 30-х років XIX століття. “У центрі уваги монографічного дослідження, – формулює завдання авторка, – дослідження принципів і прийомів поєднання жанрів і стилів у творах циклу. ...В основу дослідження покладено історико-літературний підхід з поєднанням історико-функціонального, історико-порівняльного, типологічного, лінгвостильового аналізу” [с. 19].

Вельми цікаво обґрунтовує Наталія Юган вибір матеріалу книги: оповідні цикли В. Даля до цих пір були майже незадіяними у саме таких дослідницьких цілях. Тут В. Даль постає розробником класичної традиції з її “опрацьованою” технікою циклоукладання. Зокрема, другий розділ книги цілком присвячується жанрово-стильовому експерименту Даля, моментам розширення можливостей циклу за рахунок використання фольклорних мотивів і традицій у літературному творі [с. 36 – 37]. Зазначається, що така тенденція виникає у Даля у зв'язку з орієнтацією на романтичну літературну традицію (повістувальні цикли О. Сомова, М. Гоголя, М. Погодіна, О. Пушкіна).

Звідси не викликає сумнівів наукова компаративна методологія дослідження: літературна творчість Даля послідовно ілюструє історико-літературну концепцію жанру, його мистецький контекст, що формувався романтичною традицією першої половини XIX століття. Можемо зробити висновок, що дослідження Наталії Юган презентує чи найскладнішу літературознавчу проблему, що, зазвичай, вирішується у

тісному співвідношенні історії літератури, критики, поезики, фольклористики.

Концепція авторки монографії охоплює значний фольклорний матеріал і вибудовується на ґрунті фольклорно-літературних жанрових зв'язків. Яскравою ілюстрацією цьому є запропонований додаток маловідомих літературних казок Даля, де чітко простежуються фольклорні мотиви і жанрові фольклорні структури – своєрідна творча лабораторія митця, де формуються основи його образно-стильового, поетичного завершення твору. Не кажу вже про те, що Наталія Юган вводить в науковий обіг значний фактичний матеріал: твори Даля, його фольклорні записи, порівнюючи їх з відповідними класичними формами, зафіксованими у “Порівняльному вказівнику східнослов'янських казкових сюжетів”.

Таким чином, імпонує комплексний погляд на проблему і власне підхід до матеріалу: дослідниця займається суто філологічною текстологічною проблемою – поезикою художнього тексту, не збиваючись на досить популярні сьогодні літературно-філософські, літературно-психологічні, психоаналітичні, постструктуральні розмірковування. Звідси, по-перше, постають чітка структура роботи, логічні прозори висновки, магістральна лінія дослідження, і все це загалом набуває якостей своєрідної методологічної матриці для робіт подібного зразка.

По-друге, варто звернути увагу на літературознавчу продуктивність висновків Наталії Юган, особливо стосовно кореляції фольклорного і літературного твору – ця проблема залишається сьогодні вельми актуальною і перспективною з кута зору формотворчих фольклорно-літературних тенденцій. “Без напрацювання нових підходів в області [фольклорно-літературного] стилю пізнання трансформації і розвитку жанрової системи фольклору і літератури було б принципово неможливим” [с. 135]. На мій погляд, це досить вагоме теоретичне узагальнення, що впливає зі скрупульозного аналізу фактичного фольклорно-літературного матеріалу.

Як висновок, дослідження Наталії Юган є помітним явищем історико-літературного і теоретичного плану; монографія поєднує фольклористику і літературознавство у параметрах класичного літературознавчого дослідження, доводить можливість цілісного погляду на проблему літературного циклу, окреслює магістральні питання і перспективи робіт подібного напрямку. Перелік наукових робіт авторки, видрукованих у авторитетних наукових виданнях [с. 158 – 163], яскраво свідчить про можливість різнобічних поглядів на пропоновану тему.

Монографія Наталії Юган, безперечно, стала помітним явищем у сучасній розробці проблем фольклористики, літературознавства, особливо у сфері поетичної образно-стильової еволюції форм.

І.В. Магрицька

**“НІХТО НАМ НЕ ЗБУДУЄ ДЕРЖАВИ,
КОЛИ МИ САМІ ЇЇ НЕ ЗБУДУЄМО...”**

В. Пустовіт. Проблеми націєтворення в мемуарному дискурсі вітчизняних письменників ХІХ століття: Монографія. – Луганськ: Знання. – 2008. – 287 с.

Біологи стверджують, що 70 років – це період генетичного проникнення, коли певні психологічні комплекси закріплюються на спадковому рівні. За більш як три століття царського режиму і понад 70 років тоталітарної системи певні психологічні комплекси вочевидь зачепили генетичний код українського народу. Тому вже навіть у своїй державі багатьом нашим громадянам так важко позбутися почуття вторинності, меншовартості, малоросійства, бездержавності, імперсько-комуністичних міфів про “мудру ленінську національну політику”, котрі й дотепер гальмують політичні та економічні реформи в Україні.

В українських політичних реаліях ХІХ століття націоналізм був прогресивною ідеологією націєтворення, що базувалася на патріотизмі, активній національній свідомості і боротьбі за самостійну державу. Це був рух, спрямований на досягнення незалежності нації, народу, і разом з тим – рух за збереження і розвиток національних традицій, культури, мови, мистецтва тощо.

У сьогоденних реаліях напівформальної незалежності України ідеологія націєтворення ніяк не втратила своєї актуальності. Ліна Костенко називає сучасних українців раритетною нацією, самотньою на власній землі у своєму великому соціумі, а ще самотнішою – в універсумі людства. Вона називає нас фантомом Європи, що лише під кінець ХХ століття почав набувати для світу реальних рис.

Наблизитись до цивілізованих країн світу ми зможемо не інакше, як шляхом консолідації нашого суспільства в єдину політичну націю, об’єднану спільністю історичної долі, мови, культурних традицій, толерантністю корінного українського етносу до інших етнічних груп, що мешкають в Україні, а отже, шляхом зміцнення нашої молоді держави. Держава – це система, яка й функціонує заради розвитку нації, створення умов для повної самореалізації інтелекту особи, її повноцінного добробуту, утвердження національної культури, мови, духовності. За словами В’ячеслава Липинського, “ніхто нам не збудує держави, коли ми самі її не збудуємо, і ніхто з нас не зробить нації, коли ми самі нацією не схочемо бути”.

Прогресивне українське письменство завжди відстоювало національне питання, зокрема виборювання вільного й незалежного розвитку України, права на вільне функціонування української мови, виховання національної самосвідомості, виходу української культури на

європейський рівень. Але вільно писати в умовах бездержавності України, її розірваності між двома імперіями, в умовах дії знищувальних царських циркулярів 1863 і 1876 рр. українським письменникам було неможливо. Єдиним, що тоді не редагувалося цензурою й не вилучалося під час обшуків, були листи, щоденники, автобіографії, записники, нотатки, літературні некрологи – це була чи не єдина форма самовираження письменників і вияв їх громадянської позиції. Саме мемуарна спадщина митців українського слова певною мірою заповнила духовний вакуум у цій галузі, штучно створений царською цензурою.

Дослідженню націєтворчої позиції українських авторів як важливого аспекту їхньої творчості й присвячена монографія кандидата філологічних наук Валерії Пустовіт “Проблеми націєтворення в мемуарному дискурсі вітчизняних письменників ХІХ століття”. Ця праця може бути корисною не тільки для літературознавців, а й для студентів і вчителів-філологів, які знайдуть тут багато цікавого фактичного матеріалу, невідомого раніше.

Як відзначає автор монографії, мемуаристика в радянський час майже не досліджувалася, бо становила предмет, який не викликав схвалення тодішньої офіційно-політичної системи. Та й самі мемуарні твори письменників були недоступні широкому загалові. А епістолярна спадщина таких письменників, як Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Д. Мордовець, М. Костомаров, П. Куліш, донедавна взагалі перебувала поза увагою дослідників.

Історичне джерелознавство досі не виробило єдиної методики наукового аналізу епістолярних джерел, а зауваження Ю. Шереха про те, що історії листування в Україні поки ще не написано, досі зберігає свою актуальність.

Тому В. Пустовіт робить спробу розробити власну методику й принципи обробки першоджерел, переважна більшість яких представлена епістолярними творами. При аналізі емпіричного матеріалу вона застосовує такі методи, як описовий (при класифікації та інтерпретації окремих жанрів мемуаристики), компаративний, або порівняльно-історичний (при виявленні об'єднувальних і специфічних рис мемуаристичної спадщини письменників та при аналізі еволюції їхніх поглядів), біографічний та історико-генетичний (при синтезуванні автобіографічної інформації і систематизації наявних в епістолярію фактів), а також метод системного аналізу – як міждисциплінарний дослідницький метод. Наскрізним у її роботі є прийом філологічного коментування.

Автор монографії вдається до двох основних дослідницьких операцій – вона синтезує наявну з теми наукову літературу, відстежує загальну картину розвитку мемуарних жанрів, визначає провідні тенденції, закономірності, специфіку цих літературних явищ (розділи 1–2) й аналізує мемуарну творчість окремих літературних особистостей (розділи 3–4).

Визначаючи націєтворчий потенціал мемуарної спадщини українських митців XIX століття, В. Пустовіт спирається на такі концепти, як національний характер, національна свідомість (самосвідомість), національна гідність, національна ідентифікація, національна ідея, ментальність, національна гордість і національне незадоволення. Валерія Юрїївна зауважує, що політологи досі чітко не сформуvalи дефініцію поняття “націєтворення”, тому вона на підставі аналізу наукової літератури пропонує своє трактування цього терміна відносно української мемуаристики аналізованого періоду (розділ 1, глава 3).

У 3-му розділі досліджено націєтворчий дискурс вітчизняних мемуарних творів першої половини XIX століття (твори І. Котляревського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Максимовича), другої половини XIX століття (твори М. Коцюбинського, М. Костомарова, Б. Грінченка, Д. Мордовця, П. Куліша, П. Мирного, П. Грабовського) та мемуарів українських драматургів (твори І. Карпенка-Карого та М. Старицького). У 4-му розділі визначено специфіку відображення націєтворення в жіночих мемуарах (проаналізовано творчий доробок Марка Вовчка, Олени Пчілки, О. Кобилянської, Лесі Українки, Н. Кобринської, М. Загірної, Х. Алчевської, Г. Барвінок). Часто власне аналіз творів супроводжується біографічними екскурсами – з метою відтворити тогочасні суспільно-політичні реалії, які вплинули на появу того чи іншого твору.

При доборі фактичного матеріалу дослідниця діяла вибірково – зосереджувала свою увагу на “типовому і показовому матеріалі, який дав можливість висвітлити специфіку націєтворчого дискурсу в українській письменницькій мемуаристиці”.

Автор монографії пише, що вона досліджує українські письменницькі мемуари як уже опубліковані, так і маловідомі – ті, що зберігаються в архівних бібліотеках Києва, Харкова, Львова тощо. Уже саме залучення до аналізу ще не оприлюднених мемуарних фондів та введення їх у науковий обіг підвищує науковий статус роботи й активізує пізнавальний інтерес до неї, а їх аналіз засвідчує самостійність автора як дослідника.

Проаналізувавши обрані для опрацювання документальні джерела, В. Пустовіт робить висновок, що ідея націєтворення проявилася в них у таких концептах: формування національної самосвідомості, уживання української мови в усіх сферах життєдіяльності, відродження і розвиток української літератури, демократичний розвиток суспільства як запорука незнищенності (див. Висновки).

Автор рецензованої праці підсумовує, що “період XIX століття за рівнем націєтворення, характером втілення в літературі духовного національно-патріотичного досвіду, здатності самоорганізувати творчі сили для боротьби становить важливий період, який був предтечею

століття наступного, в якому на повну силу розкрився націєтворчий дискурс літератури”.

Отже, монографія В. Пустовіт “Проблеми націєтворення в мемуарному дискурсі вітчизняних письменників ХІХ століття” є комплексним дослідженням актуальної для сучасного українського літературознавства проблеми. Робота побудована за вдало дібраною структурно-логічною схемою, має значну за обсягом бібліографію використаних джерел. У монографії досить удадо поєднано теоретичні аспекти дослідження з практичними, що засвідчує високий науково-фаховий рівень дослідниці.

На нашу думку, дещо розлогими є розділи роботи, присвячені висвітленню теорії мемуаристики. Очевидно, це зумовлено браком синтетичних досліджень у цій царині – адже й сама мемуаристика як наукова галузь є молодою.

Безсумнівним для нас є те, що інтерес науковців до вже доступних сьогодні документальних джерел, зокрема до мемуарів письменників минулого, в Україні ще довго не згасатиме. І це уможливить поглиблення зроблених Валерією Пустовіт висновків, які так легко можна екстраполювати на наше сьогодні.

М.М. Радецкая

ДАЛЬ ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ

Юган Н.Л. Художественная специфика цикла В.И. Даля “Были и небылицы”. – Луганск: Альма-матер, 2006. – 264 с.

Таким он предстает в вышедшей недавно в издательстве “Альма-матер” книге доцента Луганского национального педагогического университета имени Тараса Шевченко Н.Л. Юган “Художественная специфика цикла В.И. Даля “Были и небылицы” – серьезном и актуальном вкладе в научное даведение. По полноте собранного материала, глубине его подачи, новизне интерпретации далевских текстов, доступности и занимательности изложения это исследование – заметная страница в научной биографии нашего великого земляка. А полнота библиографической оснащенности делает его надежной лощей для обратившихся к нему в плаванье по книжному океану даведения. Монография Н.Л. Юган – исследование не до конца изученной его области.

“Были и небылицы” предшественники автора работы рассматривали то как собранный, то как несобранный цикл. Введение касается оценки полемики идейно-художественной сложности и значения цикла. В нем делается заявка на многоаспектное рассмотрение

4-томных “Былей и небылиц Казака Луганского” (1833 – 1839), включающих 13 различных по жанру и стилю произведений.

Очень подробно рассмотрены критические суждения современников о каждой из 4-х книг цикла. Речь идет как о печатных, так и об эпистолярных и дневниковых отзывах. Четко разграничены этапы их эволюции – от видения в цикле магистрала развития реалистической прозы до строгих суждений о нем разночинской критикой и долгого молчания о наследии Даля.

Во введении отмечено возрождение интереса далеведов к циклу в контексте мировой литературы и творчества писателей XX века. Можно согласиться с принципиальным постулатом автора книги: “... художественное своеобразие цикла в целом никогда не было предметом специального изучения. Накопленные в этой области ценные наблюдения во многом разрознены и противоречивы, нуждаются в анализе, систематизации, критическом переосмыслении” [1, с. 19]. Именно это стало объектом книги Н.Л. Юган применительно к материалу далевского цикла.

С учетом жанрового многообразия “Былей и небылиц” лейтмотивом подхода к ним становится поиск и анализ жанрово-стилевых новаций, отразившихся не только на последующем творчестве Даля, но и определивших современный ему литературный процесс и даже художественное наследие грядущего столетия.

Материал подсказал автору монографии в качестве основного инструмента исследования историко-литературный метод. Но подспорьем к нему становятся приемы историко-функционального, историко-сравнительного, типологического и лингвостилистического анализа. Это нужно потому, что при рассмотрении поэтики цикла привлекаются разные сферы бытования фольклора и литературных источников отдельных эпох и народов, а также различные виды искусства.

В структуре книги особое место занимает внушительное “Приложение” [с. 114 – 251], включающее 3 активно анализируемых автором разножанровых текста, как справедливо замечено им, труднодоступные для читателя: “Илья Муромец. Сказка Руси богатырской”, “Ночь на распустье, или Утро вечера мудренее. Старая бывальщина в лицах”, наконец, украинская сказка “Ведьма”.

Первая глава исследования “Становление “Былей и небылиц” В. Даля” посвящена подробному рассмотрению творческой истории 4-х книг цикла, вначале выглядевшего как несобранный цикл, произведения которого публиковались в разных изданиях. Их кажущаяся чужеродность, поясняет автор монографии, была связана с затянувшимся процессом работы, обусловленным отъездом из Петербурга, пушкинским влиянием, эволюцией личности Даля. В работе над циклом он испытывал два разновекторных влияния: изменить материал, замысел и в то же время сохранить единство художественного целого.

Ссылаясь на мнения современных исследователей, Н.Л. Юган соглашается, что далевские циклы “не отвечают всем выделенным в современной теории литературы признакам цикла” [1, с. 26]. Они заметно отличаются от книг-циклов, подобных “Повестям Белкина” А. Пушкина, “Вечерам на хуторе близ Диканьки” Н. Гоголя, “Пестрым сказкам” В. Одоевского. Творческая история цикла, его эволюция, таким образом, дает исследовательнице основание говорить об особом принципе циклизации Даля.

Вторая глава монографии исследует место и роль “Былей и небылиц” в контексте книг-циклов писателей-современников Даля в плане рассмотрения их жанрово-стилевых аспектов. Индивидуальный характер циклизации как формы художественного мышления понимается автором монографии как “художественное единство, которое изнутри поддерживают структурно-системные связи – образ рассказчика, тематические “ореолы”, сквозные мотивы, сквозной “сюжет”, межтекстовые переключки. В результате 13 чрезвычайно несхожих по теме, проблематике, жанру и стилю произведений оказываются близкими друг другу” [1, с. 30].

Действительно, на первый взгляд, кажется искусственным объединение притчи-сатиры “О Георгии Храбром” и философской сказки “О нужде, о счастье и о правде”, повести-анекдота “Нападение врасплох” и богатырской сказки “Илья Муромец”, тяготеющей к героико-религиозной повести. Далевский цикл на самом деле поражает богатством жанров и стилей, даже в границах одного произведения. В нем представлены лирика, эпос и драма, разнообразные фольклорные и литературные формы прозы: сказка, анекдот, притча, новелла, “путешествие”.

Можно согласиться с утверждением исследовательницы, что в произведении цикла, по сути экспериментальном, органически выглядят “сплав” стиха и прозы, стиливые пласты, восходящие к различным национальным и культурным традициям и эксперимент Даля, как доказательно свидетельствует материал монографии, при ближайшем рассмотрении, даже при стилевом разнообразии большинства книг-циклов второй половины 20 – 30-х гг. XIX века, приближается к стиливым новациям пушкинских “Повестей Белкина” и гоголевских “Вечеров на хуторе близ Диканьки”.

Положение о фольклорной стихии в литературной сказке Даля с исследовательской добросовестностью и обстоятельностью развито в 3-ей главе книги “Соотношение фольклорного и литературного начал в произведениях цикла”. Сопоставление далевских сказочных сюжетов со “Сравнительным указателем: Восточнославянская сказка” позволяет автору монографии сделать вывод, что Даль воспроизводит в своем цикле все основные жанрово-тематические разновидности народной сказки.

Более того, он вышел за границы восточнославянского фольклора,

обработав цыганские и восточные сказочные мотивы. Н.Л. Юган обращает внимание и на далевские контаминации, объединяющие несколько сказочных сюжетов или мотивов, всегда художественно оправданные.

Отмечено в главе и то, что сюжетотворчество Даля органически совмещается с народным мировоззрением и мифотворчеством. Этот процесс обстоятельно рассмотрен на материале “Ильи Муромца” и “Ночи на распутье”. Обращено также внимание на использование Далем в цикле фольклорных несказочных жанров в многоплановых функциях сюжето-, жанро- и стилеобразующих для создания собственной, авторской идейно-художественной концепции. Справедливо мотивировано наблюдение автора книги об отсутствии рабской зависимости Даля-писателя от стереотипов народного творчества. В то же время малые жанры фольклора, пословицы, загадки, живут в его текстах по предписанным им законам.

Заметное место в главе книги заняло рассмотрение обращения Даля к лубочной сказке как особому промежуточному типу культуры между фольклором и литературой. Укажем лишь на один пример творческой интерпретации лубочной картинки “История о славном и храбром богатыре Илье Муромце и о Соловье-разбойнике”. Другой аспект обогащения фольклорного сюжета, как подмечено в исследовании, – обращение Даля к памятникам древнерусской письменности, “Слову о полку Игореве” не только в поэтике, но и в образах “богатырской” сказки.

Наконец, детально разработан в главе такой аспект поэтики цикла, как продолжение в нем довольно широко понимаемых традиций предшествующей русской и мировой литературы – радищевского “Путешествия из Петербурга в Москву” в “Цыганке”, “Сна в летнюю ночь” Шекспира в “Ночи на распутье”. Завершается глава выводами о функциях параллелей с мировой классикой и привлечении Далем их к фольклору в цикл положительного нравственного народного опыта.

Более полное развитие этой мысли на материале украинской народной стихии находим в четвертой главе исследования “Специфика изображения народной жизни”. Исходный тезис, развитый в ней, – неповторимость созданной Далем в каждом из произведений цикла концепции действительности и национального образа мира.

Через призму видения русского рассказчика предстает в “Нападении врасплох” мир украинцев, поляков, евреев. В “Цыганке” русским путешественником брошен взгляд на народы Молдавии и Балкан. Но есть у Даля и совмещение разных точек зрения на них. В цикле с этнографической достоверностью, замечает исследовательница, описаны типы, быт, нравы, сопоставлены национальные традиции и привычки. Подмечено, что многие из них, кажущиеся, на первый взгляд, национальными, являются скорее общечеловеческими. А трактовка национальных характеров эволюционирует и усложняется.

В последней книге цикла, по наблюдению автора исследования, “возникают уникальные и тонкие сочетания разнонациональных и одновременных культурных пластов” [1, с. 95]. Даль стремится объективно постичь своеобразие национального характера. Даже при обилии проявлений негативного свойства разными национальными группами, он далек от мысли клеймить, подвергать остракизму целый народ. Убедительно и утверждение Н.Л. Юган, что в цикле просматривается тенденция видеть именно простой народ, не идеализируя его, самой жизнеспособной и талантливой частью каждой нации.

Проблемы этой главы получают дальнейшее развитие в завершающей книгу пятой главе, рассматривающей жанрово-стилевое новаторство цикла и его значение для русской литературы. Образ мира и представление о национальном характере, считает исследовательница, становится основой жанрово-стилевого новаторства цикла как органического соединения разных жанров и стилей в одном литературном тексте во многом через образ рассказчика – Казака Луганского. От первого лица, свободно общаясь с читателем, он выступает в “Нападении врасплох”. В “Цыганке” рассказчик – высокообразованная личность, а его слог – сплав тонких наблюдений и сочных зарисовок – две основные языковые стихии цикла. Есть в нем еще образ простонародного сказочника, носителя фольклорного начала. Но, как правило, национальные проблемы комментирует образованный, многознающий повествователь.

Лейтмотивом проходит через книгу мысль, что в цикле синтезируется, как творческое развитие заложенных в фольклоре потенциалов, разнообразие жанров. В “Илье Муромце” – это былина, легенда, предание, календарная обрядность, духовные стихи из запасов огромной эрудиции Даля-этнографа. Отмечено и сочетание в цикле, порой гротескное, высокого и низкого в картине мира. Лейтмотив не главы лишь, а книги в целом тезис, что “в произведениях “Былей и небылиц” представлено органическое соединение жанровых и стилиевых признаков, относящихся к различным художественным системам – фольклору и литературе. Такой синтез привел автора к созданию оригинальных жанрово-стилевых модификаций” [1, с. 121].

Положение это подкрепляется не только множеством примеров из текста, но и теоретическим осмыслением: “Сверхсодержание, заложенное в образе Казака Луганского, наделено универсализмом и художественной инерцией, способной объединить всю многоплановость событий, характеров, тем (...). Эта разноплановость, многолинейность и полиперспективность становится единственно возможной формой выражения новой оригинальной дальевской концепции мира и человека” [1, с. 122].

Убедителен вывод автора монографии о “Былях и небылицах” как фундаменте дальнейших трудов не только самого Даля, но и в широком

понимании всей “этнографической школой” в русском литературном процессе XIX века. Перспективно рассмотрение воздействия Даля не только на реалистов XX века, но и на авангард и постмодерн. Последнее дается ссылкой на работу Л.В. Черниенко “Далевские традиции в современной русской прозе”.

Заключение монографии сводит воедино итоги выводов всех глав книги, акцентирует авторскую позицию в подходе к “Былям и небылицам” как к жанрово-стилевому единству многообразия, свидетельствующему о непрерывности роста Даля-художника и мыслителя. Его “образ мира, в слове явленный” (Б. Пастернак), сложен, масштабен, пластичен, емок за счет уникальности образа рассказчика, сквозного “сюжета”, межтекстовых переключек. А длительный процесс работы над циклом способствовал становлению эпичности и масштабности изображенной Далем действительности.

В книгу включена подробная и серьезная библиография. Кроме 45 позиций в списке авторских работ о цикле, в общем алфавитном порядке в 271 позиции представлены как посвященные ему исследования, так и многочисленные работы о фольклоре, теории литературы, особенно циклизации и жанрологии. Естественно, полно представлены работы о Дале, изданиях его сочинений. Жаль, что в некоторых позициях названы лишь авторы и тома сочинений без конкретизации названий использованных в анализе произведений (позиции № 84, 134, 156, 157, 256).

Возможно, стоило бы расширить терминологическое толкование неоднозначно трактуемых теоретических понятий и малоупотребляемых слов (паремии [с. 22, 124], трикстериада [с. 101]), а также уделить внимание поэтике заглавия цикла.

Содержание монографии Н.Л. Юган много шире и богаче проблемы, вынесенной в ее название. Она раскрыта полно и актуально. В то же время книга эта – серьезный шаг к монографическому осмыслению художественного мира цикла в целом и роли его в литературном процессе своего времени.

Відомості про авторів

Аулов Анатолій Михайлович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Бахмач Віктор Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Бербенець Людмила Сергіївна – аспірант Інституту літератури НАН України.

Борзенко Олександр Іванович – доктор філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

Будурацька Світлана Анатоліївна – викладач кафедри романо-германської філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Васіна Олена Володимирівна – власний кореспондент Українського національного інформаційного агентства в Донецькій області.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Гречаник Ірина Петрівна – магістрант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Кастирина Олександра Сергіївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Киченко Олександр Семенович – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

Кудіна Алла Леонідівна – викладач кафедри видавничої справи та редагування Кременчуцького інституту економіки та новітніх технологій імені Ю.І. Кравченка, аспірант кафедри зарубіжної літератури і компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Лапко Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Луцак Світлана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Магрицька Ірина Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Мазнєва Наталія Валеріївна – здобувач вченого ступеня кандидата філологічних наук кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Медоренко Олена Михайлівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Мирошкіна Наталя Вікторівна – методист, викладач іноземної мови Єнакіївського інженерного факультету кафедри інженерної психології та соціально-гуманітарних дисциплін Донбаського державного технічного університету, здобувач Національного університету “Києво-Могилянська академія”.

Остапчук Вікторія Вікторівна – здобувач кафедри польської філології Волинського державного університету імені Лесі Українки.

Пінчук Тетяна Степанівна – кандидат філологічних наук, професор, декан факультету української філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Пустовіт Валерія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Радецька Мира Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент.

Ржевська Анна Вікторівна – кандидат педагогічних наук, доцент, заступник завідувача відділу з міжнародних зв'язків Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Скиба Ольга Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Тичук Олена Миколаївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Фоменко Віра Григорівна – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Цалапова Оксана Миколаївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Черкашина Тетяна Юрїївна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри романо-германської філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Шевченко Віталій Федорович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та журналістики Запорізького національного університету.

Шестакова Елеонора Георгїївна – доктор філологічних наук, старший викладач кафедри журналістики та кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Юган Наталія Леонїдівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

ВІСНИК
Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Коректор – О.О. Кулініч

Відповідальні за випуск:
проф. О.А. Галич,
доц. О.В. Скиба

Здано до складання 21.03.2008 р. Підписано до друку 22.04.2008 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Умов. друк. арк. 26,4. Наклад 100 прим. Зам. № 36

Видавництво ЛНПУ імені Тараса Шевченка
“Альма-матер”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.